Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Confrontos e paralelos:

O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942 -1959)

Marly Terezinha Castro Porto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre, sob a orientação da Prof^a Dr^a Helouise Costa.

São Paulo, 2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Porto, Marly Terezinha Castro.

Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942-1959) / Marly Terezinha Castro Porto; orientadora Helouise Costa. -- São Paulo, 2018.

1 v. : il

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Fotografia Artística – Brasil – Século 20. 2. Salões de Arte – São Paulo (SP) – Século 20. 3. Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo, SP). 4. Salão Internacional de Arte Fotográfica. I. Costa, Helouise. II. Título.

CDD 770.981

Folha de aprovação

Porto, Marly Terezinha Castro. Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942 -1959). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rubens Fernandes Jr

Instituição: Fundação Armando Álvares Penteado

Julgamento_____

Assinatura_____

Prof. Dr. Heloisa Espada

Instituição: Instituto Moreira Salles

Julgamento_____

Assinatura_____

Prof. Dr. Tadeu Chiarelli

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento_____

Assinatura_____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Helouise Costa pelas conversas, reuniões, troca de e-mails, sugestões e revisão dos textos. Mas, acima de tudo, por sua orientação atenta, firme e segura.

Ao Luís Salvatore que desde o início confiou a coleção de seu avô para meus estudos. Sem o seu apoio e contribuição não teria sido possível chegar aqui.

Ao Felipe Soares que, com seu conhecimento, boa vontade e generosidade elaborou as tabelas que integram esse estudo.

Aos membros da minha banca de qualificação pelos apontamentos e críticas feitos à minha pesquisa.

Ao Antonio Machado, por ter aberto o arquivo da Sociedade Fluminense de Fotografia para essa pesquisa. Ao José Luís Pedro, que colaborou, sempre que possível, tendo em vista o fechamento do Foto Cine Clube Bandeirante para obras, durante o período desta dissertação. E, ao Carlos Alberto Dias Matheus, por ter possibilitado meu acesso ao Foto Cine Clube Gaúcho, apesar desta associação encontrar-se com as atividades suspensas.

Aos colaboradores Maristela Colucci, Marcelo Roberto Sawczuk e Gabriela Carvalho, não apenas pela participação nessa empreitada, mas acima de tudo, pelo carinho.

Aos meus amigos e familiares, pela paciência e apoio.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar o legado do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* organizado pelo Foto Cine Clube Bandeirante entre 1942 e 1959. Este recorte temporal tem como ponto de partida a realização do *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica*, que pouco depois passou a ser internacional, e estende-se até o fim da década de 1950, quando o Foto Cine Clube Bandeirante começou a perder o espaço que havia conquistado junto ao circuito de arte. A ausência de estudos sobre os salões e exposições fotoclubistas, bem como a importância do Foto Cine Clube Bandeirante para a instauração de uma das vertentes da fotografia moderna no Brasil, justificam a escolha do tema. Como principais fontes de pesquisa foram utilizados os catálogos do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* e o *Boletim Foto Cine* que permitiram realizar um levantamento exaustivo, tanto dos fotógrafos quanto das fotografias participantes nas várias edições do *Salão* durante o período abordado. No escopo desta pesquisa toma-se o fotoclubismo como um fenômeno cultural que se organizou na forma de uma rede de sociabilidade, capaz de promover troca de informações e compartilhamento de experiências entre os seus membros. Considera-se que os confrontos e paralelos entre as fotografias apresentadas ao longo dos anos no *Salão* foram determinantes para a constituição de uma cultura visual específica, cujas características buscamos identificar. Nesse contexto, o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* é entendido como o principal fórum do fotoclubismo brasileiro nas décadas de 1940 e 1950.

PALAVRAS-CHAVE:

Salão Internacional de Arte Fotográfica; Foto Cine Clube Bandeirante; Fotoclubismo; Salão de Fotografia; Fotografia Brasileira.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to examine the legacy of *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* (São Paulo International Photographic Art Salon) organized by *Foto Cine Clube Bandeirante* between 1942 and 1959. This period starts from the organization of the 1st *Salão Paulista de Arte Fotográfica* (São Paulo Photographic Art Salon), which soon after became international, and extends to the end of the 1950s, when *Foto Cine Clube Bandeirante* started losing the importance it had gained in the art circles. The absence of studies on photo club salons and exhibitions, as well as on *Foto Cine Clube Bandeirante*'s importance for the onset of one of the branches of modern photography in Brazil, warrant the chosen theme. The primary sources for research used were *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*'s catalogs and *Boletim Foto Cine* (the photo club's newsletter), which allowed for exhaustive survey of both the photographers and the photographs participating in the various editions of the Salon during the period of study. The scope of this research takes photo clubs as a cultural phenomenon, organized as a sociability network capable of fostering the sharing of information and experience amongst its members. It considers that the comparisons and parallels drawn between the photographs the salons displayed over the years were crucial for the formation of a specific visual culture, whose characteristics this study attempts to identify. In this context, *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* is understood as the main forum of Brazilian photo-club-related activities in the 1940s and 1950s.

KEY WORDS:

Salão Internacional de Arte Fotográfica; Foto Cine Clube Bandeirante; Photoclubism; Photography Salon; Brazilian Photography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1: DOS SALÕES DE BELAS-ARTES AOS SALÕES FOToclUBISTAS	26
1.1. A origem dos salões de belas-artes e a Academia de Belas-Artes na França	29
1.2. O Salão de Belas-Artes no Brasil	34
1.3 As primeiras exposições de fotografia e a criação dos fotoclubes	37
1.4 A fotografia e os primeiros fotoclubes no Brasil no começo do século XX	49
CAPÍTULO 2: O SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA.....	57
2.1. O circuito da fotografia na cidade de São Paulo no início do século XX	59
2.2. A dinâmica interna do Foto Cine Clube Bandeirante.....	65
2.3 O Boletim Foto Cine como elemento de difusão de valores sobre a fotografia fotoclubista.	72
2.4 O regulamento do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo	80
2.5 A participação dos fotógrafos no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo	91
2.6 As fotografias expostas no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo ..	115
CAPÍTULO 3: REPERCUSSÕES DO SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO	136
3.1. O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo na grande imprensa e nas publicações especializadas	137
3.2 Expondo para além dos salões fotoclubistas	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
ANEXO 1: relação das fotografias de José Yalenti participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	179
ANEXO 2: relação das fotografias de Eduardo Salvatore participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	185
ANEXO 3: relação das fotografias de Dulce Carneiro participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	192
ANEXO 4: relação das fotografias de Angelo Nutti participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	194
ANEXO 5: relação das fotografias de Francisco Albuquerque participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica</i>	198
ANEXO 6: relação das fotografias de German Lorca participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	201

ANEXO 7: relação das fotografias de Gertrudes Altschul participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	203
ANEXO 8: relação das fotografias de Thomaz Farkas participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	205
ANEXO 9: relação das fotografias de Roberto Yoshida participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	208
ANEXO 10: relação das fotografias de José Oiticica Filho participantes do <i>Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo</i>	211
ANEXO 11: relação das fotografias do Foto Cine Clube Bandeirante expostas no 39º <i>Salon International d'Art Photographique</i> organizado pela Société Française de Photographie, em 1951.....	214
ANEXO 12: relação dos fotoclubes nacionais identificados nesse estudo	215
ANEXO 13: relação das fotógrafas que participaram do 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos.....	217
BIBLIOGRAFIA	218

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Primeira exposição anual do Photo Club Brasileiro. Rio de Janeiro, julho 1924. *Revista Fon Fon*, 12 jun. 1924, p.12. Fonte: Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Domínio público.....55
- Figura 2:** Quarta exposição anual promovida pelo Photo Club Brasileiro. Rio de Janeiro, *Revista da Semana*, 01 out. 1927, p. 28. Fonte: Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Domínio público.....56
- Figura 3:** Excursão fotográfica promovida pela *Revista Brasileira de Photographia*. Fonte: <http://www.fotoclub.art.br/>. Acesso em 08 dez. 2017.....62
- Figura 4:** Foto comemorativa da fundação do Foto Clube Bandeirante.....66
- Figura 5:** Os primeiros presidentes do FCCB, Antônio Gomes de Oliveira, à esquerda e Alfredo Penteado Filho. Fonte: Acervo FCCB67
- Figura 6:** Francisco Albuquerque. *Eduardo Salvatore*, s/d. Fonte: Acervo Família Salvatore.68
- Figura 7:** Almoço durante excursão fotográfica do FCCB. Na foto vê-se German Lorca à esquerda com a mão no queixo e Guilherme Malfatti, primeiro à direita, olhando para a câmera, s/d. Fonte: Acervo FCCB.71
- Figura 8:** Capa do catálogo do 1º Salão Feminino de Arte Fotográfica do Foto-Cine Clube Sancarlense. São Carlos, SP. Fonte: Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia.74
- Figura 9:** Registro da visita do presidente da FIAP, Maurice Van de Wyer, ao FCCB. Fonte: Acervo FCCB.....78
- Figura 10:** Registro da abertura do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, tendo Maurice Van de Wyer como orador oficial (à direita), José Yalenti (à esquerda) e Eduardo Salvatore (no centro). São Paulo, Galeria Prestes Maia, 11/09/1951. Fonte: Acervo FCCB.....79
- Figura 11:** Registro da cerimônia de entrega dos diplomas aos vencedores do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica pelo presidente do Bandeirante, Francisco Benedito Martins Ferreira (4º da esquerda para direita). São Paulo, s/d. Fonte: Acervo FCCB.82
- Figura 12:** Cópia da frente da ficha de inscrição para o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica. Fonte: Acervo particular.84
- Figura 13:** Cópia do miolo da ficha de inscrição para o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica. Fonte: Acervo particular.85
- Figura 14:** Cópia do verso da ficha de inscrição para o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica. Fonte: Acervo particular.85
- Figura 15:** Selo encontrado no verso da fotografia *Cristais*, de Eduardo Salvatore. Fonte: Arquivo Família Salvatore.87
- Figura 16:** Verso da fotografia *Águas Silenciosas*, de Eduardo Salvatore. Fonte: Arquivo Família Salvatore.....88
- Figura 17:** Montagem do Salão pelos membros da diretoria do FCCB e associados. São Paulo, s/d. Fonte: Acervo FCCB.....88
- Figura 18:** Chico Albuquerque. 7º. Salão Internacional de Arte Fotográfica, São Paulo, 1948. Fonte: Convênio Museu da Imagem e do Som - SP /Instituto Moreira Salles.89
- Figura 19:** Chico Albuquerque. 7º. Salão Internacional de Arte Fotográfica, São Paulo, 1948. Fonte: Convênio Museu da Imagem e do Som - SP /Instituto Moreira Salles.89

Figura 20: Chico Albuquerque. O governador Adhemar de Barros em visita ao 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, São Paulo, 1947. Fonte: Convênio Museu da Imagem e do Som - SP /Instituto Moreira Salles.	90
Figura 21: Geraldo de Barros (à esquerda), Dulce Carneiro e Francisco Albuquerque. São Paulo, 1949. Fonte: Acervo FCCB.	111
Figura 22: Annemarie Heinrich (ao centro), juntamente com Arnaldo Machado Florence, José Yalenti, José Oiticica Filho e Aldo de Souza Lima, da esquerda para a direita. Fonte: Acervo FCCB.	112
Figura 23: José Yalenti. <i>Convergentes</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	117
Figura 24: Jacob Polacow. <i>Estudo com janela</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	117
Figura 25: Eduardo Salvatore. <i>Trabalho</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	118
Figura 26: José Mauro Pontes. <i>Progresso</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.:	118
Figura 27: Lindau Martins. <i>Ângulos</i> . Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.	119
Figura 28: Gertrudes Altschul . <i>Promenade</i> . Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.	119
Figura 29: Orlando S. Pilo Duarte. <i>Batalhão fantasma</i> . Exposta no 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo Marcelo Pallotta.....	120
Figura 30: Ann-Marie Gripmann. <i>Black and white</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.....	120
Figura 31: Francisco Albuquerque. <i>Perfil</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	120
Figura 32: Francisco Benedito Martins Ferreira. <i>Férias</i> . Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB.....	121
Figura 33: Fernando Palmério. <i>Tranquilidade</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB.	121
Figura 34: Mario Fiori. <i>Repouso</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.....	122
Figura 35: Luis Vaccari. <i>Luz e sombras</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	122
Figura 36: Júlio Agostinelli. <i>A espera</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	123
Figura 37: T. Kasi Nath. <i>Spiral staircase</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB	124
Figura 38: Kazuo Kawahara. <i>Sinfonia da luz</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.	124
Figura 39: Giuseppe Rinaldo. <i>Matind ai giardini</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB	125
Figura 40: Fernando T. Mendes. <i>Bancos</i> . Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB	125

Figura 41: Arnaldo Machado Florence. <i>Convergente</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.....	126
Figura 42: Francesco Giovannini. <i>Ombre dela sera</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.....	126
Figura 43: José Yalenti. <i>Cercado</i> . Catálogo do 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1959. Fonte: Acervo FCCB.....	126
Figura 44: Carlos Vieira de Carvalho. <i>Gaiola ao sol</i> . Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB	127
Figura 45: Victor Caccuri Jr. <i>Beiral</i> . Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.....	127
Figura 46: Eduardo Salvatore. <i>Sombras da tarde</i> . Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB	128
Figura 47: Jorge Fernandes. <i>Sunrise at winter</i> . Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB	128
Figura 48: Victor Caccuri Jr. <i>À espera do ônibus</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB	129
Figura 49: Eduardo Salvatore. <i>Prece</i> . Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB.....	129
Figura 50: Sergio Trevellin. <i>Ao cair da tarde</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB	130
Figura 51: José Oiticica Filho. <i>Um que passa</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB	130
Figura 52: Allan L. Horvath. <i>Shadow in the dark</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	131
Figura 53: Francisco L. de Castro. <i>Nos degraus da escola</i> . Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB.....	132
Figura 54: José Yalenti. <i>Evanescentes</i> . Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB	132
Figura 55: Hermínio Ferreira Neto. <i>Journée de drags</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB.	138
Figura 56: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 30 ago.1947, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.....	140
Figura 57: <i>Folha da Manhã</i> , 20 out. 1948, p.6. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017. à esquerda:	141
Figura 58: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 29 out. 1948, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017. à direita:	141
Figura 59: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 10 nov. 1948, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.....	142
Figura 60: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 12 nov. 1948, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.à esquerda:	142
Figura 61: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 27 nov. 1948, p.6. <i>Espectro</i> , de Júlio Agostinelli. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.à direita:.....	142
Figura 62: Thomaz Farkas. <i>Reflexos na praia</i> , Rio de Janeiro, c. 1948. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.	143

Figura 63: Rapahel Landau. <i>Descanço</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	145
Figura 64: German Lorca. <i>Le diable au corps</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	145
Figura 65: Masatoki Otsuka. <i>Reflexos</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.	146
Figura 66: <i>Folha da Manhã</i> , 28 set. 1952, p.7. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	149
Figura 67: <i>Folha da Manhã</i> , 18 out. 1952, p.5. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	150
Figura 68: <i>Folha da Manhã</i> , 22 out. 1952, p.5. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	150
Figura 69: <i>Folha da Manhã</i> , 27 dez. 1953, p.4. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	151
Figura 70: William Brigatto. <i>Solarização</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB	152
Figura 71: Carlos Comelli. <i>Vidas perdidas</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB	152
Figura 72: Arnaldo Machado Florence. <i>Velocidade</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB.....	153
Figura 73: Kazuo Kawahara. <i>Linhas</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB	153
Figura 74: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 2 dez.1953, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017	154
Figura 75: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 3 dez.1953, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017	154
Figura 76: <i>Estado de S. Paulo</i> , 4 dez.1953, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017	154
Figura 77: <i>Folha da Manhã</i> , 13 nov. 1954, p. 8. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	155
Figura 78: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 16 nov.1954, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017	156
Figura 79: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 17 nov.1954, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017	156
Figura 80: <i>O Estado de S. Paulo</i> , 21 nov.1954, p.11. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017	156
Figura 81: W. Moretti. <i>Luzes</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.....	157
Figura 82: Antonio Ferreira Filho. <i>Sem título</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB	157
Figura 83: J. Rami. <i>Seca</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.....	158
Figura 84: Armando Moraes Barros. <i>N.1120</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	158

Figura 85: William Brigatto. <i>Parede</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	159
Figura 86: R. Journeaux. <i>Organisation geometrique</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.....	160
Figura 87: Geraldo de Barros. <i>Fotoforma nº 53</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB	160
Figura 88: Ademar Manarini. <i>Composição II</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	160
Figura 89: <i>Folha da Manhã</i> , 28 nov. 1954, p. 4. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	161
Figura 90: <i>Folha da Manhã</i> , 18 nov. 1953, p.7. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017	167
Figura 91: Otto Steinert. <i>Malerinin atelier</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB.	170
Figura 92: <i>Folha da Manhã</i> , 3 jan. 1954, p.4. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017.....	172
Figura 93: José Yalenti. <i>Brasil novo</i> . Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB.....	180
Figura 94: José Yalenti. <i>Diagonais e paralelos</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB	180
Figura 95: José Yalenti. <i>Névoa no bosque</i> . Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB	181
Figura 96: José Yalenti. <i>Primavera</i> . Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.....	181
Figura 97: José Yalenti. <i>Maromba</i> . Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB.....	181
Figura 98: José Yalenti. <i>Colmeia</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB.....	182
Figura 99: José Yalenti. <i>Confidentes</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB	182
Figura 100: José Yalenti. <i>Tercetto</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB	182
Figura 101: José Yalenti. <i>Pregação</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB	183
Figura 102: José Yalenti. <i>Pentagrama</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB	183
Figura 103: José Yalenti. <i>Estudo</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.....	183
Figura 104: José Yalenti. <i>Crepúsculo</i> . Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB	183
Figura 105: José Yalenti. <i>Retângulos e triângulos</i> . Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB.....	184
Figura 106: Eduardo Salvatore. <i>Outono</i> . Fonte: Arquivo família Salvatore.....	186
Figura 107: Eduardo Salvatore. <i>Dentro da névoa</i> . Fonte: Arquivo família Salvatore.....	186

Figura 108: Eduardo Salvatore. <i>Pastoral</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB.....	187
Figura 109: Eduardo Salvatore. <i>Idade feliz</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB	187
Figura 110: Eduardo Salvatore. <i>Fim da jornada</i> . Fonte: Acervo família Salvatore	187
Figura 111: Eduardo Salvatore. <i>Sede</i> . Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.....	188
Figura 112: Eduardo Salvatore. <i>Quietude</i> . Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB	188
Figura 113: Eduardo Salvatore. <i>Bas fond</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB	188
Figura 114: Eduardo Salvatore. <i>...e raiou um novo dia</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB.....	189
Figura 115: Eduardo Salvatore. <i>Fuga</i> . Fonte: Acervo família Salvatore. À direita.....	189
Figura 116: Eduardo Salvatore. <i>João ninguém</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB	189
Figura 117: Eduardo Salvatore. <i>Esforço</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB	189
Figura 118: Eduardo Salvatore. <i>Alta tensão</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB	190
Figura 119: Eduardo Salvatore. <i>Composição</i> . Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB	190
Figura 120: Eduardo Salvatore. <i>Composição</i> . Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB.	190
Figura 121: Eduardo Salvatore. <i>Sem título</i> . Catálogo do 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1959. Fonte: Acervo FCCB.	191
Figura 122: Dulce Carneiro. <i>Crianças</i> . Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.	192
Figura 123: Dulce Carneiro. <i>O pântano</i> . Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB	193
Figura 124: Dulce Carneiro. <i>Primavera onírica</i> . Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB	193
Figura 125: Angelo Nutti. <i>Volta da pescaria</i> . Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB.	195
Figura 126: Angelo Nutti. <i>Outono</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB.....	195
Figura 127: Angelo Nutti. <i>Flores do trópico</i> . Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB	196
Figura 128: Angelo Nutti. <i>Folhas</i> . Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.....	196
Figura 129: Angelo Nutti. <i>Paralelas</i> . Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB	196
Figura 130: Angelo Nutti. <i>Velha proa</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB	196

Figura 131: Angelo Nutti. <i>Composição de copa</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB	197
Figura 132: Angelo Nutti. <i>Estudos em branco</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB	197
Figura 133: Angelo Nutti. <i>Trabalho árduo</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.	197
Figura 134: Francisco Albuquerque. <i>Ela e os planos</i> . Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB	199
Figura 135: Francisco Albuquerque. <i>Retrato</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB	199
Figura 136: Francisco Albuquerque. <i>Felina</i> . Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.	199
Figura 137: Francisco Albuquerque. <i>Os esquecidos</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB.....	200
Figura 138: Francisco Albuquerque. <i>Mãos</i> . Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB	200
Figura 139: Francisco Albuquerque. <i>Elizabeth</i> . Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB.	200
Figura 140: German Lorca. <i>Composição</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB.	202
Figura 141: German Lorca. <i>Natureza morta</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.	202
Figura 142: Gertrudes Altschul. <i>Folha morta</i> . Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB.	203
Figura 143: Gertrudes Altschul. <i>Após a pescaria</i> . Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.....	204
Figura 144: Gertrudes Altschul. <i>Sem título</i> . Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB.	204
Figura 145: Thomaz Farkas. <i>Premeditação</i> . Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB	206
Figura 146: Thomaz Farkas. <i>Obras humanas</i> . Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB	206
Figura 147: Thomaz Farkas. <i>Estudo de composição</i> . Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB	206
Figura 148: Thomaz Farkas. <i>Nevoeiro</i> . Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.....	206
Figura 149: Thomaz Farkas. <i>Genesis</i> . Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB	207
Figura 150: Thomaz Farkas. <i>Dois irmãos</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB.	207
Figura 151: Thomaz Farkas. <i>Os meninos do 63...</i> Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB.	207
Figura 152: Roberto Yoshida. <i>Modelo</i> . Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.....	209

Figura 153: Roberto Yoshida. <i>Caboclo velho</i> . Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB. à esquerda:	209
Figura 154: Roberto Yoshida. <i>Metrópole</i> . Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB. à direita:	209
Figura 155: Roberto Yoshida. <i>A família</i> . Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.	210
Figura 156: Roberto Yoshida. <i>Cinemascope</i> . Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB.	210
Figura 157: José Oiticica Filho. <i>O kiosque</i> . Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB	212
Figura 158: José Oiticica Filho. <i>Remember</i> . Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB	212
Figura 159: José Oiticica Filho. <i>Estudo de composição</i> . Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.....	212
Figura 160: José Oiticica Filho. <i>Abstração 1-57</i> . Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB	213
Figura 161: José Oiticica Filho. <i>Recriação 1-5</i> . Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB.	213
Figura 162: José Oiticica Filho. <i>Recriação 14-1</i> . Catálogo do 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1959. Fonte: Acervo FCCB.	213

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Fotógrafos participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.	92
Tabela 2: Fotografias expostas em cada edição do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	95
Tabela 3: Número de fotoclubes participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	96
Tabela 4: Número de fotografias participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, por fotoclube nacional.....	98
Tabela 5: Número de fotografias participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, por fotoclube estrangeiro.....	99
Tabela 6: Indicativo da participação dos fotoclubes nacionais no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	103
Tabela 7: Relação dos fotógrafos que mais participaram do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	105
Tabela 8: Relação dos fotógrafos que tiveram mais fotografias expostas no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	106
Tabela 9: Relação dos fotógrafos que tiveram mais fotografias reproduzidas nas páginas dos catálogos do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	108
Tabela 10: Relação das fotografias participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.....	110
Tabela 11: Número de fotografias expostas no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, “sem título”.	114
Tabela 12: Demonstrativo do número de inscrições para o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo no período compreendido entre 1942 e 1949.....	134

LISTA DE ABREVIACÕES

AIBA	Academia Imperial de Belas-Artes
BFC	Boletim Foto Cine
CREPSA	Cercle Royal d'Etudes Photographiques et Scientifiques d'Anvers
FIAP	Fédération Internationale de L'Art Photographique
FCCB	Foto Cine Clube Bandeirante
FCCC	Foto Cine Clube de Campinas
FCSC	Foto Clube São Carlos
SFP	Société Française de Photographie
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	Museum of Modern Art (New York, EUA)
PSA	Photography Society of America
RPS	Royal Photographic Society
SPP	Sociedade Paulista de Photographia
SFF	Sociedade Fluminense de Fotografia

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa apresentado inicialmente ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, tinha o propósito de investigar a produção fotográfica de Eduardo Salvatore, um dos fundadores do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), entidade que presidiu entre 1943 e 1990. Essa motivação surgiu quando um de seus familiares colocou-nos em contato com o que restava da produção do fotógrafo¹: um conjunto composto por algumas centenas de fotografias, contendo várias anotações no verso da maioria delas. Salvatore não estabeleceu um modelo para organizar sua produção com vistas a uma futura catalogação, no entanto, no verso de cada cópia, havia selos de formatos e tamanhos diversos que comprovavam a inscrição daquelas obras em diferentes salões fotoclubistas, além de anotações redigidas pelo próprio autor, tornando possível identificar o caminho percorrido por aquelas imagens. A riqueza de informações contidas no verso das cópias nos fez perceber a dimensão do intercâmbio entre os fotoclubes nacionais e estrangeiros que ocorria no período. Uma mesma cópia era enviada para diferentes salões, podia receber premiações distintas e ser publicada em diversos catálogos e periódicos, de forma que, quanto maior o número de etiquetas coladas no verso, maior o valor artístico daquela fotografia no ambiente fotoclubista.

Ao compreendermos o alcance das informações que poderíamos extrair do verso das ampliações fotográficas, constatamos a existência de uma rede de intercâmbio estruturada que dava conta de uma história abrangente que poderia ser narrada através dos selos, carimbos e anotações feitas à mão por Salvatore. Constatar a existência dessa rede, alterou nossa visão sobre o projeto de pesquisa que havia sido idealizado inicialmente. Assim, decidimos alterar o objeto de estudo e mudar o foco da pesquisa para o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* organizado pelo FCCB, de forma a ampliar o conhecimento acerca de sua contribuição como elemento de difusão e intercâmbio da fotografia moderna nas décadas de 1940 e 1950.

O fenômeno do fotoclubismo no Brasil tem sido objeto de diversos estudos nos últimos anos, sendo a maioria centrada na análise da produção dos fotógrafos mais destacados. Quando se trata do fotoclubismo em São Paulo, privilegia-se, em geral, a

¹ Pelo que se sabe até o momento, além da produção que se encontra com a família, há fotografias de Eduardo Salvatore no acervo do FCCB, do Museum of Modern Art (MoMA) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

instauração de uma linguagem moderna graças ao experimentalismo dos representantes do FCCB. Essa produção tem recebido uma grande atenção por parte do circuito artístico que vem realizando exposições, tanto coletivas quanto individuais e, subsequentemente, tem ocorrido o aumento do número de matérias sobre o tema na imprensa. Além disso, instituições museológicas como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e a Tate Modern veem adquirindo para seus acervos obras de fotógrafos integrantes do Bandeirante, fato determinante no processo recente de reconhecimento da importância dessa associação para a história da fotografia brasileira. No entanto, não há até o momento trabalhos que tratem da contribuição dos salões fotoclubistas para a fotografia brasileira e para a constituição de uma cultura visual específica, resultante do tipo de intercâmbio propiciado por aquele ambiente. Essa lacuna justifica a escolha do tema desta pesquisa que abrange o período entre 1942 e 1959. Esse recorte temporal teve como ponto de partida a realização do *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica*, que pouco depois passou a ser internacional, e estendeu-se até o fim da década de 1950, quando o FCCB começou a perder o espaço que havia conquistado junto ao circuito de arte. A partir do início dos anos de 1960, o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* começou a perder a representatividade que tinha alcançado na década anterior até ser extinto em 1989. Isso se deveu a diversos fatores, entre os quais a situação social do país que se modificou drasticamente com o advento da ditadura militar, o crescente prestígio do fotojornalismo e a perda de espaço do fotoclubismo, que passou a ser visto por grupos de artistas, fotógrafos e intelectuais como um ambiente retrógrado, perdendo aos poucos o espaço que havia conquistado no circuito de arte, especialmente junto aos museus.

Do ponto de vista teórico, o primeiro passo desta pesquisa foi buscar um conceito norteador para pensar sobre o modo de organização da produção fotoclubista. Adotamos a proposta apresentada pela artista Rosângela Rennó, curadora da exposição *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede*, apresentada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2016, que considerou o movimento fotoclubista como uma rede de intercâmbios e trocas, que funcionava por meio dos salões e publicações. Rennó sugeriu ter sido essa a primeira grande *rede social* formada no âmbito da fotografia – um antecedente das *redes* atuais constituídas por pessoas ou organizações conectadas por valores comuns. O primeiro desafio foi identificar de que forma os diferentes grupos de fotoclubistas se organizavam e para isso passamos a compreender os salões como ponto de convergência de ideias e base de

fortalecimento da rede. Encontramos na teoria desenvolvida pelo historiador francês Maurice Agulhon, em seu livro *El círculo burguês* (2009), o conceito de sociabilidade, que, segundo o autor, pode ser compreendido a partir da existência de formas associativas materializadas em salões, clubes ou círculos nos quais o indivíduo estabelece relacionamento com outros indivíduos com os quais compartilha interesses e participa de atividades responsáveis pela criação de novos laços, fortalecimento de antigas parcerias e até mesmo rompimentos.

Estabelecemos, então, uma conexão entre a teoria de Agulhon e o processo de intercâmbio do ambiente fotoclubista, sendo que o laço que unia os membros dessas associações era a identificação com um interesse comum, no caso, a fotografia. Consideramos o fotoclubismo como uma rede de sociabilidade, ou seja, uma rede de trocas e intercâmbio entre indivíduos que dedicavam consideráveis esforços à sua construção, ampliação e manutenção. O fotoclubismo, portanto, é entendido aqui como fenômeno estruturador de um cosmo social, que possibilitava a seus integrantes a realização de atividades coletivas, a circulação de informações e a manifestação de seus interesses e opiniões.

A partir dessas reflexões, estabelecemos a hipótese de que o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* ao possibilitar a ampla circulação de imagens constituiu-se no principal fórum do fotoclubismo brasileiro nas décadas de 1940 e 1950. Sendo assim, definimos como objetivos deste estudo: (i) ampliar o conhecimento acerca da produção fotográfica exibida no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, promovido pelo FCCB, entendendo o Clube como instituição produtora de fotografias (ii) compreender o papel do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* no panorama cultural de São Paulo e sua possível contribuição para a fotografia brasileira entre os anos de 1942 e 1959; e (iii) sistematizar as informações sobre a participação dos fotógrafos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*.

Como principais fontes de pesquisa foram utilizados os catálogos das edições anuais do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* e o *Boletim Foto Cine (BFC)*, publicação mensal do FCCB que começou a circular em 1946². A análise dos catálogos permitiu realizar um levantamento exaustivo dos fotógrafos (incluindo, a sua cidade e/ou país de origem, associação ou clube ao qual era filiado) e das fotografias participantes (título, técnica e data de produção), nas várias edições do *Salão*, durante o período abordado. Já nas

² O *BFC* é intitulado na capa como *Boletim Foto Cine Bandeirante* até 1950; a partir de 1951 passa a ser *Boletim Foto Cine*.

páginas do *BFC* (1946 a 1959), encontramos notícias diversas sobre as atividades do FCCB, tais como, as excursões, os seminários internos, os concursos e a organização de exposições, bem como do circuito fotoclubista nacional e estrangeiro em geral. Por meio do *BFC* foi possível também identificar o debate em torno de certos temas em textos críticos e técnicos sobre fotografia; as notícias sobre a participação dos associados em salões do exterior, além de poder consultar as fotografias reproduzidas em todas as edições. Depois de reunidas as informações contidas nas publicações do FCCB, realizamos o levantamento das matérias publicadas nos jornais e revistas especializadas do período, tais como, o *Correio Paulistano*, a *Folha da Manhã*, a *Folha da Noite* e *O Estado de S. Paulo*, a fim de identificar a recepção do *Salão* na grande imprensa e estabelecer um contraponto entre diferentes versões sobre um mesmo acontecimento.

Importante destacar que na época em que iniciamos esta pesquisa o FCCB fechou para uma reforma em sua sede. Por sorte, havíamos fotografado, com o uso do celular, praticamente todas as páginas das publicações o que nos permitiu avançar neste estudo. Outra consequência decorrente do fechamento do FCCB foi o fato de não localizarmos em bibliotecas e outros acervos 12 edições do *BFC*³. Conforme esse levantamento se materializava, começamos a perceber semelhanças formais entre muitas das imagens produzidas pelos associados dos fotoclubes, não só nacionais como também estrangeiros. Esse fenômeno pareceu ser resultado do processo de aprendizado e criação característico do ambiente fotoclubista, que se dava por meio da observação da produção apresentada nos salões e na participação em concursos internos e excursões fotográficas. Assumimos que as semelhanças entre as fotos deveriam ser entendidas em um contexto de intercâmbios, e não como simples cópias, uma vez que os fotógrafos buscavam frequentemente adotar temas e enfoques considerados mais adequados pelos júris dos salões. A partir dessa observação, selecionamos exemplos de fotografias semelhantes entre si, seja no tema, na composição ou nos recursos formais utilizados, e procuramos detectar em que medida elas se adequavam aos critérios definidores de uma boa fotografia, publicados no *BFC*. Esse exercício revelou que, por meio de “confrontos e paralelos”⁴ entre imagens e ideias, o *Salão Internacional de Arte*

³ Não conseguimos localizar as edições do *BFC* n°s 6, 74, 76, 92, 100, 102, 104, 105, 107, 108 e 111.

⁴ A ideia de que o *Salão Internacional de Arte Fotográfica* veio permitir “(...) confrontos e paralelos entre a produção local e a dos artistas estrangeiros” encontra-se num texto publicado no *BFC* por ocasião do 10º aniversário do Clube. *BFC*, n° 36 (abr. 1949, p. 4-5).

Fotográfica de São Paulo, mais do que simplesmente apresentar uma produção artística, constituiu-se num espaço de aprendizado e formação, desempenhando um importante papel para o desenvolvimento da fotografia artística no Brasil, no ambiente fotoclubista.

Esta dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro tem por objetivo apresentar a origem do salão de belas-artes na Europa para tentar compreender de que modo esse modelo teria sido assimilado pelo fotoclubismo. São identificadas inúmeras contradições nesse processo, na medida em que os integrantes das instituições fotoclubistas procuravam legitimar sua produção por meio de convenções aceitas no campo das artes, como o modo de expor, e a incorporação de regras e critérios de funcionamento semelhantes àqueles adotados pelos salões acadêmicos. Assim, para contextualizar o funcionamento dos salões fotoclubistas, analisamos brevemente a forma de organização dos salões acadêmicos franceses e brasileiros do século XIX e, a seguir, apresentamos um histórico dos primeiros fotoclubes, surgidos entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, na Europa e no Brasil, respectivamente.

O segundo capítulo traz um breve histórico da fundação do FCCB, sua trajetória durante os primeiros anos e atividades como as excursões e os concursos. Em seguida, discorreu-se sobre realização do *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* e sua posterior expansão, tomando como referência as mudanças das regras para o envio dos trabalhos e premiações ocorridas no período. A seguir, são apresentados os resultados da sistematização das informações contidas nos catálogos das edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* sobre a participação dos fotógrafos do FCCB entre 1942 e 1959. A sistematização desses dados, por meio de tabelas e percentagens, possibilitou o dimensionamento de uma rede de sociabilidade entre fotógrafos, de abrangência internacional, tendo sido possível assim identificar nome e gênero desses autores, seus países de origem, quais fotoclubes estiveram representados, quantas fotos cada um enviou e seus títulos, informações essas não contempladas na bibliografia sobre o tema. Como encerramento, o capítulo traz fotografias apresentadas no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, selecionadas a partir de critérios de semelhança. Essas imagens foram cotejadas aos textos publicados no *BFC* sobre o que era compreendido como uma boa fotografia no contexto do fotoclubismo. Dessa forma, foi possível examinar a constituição de uma cultura visual específica a esse universo, materializada por meio de imagens baseadas em referências compartilhadas.

O terceiro capítulo está dividido em dois itens: no primeiro, é apresentado um apanhado da repercussão de algumas das edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* nos jornais de grande circulação da cidade e revistas especializadas. No segundo, são relacionadas exposições realizadas na sede do FCCB e aquelas apresentadas em instituições museológicas, como os museus de arte e a Bienal de Arte de São Paulo, que contaram com fotografias de membros do Clube. O objetivo é dimensionar o papel e a relevância do Clube no cenário cultural paulistano nas décadas de 1940 e 1950.

Incluímos no final desta dissertação a relação das fotografias participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* produzidas pelos seguintes fotógrafos: José Yalenti, Eduardo Salvatore⁵, Dulce Carneiro, Angelo Nutti, Francisco Albuquerque, German Lorca, Gertrudes Altschul, Thomaz Farkas, Roberto Yoshida e José Oiticica Filho. A escolha desses autores e suas imagens se deu em função dos seguintes critérios: (i) representatividade do fotógrafo dentro do FCCB, especialmente no caso de José Yalenti, Eduardo Salvatore e Angelo Nutti; (ii) reconhecimento do trabalho do autor nos dias atuais, caso de Francisco Albuquerque e German Lorca e, (iii) disponibilidade de acesso às imagens reproduzidas nos catálogos do *Salão*.

Apresentamos no Anexo 12 o nome dos fotógrafos do FCCB e os respectivos trabalhos que participaram do 39º *Salon International d'Art Photographique*, organizado pela Société Française de Photographie, em 1951. O levantamento destas fotografias foi possível a partir da consulta à seção *O Bandeirante no Exterior*, publicada no *BFC*. O Anexo 13 traz a relação de fotoclubes nacionais identificados nesse estudo, tendo como base as diferentes edições do *BFC* e dos catálogos do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*. O Anexo 14 relaciona o nome das mulheres fotógrafas participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos* a partir do catálogo encontrado durante essa pesquisa.

Cabe destacar, por fim, que a presente dissertação vincula-se à linha de pesquisa da Profa. Dra. Helouise Costa, orientadora dessa dissertação, que desde meados da década de 1980 vem se dedicando ao estudo do fotoclubismo no Brasil. O livro *A fotografia moderna no Brasil*, publicado inicialmente em 1995, além do pioneirismo, é de grande importância para

⁵ Algumas imagens de Eduardo Salvatore que ilustram essa dissertação integram a coleção da família.

essa investigação porque resgata parte do legado da fotografia produzida no FCCB, sendo ainda hoje a principal referência sobre o tema. Esse livro serviu como estímulo para levarmos adiante o estudo sobre o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* que passamos a apresentar.

CAPÍTULO 1: DOS SALÕES DE BELAS-ARTES AOS SALÕES FOTOCLUBISTAS

Procuramos traçar neste capítulo um breve histórico da origem do Salão de Belas-Artes, surgido na França no contexto da Academia Real de Pintura e Escultura que teve seu modelo e formato de exibição, trazidos para o Brasil pelos artistas franceses que aqui chegaram em 1816. Não se pretende analisar o modelo do Salão de Belas-Artes em profundidade, sendo que o objetivo é rever o contexto de seu surgimento para auxiliar a compreensão dos salões fotoclubistas. A nossa hipótese é que os salões fotoclubistas teriam se pautado pelo modelo dos salões de belas-artes. A seguir, apresentamos um histórico dos primeiros fotoclubes que surgiram ao longo da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, na Europa. Essas agremiações se multiplicaram rapidamente por diferentes regiões do mundo. Elas foram responsáveis pela criação de um cosmo social com regras próprias, cuja missão principal era a difusão da prática fotográfica como expressão artística. Os participantes faziam circular informações por meio de publicações especializadas, restritas ao circuito fotoclubista e apresentavam sua produção nos salões, organizados segundo regras assimiladas do universo dos salões de belas-artes, já consolidadas no campo das artes. Por fim, comentamos as primeiras exposições fotográficas organizadas no Brasil e o surgimento do fotoclubismo no país.

A fim de oferecer o panorama proposto nos valem de uma ampla bibliografia. A leitura do livro *Histoire du Salon de peinture* (2004) de autoria de Gérard-Georges Lemaire, apresenta a história do Salão francês através de cinquenta questões colocadas cronologicamente. Referências como o desenvolvimento do papel do crítico de arte e as sucessivas revoltas dos artistas contra o júri permitiram traçar um paralelo com a história dos salões fotoclubistas no Brasil. *Uma breve história dos salões de arte – da Europa ao Brasil –* (2005), de Ângela Ancora da Luz, traz a trajetória dos salões de arte, sua importância e implantação do modelo no Brasil, através dos artistas integrantes da Missão Artística Francesa.

Sonia Salcedo del Castillo, autora do livro *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições* (2008), apresenta um estudo das exposições de arte e aponta a ocorrência de mostras realizadas em espaços alternativos, durante a segunda metade do século XIX, como o momento de emancipação dos artistas em relação às regras impostas pela Academia, fato que levou a instituição a perder seu poder sobre o circuito artístico. Ao

mesmo tempo em que assumiram uma nova posição social ao se responsabilizarem pela exibição pública de seus trabalhos, os artistas passaram a questionar a concepção de espaço e montagem ditadas pela Academia. Como complemento dessa leitura, recorremos a Anne Cauquelin, autora de *Arte contemporânea – uma introdução* (2005). Nesse livro, ela afirma que a Academia, com sua rigidez, não se adaptou ao novo ritmo da sociedade francesa, sendo renegada pelo sistema da arte. Entretanto, o *status* conferido pela instituição aos artistas precisava ser mantido, pois o circuito era dependente desse tipo de reconhecimento. Surgem, então, os *marchands*, críticos de arte e instituições museológicas, que junto com os compradores, tornaram-se sujeitos capazes de conferir valor à produção artística. Arnold Hauser, em *História social da arte e da literatura* (1998), defende que esse momento de formação do espaço moderno e autônomo se deu através do embate entre a tradição clássica, fortemente apoiada pelo sistema dos salões franceses e a arte moderna. Émile Zola, em *Escritos sobre a arte* (1991), questiona o sistema de admissão dos membros que formavam os júris e a escolha das obras selecionadas para serem expostas nos salões organizados pela Academia francesa.

