

CAMINHANDO NUMA CIDADE
DE LUZ E DE SOMBRAS

A fotografia moderna no
Recife na década de 1950

FABIANA DE FÁTIMA BRUCE DA SILVA

FABIANA DE FÁTIMA BRUCE DA SILVA

CAMINHANDO NUMA CIDADE DE LUZ E DE SOMBRAS.

A FOTOGRAFIA MODERNA NO RECIFE NA DÉCADA DE 1950

*Tese apresentada ao Curso de Doutorado
em História do Programa de Pós-
Graduação em História da UFPE, como
requisito parcial à obtenção do título de
Doutor em História.*

*Orientador: Antonio Paulo de Moraes
Rezende*

Programa de Pós-Graduação em História da UFPE
Recife
2005

Silva, Fabiana de Fátima Bruce da
Caminhando numa cidade de luz e de sombras : a
fotografia moderna no Recife na década de 1950 /
Fabiana de Fátima Bruce da Silva. – Recife : O Autor,
2005.

x, 286 folhas : il., tab., fig., mapas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CFCH. História, 2005.

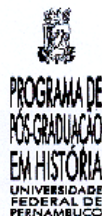
Inclui bibliografia e anexos.

1. História contemporânea, Brasil – Cultura
material 2. Fotografia e fotografia moderna –
Historiografia, Recife, 1950 – Foto-Cine Clube do
Recife – Arte fotográfica – Representações e
reflexões. 3. Fotógrafos – Alexandre Berzin, Benício
Dias, Clodomir Bezerra e outros. 4. Salões Nacionais
de Arte Fotográfica do Recife (1954-1957). I. Título.

981 : 77
981.770

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

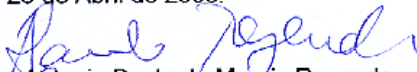
UFPE
BC2005-237

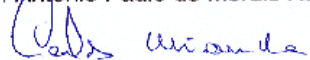


ATA DA DEFESA DA TESE DA ALUNA FABIANA DE FÁTIMA BRUCE DA SILVA

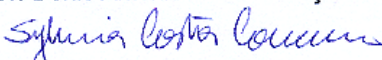
Às 14:00 h do dia 25 (vinte e cinco) de Abril de 2005 (dois mil e cinco), no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, a Comissão Examinadora da Tese para obtenção do grau de Doutor apresentada pela aluna **Fabiana de Fátima Bruce da Silva** intitulada **“Caminhando numa Cidade de Luz e de Sombras. A Fotografia Moderna no Recife na Década de 1950”**, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder à mesma o conceito **“APROVADA COM DISTINÇÃO”**, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores: Antonio Paulo de Moraes Rezende (Orientador), Carlos Alberto Cunha Miranda, Denis Antônio de Mendonça Bernardes, Sylvia Costa Couceiro, Silvia Cortez Silva. Assinam, também, a presente ata o Coordenador, Prof. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho, e a Assistente em Administração Marta Lopes Gomes, para os devidos efeitos legais.

Recife, 25 de Abril de 2005.

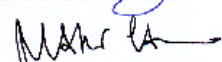

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende

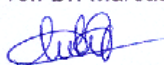

Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda


Prof. Dr. Denis Antônio de Mendonça Bernardes


Profª. Drª. Sylvia Costa Couceiro


Profª. Drª. Silvia Cortez Silva


Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho


Marta Lopes Gomes

TERMO DE APROVAÇÃO

FABIANA DE FÁTIMA BRUCE DA SILVA

CAMINHANDO NUMA CIDADE DE LUZ E DE SOMBRAS.

A FOTOGRAFIA MODERNA NO RECIFE NA DÉCADA DE 1950

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Doutorado em História do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende
Departamento de História, UFPE

Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda
Departamento de História, UFPE

Prof. Dr. Denis Antônio de Mendonça Bernardes
Departamento de Serviço Social, UFPE

Prof. Dr. Silvia Cortez Silva
Departamento de Biblioteconomia, UFPE

Prof. Dr. Sylvia Costa Couceiro
Fundação Joaquim Nabuco, FJN-MEC

Recife, 25 de abril de 2005

*À memória de Alexandre Berzin,
fotógrafo do Recife.*

AGRADECIMENTOS

Com quantas pessoas se faz uma tese? Com quantos colaboradores? Existem aqueles que são inspiração e motivação para a escrita e existem aqueles que, em algum momento, de alguma forma, por uma intervenção pontual, fazem com que os rumos sejam alterados, alertam falhas, corrigem e fornecem novos dados a serem considerados; existem inclusive os aleatórios, que num único encontro, ou em encontros que nada tem a ver com a academia, descontraem e alegram nossa jornada. Nesta caminhada não são apenas meus passos que vejo.

Para começar, dedico esta tese a minha filha **Maira**, na expectativa de que ela tenha entendido minhas ausências. Talvez este fosse o momento de dizer palavras brilhantes sobre o amor, mas, considero que as pessoas que amo, como **Maira**, poderão ao menos olhar as inúmeras fotografias que fiz, quando, muitas vezes, me faltaram palavras. Assim é que agradeço à minha família, aos meus pais, **Zuleide e Geraldo**, pelo apoio constante, por estarem sempre ao meu lado nos momentos de bonança e nos momentos pouco amenos; com seu braço forte e coração mole que, tantas vezes, me seguraram dizendo: “- É preciso continuar”. À **Tia Maria dos Anjos** que, com sua presença nos momentos difíceis e finais da escrita, parece mesmo ter sido enviada dos céus.

Ao meu orientador **Antonio Paulo Rezende** que, neste convívio de quatro anos, se mostrou compreensivo, amigo e generoso, procurando me mostrar às conjunções do discurso, a poesia das palavras; que o historiador pode e deve voar, seja a partir de uma frase, seja de uma fotografia. **Antonio Paulo** criou um grupo de mestrandos e doutorandos do qual, por alguns meses, fiz parte. Reunidos em torno do professor, o grupo de sete pessoas, aos poucos, foi-se desfazendo à medida que cada um dos nossos defendia sua dissertação ou tese. Nos nossos encontros falávamos de nossa pesquisa, de nossas dúvidas, trocando dados e nos auxiliando mutuamente. Deste grupo, agradeço a **Sylvia Couceiro** - a primeira a defender - sempre de azul. **Sylvia**, como pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, intermediou o acesso à Coleção Alexandre Berzin/Foto Cine Clube do Recife, além do que, com muita paciência, reproduziu digitalmente muitas das imagens que utilizo na pesquisa. Através de **Sylvia**, aproveito para agradecer a equipe da Iconografia da FJN: **Beti Lacerda, Marja, Zé Carlos, Lúcio**. Sempre solícitos, facilitaram meu acesso à documentação e clarearam algumas de minhas dúvidas sobre fotografia.

Daquele mesmo grupo, agradeço aos Mestres **Jailson Silva**, **Daniel Vieira** e **Gustavo Acioly**, brilhantes colegas de turma, cujos atributos se confundem entre excelentes pesquisadores e professores loquazes. O professor **Jailson**, solidário nas invenções que fazíamos, revirando as salas do décimo andar, em aulas que combinavam poesia, texto visual - fotografia e vídeo -, música e teatro. **Daniel**, observador, capaz de falar das dubiedades do material visual com tranquilidade e astúcia ao mesmo tempo. **Gustavo**, inteligente, agradeço em específico a remessa de um livro sobre fotografia que, apesar de muito ter procurado não conseguia encontrar, posto que sua edição estava esgotada. **Gustavo** encontrou o livro sobre Hercules Florence, de Boris Kossoy, numa feira de livros em São Paulo e, gentilmente, me trouxe o exemplar. Espero, em nossas discussões, ter colaborado, de alguma forma, na construção de suas pesquisas.

Agradeço igualmente a **Luís Manuel Domingues**. Polêmico e engraçado, posições firmes e esclarecedoras, **Luís Manuel** nos deu algumas lições de história, sem que pedíssemos. As reuniões que fizemos em sua casa, além de bastante produtivas, alegravam o paladar. Em momento de finalizações da tese foi importante saber que lá estava **Luís Manuel**, disposto a ajudar, a corrigir, a sugerir. Agradeço sua paciência na diagramação deste trabalho.