Para contextualizar o surgimento do fotoclubismo na Europa, utilizamos o livro *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume I* (2011), de Annateresa Fabris. A autora apresenta um panorama detalhado sobre o fotoclubismo e as primeiras exposições de fotografia que, associada à leitura do *BFC*, tornou possível ampliar o conhecimento sobre a criação dos fotoclubes estrangeiros durante a segunda metade do século XIX. O *BFC* forneceu diversas informações sobre a existência de associações bastante ativas e pouco comentadas em nossa historiografia. A constatação imediata compactuou com a proposta de Agulhon sobre a formação de uma rede de sociabilidade e a percepção de que todas estas associações nasceram de forma muito semelhante com objetivos muito próximos entre si. Sobre a fundação dos primeiros fotoclubes construímos um paralelo entre as posições de Michel Poivert, em *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo* (2008), Maria Teresa Bandeira de Mello, em *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil* (1998), Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva em *A Fotografia Moderna no Brasil* (2004) e Annateresa Fabris em *Fotografia: usos e funções no século XIX* (1998).

Para tratar da fotografia no Brasil e da formação dos fotoclubes nacionais utilizamos o livro de Maria Inez Turazzi, *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do*

espetáculo – 1839 – 1889 (1995), que aborda a presença da fotografia nas exposições no período compreendido entre a invenção do daguerreótipo, em 1839, até a *Exposição Universal de Paris*, em 1889. A autora demonstra que a fotografia esteve presente nas *Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas-Artes*, realizadas entre 1840 e 1844, no entanto, era exposta em diferentes seções, até que em 1879, foi criada uma seção dedicada exclusivamente à produção fotográfica. Outro estudo importante para a compreensão do fotoclubismo no Brasil foi o livro de Maria Teresa Bandeira de Mello, mencionado acima, que apresenta a trajetória do Photo Club Brasileiro e destaca a importância da revista *Photogramma* para a difusão do pictorialismo no Brasil. O livro *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia* (2012), de autoria de Nadja Fonseca Peregrino e Ângela Magalhães, apresenta a história da Sociedade Fluminense de Fotografia, criada em 1944, em Niterói, no Rio de Janeiro, e contém uma seleção de 84 fotografias do acervo da Sociedade. Sua contribuição para esta pesquisa se deu pela ampliação do conhecimento sobre os fotoclubes nacionais. O mesmo ocorreu com as dissertações de Ana Claudia Fehelberg Pinto Braga, *Os salões internacionais de arte fotográfica promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo (1958-1978)* (2014) e de Claudia Milke Vasconcelos, *Foto Clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica* (2008), que apresentam uma análise das atividades e dos salões internacionais de arte fotográfica promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo, fundado em 1946.

A pesquisa de Margarete Ross Pereira Pacheco, *60 Anos de fotografia: um estudo de memória social sobre o Foto Cine Clube Gaúcho, em Porto Alegre* (2013), e o artigo de Luzia Costa Rodeghiero sobre *O fotoclubismo na história de Porto Alegre no século XX* (2014), deram subsídios ao entendimento da atuação dos fotoclubes, localizados no Rio Grande do Sul, além de contribuírem com informações sobre o Foto Cine Clube Gaúcho – associação que tivemos a oportunidade de conhecer – o que nos permitiu também conversar com o seu atual presidente.

1.1. A origem dos salões de belas-artes e a Academia de Belas-Artes na França

Maurice Agulhon (1926-2014), em seu livro *El círculo burguês*, considera a Academia Francesa como um dos círculos de maior prestígio da história. O círculo, segundo o autor, foi uma forma típica de sociabilidade burguesa, no qual as classes médias conquistaram um espaço social que lhes permitiu diferenciar-se dos salões aristocráticos ou dos cabarés frequentados por setores populares. A origem desse tipo de reunião remonta à segunda metade do século XVIII e sua realização, na maioria das vezes, acontecia dentro de um ambiente de semilegalidade, mas apesar de tudo, este tipo de encontro superou as dificuldades e floresceu. Na medida em que adquiriram maior grau de formalização, os círculos desenvolveram uma linguagem própria. Os seus membros eram pessoas abonadas que pagavam uma cota para garantir a manutenção do local onde as reuniões eram realizadas.

Agulhon utiliza a história da fundação da primeira academia na França para ilustrar como um agrupamento de pessoas deu origem à instituição⁶. De acordo com o autor, sua fundação ocorreu em 1629, quando homens que viviam em diferentes lugares de Paris, com um nível de instrução superior, decidiram encontrar-se uma vez por semana na casa de um deles. O ponto de encontro escolhido era a casa do escritor Valentin Conrart (1603-1675) por ser ampla, cômoda e melhor localizada no centro da cidade, facilitando assim o acesso de todos. Durante esses encontros, temas variados eram abordados, tais como, negócios, notícias, entre outros. Ao fim de cada encontro, seus integrantes saíam para dar um passeio ou tomavam um lanche preparado em conjunto. Esse costume continuou durante alguns anos até que em 1634, o Cardeal Richelieu (1585-1642) procurou o poeta François le Métel de Boisrobert (1592-1662), um dos participantes dos encontros na casa de Conrart e perguntou se o grupo de intelectuais não desejaria formar um corpo organizado para reunir-se com regularidade sobre a chancela de uma autoridade pública. O grupo, ao aceitar a proposta, recebeu do Estado francês um local para a realização dos encontros, tendo sido Richelieu o responsável pela redação do estatuto da instituição recém-criada, contendo 50 artigos e cartas de autorização. Essas medidas converteram aquele grupo, até então informal, na Academia Francesa que tem como principal missão preservar a língua francesa⁷.

⁶A primeira academia de arte que se tem conhecimento foi criada por Georgio Vasari (1511-1574) em 1563, na Itália. No ano seguinte, como parte dos rituais fúnebres de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), a instituição organizou uma exposição pública dos trabalhos de seus alunos (VASARI, 2011, p. XXVII).

⁷ Sobre a história da Academia Francesa, ver: <http://www.academie-francaise.fr/>. Acesso 05 jan. 2018.

O nascimento de uma instituição voltada às belas-artes ocorreu na França, anos mais tarde, quando Charles Le Brun (1619-1690) obteve a chancela do rei Luís XIV (1638-1715) para criar a Academia Real de Pintura e Escultura em 1648. Os trabalhos de seus alunos foram expostos pela primeira vez em 1673, na galeria do Palais Royal, antecipando o espírito que viria a se configurar anos mais tarde no conceito de salão⁸. A repercussão provocada pela exibição dos trabalhos dos alunos através das exibições públicas fez esse modelo de instituição florescer e se expandir em outras localidades europeias com a criação de academias em grandes e pequenas cidades na Alemanha (Academia de Belas-Artes de Munique, 1808), na Espanha (Real Academia de Belas-Artes de San Fernando, 1758) e na Inglaterra (Academia Real Inglesa, em 1768), durante o final do século XVIII e início do século seguinte. Esse período coincide com a crescente hostilidade da população à influência e ao controle da Igreja sobre a vida intelectual e moral, sobre as instituições e serviços públicos. Nesse contexto, a arte associou-se ao Estado e às instituições de formação artística.

A exposição dos trabalhos dos alunos, vinculados às academias, recebeu o nome de “salão” porque a primeira delas, aberta ao público, foi organizada no *Salon d'Apollon*, no Museu do Louvre. Posteriormente, todas as mostras do gênero passaram a ser conhecidas simplesmente por “salão”. De acordo com Gérard-Georges Lemaire (2004, p. 45), o salão tornou-se um ponto de encontro a partir da metade do século XVIII e consistia em grandes mostras dos trabalhos dos alunos e professores ligados à Academia. Com o crescimento do número de academias, o modelo expositivo se desenvolveu, atingindo seu apogeu no século XIX. Consequentemente, o número de obras expostas aumentou e sua repercussão levou uma multidão de visitantes aos salões.

Ser integrante da Academia possibilitava ao artista participar de uma rede de sociabilidade, na qual a troca de ideias, o aperfeiçoamento técnico, a defesa de seus interesses e a exposição periódica de sua produção ao grande público eram frequentes. De acordo com Cauquelin (2005, p. 36), a Academia geria a carreira dos artistas, concedendo prêmios e promovendo encomendas. O Salão, por sua vez, era o lugar que outorgava valor à criação artística e, consequentemente, ao seu autor. Os artistas vinculados à Academia exibiam seus trabalhos nos salões com assiduidade e tinham liberdade para criar, enquanto aqueles que

⁸ Ver <http://www.academiedesbeauxarts.fr>. e <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/les-acad%C3%A9mies/lacad%C3%A9mie-des-beaux-arts>. Acesso 05 jan. 2018.

integravam a corte do rei não usufruíam da mesma independência. De acordo com Thomas Crow (*apud* CASTILLO, 2008, p. 26), “naqueles primeiros salões, o acesso à visibilidade da produção artística crescia proporcionalmente à popularidade e à espetacularidade de suas realizações, extinguindo definitivamente a subserviência artística ao gosto monárquico”.

A partir de 1725, a mostra dos alunos da Academia foi transferida para o *Salon Le Carré*, também nas dependências do Louvre. Nesse período, diante da influência exercida e do prestígio alcançado, os salões tornam-se frequentes, com grande afluxo de visitantes, consolidando o nome pelo qual o conhecemos até hoje. Arnold Hauser (1998, p.657) afirma que:

De acordo com relatos da época, a multidão que aflui é sem precedente e, ainda que uma boa parte dela apenas queira comparecer porque visitar *Salons* virou moda, o número de sinceros amantes da arte, não obstante, também aumenta de forma considerável. Isso é indicado, em primeiro lugar, pelo grande número de novas publicações de arte, revistas de arte e reproduções.

Na primeira metade do século XVIII, surgiram os primeiros artigos publicados em jornais e também, os livretos ou catálogos, que eram distribuídos nas exposições, permitindo ao visitante a oportunidade de percorrer o Salão acompanhado por uma leitura redigida por pessoas qualificadas, sendo possível estabelecer uma comparação entre aquilo que foi escrito e suas próprias impressões. A fruição da produção artística através dos salões promovidos pela Academia possibilitou o acesso da sociedade civil à arte, atualizou a mentalidade do observador e fez surgir uma nova atividade: a crítica de arte.

A França tornou-se o grande centro artístico da Europa no século XVIII. O modelo na forma de expor obras de arte iniciado pela Academia através da organização periódica dos salões consolidou-se. O crescente interesse do público pelas mostras associado à importância do local onde a exposição era instalada foi responsável pela popularidade do Salão que passou a ser considerado um evento de grande prestígio, pelo qual circulavam o poder político e econômico representados, por um lado através da presença da nobreza e, por outro, do comparecimento da alta burguesia que passou a perceber que a aquisição de uma obra de arte poderia vir a se tornar um investimento de prestígio e ao mesmo tempo lucrativo. Dentre esses visitantes, personagens tão diferentes, tais como, intelectuais, comerciantes de pequenos negócios e os serviçais de primeiro escalão se misturavam aos refinados *connaisseurs*.

Quando o Salão francês foi suspenso em 1791, por motivos políticos, os artistas recorreram à Assembleia Nacional pelo direito a sua realização, porém, em moldes mais flexíveis que permitissem que autores nacionais e estrangeiros, membros ou não da Academia, pudessem expor igualmente suas obras na área do Louvre reservada para esse acontecimento. Atitude semelhante foi adotada por Felix-Émile Taunay (1795-1881), em 1840, quando solicitou a D. Pedro II que as exposições anuais no Rio de Janeiro permitissem o recebimento de trabalhos de artistas de fora da Academia, tornando-as abertas. Mais adiante, veremos que o Photo Club Brasileiro adotou medida semelhante, em 1939, ao decidir em assembleia geral que os salões brasileiros de fotografia deveriam apresentar trabalhos de amadores e profissionais, brasileiros e estrangeiros, membros ou não do clube domiciliados no país. Já o FCCB, desde a realização do seu *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica*, em 1942, recebeu trabalhos de não associados e estrangeiros.

Em 1863, a Academia criou novas restrições para a seleção de obras a serem expostas no Salão, entre as quais uma que determinava que os trabalhos de artistas que já haviam recebido medalhas em salões anteriores estariam isentos da seleção do júri. Nesse ano, das 5 mil obras depositadas somente 2 mil foram aceitas (LEMAIRE, 2004, p.161) e entre as obras rejeitadas, encontravam-se trabalhos de Courbet (1819-1877), Cézanne (1839-1906) e Manet (1832-1883). Dez anos mais tarde, em 1884, Seurat (1859-1891), Signac (1863-1935) e outros artistas fundaram a Sociedade dos Artistas Independentes em oposição ao *Salão Oficial* e promoveram o *Salão dos Independentes*.

Forte crítico dos júris dos salões e do sistema de admissão de obras, Émile Zola (1840-1902) colocou em xeque a política existente para a escolha dos trabalhos que seriam expostos nos salões oficiais do século XIX. Em 19 de abril de 1866, em artigo intitulado *Un suicide*, o autor faz referência ao artista Jules Holtzapfell (1826-1866), que cometeu suicídio por ter sido recusado pelo júri do Salão. Zola acusa o júri formado por artistas e representantes da Academia de possuir um poder sem limites. As suas críticas tiveram grande repercussão e promoveram o surgimento de novos autores, que aos poucos, começaram a publicar artigos na imprensa. De acordo com Lemaire (2004, p. 127), a revolta contra a prática arbitrária do júri eclodiu no Salão de 1847, quando os artistas se uniram para remodelar os estatutos em busca de um modelo mais livre. Ainda, segundo o mesmo autor, a fundação do jornal *L'Artiste*, em 1831, pode ser considerada um marco decisivo porque colocou um fim nos panfletos anônimos que surgiram praticamente no mesmo tempo dos salões e deu a voz àqueles

considerados especialistas em questões artísticas, que por sua vez, passaram a ser beneficiados pelo grande interesse do público sobre o assunto.

Por quase cem anos os salões parisienses fizeram da França o centro irradiador da produção artística graças à influência da Academia Real de Pintura e Escultura, instituição que manteve sua hegemonia até meados do século XIX. Os salões, entretanto, sempre foram motivo de descontentamento entre artistas e público e a organização dessas exposições apresentava interesses distintos daqueles ligados à natureza da arte, segundo seus críticos. De acordo com Castillo (2008, p. 27), o momento decisivo para o declínio dos salões ocorreu quando surgiram mostras realizadas em novos espaços expositivos e quando os artistas passaram a assumir a responsabilidade pela exibição pública de sua produção artística. De acordo com Cauquelin (2005, p. 36), ser contra a Academia era um posicionamento resultante da constatação da impotência do sistema em gerir valores como reconhecimento e ganhos financeiros advindo do trabalho artístico. Por esse motivo, o domínio da arte e dos artistas, “passava a ser, então, paralelamente ao Grande Salão e às suas decisões, assunto dos órgãos privados” (Idem).

1.2. O Salão de Belas-Artes no Brasil

Pressionada pelas tropas de Napoleão Bonaparte (1769-1821), a Corte Portuguesa transferiu-se de Lisboa para o Rio de Janeiro, fato que contribuiu para que a cidade passasse por urgentes transformações a fim de receber o futuro Rei Dom João VI (1767-1826), com as exigências e comodidades necessárias para atender o governo ultramarino que aqui se instalava. Posteriormente, com a queda de Napoleão, alguns artistas deixaram a França, formando um grupo que chegou ao Brasil na chamada Missão Artística Francesa, em março de 1816, trazendo na bagagem a experiência artística neoclássica que se fez manifestar na produção artística brasileira do período. Aos integrantes do grupo coube a tarefa de organizar o aprendizado e a prática das artes e dos ofícios na América portuguesa, através da criação de um estabelecimento oficial de ensino semelhante aos existentes nas nações europeias e introduzir os postulados do neoclassicismo. O grupo era formado pelo pintor Joachim Lebreton (1760-1819), chefe da Missão, um dos fundadores do Museu do Louvre e antigo secretário da classe de Belas-Artes da Academia na França; Jean Baptiste Debret (1768-1848), primo de Jacques-Louis David (1748-1825), com quem estudou e por quem foi influenciado; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; o escultor Auguste-Maria Taunay (1768-1824); o gravador Charles Simon Pradier (1786-1848); o músico Segismund Neukomm (1778-1858); Marc (1788-1850) e Zéphyrin Ferrez (1797-1851), irmãos que chegaram seis meses depois para se juntar ao grupo, sendo o primeiro, escultor e o segundo, gravador de medalhas.

De acordo com o artigo publicado por Elaine Dias (2013, p.1), o projeto de Joachim Lebreton havia sido oferecido à corte portuguesa ainda em Paris e tinha como base o sucesso da Academia de los Nobles Artes, fundada em 1783, na Cidade do México. O sucesso dessa escola associado ao modelo francês de ensino acadêmico, além das escolas destinadas aos ofícios na França, era o exemplo que Lebreton tinha em mente para a concepção do projeto brasileiro. Em 12 de agosto de 1816, foi promulgado o decreto que oficializava a criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Tratava-se naquele momento, de modo mais específico, da criação de uma instituição que formasse adequadamente o artífice para os diferentes ramos da indústria e o artista para o exercício das belas-artes, atividades que deveriam ser exercidas por profissionais e artistas formados com base em conhecimentos teóricos adequados à sua profissão. Como destaca Chiarelli (2005, p.79):

(...) o comprometimento com essa missão civilizatória, identificada com a cultura europeia (era essa a civilização a que a elite brasileira desejava dar prosseguimento no Brasil), a princípio, tornou a Academia tributária de uma visão de arte atrelada ao modelo mais conservador da produção europeia, que tinha no respeito e no culto à Antiguidade Clássica a sua base.

Embora os estatutos da Academia não permitissem a exposição de trabalhos de alunos e professores, por iniciativa de Jean Baptiste Debret, professor de pintura da instituição, e com a intervenção de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), realizou-se a primeira exposição pública de arte no Brasil em 1829, organizada no prédio da própria Academia, que recebeu o título de *Exposição da classe de pintura histórica da Imperial Academia de Belas-Artes*, contendo 115 trabalhos selecionados por Debret. No ano seguinte, foi realizada a segunda exposição com 126 trabalhos e, assim como a anterior, foi uma exibição restrita à produção artística de alunos e professores, não havendo a possibilidade de participação de artistas não vinculados à Academia. As exposições ficaram suspensas até 1840 – quando Felix-Émile Taunay, então diretor da Academia, solicitou a D. Pedro II que as exibições passassem a ser realizadas anualmente e recebessem trabalhos de artistas de fora da Academia, tornando-as abertas, tendo por objetivo a ampla inserção dos artistas da Corte. A seleção das obras, no entanto, continuava sendo realizada por um júri encarregado de definir quais trabalhos eram ou não merecedores de serem expostos.

A abertura das exposições tornou-se um importante acontecimento social marcado pela presença de artistas, jornalistas, críticos e apreciadores de arte. Quando, em meados do século XIX, jornais e revistas abriram espaço para a crítica de arte, a curiosidade da população mobilizada pela imprensa fez surgir uma plateia ávida pelo *status* que a presença do imperador conferia à mostra e pela prática de uma vida cultural refinada. O público visitante dos salões cresceu, tornou-se mais heterogêneo e passou a participar de um ambiente que antes era restrito a poucos. As exibições eram organizadas por um júri especializado que selecionava as obras a serem expostas, concedia premiações e era responsável pela seleção dos trabalhos que seriam adquiridos pela Academia para formar sua pinacoteca. As obras expostas apresentavam, predominantemente, a pintura com destaque para os gêneros do retrato e da paisagem, além de desenhos, esculturas e até daguerreótipos, exibidos na edição de 1842, conforme informa Turazzi (1995, p. 244). Ao governo caberia a responsabilidade

pela verba para a organização dos salões, para a concessão de medalhas e para a aquisição de trabalhos de reconhecido valor que viriam a ser incorporados à coleção da AIBA.

Um ano após a Proclamação da República, a Academia teve seu nome alterado para Escola Nacional de Belas-Artes e as exposições passaram a se chamar *Exposições Nacionais de Belas-Artes*, conhecidas pelo público, simplesmente por salões. Os salões cumpriram seu papel como espaço de consagração da obra de arte. Durante muito tempo, os salões foram o principal evento de arte no Brasil, pelo menos até 1951, quando foi realizada a *I Bienal de São Paulo*. O declínio da influência da Academia sobre o campo artístico brasileiro se deu na primeira metade do século XX, em razão do crescimento das populações urbanas que transformou as relações sociais e alterou os meios de produção da arte. A chegada de novos tipos de eventos voltados ao entretenimento urbano fez decair o interesse pelas exposições de arte.

1.3 As primeiras exposições de fotografia e a criação dos fotoclubes

O anúncio da descoberta da daguerreotipia ocorreu na mesma época em que diferentes pesquisas em torno da fixação da imagem estavam sendo realizadas, inclusive no Brasil, com Hercule Florence (1804-1879).⁹ A aplicação de diferentes processos fotográficos provocou diversas alterações na percepção do homem sobre a natureza num período em que a vida cotidiana e cultural das principais cidades europeias passava por profundas modificações. Essas alterações foram o resultado de um grande processo de industrialização e urbanização.

O século XIX foi marcado pela transformação que apontava para a segunda revolução industrial, quando inúmeros descobrimentos científicos foram absorvidos pelo mercado em plena expansão e a intensa migração do campo para os centros urbanos favoreceu o crescimento desordenado das grandes cidades. A lógica do capital imprimiu o ritmo dos acontecimentos, promovendo constantes mudanças nos meios de produção, as fábricas trabalhavam num ritmo desenfreado e a chegada de novas tecnologias provocou uma grande alteração no comportamento e na sensibilidade do homem. A inclusão dessas novas tecnologias, tais como, o telefone, o fonógrafo, a locomotiva elétrica, a descoberta da radioatividade, a invenção da lâmpada de luz incandescente, do motor a gás, da geladeira e da fotografia no dia a dia foi responsável pela explosão de uma nova estética. O processo de mudança tornou-se um fim em si mesmo e a fotografia foi absorvida e utilizada para documentar essas transformações. Quando, a partir de 1850, o uso da fotografia sobre papel superaria o daguerreótipo, abriu-se a oportunidade de surgimento de uma categoria de numerosos fotógrafos interessados na profissão e, conseqüentemente, no lucro. Como nota Costa & Rodrigues (2004, p.18):

Não é de se estranhar, portanto, que a preocupação com a documentação transpareça na maior parte da produção fotográfica do século XIX. Havia a intenção explícita de documentar o mundo e representá-lo em suas variáveis sociais e materiais.

As modificações tecnológicas da indústria fotográfica, ocorridas no decorrer das décadas seguintes à invenção da fotografia, permitiram a rápida migração das câmeras estáticas para as câmeras portáteis e possibilitaram o registro imediato de qualquer acontecimento. A oportunidade de uma maior diversificação da atividade fez surgir a necessidade do fotógrafo se especializar em busca de seu espaço dentro da nova concorrência. Nesse período, encontramos como principais funções das imagens aquelas que priorizavam

⁹ Sobre a descoberta da fotografia, ver *BFC*, nº 11 (mar. 1947, p.5).

seu caráter documental, tais como registro de acontecimentos públicos, documentação urbana e de natureza; reportagem e publicidade através do uso do *carte de visite*, entre outros, que alteraram completamente a dinâmica das imagens durante a segunda metade do século XIX. Tais funções impediram, durante um longo período, que a fotografia fosse reconhecida por seus atributos estéticos. Nesse contexto, no final de 1851, surgiu uma campanha para a criação de uma sociedade fotográfica em Londres que se tornou, no ano seguinte, a Leeds Photographic Society. A primeira exposição dedicada à arte e à ciência da fotografia foi organizada por Joseph Cundall (1818-1895) e Philip Henry Delamotte (1821-1889), quando aproximadamente 400 fotografias foram expostas. De acordo com Quentin Bajac (2011, p. 71), atual curador-chefe de fotografia do MoMA, a partir de então, a fotografia se impôs como prática documental em um número cada vez maior de esferas da atividade humana.

Se por um lado a evolução técnica da indústria permitiu a popularização da prática fotográfica, por outro, fez surgir uma categoria de praticantes que saíram em defesa da fotografia como meio de expressão artística. Esse grupo foi em busca de temáticas e abordagens próprias, compartilhando questões específicas do campo da pintura e trouxe à tona o debate sobre o estatuto da imagem fotográfica. Nesse momento, começou-se a delimitar com mais clareza as fronteiras entre artistas, fotógrafos que almejavam afirmar a fotografia como arte e fotógrafos profissionais. Preocupados com a questão estética, os segundos tomaram várias iniciativas, como a fundação de associações e a organização de exposições especializadas. No interior dessas associações, encontravam-se personagens ilustres pertencentes às camadas mais abastadas da sociedade. Em algumas das mais prestigiosas, como o Photo Club de Paris, os integrantes eram em sua maioria burgueses, como profissionais do mundo dos negócios, investidores, advogados e funcionários de ministérios, guiados pela figura diplomática de seu presidente Maurice Bucquet (1860-1921), que exercia o cargo de cônsul da República de San Marino. O microcosmo dos fotógrafos amadores associados e reconhecidos socialmente mesclou-se a uma cultura do amadorismo esclarecido, com pretensões de elevar suas produções ao nível dos círculos artísticos. A voga do que foi, aos poucos, sendo denominado pictorialismo inscreveu-se em um movimento mais geral de tentativa de rompimento das fronteiras entre arte e fotografia, num período em que os objetos fotográficos começavam a ser aceitos no “Salão”, em 1891 (POIVERT, 2008, p. 11).

Os pictoralistas buscavam tratar a foto como uma pintura. Influenciados pelo Impressionismo e outras vertentes artísticas, buscavam evocar sensações a partir de temas

como religiosidade, vida doméstica, natureza, paisagem, vida campestre, além daqueles que retratavam o cotidiano burguês, a nova classe social em ascensão. De acordo com Dubois (1994, p. 33), o pictorialismo pode ser entendido pelo uso de técnicas que alteravam a fotografia direta, caracterizando-se pelo uso de tons sombrios, textura granulada, efeitos sistemáticos de *flou*, como num desenho, encenação e composição do sujeito e, sobretudo, inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, borrachas e outros instrumentos. Alguns recursos pictóricos eram aplicados na imagem já revelada tornando-a mais romântica e bucólica, como por exemplo, o bromóleo, recurso aplicado para branquear as zonas sombrias de uma prova em papel de brometo para que ela pudesse ser pintada, posteriormente, com um pigmento oleoso, de forma que a fotografia é profundamente alterada por meio do controle de tonalidades, introduzindo luzes e sombras, escurecendo e retirando o excesso de detalhes descritivos. Outra aplicação, frequentemente empregada, foi a goma bicromatada que permitia ao fotógrafo utilizar a cor em seus trabalhos, produzindo resultados com aspecto de gravura, de um desenho a carvão ou pastel. A planotipia, também utilizada, dava à imagem uma delicadeza na gradação de valores do negativo e, a heliogravura, que contribuía para dar à imagem uma aparência mais precisa e refinada¹⁰.

Como afirmam Costa & Rodrigues (2004, p. 27), ao explorar a experimentação tanto técnica, quanto estética, os pictorialistas ampliaram pela primeira vez as formas de interpretação do real por meio da fotografia e instauraram novas possibilidades visuais. Ao tentar negar a especificidade da fotografia para transformá-la em arte, o movimento tinha como parâmetro a pintura que, aliado à evolução tecnológica surgida à época, contribuiu para o enriquecimento das possibilidades expressivas da fotografia. Apesar de todos os esforços dos fotógrafos, a fotografia pictorialista não foi reconhecida como arte pelo circuito artístico, o que motivou o surgimento de associações e fotoclubes, que passaram a organizar exposições especializadas. Ao tentar aproximar a fotografia da pintura, empregando técnicas pictóricas, os fotógrafos pictorialistas procuraram se distanciar das propriedades técnicas da fotografia, alterando profundamente a fotografia direta.

¹⁰ Os catálogos do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, publicados em 1949, 1950 e 1951, destacam as técnicas das fotografias selecionadas, entre elas, o bromóleo que aparece como uma das mais utilizadas pela maioria dos fotógrafos. Sobre técnicas fotográficas ver BAJAC (2011, p. 150-151), FRIZOT (1998, p. 36-45) e FABRIS (2011, p. 33-41).

O lançamento do primeiro aparelho fotográfico em formato de caixa, pela Kodak, em 1888, fez surgir uma nova categoria de fotógrafos amadores que tinham na fotografia um instrumento pessoal, utilizado para o registro de lembranças autobiográficas, tendo a família como principal tema a ser retratado – eram livres da preocupação artística. Para o professor da Université Paris Sorbonne, Michel Poivert (1965-), o aparelho Kodak que permitia produzir uma foto pelo simples pressionar de um botão representava o ideal republicano de uma prática da imagem ao alcance de todos. As diversas associações fotográficas fundadas na Europa e nos Estados Unidos na virada do século e um novo público, pronto para usar seu dinheiro para adquirir a novidade, foram dois fatores que permitiram o sucesso do novo aparelho. As associações, por sua vez, foram responsáveis por um grande movimento em favor de outro tipo de amadorismo fotográfico que tinha como proposta desenvolver uma prática refinada, diferente da utilização simplificada de uma câmera Kodak, ainda que este aparelho, devido ao seu sucesso comercial, oferecesse a mais comum das iniciações fotográficas (POIVERT, 2008, p.11).

Adriana Maria P. Martins Pereira (2010) fez um extenso levantamento dos diferentes significados do termo amador durante o século XIX. Ela destaca, em sua dissertação, o texto do médico e fotógrafo amador Albert Londe (1858-1917), publicado no *Bulletin du Photo Club*, de Paris, em 1899, e no *Bulletin Belge de Photographie*. De acordo com a autora, o primeiro grupo, intitulado por Londe como *mauvais amateur* era formado por simples usuários que não tinham interesse em adquirir qualquer conhecimento técnico, seriam meros batedores de chapas. Como vimos, esse grupo fazia uso da fotografia apenas como entretenimento e a família foi a principal temática retratada. Costa (2016, p.4), destaca que, de uma maneira geral, esses amadores valiam-se de câmeras e materiais produzidos em escala industrial para registrar o seu entorno imediato. O segundo grupo, conforme relacionou Pereira (2010), era chamado por Londe como *bon amateur*, e composto por praticantes que vieram a fundar associações, publicar revistas e jornais. De acordo com Costa (2016, p. 4), eles recorriam ao uso de equipamentos sofisticados e empregavam técnicas artesanais de difícil manejo, buscando produzir arte por meio da fotografia. Poivert, assim como Londe, divide os amadores em dois grupos e os qualifica de acordo com sua relação com o equipamento fotográfico. Para Costa, entretanto, a principal diferença entre esses grupos de amadores estaria no fato de que pertencer aos clubes fotográficos exigia recursos financeiros compatíveis com o exercício de um *hobby* reservado às elites e tornou-se um importante fator

de distinção social. Por sua vez, Fabris (1998, p. 23) relaciona quatro categorias de fotógrafos, tomando como base o II Congresso Fotográfico Italiano, ocorrido na cidade de Florença, em 1899. De acordo com a autora, o mercado estava dividido em: artistas fotógrafos, fotógrafos, artífices fotógrafos e amadores.

Para Poivert (2008), a polarização entre arte e técnica determinou a diferença na origem dos fotoclubes: de um lado encontramos associações que nasceram voltadas à atividade artística e, de outro, aquelas que mantinham interesse científico e técnico. O fortalecimento da aliança entre a arte e a indústria foi também um fator de origem das primeiras associações fundadas com o intuito de ampliar a discussão sobre aspectos técnicos da fotografia e não estéticos. Uma das primeiras associações em torno da fotografia, a Sociedade do Calótipo, foi fundada em Londres pelo editor Joseph Cundall juntamente com o cientista Robert Hunt (1807-1887), em 1847, mais tarde conhecida como Clube Fotográfico¹¹. Entre os integrantes do Clube Fotográfico, estava Frederick Scott Archer (c. 1813-1857), responsável pela descoberta do processo de colódio úmido, em 1851, processo que revolucionou a fotografia, tornando mais fácil a obtenção de imagens com exposições de apenas poucos segundos e que também permitiu que várias cópias positivas fossem feitas rapidamente, a partir da mesma placa negativa de vidro¹². Hugh Welch Diamond (1808–1886), outro participante do Clube, cedia sua residência para a realização dos encontros entre os interessados em discutir sobre fotografia. Completavam o grupo, Edward Kater (1816-1866) e Sir William Newton (1785-1869) que, mais tarde, se tornariam os fundadores da Royal Photographic Society.

É elucidativo traçar um paralelo entre a forma como essas associações fotográficas nasceram e o conceito de sociabilidade traçado por Maurice Agulhon (2009). Segundo o historiador francês, o círculo na França é o equivalente ao “*club*” em inglês. Tratou-se, em princípio, de uma associação de homens organizados para praticar coletivamente uma atividade desinteressada, não lucrativa e para viver juntos momentos de lazer ou o ócio. Esses diferentes grupos interessados em fotografia partilhavam de interesses comuns, foram responsáveis pela circulação de materiais e pela troca de informações, promovendo o intercâmbio em decorrência da necessidade de defender o desenvolvimento da prática e a reflexão sobre a fotografia como meio de expressão. A forma para a materialização desses

¹¹ <http://www.rps.org/about/history/history-of-the-rps>. Acesso em 25 jun. 2017.

¹² <http://www.frederickscottarcher.com/Default.aspx>. Acesso em 25 jun. 2017.

conceitos junto à sociedade se deu por meio da organização de exposições especializadas e através da divulgação em publicações produzidas no seio dessas associações. Uma vez que o sistema da arte na época, então dominado pela Academia, não acolheu os interesses dos integrantes das associações fotográficas essa rede se espalhou, criou conexões próprias e transformou o papel do amante da fotografia.

A primeira sociedade fotográfica organizada do Reino Unido foi formada em Leeds por John William Ramsden (1831-1914) e continua ativa até os dias atuais. A Leeds Photographic Society, fundada em 1852, operava sob regras rigorosas e a adesão ao grupo era restrita aos praticantes de algum tipo de atividade no ramo da arte fotográfica. Os futuros integrantes da sociedade eram selecionados por meio de votação realizada entre os membros existentes e ser eleito, era considerado uma grande honra. Os participantes da Leeds deveriam produzir um ensaio sobre um determinado tema fotográfico e participar ativamente das atividades da Sociedade, como as excursões ao campo. As reuniões eram formais, havia um código de vestimenta que deveria ser respeitado e os membros poderiam ser excluídos caso infringissem as regras da Sociedade. Os primeiros integrantes da Leeds Photographic Society foram um livreiro, dois cirurgiões, um comerciante, um óptico e um comerciante de *whisky* escocês¹³.

Em 1853, foi fundada a RPS, que dispunha de um espaço no qual seus associados poderiam usar para a exibição e comercialização de seus trabalhos, sendo que 10% do valor arrecadado eram revertidos para a Sociedade. Essa associação, de acordo com o *BFC* (nº. 37, 1949, p. 4), era a única que os membros do FCCB tinham notícia de possuir uma sede própria que havia sido doado pelo governo.

Na França, a Société Française de Photographie¹⁴, fundada em 1854, por um grupo de amadores, cientistas e artistas, além de importantes fotógrafos, como Robert Demachy (1859- 1936)¹⁵ e Constant Puyo (1857-1933)¹⁶, organizou desde a sua fundação exposições,

¹³ <http://www.lps1852.co.uk/briefhistory.html>. Acesso em 25 jun. 2017.

¹⁴ No *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, em 1951, a Société Française de Photographie exibiu trabalhos dos fotógrafos A. L'Herbier, Daniel Masclet, Ernest Brulé, Jean Bienaime, Ph. B. De Lespinois e Vicent Robert.

¹⁵ Robert Demachy é considerado um dos principais representantes do pictorialismo europeu. Produziu e promoveu um tipo de fotografia que evocava conscientemente o desenho e a pintura – parte de um esforço para distinguir suas fotografias dos produtos de amadores e fotógrafos comerciais. Posteriormente, foi diretor do Photo-Club de Paris, que nasceu em oposição à SFF. Demachy estava particularmente interessado em processos fotográficos não padronizados e é notado especialmente por seu avivamento do processo de bicromato de goma

muitas vezes acompanhada pela publicação de catálogos. A terceira exposição apresentada pela SFP, em 1859, teve lugar no Palácio da Indústria, ao lado do *Salão de Belas-Artes*, tornando-se um marco na história da fotografia no século XIX, ainda que o acesso ao público à exposição fosse feito por entradas separadas. Evidentemente, que o debate em torno da fotografia e suas relações com a pintura chamou atenção. Como vimos anteriormente, os salões eram um dos mais importantes eventos de arte na Europa e essas exposições mobilizavam grande parte da sociedade, cumprindo o papel de vitrine de novas tendências, apesar de toda polêmica que causava entre críticos, artistas e jurados.

A dificuldade da definição do estatuto da fotografia no final do século XIX – o fato dela ser considerada uma arte ou não, entrou em choque com os padrões consolidados no meio das belas-artes, formado por artistas, de um lado, e instituições como academias, de outro. Ao mesmo tempo, o profissionalismo da prática fotográfica surgiu na medida em que a oferta de equipamentos e materiais fotográficos cresceu. Poivert (2009) credita o sucesso da máquina da Kodak ao consumo por parte de um novo público oriundo da burguesia e da comunidade composta pelos membros das associações fotográficas.

Fabris (2011, p. 37) destaca a importância da realização de mostras especializadas, como a exposição realizada em Berlim, em 1889, em comemoração ao cinquentenário da invenção da fotografia e a organizada pelo Club der Amateur-Photographien, de Viena, dois anos mais tarde, para a consolidação do movimento pictorialista. A mostra abriu o caminho para a consolidação do Club der Amateur-Photographien que teve seu nome alterado para Vienna Camera Club no mesmo ano, tornando-o imediatamente um modelo a ser seguido.

O início de um novo e importante capítulo na história do fotoclubismo ocorreu quando, a partir de 1894, o Vienna Camera Club passou a publicar mensalmente um periódico de acabamento luxuoso intitulado Wiener Photographische Blätter. A associação, fundada em 1861 pelos Amigos do Daguerreótipo é a mais antiga da Alemanha. Seu início se deu em acordo com os ideais de uma rede de sociabilidade, apontada por Agulhon (2009, p.60), quanto à informalidade dos encontros e à sua realização em domicílios privados, nos quais os

(inventado em 1855, mas pouco usado até a década de 1890), o que permitiu a introdução de cor e pincelada na imagem fotográfica. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/289550>. Acesso 23 jun. 2017.

¹⁶ Puyo foi, ao lado de Robert Demachy, uma figura importante do pictorialismo francês. Juntos, fundaram, em 1894, do Photo Club de Paris e organizaram o primeiro salão de arte fotográfica. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/289550>. Acesso 23 jun. 2017.

proprietários ricos recebiam com regularidade seus amigos, dando origem “a sociedade”. Os fundadores do Vienna Camera Club eram representantes da fotografia profissional, da ciência e das artes, que tinham por hábito reunir-se regularmente, desde 1840, na casa do pintor Carl Schuh, em Viena. Esses encontros proporcionavam os contatos entre os membros do círculo, deixando-os permanentemente informados sobre os progressos da fotografia no país e no exterior. Eles organizaram pequenas exposições e criaram uma espécie de portfolio circulante que era enviado para diversas cidades, ampliando o interesse da fotografia em diferentes círculos¹⁷.

A prática de envio de portfolios foi adotada pelo FCCB em junho de 1949 (*BFC*, nº 38, jun.1949, p.15)¹⁸. Funcionava a partir do envio de 10 trabalhos do Clube para uma entidade de outro país ou região, previamente definida. Os trabalhos seguiam acompanhados por todos os dados técnicos das fotografias e informes pessoais sobre os autores. Em seguida, a entidade coletora encaminhava essa coleção a 10 associados, previamente inscritos nessa atividade. Cada qual tinha alguns dias para examinar os trabalhos, estudar a maneira como foram feitos, para posteriormente, anotar em um caderno, que acompanhava os portfolios, impressões e comentários que julgasse adequados. Terminado esse circuito, o portfolio retornava ao clube remetente – quando cada um dos participantes poderia ter acesso às observações que haviam sido feitas sobre seu trabalho. Ao mesmo tempo, o clube ao receber de volta os trabalhos e o livro, recebia uma coleção de fotografias dos 10 participantes da outra entidade, a fim de proceder da mesma maneira.

A partir do primeiro ano de circulação da publicação, o Vienna Camera Club organizou duas exposições fotográficas internacionais bem sucedidas de forma que a circulação do Wiener Photographische, entre 1894 e 1898, foi uma importante ferramenta para a consolidação das conquistas do clube e um canal de comunicação interna para divulgar os trabalhos da instituição. O fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946) teve seu trabalho publicado em quatro edições e a revista, anos mais tarde, serviu como parâmetro, quando Stieglitz tornou-se editor da *Camera Notes* e, posteriormente, de seu próprio jornal, o

¹⁷ <http://photoseed.com/collection/group/amateur-kunst>. Acesso em 18 mai. 2017.

¹⁸ A leitura das edições do *BFC* não apresentou novas informações sobre o envio de portfolios. Em um determinado momento a prática foi adotada, mas não existem outras notícias que indiquem quais os trabalhos foram enviados, para quais lugares e por quanto tempo essa prática ficou vigente.

*Camera Work*¹⁹. A revista *Camera Notes* publicava notícias sobre as exposições nacionais e estrangeiras e apresentava discussões sobre os aspectos práticos da fotografia, bem como considerações estéticas do meio, além de estampar inúmeras reproduções de fotografias.