Agradecimentos múltiplos à **Lúcia Falcão**, historiadora e escritora; antropóloga e atriz; professora. **Lucinha**, personalidade extremamente criativa, lúcida, cuidadosa, espírito guerreiro, orquestrou muitas de nossas aventuras como estudantes do doutorado. Tantas vezes nos auxiliou, desde o período das disciplinas até os últimos momentos da escrita da tese, na correção do texto, apontando lacunas, sugerindo elucidações, dando força vital. Agradeço a possibilidade de termos convivido durante estes quatro anos e espero que, passado o tempo de ebulição da defesa, possamos continuar a compartilhar as alegrias da vida. Este sentimento manifesto através de **Lucinha**, se estende aos demais integrantes do grupo dos sete.

Agradeço também às pessoas que, para além da academia, caminharam ao nosso lado, amigos, dando força emocional: aqueles que sempre estão presentes, mesmo quando não requisitados; aqueles que ficam na torcida, para que tudo dê certo, para que a tarefa seja concluída da melhor forma possível. Amigos de muito tempo que, mesmo sem estarem presentes, são presentes. Em alguns casos, uma simples sugestão dada, de forma despretensiosa, nos alertou e provocou alguns “insights” que nem mesmo poderíamos imaginar do fundo de nossa solidão. Para saber que existem muitos na solidão da escrita,

que ela está povoada por nomes e sensações que não poderiam jamais advir de um único indivíduo. Agradeço aos amigos **Flávio W. Teixeira, Ricardo Pinto e Mozart Vergetti** pela presença no coração, mesmo quando distantes fisicamente.

Agradeço também aos dois **Adrianos** da Paraíba. O primeiro, **Adriano Paulo**, lembrando da época em que “choviam flores” sobre nossas cabeças e nos nossos corações. **Adriano** foi também um mestre informal de computação; com ele aprendi a usar programas de imagens e a resolver os pequenos problemas da máquina, sem a qual, seria bem mais trabalhosa a escrita desta tese, visto que escolhi fazer dialogar, num único documento, fotografia e texto verbal. Acompanhou alguns esforços iniciais quando precisava fotografar, entrar em laboratório, fazer as ampliações e depois encaixar as fotografias em espaços abertos no texto. O segundo, **Adriano Franco**, fotógrafo, que resolveu passar dois meses no Arquivo Público - APEJE - fazendo pesquisa nos jornais sobre os três Salões de Arte Fotográfica do Recife, sob minha orientação. Considero ter sido também um aprendizado para **Adriano** esta tarefa, além do que discutíamos fotografia, enriquecendo-nos mutuamente.

Agradeço ainda aos professores doutores **Carlos Miranda e Sylvia Cortez**, cuja leitura construtiva, em banca de qualificação, alegrou minha caminhada. Espero ter respondido satisfatoriamente aos seus questionamentos a respeito da metodologia adotada e do problema da tese. Por fim, agradeço à família de **Alexandre Berzin**, através de **Arthur e Didi**, e aos entrevistados, fotógrafos do Recife, alguns dos quais foram antigos associados do Foto Cine Clube do Recife, sem os quais este trabalho não teria sido possível. Aos fotógrafos: **Alcir Lacerda, Ajax Pereira, Didi Berzin, Edmond Dansot**; e ao escultor **Abelardo da Hora**.

RESUMO

Este trabalho, cuja documentação elementar são fotografias da Coleção Alexandre Berzin/Foto Cine Clube do Recife - da Fundação Joaquim Nabuco -, tem por motivação compreender as especificidades da arte fotográfica praticada nesta cidade, na década de cinquenta. São fotografias que não pretendem apenas registrar e reproduzir o que é dado, mas que, considerando-se o vínculo indiciário com o real concreto, se propõem a ressaltar diversidades, fragmentando o universo fotografado e multiplicando sensações no observador; relativizando, inclusive, o lugar da fotografia na modernidade.

“Ensinar a ver” era o objetivo do fotógrafo Alexandre Berzin que reuniu em torno de si um grupo de fotógrafos amadores que buscavam autonomia como meio de expressão através da fotografia; interessados em arte e técnica e em participar de Salões, onde compartilhavam suas experiências e concorriam com outros fotógrafos do Brasil. Neste sentido, desvelamos o ato fotográfico de uma elite do Recife, que podia pensar e consumir fotografia.

A tese pode ser considerada como uma legenda extensa, contando uma história não linear. Como uma composição que segue combinando representações e reflexões, insistimos na abertura do material visual aos mais diversos filtros e percepções. Apesar de seu lugar intermediário - cujo acesso só é possível na intertextualidade -, a fotografia é simplesmente fotografia: devemos esta consciência fotográfica, esta aproximação, àqueles fotógrafos do Recife, pioneiros nesta arte de reinventar o mundo.

Palavras-chaves: Recife; História; Fotografia; Fotógrafos, Foto Cine Clube do Recife.

ABSTRACT

The elementary document of this thesis's work in Brasil's History are photos concerning a Collection of Alexandre Berzin/Photo Cine Club Recife: a teacher and a school of the *photography art*. This documentation belongs to Foundation Joaquim Nabuco, in Recife – Pernambuco. Our motivation is to understand the specificity of this case in 1950's decade.

This photographers, pioneers of *straight photography* in Recife, don't only claim register and reproduce the real things, but, like a indiciary link with the real, their photos show new visions, fragments of the world and the diversity of images and sensations that dream up in modern times.

Like amateurs this photographers search the autonomy of their practices in the environment of Photo-Cine Club, in aproach between *estétique* and technique. In their Art galleries, they represent a *elite* that could be able to make, think and consume photography in Recife, a northeastern city of Brasil.

This thesis, like a great transcription, don't tell us a linear history. Like a composition that uses representations and reflections, our method can be looking at an intermediate place, in intertextuality.

Key-words: Recife; History; Photography; Photographers, Photo Cine Club Recife.