As exposições organizadas por associações fotográficas, como por exemplo, o *Salão Fotográfico de Londres*, inaugurado em 1893, consolidaram o movimento pictorialista. De acordo com Fabris (2011, p. 36), o *Salão* foi guiado pelo objetivo de declarar a completa emancipação da fotografia pictorialista, desligando-a das vertentes científicas e técnicas que haviam caracterizado por muito tempo o novo meio. No ano seguinte, o Photo Club de Paris, recém-criado por membros que se separaram da SFP, promoveu sua primeira exposição artística, considerado um dos mais importantes salões de arte fotográfica do final do século XIX. As regras para a participação na *Première Exposition d'Art Photographique* foram estabelecidas por meio da publicação de 10 artigos, redigidos por Bucquet, presidente do clube. O júri de seleção, liderado pelo crítico de arte Armand Dayot (1851-1934), era formado por cinco pintores, um escultor e dois fotógrafos membros do comitê da SFP. As regras para a seleção dos trabalhos informava que apenas os trabalhos que, além de apresentar uma excelente técnica, tivessem um caráter artístico real, seriam aceitos²⁰. Precedentes para a realização de uma grande exposição de fotografia foram estabelecidos pelo primeiro *Salão de Viena* (1888), seguido de seus salões de 1891 e 1892 e ainda, pelo primeiro *Salão Londrino* (1893). Estas mostras foram organizadas por clubes dissidentes das antigas sociedades fotográficas interessadas em técnica, ao invés de realização artística.

No mesmo ano, a Kunsthalle, em Hamburgo, organizou a *Primeira Exposição Internacional de Fotógrafos Amadores*, contendo seis mil obras realizadas por quatrocentos e cinquenta fotógrafos das mais variadas proveniências. Fabris (2011, p. 37) destaca um fato que merece atenção na organização dessas várias exposições: a fotografia é mostrada ao público como uma obra autossuficiente e independente, pondo fim à tendência de acumular um trabalho sobre o outro, típico das mostras e das feiras realizadas até então. Segundo a

¹⁹ Stieglitz estudou pela primeira vez a fotoquímica com Hermann Wilhelm Vogel na Technische Hochschule em Berlim (1882-1886) e tirou suas primeiras fotografias em 1883. Continuou a viajar e fotografar na Alemanha, Áustria e Suíça até 1890, quando voltou para Nova York. Em 1894, Stieglitz viajou para a Europa e foi eleito membro do Linked Ring, uma sociedade pictorialista em Londres. Em 1902, Stieglitz fundou o Movimento Foto-Secessão que tentou provar que a fotografia pictorialista era uma forma de arte fina. De 1903 a 1917, Stieglitz foi editor e diretor do jornal *Camera Work*. <https://www.moma.org/artists/5664>. Acesso em 20 ago. 2017.

²⁰ <http://photoseed.com/collection/group/1894-photo-club-de-paris>. Acesso em 08 jun. 2017.

Enciclopedia Britannica, os membros do The Linked Ring Brotherhood também inovaram na exibição de fotografias: em vez de aglomerar fotografias em uma parede do teto ao chão, como costumava ser feito na época nas mostras da Academia, os fotógrafos exibiram seus trabalhos ao nível dos olhos²¹.

Fundada em 1892, em oposição à RPS, a The Linked Ring veio a se tornar uma das sociedades fotográficas mais influentes à época. Essa associação era fortemente comprometida com todos os estilos de fotografia que floresceram entre 1892 e 1909. Entre os fundadores, estavam Henry Peach Robinson (1830-1901)²², Henry Herschel Hay Cameron (1852-1911), George Davison (1854-1930)²³, Alfred Horsley Hinton (1863-1908), autor de diversos livros sobre técnica fotográfica²⁴ e Alfred Maskell²⁵. A entidade criou o *Salão Fotográfico*, uma exposição anual que despertou o interesse do grande público, posicionou seus fotógrafos como artistas valiosos e, a partir de 1900, passou a admitir a participação das mulheres. Entre seus sócios estavam importantes fotógrafos britânicos, tais como, James Craig Annan (1864-1946), Frederick H. Evans (1853-1943) e Frank M. Sutcliffe (1853-1941) e estrangeiros, tais como, Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973), Clarence White (1871-1925), Robert Demachy, Puyo e René Le Bègue (1857-1914). A organização de importantes artistas nos fornece a dimensão e nos permite perceber a força do movimento pictorialista.

The Linked Ring realizou salões anuais entre os anos de 1893 a 1909. A linguagem fotográfica dos membros variava, mas todos estavam unidos pelo desejo de rejeitar a abordagem estritamente técnica da fotografia. Se The Linked Ring se opôs à RPS, o Photo

²¹ <https://www.britannica.com/topic/Linked-Ring>. Acesso 25 jun. 2017.

²² Henry Peach Robinson foi um dos fotógrafos mais influentes da segunda metade do século XIX. Em 1857, abriu um estúdio fotográfico em Leamington, na Inglaterra. Em 1858, exibiu *Fading Away*, uma imagem habilmente impressa a partir de cinco negativos diferentes. Esse trabalho retratou a morte de uma jovem cercada por sua família entristecida com o fato. Embora a fotografia tenha sido o produto da imaginação de Robinson, muitos espectadores sentiram que essa cena era muito dolorosa para ser processada com bom gosto por um meio tão literal como a fotografia. A controvérsia, no entanto, tornou Robinson o fotógrafo mais famoso da Inglaterra e líder do movimento pictorialista, que defendeu a realização de efeitos pictóricos na fotografia. <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson>. Acesso 25 jun. 2017.

²³ O trabalho fotográfico de Davison fazia uso de um foco suave, inspirado pelo Impressionismo. Sua fotografia mais famosa é *The Onion Field* (originalmente intitulada *An Old Farmstead*).

²⁴ Suas fotografias foram exibidas em exposições em toda a Europa e América do Norte.

²⁵ Hollyer fotografou quase 200 retratos de personalidades, no final do século XIX, que deu origem a um conjunto com três volumes que compõem um retrato pictórico de celebridades vitorianas e eduardianas <https://collections.vam.ac.uk/item/O105282/alfred-maskell-photograph-hollyer-frederick/>. Acesso 25 jun. 2017.

Club de Paris, fundado em 1894, por Maurice Bucquet, se posicionou como uma alternativa à SFP, representando a cisão entre o grupo de amadores, ao lançar conceitos estéticos que contribuíram para a distinção entre a produção profissional e a amadora, como destaca Fabris (2011, p.38).

Outro fotoclube fundado no final do século XIX, em 1892, foi o Fotoklub Zagreb, localizado na Croácia, que fazia parte do Império Austro-Húngaro. Na época, a fotografia croata foi fortemente influenciada pela austríaca, que desempenhou um importante papel ao estimular todo o movimento fotográfico europeu amador. O conhecimento sobre a Escola de Fotografia de Zagreb, como ficou conhecida na época, ultrapassou suas fronteiras com diversas participações em exposições no exterior, incluindo o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* ²⁶.

Na Espanha, encontramos algumas associações fotográficas que também mantiveram intenso intercâmbio com o FCCB. É o caso da Sociedad Fotográfica de Zaragoza²⁷ e da Agrupació Fotogràfica de Catalunya²⁸, ambas fundadas em 1923. Em 1929, foi inaugurado o *I Salón Internacional de Fotografía de Barcelona*, organizado pela Agrupació Fotogràfica de Catalunya, com grande aceitação tanto por parte do público quanto da imprensa da época. Em 1953, a abertura do *I Salón de Fotografía Moderna* uma grande polêmica surgiu em torno do entendimento do significado do termo “fotografia moderna”. Nesse Salão, o prêmio de melhor

²⁶ Segue a relação dos integrantes do Fotoklub Zagreb que participaram do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* e seus respectivos trabalhos. Ivan Medar com *Il Postino* (1947), *Soleitudine* (1948), *Sirossko* (1952); *Herald* (1952), *Nature in winter* (1952) e *Interior* (1957); Oto Hohnjec com *From Turkey times* (1951) e *Old man of page* (1952); Milan Palic com *Adriatic Silver* (1952) e *Man and shadow* (1956); Mladen Grcevic com *Harmony* (1953); Surjak Zlatko com *Surle* (1953), *Mauntainier* (1953), *After the Market* (1953), *Last visitors* (1954), *Village* (1958) e *Portrait* (1952); Ladislav Benke com *Composition in the snow* (1956) e Vilko Zuber com *Temptation* (1956), *Headstudy* (1958), *Parting* (1958), *Everyday* (1958) e *People ont the pavement* (1958).

²⁷ O único integrante da Sociedad Fotográfica de Zaragoza que participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* foi Pascual Martin Triep com a fotografia *Atardecer Otonal* (1951);

²⁸ Segue a relação dos integrantes da Agrupación Fotográfica da Cataluña que participaram do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* e seus respectivos trabalhos: Antonio Campaña Brandanas com *Arre*, *Mirabel* e *Tractor* (1947); Carlos Rocas Casanovas com *Claustros* (1947) e *Calle de Ibiza* (1951); Enrique Aznar com *Pueblo Aragones* (1947); Francisco P. Ponti com *Laus deo* (1947); Isaa Galán Cesteros com *Comunión* (1947); Jaime Muncunill Matas com *Del claustro* (1947); José Canals Franch com *Reflejos* e *Buena mañana* (1947); Manuel Closa Bosser com *La devesa* e *Nomadas* (1947); Tomás Mercader Tió com *Pescadores* (1947), *Noturno* (1949); Domingo Carreras Soley com *Paciencia* e *Outono* (1948); Joaquim M. Borrel com *Arco de los cartujos* e *Lluvia de luz* (1949); José Canals Franch com *Bakhaus* (1949); Juan Amat Ribatallada com *Callejon* (1949); Marcelino Espona Mestres com *Viejo callejon* (1949) e *El mercado* (1951); Juan Mestres Folguera com *Panaderos* (1951); A. Esquerdo com *Construcción* e *Amanecer* (1954); G. Klein com *En la ventana* (1954); J. Bella com *Dos épocas* e *Fantasia* (1954); J. Xifré com *Km 14*, *Esclat de sol* e *Sol* (1954); M. J. Closa com *Alas* (1954) e, José M. Tons Jové com a fotografia *Puente* (1956).

fotografia foi para Marcelo Giró Marçal, que anos mais tarde, com a Guerra Civil Espanhola, veio para o Brasil e associou-se ao FCCB.

Essa rede de intercâmbio que se formou em torno da fotografia na passagem do século XIX foi responsável por sua disseminação de seu em todo o mundo. Foram inúmeras associações que surgiram como espaços dedicados à pesquisa e ao compartilhamento de ideias e que se dedicaram à organização periódica de exposições fotográficas nacionais e internacionais, denominadas salões.

1.4 A fotografia e os primeiros fotoclubes no Brasil no começo do século XX

Em texto publicado no jornal *O Tempo*, encontrado no *BFC*, Walter Zanini (1925-2013)²⁹, ao escrever a respeito da exposição do fotógrafo Ademar Manarini, *Manarini-fotografias*, exposta na sala pequena do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) fez uma homenagem a Hercule Florence, por sua pioneira invenção de um processo fotográfico batizado como *photographie*, em 1833:

Florence, por assim dizer, é quase um pré-histórico no embate sustentado desde os tempos em que a alquimia era moda para colimar o objetivo insofrido e pesquisado da fixação da imagem no vidro. Em 1832, o cientista polymorto de Campinas está firme na esteira da descoberta que vai sorrir e consagrar melhor – bem melhor! – a Daguerre, Niépce, Talbot e outros. E, perdoem o pouco de chauvinismo que vai agora nesta frase: de que evolução não necessitou a fotografia para das toscas imagens de Florence, chegarmos a este entusiasmo que nos dá o 1954 de Manarini (ZANINI, in *BFC*, nº 91, set. 1954, p. 13).

Considerada por Boris Kossoy como a “descoberta isolada” da fotografia na Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas, Estado de São Paulo), no ano de 1833, o invento de Hercule Florence somente foi reconhecido, quase cem anos depois, durante a realização do III Simpósio Internacional de Fotografia em Rochester (EUA), graças ao esforço de seu bisneto, Arnaldo Machado Florence³⁰. Arnaldo dedicou-se durante mais de cinquenta anos à divulgação das pesquisas, publicou artigos e reproduziu manuscritos contendo anotações de seu bisavô³¹.

Dom Pedro II foi um grande entusiasta da fotografia no Brasil, tendo contribuído decisivamente com o desenvolvimento da arte fotográfica no país e transformado a pequena cidade serrana de Petrópolis (RJ) num foco de expansão da fotografia naquele período³².

²⁹ Professor, historiador, crítico de arte e curador. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini>. Acesso em 24 ago. 2017.

³⁰ Florence, autor do mais antigo registro fotográfico existente nas Américas. <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1243>. Acesso em 24 ago. 2017.

³¹ Sobre Hercule Florence ver *BFC*, nº 27 (jul. 1948, p. 4-8) e *BFC*, nº 28, (ago. 1948, p. 4-10). Arnaldo Machado Florence era mencionado nos catálogos do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* como associado à FIAP, ao FCCB, ao Câmera Clube de Santo André e ao Foto Cine Clube de Campinas. Não sabemos ao certo à qual entidade de fato ele esteve associado porque percebemos que o registro de alguns nomes e seus respectivos clubes ou associações, variam de um catálogo para outro. Como fotógrafo, Arnaldo Machado Florence participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* com os trabalhos: *Campo santo* (7º Salão, 1948); *Labor afins* e *Dantesca* (8º Salão, 1949); *Lavadeiras* e *Barragem* (10º Salão, 1951); *Sinfonia do progresso* e *Convergente* (11º Salão, 1952); *Arquitetura antiga*, *Moleque Tião* e *Velocidade* (12º Salão, 1953); *Estúdio*, *Sem título* e *Sublime* (13º Salão, 1954); *O professor* e *Composição com figura* (15º Salão, 1956).

³² *Dom Pedro II* (Rio de Janeiro, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891). www.brasilianafotografica.bn.br/?p=7183. Acesso em 03 nov. 2017.

Ofereceu o prêmio de distinção de Photographo da Casa Imperial a diversos profissionais, como por exemplo, aos daguerreotipistas Louis Buvelot e Prat que tiveram permissão de usar as armas imperiais desde 1851, tornando-se os primeiros fotógrafos do mundo a receber uma distinção de um monarca. Somente dois anos depois, a Rainha Vitória, da Inglaterra, concedeu o título Photographer in the Ordinary to the Queen a Antoine Claudet³³.

A fotografia passou a ser vista pelo público em espaços associados às belas-artes como, em 1842, durante a realização da *Exposição Geral da AIBA*, quando os daguerreótipos da Sra. Hippolyte Lavenue – a primeira fotógrafa brasileira – foram expostos no gabinete do diretor. Seu papel, ainda pouco conhecido, é fundamental na história da fotografia, pois, além de ser uma das primeiras mulheres fotógrafas do mundo, foi a primeira a expor publicamente imagens de sua autoria – isso, muitos anos antes da arte fotográfica ser admitida em pé de igualdade em salões de arte (TURAZZI, 1995, p. 111).

Posteriormente, a fotografia passou a ser exibida em diferentes seções gerais dos salões, como arquitetura e artefatos da indústria. Turazzi (1995) apresenta um inventário sobre a presença de trabalhos fotográficos nas exposições de belas-artes da Academia Imperial, no período compreendido entre 1840 e 1884, entre os quais destacamos a participação dos fotógrafos Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, sócios na firma Carneiro & Gaspar, com sede no Rio de Janeiro e da filial paulista conhecida por Photographia Acadêmica (Idem, p. 229-236). Outro fotógrafo que marcou presença neste Salão foi o português José Christiano de Freitas Henriques Júnior³⁴.

Ao contrário do que ocorria com o circuito de exposições dos salões de belas-artes, já consolidado no final do século XIX, a fotografia como expressão artística era pouco reconhecida. Sua função principal estava mais relacionada a uma forma remunerada de trabalho, estando concentrada, na sua maioria, nas mãos de profissionais estrangeiros. Ressalta-se que naquele período, não existiam instituições de ensino sobre técnicas fotográficas e locais disponíveis para a sua exibição, como já ocorria nos países europeus.

As livrarias localizadas no centro do Rio de Janeiro, como a Livraria Garnier e a Livraria A. Lavignasse Filho & Cia. ocuparam essa lacuna transformando-se em espaços de

³³ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636611/officina-imperial-buvelot-prat>. Acesso 03 nov. 2017.

³⁴ A produção fotográfica de Christiano Jr. mais conhecida é a coleção de *cartes-de-visite* de africanos e seus descendentes realizada nos anos 1860. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21637/jose-christiano-junior>. Acesso em 28 ago. 2017.

difusão e troca de informações acerca das novidades fotográficas, encontradas em manuais técnicos, revistas e jornais publicados por clubes fotográficos estrangeiros que lá eram comercializados. Esses espaços tiveram grande importância para a consolidação de novos grupos interessados na prática fotográfica que podiam descobrir nas publicações um elemento formador capaz de suscitar o debate e dar subsídios para o aprimoramento técnico. Magalhães e Peregrino (2012, p. 131) fazem referência às livrarias da cidade carioca como ponto de encontro entre artistas, jornalistas, políticos, acadêmicos e fotógrafos e destacam os encontros promovidos pelo artista e fotógrafo Sylvio Bevilacqua.

Um homem de rara sensibilidade que promovia o encontro da intelectualidade carioca, na primeira década dos novecentos, para a troca de impressões acerca dos últimos eventos internacionais. Em seu “ateliê-salão”, que ocupava amplas salas do prédio-sede da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, na recém-inaugurada Avenida Central (atual avenida Rio Branco), podia-se tomar chá, apreciar pinturas e ouvir textos originais do jornalista João do Rio e do influente autor teatral Roberto Gomes (Idem).

Bevilacqua recebeu duas menções honrosas no segundo concurso promovido pelo Photo Club de Paris, em julho de 1903 e, posteriormente, publicou nas edições de 8 e 22 de outubro de 1921 da *Revista da Semana*, extenso conjunto de sua produção de retratos femininos (MENDES, 2013, p. 248).

Mello (1998, p. 67) destaca que a fotografia era tema de conversa nos salões literários realizados no Rio de Janeiro, a partir de 1880 e que, muitos desses salões – reunindo profissionais liberais, intelectuais e artistas – eram organizados para recepcionar viajantes recém-chegados da Europa que relatavam as últimas novidades da “civilização”, entre as quais, aquelas ligadas à fotografia. Nas primeiras décadas do século XX, segundo Mauad (2005), as revistas *Careta*, *Fon-Fon*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Malho*, *Avenida*, *Ilustração Brasileira*, *Rua do Ouvidor*, *Vida doméstica*, *Selecta*, *Eu sei tudo*, *Para todos*, *Vamos ler*, *Scena muda*, *Cinearte*, *Beira Mar*, entre outras, compuseram o perfil de uma época em que as imagens fotográficas tinham nas revistas ilustradas o seu principal veículo de divulgação. Costa (1993) destaca que as revistas ilustradas marcaram sua diferenciação em relação à imprensa diária através do apelo das imagens, consolidando o processo de massificação da fotografia iniciado em meados do século XIX.

A data de fundação dos primeiros fotoclubes no Brasil é incerta. De acordo com Mendes (2013, p. 183-193), a revista *Renascença* assinalou a existência do Photo Club do Rio de Janeiro em 1904; em 1905, a associação havia organizado uma mostra fotográfica, na

Galeria Cambiasso e, em 1907, uma nova exposição que ocupou o recém-inaugurado Museu Commercial do Rio de Janeiro. Essa informação é corroborada pela reprodução de fotografias encontradas na edição nº 7 da revista *Kosmos*, de 1904, sob o título *Photo Club – Exposição 1904*, numa evidente referência à exposição daquele ano³⁵. Uma notícia que encontramos no *BFC* destaca a existência de um único fotoclube na América do Sul que figurava nos anuários europeus no ano de 1904. De acordo com a nota, a associação estava localizada no Estado do Ceará e seu secretário era João Sidrin (*BFC*, nº 20, dez. 1947, p.12).

Estudos recentes estão mudando o panorama do que se conhecia sobre o surgimento dos fotoclubes brasileiros no início do século XX e, conseqüentemente, redefinindo toda a história do fotoclubismo no Brasil. O período compreendido entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX ainda é pouco estudado. O período posterior, que corresponde ao surgimento e consolidação da fotografia moderna com a transferência do circuito do Rio de Janeiro para São Paulo, embora venha sendo bastante pesquisado nos últimos anos, não se encontra esgotado e há ainda muitas lacunas a cobrir. Um exemplo disso pode ser encontrado nas pesquisas de Margareth Ross Pereira Pacheco (2013) e Luzia Costa Rodeghiero (2014) a respeito da história do fotoclubismo no Rio Grande do Sul.

De acordo com Pacheco (2013), o Sploro Photo Club de Porto Alegre, fundado em 1903, reuniu uma série de aficionados dotados de pseudônimos como Foco, Jacaré, Regulus e Sépia, entre os quais se destacava Lunara, contração de Luiz do Nascimento Ramos, nome que hoje batiza a Galeria Lunara, espaço consagrado à fotografia, no Centro Cultural da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Mello (1998, p. 67) informa que, no ano de sua fundação, o Sploro Photo Club apresentou uma mostra coletiva que contou com o patrocínio do jornal *Gazeta do Commercio*. Segundo a autora, o patrocínio indica a importância que esses novos setores urbanos davam à sua representação, bem como a percepção das mudanças que o novo meio podia trazer em termos jornalísticos. Já o Photo Club Helios, vinculado à Sociedade Ginástica Porto Alegre (SOGIPA), foi fundado em 02 de março de 1907 e preconizava o "cultivo da photographia artística". Segundo Pacheco (2013), a forte presença de imigrantes talvez tenha sido um dos fatores determinantes para a região ter sido o berço dos primeiros clubes de fotografia do Brasil.

³⁵ A revista *Kosmos* reproduziu as fotografias de Oscar Teffé, Sílvia Bevilacqua, Barroso Neto e Guerra Duval. Ver: Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Domínio público.

A pesquisadora Solange Ferraz de Lima (2013, p. 75) identificou a existência de um Photo Club em São Paulo, em 1900, enquanto Ricardo Mendes (2013) informa que o primeiro fotoclube bem-sucedido em São Paulo foi a Sociedade Paulista de Photographia, ativa entre 1926 e 1931, que também editava a revista *Sombra e Luzes*. Ainda, segundo o autor, a SPP realizou a primeira mostra fotográfica em 1927, com a colaboração da Fotóptica, em um evento que contou com grande visibilidade considerando a cobertura dada pela imprensa da época (Idem, p. 222). A formação de fotoclubes em São Paulo será vista no próximo capítulo, que tem como objeto o FCCB. Outras experiências fotoclubísticas certamente aconteceram nas primeiras décadas do século XX, entretanto, não se encontram devidamente mapeadas.

Helouise Costa (2016, p. 15-17) divide o movimento fotoclubista nacional em duas fases. A primeira compreendeu o período correspondente do final do século XIX ao final dos anos 1930 e esteve concentrada na cidade do Rio de Janeiro que, enquanto capital do país, reunia naquele momento boas condições para abrigar esse tipo de iniciativa, tendo sido marcado pela estética pictorialista. Já a segunda fase estendeu-se das décadas de 1940 a 1960, concentrou-se no Estado de São Paulo que, nesse período, ganhou grande impulso financeiro graças à economia brasileira, após a II Guerra Mundial e ao processo de industrialização do país. A estética pictorialista deu lugar a uma fotografia próxima dos movimentos de vanguarda fotográficos europeus e norte-americanos, consolidando-se a partir da década de 1950 numa produção moderna, chamada pelos críticos como Escola Paulista de Fotografia.

No Rio de Janeiro, o Photo Club Brasileiro, fundado em 1923, por um grupo de fotógrafos amadores, entre eles, Alberto Friedmann e Guerra Duval, é hoje considerado o primeiro fotoclube a se organizar de fato no país, alcançando uma atuação de importância para o desenvolvimento da fotografia artística brasileira até o fim da década de 1940. Mello (1998, p. 70) comenta que a associação tinha uma estrutura bem organizada, desenvolvia uma série de atividades e eventos com o objetivo de reunir, informar e estimular seus associados, como a Quinzena do Associado e o Concurso Mensal além de cursos teóricos e práticos, palestras sobre questões estéticas e técnicas e excursões fotográficas³⁶.

Como vimos, no início do capítulo, o fotoclubismo pode ser entendido como um movimento que tem por objetivo afirmar a fotografia como arte e para tanto, uma de suas

³⁶De acordo com Mello (1998, p. 70), a Quinzena do Associado era uma exposição individual na qual o sócio submetia seus trabalhos a um colega mais experiente. O Concurso Mensal era uma exposição coletiva, com tema previamente escolhido, na qual os trabalhos eram submetidos a uma comissão de julgamento.

principais atividades é a promoção de encontros periódicos para discutir e expor trabalhos fotográficos realizados por seus membros, vistos na maioria como amadores, pelo fato de não terem a fotografia como ocupação profissional. Seus participantes sistematizavam as discussões ocorridas nesses encontros por meio de publicações que hoje se configuram em importantes fontes para o estudo da fotografia. Além disso, promoviam regularmente exposições fotográficas, como resultado de um intenso processo de intercâmbio que se ampliou com a expansão do número dessas agremiações, no Brasil na década de 1950, como veremos no próximo capítulo.

Um traço comum entre os membros dessas instituições era a situação financeira privilegiada. De um modo geral, o associado era um profissional liberal pertencente à classe média em ascensão que detinha o privilégio de poder dedicar parte de seu tempo à fotografia como *hobby*. Além disso, a associação era um ambiente predominantemente masculino, competitivo e hierarquizado, características comuns neste modelo da associação: “A vida do fotógrafo no interior dos fotoclubes era marcada pela competição. Havia uma hierarquia que classificava os sócios dos clubes em categorias, segundo seu nível de aperfeiçoamento”. (COSTA & SILVA, 2004, p. 23).

O Photo Club Brasileiro foi responsável pela publicação de revistas como a *Photo Revista do Brasil*, entre maio e junho de 1925, periódico mensal ilustrado sobre fotografia e cinema voltado para amadores e profissionais, de propriedade de Emílio Domingues, membro dessa associação. A partir de 1925, a divulgação desse fotoclube passou a ser feita através da revista *Photo Film*. No ano seguinte, o Photo Club Brasileiro fundou a revista *Photogramma*, que até novembro de 1931 se apresentou como o veículo mais representativo da estética pictorialista no Brasil, além de ser a única publicação em português a se ocupar exclusivamente da fotografia (MELLO, 2013, p. 70). *Photogramma* tornou-se uma importante referência na divulgação das novidades estéticas e técnicas, exercendo papel fundamental na divulgação do conceito da fotografia artística, apoiada nos moldes do fotoclubismo europeu de viés pictorialista. A maioria dos textos era redigida pelos associados do Photo Club Brasileiro e versavam sobre técnica e regras de composição ou em torno do caráter artístico da fotografia e sua relação com as outras artes, principalmente a pintura. A revista também divulgava as atividades do clube como resoluções da diretoria e a entrada de novos sócios. O Photo Club Brasileiro, além das publicações que editava, promovia cursos, concursos, exposições e excursões. Organizava salões anuais, tendo sido o primeiro deles inaugurado em

4 de julho de 1924, no Liceu de Artes e Ofícios. Divulgava ainda novas técnicas e as últimas discussões estéticas, mantendo correspondência com sociedades internacionais de fotografia (**Figuras 1 e 2**). Até o fim da década de 1940, foi uma associação fundamental na difusão da ideia da fotografia como arte no país.

Figura 1: Primeira exposição anual do Photo Club Brasileiro. Rio de Janeiro, julho 1924. *Revista Fon Fon*, 12 jun. 1924, p.12. Fonte: Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Domínio público.

Figura 2: Quarta exposição anual promovida pelo Photo Club Brasileiro. Rio de Janeiro, *Revista da Semana*, 01 out. 1927, p. 28. Fonte: Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Domínio público.

A partir do fim da II Guerra Mundial, o movimento fotoclubista ganhou novo impulso no Brasil: a fundação do FCCB, em 1939, provocou uma profunda renovação na prática fotográfica, como veremos no segundo capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO 2: O SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA

Para melhor compreendermos a importância do FCCB no panorama artístico e cultural paulistano, iniciaremos este capítulo com a contextualização do circuito da fotografia na cidade de São Paulo no período que antecede a sua fundação. *O circuito social da fotografia: estudo de caso – II*, de autoria de Solange Ferraz de Lima (1998) e o livro *Pensamento crítico em fotografia: antologia Brasil – 1890-1930*, de Ricardo Mendes (2013), estruturam o raciocínio desenvolvido no início deste capítulo.

A respeito da história do FCCB, procuramos contar de forma breve, sua trajetória durante os primeiros anos após a sua criação, a partir de suas atividades, como as excursões e os concursos. A eleição de Eduardo Salvatore para o cargo de presidente da associação, para o biênio 1943-1944 marcou o início do desenvolvimento do Clube e trouxe as consequências decorrentes da sua expansão. Tomaremos como base os textos publicados no *BFC* que, em alguns casos, tratam também dos antecedentes da fotografia na cidade e do circuito fotoclubista nacional e estrangeiro. As informações selecionadas são, posteriormente, analisadas a partir do cruzamento com a leitura dos grandes jornais diários da época. Além da leitura dos textos, realizamos a catalogação das fotografias reproduzidas nas páginas internas e capas do *BFC*. Nossa preocupação concentrou-se também em relacionar as fotografias aceitas em salões fotoclubistas estrangeiros, de acordo com as informações noticiadas na seção *O Bandeirante no exterior*, publicada regularmente no *BFC* até 1952. O objetivo desse inventário foi tornar possível a identificação dos fotógrafos que tiveram trabalhos reproduzidos em maior número no *BFC* e aceitos no exterior. Os resultados foram comparados com as participações dos fotógrafos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* no período aqui analisado. Ainda que as edições do *BFC* apresentem uma visão parcial, a sua relevância como fonte primária não pode ser desconsiderada, especialmente porque não existem publicações dedicadas à história do FCCB que não tenham sido escritas por seus integrantes.

A respeito do *Salão*, introduzimos um pequeno histórico sobre a realização do *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica*, em 1942, e a sua posterior expansão, quando dá origem ao *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Tomamos como referência as mudanças das regras para o envio dos trabalhos e premiações ocorridas no período. Em seguida, apresentamos a análise dos resultados obtidos com a sistematização das informações

contidas nos catálogos das diversas edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, no período compreendido entre 1942 e 1959. Esse recorte temporal considerou como ponto de partida a realização do *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica*, estendendo-se até o fim da década de 1950, quando o panorama político e cultural do país passou por profundas transformações e a produção fotoclubista entrou em desacordo com o momento vivido no Brasil, perdendo aos poucos o espaço que havia conquistado por meio do *Salão* e das atividades junto aos museus e à Bienal de São Paulo.

O catálogo, impresso a cada edição do *Salão*, relacionava o nome dos fotógrafos participantes, sua cidade ou país de origem e o título dos trabalhos. Caso o participante fosse ligado a alguma associação, isto era identificado ao lado de seu nome, o que nos permitiu reconhecer as associações nacionais e estrangeiras que tiveram maior participação nesses eventos. A sistematização desses dados possibilitou o dimensionamento da rede de fotógrafos que se formou em torno do *Salão* e o reconhecimento de quais foram esses autores, como a participação deles ocorreu, quais os fotoclubes que estiveram representados, informações até então, não disponíveis na bibliografia em torno do tema.

No final do capítulo iremos demonstrar que, em geral, o processo de criação dos membros do FCCB se dava por meio da observação da produção apresentada no *Salão*, da leitura do *BFC* e da participação em concursos internos e excursões fotográficas. Para isso, estabelecemos três padrões de semelhança entre as fotografias: recursos formais, temas e composições.

2.1. O circuito da fotografia na cidade de São Paulo no início do século XX

O cenário cultural da cidade transformou-se com a criação da Escola Livre de Sociologia e Política (1933), a inauguração da Universidade de São Paulo (1934) e a criação do Departamento de Cultura e Recreação (1935), durante a gestão do Prefeito Fabio Prado. Nesse mesmo período, a cidade assistiu a uma profunda mudança urbanística com seu processo de verticalização. A transferência da força da economia do país para São Paulo foi simultânea à mudança do centro do movimento fotoclubista, que passou a concentrar-se na capital desse Estado, como afirmam Costa & Silva (2004, p. 33):

As condições do período pós-guerra, com o crescimento industrial e urbano pelo qual o Brasil passou, possibilitaram um maior desenvolvimento do fotoclubismo que havia perdido força após as realizações durante a década de 1920. Se no início o movimento centrou-se no Rio de Janeiro, agora é São Paulo que assume a liderança.

O surto industrial transformou a capital paulista em uma dinâmica e movimentada cidade. O consequente crescimento da população aumentou a demanda do consumo interno, possibilitando o aparecimento de grandes indústrias abastecidas pela mão-de-obra operária e assalariada. São Paulo passou por alterações de toda natureza, tornando-se um importante centro econômico e financeiro, o que promoveu a ascensão de uma nova classe social formada por advogados, engenheiros e médicos.

Em *O circuito social da fotografia: estudo de caso – II*, Lima (1998) apresenta uma análise do consumo de produtos fotográficos em São Paulo, na segunda metade do século XIX, a partir do levantamento de propagandas, artigos e críticas referentes à fotografia publicados em revistas, almanaques e no *Correio Paulistano*, jornal de maior circulação na cidade na época, ao lado do periódico *A Província de São Paulo*. A autora relaciona o aumento da oferta de produtos aos serviços prestados pelos estúdios e *ateliers* da cidade. Informa que a redução da procura por retratos no início do século XIX provocou uma mudança no tipo de serviço prestado por essa categoria de fotógrafos que passou a oferecer diferentes produtos como álbuns e materiais para laboratório. Eles também organizavam cursos de fotografia e produziam vistas das paisagens da cidade, que puderam ser exibidas em exposições realizadas em locais como o *Salão Progredior*, onde foi realizada em 1905, a exibição das grandes panorâmicas de Valério Vieira (1862-19410), ou no Photo Club, fundado em 1900 na capital paulista. A fundação do Photo Club foi noticiada no jornal *Correio Paulistano* (7 jul. 1900, p.1):

Sabemos que se trata de fundar nesta capital um club de amadores de fotografia, contando já a nascente sociedade fortes elementos que garantem o seu completo êxito.

Entre outros fins, o Photo Club se proporá realizar exposições de trabalhos dos sócios, o que concorrerá muito para desenvolver e apurar nestes o gosto pela útil e interessante diversão.

Vimos em poder do sr. E. Bloch, da casa Netter, uma lista de sócios fundadores do Photo Club, que será instalado brevemente com um número limitado de associados.

Experiências isoladas, como o programa de rádio *Instantâneos no ar*, mantido por José Medina (1896-1980), ao final da década de 1930, também contribuíram para que a fotografia progressivamente começasse a fazer parte do dia-a-dia da cidade³⁷. Há também a formação de um grupo de amadores em São Paulo, identificado por Mendes & Camargo (1997, p. 57). Desse grupo participava o empresário do setor gráfico, Victor Vergueiro Steidel que, juntamente com Herculano Anhaia e Guilherme Sheldon, elaboraram os estatutos do Club de Amadores Photographos, em 1890.

Encontramos relatos esparsos a respeito das diversas manifestações em torno da fotografia na cidade de São Paulo, no início do século passado, como o de Mendes (2012, p. 158) sobre o periódico *Ilustração Photographica*, uma “revista científica mensal e de ensino de fotografia e artes correlativas” que surgiu encartado na *Ilustração São Paulo*, em 1919. O *BFC*, nº 71-72 (mar.-abr. 1952, p.17) informa a realização de uma exposição organizada pelo Cônsul Geral do Brasil, Sebastião Sampaio, em janeiro de 1931, no Nicholas Roerich Museum, em Nova York. De acordo com o texto, foram expostas 85 fotografias de amadores brasileiros de 17 autores, dos quais nove de São Paulo, oito do Rio de Janeiro e os demais, provenientes de outros Estados. Encontramos no jornal *O Estado de S. Paulo* uma matéria sobre o concurso de fotografia realizado em parceria com a Photo Ótica Moderna, tendo como um dos jurados Carlos Quirino Simões (*O Estado de S. Paulo*, 24 jun. 1938, p.8), que viria a ser um dos fundadores do FCCB. São relatos fragmentados que expõem o desconhecimento acerca do circuito da fotografia em São Paulo, na primeira metade do século XX.

A primeira publicação dedicada exclusivamente à fotografia no Brasil, de que se tem notícia, é a *Revista Photographica*, datada de janeiro de 1909 que, poucos meses após o seu

³⁷ José Medina foi um dos fundadores do FCCB, em 1939. Em 1946, retornou ao Clube depois de ter ficado afastado por um tempo para se dedicar totalmente ao rádio. Teve atuação de destaque na SPP e, mais tarde, lançou pela Rádio Bandeirante um programa dedicado à fotografia, no qual transmitia crônicas e organizava concursos (*BFC*, nº 2, jun. 1946, p.7). Participou do 1º *Salão Paulista de Arte Fotográfica* (1942) como membro da comissão com os trabalhos *Orquídea*, *Nostalgia*, *Dádiva da terra*, *Cabeça*, *Felino* e *Crepúsculo no oceano e Tédio*.

lançamento, promoveu um concurso fotográfico. Tratava-se de prática comum adotada por publicações estrangeiras e tinha por objetivo estimular seus leitores a participar das atividades promovidas pela publicação como uma forma de aumentar o número de assinantes³⁸. A publicação ficou em circulação até os anos 1920. Posteriormente, em março de 1918, a revista *A Cigarra*, de propriedade de Gelásio Pimenta, lançou o Grande Concurso Photographico d' *A Cigarra*³⁹. Nas palavras de Valêncio de Barros, o concurso demonstrou o valor da fotografia, dando grande impulso à arte fotográfica em São Paulo, além de ter provocado entusiasmo dos amadores, “estimulando o interesse e despertar de sensibilidades adormecidas”⁴⁰. A competição foi aberta somente aos amadores residentes no Estado, excluídos os profissionais. Não havia limite de número de trabalhos inscritos, que foram divididos nas seguintes categorias: paisagens, cenas, figuras, natureza-morta, animais e grandes instantâneos (*A Cigarra*, nº 88, 30 mar. 1918, p. 30-31).

Em janeiro de 1926, Renato Corvello fundou a *Revista Brasileira de Photographia* que contou com a colaboração de vários fotoamadores, entre eles, Valêncio de Barros. A criação da revista foi noticiada pelo *Correio Paulistano* (27 mai. 1926, p. 6):

Acaba de aparecer o número de abril da “Revista Brasileira de Photographia”, editada nesta capital pela Empresa Edanee e destinada à propaganda da arte photographica.

O número actual, como os anteriores, apresenta-se com a mesma cuidadosa organização, destacando-se a parte illustrada que é nítida e de bello efeito.

Visando o meio fotográfico, a *Revista Brasileira de Photographia* convidou os amadores espalhados pela cidade a se reunirem em torno de uma sociedade fotográfica como forma de fazer conhecer seus trabalhos, trocar ideias, promover o ensinamento de técnicas fotográficas e organizar exposições e concursos.

³⁸ Camargo & Mendes (1992, p. 53) apontam disparidades nas datas de início da *Revista Photographica* (1908 ou 1909). O *BFC*, nº 99 (mai. 1956, p. 24), informa que a publicação surgiu em janeiro de 1909, assim como Rubens Fernandes Jr. no site www.iconica.com.br. Acesso em 24 nov. 2017.

³⁹ Lançada em 1914 com tiragem de 12.000 exemplares, *A Cigarra* foi uma popular revista do início do século XX. Quinzenal, refletia o comportamento da época com fotografias, ilustrações, jogos e textos assinados por escritores como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Olavo Bilac. As mulheres eram destaque na capa e em seções como Vida Doméstica, entre notícias sobre bailes, saraus e espetáculos da cidade. Gelásio Pimenta, de acordo com o *BFC*, nº 71-72 (mar.-abr. 1952, p.14), “sempre viveu para as artes. Tanto na revista, quanto no lar, vivia rodeado de artistas, de tudo que São Paulo possuía de requintado na literatura, na música e nas belas-artes”.

⁴⁰ Valêncio de Barros, sócio honorário do FCCB, participou do *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, com os trabalhos: 1º (1942) *Bairro do Chico Rei – Ouro Preto, Matriz do Pilar – Ouro Preto, Manhã brumosa, Forte colonial, Bertioga, Varredor, Confidências e Pierrot*; 2º (1943) com *Teresinha, Manhã de junho, Recanto tranquilo, Retirando a rede, Itaipava, Rua da Glória – Ouro Preto e Matriz do Pilar – Ouro Preto*; 3º (1944) com *O violeiro, Noturno, No Porto de Santos, Rua da Glória – Ouro Preto, Horto florestal, Névoas do amanhã e Juventude*.

Há distintos e adiantados amadores, que se dedicam com fervor à fotografia artística, à fotografia feita sem outro fim que o de provocar uma emoção estética, essa que é a fotografia do verdadeiro e apaixonado amador. No entanto, os amadores dos modernos processos de fotografia artística, não se conhecem nem tem a oportunidade de fazer conhecer os seus trabalhos, muitos de real valor e dignos de figurar nos grandes concursos internacionais. É que nos faltam os poderosos elementos de progresso que são as revistas e as sociedades fotográficas. É nas sociedades fotográficas que os amadores se reúnem, travam conhecimento, trocam ideias, auxiliam-se mutuamente, ensinam o que sabem, perguntam aos mais adiantados o que ignoram. São pelas revistas que se disseminam os ensinamentos, as fórmulas, os novos processos. São as sociedades e as revistas que organizam os concursos e exposições, que propagam e demonstram as novidades que diariamente aparecem nos mercados.

Não faltam em nosso meio fotográfico os elementos essenciais para que se constitua aqui um poderoso núcleo, cujo prestígio irradie pelo país inteiro e transponha as fronteiras, colocando a fotografia brasileira nos grandes concursos e exposições internacionais. Têm nos faltado revistas e sociedades. A sociedade, precisamos organizá-la. A revista, aqui a tendes (*BFC*, nº 71-72, mar.- abr. 1952, p.14).