BIBLIOTECAS E ACERVOS DE PESQUISA

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

Biblioteca Central da UFPE

Biblioteca do Centro de Ciências Sociais da UFPE

Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação

Museu da Cidade do Recife

Fundação Joaquim Nabuco

SUMÁRIO

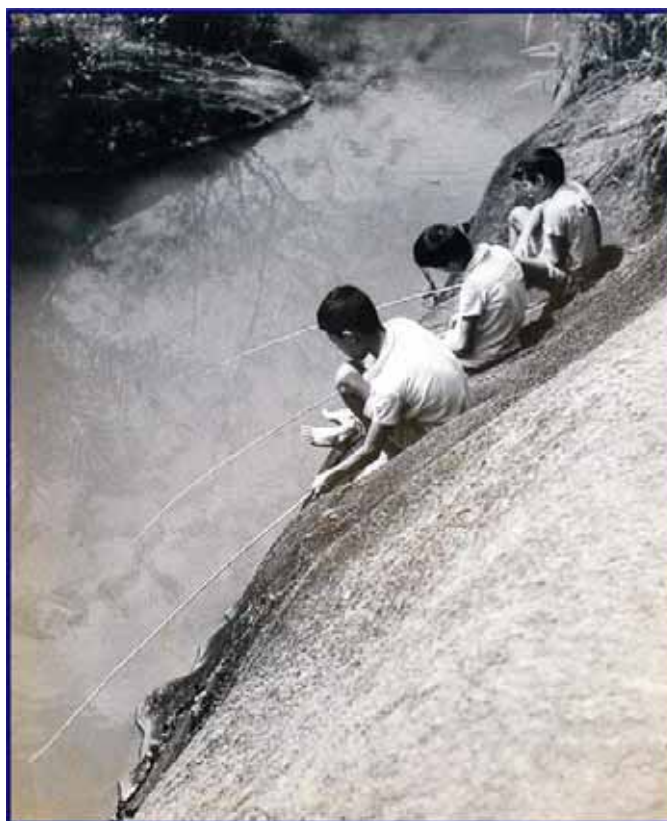
RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
BIBLIOTECAS E ACERVOS DE PESQUISA	IX
APRESENTAÇÃO – PARA VER UMA FOTOGRAFIA	02
INTRODUÇÃO - DILEMAS E PERCEPÇÕES NA COMPREENSÃO DO ATO FOTOGRÁFICO	12
CAPÍTULO I – NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA, O LUGAR DO RECIFE	24
1.1. PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	25
1.2. UMA HISTORIOGRAFIA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL	47
CAPÍTULO II – UMA IMAGEM MODERNA NO RECIFE, NA DÉCADA DE 1950	73
2.1. OS EMPENHOS DO FOTO CINE CLUBE DO RECIFE	74
2.2. OS TRÊS SALÕES NACIONAIS DO FCCR, PRECEDENTES E CONCRETIZAÇÃO DE UM SONHO	103
2.3. ALEXANDRE BERZIN, ENTRE INTELLECTUAL E FLÂNEUR, O PROFESSOR, OU ENTRE FLÂNEUR E PROFESSOR, O FOTÓGRAFO	125
CAPÍTULO III - REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA NO RECIFE	136
3.1. O FOTÓGRAFO COMO POETA DA CIDADE E PINTOR DA VIDA MODERNA	137
3.2. A ARTE FOTOGRÁFICA EM TODA PARTE	140
3.3. AS FOTOGRAFIAS DOS TRÊS SALÕES NACIONAIS DO FCCR	153
3.3.1. UMA “FUGA” DO RECIFE	155
3.3.2. O RECIFE NAS “SOMBRAS DO FREVO	168
3.3.3. ENTRE HISTÓRIA E FOTOGRAFIA, A ARTE FOTOGRÁFICA DO FCCR	175
1º TEMPO	188
2º TEMPO	194
3º TEMPO	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS - ENTRE FOTOGRAFIAS E OUTROS TEXTOS, UMA HISTÓRIA	222
FONTES E BIBLIOGRAFIA	228
ANEXOS	

Ver uma imagem recobre atividades diversas e divergentes que escapam à toda descrição geral. A hipótese contrária, defendida pelos teóricos da 'codificação icônica', isto é, a idéia da existência de uma 'gramática de leitura' universal, realizando-se em mensagens domáveis, fica contraditada pelo simples fato de que a recepção das imagens depende essencialmente de nosso saber no mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e não possuindo nenhum dos traços de uma codificação.

Jean-Marie Schaeffer, in **A imagem precária**

APRESENTAÇÃO

PARA VER UMA FOTOGRAFIA



¹ Fotografia da Coleção AB/FCCR-FJN, Recife – PE, c. 1950.

O que vemos? O que tanto viram os fotógrafos do passado como Man Ray, Bresson, Nadar, Florence, Stahl, Stieglitz, Ferrez, Atget, Dias, Berzin? Vemos os olhos de quem viu Napoleão: surpreende-se Roland Barthes com os dilemas e possibilidades que cada fotografia provoca naquele que a tem em mãos². As possibilidades do olhar, as possibilidades de exercitar nosso olhar – de perceber as coisas pela visão, de praticar fotografia –, em história, e em cada história contada de fotografias, não seria possível sem a recorrência ao que já se convencionou chamar de intertextualidade – uma transformação de tudo o mais em texto – e de transdisciplinaridade, um diálogo entre disciplinas.

Para ver uma fotografia em pesquisa histórica é preciso considerar que não há um roteiro pré-definido e uma amarra que não possa ser desatada, pois que olhar fotografia implica estar disponível para o inesperado, imaginando o que dele poderia ser dito³. Daí que, nessa montagem, é preciso procurar muitas vezes o que diz a foto seguinte e as fotos que estão agrupadas com determinado propósito e as numerosas fotos avulsas que discriminam interesses, quando miradas e quando lidas⁴. E o olhar do fotógrafo? Em que trabalhou, suas “viagens”, sua *flâneulerie* pelas ruas da cidade, os edifícios, os transeuntes, os passistas do frevo no Carnaval do Recife⁵. Fotografias de aulas de fotografia e aquelas em que os alunos, já fotógrafos amadores, fazem fotografia. É preciso considerar o recorte de jornal que acompanha a exposição, o caderno de anotações de aulas, o que dizem Didi, Alcir, Ajax sobre o Foto Cine Clube do Recife e sobre Alexandre Berzin, fotógrafo conhecido no Recife de gerações passadas.