A revista, que deixou de circular em menos de um ano, foi responsável pela organização da primeira excursão fotográfica de que se tem notícia em São Paulo, no dia 21 de abril de 1926, tendo como tema o Horto Florestal (Camargo & Mendes 1992, p. 55). Dela participaram, além de Corvello, o engenheiro Carlos Quirino Simões⁴¹, Aécio Quintela, Agnelo Quintela, João Baptista Vasques, Paulo Euler, Colombo Rossetti, Heitor de Assis Pacheco e José de Mascarenhas Neves (**Figura 3**).

Figura 3: Excursão fotográfica promovida pela *Revista Brasileira de Photographia*. Fonte: <http://www.fotoclub.art.br/>. Acesso em 08 dez. 2017.

⁴¹ Carlos Quirino Simões participou do *Salão Paulista de Arte Fotográfica* com os trabalhos: 1º (1942) com *Pia na Igreja do Carmo – Ouro Preto*; 2º (1943) com *Moleque vira lata*, *Merenda ligeira*, *Momento de meditação*, *Romeiro* e *Na hora do cigarro*.

Nesse passeio, surgiu a ideia da fundação da SPP⁴². Voltada para a troca de informações em torno da fotografia e da realização de excursões e palestras, suas atividades eram noticiadas nas páginas do *Correio Paulistano*⁴³. Em dezembro de 1927, a SPP realizou seu primeiro *Salão de Arte Fotográfica*, exibindo 340 fotografias. O evento foi organizado por Fernando Ruffier, presidente da comissão do salão e responsável pelo regulamento de seleção, que dividiu os trabalhos nas categorias: *portrait*, estudos de gênero, natureza-morta, paisagem e autocromia. A mostra ocupou uma sala do Palacete Santa Helena, que havia sido inaugurado há dois anos, um edifício de uso comercial misto, que abrigava escritórios e a sala de cinema Cinemundi que, na época, era uma grande atração do local⁴⁴. Dois anos depois, em outubro de 1929, a SPP inaugurou outra exposição e concurso realizados em parceria com a Casa Fotóptica, motivo de nota no jornal *Correio Paulistano* (11 mai. 1929, p.4). Nesse concurso, destacou-se a participação do pintor Aldo Bonadei que, segundo relato publicado no *BFC*, nº. 71-72 (mar-abr. 1952, p.17) conquistou o 5º Prêmio na categoria estudos de gênero e paisagem. A notícia, entretanto, não informa a técnica utilizada pelo pintor. Apesar da curta duração de apenas seis anos, a associação teve um papel importante para o desenvolvimento da fotografia em São Paulo porque a partir dela iriam surgir outras iniciativas, como veremos a seguir⁴⁵.

Ao noticiar as mostras realizadas pela SPP a *Revista Sombra e Luzes*, vinculada à essa entidade e dirigida por Ruffier, noticiou, em outubro de 1929, a grande presença de público:

Nunca nas exposições de pintura, vimos o povo acumular-se e acotovelar-se como vimos no primeiro Salão de Arte Fotográfica da Sociedade Paulista de Photographia, em dezembro de 1927, ou nesta recente exposição do Concurso Fotóptica. É evidente, pois, que a Fotografia Artística facilmente pode tornar-se uma Arte

⁴² Até recentemente a SPP era considerada como o primeiro fotoclube paulistano, porém Mendes (2013, p. 222) destacou algumas ocorrências anteriores na década de 1890, tais como: o Club dos Amadores Photographos (1890) e o Photo Club Paulista (1897).

⁴³ O *Correio Paulistano* (2 jul. 1927, p.5) informou sobre a excursão para a cidade de Parnahyba. Em 24 de outubro de 1928 (p.15), fez referência à palestra de Guilherme Malfatti na sede da associação.

⁴⁴ O Edifício Santa Helena situado na Praça da Sé, nº 13, era uma das atrações culturais de São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930. O imóvel foi demolido na década de 1970 para dar lugar ao metrô. O Grupo Santa Helena, um dos mais importantes agrupamentos de artistas da modernidade paulista articulou-se, a partir de 1935, naquele endereço, fato que deu origem ao seu nome. O Grupo Santa Helena surgiu da união espontânea de alguns artistas que utilizavam as salas do edifício como ateliers. <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-uma-vez-em-sp-edificio-santa-helena,11325,0.htm>. Acesso em 28 nov. 2017.

⁴⁵ Não se sabe ao certo o tempo de duração da SPP. O *BFC*, nº 71-72 (mar.-abr. 1952, p. 18) informa que a SPP foi ativa por seis anos.

eminentemente popular. Para isto, falta apenas que se tornem frequentes e periódicas as exposições de trabalhos fotográficos (*BFC*, nº 71-72, mar.-abr. 1952, p.16).

As pesquisas sobre o comércio da fotografia e o levantamento dos estúdios fotográficos atuantes na década de 1940, realizadas por Bispo (2012) e Kraus (2013), demonstram a concentração de fotógrafos no centro da cidade de São Paulo, como resultado da dinâmica das transformações que a cidade passava desde 1870. Vários estabelecimentos se instalaram nas ruas da região, a poucos quarteirões de distância uns dos outros. Kraus (2013) contabilizou 10 fabricantes de artigos fotográficos como papéis, vidros e produtos químicos, sete comerciantes de material fotográfico como a Lutz Ferrando e a Isnard Cine Foto, sete importadores e 149 estúdios fotográficos instalados no centro da cidade entre 1943 e 1947. Esses números revelam que o setor fotográfico estava alinhado à sociedade de consumo paulistana e sujeito à movimentação econômica da cidade como um todo.

2.2. A dinâmica interna do Foto Cine Clube Bandeirante

O FCCB nasceu graças ao esforço de alguns dos antigos membros da extinta SPP, entre outros fotoamadores que mantinham interesse pela fotografia, tais como Carlos Quirino Simões, Valêncio de Barros, Adhemar Queirós de Moraes⁴⁶, Carlos Vieira de Carvalho, Fernando Ruffier, Jorge Pozzi e Guilherme Malfatti⁴⁷. A sua fundação ocorreu no dia 29 de abril de 1939, no Salão Azul do Prédio Martinelli, cedido pelo Portugal Clube⁴⁸. O estatuto social, aprovado um mês depois, constituiu a primeira diretoria do Clube, definindo Alfredo Penteado Filho como presidente, Benedito Junqueira Duarte (1910-1955), vice-presidente⁴⁹ (Figura 4). Como 1º secretário foi eleito José Donatti e 2º secretário, Victor Caccuri Jr.⁵⁰. Para a tesouraria, foram eleitos Waldomiro Honorato Moretti⁵¹ e Luís Francisco de Lima⁵². Para o cargo de diretor de excursões foi nomeado José Yalenti (1895-1967)⁵³.

⁴⁶ Adhemar Queirós de Moraes participou do *Salão Paulista de Arte Fotográfica* com os trabalhos: 1º (1942) *A vassourinha, Carro de bois, Boa noite, Miss Chamberlain e Mesa de trabalho*; 2º (1943) *Melancolia e Tormenta*.

⁴⁷ Guilherme Malfatti participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* em: 1º (1942) com os trabalhos *Inspiração* (menção honrosa), *Ilha do menino – São Sebastião, Flor da noite e Composição decorativa*; 4º (1945) com *Pateo em ruínas e Sonho medieval*; 6º (1947) com *Pintor místico*; 7º (1948) com *Sinfonia floreal, Alvorada e Torre de Itanhaém*; 8º (1950) com *Transfiguração*; 9º (1950) com *Autorretrato*; 10º (1951) como membro do júri apresentou os trabalhos *Praia triste, Cerâmica indígena, Enseada virgem, Pedra e areia, Praia de Itanhaém e Encosta*; 11º (1952) com *Dia triste, Amanhecer, Passando o tempo e Vitral*; 12º (1953) com *Impedimento, O vulto e Mapa*; 13º (1954) com *Abstração* e *Sem título*; 14º (1955) com *Duo*; 16º (1957) com *Arquitetura e Bruma*; 17º (1958) com *Forminhas e Praia no inverno*; 18º (1959) com *Taquaras e Vedação*.

⁴⁸ O prédio abrigaria a primeira sede do FCCB que alugou as salas 2.201 e 2.202.

⁴⁹ Benedito Junqueira Duarte estudou fotografia em Paris, em 1922 e em 1929. Foi chefe da Seção de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, criada em 1935, cargo no qual permaneceu até sua aposentadoria em 1965. Participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* com os trabalhos: 1º (1942) *Sinfonia rural, Messidor, Abacates, Jabuticabas, A casa do Padre Albernaz, O cortiço, Retrato e Estudo*; 2º (1943) *Natureza-morta, Velho muro, Rua São Luiz e Igreja de Carapicuíba*; 3º (1944) *Angelus*; 4º (1945) *Natureza-morta, Rua São Luiz, Telhados e Retrato de Mário de Andrade*; 5º (1946) *A bailarina solta no mundo e Retrato de Lasar Segall*; 6º (1947) *Bethoveniana, O violeiro e Os remadores do Divino*; 7º (1948) *Natureza-morta e Homens de branco*.

⁵⁰ Victor Caccuri Jr. participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* com os trabalhos: 1º (1942) *Perfil do missivista, Borrasca próxima, Crepúsculo na praia, Tarde amena, Remanso no Paquetá, Inverno paulista e Portal histórico*; 2º (1943) *Ovelhas pastando, À espera dos caridosos, Aridez, À espera do ônibus, Sentinela divina e Ovelha*; 3º (1944) *Adolescência*; 4º (1945) *Bebedouro, Enchú de vespas e Beiral*; 5º (1946) *Veleiros e Poesia da roça*; 7º (1948) com *Angelus*; 8º (1950) *Rainha dos mares e Magnatas da floresta*; 9º (1950) *Saveiros* e 10º (1951) *Força conjugada*.

⁵¹ Waldomiro Honorato Moretti participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* em: 1º (1942) com os trabalhos *Trabalho e Volta da caçada* e 3º (1944) com *Luz matinal, Roupas ao vento e Guia*.

⁵² Luís Francisco de Lima participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* em: 1º (1942) com os trabalhos *A velha peroba* (menção honrosa), *Silhuetas, Aurora e O homem e a terra*; 2º (1943) com *O sino e a cruz*.

⁵³ A relação das fotografias de José Yalenti participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 1.

Figura 4: Foto comemorativa da fundação do Foto Clube Bandeirante. Compareceram e assinaram a Ata de Fundação os seguintes associados: Antônio Gomes de Oliveira, José Donatti, Eugênio Fonseca Filho, Benedito Junqueira Duarte, Alfredo Pentead Filho, Waldomiro Moretti, Luiz F. Lima, Victor Caccurri Jr., José Medina, Lourival Bastos Cordeiro, Jorge Backer, Eduardo de S. Thiago, Júlio S. Toledo, Joaquim R. Borges, Simon Kessel, José Louzada F. Camargo, Jorge Siqueira Silva, Francisco B. M. Ferreira, Edgar Flacquer, Antonio Ferrero, José A. Vergareche, João A. Giuzio, Mário Caccurri, Aldo Dacomo, Dyano Castanho, José M. Francisco, Waldomiro Ract, José Yalenti, Gelmino Poltronieri e Jorge Bittar. São Paulo, 28/04/1939. Fonte: Acervo FCCB. São Paulo, 28/04/1939. Fonte: Acervo FCCB.

A edição do *BFC*, nº 24, apresenta um relato sobre a fundação do Clube⁵⁴:

A loja Photo Dominadora, uma loja de artigos fotográficos, instalada na Rua São Bento, passou a acolher de maneira informal os fotoamadores que ali começaram a se reunir para conversas em torno da fotografia. Nas conversas entre Lourival Bastos Cordeiro e Antonio Gomes de Oliveira, proprietários do estabelecimento comercial, surgiu a ideia de fundar uma associação ou clube onde os amadores de São Paulo pudessem se reunir para discutir e compreender os progressos da fotografia. A dupla percebeu a utilidade dessa iniciativa e compreendeu que poderiam ter um laboratório para experiências, onde os sócios pudessem travar conhecimentos, como o ampliador e todos os “segredos” do laboratório. Porque havia muito amadores que se admiravam como era possível, de um 3x4, fazer uma ampliação 30x40 e não compreendiam como uma fotografia pudesse tomar cores diferentes. Até o nome havia sido imaginado: Foto Clube Bandeirante. Para quem não conhece a história, bandeirante é sinônimo de paulista. Porque bandeirantes foram os paulistas que desbravaram os sertões do Brasil, porque novos bandeirantes iriam ser estes outros paulistas que se propunham a levar adiante esta nova bandeira: propagar e aperfeiçoar, desvendando ao Brasil a arte fotográfica, entre nós só conhecida e praticada por poucos iniciados (*BFC*, nº 24, abr. 1948, p.6-7).

O Conselho de Fundadores, sob a presidência de Antônio Gomes de Oliveira, assumiu, provisoriamente, até maio de 1940 – quando Francisco Benedito Martins Ferreira foi eleito presidente e a sede do Clube foi transferida para a Rua São Bento, nº 357⁵⁵ (**Figura 5**).

⁵⁴ Sobre a fundação do FCCB encontramos outros relatos nas edições do *BFC*, nº 73 (mai. 1952, p.28) e *BFC*, nº 99 (mai. 1956, p. 24).

⁵⁵ Francisco Benedito Martins Ferreira, o Chiquito, foi muito ativo durante os primeiros anos do FCCB. Tornou-se conselheiro em 1949.

Figura 5: Os primeiros presidentes do FCCB, Antônio Gomes de Oliveira, à esquerda e Alfredo Penteado Filho. Fonte: Acervo FCCB.

Tal medida foi adotada para reduzir as despesas porque, segundo depoimento publicado no *BFC*, nº 99 (mai. 1956, p. 25), os primeiros tempos foram difíceis. No início, as atividades do Clube estiveram restritas a pequenos concursos internos, organização de excursões fotográficas e ao envio de algumas coleções de fotografia ao exterior. Notícias a respeito dessas atividades eram publicadas no *Correio Paulistano*, em diferentes edições.

Foto Clube Bandeirante promoverá domingo próximo, mais uma de suas excursões com o fito de proporcionar aos seus associados um passeio agradável em recantos cheios de paisagens e assuntos que se prestem à obtenção de fotografias realmente artísticas. A excursão será na vizinha e pitoresca cidade de Guararema (*Correio Paulistano*, 11 set.1941, p.7).

Continuando em seu programa de estimular o amadorismo fotográfico entre nós, o Foto Clube Bandeirante levará a efeito, domingo próximo a sua 12ª excursão que tem por objetivo a vizinha e pitoresca localidade de São Roque, tão rica de assuntos artísticos e documentários (*Correio Paulistano*, 06 jun.1941, p.8).

A campanha em favor do aumento de seu quadro social, empreendida pelo Foto Clube Bandeirante, está alcançando os melhores resultados, principalmente devido à regalia concedida aos sócios que ingressarem até o fim do corrente ano, os quais ficarão isentos de joia (*Correio Paulistano*, 03 dez.1941, p.8).

Em 8 de novembro de 1941, o jornal noticiou a excursão para Itanhaém e o concurso promovido pela Casa Esporte, com o apoio do Clube, sobre o tema “Crianças”, além de informar que o FCCB, com o objetivo de aumentar seu quadro social havia suspenso o valor para inscrição, a fim de estimular a entrada de novos sócios nos dois últimos meses do ano (*Correio Paulistano*, 8 nov. 1941, p.8). As fotografias resultantes do concurso foram exibidas na sede do Clube, onde também estavam expostos os trabalhos referentes à última excursão (*Correio Paulistano*, 18 dez. 1941, p.8). Um fato noticiado pelo *Correio Paulistano* (2 out. 1940, p.9) mostra que, em 1940, foi realizada uma exposição com trabalhos do Photo Clube Helice, de Porto Alegre⁵⁶. Nova eleição da diretoria, realizada no final do ano de 1942, elegeu Eduardo Pedro Paulo Salvatore como presidente⁵⁷. Considerado pelos companheiros do FCCB como um bom administrador, político e visionário, Salvatore tomou posse em 1º de janeiro de 1943 e ocupou o cargo até o final dos anos 1980.

Figura 6: Francisco Albuquerque. *Eduardo Salvatore*, s/d. Fonte: Acervo Família Salvatore.

⁵⁶ Acreditamos que o jornal tenha cometido um erro de grafia e o nome correto da associação seja Photo Clube Helios.

⁵⁷ A relação das fotografias de Eduardo Salvatore participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 2.

Uma das primeiras iniciativas de Salvatore ao assumir a direção do Clube foi alterar o sistema de concursos internos, passando a realizá-los alternadamente, nos meses em que não houvesse excursão fotográfica e reformular seu regulamento. O concurso era uma atividade restrita aos membros do Clube e vista como preparatória para o *Salão*. As fotografias eram julgadas e o fotógrafo classificado entre as categorias novíssimo, júnior e sênior, conforme a pontuação alcançada na prática da fotografia artística, de acordo com os avaliadores. À pontuação somavam-se os aceites e as premiações em salões nacionais ou estrangeiros e, conforme o desempenho, o fotógrafo era promovido de categoria. Os concursos considerados mais difíceis eram aqueles que apresentavam temas prefixados, como cristais, natureza-morta, cenas interiores, retratos, marinhas, cenas de gênero, esportes em ação, cristais, entre outros⁵⁸. Neles esperava-se que o participante aprimorasse seu conhecimento fotográfico, dedicando maior atenção às regras gerais de composição e ao estudo de luzes e sombras.

Além dos concursos internos, o FCCB criava formas para se envolver em causas sociais ou para angariar novos sócios. Em 1945, por exemplo, foi realizado o concurso Cruz Vermelha, destinado à confecção de um calendário – vendido em benefício do Hospital Infantil de Indianópolis e mantido por essa instituição internacional. No ano seguinte, paralelamente à realização do 5º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, o Clube organizou o Concurso Parques Infantis, promovido pela Divisão de Educação e Recreio do Departamento Municipal de Cultura e destinado aos sócios do FCCB (*BFC*, nº9, jan. 1947, p.10). Iniciativas como essas eram divulgadas nos jornais, conforme segue abaixo:

Na última reunião da diretoria do Foto Clube Bandeirante, os diretores presentes deliberaram oferecer à Cruz Vermelha Brasileira o produto integral da venda dos trabalhos de sua autoria, admitidos no II Salão Paulista de Arte Fotográfica, a inaugurar-se sábado, 23 do corrente, às 18 horas, na Galeria Prestes Maia com a presença de altas autoridades civis e militares.

A iniciativa encontrou franco apoio por parte dos associados daquela agremiação, sendo já numerosa a lista de adesões. Os demais concorrentes que desejarem colaborar nessa ideia, que é um subsídio à campanha para o levantamento de fundos que se destinam à construção do pavilhão de Cirurgia e Traumatologia Infantil, do Hospital de Indianópolis, deverão assinar a lista que se encontra na sede do Foto Clube Bandeirante ou comunicar sua adesão por carta (*O Estado de S. Paulo*, 13 out. 1943, p.8).

Como forma de incentivar a participação dos associados no envio de fotografias para os salões fotoclubistas, a diretoria do FCCB criou o Troféu Prestes Maia, em 1946, que seria

⁵⁸ Conforme informa o *BFC*, nº 8 (dez. 1946, p.8) os concursos internos sob os temas prefixados apresentavam menor concorrência do que os de tema livre.

entregue ao sócio que melhor classificação obtivesse durante dois anos consecutivos, ou três alternados, nos salões e concursos em que o Clube se fez representar. Em 1945, por exemplo, 50 sócios se inscreveram em 12 salões nacionais e estrangeiros, sendo que um total de 718 fotografias foi enviado, sendo admitidas 366 (*BFC*, nº 9, jan.1947, p.9).

A fim de atrair novos sócios, o Clube lançou o 1º Concurso Estímulo que teve por objetivo revelar amadores principiantes. Uma das condições foi a de que os concorrentes não poderiam ser filiados a nenhuma associação e não ter participado de nenhum salão ou concurso anteriormente⁵⁹. Os 50 melhores trabalhos inscritos integraram uma exposição inaugurada em 10 de março de 1951 na sede social do FCCB. Esse tipo de concurso demandava tempo e esforço dos envolvidos, mas era considerado pelos amadores como uma oportunidade de se fazer conhecido, além de servir para fortalecer a imagem da associação.

Outro destaque da programação fotoclubista era a realização de excursões a locais caracterizados pela beleza natural ou considerados pitorescos com o objetivo de fornecer aos sócios motivos ou temas para a criação de seus trabalhos fotográficos. A importância das excursões era tão grande que havia o cargo de “Diretor de Excursões” na estrutura do FCCB⁶⁰. As iniciativas reuniam dezenas de associados acompanhados por suas famílias, de modo que o convívio fortalecia os laços sociais do grupo. Eram oportunidades consideradas pelos integrantes do Clube como uma verdadeira escola de fotografia, pois o intercâmbio entre veteranos e principiantes possibilitava aos mais novos uma aprendizagem efetiva e prática dos detalhes envolvidos na feitura de uma fotografia segundo os padrões fotoclubistas (*BFC*, nº 59, mar. 1951, p.5):

Cabe aqui registrar o quanto são proveitosas estas excursões, principalmente para os que se iniciam na difícil arte da fotografia. Acompanhados pelos mais avançados, a experiência destes na seleção dos assuntos, nos ângulos, nas tomadas, as suas recomendações de ordem técnica, *etc.* constituem verdadeiras e valiosas aulas práticas de fotografia (*BFC*, nº 60, abr. 1951, p.31).

⁵⁹*BFC*, nº 59 (mar. 1951, p.31). O vencedor do 1º Concurso Estímulo foi André Carneiro e o 5º lugar foi da fotógrafa Dulce Carneiro. A relação das fotografias de Dulce Carneiro participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 3.

⁶⁰ As excursões fotográficas eram frequentes e normalmente em cidades próximas a São Paulo, como Guararema, Atibaia (*BFC*, nº 2, jun. 1946, p.1); São Bernardo do Campo (*BFC*, nº4, ago. 1946, p. 1), Souza (BFC, nº 5, set. 1946, p.5), Guarujá (*BFC*, nº 12, abr. 1947, p.8), Ilha de Paquetá (*BFC*, nº 17, set. 1947, p. 13), São Vicente (*BFC*, nº 23, mar. 1948, p. 12); Caraguatatuba (*BFC*, nº 28, ago. 1948, p. 20), Fazenda Monte Belo (*BFC*, nº 36, abr. 1949, p. 14-15), Morro Grande (*BFC*, nº 60, abr. 1951, p.31) e Poços de Caldas (*BFC*, nº 67, nov. 1951, p. 26).

Figura 7: Almoço durante excursão fotográfica do FCCB. Na foto vê-se German Lorca à esquerda com a mão no queixo e Guilherme Malfatti, primeiro à direita, olhando para a câmera, s/d. Fonte: Acervo FCCB.

Aos participantes do Clube juntavam-se, frequentemente, integrantes de outras associações, como foi o caso da excursão à cidade de Poços de Caldas (MG), a convite do fotoclube daquela cidade, durante o feriado de 15 de novembro de 1951. Dela participaram também os diretores do Foto Cine Clube de Ribeirão Preto e do Foto Cine Clube de Campinas, conforme relato encontrado no *BFC*, nº 67 (nov. 1951, p.26).

Uma iniciativa de Salvatore que contribuiu para a expansão do fotoclubismo foi a disponibilização do estatuto do Bandeirante para subsidiar a criação de novos clubes no interior do Brasil. Dessa forma, o FCCB tornava-se cada vez mais conhecido, vindo a transformar-se numa referência para os clubes do interior do Estado de São Paulo e do Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, quando inúmeras associações dessa natureza foram fundadas.

Em 1946, o Clube passou a se chamar Foto Cine Clube Bandeirante devido à criação do Departamento de Cinematografia no ano anterior, sob a direção do holandês Jan Jurre Roos. No mesmo ano foi instituída a Secção Feminina, sob a direção de Elza Bedit – fatos que revelam, não apenas a intenção do Bandeirante em conquistar novos sócios, mas também demonstram a sua abertura aos novos agentes da sociedade, como as mulheres e os amadores de cinema.

2.3 O Boletim Foto Cine como elemento de difusão de valores sobre a fotografia fotoclubista.

Lançado em 1946, o *Boletim Foto Cine*, órgão oficial do FCCB, foi um veículo informativo das atividades do Clube e do fotoamadorismo nacional. Distribuído entre os associados, foi publicado mensalmente até dezembro de 1951, quando sua periodicidade se tornou irregular, devido a dificuldades como falta de papel e atrasos na sua confecção (*BFC*, nº79, fev. 1953, p. 23). Tratava-se de um importante canal de comunicação do movimento fotoclubista nacional e podemos considerar suas páginas como um verdadeiro foro de debates. O *BFC* publicava frequentemente textos técnicos sobre os avanços da fotografia que contribuíram para a divulgação de ensinamentos fotográficos e norteavam os amadores para a produção de suas imagens. Apresentava informações a respeito das visitas que o Clube recebia em sua sede, fato que nos permitiu identificar o alcance do círculo formado por estas personalidades. Trazia ao conhecimento do leitor, regularmente, comunicados sobre os principais salões fotoclubistas nacionais e internacionais, o que nos possibilitou o delineamento dessa rede e do intercâmbio realizado dentro dela, além dos informes relacionados aos concursos e às excursões. A respeito do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* encontramos transcrições das palestras e seminários, de matérias publicadas na imprensa, informações sobre os regulamentos, números de inscrições recebidas, textos sobre os critérios de seleção dos trabalhos, entre outros assuntos relacionados ao tema.

Por meio das notícias publicadas no *BFC* e da relação dos participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* foi possível identificar 37 associações fotográficas no Brasil, 27 no Estado de São Paulo e aproximadamente uma centena de clubes estrangeiros⁶¹. Consta ainda a informação de que o primeiro fotoclube do interior do Estado de São Paulo foi o Foto Clube de São José dos Campos, fundado em 5 de outubro de 1946, que já no ano de sua fundação promoveu o seu primeiro salão. Para esse evento José Yalenti, Angelo Nutti⁶² e Eduardo Salvatore foram convidados para compor o júri como os representantes do FCCB (*BFC*, nº 7, nov. 1946, p.7). Segundo o informe, o salão foi aberto ao

⁶¹ O Anexo 12 relaciona os fotoclubes nacionais identificados nesse estudo. Não foi possível contabilizar as associações internacionais porque seria necessário verificar o nome de cada uma sendo que muitas não existem mais.

⁶² A relação das fotografias de Angelo Nutti participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 4.

público em 15 de novembro de 1946, com mais de 200 trabalhos e uma palestra do crítico de arte Sergio Milliet (1898-1966) na sua abertura (*BFC*, nº 8, dez. 1946, p.11).

O regulamento de participação nos salões organizados por essas associações seguiam, via de regra, o estatuto do FCCB e eram semelhantes entre si (*BFC*, nº 42, out. 1949, p.10). Esses eventos aconteciam em espaços de acesso franqueado ao público, tais como, escolas, bibliotecas, teatros, centro culturais ou clubes⁶³. Nas inaugurações era frequente a presença de um representante do FCCB, que normalmente recebia alguma homenagem, participava como membro do júri e/ou tinha suas fotografias expostas⁶⁴. As cerimônias de abertura eram prestigiadas pela presença de personalidades locais e acompanhadas de uma palestra. Muitas vezes, o dia escolhido para a abertura dos salões coincidia com uma data comemorativa local, o que demonstra a articulação entre o poder político e o meio fotoclubista.

Nesse contexto, chama a atenção a realização do *1º Salão Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos*, organizado pelo Foto Cine Clube Sancarlense em parceria com o FCCB, o Foto Cine Clube de Campinas e a Sociedade Fluminense de Fotografia, inaugurado em 20 de junho de 1951, com 75 fotografias pertencentes a 29 fotógrafas integrantes dos clubes organizadores do salão⁶⁵. O ambiente fotoclubista era predominantemente masculino e a presença das mulheres esteve reduzida a um papel secundário, quase sempre como auxiliares ou acompanhantes de seus maridos nas excursões e em eventos comemorativos. Raras foram as fotógrafas atuantes na área.

⁶³ Clube XV, em Santos (*BFC*, nº 21, jan. 1948, p. 13); Salão Nobre da Escola Industrial Dr. Júlio de Mesquita, em Santo André (*BFC*, nº 75, jul. 1952, p.29); Centro Cultural de Botucatu (*BFC*, nº 45, jan. 1950, p. 21); Saguão do edifício da Escola Normal de São Carlos (*BFC*, nº 43, nov. 1949, p. 25); Anfiteatro do Teatro Municipal de Campinas (*BFC*, nº 69-70, jan.-fev. 1952, p.27).

⁶⁴ Eduardo Salvatore, José Yalenti e Plínio Silveira Mendes receberam os diplomas de “sócio honorário” durante a inauguração do *7º Salão Nacional de Arte Fotográfica*, promovido pelo Foto Clube Aracoara (*BFC*, nº 103, s/d, p.37); Eduardo Salvatore integrou a comissão de seleção e julgamento do *1º Salão de Arte Fotográfica de Campinas* (*BFC*, nº 53, set. 1950, p.23).

⁶⁵ O Anexo 13 relaciona as fotógrafas que participaram do *1º Salão Feminino de Arte Fotográfica*.

Figura 8: Capa do catálogo do 1º Salão Feminino de Arte Fotográfica do Foto-Cine Clube Sancarlenense. São Carlos, SP. Fonte: Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia.

A partir da edição nº8 (dez. 1946), o *BFC* passou a dedicar algumas páginas exclusivas para a reprodução de fotografias que vinham acompanhadas apenas pelo nome do autor e de seu título. Entre junho de 1947 (*BFC*, nº 14) e setembro de 1950 (*BFC*, nº 53) essas imagens foram publicadas na seção denominada *As fotografias do mês*⁶⁶. Mesmo após o fechamento da seção, a reprodução das fotografias se manteve. Para este estudo, realizamos o levantamento das imagens publicadas nas edições do *BFC*, entre 1946 e 1959, com o objetivo de identificar quais os fotógrafos tiveram mais trabalhos reproduzidos. Do total de 359 reproduções fotográficas encontradas nas páginas de 100 edições do *BFC*, aproximadamente 20% pertencem a autores estrangeiros. Sobre a participação dos fotógrafos nacionais, Eduardo Salvatore, seguido por Francisco Albuquerque e German Lorca foram os autores que tiveram mais fotografias publicadas: respectivamente onze, nove e nove fotografias⁶⁷. Entre as

⁶⁶ O *BFC*, nº30 (out. 1948, p.5) informa que a seção *As fotografias do mês* era utilizada para mostrar algumas das fotografias com melhor classificação nos concursos internos do Clube. Entretanto, identificamos que a seção também reproduziu trabalhos que haviam sido expostos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*.

⁶⁷ A relação das fotografias de Francisco Albuquerque participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* podem ser consultadas no Anexo 5 e, de German Lorca, no Anexo 6.

mulheres a fotógrafa que teve mais destaque foi Barbara Mors, com três trabalhos reproduzidos⁶⁸.

Resultado semelhante foi encontrado em relação às fotografias publicadas na capa das edições do *BFC*. Cerca de 20% das capas reproduziram trabalhos pertencentes a fotógrafos estrangeiros, enquanto Eduardo Salvatore e Francisco Albuquerque aparecem como os fotógrafos que tiveram maior número reproduções: oito de cada um deles. Já os trabalhos das fotógrafas Gertrudes Altschul⁶⁹, Barbara Mors e Annemarie Heinrich⁷⁰ foram publicados na capa em somente uma edição. Esse levantamento forneceu indícios de que Eduardo Salvatore e Francisco Albuquerque foram privilegiados pela maior quantidade de reproduções de seus trabalhos.

O segundo levantamento que fizemos consistiu em contabilizar as fotografias aceitas em salões do exterior a partir da seção *O Bandeirante no exterior*, publicada regularmente até o ano de 1952. Nessa seção eram relacionados o nome dos fotógrafos, o título das fotografias e quais os salões em que elas foram aceitas. No período em que a seção foi divulgada, entre 1946 e 1952, quantificamos 2.184 aceites em salões estrangeiros, número que forneceu um panorama geral do desempenho dos fotógrafos do FCCB e indicou a intensidade do intercâmbio do Clube no exterior.

Eduardo Salvatore, como presidente do Clube, tinha acesso privilegiado às convocatórias, fato que, em grande medida, justifica a quantidade de fotografias de sua autoria aceitas nos salões estrangeiros em relação ao segundo colocado nessa contagem. Foram 190 participações de Salvatore e 137 de Angelo Nutti, o segundo colocado. Em terceiro lugar, o associado que compareceu em salões no exterior foi Thomaz Farkas com 115

⁶⁸ A fotografia, *Sol e vento*, de Barbara Mors, foi capa do *BFC*, nº 48 (abr. 1950). Nas páginas internas, encontramos os trabalhos *Caress* (*BFC*, nº 64, ago. 1951), *Acesso ao lago* (*BFC*, nº 46, fev. 1950) e *Sono* (*BFC*, nº 34, fev. 1949). Barbara Mors participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* em: 7º (1948), com *Muro colonial*; 8º (1950), com *Punhos de aço* e *O Sheil*; 9º (1950), com *Sol e vento*, *Acesso ao lago* e *Zéa Mays*; 10º (1951), com *Umidade*, *Caresse* e *Luz e sombra*; 11º (1952), com *O caçador*, *Canas da China* e *Brejo*; 12º (1953), com *Folha e som*, *Gelos eternos*, *Sinfonia verde* e *Flores* e, 13º (1954), com *Crepúsculo*.

⁶⁹ Gertrudes Altschul teve a fotografia *Linhas* reproduzida na capa do *BFC*, nº 84 (Ano VII). Nas páginas internas do *BFC*, nº 81 (Ano VII), foi reproduzido o trabalho *Filigrana* e no *BFC*, nº 101 (ago.-nov. 1956), o trabalho *Atrás da cortina*. A relação das fotografias de Altschul participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 7.

⁷⁰ Annemarie Heinrich participou de várias edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Em 17 de março de 1951, uma mostra de seus trabalhos, organizada pelo FCCB, foi inaugurada na Galeria do MASP, que contou com a presença da artista. Em 1953, ela juntou-se a outros fotógrafos de Buenos Aires e fundou o coletivo artístico *La Carpeta de los diez* (*BFC*, nº 85, dez. 1953, p. 21).

participações, das quais 34 somente em 1946⁷¹. Nesse ano, conforme relato publicado no *BFC*, nº 5 (set. 1946, p.6) Farkas foi responsável pelo recebimento das fotografias de todos os associados do Clube, que seriam enviadas às revistas *Popular Photography*, *Modern Photography*, *Coronet*, *Highlights of Photographys*, (Estados Unidos), *Correo Fotografico Sudamericano*, (Argentina) e *Camera* (Suíça). O cargo ocupado por Farkas pode ter contribuído para o grande número de aprovações de seus trabalhos em salões do exterior naquele ano e também ter facilitado a reprodução de suas fotografias na revista norte-americana *Min can Photographic* (*BFC*, nº 10, fev. 1947, p.5).

Um aspecto a ser considerado nessa análise diz respeito à circulação das fotografias enviadas para participar dos salões fotoclubistas nacionais e internacionais. Uma mesma fotografia podia percorrer vários salões através do sistema combinado com algumas entidades congêneres do exterior, o que ampliava a dimensão desse intercâmbio do ponto de vista geográfico e quantitativo. Os trabalhos eram enviados para um determinado circuito que tinha uma associação como responsável pela distribuição das fotografias naquela região. Por exemplo, o circuito da Inglaterra encaminhava as fotografias para os salões de Southgate e de Leeds. Os trabalhos enviados para os salões da Photography Society of America (PSA, EUA), Cuba, Johannesburgo (África do Sul) e Dublin (Irlanda), eram distribuídos para cidades próximas⁷². No Brasil, o FCCB era o responsável pelo setor norte do circuito de salões sul-americanos, conforme informação publicada no *BFC*, nº 9 (jan. 1947, p. 3). Diante das metas do Clube de se fazer representar nos salões estrangeiros, os fotógrafos eram estimulados a deixar suas fotografias nas gavetas que ocupavam no Clube para que:

(...) sempre houvesse material disponível para ser enviado para os salões e concursos fotográficos. Também não é segredo que os fotógrafos faziam várias cópias das fotos que melhor respondiam aos preceitos estabelecidos pela estética fotoclubista, para atender à demanda e garantir a entrada nos salões que aconteciam simultaneamente pelo mundo (RENNÓ, 2016, p.8-9).

⁷¹ De autoria de Thomaz Farkas encontramos a fotografia *Pampulha* na capa do *BFC*, nº52 (ago.1950). Nas páginas internas do *BFC* foram reproduzidas as fotografias *Textura* (*BFC*, nº 38, jun. 1949) e *Movimento na praia* (*BFC*, nº 87, fev.-mar. 1954). Farkas participou de todas as edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* até o ano de 1954, exceto em 1953. A relação das fotografias de Thomaz Farkas participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 8.

⁷² Os circuitos podem ser conhecidos através da seção *Calendário de Salões*, publicada regularmente nas páginas finais do *BFC*. Sobre o assunto, localizamos informações em diferentes edições como: *BFC*, nº 9 (jan. 1947, p.8), *BFC*, nº 23 (mar. 1948, p.2), *BFC*, nº 26 (jun. 1948, p. 20), *BFC*, nº 33 (jan. 1949, p.17), *BFC*, nº 46 (fev. 1950, p.24) e *BFC*, nº 56 (dez. 1950, p.31).

Para termos uma noção dos números envolvidos nesse intercâmbio, em 1953, o FCCB participou de 60 salões, dos quais 37 no exterior, num total de 3.216 trabalhos enviados. No ano seguinte, foram 54 salões, dos quais 36 estrangeiros, com um total de 3.237 ampliações fotográficas enviadas (*BFC*, nº 94, jan.-mar. 1955, p.23). Os números são realmente muito expressivos, ainda mais se considerarmos que o envio das imagens dependia exclusivamente dos Correios.

Destacamos o estudo do pesquisador Lucas Mendes Menezes sobre as fotografias produzidas no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, encontradas no acervo da Société Française de Photographie, em Paris⁷³. Segundo o autor, este material é constituído por um conjunto de 138 fotografias, na sua maioria pertencente a fotógrafos paulistas. O conjunto foi dividido por ele em dois grupos. O primeiro reúne os trabalhos que participaram do *Salon International d'Art Photographique*, em 1951, quando foram encontradas 22 fotografias pertencentes aos associados do FCCB, entre eles, Eduardo Salvatore e Thomaz Farkas⁷⁴. O segundo grupo é formado por imagens exibidas em 1960, na *Galerie Montalembert*. Menezes, cuja pesquisa ainda está em curso, reproduziu todas as fotografias dessa coleção, assim como os catálogos das exposições das quais elas fizeram parte. A catalogação dos autores e de suas respectivas instituições permitirá, ao término de seu doutorado, delimitar o perfil dessa amostragem e seu circuito (MENEZES, 2014, pp. 1259-1266).

Outro estudo que trata da participação de fotógrafos brasileiros no exterior, também em curso, tem como tema as fotografias brasileiras encontradas nos anuários produzidos pela Fédération Internationale de L'Art Photographique (FIAP)⁷⁵. Fundada na Suíça, em 1950, e reconhecida oficialmente pela UNESCO, em 1959, a FIAP reuniu associações de fotógrafos de cinquenta e cinco países da Europa Ocidental e Oriental, Ásia e América Latina⁷⁶. Seu

⁷³ Lucas Mendes Menezes está cursando doutorado em Art History, Université Paris 1—Panthéon Sorbonne.

⁷⁴ Nosso levantamento identificou na seção *O Bandeirante no exterior* as 22 fotografias enviadas para o 39º *Salon International d'Art Photographique*, 1951. A relação pode ser consultada no Anexo 11.

⁷⁵ O estudo, conduzido por Alise Tifentale, analisa a representação dos fotógrafos brasileiros nos anuários publicados pela FIAP, entre os anos de 1950 e 1965. De acordo com a pesquisadora, a maioria dos fotógrafos brasileiros, pertence ao FCCB. <http://www.alisetifentale.net/article-archive/2017/3/2/sao-paulo-photographers-1950-1965>. Acesso em 12 out. 2017.

⁷⁶ A ideia de se fundar uma organização internacional em torno da fotografia surgiu em 1891, mas a I Guerra Mundial adiou o plano. O projeto renasceu através do empenho do médico Maurice Van de Wyer, membro do Cercle Royal d'Etudes Photographiques et Scientifiques d'Anvers (CREPSA), desde 1918. Van de Wyer participou como fotógrafo do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* (5º, 8º, 9º, 10º, 12º, 13º e 15º). Em 1946, fundou a União Internacional de Sociedades Fotográficas que, posteriormente, teve seu nome alterado para Fédération Internationale de L'Art Photographique (<https://www.fiap.net>). Acesso em 12 out. 2017.

objetivo era criar um circuito global para a arte fotográfica através da organização de exposições e da divulgação da fotografia artística por meio de sua revista oficial *Camera*. Maurice Van de Wyer (1897-1994), fundador da FIAP, havia sido diretor da Cercle Royal d'Études Photographiques et Scientifiques d'Anvers (CREPSA), quando conferiu o título de membro da associação a Eduardo Salvatore e José Yalenti⁷⁷. Van de Wyer esteve em São Paulo na década de 1950, tendo sido presidente de honra do júri formado para o 2º *Salão de Arte Fotográfica*, organizado pelo Foto Cine Clube de Campinas, em 1952, e orador oficial na abertura do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, em São Paulo. Importante destacar que o FCCB era também integrante da associação norte-americana PSA, fato que contribuiu ainda mais para a internacionalização do FCCB⁷⁸.

Figura 9: Registro da visita do presidente da FIAP, Maurice Van de Wyer, ao FCCB. Fonte: Acervo FCCB.

⁷⁷ O nome de Eduardo Salvatore aparece associado à CREPSA, no catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, em 1948. José Yalenti, no ano seguinte.