O FCCR existiu como um clube de fotógrafos amadores que promoveu os Salões Nacionais de Arte Fotográfica de Pernambuco em 1954, e do Recife, em 1955 e 1956-57, produção que propomos desvelar. Berzin, fotógrafo estrangeiro radicado no Recife era o professor do grupo; lia *Arruar* de Mário Sette e acompanhava as publicações de Gilberto Ferrez e – colecionador de revistas de fotografia – sempre estava informado a respeito da

² A referência a Napoleão – como a qualquer pessoa retratada do passado que viu o que não presenciamos – é feita numa das primeiras reflexões sobre a fotografia, após os estudos pioneiros de Walter Benjamin, por BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Ver BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia [1931] e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1936; 1955]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v. 1), p. 91 e p. 165.

³ Sobre esta falta de definição em trabalhos da Nova História Cultural ver HUNT, Lynn. História, Cultura e Texto. In: **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 12.

⁴ Sobre a fotografia – o estatuto de realidade, o embate com a pintura, as artes fotográficas, sua banalização, sua compreensão como meio próprio, onde a mensagem é o próprio código – ver Evangelhos Fotográficos. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

⁵ A documentação pesquisada para esta tese é a Coleção Alexandre Berzin/Foto Cine Clube do Recife – da Fundação Joaquim Nabuco, Recife – PE, que trataremos, desde então, de forma abreviada, como: Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

fotografia, indústria e criação, das produções de fotógrafos no Brasil e de fora do país. Fotografava para casamentos e retratos 3X4, montando suas *bricolages* de história e da arte fotográfica para praticar e ensinar⁶. Mas consideramos Berzin como uma das pontas do *iceberg*. Na produção fotográfica do Recife, desta época, despontam nomes como o de Benício Dias, Clodomir Bezerra, Delson Lima, Armando Laroche, Karl G. Behrsing, Ajax Pereira, Alcedo e Alcir Lacerda e tantos outros amadores formados pelo professor Berzin⁷. Este grupo de fotógrafos reunidos em torno do FCCR, pode nos fornecer um painel da fotografia do Recife, na década de cinquenta⁸.

Ao estudarmos a Coleção Alexandre Berzin/Foto Cine Clube do Recife - AB/FCCR - constatamos que ocorrem dilemas que dificultam a percepção e a compreensão do documento fotográfico e que a composição do nosso olhar pode ser facilitada se considerarmos aquele material como relação. Poderíamos, em confronto com esta situação, sugerir pensar a fotografia como um campo do saber que envolve um exercício de sensibilidade⁹. A aproximação com a literatura, por exemplo, nos faz lembrar que estaremos transformando a imagem visual, cuja visualização seria, nos dizeres de Susan Sontag, elíptica, em linear, se considerarmos a escrita literária apenas sob o ponto de vista

⁶ Destes fotógrafos somente Benício Dias não foi aluno de Alexandre Berzin, que é lembrado na imprensa do Recife em 1941 e 1945, na década de 1950, em 1963, 1973, 1986, 1988 e 2003. Cf. nesta última data, no DP, edição eletrônica, quarta-feira, 12 de fevereiro, o artigo: “Carnaval tem prévia em exposição”, onde Berzin é homenageado - na sala dos antigos, junto com Lula Cardoso Aires e Juventino Gomes (Juju) -, pela passagem de seus cem anos. A coletiva aconteceu na Torre Malakoff, no Bairro do Recife. Disponível na Internet: <<http://www.pernambuco.com>>. Acesso em: 13 fev. 2004.

⁷ O fotógrafo amador, como diz a expressão, pode ser considerado aquele que pratica fotografia por gostar de fotografia: apaixonado pelo seu exercício. Por esporte, por diletantismo, por estar em comunhão com outros praticantes, trocando experiências; sem exercê-la por obrigação ou sem necessariamente tirar desta atividade um proveito financeiro.