⁷⁸ A PSA foi fundada em 1934, quando a Associated Camera Clubs of America, criada em 1919, decidiu mudar o nome para Photographic Society of America. Ativa até os dias atuais, a entidade é uma organização mundial, que oferece uma ampla gama de serviços, promovendo a fotografia e benefícios para seus membros, tais como: competições, grupos de estudo e programas educacionais *on-line* projetados para o desenvolvimento de seus conhecimentos e habilidades fotográficas. <https://psa-photo.org>. Acesso em 12 out. 2017.

Figura 10: Registro da abertura do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, tendo Maurice Van de Wyer como orador oficial (à direita), José Yalenti (à esquerda) e Eduardo Salvatore (no centro). São Paulo, Galeria Prestes Maia, 11/09/1951. Fonte: Acervo FCCB.

2.4 O regulamento do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo

O desejo de organizar um salão de fotografia fazia parte dos planos do FCCB desde a sua fundação e chegou a ser anunciado diversas vezes na grande imprensa. No entanto, o *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* foi realizado somente três anos após a fundação do Clube, tendo sido viabilizado graças à relação do FCCB com o poder público⁷⁹. O Clube foi beneficiado pela posição social de seus principais associados, que faziam uso de seus contatos pessoais na busca por alguns favorecimentos. José Yalenti, que participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* em todas as edições analisadas nesse estudo, era funcionário da Prefeitura⁸⁰. Benedito Junqueira Duarte, um dos fundadores do FCCB, que havia ocupado o cargo de vice-presidente, exercia nessa época o cargo de chefe do setor de iconografia da Prefeitura de São Paulo. Dessa forma, eles conseguiram com a Prefeitura a impressão dos catálogos e a cessão da Galeria Prestes Maia para a realização do *Salão*, espaço nobre localizado no centro da cidade, onde eram apresentadas importantes exposições de arte nacionais e internacionais. Como contrapartida, a Prefeitura expôs 40 fotografias pertencentes ao Setor de Iconografia da Divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento Municipal de Cultura e da Divisão de Turismo e Diversões Públicas do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, ao lado dos trabalhos que haviam sido selecionados para expor no *Salão*.

A comissão de seleção e julgamento do *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* foi formada por Adhemar Queirós de Moraes, Benedito Bastos Barreto, Benedito Junqueira Duarte, Carlos Vieira de Carvalho e Heitor de Assis Pacheco. Os concorrentes apresentaram fotografias com tema de sua livre escolha. Pela participação foi cobrada uma taxa de 10\$000 (dez mil réis) por trabalho, como forma de cobrir parte das despesas geradas pelo *Salão*⁸¹. Os trabalhos poderiam ser vendidos, sendo que o produto dessa venda foi revertido em benefício das famílias das vítimas dos ataques aos submarinos brasileiros durante a II Guerra Mundial. Participaram do *1º Salão*, 69 fotógrafos nacionais, com 220 fotografias e 10 fotógrafos estrangeiros, expondo 18 trabalhos. Mesmo com a pequena adesão dos fotógrafos de outros

⁷⁹ A partir de 1946, o nome do salão organizado pelo FCCB se alterou para *Salão Internacional de Arte Fotográfica*.

⁸⁰ <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/257>. Acesso em 12 out. 2017.

⁸¹ Informações sobre a taxa de inscrição podem ser encontradas no *BFC*, nº 4 (ago. 1946, p. 6). *BFC*, nº 5 (set. 1946, p. 6). *BFC*, nº 15 (jul. 1947, p.12). De acordo com o conversor de valores do jornal *O Estado de S. Paulo*, dez mil réis hoje seria o equivalente a R\$80,00 (oitenta reais). <http://acervo.estadao.com.br/>. Acesso 8 dez. 2017.

Estados do Brasil e de outros países, o evento foi noticiado nos principais jornais da cidade após a sua abertura⁸². De acordo com o jornal *O Estado de S. Paulo*, o *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* foi inaugurado com a presença de autoridades civis e militares, representantes da imprensa, expositores e convidados. O texto destacou o nome dos premiados e daqueles que receberam menção honrosa por seus trabalhos (*O Estado de S. Paulo*, 4 out. 1942, p.5). O jornal *Correio Paulistano* (4 out. 1942, p.6) informou que o Prefeito Prestes Maia participou da solenidade de abertura, além de numerosos convidados do mundo político e social dessa capital, enquanto que a *Folha da Manhã* trouxe informações similares quando restava quatro dias para o encerramento do *Salão*, estimulando o público a visitá-lo⁸³.

Ainda em 1942, o FCCB foi designado como entidade coletora das fotografias que seriam enviadas para participar do *30º Salão Internacional de Pittsburgh*, nos Estados Unidos, fato noticiado nos jornais *Correio Paulistano*, em 15 de dezembro (p.7) e, no *Estado de S. Paulo*, em 27 de dezembro (p.6). Essa nomeação pode ser vista como o início do intercâmbio internacional do Clube, não apenas pela grande quantidade de fotografias de seus associados enviadas ao exterior, mas também, pela ampla presença de representações vindas de outros países para participar do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, como veremos adiante. A premiação, considerada pelos associados do FCCB como uma das finalidades dos salões de arte fotográfica (*BFC*, nº 85, dez. 1953, p.7), teve seu resultado publicado no catálogo somente nas duas primeiras edições do *Salão*, em 1942 e 1943.

Apesar da supressão dos prêmios por parte do Bandeirante, por ocasião do *4º Salão*, o poder público local, sob a chancela do FCCB, criou o Prêmio Anchieta, destinado ao conjunto de fotografias que melhor retratassem a cidade de São Paulo. De acordo com nota publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 30 agosto de 1944 (p. 6), os temas para concorrer ao Prêmio Anchieta deveriam fazer referência aos aspectos característicos da cidade, tais como, paisagem, arquitetura e atividades. Posteriormente, em 22 de abril de 1945 (p.8), o mesmo jornal informou que o FCCB, aproveitando a passagem do seu sexto

⁸² O *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* contou com a participação de 69 autores nacionais e 10 estrangeiros, todos da Argentina. Entre os participantes nacionais, 4 eram integrantes do Foto Clube Alagoas; 8 fotógrafos eram do Rio de Janeiro, 1 fotógrafo era mineiro, 6 eram paranaenses e 1 era do Rio Grande do Sul. O restante, ou seja, 49 fotógrafos eram paulistas.

⁸³ Sobre o *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* ver *Correio Paulistano*, 3 out. 1942, p.5; 4 out. 1942, p.6; 7 out. 1942, p. 4.

aniversário, promoveu a entrega dos prêmios aos vencedores do concurso no auditório da Biblioteca Municipal. A entrega de prêmios, durante a primeira metade da década de 1940, era uma solenidade de prestígio, que ocorria na Biblioteca Municipal e contava com a presença de personalidades ligadas ao meio cultural e político da cidade⁸⁴.

Figura 11: Registro da cerimônia de entrega dos diplomas aos vencedores do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica pelo presidente do Bandeirante, Francisco Benedito Martins Ferreira (4º da esquerda para direita). São Paulo, s/d. Fonte: Acervo FCCB.

As convocatórias para o envio de fotografias para o *Salão Internacional de Arte Fotográfica* de São Paulo eram divulgadas regularmente nos principais jornais de São Paulo⁸⁵.

Despertou o maior interesse entre os amadores do nosso Estado a notícia de que o Photo Clube Bandeirante levará a efeito, em novembro próximo, o seu primeiro Salão de Arte Photographica.

Assim é que à sua secretaria têm sido dirigidas inúmeras consultas da parte de todos os afeiçoados dessa nova arte. Do regulamento aprovado, destacamos entre outros, as seguintes condições para a inscrição:

1º - Só podem concorrer amadores residentes em qualquer localidade, dentro do Estado de São Paulo. 2º - As fotografias devem ter tamanho mínimo de 18x24, ou 30x40, no máximo. 3º - Devem ser apresentadas sem montagem, não sendo admitidas “viragens”. 4º - O prazo para a entrega termina a 31 de outubro próximo. 5º - As fotografias podem representar qualquer assumpto, desde que tenham um cunho artístico. 6º - Uma comissão julgadora composta de 5 (cinco) membros de reconhecida competência, a critério da diretoria do Photo Clube Bandeirante, decidirá sobre a aceitação ou recusa dos trabalhos apresentados, sendo as suas decisões, de caráter irrevogável. (*Correio Paulistano*, 2 out. 1940, p.9).

⁸⁴ Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal, foi o palestrante no ato da entrega dos prêmios conferidos pelo 2º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, seguido por Benedito Junqueira Duarte (ver o jornal *O Estado de S. Paulo*, 26 fev. 1944).

⁸⁵ Ver o jornal *O Estado de S. Paulo*, 4 out. 1942; 26 jul. 1942; 09 set. 1943; *Folha da Manhã*, 24 ago. 1948; 26 ago. 1948; 13 out. 1948.

As regras para o encaminhamento de fotografias foram alteradas ao longo dos anos até estarem ajustadas aos padrões internacionais, adotados pela maioria dos fotoclubes estrangeiros. No início, a quantidade de trabalhos que o FCCB recebia não era limitada, ficando a critério dos participantes a decisão. A partir do 5º *Salão*, o regulamento reduziu o número de trabalhos por participante para 10, porque a percepção geral era de que alguns fotógrafos participavam com um número excessivo de fotografias, muitas delas sem qualidade. Isso é o que avaliou Valêncio de Barros em artigo publicado em 1947, sobre a edição do *Salão* realizada no ano anterior, na qual ele fez também uma análise geral da exposição. Barros assinalou que alguns fotógrafos mandavam fotos demais e muitas delas não tinham qualidade. Segundo o autor, eram trabalhos sem aprimoramento técnico e qualidade estética, que não passavam de documentos ou simples registros, não se constituindo, portanto, em obras de arte. Para melhorar a qualidade, das cópias enviadas ele sugeriu a promoção do ensino da fotografia por meio de palestras e cursos, a realização dos concursos mensais, a aquisição de revistas e a organização de uma biblioteca especializada (*BFC*, nº10, fev. 1947, p.2). Como veremos no próximo capítulo, a avaliação acerca da baixa qualidade das fotografias expressa por Valêncio de Barros, fez paralelo às críticas publicadas na imprensa ao final da década de 1940.

Diante dessa situação, uma das alterações apresentadas no regulamento do 6º *Salão* foi a redução do número de fotografias por autor nacional para seis, ao passo que cada participante estrangeiro poderia enviar até quatro trabalhos (*BFC*, nº 12, abr. 1947, p. 10). No ano seguinte, nova mudança no regulamento definiu que todos os participantes, nacionais e estrangeiros, poderiam enviar no máximo quatro fotografias, número adotado nos principais salões estrangeiros (*BFC*, nº 36, abr. 1949, p. 5). Essa medida pode ser compreendida como resultado da participação do Bandeirante nos salões realizados no exterior e sua crescente projeção internacional. Até 1948, ano da implantação da nova regra, identificamos que mais de 800 fotografias do FCCB foram aceitas em salões dos Estados Unidos, Portugal, Inglaterra, Dinamarca, Bélgica, Espanha, entre outros, a partir do levantamento realizado para essa pesquisa na seção *O Bandeirante no exterior*.

A taxa de inscrição, no valor de Cr\$10,00, que até então era paga por trabalho inscrito, a partir do regulamento publicado em 1948, passou a ser uma taxa única, cobrada por autor, qualquer que fosse o número de trabalhos inscritos, fixada em Cr\$30,00 (*BFC*, nº 36, abr. 1949, p.5). A novidade para o 8º *Salão* foi o pedido do envio de um retrato dos autores,

centrado no rosto, com no máximo 9x12cm, juntamente com a ficha de inscrição. Essas fotos seriam expostas em um quadro especial no espaço do *Salão*.

O formato das ampliações fotográficas também se alterou com o passar dos anos. Se no início, o formato permitido era 24x30cm, o interesse do Bandeirante em estabelecer intercâmbio com os salões estrangeiros fez com que o regulamento do *Salão* se adaptasse às regras definidas pela FIAP e pela PSA, a partir de 1951. Assim, em acordo com essas associações internacionais, o FCCB passou a exigir que as fotografias concorrentes tivessem o mínimo de 24 cm do lado menor e o máximo de 50 cm no lado maior, montadas em cartolina branca ou creme de 35x50cm ou 50x70cm (*BFC*, nº 59, mar. 1951, p. 33).

De acordo com o *BFC*, nº 29 (set. 1948, p. 3), as fichas de inscrição eram enviadas “a milhares de aficionados de todo mundo”. Nossa pesquisa localizou um único exemplar da ficha de inscrição (**Figuras 12, 13 e 14**). Trata-se da ficha para a inscrição no *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, quando 3.166 trabalhos foram inscritos provenientes de 40 países (*BFC*, nº 79, fev. 1952, p. 22). Nesse *Salão*, países como Angola, Síria, China, Índia, Romênia, Iugoslávia, Hungria e Japão, por exemplo, estiveram representados.

Figura 12: Cópia da frente da ficha de inscrição para o *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica*. Fonte: Acervo particular.

SECRETARIA	TESOURARIA
Recebido em/...../951	RECEBIDO
Devolvido em/...../951	em/...../951
Registrado N.º	
SECRETARIO	TESOUREIRO

OBS.

.....

.....

.....

Figura 13: Cópia do miolo da ficha de inscrição para o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica. Fonte: Acervo particular.

RECEBUEI:
FROST

FOTOCINE CLUBE BANDEIRANTE
RUA AVANHANDAVA, 316
S. PAULO — BRASIL

Sr.:

Figura 14: Cópia do verso da ficha de inscrição para o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica. Fonte: Acervo particular.

Nesse ponto, é importante refletir acerca do trabalho envolvido na organização do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, antes de passar à análise das tabelas que produzimos com as informações contidas nos catálogos. Organizar um salão, como o do Bandeirante, que chegou a expor mais de 500 fotografias no ano de 1951, não era tarefa fácil. A complexidade do evento exigia a colaboração de muitos envolvidos. O primeiro passo consistia em anunciar a convocatória para o circuito fotoclubista, seja por meio da imprensa em geral ou através das revistas especializadas, do Brasil e do exterior. Deve-se considerar que esta divulgação precisava ser feita com antecedência suficiente para atingir potenciais interessados e que o circuito fotoclubista era competitivo, com boa oferta de oportunidades para exibição de fotografias em salões do mundo todo⁸⁶. Por isso, além de um planejamento bem feito, o *Salão* precisava ser bem avaliado dentro desse circuito para ser considerado relevante pelos participantes. Um dos elementos que qualificava um salão era a seleção dos trabalhos feita por um júri considerado competente no meio fotoclubista. Para atingir este objetivo, os membros da comissão de seleção procuravam selecionar um conjunto equilibrado, com a presença de todas as vertentes da fotografia artística que contasse com fotos assinadas pelos nomes de mais prestígio na época (*BFC*, nº 32, dez. 1948, p.3).

Ao promover o seu Salão anual tem o FCCB uma única preocupação: a de elevar cada vez mais a fotografia como Arte. Assim sendo, não é escopo do Salão mostrar ou estabelecer paralelos entre o que se faz aqui ou ali, neste ou naquele país, nesta ou naquela agremiação, escolhendo de cada qual um pouco, coisa que talvez lhes poderia ser mais agradável, mas que não atingiria o fim maior do certame que é apresentar um conjunto de obras fotográficas do mais alto nível possível, como expressão artística (*BFC*, nº 64, ago. 1951, p.14).

A etapa seguinte tratava do recebimento das cópias fotográficas que, segundo informações encontradas no *BFC*, chegou a ser superior a 3.000 trabalhos. Essas imagens certamente ocupavam um grande espaço físico para serem armazenadas⁸⁷. As fotografias eram, então, manipuladas pelo júri e montadas em *passe-partout* no caso dos trabalhos

⁸⁶ O *BFC* publicou regularmente um quadro de avisos, contendo informes sobre salões nacionais e estrangeiros. Nele, constava o nome do salão e a data para a entrega dos trabalhos na sede do Bandeirante.

⁸⁷ O *BFC*, nº 63 (jul. 1951, p. 16) informa que no *10º Salão*, 40 países apresentaram 3.166 fotografias, pertencentes a 935 autores. Para a seção Branco e Preto, foram 858 autores dos quais 642 estrangeiros e 216 nacionais com um total de 2.818 trabalhos, sendo 2.177 estrangeiros e 641 nacionais. Para a seção Color foram 77 autores, sendo 52 estrangeiros com 203 trabalhos e 25 nacionais com 95 trabalhos, totalizando 298 fotografias em cores.

selecionados⁸⁸. Esses recebiam no verso uma etiqueta de admissão na forma de selo ou carimbo, no qual constava o nome do salão, o local e o ano de sua realização (**Figura 15**).

Figura 15: Selo encontrado no verso da fotografia *Cristais*, de Eduardo Salvatore. Fonte: Arquivo Família Salvatore.

Essas etiquetas de formatos e tamanhos diversos comprovavam o aceite daquela fotografia nos salões, de forma que, quanto maior o número de etiquetas coladas em seu verso, maior era a importância daquela imagem e de seu autor. As informações, contidas no verso das ampliações fotográficas, nos permitem identificar o caminho percorrido por elas e o dimensionamento do alcance da rede de fotógrafos que se formou em torno dos salões. As fotografias não selecionadas tinham que ser devolvidas aos autores em seus locais de origem, em perfeito estado e com rapidez para não haver prejuízo na participação delas em outros salões do circuito (**Figura 16**).

⁸⁸ O *BFC* edições nº 36 (abr. 1949, p. 5), nº 59 (mar. 1951, p. 33) e nº 90 (jun.-jul. 1954, p. 25) informam que os trabalhos devem estar montados em cartolina branca ou creme de 35x50cm ou 50x70cm com exceção daqueles provenientes de residentes fora da capital de São Paulo, que deverão mandar seus trabalhos sem montagem, devendo conter, no verso de cada um, claramente escritos, o número e título da fotografia, nome e endereço do autor.

Figura 16: Verso da fotografia *Águas Silenciosas*, de Eduardo Salvatore. Fonte: Arquivo Família Salvatore.

Figura 17: Montagem do Salão pelos membros da diretoria do FCCB e associados. São Paulo, s/d. Fonte: Acervo FCCB.

Finalizada a seleção, o próximo passo era a elaboração do projeto gráfico do catálogo que incluía a reprodução de algumas das fotografias selecionadas e a montagem da exposição na Galeria Prestes Maia. Tomando os registros do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* publicados no *BFC* e a documentação produzida pelo fotógrafo Francisco Albuquerque, é possível ter uma ideia de como a mostra se organizava (**Figuras 17 a 19**). Vemos que a maioria das fotografias era fixada na altura dos olhos sendo, portanto, melhor observadas pelo público do que aquelas que ficam acima ou abaixo desta linha. Os trabalhos eram dispostos

lado a lado, com pouco espaçamento entre si e a partir dos registros disponíveis, percebe-se que a disposição das fotografias não foi alterada com o passar dos anos.

Figura 18: Chico Albuquerque. 7º. *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, São Paulo, 1948. Fonte: Convênio Museu da Imagem e do Som - SP /Instituto Moreira Salles (à esquerda).

Figura 19: Chico Albuquerque. 7º. *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, São Paulo, 1948. Fonte: Convênio Museu da Imagem e do Som - SP /Instituto Moreira Salles (à direita).

Para a realização do 7º *Salão* houve mudança no modelo de moldura utilizado, o sistema da iluminação foi melhorado e a distribuição das luzes, modificada, segundo relato encontrado no *BFC*, nº 31 (nov. 1948, p.7). As impressões acerca do espaço expositivo do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* que se tem por meio dos registros fotográficos são corroboradas pelo depoimento de Maurice Van de Wyer, presidente da FIAP:

Situado em pleno centro, numa sala imensa, mas harmoniosamente baixa, o salão, brilhantemente iluminado, é fácil e agradável de visitar. As fotografias são dispostas em linha, correta e igualmente montadas. Desde a entrada, com um olhar circular, pode-se abranger oito décimos da exposição. Nenhuma sobrecarga. Harmonia e simplicidade reinam com maestria (*BFC*, nº 66, out. 1951, p.6).

Havia ainda uma grande preocupação com a organização da solenidade de inauguração. Com o passar dos anos, o crescente interesse do público fez da cerimônia de abertura do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* um evento de prestígio no qual circulavam representantes do governo e de personalidades ligadas à arte e à cultura (**Figura 20**).

Figura 20: Chico Albuquerque. O governador Adhemar de Barros em visita ao 6º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, São Paulo, 1947. Fonte: Convênio Museu da Imagem e do Som - SP /Instituto Moreira Salles.

2.5 A participação dos fotógrafos no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo

Com o objetivo de ampliar o conhecimento acerca da produção fotográfica exibida no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* reunimos e organizamos as informações contidas nos catálogos com o objetivo de mapear seus principais atores e a presença de sua produção. Os catálogos se constituíram, neste estudo, como uma importante fonte de pesquisa e possibilitaram a realização deste levantamento inédito⁸⁹.

Consideramos que o *Salão*, ao possibilitar uma ampla circulação de imagens, constitui-se no principal local para o debate acerca do fotoclubismo nacional nas décadas de 1940 e 1950. Por essa razão, ter uma fotografia aceita no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* conferia valor à obra e ao artista, além de, em alguns casos, contribuir para que o trabalho viesse a ser reproduzido em jornais e revistas especializadas, tornando maior sua divulgação.

Esse levantamento permitiu identificar os fotógrafos (incluindo, a sua cidade e/ou país de origem, associação ou clube ao qual era filiado) e as fotografias participantes (título, técnica e data de produção), nas várias edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, durante o período abordado – informações essas não contempladas na bibliografia sobre o tema.

Nas páginas dos catálogos do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, estavam presentes as seguintes informações: os nomes dos fotógrafos; os países que eles representaram; os títulos de suas fotografias e, a partir do 4º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, os nomes dos fotoclubes ou das associações a que eram filiados. A análise, que se segue, tem como base o cruzamento das informações reunidas neste levantamento de forma que é possível visualizar fatos até agora não conhecidos a respeito da participação dos fotógrafos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*.

Para tratar da participação dos fotógrafos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, daremos início com o levantamento do número de participantes em cada edição. Organizamos a quantidade de fotógrafos nacionais e estrangeiros que participaram, ano a ano, no período estudado (**Tabela 1**).

⁸⁹ Os números levantados podem apresentar algumas imprecisões porque a própria redação das informações nos catálogos podia mudar de um ano para outro, o que resulta em algumas inconsistências. Trata-se, entretanto, de pequenos problemas pontuais que não comprometem o resultado alcançado.

Ano	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Participantes nacionais	69	76	52	48	49	62	86	73	66	106	101	98	81	71	70	79	78	119	84
Participantes estrangeiros	10	13	75	112	97	118	119	108	75	205	87	100	103	57	89	60	79	76	81

Tabela 1: Fotógrafos participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

Observa-se que nos dois primeiros anos a presença de fotógrafos brasileiros é maior do que a dos estrangeiros. No entanto, entre 1944 e 1950, o número de participantes estrangeiros é crescente, chegando ao seu ponto máximo em 1951. Nesse ano, o *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica* exibiu trabalhos provenientes de 31 diferentes países, entre os quais, destacamos: China, Japão, Síria, Índia e Angola. Além desses, nota-se a presença de países cujas participações eram frequentes, tais como: Argentina, Itália, Estados Unidos, Portugal e França.

Nossa hipótese é que o significativo crescimento do número de participantes internacionais, em 1951, tenha acontecido como resultado da filiação do Bandeirante à FIAP, ocorrida no ano anterior. De 1952 em diante os números tendem a se equiparar, sendo que a participação de brasileiros é maior, nos anos de 1955, 1957 e 1959. Consideramos também a presença das fotografias enviadas pelo FCCB para os salões estrangeiros como um fator que contribuiu para que o salão paulistano se tornasse cada vez mais conhecido no exterior. Nossa avaliação é que as atividades conduzidas pelo Bandeirante visavam o exterior, devido à ausência de um circuito representativo da arte fotográfica no Brasil. Essa ideia se apoia em vários textos publicados nas diversas edições do *BFC*:

(...) graças a esses esforços, nosso Salão atingiu posição de indiscutível relevo no cenário mundial da arte fotográfica, como demonstra o elevado número de trabalhos e autores inscritos. Nosso catálogo, enviado a todos os concorrentes e entidades congêneres, é manuseado por milhares de pessoas; os boletins de inscrição, são remetidos a vários outros milhares de aficionados de todo o mundo (*BFC*, nº 29, set. 1948, p. 3).

Outro dado importante a ser analisado sobre a participação dos fotógrafos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica* de São Paulo diz respeito ao número de fotografias expostas em cada edição (**Tabela 2**). Organizamos a quantidade de fotografias ano a ano, divididas entre nacionais e estrangeiras. O propósito foi aferir a participação nacional em relação à produção vinda do exterior.

Observa-se que a quantidade de fotos nacionais é superior ao de trabalhos estrangeiros durante as duas primeiras edições do *Salão Paulista de Arte Fotográfica*. No entanto, a partir de 1944, o número de trabalhos vindos do exterior cresceu gradualmente, atingindo seu ápice em 1951, mesmo ano em que o número de representantes estrangeiros foi maior. Com relação à presença de fotografias nacionais, observa-se que, a partir de 1952, o número cresceu atingindo o máximo em 1959. A nossa hipótese é que o significativo aumento

da quantidade de fotografias nacionais expostas no *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, a partir de 1950, deveu-se à fundação de diversos fotoclubes no interior do Estado de São Paulo e no Brasil de uma maneira geral. Apesar do crescimento do circuito fotoclubista nacional, verificado a partir da década de 1950, quando comparamos a participação dos fotoclubes nacionais com os estrangeiros, percebemos que a presença das associações estrangeiras foi mais vigorosa do que as nacionais (**Tabela 3**).

Observa-se que, com exceção do 2º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, realizado em 1943, ano em que o catálogo não apresentou nenhuma informação sobre as associações nacionais, no período compreendido entre 1944 e 1951, a participação dos fotoclubes do exterior é significativamente superior a nacional. Essa situação somente se altera a partir de 1952, quando a presença de fotoclubes nacionais cresceu. Como consequência aumenta a quantidade de fotografias de autores brasileiros, superando o número de trabalhos estrangeiros (**Tabela 3**).

Tabela 2: Fotografias expostas em cada edição do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

Tabela 3: Número de fotoclubes participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

O número de trabalhos enviados pelos fotoclubes durante o período analisado neste estudo é o tema das **Tabelas 4 e 5**. A primeira refere-se aos fotoclubes nacionais e a segunda aos fotoclubes estrangeiros. Para alcançar esse resultado, primeiro enumeramos os participantes, identificando a participação de 105 associações ou fotoclubes estrangeiros e 65 nacionais. Em seguida, enumeramos as fotografias que cada uma dessas associações expôs. Nosso objetivo foi compreender como ocorreu o intercâmbio dos fotoclubes nacionais em relação aos estrangeiros e, a conclusão é que a presença dos estrangeiros superou a dos brasileiros.

Tabela 4: Número de fotografias participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, por fotoclube nacional.

Tabela 5: Número de fotografias participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, por fotoclube estrangeiro.

Constata-se que a associação estrangeira que teve o maior número de trabalhos expostos foi o *Correo Fotografico Sudamericano*, da Argentina, seguida pelo Grêmio Português de Fotografia. Nossa hipótese é que esse resultado se deu pelo fato do Bandeirante ser o responsável pelo setor norte do circuito dos salões sul-americanos (*BFC*, nº1, mai. 1946, p.3), informação que contribuiu para esclarecer a presença do Grêmio Português de Fotografia, como a associação que aparece no segundo lugar em número de trabalhos expostos. Este fato diz respeito ao modelo de envio dos trabalhos para participar dos salões fora do Brasil. Enquanto muitas fotografias eram enviadas diretamente, outras percorreram vários salões pelo sistema de circuito combinado com algumas entidades congêneres do exterior (*BFC*, nº23, mar. 1948, p.2), assim como fazia o FCCB aqui na América. Tal prática é descrita em um dos textos do *BFC*:

Ao devolvermos os trabalhos inscritos por intermédio do prestigioso *Correo Fotografico Sudamericano* ao nosso Salão, de 1946, enviamos-lhe, a pedido das respectivas entidades, também as lindas coleções recebidas do Club Fotografico de Cuba, Grêmio Português de Fotografia e Cleveland Camera Club, as quais deveriam percorrer os salões daquele país amigo, sob a orientação do nosso eminente consócio honorário Alejandro C. Del Conte (*BFC*, nº 25, mai. 1948, p.15).

O texto refere-se ao número de formalidades aduaneiras no Brasil para a isenção do pagamento de direitos sobre obras de arte, motivo pelo qual alguns pacotes, contendo fotografias ficavam retidos para inspeção. Segundo o relato, as coleções que o FCCB havia recebido do Club Fotografico de Cuba, do Grêmio Português de Fotografia e do Cleveland Camera Club ficaram apreendidas pelas autoridades por um período superior a sete meses. Esse material deveria ter sido enviado através do *Correo Fotografico Sudamericano* para participar do circuito combinado de salões. Ressalta-se que o *Correo* era uma revista e não um fotoclube e seu diretor, Alejandro del Conte, participou ativamente do FCCB por meio de textos publicados em diferentes edições do *BFC*. Os números que mostram a quantidade de fotografias participantes por fotoclube estrangeiro (**Tabela 5**) colocam em evidência a ausência de um circuito organizado no Brasil, apesar da realização da 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, em 1950, que teve como objetivo reunir as associações brasileiras de fotografia numa ação conjunta através de uma única entidade (*BFC*, nº 56, dez. 1950, p.19), visando intensificar o intercâmbio em busca de uma unidade, dentro das diferentes manifestações artísticas (*BFC*, nº 61, mai. 1951, p.7.).

Segundo informação publicada no *BFC*, nº 56 (dez. 1950, p.21) a Convenção realizada na sede do Clube entre 8 e 10 de dezembro de 1950, esteve representada por

diretores ou delegados de 17 associações. São elas: Foto Clube Brasileiro (Distrito Federal), Foto Clube do Espírito Santo, Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema, Foto Clube de Alagoas, Foto Clube do Paraná, Foto Cine Clube de Recife, Foto Cine Clube de Poços de Caldas, Sociedade Fluminense de Fotografia, Centro Acadêmico Luiz de Queiroz, Foto Clube da Bahia, Foto Cine Clube Pontagrossense, Foto Cine Clube Sancarlense, Foto Cine Clube Mackenzie, Foto Clube de Santos, Foto Cine Clube de Campinas, Foto Cine Clube de São José dos Campos e FCCB.

Entretanto, algumas dessas associações sequer participaram do *Salão* organizado pelo FCCB até a realização da Convenção, como é o caso, por exemplo, da Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema, do Foto Cine Clube Mackenzie, do Foto Cine Clube de Poços de Caldas e o do Centro Acadêmico Luiz de Queiroz. Apesar da importância do FCCB para o movimento fotoclubista nacional, os números demonstram que sua intensa atuação parece não ter sido suficiente para mobilizar as associações brasileiras, mesmo após a fundação de inúmeros clubes no Brasil, especialmente no interior do Estado de São Paulo, entre o final dos anos 1940 e o início da década seguinte. Essa constatação nos leva a considerar quais teriam sido os motivos que levaram à criação de um número tão elevado de fotoclubes nacionais, em um curto período de tempo, em um país sem nenhuma tradição no campo da fotografia artística. Acreditamos que o principal fator tenha sido a grande repercussão das atividades do Bandeirante nos principais jornais paulistanos e o espaço dado para a discussão da fotografia artística, como veremos no próximo capítulo. Some-se também a influência exercida pelos integrantes da diretoria do FCCB na formação de associações no interior do Estado de São Paulo. Nesse ponto, apreende-se que esses fotoclubes, com raras exceções, foram fundados com objetivos modestos, sem almejar o próprio crescimento e um maior desenvolvimento no campo da prática fotográfica. Parecem ter se constituído como associações apenas recreativas, voltadas para a prática de um *hobby* como outro qualquer.

Não resta dúvida que a participação nacional no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* cresceu a partir da década de 1950 (**Tabela 6**). Entretanto, percebemos que, apesar do florescimento de uma rede de fotoclubes no Brasil, a presença dessas novas associações no *Salão* se deu de forma irregular – o que, a nosso ver, caracterizou a falta de unidade em torno da arte fotográfica e a falta da articulação necessária para o intercâmbio interno.

Associação/ Salão	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	14º	15º	16º	17º	18º
Assoc. Carioca de Fotografia													x					
Assoc. Riograndense de Fot. Profissionais										x	X							
Associação Brasileira de Arte Fotográfica										x	X	x	x				x	x
C.F.C.U. (MG)																x		
Câmera Clube de Santo André											X	x	x	x		x	x	x
Cine Foto Clube Amparo												x						
Foto Cine Clube de Barretos												x	x					x
Foto Cine Clube de Bauru														x	x			
Foto Cine Clube de Campinas										x	X			x				
Foto Cine Clube de Erechim																	x	
Foto Cine Clube de Jundiaí												x		x	x	x	x	x
Foto Cine Clube de Lins																		x
Foto Cine Clube de Londrina											X						x	
Foto Cine Clube de Nilópolis																		x
Foto Cine Clube de Recife											X	x						
Foto Cine Clube de Ribeirão Preto											X	x		x				
Foto Cine Clube Gaúcho											X	x	x				x	x
Foto Cine Clube Jaboticabal												x	x	x				
Foto Cine Clube Pontagrossense									x	x								
Foto Cine Light Clube (RJ)																		x
Foto Clube Aracoara											X							x
Foto Clube Brasileiro			X				x		x	x								
Foto Clube Colmeia (PR)															x		x	x
Foto Clube da Bahia																x		
Foto Clube de Alagoas	x																	
Foto Clube de Bastos														x				
Foto Clube de Jaú																		x
Foto Clube de Londrina										x								
Foto Clube de Maringá														x				
Foto Clube de Minas Gerais											X	x		x	x			
Foto Clube de Santa Catarina																x	x	x
Foto Clube de Santos							x	x			X					x	x	x
Foto Clube do Espírito Santo					x	x	x	x	x	x	X	x	x	x			x	x
Foto Clube Goyaz											X							
Foto Clube Paraná			X														x	x
Foto Clube Sancarlene									x	x				x				
Grupo do Foto Amigo (RJ)										x	X							
Grupo dos Quinze (PE)																	x	
Grupo Infinito (MG)																		x
Grupo Nós (RJ)															x			
Piracicaba Foto Grupo															x			
Sociedade Fluminense de Fotografia				x	x	x	x	x		x	X				x	x		x
Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo												x						x
Sociedade Paranaense de Foto Amadores	x																	
Sociedade Sergipana de Fotografia										x	X	x	x		x	x	x	x

Tabela 6: Indicativo da participação dos fotoclubes nacionais no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*.

Entre as associações paulistas, com exceção daquela localizada no município de Santo André, que desconsideramos devido à proximidade com a cidade de São Paulo, o fotoclube paulista que participou mais ativamente do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* foi o Foto Cine Clube de Jundiaí, fundado em 1953. Os demais, entre eles, aqueles localizados nas cidades de Amparo (1952), Araraquara (1952), Barretos (1951), Bauru (1951), Jaboticabal (1953), Jaú (1953) e Ribeirão Preto (1950) participam esporadicamente – o que nos leva a concluir que essas associações atuavam circunscritas a sua cidade e região. O mesmo ocorreu com os fotoclubes pertencentes a outros Estados brasileiros, com exceções da Sociedade Fluminense de Fotografia e do Foto Clube do Espírito Santo.

Quando comparadas as participações dos fotoclubes nacionais com os estrangeiros, percebemos como o movimento no Brasil foi inconsistente. O levantamento que fizemos para esta dissertação, mostrou que o Circolo Fotografico Bolognese (Itália), por exemplo, esteve presente no *Salão Internacional de Arte Fotográfica* entre 1947 a 1954 e também participou em 1956 e 1958. O *Correo Fotografico Sudamericano* esteve representado em todas as edições até o ano de 1952, quando seu diretor, Alejandro del Comte, veio a falecer. O Foto Clube Buenos Aires participou de todas as edições, a partir do 5ª *Salão Internacional de Arte Fotográfica*.

Entre as associações nacionais aquela que mais enviou trabalhos para o *Salão Internacional de Arte Fotográfica* foi Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF), apesar de sua primeira participação ter ocorrido somente em 1951 (**Tabela 6**). Enquanto o Foto Clube do Espírito Santo aparece como a associação que participou mais vezes, a quantidade de fotografias expostas foi bem inferior ao número de trabalhos exibidos pela Associação Brasileira de Fotografia.

No período estudado, o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* exibiu 6.208 fotografias, assim divididas: 2.688 provenientes do exterior e 3.520 nacionais, das quais 769 pertencentes aos fotógrafos filiados ao Bandeirante. Contudo, não podemos desprezar o impacto provocado pelas exposições ocorridas em outros salões, como os estrangeiros. De acordo com nosso levantamento, entre os anos de 1946 e 1952, foram 2.184 aceites de trabalhos provenientes do FCCB em diversos países em inúmeros salões internacionais. A presença destas fotografias nos salões estrangeiros deu ao Bandeirante a oportunidade de ter

imagens de seus associados publicadas nos catálogos daquelas associações, fato que certamente colocou os membros do Clube em contato com diferentes propostas fotográficas. Passaremos a analisar a participação dos fotógrafos bandeirantes a partir da presença do autor nas edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* (**Tabela 7**) e da quantidade de trabalhos expostos (**Tabela 8**).

Tabela 2: Relação dos fotógrafos que mais participaram do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

Tabela 3: Relação dos fotógrafos que tiveram mais fotografias expostas no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

Constata-se que as fotografias de Eduardo Salvatore e José Yalenti compareceram em todas as edições do evento. Porém, o que mais chama a atenção é que eles participaram em alguns anos como membros do júri, e, portanto, fora da seleção, razão pela qual puderam expor mais trabalhos do que os demais fotógrafos. Como vimos, a quantidade de imagens permitida por fotógrafo passou a obedecer aos padrões internacionais e foi fixada em quatro, desde o 7º *Salão*. No 16º *Salão*, Yalenti expôs oito trabalhos e Salvatore, com seis. No 18º *Salão*, ambos incluíram oito de seus trabalhos na exposição. Esses números quando confrontados com o levantamento feito a partir da contabilização das reproduções fotográficas nas páginas dos catálogos demonstram que Salvatore e Yalenti foram os autores que tiveram mais trabalhos reproduzidos (**Tabela 9**). Essa constatação nos faz considerar que a presença destes autores na direção do FCCB pode ter contribuído para uma exposição maior de suas fotografias.

Essa situação não se repetiu com os demais fotógrafos. Tomemos como exemplo Roberto Yoshida⁹⁰, que apareceu em segundo lugar em número de participações no *Salão Internacional de Arte Fotográfica* ao lado de José Oiticica Filho (1906-1964)⁹¹. Ambos tiveram sua primeira participação no 4º *Salão Paulista de Arte Fotográfica* e, mantiveram presença até 1959. No entanto, quando confrontamos o número de fotografias expostas desses autores com a quantidade de imagens reproduzidas nos catálogos, constatamos que o resultado é inferior em relação ao obtido por Salvatore ou Yalenti. Os números indicam que Eduardo Salvatore e José Yalenti foram muito favorecidos.

⁹⁰ A relação das fotografias de Roberto Yoshida participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 9.

⁹¹ A relação das fotografias de José Oiticica Filho participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* pode ser consultada no Anexo 10.

Tabela 4: Relação dos fotógrafos que tiveram mais fotografias reproduzidas nas páginas dos catálogos do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

A presença de mulheres fotógrafas no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* foi um dos aspectos que buscamos levantar (**Tabela 10**). Sabemos da condição predominantemente masculina no interior dos fotoclubes. Como já mencionado nesta pesquisa, às mulheres era reservado um papel secundário, na maioria das vezes como acompanhantes dos homens nas excursões e, raramente, como agente direta na produção de textos ou imagens. Nos textos veiculados no BFC, as mulheres, em geral, tinham a função de “abrilhantar” determinado evento ao lado do associado homem. Era papel da mulher “descerrar a cortina” no início de uma cerimônia, como foi o caso, por exemplo, da presença de Leda Salvatore na inauguração do estúdio fotográfico na sede do Clube (*BFC*, nº 13, mai. 1947, p. 4). Vimos que em 1946, o FCCB criou a Seção Feminina sob a diretoria de Elza Benedit, entretanto, a leitura das edições do *BFC* não forneceu informações adicionais sobre as atividades realizadas por essa seção ao longo do período estudado.

O *Salão Feminino de Arte Fotográfica*, realizado em São Carlos, parece ter sido uma iniciativa única. O texto de abertura do catálogo afirma que “pela primeira vez em todo mundo, é aberto ao público um salão, exclusivamente, feminino”. Participaram 29 fotógrafas, dentre as quais Elza Benedit, Dulce Carneiro, Barbara Mors, Menha S. Polacow e Nair Gisella Szterenyi eram representantes do FCCB. Nosso levantamento indicou que, entre os anos de 1950 e 1952, Barbara Mors teve 34 participações em salões do exterior e algumas imagens reproduzidas no *BFC*. Dulce Carneiro e Maria Helena Valente da Cruz, fotógrafas filiadas ao FCCB, realizaram em conjunto uma exposição de seus trabalhos na Boutique Etoile, na Rua Augusta, nº 1975, na capital paulista, fato mencionado no *BFC*:

Porque, não há a menor dúvida, é nas mostras individuais, sem o crivo das comissões de “seleção” dos salões, que pode o artista se revelar por inteiro e em profundidade. E foi interessante observar ainda como, não obstante a diversidade de temperamento – Dulce trabalhando mais com as formas e Maria Helena com o elemento humano – os seus trabalhos se harmonizaram perfeitamente (...) (*BFC*, nº 103, s/d, p.24).

Tabela 5: Relação das fotógrafas participantes do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.