⁸ A Coleção AB/FCCR da Fundação Joaquim Nabuco recebeu uma primeira leva de documentos em 1989. No catálogo de Arquivos e Coleções da FJN, publicado em 1995, a Coleção Fotográfica Alexandre Berzin (C – 4) tem o número 66 como registro. O total de documentos desta Coleção é, neste primeiro registro, de 43 fotografias, de um período que abrange 1940 a 1970. A Coleção foi doada por Arthur Berzin, filho de Alexandre. Em relação ao seu conteúdo, diz o catálogo: *A coleção possui retrato de Alexandre Berzin (fotógrafo) e caricatura do mesmo feita por Villares, em 1968. Outros temas: praia – jangadas, arrastão, velas, redes e coqueiros; Recife – Grande Hotel, Parque 13 de Maio, Ponte Maurício de Nassau, interior da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, fachadas e interiores da residência do Barão Rodrigues Mendes, atual sede da Academia Pernambucana de Letras. Interior da casa-grande do Engenho Morenos. Carnaval – arlequim, colômbina, blocos carnavalescos, frevo, bumba-meu-boi, caboclinhos de lança. As fotografias temáticas são de autoria de Alexandre Berzin.* In: MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques (org.). **Arquivos e coleções fotográficas da fundação Joaquim Nabuco**. Recife: FJN/Massangana, 1995. Outra parte da documentação foi doada em 1994. A Coleção foi aberta aos poucos com a nossa pesquisa, em agosto de 2003. Estimamos ter visto aproximadamente cerca de 5.000 fotografias e a documentação verbal que as acompanha. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

⁹ Interessante, nesse sentido, estabelecer um diálogo entre os estudos de SONTAG, Susan, *op. cit.*; e FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

da cursividade da escrita verbal¹⁰. Para desenvolvermos esta metodologia que consideramos um diálogo entre imagens - de ir além do material visual (da unidade documental fotográfica), para voltar a ele depois com um nível de compreensão diferenciado, podemos enveredar por caminhos que apontam semelhanças entre imagens, contigüidades e diferenças como se fossem *monumentos* de história, ou seja, imagens de um tempo presente que se perenizam entre o passado e o futuro, com significações que a cultura e a história lhes conferem¹¹. Em outras palavras, pensamos em construir metáforas, metonímias e alegorias que possibilitam, como extensão daquela imagem projetada, uma *aproximação com a mecânica da coisa criada pelo criador* (imaginação) e não somente identificar uma *figura pintada por palavras* (imagem)¹². Este não dar conta de explicitar a totalidade, como condição do material visual - de uma cultura material -, pode ser entendido como uma sugestão para que se use a imaginação na elaboração do que se vê desses atos fotográficos¹³. O que vai implicar numa seleção entre os assuntos possíveis de serem tratados deste material.

Em relação ao tempo, podemos repensar a linearidade da história, dos acontecimentos e das práticas discursivas, estudando fotografia - na aproximação com a antropologia e a com a psicologia social -, como se o nosso propósito fosse olhar cada fotografia como se ela representasse uma eternidade de significações para onde convergem tempos distintos, muito embora seja possível pensá-la também, se comparada à eternidade, como apenas um dia¹⁴. Cada fotografia provoca que se contem histórias, que sejam afloradas lembranças, sendo que em cada uma destas histórias pode haver um tempo de

¹⁰ SONTAG, Susan, *op. cit.*

¹¹ Ver LEGOFF, Jacques. Monumento. In: ROMANO, R. **Memória e História**. Lisboa: Enciclopédia EINAUDI. Edição Portuguesa - Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984; SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

¹² Metáfora: do grego *metaphorá*, transporte, translação, uma comparação abreviada cuja explicitação está longe de ser breve. Uma descrição minuciosa de um fato, de um fenômeno conhecido que acrescenta dados novos, por aproximação, ao saber acumulado, mas sem alterá-lo substancialmente, porém, alterando-lhe o sentido; metonímia: do grego *metonymia*, mudança de nome, meta, mudança, ónoma, nome. Emprego de um vocábulo por outro, com o qual estebelece uma constante e lógica relação de contigüidade, de acordo com a variação do relacionamento entre os termos; alegoria: do grego *allegoria*, outro discurso - discurso que faz entender outro, linguagem que oculta outra, técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário; também a relação entre imaginação e imagem. Ver MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1988, pp. 323-333; 334-335; e 15-16; 282 a 286; também WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Publicações Europa-América, 5ª ed.