O *BFC*, nº 101 (ago.-nov. 1956, p.14) publicou o texto *Fotografia é arte?* assinado por Dulce Carneiro. Segundo a autora, com esse título, o FCCB iniciou a reprodução de uma série de depoimentos colhidos entre os críticos de arte e intelectuais. Os convidados deveriam responder às seguintes questões: “A fotografia é arte? Sim ou não? E por quê?”. O primeiro entrevistado foi José Geraldo Vieira, crítico de artes plásticas e escritor (*BFC*, nº 101, ago.-nov. 1956, p. 15-16). Na edição do *BFC*, nº 103 (s/d, p.10), encontra-se novo texto assinado pela fotógrafa, apresentando o entrevistado dessa edição, no caso, Sérgio Milliet. A autora nos informa que os próximos entrevistados seriam Paulo Mendes Almeida e Lourival Gomes Machado. Essas informações nos levam a considerar que a fotógrafa foi a responsável pela edição dos depoimentos fato que demonstra sua atuação no Clube e acesso a personalidades reconhecidas no circuito cultural paulistano⁹².

Figura 21: Geraldo de Barros (à esquerda), Dulce Carneiro e Francisco Albuquerque. São Paulo, 1949. Fonte: Acervo FCCB.

A primeira mulher a expor no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* foi Beate Kaufman, em 1943. Ela chegou a receber menção honrosa na categoria *portrait*, com a fotografia *A criança em seu lar*. As mulheres que mais participaram foram Barbara Mors, Dulce Carneiro e Gertrudes Altschul. Essa última, de acordo com a pesquisa de Paula V. Kupfer:

⁹² Como não tivemos acesso a todas as edições do *BFC*, não podemos afirmar se as entrevistas com Paulo Mendes Almeida e Lourival Gomes Machado foram realizadas.

After living in São Paulo for a little over a decade, Altschul joined the Foto Cine Clube Bandeirante in 1952 and remained a member until her death in 1962.⁵ Various records indicate that Altschul was a dedicated photographer and enthusiastic FCCB member, especially during her most active period from 1952 to 1958⁹³.

Cabe-nos comentar também a presença da fotógrafa argentina Annemarie Heinrich no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Heinrich participou de quase todas as edições analisadas neste estudo, com exceção do 1º, 2º, 12º e 13º, ora como representante do *Correo Fotografico Sudamericano*, ora como filiada do Foto Clube Buenos Aires. Expôs um total de 28 trabalhos no período de 1944 a 1959. Merece destaque a sua exposição realizada na Galeria do MASP em que apresentou 100 fotografias. A mostra foi inaugurada em 17 de março de 1951, contando com a presença da artista (*BFC*, nº 59, mar. 1951, p.8).

Figura 22: Annemarie Heinrich (ao centro), juntamente com Arnaldo Machado Florence, José Yalenti, José Oiticica Filho e Aldo de Souza Lima, da esquerda para a direita. Fonte: Acervo FCCB.

⁹³ Depois de viver por pouco mais de uma década em São Paulo, Altschul juntou-se ao FCCB, em 1953, onde continuou como sócia, até a sua morte em 1962. Vários fatores indicam que Altschul foi uma fotógrafa dedicada e uma sócia entusiástica do FCCB, especialmente durante o período de maior atividade, entre 1952 e 1958 (tradução livre da autora).

O levantamento das fotografias reproduzidas nos catálogos demonstra que os títulos das fotografias expostas no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* sofreram alterações com o passar dos anos. A presença de títulos que fazem referência ao motivo fotografado é frequente durante a década de 1940. São títulos sentimentais, como por exemplo, *Crepúsculo na praia*, *Manhã brumosa*, *Sonho medieval* ou *Uma flor entre folhas*, entre outros, que indicam a subordinação dos fotógrafos ao ideal pictorialista. No decorrer da década de 1950, quando alguns fotógrafos transformaram sua linguagem fotográfica em direção a uma imagem direta e sem intervenções, notamos que o título dos trabalhos se afasta do motivo visual fotografado e se aproxima de uma concepção mais moderna como demonstra a **Tabela 11**.

Tabela 6: Número de fotografias expostas no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, "sem título".

2.6 As fotografias expostas no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo

A partir de textos que selecionamos nas edições do *BFC* publicadas entre 1946 e 1959, estabelecemos os critérios para a comparação, por semelhança, entre muitas das fotografias apresentadas nas edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Esses textos orientavam os leitores sobre como produzir fotografia que tivessem condições de serem aceitas nos salões fotoclubistas. Em sua maioria, os conteúdos são reproduzidos de revistas estrangeiras, redigidos por representantes de associações existentes no exterior, fato que pode ser compreendido como uma adesão do Clube às orientações vigentes fora do Brasil no circuito fotoclubista. Essa posição é corroborada por meio do artigo de Eduardo Salvatore em torno dos critérios para a seleção das fotografias no *Salão*. Com palavras ásperas o autor ataca aqueles que reclamam das obras selecionadas, a quem chama de “novatos, inexperientes ou principiantes”. Para embasar sua argumentação, ele se apropriou de um texto publicado no *Correo Fotográfico Sudamericano* que diz que os países da América não têm experiência na arte fotográfica e, por essa razão, os participantes dos salões não respeitam as decisões dos mais experientes, fato que não ocorre na Europa, onde o trabalho das comissões de seleção não é criticado, “porque os participantes reconhecem o seu lugar e os membros da comissão possuem antecedentes artísticos que são reconhecidos e respeitados por todos” (BCF, no. 8, dez. 1946, p. 12).

Os textos que selecionamos, em geral, informam que por trás das escolhas do júri e da comissão de seleção dos salões, existem regras que definem o aceite de um trabalho. Em *Como fazer uma fotografia para salão* (LOEBER in *BFC*, no. 34, fev. 1949, p. 6-8), por exemplo, o autor informa que uma boa fotografia se faz utilizando uma câmera com lente de foco longo, pois ela permite obter uma imagem com ângulo de visão amplo, caso contrário, o resultado será uma “registradora de instantâneos” e não um obra que mereça figurar em um salão. Outro aspecto, segundo o autor, que deve ser bem estudado e aumenta o valor da fotografia é o corte do negativo. Ele ressalta, ainda, a atenção necessária durante o processo de ampliação para se obter bons resultados com a composição, incluindo a tonalidade do trabalho e a escolha do papel. A conclusão é que esse conjunto de fatores, quando reunidos e bem trabalhados, geram fotografias adequadas para participação em salões.

A grande maioria dos textos foi publicada no final da década de 1940, época em que se nota o crescimento do número de artigos a respeito dos fundamentos para a construção de uma boa fotografia. Destacamos que nesse mesmo período ocorreu um significativo aumento

do número de trabalhos expostos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica* e ainda, surgiram críticas na imprensa. Nossa suposição é que a direção do Clube, através dos artigos, procurou transmitir orientações para a elaboração de melhores fotografias, ao mesmo tempo, em poderia usar os elementos apontados nos textos como justificava das escolhas da comissão de seleção. Inclusive, nesse mesmo período cresceu o número de textos publicados no *BFC* que fazem referência ao bom trabalho do júri⁹⁴.

Poucos meses antes da abertura do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, o *BFC*, nº 29 (set. 1948, p. 4) publicou um artigo transcrito da revista da associação francesa L'Amical Photo que trata da importância da clareza do conteúdo das imagens (LIEVRE in *BFC*, no. 29, set. 1948, p. 4). O autor propõe que os fotógrafos façam uso da combinação de linhas com cautela para que o conteúdo não se torne obscuro. A mesma edição do *BFC* publicou um texto de R.M.Fanstone, autor de livros como *After-Work on Negative and Print* (1939) e *La photographie d'architecture* (1951), no qual ele defende que a fotografia deve apresentar uma narrativa clara com uma composição bem estudada para que possa ser compreendida pelo espectador. Sugere que sejam eliminados os detalhes excessivos porque esses se configuram como elementos que podem absorver a atenção do espectador em detrimento do tema principal (*BFC*, nº 29, set. 1948, p. 6-7). Algumas imagens expostas na edição do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, inaugurado em janeiro de 1950, correspondem com muita precisão às sugestões encontradas nos textos, como foi o caso das fotografias *Convergentes*, de José Yalenti e *Estudo com janela*, de Jacob Polacow (**Figuras 23 e 24**).

⁹⁴ Ver *Os "juris" em fotografia* in *BFC*, nº 34 (fev. 1949, p. 4-5) e *A Obra para exposição* in *BFC*, nº 38 (abr. 1950, p. 6-7).

Figura 23: José Yalenti. *Convergentes*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 24: Jacob Polacow. *Estudo com janela*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Em 1949, o artigo reproduzido da revista técnica *Du Pont Photographic News*, intitulado *Fotografias em silhueta* de autoria de Ray Atckenson, sugeriu que o fotógrafo procurasse fazer algo incomum ao utilizar a imagem em silhueta. Essa seria uma maneira de ampliar suas possibilidades temáticas, ao fazer o uso de contornos contra um fundo em contraste, criados a partir do uso de novos elementos como árvores, rochas ou barcos no lugar da aplicação da imagem do elemento humano (*BFC*, no. 40, ago. 1949, p. 8). As fotografias *Trabalho*, de Eduardo Salvatore, *Progresso*, de José Mauro Pontes, *Ângulos*, de Lindau Martins e *Promenade*, de Gertrude Altschul correspondem às sugestões apresentadas por Atckenson (**Figuras 25 a 28**).

Figura 25: Eduardo Salvatore. *Trabalho*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 26: José Mauro Pontes. *Progresso*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 27: Lindau Martins. *Ângulos*. Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 28: Gertrudes Altschul. *Promenade*. Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.

Já os trabalhos de Orlando Pilo Duarte, Ann-Marie Gripmann e Francisco Albuquerque utilizam o jogo entre claro e escuro para traçar o contorno das figuras humanas (**Figuras 29 a 31**).

Figura 29: Orlando S. Pilo Duarte. *Batalhão fantasma*. Exposta no 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo Marcelo Pallotta.

Figura 30: Ann-Marie Gripmann. *Black and white*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 31: Francisco Albuquerque. *Perfil*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Ainda em 1949, encontramos o texto assinado por Mario Guillard, membro do Cercle d'Arte Photographique de Lyon e correspondente do FCCB na França que discorre sobre a nitidez encontrada nos trabalhos fotográficos produzidos pelos franceses (*BFC*, nº 41 (set. 1949, p.9). Segundo o autor, entre duas tendências encontradas naquele período – a fotografia nítida e a fotografia *flou* – o interesse do público recaía na primeira opção. Segundo Guillard, a tendência marcada pela alta definição foi mais aplicada pelos fotógrafos amadores que tinham como temas prediletos as cenas de gênero. O *BFC* na seção *A nota do mês*, avaliou que os fotógrafos evoluíram e passaram a se concentrar com maior atenção no conteúdo expresso na imagem fotográfica em detrimento da sua forma, fazendo maior uso dos resultados obtidos com o uso do “*chiaro-escuro*” (*BFC*, nº 39, jul. 1949, p.3). Essa mudança na forma de registrar um mesmo conteúdo pode ser notada a partir da semelhança entre os trabalhos de Francisco Benedito Martins Ferreira e Fernando Palmério (**Figuras 32 e 33**) e as fotografias de Mario Fiori e Luiz Vaccari. (**Figuras 34 e 35**).

Figura 32: Francisco Benedito Martins Ferreira. *Férias*. Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 33: Fernando Palmério. *Tranquilidade*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Esses trabalhos demonstram a mudança de linguagem na produção fotográfica do FCCB, de uma maneira geral, observada entre as décadas de 1940 e 1950. As duas primeiras fotos, produzidas na década de 1940, apresentam cenas de barcos vistos à distância com efeito levemente enevoado e atmosfera brumosa, ao passo que os dois exemplos que se seguem expostos durante a década de 1950, são construídos por meio de cortes acentuados e da exploração de fortes contrastes tonais.

Figura 34: Mario Fiori. *Repouso*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 35: Luis Vaccari. *Luz e sombras*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Nesse contexto, destacamos o texto transcrito da revista *Fotocamara*, publicado no *BFC* em 1950, que afirma que a fotografia para ser considerada boa precisa possuir a capacidade de atrair o olhar do observador e prender sua atenção ao conteúdo (MEISTER in *BFC*, nº 49, mai. 1950, p.6). Para alcançar esse objetivo, o autor propõe o uso de uma linha dominante utilizada para levar a atenção do espectador ao ponto de interesse da obra, aquele que deve expressar o que o autor quis mostrar. As fotografias *A espera*, de Júlio Agostinelli, *Spiral staircase*, de T. Kasi Nath e *Sinfonia de luz*, de Kazuo Kawahara expostas em três

edições consecutivas do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, fazem uso da proposta do autor (**Figuras 36 a 38**). Como vemos nas imagens, os autores posicionaram o centro de interesse da obra em diferentes locais do retângulo. Além disso, incluíram no campo visual elementos e linhas que se interceptam em ângulos que contribuíram para realçar o ponto que chama mais atenção na fotografia, no caso, a figura feminina.

Figura 36: Júlio Agostinelli. *A espera*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 37: T. Kasi Nath. *Spiral staircase*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951.
Fonte: Acervo FCCB.

Figura 38: Kazuo Kawahara. *Sinfonia da luz*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952.
Fonte: Acervo FCCB.

O autor prossegue informando que as melhores fotografias expostas em salões e publicadas em revistas e anuários são aquelas que chamam a atenção pela existência da linha predominante, que pode ser configurada em forma de S para representar a sinuosidade de um caminho num bosque ou campo; ou um córrego que serpenteia entre as colinas; uma grade, uma encosta ou o horizonte. Conforme notamos, os trabalhos *Maitind ai Giardini*, de Giuseppe Rinaldo, *Bancos*, de Fernando T. Mendes e *Convergente*, de Arnaldo Machado Florence colocam em evidência o uso de linhas que atravessam integralmente a imagem, conduzindo nosso olhar para um ponto situado ao fundo da composição (**Figuras 39 a 41**). São linhas sinuosas que levam nossa vista para dentro do retângulo fotográfico e servem de base para construir a composição. Diferentemente das imagens selecionadas no exemplo anterior, estes trabalhos não possuem um centro de interesse demarcado.

Figura 39: Giuseppe Rinaldo. *Matind ai giardini*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 40: Fernando T. Mendes. *Bancos*. Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 41: Arnaldo Machado Florence. *Convergente*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.

Aproximação semelhante pode ser observada nos trabalhos de Francesco Giovannini e José Yalenti (**Figuras 42 e 43**). Os autores conduzem nosso olhar para o fundo da imagem por meio de diagonais. No primeiro exemplo, Giovannini emprega o elemento humano para dimensionar a profundidade forçando nosso olhar a pausar sobre aquela figura. Yalenti, por sua vez, joga nossa visão pra longe, para o fundo do imagem através de um enquadramento que produz a ilusão da profundidade.

Figura 42: Francesco Giovannini. *Ombre dela sera*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 43: José Yalenti. *Cercado*. Catálogo do 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1959. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Outro aspecto que apontamos a respeito da semelhança entre muitos dos trabalhos apresentados no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, refere-se ao fato de que eles foram produzidos em resposta aos temas dos concursos internos do Clube, tais como marinhas, flores, cristais, reflexos, monumentos e arquitetura. Além disso, a realização de excursões fotográficas favorecia a realização de registros de um mesmo local, às vezes sob os ângulos muito próximos. Não podemos esquecer que o ambiente fotoclubista era extremamente competitivo, o que levava os fotógrafos a tentar superar os colegas na abordagem de um mesmo tema. As imagens de Carlos Vieira de Carvalho e Victor Caccuri Jr., por exemplo, registram o mesmo assunto por meio de um posicionamento da câmera semelhante (**Figuras 44 e 45**). Apesar da diferença entre as datas de exposição das imagens, sabemos que Caccuri expôs no *1º Salão Paulista de Arte Fotográfica* – fato que comprova sua atividade junto ao Clube desde o ano de 1942, quando o trabalho de Vieira de Carvalho foi exibido. Essa informação associada à similaridade das imagens pode indicar que elas tenham sido produzidas durante uma excursão fotográfica organizada pelo FCCB.

Figura 44: Carlos Vieira de Carvalho. *Gaiola ao sol*. Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 45: Victor Caccuri Jr. *Beiral*. Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Outro fator que consideramos importante salientar refere-se ao processo de aprendizado e de criação característicos do ambiente fotoclubista, que se dava por meio da observação da produção apresentada nos salões. Por esse motivo, entendemos que a semelhança formal entre muitas imagens produzidas pelos associados de diferentes fotoclubes pode ser considerada como um exercício de troca e atualização entre os fotógrafos, que criam a partir de ideias compartilhadas dentro da rede de intercâmbio própria do fotoclubismo. Essa rede, no caso, materializou-se através da troca de materiais impressos, como catálogos e revistas especializadas e por meio dos salões fotoclubistas. Tomemos como exemplos os trabalhos *Sombras da tarde*, de Eduardo Salvatore e *Sunrise at winter*, de Jorge Fernandes, expostos em 1948, no 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica (**Figuras 46 e 47**). O jogo de sombras criado com a figura humana não era visto com frequência até 1948, conforme observado nos catálogos do Salão.

Figura 46: Eduardo Salvatore. *Sombras da tarde*. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 47: Jorge Fernandes. *Sunrise at winter*. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Até 1948, localizamos somente dois trabalhos que se aproximam formalmente das criações de Salvatore e Fernandes. O primeiro tem como título *À espera do ônibus*, foi exposto durante o 2º *Salão Paulista de Arte Fotográfica* (1943) e seu autor é Victor Caccuri Jr. Conforme seu título indica, mostra uma fila de pessoas estendida até o fundo da imagem, dispostas em linha diagonal. No primeiro plano, Caccuri explorou o efeito da sombra provocada pelos elementos humanos (**Figura 48**). O outro trabalho participou do 3º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, em 1944, de autoria de Salvatore e tem como título *Prece*. A imagem mostra a projeção da sombra de uma figura feminina que se encontra ajoelhada nos degraus de uma escada (**Figura 49**).

Figura 48: Victor Caccuri Jr. *À espera do ônibus*. Catálogo do 2º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, 1943. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 49: Eduardo Salvatore. *Prece*. Catálogo do 3º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, 1944. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

A partir de 1948 a frequência de fotografias, que exploram a combinação de planos entre luzes e sombras projetadas pelo elemento humano para a sua construção, cresce consideravelmente (**Figuras 50 a 52**).

Figura 50: Sergio Trevellin. *Ao cair da tarde*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 51: José Oiticica Filho. *Um que passa*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 52: Allan L. Horvath. *Shadow in the dark*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Os salões fotoclubistas podem ser compreendidos como um local que, além de colocar em evidência um autor e sua obra, contribuíram para a formação e difusão de valores acerca da fotografia, como nos mostra a escolha do ângulo atípico adotado por Francisco L. de Castro e José Yalenti na construção de suas fotografias (**Figuras 53 e 54**). A composição das imagens se afasta das regras pictorialistas pelo enquadramento e pela colocação da figura humana sobre uma superfície geométrica, composta por volume e massa. Gostaríamos de ressaltar a data em que estes trabalhos foram expostos, porque a fotografia de Yalenti foi exibida dois anos depois de Francisco L. de Castro ter participado do *Salão* com *Nos degraus da escola*. A relação de semelhança entre as imagens reforça o papel da rede e do intercâmbio pela presença do fotógrafo estrangeiro e confirma a qualidade do *Salão* como espaço de criação, aprendizado e compartilhamento de ideias.

Figura 53: Francisco L. de Castro. *Nos degraus da escola*. Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 54: José Yalenti. *Evanescentes*. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Vimos que no início o FCCB encontrou dificuldades para se consolidar, apesar da existência de estúdios fotográficos e lojas comerciais em seu entorno. De caráter amador, o Clube promoveu encontros através das excursões e concursos, organizou exposições em sua sede, propagando e incentivando a prática fotográfica. Em pouco tempo e com o apoio do poder público, o Clube conseguiu realizar o primeiro *Salão* anual, evento que representava o ponto culminante para um fotoclube. O conjunto dessas atividades constituiu um importante espaço para o fomento, difusão e apropriação de valores sobre a fotografia. Diante disso, nossa avaliação é que o *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, organizado pelo FCCB se constituiu no principal fórum do fotoclubismo brasileiro nas décadas de 1940 e 1950.

No levantamento dos fotógrafos participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, realizado para esta dissertação, identificamos um favorecimento em benefício dos fotógrafos ligados à diretoria do clube ou integrantes da comissão de seleção do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*⁹⁵ em relação aos demais. Como vimos, o número de trabalhos expostos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, enviados ao exterior ou reproduzidos nas páginas do *BFC*, pertencentes a Eduardo

⁹⁵ José Yalenti foi membro da comissão de seleção do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* entre os anos de 1943 e 1959. Eduardo Salvatore integrou a comissão a partir do 4º *Salão Paulista de Arte Fotográfica* e manteve-se na função até 1959. Francisco Albuquerque participou entre 1948 e 1955.

Salvatore, José Yalenti e Francisco Albuquerque foram, significativamente, superiores quando comparados com os números de trabalhos pertencentes a outros fotógrafos. Acreditamos que este favorecimento repercutiu internamente porque esse assunto foi comentado em algumas edições do *BFC*, em textos que procuraram justificar as dificuldades do trabalho de um júri e os critérios norteadores para a formação da comissão. Outras vezes esses textos saíam em defesa dos membros, tentando contornar a insatisfação dos descontentes que afirmavam que o julgamento havia sido mal feito ou que os critérios de escolha estavam errados e os juízes eram incompetentes (*BFC*, nº 8, dez. 1946, p.12).

Em resposta à repercussão dessas críticas, em 1947, o FCCB realizou uma enquete para que os sócios indicassem os integrantes da comissão de seleção. O objetivo dessa medida era deixar mais transparente o processo de seleção das fotografias do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* e combater as críticas recebidas, (*BFC*, nº12, abr. 1947, p.10). Apesar dessa tentativa, a comissão esteve quase sempre composta pelos mesmos representantes e, por essa razão, chama nossa atenção o número elevado de fotografias que os membros do júri exibiam nas várias edições do *Salão*, ainda que elas estivessem oficialmente fora da seleção. Essa condição acabou por criar um tipo de mostra paralela, sujeita à mesma repercussão, críticas e elogios, porém, figurando em destaque com relação aos concorrentes oficiais, fato que por si só atribuiu valor à produção desses atores e beneficiou a recepção de suas obras pelo público. Essa constatação não reduz a importância do *Salão* para a difusão de valores sobre a fotografia no Brasil. O *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* passou a ocupar, cada vez mais, as páginas da imprensa paulistana ao longo do período estudado, além de conquistar espaço junto às artes visuais, como veremos no próximo capítulo.

Avaliamos que o aumento progressivo do número de trabalhos inscritos para participar do *Salão* pode ter motivado os dirigentes do FCCB a reproduzir mais textos sobre os critérios de seleção das fotografias como forma de contribuir para o seu entendimento e, ao mesmo tempo, justificá-los. Como demonstrado na Tabela 12, a quantidade de inscrições para o *Salão* praticamente triplicou durante a década de 1940 (*BFC*, no. 31, nov. 1948, p. 7).

Ano	Nº países	Concorrentes			Trabalhos inscritos			Trabalhos admitidos		
		Nac.	Estr.	Total	Nac.	Estr.	Total	Nac.	Estr.	Total
1942	1	69	10	75	459	-	459	220	18	238
1943	1	114	-	114	525	-	525	255	26	281
1944	7	98	96	194	412	285	697	139	171	310
1945	10	81	165	246	541	343	884	146	208	354
1946	19	117	149	266	497	528	1.025	143	186	329
1947	24	124	174	298	441	603	1.044	154	214	368
1948	26	139	195	334	520	265	1.145	209	220	429
1949	29	177	262	439	843	543	1.386	144	162	306

Tabela 12: Demonstrativo do número de inscrições para o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo no período compreendido entre 1942 e 1949⁹⁶.

Vimos que a semelhança entre as fotografias apresentadas no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, por diferentes autores nacionais ou estrangeiros, deve ser compreendida como resultado do processo de aprendizado e criação característicos do ambiente fotoclubista. Outro aspecto que contribuiu para a produção de imagens análogas foi o acesso aos catálogos dos salões fotoclubistas de diferentes associações, ao *BFC* e às publicações estrangeiras que chegavam ao Clube. Acreditamos que estas foram as principais referências dos fotógrafos no período.

Não podemos desconsiderar a importância que a realização do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* representou para a difusão de valores sobre a fotografia artística. Uma ampliação fotográfica podia ser manuseada por diversas associações, exposta em diferentes salões e reproduzida em catálogos ou revistas especializadas, alcançando grande repercussão. Acreditamos que as semelhanças apontadas nesta pesquisa foram resultado de um exercício de atualização entre os fotógrafos, reforçando a existência de uma rede, na qual seus integrantes criavam a partir de ideias que também surgiam durante a

⁹⁶ Dos 69 participantes nacionais em 1942, quatro participantes eram membros da Comissão.

experiência de compartilhamento produzido no ambiente expositivo. *O Salão* teve o mérito de permitir confrontos e paralelos entre as produções fotográficas nacionais e estrangeiras, contribuindo para a renovação da linguagem fotográfica e o aprimoramento do olhar dos fotógrafos integrantes do Clube, conforme as diferenças e semelhanças observadas entre as imagens produzidas pelos associados dos fotoclubes.

A repercussão do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* foi de tal amplitude que marcou um novo momento da fotografia no Brasil. Teve como uma de suas consequências a fundação de inúmeras associações fotográficas, segundo o modelo do FCCB, ao mesmo tempo, em que permitiu ao Clube alcançar projeção internacional.

CAPÍTULO 3: REPERCUSSÕES DO SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO

O objetivo deste capítulo é levantar e analisar a repercussão do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* na imprensa geral e especializada. No primeiro item, apresentamos matérias sobre várias edições do *Salão* encontradas na grande imprensa paulistana. Seleccionamos textos que, em sua maioria, estão ilustrados por fotografias. Para esta reflexão, propomos um confronto entre esses textos e aqueles encontrados no *BFC* que versam sobre os mesmos temas, tais como, as críticas aos critérios de escolha dos membros do júri e as dificuldades do trabalho de seleção das fotografias. No item seguinte, analisamos, primeiramente, a repercussão das exposições fotográficas organizadas pelo FCCB em sua própria sede. Em seguida abordamos as mostras que tiveram a participação dos associados do Bandeirante, realizadas em instituições museológicas ou espaços alternativos na capital paulista. Intenciona-se, dessa forma, demonstrar que a presença do FCCB no cenário cultural paulistano foi além do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*.

3.1. O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo na grande imprensa e nas publicações especializadas

A discussão a respeito dos critérios legitimadores da fotografia artística, que antes estava restrita ao ambiente fotoclubista, começou a ocupar as páginas dos principais jornais de São Paulo a partir da década de 1950. Observa-se, nesse período, o crescimento do número de matérias que tratam do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. De acordo com Costa (2016, p. 20):

O Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB ocupou um lugar cativo no calendário anual da capital paulista e tornou-se o mais importante canal de difusão da fotografia clubista nacional e internacional no país. Ao mesmo tempo, os salões tiveram o mérito de provocar discussões sobre o caráter artístico da fotografia que chegaram a alguns jornais de grande circulação, principalmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e revistas de variedades.

A pesquisa realizada para esta dissertação demonstrou que durante a década de 1940 eram publicadas pequenas notas informativas sobre os prazos para inscrição para participar do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* ou a respeito da programação do Clube, na sua maioria, sem qualquer comentário crítico. Essas notas raramente eram ilustradas. Em 1943, o jornal *O Estado de S. Paulo* (29 out. 1943, p.3) trouxe uma matéria que trata dos esforços do Clube em reunir trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros para o *2º Salão Paulista de Arte Fotográfica*. Convém destacar que o *2º Salão Paulista de Arte Fotográfica* recebeu mais de 500 inscrições, das quais 280 fotografias foram selecionadas, sendo 254 obras pertencentes a 76 autores nacionais e 26 produzidas por autores estrangeiros, integrantes das agremiações de Rosário, Concórdia e do Foto Clube Uruguaio. Segundo o autor desse artigo, as melhores fotografias expostas foram *Último esforço*, de Thomaz Farkas, pelo movimento e pelo jogo do claro-escuro e *Journée des drags*, de Hermínio Ferreira Neto, por sua força expressiva e perfeita nitidez. Essa última foto, inclusive recebeu o 1º Prêmio na categoria *portrait* (**Figura 55**).

Figura 55: Hermínio Ferreira Neto. *Journée de drags*. Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB.

O jornal *Folha da Manhã* (7 nov. 1943, p. 14) destacou que aproximadamente 15 mil pessoas visitaram o 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, público numeroso que pode ser justificado, segundo a matéria, pelo fato do Salão exibir “lindas fotografias que se configuram em verdadeiras obras de arte”.

Já o 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica foi tema de três textos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo* entre dezembro de 1945 e janeiro de 1946, na coluna Artes e Artistas⁹⁷. O primeiro teceu elogios à diretoria do FCCB na época e criticou a ausência de fotografias de reportagem. De acordo com o autor, as imagens eram acompanhadas por títulos sentimentais, fato que demonstrava uma subordinação dos fotógrafos às regras acadêmicas. E, concluiu, afirmando que apenas Thomaz Farkas ousou ao procurar outros modos de expressão. O segundo artigo destacou a competência dos fotógrafos europeus presentes no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, especialmente os franceses. De acordo com o autor, esses usavam plenamente da síntese e da liberdade de interpretação, algo que se desejava dos fotógrafos brasileiros, mas encontrado apenas nos trabalhos de Farkas. Essa visão sobre a fotografia praticada pelos franceses era compartilhada por Mario Guillard, como

⁹⁷ Ver as reportagens: *O Estado de S. Paulo*, 22 dez. 1945, p.3; 1 jan. 1946, p. 4 e, 6 jan. 1946, p.3.

vimos no capítulo anterior. O texto prossegue avaliando os trabalhos de outros fotógrafos, nos quais esse tipo de síntese já vinha surgindo, como, Eduardo Salvatore, Gaspar Gasparian, Carlos Ligér, Angelo Nutti, Victor Caccuri Jr., Plínio Silveira Mendes, José Oiticica Filho, Jorge Rado, Roberto Yoshida, José Yalenti, além de Thomaz Farkas que havia sido mencionado no artigo anterior⁹⁸. O terceiro e último artigo dessa série fez uma crítica à escolha das fotografias contempladas pelo Prêmio Anchieta que, segundo o autor, mostrava a cidade de São Paulo sem vibração e movimento. A partir dos textos apresentados no jornal, apreendemos que a fotografia para ser considerada boa deveria trazer novos elementos e questionar a representação mimética.

Ressaltamos que a presença de trabalhos estrangeiros na quarta edição do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* representou um crescimento de aproximadamente 50% em relação ao ano anterior, com fotografias vindas de países como os Estados Unidos, Argentina, Bolívia, Inglaterra, Índia, Canadá, México, Uruguai e Peru. Além disso, o público visitante estimado do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* foi de 100 mil pessoas, número que não deve ter passado despercebido pelos jornalistas da época (FEITOSA, 2013, p. 31). Outro fator que merece atenção refere-se à crescente participação dos associados do FCCB nos eventos fotoclubistas internacionais, através do envio de fotografias para o Setor de Intercâmbio que à época estava sob a responsabilidade de Thomas Farkas (*BFC*, nº 5, set. 1946, p. 6).

Em 1947, o *Estado de S. Paulo* publicou uma nota ilustrada com a fotografia *Telhas*, de Thomaz Farkas, exposta no 3º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*. Interessante observar a repercussão da imagem devido ao fato dela estampar uma nota no jornal, dois anos após a sua exposição no *Salão*. Segundo o autor, o trabalho provocou comentários desencontrados, sendo admirado por uns e criticado por outros (**Figura 56**).

Thomas J. Farkas é, dos “novos”, da arte fotográfica paulista, um dos que mais vem evoluindo para os modos abstratos de expressão em fotografia. *Telhas*, de sua autoria, provocou em 1945, no Salão Paulista de Arte Fotográfica, anualmente promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirante, os mais desencontrados comentários, críticas ácidas de uns, aplausos francos de outros. Por ambos os grupos, entretanto, Thomas J. Farkas é admirado, bem como pelos centros internacionais de arte fotográfica, principalmente nos da América Latina e nos da do Norte, em cujas revistas especializadas vem

⁹⁸ As fotografias que o autor da matéria deu destaque podem ser encontradas no catálogo. São elas: *O homem e a natureza* e *Sede*, de Eduardo Salvatore; *Sulcos*, de Gaspar Gasparian; *Roupas ao vento*, de Carlos Ligér; *Renda da praia*, *Regresso* e *Sombras ondeantes*, de Angelo Nutti; *Bebedouro*, de Victor Caccuri jr.; *Três gaiatos*, de Plínio Silveira Mendes; *The dancing light*, de José Oiticica Filho; *Chuva*, de Jorge Rado; *Contraluz* e *Deslizando*, de José Yalenti; *Cabeluda*, de Roberto Yoshida.

colaborando intensivamente (*O Estado de S. Paulo*, 30 ago.1947, p.8 Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017).

Figura 56: *O Estado de S. Paulo*, 30 ago.1947, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

No decorrer da década de 1940, percebemos que o número de textos sobre o *Salão* publicados na grande imprensa cresceu significativamente, sendo que seu ápice ocorreu em 1948. Somente no jornal *Folha da Manhã*, encontramos seis notas sobre o recebimento de inscrições e uma reportagem ilustrada com o trabalho do fotógrafo argentino Cesar Dugone (**Figura 57**)⁹⁹. Já *O Estado de S. Paulo* publicou pequenas notas ilustradas com fotografias de Francisco Albuquerque, Benedito Junqueira Duarte, Eduardo Salvatore e Júlio Agostinelli sobre a inauguração do *Salão* (**Figuras 58 a 61**)¹⁰⁰.

⁹⁹ Ver: *Folha da Manhã*, 10 jul. 1948, p. 6; 24 ago.1948, p.6; 26 ago. 1948, p. 6; 16 set. 1948, p.8; 13 out. 1948, p.6 e, 17 out. 1948, p. 8.

¹⁰⁰ Note-se que não conseguimos identificar o título da fotografia de Francisco Albuquerque estampada na matéria de *O Estado de S. Paulo*. O texto, entretanto, informa que ele era membro da comissão de fotografia do MAM SP.

Figura 57: *Folha da Manhã*, 20 out. 1948, p.6. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à esquerda).

Figura 58: *O Estado de S. Paulo*, 29 out. 1948, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à direita).

A nota informa que a fotografia *Homens de branco*, de Benedito Junqueira Duarte, foi realizada durante uma operação cirúrgica praticada pelo professor Edmundo Vasconcellos, no Hospital das Clínicas, em São Paulo (**Figura 59**).

VII SALÃO PAULISTA DE ARTE FOTOGRAFICA

Inauguração depois de amanhã, dia 12, o VII Salão Paulista de Arte Fotográfica, promovido pelo Foto Clube Bandeirante, e com caráter internacional, pois a sua exposição concorrerá países de várias partes do mundo.

"Homens de branco" é o título da fotografia que hoje publicamos, de autoria de R.

S. Duarte, comerciante paulista, a exposição que vai ser aberta na Galeria "Freitas Mala". "Homens de branco" foi encetada durante uma operação cirúrgica praticada pelo professor Edmundo Vasconcelos, em seu serviço do Hospital das Clínicas, da Faculdade de Medicina da Universidade de S. Paulo.

Figura 59: *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 1948, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

O trabalho *Sombras da noite*, de Eduardo Salvatore, é considerado pelo autor do texto, como um dos mais belos trabalhos expostos do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* (**Figura 60**).

VII Salão Internacional de Arte Fotográfica

"Sombras da noite", de autoria de Eduardo Salvatore, um dos mais belos trabalhos que figuram no VII Salão Internacional de Arte Fotográfica, que se inaugura hoje, às 21 horas, na Galeria Freitas Mala, e em que se inscreveram representantes de 26 países, entre os quais o Brasil.

Figura 60: *O Estado de S. Paulo*, 12 nov. 1948, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à esquerda).

VII Salão Paulista de Arte Fotográfica

Na Galeria Freitas Mala, continua funcionando a visitação pública o 7.º Salão Paulista de Arte Fotográfica, promovido pelo Foto Clube Bandeirante, com caráter internacional, pois a sua exposição concorrerá países de todas as partes do mundo. "ESTRUTURO" é o título da fotografia que hoje publicamos, de autoria de Júlio Agostinelli, um dos "novos" representantes de S. Paulo a este salão anual de Fotografia.

Figura 61: *O Estado de S. Paulo*, 27 nov. 1948, p.6. *Espectro*, de Júlio Agostinelli. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à direita).

Novamente a coluna Artes e Artistas publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, apresentou comentários críticos acerca do *Salão* em duas edições consecutivas (8 dez. 1948, p. 6 e 15 dez. 1948, p. 6). O primeiro deles chamou a atenção mais uma vez para o título das fotografias expostas, o que segundo seu autor, o título “é o que menos importância tem na criação, na composição e no tratamento da peça fotográfica” (*O Estado de S. Paulo*, 8 dez. 1948, p. 6). A avaliação da coluna é que o processo criativo dos autores brasileiros encontrava-se estagnado pelo fato de apresentarem fotografias que subestimavam a criatividade em favor da mimese, mesmo considerando que alguns trabalhos superavam a representação estrangeira. São eles: *O boêmio*, de Francisco Albuquerque; *Reflexos na praia*, de Thomaz Farkas (**Figura 62**); *O homem e sua obra*, de Francisco Azsmann e *Entardecer santa-ritense*, de Jayme Moreira Luna.

Figura 62: Thomaz Farkas. *Reflexos na praia*, Rio de Janeiro, c. 1948. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

O segundo texto prosseguiu com o mesmo tom de desaprovação no artigo anterior acerca da falta de progresso dos fotógrafos em geral que se contentavam apenas em repetir fórmulas e formas antigas. E, concluiu:

Eis o panorama grosso desse 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, um reflexo do ponto morto em que estaciona a fotografia, não só no Brasil, mas no mundo todo. Já era tempo de se vislumbrar, pelo menos, um movimento de reação contra o

conformismo que indesculpavelmente tomou conta dos cultores da fotografia (*O Estado de S. Paulo*, 15 dez. 1948, p.6).

Essa crítica contrasta com o conteúdo da seção *A Nota do Mês* do *BFC*, nº 32 (dez. 1948, p.3), a respeito do *7º Salão Internacional de Arte Fotográfica*. Segundo o editorial, graças aos critérios de seleção dos trabalhos inscritos, aquela edição apresentou um conjunto harmonioso e equilibrado, revelando todas as formas da fotografia artística praticadas pelos fotógrafos mais prestigiados em todo o mundo. Destacou ainda a qualidade dos participantes nacionais e o número de amadores que se apresentaram pela primeira vez. Convém ressaltar, que conforme exposto no capítulo anterior, no *7º Salão Internacional de Arte Fotográfica* ocorreu um crescimento de aproximadamente 25% de trabalhos nacionais em relação à edição anterior.

Cabe destacar que a coluna *Artes e Artistas*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* havia dedicado várias críticas à estagnação da arte fotográfica apresentada no *Salão* entre 1946 e 1948, ressalta a mudança de atitude por parte da comissão de seleção em 1950, devido a boa qualidade das obras expostas no *9º Salão*, fato compreendido como uma resposta ao marasmo conformista apresentado nas fotografias expostas anteriormente. O autor comparou alguns trabalhos de feição acadêmica, vinculados às formas clássicas da fotografia artística, a outros com força sugestiva e vigor expressionista. Destacou, ainda, a qualidade dos trabalhos dos fotógrafos paulistas que, em sua opinião, se sobressaíam com traços vigorosos e profundos.

Desse confronto, se tiram evidentemente duas conclusões irrefutáveis: (i) A evolução artística dos amadores brasileiros, especialmente os de São Paulo, se fez no sentido das formas expressionistas, na consecução nos meios de ..., evolução também sofrida pelos membros da comissão de seleção, pois as peças expostas podem ser consideradas como uma pedra de toque das ideias que ora animam o meio artístico da fotografia em São Paulo. (ii) Os traços de uma 'escola paulista' estão agora nitidamente marcados no conjunto da representação do FCCB, motivo porque não vem sendo ela bem aceita nos meios conservadores daqui, notadamente do Rio e mesmo em alguns salões dos EUA e da Europa, dado o seu caráter de oposição às velhas fórmulas acadêmicas da chamada fotografia artística, ou como se diz na gíria dos amadores, da "fotografia de salão" (*O Estado de S. Paulo*, 15 set. 1950, p.7)¹⁰¹.

Entre os fotógrafos que mereceram destaque na avaliação da coluna, estavam: Geraldo de Barros, Ademar Cervellini, Carlos Comelli, Thomaz Farkas, Kazuo Kawahara, Freddi S. Kleemann, Rafael Landau, Carlos Frederico Latorre, German Lorca, Barbara Mors,

¹⁰¹ O *9º Salão Internacional de Arte Fotográfica* foi inaugurado em 1 de setembro em 1950, com um discurso pronunciado por Sérgio Milliet sobre a evolução da arte fotográfica (*BFC*, nº53, set. 1950, p. 6. A nota do mês).

Masatoki Otsuka, Fernando Palmério, Francisco Albuquerque, Angelo Nuti, Eduardo Salvatore e José Yalenti (**Figuras 63 a 65**).

Figura 63: Rapahel Landau. *Descanço*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 64: German Lorca. *Le diable au corps*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 65: Masatoki Otsuka. *Reflexos*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Como vimos no Capítulo II, em 1951, realizou-se o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica que alcançou o maior número de participantes e trabalhos expostos das edições estudadas nesta dissertação. De acordo com o texto publicado no *BFC*, nº 63, essa edição recebeu 3.166 inscrições, de 935 autores provenientes de 40 diferentes países e público estimado em 150.000 visitantes (*BFC*, nº 63, jul. 1951, p.16)¹⁰². A matéria do *Jornal de Notícias* (*apud BFC*, nº66, out. 1951, p.33), destacou a qualidade dos trabalhos apresentados pelos brasileiros pelo fato deles exibirem cenas do país. Já a revista *Íris* exaltou a qualidade das fotografias nacionais pelo conjunto de características apresentado, tais como: técnica, escolha de ângulo, sensibilidade estética, originalidade, pesquisa de linhas, composição e iluminação. O texto faz referência a vários clubes nacionais e assinala que “uma mentalidade fotográfica surgiu em diversas cidades do Brasil, fato que poderia ser atestado pela extraordinária afluência popular às salas de exposição” (*apud BFC*, nº67, nov. 1951, p.18). Entre os trabalhos nacionais a *Íris* destacou as fotografias de Cyro Alves Cardoso, André Carneiro, Audálio Dantas, M. Laerte Dias, Fernando Gasparian e Marcel Giró. Por fim, elogiou o júri pela seleção das fotografias apresentadas dentre cerca de 3.000 trabalhos inscritos.

¹⁰² O *BFC*, nº 63 informa que, para a seção Branco e Preto, 858 autores se inscreveram dos quais 642 eram estrangeiros e 216 nacionais. O total de trabalhos inscritos foi 2.818 trabalhos, sendo 2.177 de autores estrangeiros e 641 nacionais. Para a seção Color 77 autores se inscreveram no Salão, sendo 52 provenientes do exterior com 203 trabalhos e 25 nacionais com 95 trabalhos, totalizando 298 fotografias em cores.

O *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica* também foi assunto da edição nº 5 da *Habitat*, revista que na época era dirigida por Lina e Pietro Maria Bardi (*apud BFC*, nº67, nov. 1951, p.24). A análise divulgada nesse periódico assinalou que a exposição foi digna de nota e que o FCCB havia colocado o Brasil numa posição de destaque, como um dos mais avançados na arte fotográfica. O texto destaca os trabalhos *Composição tonal*, de Abílio M. Castro Filho, *Por aqui passaram...*, de Eduardo Salvatore, *Estudo com tambores*, de Jacob Polacow, *Tetos brancos*, de German Lorca, *Trilhos*, de André Carneiro e *Paralelas*, de Gaspar Gasparian.

A revista *Anhembi* dedicou algumas páginas para a edição do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* de 1951. Sem referência a qualquer fotógrafo ou comentários analíticos acerca das fotografias expostas, a publicação exaltou a importância do *Salão* para a fotografia no Brasil e reconheceu que uma escola artística estava sendo estabelecida em São Paulo. Destacou ainda a presença de mais de 40 países que se fizeram representar na mostra e declarou que o FCCB transformou a cidade de São Paulo em um dos centros mais importantes da fotografia contemporânea, contribuindo decisivamente para a formação de uma escola paulista de fotografia.

Uma análise, ainda que perfunctória, de todas as representações, nacionais e estrangeiras, que lá figuraram, um paralelo, ainda que de relance, entre elas e a representação de São Paulo torna evidente o fato: existe hoje um movimento artístico, de caracteres próprios e inconfundíveis, processado neste Estado por força da ação renovadora determinada pelo Foto Cine Clube Bandeirante. E é tão forte o traço característico dos artistas de São Paulo que a um olho experimentado não será difícil distinguir e identificar um trabalho paulista dos de qualquer outra origem (*BFC*, nº 68, dez. 1951, p. 6).

O texto prossegue discorrendo a respeito das iniciativas promovidas pelo FCCB como os concursos internos, as demonstrações sobre técnica de iluminação, as conferências, os seminários quinzenais com debates públicos, quando os trabalhos eram dissecados na presença de seu autor e a publicação do *BFC*, veículo em que os debates ocorridos durante os seminários ganhavam a forma impressa. Esses, de acordo com a análise do autor eram alguns dos fatores que contribuíram para a evolução dos amadores paulistas. A respeito do FCCB, a revista *Anhembi* ressaltou que não foi preciso que qualquer fotógrafo se afastasse do Clube para formar grupos independentes, como se viu em outros campos da arte, porque a associação paulista era ela mesma um grupo independente, cujos trabalhos “passaram a ser admirados nos círculos culturais mais elevados” (*BFC*, nº 68, dez. 1951, p. 6).

Paulistânia foi outra publicação que trouxe informações sobre o *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica* (*BFC*, nº 69/ 70 jan.-fev. 1952, p. 28). O texto chama a atenção para a ação criteriosa do júri na seleção das imagens e seu mérito ao estabelecer um conjunto de fotografias em equilíbrio entre todos os gêneros artísticos como *table-top*, retratos e estudo de formas. Além disso, a revista enfatizou a inovação dessa edição do *Salão* ao abrir a seção Color¹⁰³.

O *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica*, realizado em 1951, coincidiu com a realização da I Bienal de São Paulo, organizada pelo MAM SP – evento que transformou a cidade na capital cultural do país. Entre as mais de 300 fotografias expostas nessa edição do *Salão* estavam os trabalhos do grupo Fotoform, representado por Otto Steinert e Wolfgang Reisewitz¹⁰⁴. O Grupo, segundo relato publicado no *BFC*, era avesso a participar de exposições, razão pela qual consideramos essa participação como um sinal do alcance do Clube paulista no exterior e de seu prestígio internacional¹⁰⁵.

Em 1951, também ocorreu uma grande representação do FCCB em salões fotoclubistas nacionais e estrangeiros. Segundo o *BFC*, nº 71-72 (mar.-abr 1952, p. 29), 607 fotografias, pertencentes a 77 membros do Clube participaram de 22 salões. Entre os salões nacionais, o Bandeirante esteve representado naqueles organizados, pelo Foto Clube do Espírito Santo, Foto Clube Brasileiro, Associação Sergipana de Arte Fotográfica, Foto Clube de Minas Gerais e Foto Cine Clube Sancarlense. Já no exterior, as fotografias dos membros do Clube foram aceitas nos seguintes salões fotoclubistas: *10º Salão de Barcelona* (Espanha), *4º Salão da Dinamarca* (Dinamarca), *14º Salão de Portugal* (Portugal), *15º Salão de Johannesburg* (África do Sul), *4º Salão de Buenos Aires* (Argentina), *16º Salão de Madrid* (Espanha), *4º Salão de San Sebastian* (Espanha), *35º Salão da Escócia* (Escócia), *39º Salão de*

¹⁰³Na seção Color podiam ser inscritas desde transparências de 35mm ou maiores, como cópias positivas (por processos exclusivamente fotográficos, não se admitindo cópias coloridas a mão). As cópias de tamanho 35mm até 6x6 foram projetadas e as maiores exibidas em painéis especiais, enquanto que as cópias positivas deveriam ser montadas, como as cópias em branco e preto, ou seja, em cartolina branca ou creme de 35cm x 50cm ou 50cm x 70cm (*BFC*, nº 59, mar. 1951, p.33).

¹⁰⁴ As fotografias de Otto Steinert expostas foram: *Malerin in Atelier*, *Theaterstudie*, *Pierrot* e *Bild eines jungen Mädchens*. Wolfgang Reisewitz expôs a fotografia *Wir warten ab*.

¹⁰⁵ *Anhembi* nº 14, matéria reproduzida no *BFC*, nº 68, dez. 1951, p.8. Segundo o texto, associações de artistas modernos como o Fotoform e Groupe des XV, em geral eram avessas a participar de exposições que se realizavam mundo afora.

Paris (França)¹⁰⁶, 5º Mostra de Retratos e Figuras de Bologna (Itália), 11º Salão de Salta (Argentina), 27º Salão de Zaragoza (Espanha), 4º Salão de Bangalore (Índia) e Exposição da Sociedade Fotográfica Subalpina (Itália).

O prestígio do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* manteve-se ao longo da década de 1950, contando com a presença de autoridades nas inaugurações e com a publicação de matérias extensas fartamente ilustradas com algumas das fotografias expostas. Prova disso, é o artigo assinado por Emilio Pelosi encontrado no jornal *Folha da Manhã* em 28 de setembro de 1952. Nele, o autor expressou sua admiração pelos fotógrafos nacionais, em especial, os paulistas, que “buscam mostrar novos temas e motivos” (**Figura 66**).

Figura 66: *Folha da Manhã*, 28 set. 1952, p.7. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017

O texto reproduz os trabalhos *Esforço*, de Eduardo Salvatore, *Sinfonia da Luz*, de Kazuo Kawahara e *Black and white*, da fotógrafa argentina Annemarie Grispann. O autor ressalta o intenso intercâmbio do FCCB com associações estrangeiras como um fator de propaganda da cultura e das realizações do Brasil no exterior. Pouco tempo depois, a *Folha da Manhã* voltou a publicar duas notas ilustradas com os trabalhos *Pregação*, de José Yalenti e

¹⁰⁶ Essa participação do FCCB, durante o 39º Salão de Paris, gerou a coleção de 22 fotografias identificada na SFP no estudo de Lucas Menezes e pode ser consultada no Anexo 11.

Boite, de Jacob Polacow (**Figuras 67 e 68**). Essa repercussão demonstra o crescimento da importância do *Salão Internacional de Arte Fotográfica* junto a imprensa paulistana.

Figura 67: *Folha da Manhã*, 18 out. 1952, p.5. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à esquerda).

Figura 68: *Folha da Manhã*, 22 out. 1952, p.5. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à direita).

O 12º *Salão Internacional de Arte Fotográfica* realizado em 1953, foi tema dos principais jornais de grande circulação. A *Folha da Manhã* fez referência ao grande número de países representados no evento. A informação coincidiu com os números citados no *BFC*, nº 85 (dez. 1953, p.7), que mostram que esse *Salão* recebeu 1.742 inscrições efetuadas por 542 autores, provenientes de 33 países. Segundo o texto, foi uma mostra eclética, pois apresentava trabalhos de tendência mais clássica e outros filiados a correntes então atuais ligadas ao campo da arte. A matéria trouxe uma imagem da Galeria Prestes Maia com as fotografias nas paredes e um retrato de Eduardo Salvatore ao lado do repórter. Foram incluídos, ainda, os trabalhos *Al lis over*, de Matti A. Pitkanen (Finlândia), *La immortalidade*, de Lars Goran (Suécia) e *Vasos e plantas* de Gertrudes Altschull (**Figura 69**).

Um aspecto do exposto na Galeia Prestes Maia, em horas de desarmamento.

151

Retrato de um ferroviário e *Retrato de um modelo*, enquanto que Carlos Comelli, expôs as fotografias *Adeus terra ingrata* e *Vidas perdidas* (**Figura 71**).

Figura 70: William Brigatto. *Solarização*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 71: Carlos Comelli. *Vidas perdidas*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Arnaldo Machado Florence participou com os trabalhos *Arquitetura antiga*, *Moleque Tião* e *Velocidade* (**Figura 72**). Já Kazuo Kawahara exibiu as fotografias *Manhã paulistana*, *Ponte*, *Janela* e *Linhas* (**Figura 73**).

Figura 72: Arnaldo Machado Florence. *Velocidade*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 73: Kazuo Kawahara. *Linhas*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Ainda a respeito do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, o jornal *O Estado de S. Paulo* dedicou três notas ilustradas pelos trabalhos *Retrato de um ferroviário*, de José Louzada Camargo (**Figura 74**), *Samann's vision*, de Leopold Fischer (**Figura 75**) e *Alta tensão*, de Eduardo Salvatore (**Figura 76**).

Figura 74: *O Estado de S. Paulo*, 2 dez.1953, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à esquerda).

Figura 75: *O Estado de S. Paulo*, 3 dez.1953, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à direita).

Figura 76: *Estado de S. Paulo*, 4 dez.1953, p.6. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

Com cerca de 200 fotografias provenientes de mais de trinta países, o *13º Salão Internacional de Arte Fotográfica*, inaugurado em 17 de novembro de 1954, teve um caráter especial. Devido às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, diplomas e medalhas alusivas à data foram entregues a todos os participantes. Isso porque o FCCB, com a colaboração da Divisão de Expansão Cultural do Departamento Municipal de Cultura, promoveu um concurso tendo por tema São Paulo, sua paisagem, sua gente e suas atividades (*BFC*, nº 83, s/d, p. 7). Os mais importantes jornais em circulação estamparam diferentes fotografias em suas páginas, na maioria de autores estrangeiros, talvez como uma alusão à internacionalização do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. É o caso da nota encontrada na *Folha da Manhã* que utilizou os trabalhos *Garotos da aldeia*, de N.S. Ying Chung (**Figura 77**) e do jornal *O Estado de S. Paulo*, com os trabalhos de Robert Schiller Jr., V. Marinkovic e B. Goldoni (**Figuras 78 a 80**).

Figura 77: *Folha da Manhã*, 13 nov. 1954, p. 8. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

Figura 78: *O Estado de S. Paulo*, 16 nov.1954, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à esquerda).

Figura 79: *O Estado de S. Paulo*, 17 nov.1954, p.8. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (ao centro).

Figura 80: *O Estado de S. Paulo*, 21 nov.1954, p.11. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso 25 ago. 2017 (à esquerda).

Três textos críticos, publicados também na grande imprensa, exaltaram a pesquisa estética apresentada pelos fotógrafos. Para o crítico de arte Lourival Gomes Machado, o *13º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* apresentou sinais de uma verdadeira e profunda renovação, distinguiu-se dos anteriores por sua característica predominantemente moderna, apesar de outras manifestações artísticas conviverem lado a lado¹⁰⁷. Segundo o autor, essas diferentes tendências podiam realizar-se com plena força, capaz de reproduzir a realidade com uma límpida pureza formal, o que segundo ele era visível nos trabalhos de W. Moretti, Antonio Ferreira Filho, Orlando Gaiarsa e René Schoeps (**Figuras 81 e 82**).

¹⁰⁷ Lourival Gomes Machado publicou diversos textos sobre fotografia no jornal *O Estado de São Paulo* na década de 1950, além das críticas à produção do FCCB comentadas aqui. Segundo a pesquisadora Ana Cândida Avelar, o crítico realizou leituras formalistas da fotografia, aproximando-a da pintura e da escultura. Ver: AVELAR, Ana Cândida. *As imagens cruzadas de Lourival Gomes Machado: leituras formais, fotografia e gestualidade expressiva*. Boletim, n.7, Grupo de Estudos Arte&Fotografia, CAP ECA, 2014, pp. 87-97.

Figura 81: W. Moretti. *Luzes*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 82: Antonio Ferreira Filho. *Sem título*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Para Lourival Gomes Machado, as fotografias de J. Rami, Armando Moraes Barros e Newton Chaves destacavam o único elemento que lhes parece belo, enquanto que William Brigatto e Eduardo Airosa surpreenderam pelo rigor de belas composições formais (**Figuras 83 a 85**).

Figura 83: J. Rami. *Seca*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 84: Armando Moraes Barros. *N.1120*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 85: William Brigatto. *Parede*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Ainda no mesmo texto, Machado avaliou que algumas das fotografias expostas, entre elas um dos fotogramas de Geraldo de Barros, apresentavam “pequenos exageros inquietantes”.

No melhor dos melhores há pequenos exageros inquietantes, como um dos fotogramas (nº 19) de Geraldo de Barros, cujas intersecções retilíneas em ritmo crescente talvez constituam antes um problema de desenho do que um tema a ser abordado pelos processos fotográficos. No pior da generalidade também há sinais de perigo iminente, como a insistência, nem sempre claramente justificada, nos efeitos tão soberbos quanto fáceis do pseudo revelado solarizado (*O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1954, p. 12).

“Um marco na evolução da arte fotográfica” foi o título da matéria publicada no jornal *Folha da Manhã*, em 28 de novembro de 1954. O autor, Rubens Teixeira Scavone, membro do FCCB e presidente do Foto Cine Clube de Jaboticabal, dividiu os trabalhos expostos em dois grandes grupos: o abstrato e o figurativo. No campo do abstracionismo, o autor destacou as fotografias de R. Journeaux, que conforme informação publicada no catálogo era de Rouen (França) e membro do Groupe de 7, Geraldo de Barros, Ademar Manarini e Guilherme Malfatti (**Figuras 86 a 88**)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Podemos supor que o trabalho de Journeaux tenha sido um dos exemplos que motivou a crítica de Lourival Gomes Machado aos “pseudo relevos solarizados”.

Figura 86: R. Journeaux. *Organisation geometrique*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 87: Geraldo de Barros. *Fotoforma nº 53*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 88: Ademar Manarini. *Composição II*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

No setor figurativo, segundo Scavone, o mesmo nível artístico foi atingido, com destaque, entre os brasileiros, para Kazuo Kawahara, J. Rami e William Brigatto, também citados no texto de Machado. De acordo com o autor, tais fotografos “dão exemplos claros de que a beleza existe em toda parte, dependendo sua fixação apenas do discernimento e da

capacidade criadora de cada um, pois transformam o comum e o banal em motivo inesperado de admiráveis efeitos” (*Folha da Manhã*, 28 nov. 1954, p.4) (**Figura 89**). Rubens Teixeira Scavone prosseguiu com comentários sobre várias fotografias expostas, entre elas, aquelas pertencentes aos membros do júri. Ilustrado com os trabalhos de Orlando Gaiarsa, José Antonio Porfírio, R. Journeaux (França), Victor Skita (Hungria), Toni del Tin, (Itália), Lai Yat Fung (China), Robert Schiller (EUA) e W. Lee (EUA), o texto exaltou a quantidade de trabalhos que concorreram à mostra, que superou 1.500 inscrições, provenientes de mais de 30 diferentes países. Segundo o autor, a rigorosa seleção feita pela comissão julgadora resultou numa exposição equilibrada que se constituiu num “marco na evolução das mostras fotográficas”.

Figura 89: *Folha da Manhã*, 28 nov. 1954, p. 4. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

As críticas ao *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, publicadas na grande imprensa, com exceção das matérias encontradas em 1948, elogiam a atuação do FCCB como entidade promotora do evento, enaltecem o trabalho do júri das várias edições e exaltam a qualidade da produção fotográfica paulista. Este fato que mereceu grande destaque em 1954. Nos anos seguintes, esse padrão se mantém inalterado. Há outras matérias de conteúdo semelhante, com avaliações positivas sobre o trabalho dos júris e, especialmente, acerca da qualidade das fotografias expostas.

No que se refere aos artigos publicados no *BFC*, gostaríamos de destacar que havia comentários críticos, sobre o *Salão Internacional de Arte Fotográfica* desde o primeiro ano de sua publicação¹⁰⁹. São textos que ora justificam os critérios de escolha do júri, ora tentam comprovar o conhecimento de seus integrantes que, segundo informado na publicação, passavam dias examinando os trabalhos com o objetivo de apresentar ao público um amplo conjunto das possibilidades da fotografia como meio de expressão artística. Maurice Van de Wyer, por exemplo, saiu em defesa da imparcialidade do júri, em 1951, afirmando que não era possível encontrar no *Salão* indício de obrigação ou amizade que pudesse ter trazido algum benefício aos fotógrafos selecionados (*BFC*, nº66, out.1951, p.6).¹¹⁰.

Em 1951, Salvatore explicou os critérios para a escolha dos trabalhos e informou que cada juiz atuava com uma papeleta que trazia o julgamento de cada trabalho de acordo com os seguintes critérios: visão e concepção da obra; interpretação e tratamento; composição e forma; técnica de tomada e de laboratório (*BFC*, nº 61, mai.1951, p.7). Anos mais tarde, Salvatore revelaria que a rejeição de trabalhos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica* era motivada por diferentes fatores como a falta de espaço e a saturação de temas, segundo entrevista publicada na edição nº 1 da revista *Fotoarte*. Na ocasião, ele afirmou que um dos critérios era “evitar a repetição de assuntos já surrados ou simples reproduções ou cópia de trabalhos que tivessem obtido sucesso anteriormente” (*Fotoarte*, nº 1, mai. 1958). Para a seleção de fotografias, seja em concurso interno, salão nacional ou exposições estrangeiras, interessava ao Clube em primeiro lugar “a ideia da obra, seu conteúdo, o espírito de criação, a

¹⁰⁹ Um estudo sobre a crítica veiculada no Boletim Foto Cine foi objeto da dissertação de mestrado de Vanessa Sobrino Lenzini. Ver: LENZINI, Vanessa Sobrino. *Noções de “moderno” no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Campinas, 2008.

¹¹⁰ O texto de Maurice Van de Wyer refere-se ao 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*.

inquietação investigadora e artística” (*BFC*, nº 61, mai. 1951, p. 7), de acordo com o fotoclubista Aldo Souza Lima.

Por mais que os membros do FCCB se esforçassem para deixar claros os critérios utilizados para a seleção das fotos para o *Salão*, observamos que o júri das diversas edições eram formados, em geral, pelos mesmos integrantes, fato que pode ter contribuído para a falta de renovação do olhar sobre as obras.

3.2 Expondo para além dos salões fotoclubistas

Desde a sua fundação, o FCCB utilizava a sua sede como espaço para exposição de fotografias, prática que não cessou depois de 1942, com a inauguração do *Salão Paulista de Arte Fotográfica de São Paulo*. Além disso, o Clube realizava mostras em parceria com outras associações, tanto em sua sede, quanto fora dela. Pudemos identificar ainda, ao longo do período estudado, a presença da produção dos associados do Bandeirante em instituições museológicas da cidade de São Paulo, bem como em espaços alternativos. Neste item iremos traçar um histórico dessas iniciativas, tomando como base as notícias publicadas na imprensa em geral e, principalmente as informações contidas no *BFC*.

Em seus primeiros anos, o FCCB realizava em sua sede exposições de seus associados produzidas durante as excursões fotográficas. Essas mostras criavam oportunidade para a realização dos seminários internos, nos quais as fotografias eram discutidas em sessões que muitas vezes geravam acalorados debates. A partir da segunda metade da década de 1940, pequenas mostras fotográficas, realizadas em parceria com outras associações, começam a ser organizadas esporadicamente. É o caso das exposições em conjunto com o Conselho Britânico, em 1945 (*BFC*, nº 5, set. 1946, p. 7) e com a União Cultural Brasil Estados Unidos, entre 7 e 19 de abril de 1947, sobre o tema *Igrejas e Conventos* (*BFC*, nº12, abr. 1947, p. 12). Em 29 de abril de 1948, com a colaboração da Combined Society, o Clube inaugurou a 2ª *Exposição de Fotografias Britânicas* e no ano seguinte, em 30 de maio, foi a vez de se apresentarem fotografias de reportagem de autores norte-americanos (*BFC*, nº 37, mai. 1948, p.8).

A partir de 1950, o aumento do prestígio do FCCB e a mudança para uma nova sede social, maior e mais confortável, foram fatores que contribuíram para o crescimento do número de exposições organizadas em seu próprio espaço. Após realizarmos o levantamento dessas mostras é possível assegurar que, ao menos vinte foram realizadas, número elevado, se considerarmos que o Clube tinha, ainda, a responsabilidade pela organização anual do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*. Das exposições realizadas entre 1950 e 1959, identificamos algumas conexões latino-americanas como, por exemplo, a exposição do fotógrafo argentino Alberto J. Pozzi, um dos fundadores do Foto Clube de Buenos Aires e

chefe do departamento de rotogravura do jornal *La Prensa*, em abril de 1950¹¹¹. Em dezembro de 1950, o Clube organizou uma mostra com 42 trabalhos do argentino Humberto Zappa. A abertura da exposição contou com a presença de representantes do Foto Clube de Santos e do Foto Clube Brasileiro (*BFC*, nº 56, dez.1950, p.14). Em 1954, integrando as comemorações do IV Centenário, Hugo Kalmar, também proveniente da Argentina, expôs 35 trabalhos (*BFC*, nº 88, abr. 1954, p.26). Ainda como parte das comemorações do IV Centenário, o jornal *Folha da Manhã* comentou a respeito de uma exposição com artistas do Grupo dos XV, de Paris e outros fotógrafos franceses, entre eles, Daniel Masclet, Menard, Longere, Denise Colombe, Landau, Violon, J. Dieusalde, Broussard, entre outros (*Folha da Manhã*, 24 jul.1954, p. 5).

No mês de setembro de 1954, o Clube trouxe uma exposição de fotografias dos associados do Fotokring Iris, de Antuérpia (Bélgica) (*BFC*, nº 93, out.-dez. 1954, p. 26-28)¹¹². No mês seguinte, em 21 de outubro, nova parceria com a Combined Society resultou numa exposição com trabalhos de vários autores reunidos por aquela associação (*BFC*, nº 93, out.-dez. 1954, p. 26-28)¹¹³. Outros fotógrafos estrangeiros realizaram exposições na sede do FCCB. É o caso, por exemplo, da exposição inaugurada em 19 de novembro de 1953, com fotografias norte-americanas premiadas no 14º Concurso Anual da Imprensa realizado nos Estados Unidos, no ano anterior (*BFC*, nº 85, dez. 1953, p. 26) e da mostra de autores japoneses, inaugurada em 4 de abril de 1955. Segundo relato publicado no *BFC*, o conjunto havia sido enviado pela All Japan Association of Photographic Societies para participar do *Salão* de 1952. Entretanto, como a remessa não chegou a tempo, a Diretoria decidiu incluí-la na programação das exposições daquele ano (*BFC*, nº 95, abr.-mai.1955, p. 23). Em 1957, o FCCB apresentou as fotografias do grupo mexicano La Ventana.

O Grupo Fotográfico La Ventana, nascido sob o impulso de inquietudes e aspirações próprias da nossa época, pretende contribuir, na medida de suas modestas possibilidades, para que se conheça melhor, no México, a fotografia contemporânea e se compreenda o significado de sua estética nova. A atitude do Grupo La Ventana

¹¹¹ Ver as reportagens: *O Estado de S. Paulo*, 11 abr.1950, p.6; 13 abr., p.6 e, *Folha da Manhã*, 12 abr. 1950, p. 6.

¹¹² Participaram da mostra segundo relato encontrado no *BFC* os seguintes fotógrafos: J. Em. Borrenbergen, L. Bowen, A. Dries, G. Snoeck, L. Verbeke, L. Bourdiaudhy, F. Bekaert, Em. Verfaillie, Jules Meeuss e a fotógrafa Van den Bussche.

¹¹³ A mostra contou com os seguintes fotógrafos: J. B. Lanmann, Harriet Crowder, David Moore, Derick Evans, T. S. Stewart, W. Suschitzky, Eric de Maré, G. L. Tredwell, Nigel Henderson, G. R. Jones, Douglas F. Lawson, Roger Mayne, Brian Hubble, Gordon Guyfrin-Evans, Douglas Fulford, Alex Rowland-King, Malcolm G. Cooper, T. H. Holloway e G. A. Cadman.

- pela janela passam a luz e o ar – é portanto, de manifesta renovação, atitude inevitável diante do espetáculo de um mundo que se transforma diariamente (*BFC*, nº 103, s/d, p.30-32).

Dois anos mais tarde, o grupo La Ventana foi o responsável pela concepção da *1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia*, inaugurada em 16 de julho de 1959, na cidade do México. O FCCB ficou responsável por reunir trabalhos dos autores sul-americanos (*BFC*, nº110, jul.-ago. 1959, p. 14)¹¹⁴. Integrando o programa comemorativo do seu 16º aniversário, em 1957, o FCCB realizou em sua sede uma exposição com fotografias de Sascha Harnish. Fotógrafo profissional, radicado no Brasil, Harnish viveu entre São Paulo e Rio de Janeiro e dedicou-se a vários gêneros de fotografia, especialmente à reportagem. (*BFC*, nº103, 1957, p. 13-15). Como parte do programa comemorativo do seu 20º aniversário, o FCCB apresentou trabalhos do fotógrafo chinês Francis Wu (*BFC*, nº109, mai-jun. 1959, p. 28). Dono de um estúdio comercial em Hong Kong, Wu envolveu-se com a fotografia amadora, tornando-se muito conhecido no circuito fotoclubista na década de 1950 por sua produção pictorialista, entre retratos e paisagens de seu país. Premiado pela PSA e pela RPS, publicou diversos livros¹¹⁵.

Com relação às exposições apresentadas na sede do FCCB com trabalhos de seus associados, em 29 de outubro de 1953, Guilherme Malfatti, um dos primeiros associados do Clube e autor de vários textos publicados no *BFC*, inaugurou uma exposição com 25 fotografias. Malfatti, segundo relato publicado no jornal *Folha da Manhã* (**Figura 90**) havia abandonado a linha clássica em prol da criação de experiências abstratas, adotando muitas vezes a técnica do fotograma. Salvatore orador do discurso de abertura, afirmou que “agora um Malfatti novo, diferente, que abandona o real, deixa de lado a interpretação, ainda que pessoal, do concreto para, com a mesma segurança, dar largas a imaginação, a fantasia,

¹¹⁴ O Clube reuniu os trabalhos dos seguintes fotógrafos: Francisco Albuquerque, Gertrudes Altschul, Eduardo Ayrosa, William Brigato, José Louzada Camargo, Raul Chama, Herros Cappelo, Dulce Carneiro, Thomaz Farkas, Renato Francesconi, Marcel Giró, Sascha Harnish, Emil Issa, Jean Lecocq, Lindau Martins, José Oiticica Filho, Eduardo Salvatore, Eijirio Sato, Rubens Teixeira Scavone e Ivo Ferreira da Silva.

¹¹⁵ Francis Wu participou do *13º Salão* (1954) com a fotografia *Net mending in the mist*; *11º Salão* (1952) com os trabalhos: *It satisfies*, *Morning glory* e *Just two on a quiet morning*; *10º Salão* (1951), com *Behind the bamboo curtain* e *Vanity*. *8º Salão* (1950), com *Lines of experience* e *Mo-lo-shinge*. Uma breve biografia de Francis Wu pode ser encontrada em: PETERSON, Christian A. *Pictorial Photography at the Minneapolis Institute of Arts* (Privately printed, 2012). http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Francis_C_K_Wu/ABCDEF/. Acesso em 12 jan. 2017.

expressando ideias e pensamentos com elementos irreais ou visionários” (*BFC*, nº85, dez. 1953, p. 19).

FOTOGRAFIAS DE GUILHERME MALFATTI — Acha-se aberta na sede do Fotocine Clube Bandeirantes, na rua Aranhadava, 316, uma exposição de trabalhos fotográficos de Guilherme Malfatti. A mostra apresenta uma nova fase do artista, constituída por vinte e cinco trabalhos de composição abstrata, denominados “fotogramas”. Essa modalidade fotográfica, iniciada por Man Ray e Moholy Nagy, possibilita uma absoluta liberdade de criação, sendo o trabalho produzido independentemente da câmara fotográfica, apenas com o emprego do material sensível e do ampliador. No clichê, um dos trabalhos de Malfatti.

Figura 90: *Folha da Manhã*, 18 nov. 1953, p.7. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

Na série de mostras organizadas em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo, outros associados tiveram seus trabalhos expostos na sede do Clube. A primeira dessas exposições foi aberta em fevereiro de 1954, apresentando 40 fotografias de José Oiticica Filho, das quais a maioria já havia sido exposta em diferentes edições do *Salão* (*BFC*, nº 88, abr. 1954, p. 13-15). Em seguida, José Yalenti apresentou uma retrospectiva de sua produção em mostra inaugurada em 23 de abril de 1954, período que coincidiu com as comemorações do 15º aniversário do Clube (*BFC*, nº 89, mai. 1954, p.11-13 e nº90, jun.-jul. 1954, p. 18-19). Em 23 de agosto, foi aberta ao público uma exposição com fotografias de Roberto Yoshida, conhecido por utilizar o gênero fotográfico *table-top* ou fotografia de mesa (*BFC*, nº 91, set. 1954, p. 17-18). Por fim, em 25 de novembro, o FCCB organizou uma exposição com trabalhos de Arnaldo Machado Florence (*BFC*, nº 93, out.-dez. 1954, p. 35).

A partir da virada da década de 1950, a fotografia passou a ocupar espaço nos museus. Como destacou Costa (2008), a participação do FCCB na comissão de fotografia do MAM SP, contribuiu para a realização de exposições de fotógrafos que pertenciam a seu quadro de

associados, como Thomaz Farkas, em 1949, German Lorca em 1952¹¹⁶ e Ademar Manarini em 1954¹¹⁷. Costa ressalta que a comissão de fotografia teve vida curta: “em correspondência datada de outubro de 1949, Lourival Gomes Machado comunica (...) a dissolução de todas as comissões instituídas por ocasião da abertura do MAM SP” (COSTA in CAVALCANTI, 2016, p. 15). A respeito da mostra de Farkas, o FCCB publicou nota sobre a exposição *Estudos fotográficos* que, também foi objeto de uma matéria no jornal *O Estado de São Paulo*.

Nem sempre compreendido, Farkas impôs-se à admiração do meio artístico-fotográfico, tanto do país como do estrangeiro, firmando sua marcante e inconfundível personalidade.

Sua exposição individual, por isso mesmo, está despertando invulgar interesse atraindo ao Salão Pequeno do Museu de Arte Moderna, numeroso público e estudiosos da fotografia.

Congratulando-nos efusivamente com Thomaz pelo êxito que vem alcançando sua mostra individual, cumprimos igualmente os nossos companheiros do Bandeirante Dr. Benedito J. Duarte, Dr. Eduardo Salvatore e Sr. Francisco A. Albuquerque que integram, com Thomas Farkas, a comissão orientadora de fotografia do Museu de Arte Moderna (BFC, nº39, jul. 1949, p.14).

Em 1951, o MASP apresentou a exposição *Fotoforma*, de Geraldo de Barros, associado do FCCB. Convém destacar que, conforme ressaltou Heloisa Espada, “a atuação de Geraldo de Barros no FCCB é motivo de controvérsias”, porque seus trabalhos não eram considerados como procedimentos fotográficos pela diretoria do Clube devido às experiências que Barros desenvolvia sobre os negativos, como cortes e riscos (ESPADA, 2014). Apesar da divergência de opiniões, Barros foi um dos articuladores da sala de fotografia na 2ª *Bienal de Arte Moderna de São Paulo*, participava dos seminários organizados na sede do Clube e expôs seus trabalhos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*¹¹⁸.

O FCCB também intermediou a realização de mostras de fotógrafos não pertencentes ao seu quadro de associados. Em 1947, juntamente com o Departamento Municipal de Cultura, a União Cultural *Brasil-Estados Unidos*, o Clube de Cinema de São Paulo e a revista *Íris*, O FCCB esteve entre os organizadores da exposição *Fotografia Artística*, apresentada na

¹¹⁶ No que se refere à mostra de German Lorca não encontramos nos boletins qualquer menção no BFC.

¹¹⁷ Com relação à mostra com 40 fotografias de Ademar Manarini, localizamos diversas notas na imprensa, além do texto crítico redigido por Walter Zanini, já mencionado no Capítulo 1.

¹¹⁸ Geraldo de Barros participou do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, com os trabalhos: 8º (1949) *Solarizada*, *Chapéus de palha* e *Estudo em branco*; 9º (1950) *Mensagem*, *Marginal...marginal...* e *Na janela*; 11º (1952) *Fotograma*; 12º (1953) *Muro de Toledo*, *Árvore e linha* e *Fotograma nº3*; 13º (1954) *Fotoforma n.º 50*, *Fotoforma n.º 51*, *Fotoforma n.º 52* e *Fotoforma n.º 53*; 14º (1955), *Cabeça de menino* (1950), *Composição I* (1950) e *Composição III* (1950).

Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo. Tratava-se de uma exposição de reproduções fotográficas preparada pelo MoMA que reuniu imagens de Helen Lewitt, Ansel Adams, Ralph Steiner, Wayne Miller, Charles Sheeler, Andreas Feininger, Arthur Rothstein, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Louise Dahl-Wolfe, Walker Evans, Erich Salomon, Berenice Abbott, Paul Strand, Edward Weston, Arthur Rothstein, R. Martin, Barbara Morgan e Cedric Wright. Sobre a mostra, Costa estabeleceu uma análise da divulgação acerca da recepção da mostra com o objetivo de evidenciar aspectos importantes da discussão local sobre a chamada fotografia artística:

A análise da divulgação e da recepção da mostra Fotografia Artística pela revista Íris e pelo Foto-Cine Clube Bandeirante Boletim, respectivamente, revela interesses políticos diversos que a princípio não eram explícitos, bem como conflitos entre diferentes concepções de fotografia que estavam em disputa no período do pós-guerra pela legitimação e consequente ocupação de espaços institucionais. O fato das duas publicações estarem diretamente vinculadas à vinda da exposição ao Brasil só reforça a complexidade de interesses dos grupos envolvidos, assim como a inexistência de um posicionamento comum a todos eles acerca do valor do conteúdo e dos objetivos do evento (COSTA, 2014, p. 125)

Outra iniciativa do FCCB se deu com a realização da exposição com trabalhos da fotógrafa argentina Annemarie Heinrich no MASP em 1951 (*BFC*, nº 59, mar. 1951, p. 6-8 e p. 26)¹¹⁹. A inauguração da mostra, que apresentou 100 fotografias, contou com a presença da fotógrafa, nome de destaque em seu país e assídua participante do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, conforme já mencionamos no Capítulo 2.

Considera-se como outro resultado da parceria do Bandeirante com o MAM SP a realização mostra *Otto Steinert e seus discípulos*, aberta ao público em 14 de julho de 1955 (*BFC*, nº97, ago.-out. 1955, p.8). Destacamos que, anteriormente, Steinert já havia participado do *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, em 1951, com os trabalhos: *Malerin in Atelier (Figura 91)*, *Theaterstudie*, *Pierrot* e *Bild eines jungen Mädchens*. De acordo com Costa, de seis exposições de fotografia apresentadas no MAM SP na década de 1950, apenas duas não tinham vínculo com o FCCB. Como foi o caso das mostras de Fernando Lemos, fotógrafo português então recém-chegado ao Brasil, em 1953 e do italiano Fulvio Roiter, em 1957 (COSTA, 2008).

¹¹⁹ Posteriormente, encontramos a informação que Annemarie Heinrich retornaria a São Paulo com uma nova exposição com trabalhos do coletivo independente da La Carpeta de los Diez, agrupação de fotógrafos que desempenhou importante papel no desenvolvimento e na difusão da fotografia na Argentina, ativa entre 1952 e 1959 (*BFC*, nº85, dez. 1953, p.21).

Figura 91: Otto Steinert. *Malerinin atelier*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB.

Uma nota sobre a mostra de Steirner publicada em *O Estado de S. Paulo* (14 jul. 1955, p. 8) menciona a parceria do FCCB com o MAM SP, para a sua realização.

Talvez, a mais representativa participação do Bandeirante fora do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* tenha acontecido durante a *II Bienal de Arte de São Paulo*, entre dezembro de 1953 e fevereiro de 1954. Ainda mais se considerarmos que a fotografia não estava incluída como modalidade artística no regulamento da Bienal, como destaca Costa:

De antemão criou-se uma enorme expectativa em torno da realização da mostra, em vista da presença de *Guernica* numa sala especial dedicada a Pablo Picasso, além de outras tantas salas não menos importantes que iriam reunir obras de artistas, como Paul Klee, Piet Mondrian e Alexander Calder, para citar apenas alguns nomes. Outro atrativo era o anúncio da ocupação do edifício recém-construído, no Parque do Ibirapuera, que abrigaria o evento pela primeira vez. Tratava-se, portanto, de uma grande oportunidade para o Bandeirante apresentar-se em uma exposição de arte moderna daquele porte, ainda mais se considerarmos que a fotografia não estava incluída como modalidade artística no regulamento da Bienal (COSTA, 2016, p. 13).

Geraldo de Barros nos mostra o surgimento da ideia da sala de fotografia na *Bienal* e quais foram suas repercussões entre artistas e críticos de arte, ao longo de artigo publicado no *BFC* (*BFC*, nº 87, fev.-mar. 1954, p.12-15). De acordo com esse relato, um espaço localizado entre a sala de arquitetura e a de pintura, havia ficado vago devido à ausência de algumas

representações estrangeiras. Por esse motivo e com a aprovação de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do MAM SP, ficou decidido que o local seria usado para exibir as fotografias do FCCB, que além de resolver a questão do espaço desocupado, traria benefícios ao meio fotográfico. Devido à falta de tempo, as fotografias participantes foram retiradas das gavetas do Clube.

Dado o caráter não oficial da participação do FCCB na *II Bienal de São Paulo*, não há lista de obras e nem menção às fotografias expostas no catálogo da *Bienal*. No entanto, por meio de uma nota publicada no *BFC* é possível identificar muitos dos fotógrafos que estiveram representados na exposição e algumas das fotografias, segundo lista que se segue: Eduardo Ayrosa, Ademar Manarini e Francisco Albuquerque cujas fotografias reproduzidas no *BFC* estão sem título; Geraldo de Barros, *Fotoforma nº 12*; Plínio S. Mendes, *Malabarista*; Eduardo Salvatore, *Composição*; José Yalenti, *Dança*; Tufy Kanji, *Baixo relevo*; Marcel Giró, *Estudo de sombra*; Thomaz Farkas, *Movimento na praia* e Ascencio Beltram, com *Usina* (*BFC*, nº 87, fev.-mar. 1954, p.5).

Costa, por meio da análise dos registros da exposição, identificou três fotografias presentes na sala especial da *II Bienal*: *Balancê*, de José Yalenti; *Vasos e plantas*, de Gertrudes Altschul e *Fotograma nº 13*, de Geraldo de Barros (COSTA, 2016, p. 14). É possível, que o trabalho de Yalenti mencionado por Costa seja a fotografia *Dança*. Além dessas, podemos ainda identificar três fotografias reproduzidas na matéria publicada no jornal *Folha da Manhã*: *Estudo*, de José Yalenti, *Composição*, de Ademar Manarini e *Pegadas*, de Eduardo Salvatore (**Figura 92**)¹²⁰.

¹²⁰ Embora não tenha sido possível identificar todas as fotografias apresentadas na sala especial da *II Bienal de São Paulo*, ocupada pelo FCCB, por meio do cotejamento dessas fontes identificamos 14 fotos. Dentre essas, podemos concluir que José Yalenti e Geraldo de Barros tiveram ao menos três trabalhos expostos, enquanto que Eduardo Salvatore e Ademar Manarini participaram com pelo menos dois trabalhos cada.

Figura 92: Folha da Manhã, 3 jan. 1954, p.4. Fonte: acervo.folha.uol.com.br. Acesso 25 ago. 2017.

O texto da *Folha da Manhã*, assinado por Rubens Teixeira Scavone, relatou que a mostra contou com aproximadamente sessenta fotografias tendo sido instalada em sala anexa à *Bienal*. Segundo o autor, os trabalhos foram recebidos com estranhamento pelo público que via a fotografia como “sub arte ou arte burguesa”. Numa tentativa de mostrar que a fotografia é arte, Scavone desenvolveu diversos paralelos entre as imagens dos associados do FCCB, expostas na Bienal, e a arte moderna produzida por artistas como Alexander Calder, Piet

Mondrian, Fernand Lèger e Robert Delaunay. O autor também relaciona as imagens fotográficas ao dinamismo do futurismo e às colagens cubistas, num esforço claro de aproximação entre fotografia e pintura: “nos trabalhos expostos, revela-se a influência marcante da pintura, sendo que muitas das obras refletem em última análise, as mesmas pesquisas, os mesmos problemas, os mesmos fins e mesmo soluções idênticas” (*Folha da Manhã*, 3 jan. 1954, p.4).

Wolfgang Pfeiffer, então diretor do MAM SP, publicou um texto sobre a presença das fotografias na Bienal. Pfeiffer ressalta que a entrada da fotografia, técnica existente há mais de cem anos, no campo das artes contribuiu para o enriquecimento do mundo das imagens.

Até então, desenho, gravura e pintura eram os únicos meios para transmitir, de maneira gráfica e pictórica, as formas dos objetos e os fatos e acontecimentos do nosso mundo. Estamos já muito habituados a estas projeções para o plano da tela ou do papel. A elas juntou-se enfim a fotografia, como meio mais amplo de reprodução, mas também abrindo novos campos de criação gráfica (*BFC*, nº 87, fev.-mar. 1954, p.8-11).

Logo após o término da II Bienal, o FCCB tomou conhecimento da chamada internacional lançada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) para o envio de fotografias para a exposição comemorativa do 25º aniversário da instituição, que tinha como tema geral *As Atividades do Homem*. A mostra, inaugurada em janeiro de 1955 e intitulada *The Family Man*, contou com imagens de fotógrafos, profissionais e amadores, de todas as partes do mundo, selecionadas por Edward Steichen dos arquivos da grande imprensa e dentre aquelas submetidas à apreciação do museu norte-americano por meio da convocatória. O Bandeirante justificou não ter conseguido enviar fotografias de seus associados por ter tomado conhecimento da chamada às vésperas do prazo de encerramento das inscrições, quando não havia mais tempo hábil para a seleção e envio dos trabalhos. Esse fato demonstra que o Clube estava em sintonia com o que havia de mais atual na fotografia internacional.

Por meio dos artigos publicados na grande imprensa acerca das atividades ligadas ao FCCB, podemos afirmar que as mostras organizadas pelo Clube ofereceram um importante panorama da fotografia nacional e internacional ao público paulistano, além do que já vinha sendo exposto no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. O primeiro fato que destacamos refere-se ao elevado número de matérias encontradas durante o ano de 1948. Essa ocorrência coincide com a elevação da quantidade de textos no *BFC* sobre o que viria a ser

uma boa fotografia, segundo os critérios adotados pelo movimento fotoclubista, como visto no capítulo anterior. Os textos publicados no *BFC* e na imprensa em geral, associados às informações contidas nos catálogos, indicaram que na década de 1950, o ano de 1954 foi o mais significativo para o FCCB, do ponto de vista da visibilidade alcançada, resultado da sua participação na II Bienal de Arte Moderna de São Paulo, das exposições promovidas, além da repercussão do 13º *Salão Internacional de Arte Fotográfica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Foto Cine Clube Bandeirante, em atividade até os dias atuais, foi fundado em 1939, período que São Paulo passava por profundas alterações socioculturais. A transferência do centro da economia do país para a capital paulista foi simultânea à mudança do centro do movimento fotoclubista para essa cidade, que antes estava situado na cidade do Rio de Janeiro. De início, o Bandeirante apresentava um ambiente bastante conservador e fechado em torno de seus associados, mas com o passar dos anos, estimulado pelo *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, acabou por abrir-se para intercâmbio com associações nacionais e internacionais.

Esta dissertação nos permitiu constatar que o FCCB formou-se segundo o modelo das associações e fotoclubes existentes na Europa e nos Estados Unidos, desde a segunda metade do século XIX, trazido para o Brasil já no início do século XX. Esse modelo possibilitou à classe média a criação de uma rede, onde a troca de ideias sobre questões estéticas, o aperfeiçoamento técnico e a defesa da fotografia artística se materializavam. Desse modo passamos a entender o fotoclubismo como uma *rede de sociabilidade*, responsável pela estruturação de um cosmo social em torno de um interesse comum, que era a fotografia, e mantido por meio de um processo de intenso intercâmbio. Os participantes dessa rede produziam suas fotografias de acordo com regras previamente estabelecidas e compartilhadas, apresentavam sua produção nos salões de arte fotográfica organizados segundo regras adaptadas do universo dos salões de belas-arts e faziam circular informações de interesse comum por meio de publicações especializadas. Em que pese a importância de todas essas atividades, a pesquisa mostrou que os salões de arte fotográfica constituíam o *locus* privilegiado de confrontos e paralelos de ideias entre os participantes. Esse processo possibilitou a ampliação, o fortalecimento e a manutenção da rede. Tal constatação reiterou a importância da escolha do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* como objeto dessa pesquisa.

A escolha do *BFC* e dos catálogos das edições anuais do *Salão*, como fonte principal dessa pesquisa, mostrou-se também bastante acertada, tendo em vista os objetivos propostos. A leitura do *BFC* contribuiu para o levantamento detalhado das atividades desenvolvidas pelo Clube como excursões, concursos e seminários que serviam para propagar e incentivar a prática fotográfica. A mesma fonte nos permitiu, ainda, acessar uma grande quantidade de informações acerca das atividades de outras associações fotográficas, o que nos levou a

identificar a existência de uma estreita articulação entre o poder público e o meio fotoclubista, não apenas em São Paulo como em outras cidades do interior e de outros Estados do país.

Já a consulta aos catálogos das várias edições do *Salão* nos deu acesso a informações, sobre os fotógrafos e às fotografias expostas. Do mesmo modo, a escolha dos jornais de grande circulação como fonte para este estudo foi fundamental, pois nos permitiu avaliar a recepção do *Salão* - ao menos na imprensa - e os debates que chegaram ao público não especializado. Os jornais nos mostraram, ainda, as inúmeras exposições e atividades realizadas pelo FCCB, não apenas em sua sede, como em museus e espaços alternativos da cidade.

Sobre o Foto Cine Clube Bandeirante:

Como um dos resultados desta dissertação, identificamos o período de 1948 a 1954, como sendo o de maior atividade e visibilidade pública do FCCB. Muitos fatores nos levaram a essa conclusão, como o crescimento do número de associados, o aumento do número de páginas do *BFC*, com a publicação de artigos reproduzidos de revistas estrangeiras e a aquisição de sua sede própria, em julho de 1949, através de recursos vindos exclusivamente da contribuição dos associados. Um ano depois o Clube foi reconhecido como entidade de utilidade pública e realizou a Convenção Brasileira de Arte Fotográfica. Em 1951, o 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, expôs aproximadamente 600 fotografias, de 311 diferentes fotógrafos, o maior número dentre as edições estudadas nesta dissertação. Esse número chega a ser três vezes maior se comparado ao 1º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*.

Como consequência dessa expansão, o *Salão* ganhou reconhecimento no Brasil e no exterior. O fortalecimento do *Salão* veio acompanhado do aumento de matérias e críticas na grande imprensa. Se até o final dos anos de 1940 encontrávamos pequenas notas sobre as atividades do Clube, ou quando muito fotos acompanhadas de comentários curtos, a partir desse período são publicados longos textos ilustrados com fotografias, incluindo muitas vezes descrições detalhadas das imagens expostas no *Salão* e críticas, em sua maioria elogiosas. A significativa repercussão das atividades do Clube na imprensa culmina durante a II Bienal de Arte de São Paulo em 1954. Esse período foi marcado também pela presença de fotógrafos considerados de vanguarda como o grupo La Ventana, La Carpeta de los diez, Grupo dos XV e Fotoform que tiveram seus trabalhos expostos no *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Essa aproximação, ao que tudo indica, foi um fator importante para a

renovação na linguagem fotográfica dos integrantes do FCCB, dando lugar a uma produção moderna que substituiu a orientação pictorialista.

Sobre o movimento fotoclubista no Brasil:

No que se refere ao fotoclubismo no Brasil, de uma maneira geral, nas décadas de 1940 e 1950, a pesquisa nos levou à constatação da ausência de um circuito organizado no Brasil, apesar da criação de inúmeros fotoclubes a partir da década de 1950. Essa informação é corroborada pela falta de unidade em torno de um conceito de arte fotográfica no país e pela desorganização dos clubes locais na articulação para o intercâmbio interno. A ausência de um circuito estruturado, associado à forte presença do FCCB nos salões estrangeiros, contribuiu para que o salão paulistano se tornasse o grande representante do fotoclubismo brasileiro, não só no Brasil como no exterior. Para se ter uma noção da capacidade de articulação do FCCB, 2.182 fotografias produzidas por seus associados foram aceitas em salões estrangeiros entre 1946 e 1952. A consolidação do FCCB, no início dos anos de 1950, resultou na adoção das regras de participação em salões praticadas pela Photography Society of America, pelo *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, o que contribuiu ainda mais para que ele se sobressaísse no circuito fotoclubista internacional em detrimento dos demais clubes nacionais.

Analisando o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo:

O levantamento e a análise de dados a partir da elaboração de tabelas e gráficos permitiram: (i) visualizar o perfil dos fotógrafos participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*; (ii) conhecer o tipo de produção apresentada no *Salão* e (iii) levantar o repertório visual a que os fotógrafos clubistas tinham acesso. Entre 1942 e 1959, o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* exibiu 6.208 fotografias, sendo 2.688 provenientes do exterior e 3.520 nacionais. Foram 1.085 fotógrafos estrangeiros e 629 nacionais, de um total de 1.714 participantes. Dentre esses 26 eram mulheres fotógrafas brasileiras. Além disso, identificamos 105 associações ou fotoclubes estrangeiros e 64 nacionais entre os que enviaram fotografias ao *Salão*. Esses números oferecem um panorama bastante elucidativo do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Os fotógrafos participantes eram, em sua maioria homens, com o predomínio de estrangeiros. A produção fotográfica apresentada no *Salão* costumava seguir as orientações pré-estabelecidas pelo

próprio circuito fotoclubista, divulgadas por meio de textos publicados em revistas especializadas e pelo exemplo das fotografias expostas. As inovações de linguagem surgiam, em geral, através das imagens enviadas por membros das associações mais progressistas do circuito.

Durante a pesquisa identificamos semelhanças recorrentes entre as fotografias apresentadas nas várias edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Acreditamos que esse fenômeno, que em outro contexto poderia ser considerado como cópia, ou até mesmo plágio, deve ser compreendido como resultado do processo de aprendizado e criação característicos do ambiente fotoclubista. Originava-se em um exercício de atualização entre os fotógrafos, que criavam a partir do compartilhamento de princípios, técnicas e formas que surgiam durante as experiências coletivas, como excursões e seminários, além da observação de fotos apresentadas em exposições e reproduzidas em revistas. Essas semelhanças evidenciavam as afinidades entre os fotógrafos e acabavam por reforçar a existência da *rede de sociabilidade* na qual estavam inseridos.

*

Ao chegarmos ao final desta dissertação consideramos que os nossos objetivos iniciais foram alcançados. Os resultados apontam que o *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*, de fato, constituiu-se no principal fórum do fotoclubismo brasileiro nas décadas de 1940 e 1950 e que um de seus principais legados foi permitir a atualização da fotografia local. Os confrontos e paralelos entre as fotografias apresentadas ao longo dos anos no *Salão* foram determinantes para a constituição de uma cultura visual específica. Tudo indica que a vertente modernista do fotoclubismo brasileiro, que eclodiu em meados da década de 1940, com os fotógrafos Thomas Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros, não teria surgido, nem tampouco se firmado sem o intercâmbio internacional propiciado pelo *Salão*, e a abrangência das referências e debates que gerou.

ANEXO 1: relação das fotografias de José Yalenti participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

1º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1942): *Brasil novo, Ninho de sombras - Praça da República, Singrando, Sinfonia de luz – Parque Paulista, Bosque encantado – Parque Paulista e Fubéca.*

2º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1943): *Diagonais e paralelos, Fonte luminosa, Outono, Esperando, Aliança, Recanto histórico, Desperta o dia, Leitura, Arabescos e Balsa.*

3º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1944): *Águas frisadas, Faxineiro, Cenário da natureza, Nevoeiro, Inativos, Primeiras luzes, Névoa no bosque, Detalhe, Expectativa, Lenhadores e Verticais.*

4º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1945): *Contra-luz, Gaiato, Energia, Deslizando, Primavera, Novos horizontes, Oriental, Nenufares e Em descanso.*

5º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1946): *Maromba, Alerta, No pesqueiro, Recreio matinal, Albor, Aeromodelismo, Leitura no bosque, Tropical e Repouso.*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Trinca, Crepúsculo romântico, Pingo de ouro, Colmeia, Jogos de luz e Poema.*

7º Salão Internacional de Arte Fotográfica: *Fulgurante, Evanescentes, Arquitetura e Nordica.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *Convergentes, Alba-gris, Bagaço e Caprichosa.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica: *Confidentes, Zig zag, Poema matinal e Prelúdio.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica: *Tercetto, Amarra, Esperança, Mística, Barcos de pesca, Ponta da praia, Capela de Interlagos e Cena Marítima.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Pregação, Elevação, À esmo, Guia, Leitura no bosque, Terra e Jogo de sombras.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Beirais, Pentagrama, Dança, Curioso, A janela, Arquitetura, O varal e Contrastes.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Rendada, Estudo, Arquitetura, Alvorada, Carnavalesca, Morsa, Triangular e Farolete.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Mística, Fetusta, Composição de sombra, Esquecida, Triangular, Decorativa, Filigrana e Escotilha.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Extraviada, Invernada, Matutina, Mobile, Outono, Sarjeta, Folhagem e Composição.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *Crepúsculo, Livre pensador, H2O, Descanso, Carnavalesco, Trama, Natureza morta e Sem título.*

17º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): *Primavera, Retângulos e triângulos, Arquitetura, Catadupa, Nuance, A janela, Arquitetura e Plumagem.*

18º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1959): *Marcas do tempo, Cercado, Aldeia, Cascatinha, Sem título, Sem título, Sem título e Sem título.*

Figura 93: José Yalenti. *Brasil novo*. Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 94: José Yalenti. *Diagonais e paralelos*. Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 95: José Yalenti. *Névoa no bosque*. Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 96: José Yalenti. *Primavera*. Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 97: José Yalenti. *Maromba*. Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 98: José Yalenti. *Colmeia*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 99: José Yalenti. *Confidentes*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 100: José Yalenti. *Tercetto*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 101: José Yalenti. *Pregação*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 102: José Yalenti. *Pentagrama*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 103: José Yalenti. *Estudo*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 104: José Yalenti. *Crepúsculo*. Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 105: José Yalenti. *Retângulos e triângulos*. Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 2: relação das fotografias de Eduardo Salvatore participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

1º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1942): *Outono, O caiçara, Devastação, Noturno, Cena Campestre e Crepúsculo.*

2º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1943): *Pastoral, Idade feliz, Meu filho, Lavadeiras, Manhã de inverno, Onda, Pescadores, Sesta, Lamaçal, Harpa celeste, Faina diária, Roda d'água, Notívago, Dentro da névoa, Primeiros dentes, Carícia, Curioso, Plumas ao vento e Toilette do parque.*

3º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1944): *Inverno, Fatura, Ondulando, Fá maior, Crepúsculo, Vadiagem, Prece, Brejeiro e Fim de jornada.*

4º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1945): *Mulher, Passeio matinal, Rumo ao oeste, Crepúsculo em Itanhaém, Filosofando, Luz vespertina, Idílio, Sede e O homem e a natureza.*

5º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1946): *Tempo é crise, Cristais, O pintor, Quietude, A carta, Madonna, Composição II, Manhã brumosa, Manhã de domingo e Labor.*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Bas fond, Inspiração, Solidão, Pateo de manobras, Composição e Tio Alonso.*

7º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1948): *Sombras da tarde, Tormenta, Quando a cidade dorme, A menina da capa, Barcas e Águas silenciosas.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *...e raiou um novo dia, Final, Désir e Concerto familiar.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Melancolia, Fuga, A todo vapor e La cathedrale engloutie.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *João ninguém, Estudo com cordas, Por aqui passaram e In alto. Expos na seção cor as fotografias Sol da tarde, Horto florestal e Estudo em meios tons.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Esforço, Marinha, O homem, Brisa matinal, Horto florestal Praça da República e Composição.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *A cadeira vazia, Marinha, Estudo com figura, Alta tensão, O vigia, Depois da chuva, Linhas e cores e Folha e asfalto.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Pose, Trabalho, Árvore, Sem título, Varal, Cena de rua, Composição com figuras e Os cães.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Composição, Cerca, O gato, O guarda, Composição e Folha morta.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Via livre, Oposição, Primavera, Figuras, Chuva na mata, Final, Marinha e Do profundo mar azul.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *Composição, Linhas e círculos, Ventania, Sem título, Retrato de Aida, Natureza morta, Esplendor e Traços de luz.*

17º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): 10 fotografias *Sem título.*

18º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): sete fotografias *Sem título e Taboas.*

Figura 106: Eduardo Salvatore. *Outono*. Fonte: Arquivo família Salvatore (à esquerda).

Figura 107: Eduardo Salvatore. *Dentro da névoa*. Fonte: Arquivo família Salvatore (à direita).

Figura 108: Eduardo Salvatore. *Pastoral*. Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 109: Eduardo Salvatore. *Idade feliz*. Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 110: Eduardo Salvatore. *Fim da jornada*. Fonte: Acervo família Salvatore.

Figura 111: Eduardo Salvatore. *Sede*. Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 112: Eduardo Salvatore. *Quietude*. Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 113: Eduardo Salvatore. *Bas fond*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 114: Eduardo Salvatore. *...e raiou um novo dia*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 115: Eduardo Salvatore. *Fuga*. Fonte: Acervo família Salvatore (à direita).

Figura 116: Eduardo Salvatore. *João ninguém*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 117: Eduardo Salvatore. *Esforço*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 118: Eduardo Salvatore. *Alta tensão*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 119: Eduardo Salvatore. *Composição*. Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 120: Eduardo Salvatore. *Composição*. Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 121: Eduardo Salvatore. *Sem título*. Catálogo do 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1959. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 3: relação das fotografias de Dulce Carneiro participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Noite no parque, Giestas à janela e Cores.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Crianças.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Mulher e janela e Amanhã.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *O pântano, O vaso de trevo, Passo certo, Composição na água e Composição em verde.*

17º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): *Primavera onírica e Composição sobre branco transparente.*

18º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1959): *Água morta, Poça, Bar e Folhas.*

Figura 122: Dulce Carneiro. *Crianças*. Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 123: Dulce Carneiro. *O pântano*. Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 124: Dulce Carneiro. *Primavera onírica*. Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

ANEXO 4: relação das fotografias de Angelo Nutti participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

1º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1942): *Volta da pescaria, Bertioiga e Pequeno porto – Bertioiga*

2º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1943): *Ruínas Itanhaém, Outono, De palanque e Manhã de sol.*

3º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1944): *Fúria, Recreio, Flores do trópico e Arabescos.*

4º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1945): *Hollandezinhos (table top), Sem destino, Renda da praia, Regresso, Praia Grande, Volta da pescaria, Folhas e Sombras ondeantes.*

5º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1946): *Primeiros frutos, Últimos vestígios, Composição, Entardecer, Paralelas e Suavidade.*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Velha proa, A cozinheira, Alto da serra, A ancorado, O tacho e A despedida.*

7º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1948): *Igreja colonial, O tropeiro, Retorno, Noturno, Amanhecer e Estaleiro.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *Composição de copa, Ritmo, Sol e chuva e Amanhecer.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Reflexos, Subindo o rio, Começo de outono e A rede.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *Estudos em branco, Reflexos, Metálico e Escala acromática.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Paisagem, De braços cruzados, Trabalho árduo e Reflexos.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Contraste e Espreitando.*

Figura 125: Angelo Nutti. *Volta da pescaria*. Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 126: Angelo Nutti. *Outono*. Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 127: Angelo Nutti. *Flores do trópico*. Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 128: Angelo Nutti. *Folhas*. Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 129: Angelo Nutti. *Paralelas*. Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 130: Angelo Nutti. *Velha proa*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 131: Angelo Nutti. *Composição de copa*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 132: Angelo Nutti. *Estudos em branco*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 133: Angelo Nutti. *Trabalho árduo*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 5: relação das fotografias de Francisco Albuquerque participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Praia do Pirambú, Vaqueiros nordestinos, Retrato de Mrs. M, Idade perigosa, Retrato e Tropicália.*

7º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1948): *Energia, O boêmio, Estudo, Fuga, Ondas e Elas e os planos.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *À margem da vida, Jan, Rusticidade e Cristais.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Sex appeal, Fundição, Caráter e Dramas da vida.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *Mario Cravo, Retrato, Vilma e Espera.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Felina, Dunas e duas fotografias Sem título.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Os esquecidos, Composição, Avenida São João e Retrato.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Perfil e três fotografias Sem título.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Mãos, Retrato e duas fotografias Sem título.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *Elizabeth, Ausência, Adolescência e Ana Maria.*

17º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): *três fotografias Sem título.*

Figura 134: Francisco Albuquerque. *Ela e os planos*. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 135: Francisco Albuquerque. *Retrato*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 136: Francisco Albuquerque. *Felina*. Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1952. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 137: Francisco Albuquerque. *Os esquecidos*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 138: Francisco Albuquerque. *Mãos*. Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 139: Francisco Albuquerque. *Elizabeth*. Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 6: relação das fotografias de German Lorca participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

7º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1948): *Rua velha, À procura de emprego, Irmã de caridade, Casas velhas e Noturno fluvial.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *Circo de cavalinhos, Malandragem e Colunas do museu.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Le diable au corps, Plano, Cenas cotidianas e Chuva na janela.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *Sombras na cortina, White roofs, Arquitetura moderna e Carrocinha.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Gloomy, Palmas, Apartamentos e Estudo com cadeira.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Trópico, Luz preta e Composição.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Natureza morta, Escada e Retrato solarizado.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Composição e Bailarina.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Movimento e Janelas.*

Figura 140: German Lorca. *Composição*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 141: German Lorca. *Natureza morta*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 7: relação das fotografias de Gertrudes Altschul participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Filigrana, Linhas e tons, Vasos e plantas e Folha morta.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Plataforma, Estudo em baixo relevo, Estudo em branco e preto, Após a pescaria e Composição com faróis.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Impacto, Conclave, Promenade e Composição.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Composição, Atrás da cortina e Movimento.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *Quatro fotografias Sem título.*

Figura 142: Gertrudes Altschul. *Folha morta*. Catálogo do 12º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1953. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 143: Gertrudes Altschul. *Após a pescaria*. Catálogo do 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1954. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 144: Gertrudes Altschul. *Sem título*. Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 8: relação das fotografias de Thomaz Farkas participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

1º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1942): *A partida, Arquitetura, Na oficina, O último ajuste, Sombras e modernismo, Premeditação e Goal.*

2º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1943): *Obras humanas, Rosa do passado, Caçador precoce, Contemplação, Futurismo, O último esforço, Detalhes, No meio do mato, Passeio da tarde e Material para construção.*

3º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1944): *Fim do trabalho, Manhã de abril, Descanso, Vitaminas, Sertão, Estudo de composição, Nas gerais, Fundição e Arabescos.*

4º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1945): *Cachoeira, Escada e sombras, Telhas e Nevoeiro.*

5º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1946): *Aridez, Alta tensão, Genesis e Anhangabaú.*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Composição (Ministério do Trabalho), Dois irmãos, Ballet e Composição (Copacabana).*

7º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1948): *Reflexos na praia.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *Os meninos do 63... e Pretos na janela.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Movimento de praia, Cassino de Pampulha e Apartamentos.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *Bailarina e quatro fotografias Sem título.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Rochas, Composição e Cachoeira.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Movimento na praia (II).*

Figura 145: Thomaz Farkas. *Premeditação*. Catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1942. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 146: Thomaz Farkas. *Obras humanas*. Catálogo do 2º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1943. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 147: Thomaz Farkas. *Estudo de composição*. Catálogo do 3º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 148: Thomaz Farkas. *Nevoeiro*. Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 149: Thomaz Farkas. *Genesis*. Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 150: Thomaz Farkas. *Dois irmãos*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 151: Thomaz Farkas. *Os meninos do 63....* Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 9: relação das fotografias de Roberto Yoshida participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

4º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1945): *Guarda sol, Morangos, Cabeluda, Alegria, Modelo (table top) e Tratar bem os animais (table-top).*

5º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1946): *Duas damas, Três irmãs, Círculos, Liquidação, Vento indiscreto (table-top), Lagoa na tarde e Mimosa.*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Céu brasileiro e Bom Voyage.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *Caboclo velho, Fabricação e Templo oriental.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Era atômica.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *Êxtase e Metrópole.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Consolação, Salão de Belas Artes, Dança espanhola, Somente uma rosa, Composição 1 e Composição 2.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Contos do bosque.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Êpa...*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Desejos, Credo e A família.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Linhas modernas, Folhas ao vento, Sinfonia das cores, Amanhecer e Composição.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *Comparação e Pecegueiros.*

17º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): *Cinemascope, A folha, Autorretrato, Fotografe a minha sombra, Serpentinhas, Folhas e Cogumelos.*

18º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1959): *Gaivotas, Arranha-céus, Tábuas, Que assunto e Folga.*

Figura 152: Roberto Yoshida. *Modelo*. Catálogo do 4º Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1945. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 153: Roberto Yoshida. *Caboclo velho*. Catálogo do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1949. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 154: Roberto Yoshida. *Metrópole*. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1951. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 155: Roberto Yoshida. *A família*. Catálogo do 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1955. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 156: Roberto Yoshida. *Cinemascope*. Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 10: relação das fotografias de José Oiticica Filho participantes do *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*

4º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1945): *The dancing light, Heliconia biahi e Samaritana.*

5º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1946): *Painel decorativo, Anoitecer no Rio, Manhã mística e O kiosque.*

6º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1947): *Idade feliz, Remember e Velejando.*

8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1949): *Olhando o passado, Noturno e Recolhendo a rede.*

9º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950): *Só, Dramático e Estudo de composição.*

10º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1951): *Simbólico, O túnel e Trabalho no asfalto.*

11º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952): *Tarde de névoa.*

12º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1953): *Conversa na chuva, Menino à janela e Um que passa.*

13º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1954): *Forma 3 e Dois curiosos.*

14º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1955): *Derivação 3 e Forma 8.*

15º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1956): *Forma 17-B.*

16º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1957): *Forma 20 A, Ouropretense 7, Abstração 1-57 e Abstração 2-57.*

17º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1958): *Recriação 1-5, Recriação 2-6, Recriação 10-1 e Abstração 3-57.*

18º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1959): *Derivação 1B/ 58, Recriação 14/1 e Recriação 19/1.*

Figura 157: José Oiticica Filho. *O kiosque*. Catálogo do 5º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1946. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 158: José Oiticica Filho. *Remember*. Catálogo do 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1947. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 159: José Oiticica Filho. *Estudo de composição*. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. Fonte: Acervo FCCB.

Figura 160: José Oiticica Filho. *Abstração 1-57*. Catálogo do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1957. Fonte: Acervo FCCB (à esquerda).

Figura 161: José Oiticica Filho. *Recriação 1-5*. Catálogo do 17º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1958. Fonte: Acervo FCCB (à direita).

Figura 162: José Oiticica Filho. *Recriação 14-1*. Catálogo do 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1959. Fonte: Acervo FCCB.

ANEXO 11: relação das fotografias do Foto Cine Clube Bandeirante expostas no *39º Salon International d'Art Photographique* organizado pela Société Française de Photographie, em 1951.

M. Laerte Dias: *Ponte para o desconhecido e Sombras de ontem e de hoje.*

Thomaz Farkas: *Ensaio de ballet e Cassino da Pampulha*

Arnaldo M. Florence: *Roda gigante e Lavadeiras.*

Renato Francesconi: *Os sinos da capela*

Gaspar Gasparian: *Visão paulista*

Nelson Kojranski: *Composição geométrica*

R. Landau: *Sans abri*

Jean Lecocq: *Horizonte perdido e Viela*

German Lorca: *Arquitetura moderna*

Guilherme Malfatti: *Arquitetura*

Moacyr Moreira: *Noventa anos*

Nelson S. Rodrigues: *Marcos de uma época*

Eduardo Salvatore: *Quando a cidade dorme, Manhã brumosa e No amanhecer da vida.*

Eijiryo Sato: *Xícara de café*

Sérgio Trevellin. *Paz e Janela fechada*

Antonio S. Victor: *Vida no deserto.*

ANEXO 12: relação dos fotoclubes nacionais identificados nesse estudo.

1. Foto Cine Clube da Bahia (BA)
2. Foto Clube de Ilhéus (BA)
3. Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (CE)
4. Foto Cine Clube do Ceará (CE)
5. Foto Clube do Espírito Santo (ES)
6. Associação Cachoeirense de Arte Fotográfica (ES)
7. Foto Cine Clube de Goiás (GO)
8. Foto Cine Clube de Poços de Caldas (MG)
9. Foto Clube de Minas Gerais (MG)
10. Grupo Infinito (MG)
11. Foto Clube da Paraíba (PB)
12. Foto Clube do Paraná (PR)
13. Sociedade Cine Foto de Arapongas (PR)
14. Foto Clube de Ponta Grossa (PR)
15. Foto Clube Colmeia (PR)
16. Foto Cine Clube de Londrina (PR)
17. Curitiba Camera Clube (PR)
18. Foto Clube de Maringá (PR)
19. Sociedade Paranaense de Fotoamadores (PR)
20. Foto Cine Clube de Recife (PE)
21. Grupo dos Quinze (PE)
22. Sociedade Fluminense de Fotografia (RJ)
23. Foto Clube Brasileiro (RJ)
24. Associação Brasileira de Arte Fotográfica (RJ)
25. Clube Foto Filatélico Numismático de Volta Redonda (RJ)
26. Grupo Nós (RJ)
27. Foto Cine Clube de Nilópolis (RJ)
28. Associação Carioca de Fotografia (RJ)
29. Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo (RJ)
30. Associação Pelotense de Foto Amadores (RS)
31. Foto Cine Clube Gaúcho (RS)
32. Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (RS)

- 33. Objetiva Foto Cine Clube (RS)
- 34. Cine Foto Clube de Ijuí (RS)
- 35. Foto Clube Blumenau (SC)
- 36. Foto Clube de Santa Catarina (SC)
- 37. Associação Sergipana de Arte Fotográfica (SE)

Estado de São Paulo

- 38. Foto Clube de Amparo
- 39. Foto Clube Araçatuba
- 40. Araras Foto Clube
- 41. Foto Cine Clube Aracoara
- 42. Foto Cine Clube de Barretos
- 43. Foto Clube de Bastos
- 44. Foto Cine Clube de Bauru
- 45. Foto Cine Clube de Campinas
- 46. Foto Clube de Campos do Jordão
- 47. Foto Cine Clube de Jaboticabal
- 48. Foto Clube de Jaú
- 49. Foto Clube de Jundiaí
- 50. Foto Cine Clube de Lins
- 51. Foto Clube de Piedade
- 52. Foto Cine Clube de Piracicaba
- 53. Foto Clube Piratininga
- 54. Clube Amador de Fotografias de Registro
- 55. Cine Foto Clube de Ribeirão Preto
- 56. Foto Cine Clube Rioclarense
- 57. Camera Club de Santo André
- 58. Foto Clube de Santos
- 59. Foto Cine Clube Sancarlense
- 60. Foto Clube de São José dos Campos
- 61. Foto Cine Clube Mackenzie
- 62. Íris Foto Clube
- 63. Sankey Camera Clube
- 64. Foto Cine Light Club

ANEXO 13: relação das fotografias que participaram do 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos:

- 1- Alice Bordini Marino - FCSC
- 2- Alice de Castro Pires Albuquerque – SFF
- 3- Alice Martins Marques - FCSC
- 4- Anita Calazans – SFF
- 5- Aurea Moreira Velasco - FCCC
- 6- Barbara Mors – FCCB
- 7- Calyna Maya Stosa - SFF
- 8- Carlota Rosza - SFF
- 9- Cely Fortes – SFF
- 10- Dulce Carneiro – FCCB
- 11- Emília Cardoso do Amaral – FCCC
- 12- Elza Benedict – FCCB
- 13- Elza de Angelis – FCSC
- 14- Geraldina Léa Reali Nunes – FCSC
- 15- Gertrud Bosbach Romanelli - FCSC
- 16- Helena de Souza Moraes – FCSC
- 17- Hermínia M. Nogueira Borges – Foto Clube Brasileiro
- 18- Ilze Messias Martins - FCCC
- 19- Maria do Carmo Lombardo – FCSC
- 20- Maria de Lourdes Miranda - SFF
- 21- Maria Elysia de Araújo Luna – SFF
- 22- Maria Rottembergh Porto Martins – FCCC
- 23- Menha S. Polacow – FCCB
- 24- Nair Gisella Szterenyi - FCCB
- 25- Natalina Amorim – SFF
- 26- Niobe Piedade
- 27- Oneide Rozemwinkel - FCSC
- 28- Regina Maria Briggs Brito – SFF
- 29- Sonia Maria de Carvalho da Silva - SFF

BIBLIOGRAFIA

Livros e capítulos de livros

- AGULHON, Maurice. *El círculo burguês*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Argentina, 2009.
- BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume, 2011.
- BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas/ Charles Baudelaire, John Ruskin e Daniela Kern; tradução Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- CAMARGO, Mônica Junqueira e MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea. Uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- COSTA, Helouise. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: PEDROSA, Adriano (org.). *Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo: MASP, 2016, p.13-25.
- COSTA, Helouise. Eduardo Salvatore: entre o clássico e o moderno. In: DURÃO, Fernando (Org.). *Eduardo Salvatore: uma sensibilidade revelada – fotografias de 1940 a 1980*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Foto Cine Clube Bandeirante. Museu da Imagem e do Som, 2004.
- COSTA, Helouise. 1949. A fotografia moderna chega ao museu: os estudos fotográficos de Thomaz Farkas. In: CAVALCANTI, Ana et al. (Orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 105-122
- COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DERENTHAL Ludger e TITAN, Samuel (Orgs.). *Modernidades fotográficas, 1940-1964*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- ESPADA, Heloisa. *Verdadeira só a arte concreta*. São Paulo. Edições SESC, 2014.
- ESPADA, Heloisa. Fotoformas: luz e artifício. In: ESPADA, Heloisa (Org.). *Geraldo de Barros e a fotografia*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Instituto Moreira Salles/ SESC, 2014. p. 36-51.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Volume 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011 (Coleção arte & fotografia), p. 17-72.

- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Volume 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013 (Coleção arte & fotografia), p.285-348.
- FABRIS, Annateresa. A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. São Paulo: Livros & Livros, 2009.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2ª ed. - São Paulo: EDUSP, 1998. (Texto & Arte, 3).
- FEITOSA, Raul. *Bandeirante. 70 anos de história na fotografia*. Balneário Camboriú – SC: Ed. Photos, 2013.
- FERNANDES, JR., Rubens. *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946 – 1998)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 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 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: EDUSP, 2006.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de peinture*. Paris: Klincksieck, 2004
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso – II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2ª ed.-São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Texto & Arte, 3), p. 59-82.
- LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MARTINS, José de Souza. *A São Paulo de German Lorca*. São Paulo: IMESP, 2004.
- MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- MENDES, Ricardo. *Antologia Brasil, 1890-1930. Pensamento crítico em fotografia*. São Paulo: FUNARTE, 2012.
- PEREIRA, Adriana Maria P. Martins. *Lentes da memória: a descoberta da fotografia de Alberto Sampaio 1888-1930*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.
- PEREGRINO, Nadja Fonseca e MAGALHÃES, Angela. *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2012.
- RENNÓ, Rosângela. Do arquivo à rede. In: PEDROSA, Adriano (Org.). *Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo: MASP, 2016, p. 8-9
- RODEGHIERO, Luzia Costa. *O fotoclubismo na história de Porto Alegre no século XX*. Porto Alegre: Oficina do Historiador, EDIPUCRS, 2014.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Eggejas. São Paulo: SENAC/SP, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VASARI, Georgio, 1511-1574. *Vida dos artistas/ Georgio Vasari*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- VASQUEZ, Pedro. A fotografia brasileira, os salões e os críticos de arte. In: VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: reflexos e reflexões*. São Paulo/ Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- ZOLA, Émile. *Écrits sur l'art. Édition Établie, présentée et annotée par Jean- Pierre Leduc-Adine*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle/Éditions Gallimard, 1991.

Dissertações e teses

- BISPO, Alexandre Araújo. *Mapas fotográficos: memória familiar, sociabilidade e transformações urbanas em São Paulo (1920-1960)*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BRAGA, Ana Claudia Fehelberg Pinto. *Os salões internacionais de arte fotográfica promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo (1958-1978)*. Vitória, 2014. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.
- CAMPANELLI, Juliana Okuda. *A fotografia documental no museu de arte. Consonâncias e dissonâncias*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.
- GRATIVOL, Kariny. *Viajante incansável: a trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- KRAUS, Vivan Wolf. *Laboratório, estúdio, ateliê. Fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970)*. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- KUPFER, Paula V. *Gertrudes Altschul and the Foto Cine Clube Bandeirante: Modern Photography and Femininity in 1950s São Paulo*. Nova York, 2016. Dissertação (Mestrado), Hunter College The City University of New York.
- LENZINI, Vanessa Sobrino. *Noções de “moderno” no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- MEDEIROS, Humberto Pereira. *A imagem fotográfica e suas construções: fotoclubismo e fotojornalismo comparados*. Rio de Janeiro, s.d. 68p. Dissertação (Mestrado) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. (HF).
- PACHECO, Margarete Ross Pereira. *60 Anos de fotografia: um estudo de memória social sobre o Foto Cine Clube Gaúcho, em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado) UNILASALLE. Canoas, 2013.

PEREIRA, Adriana Maria P. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio* (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914). Dissertação (Doutorado). São Paulo, 2010. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG*. Dissertação (Mestrado). Juiz de Fora, 2008. Universidade Federal de Juiz de Fora.

VASCONCELOS, Cláudia Milke. *Foto Clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica*. Dissertação (Mestrado). Vitória, 2008. Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo.

Periódicos e anais

CHIARELLI, Tadeu. História da arte/ história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações. *ARS*. Vol.3, no.6, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; LIMA, Solange Ferraz de RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e história: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. v.2, pp. 253-300 jan. /dez. 1994.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. In: *Anais Museu Paulista*. [online]. 2008, vol.16, n.2, p. 131-173.

COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 22, n.1, jan.-jun. 2014, p. 107-132.

COSTA, Helouise. Imagens em trânsito: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo (1947). *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 155-161.

COSTA, Helouise. Escola Paulista de fotografia – uma vanguarda possível? In: *Seminário: Vanguarda e modernidade nas artes brasileiras*. Campinas: Unicamp, 2005.

DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. En caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | 2013. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=109&vo=1&vo=3. Acesso em 05 jan. 2017.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em 05 jan. 2017.

FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. *Revista do Iphan*, nº 27. 1998, pp.33-41.

LUZ, Angela Ancora da. Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão. *Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*. UFRJ, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, vol.13, no.1, São Paulo, jan. /jun. 2005.

MENEZES, Lucas Mendes. A coleção de fotografias da Société Française de Photographie. Université Paris 1. Panthéon-Sorbonne. In: *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, vol. 2. Uberlândia, 2014, p. 1259-1266.

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 9-18, jan.-jun. 2008. Publicado originalmente em *Vingtième Siècle: Revue d'Histoire*, 72, Paris, out. /dez. 2001, p. 17-25.

TIFENTALE, Alise. São Paulo-photographers-1950-1965 [online] www.alisetifentale.net/article-archive/2017/3/2/. Acesso em 12 out. 2017.

WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos. *19&20*, Rio de Janeiro, v.VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm. Acesso em 13 out. 2017.

Catálogos de Exposição

COSTA, Helouise. Entrando por uma porta lateral... In: *Foto Grafia: a experiência alemã dos anos 50*. São Paulo: AS Studio, 1995. (Catálogo de exposição).

Jornais e Revistas

Correio Paulistano – década de 1900 e 1940

Folha da Manhã – décadas de 1940 e 1950

O Estado de S. Paulo -décadas de 1940 e 1950

Íris – década de 1940 e 1950

Fotoarte – 1958 a 1959

Boletim Foto Cine

BFC nº 1 ao BFC nº 114 (com exceção das edições nº6, 74, 76, 92, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 111 e 112)

Arquivos e Consultados

Instituto Moreira Salles

<http://www.ims.com.br>

Iconica

<http://iconica.com.br>

Acervo Folha de S. Paulo

<http://acervo.folha.uol.com.br>

Acervo O Estado de S. Paulo

<http://acervo.estadao.com.br>

Biblioteca Nacional

<http://bndigital.br>

Académie des Beaux-Arts

<http://www.academiedesbeauxarts.fr>

Institut de France

<http://www.institut-de-france.fr/>

The Royal Photography Society

<http://www.rps.org/about/history>

Frederick Scott Archer

<http://www.frederickscottarcher.com/>

Leeds Photography Society

<http://www.lps1852.co.uk>

The Metropolitan Museum of Art

<http://www.metmuseum.org>

The Museum of Modern Art

<http://www.moma.org>

Encyclopedia Britannica

<https://www.britannica.com>

<https://collections.vam.ac.uk/>

Itaú Cultural

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>