¹³ Ver a análise de Dubois no capítulo 1 - Da verossimilhança ao índice. Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo em fotografia. In: DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

¹⁴ A eternidade entre a vida e a morte, como sentimento de permanência. Comparamos a eternidade ao tempo histórico construído e a fotografia a um dia dessa eternidade. Ver o filme *A Eternidade e um dia* de Theo Androupolus; ver também SAHLINS, Marshall, *op. cit.*

evento, um corte – que a própria foto apresenta – e um tempo de permanência seja cultural e individual – que a fotografia representa¹⁵. É desta sensação, desta relação, entre o *ato prescritivo* e o *ato performativo* que pretendemos contextualizar a fotografia, prendendo-lhe a um referente em preto e branco (à uma produção documental; à um fotógrafo entre fotógrafos) que, apesar de datado, pode estar, enquanto relação, em qualquer tempo, no tempo da imagem onde os três tempos se misturam: presente, passado e futuro¹⁶. Ver e montar discursos desde fotografias e, entre elas, relações que indiquem algumas direções do olhar, tipos fotografados, assuntos, tempos, geometrias, temas afins, são o propósito desta tese. Nosso trabalho – procurando mostrar como os fotógrafos amadores de cinquenta pensam e praticam a fotografia no Recife - pode então estar inserido na discussão sobre **autonomia** proposta por Cornelius Castoriadis, considerando o sentido de acompanhar algumas destas direções do olhar situadas historicamente entre artistas da fotografia¹⁷.

Para tanto, em História, buscamos nos aproximar do projeto da história cultural, como a entende Roger Chartier, que “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, por múltiplos caminhos, abordagens e práticas¹⁸. É preciso considerar, lembramos Chartier, “... as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de sua apreciação. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias de um grupo”, como interesses, estratégias e práticas que agem no sentido de determinar as representações dominantes¹⁹.

¹⁵ Estes tempos de evento e de permanência são comparáveis à *relação estrutura-evento*, descrita por Sahlins, considerando, por um lado, as relações (atos) prescritivas, que seriam aquelas que prescrevem um *continuum* no tempo histórico (as regras de composição, por exemplo), e, as relações (atos) performativas, que possibilitam formar constantemente relações a partir das práticas, quando elas estão acontecendo (como os instantâneos fotográficos). Ver SAHLINS, Marshall, *op. cit.*, p. 180.

¹⁶ Quando não foi possível identificar a data da fotografia, consideramos sua datação, para o caso da Coleção AB/FCCR, em bloco, a década de 1950. Sobre os tempos da fotografia, ver FLUSSER, Vilém, *op. cit.*

¹⁷ Consideramos a autonomia como prática que implica a percepção das vias que conduzem ao objeto de estudo ou ao problema e que podem elucidá-lo, tendo, portanto, este objeto, este problema, um formato relacional, coletivo e histórico. *É porque autonomia não é eliminação pura e simples do discurso do outro, e sim elaboração desse discurso, onde o outro não é material indiferente, porém conta para o conteúdo do que ele diz, que uma ação intersubjetiva é possível e que não está fadada a permanecer inútil ou a violar por sua simples existência o que estabelece como seu princípio.* Ver Dimensão social da autonomia. In: CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 129.

¹⁸ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL 1990. (Coleção Memória e Sociedade).

¹⁹ Idem, p. 18.

Segundo o autor, “são esses esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”²⁰. Chartier chama estas práticas de lutas de representações que são tão importantes quanto as práticas econômicas²¹. Seu trabalho, construído a partir das noções de representação, prática e apropriação, caminha lado a lado com a escrita dos estudos de caso, na confrontação com o documento e na exigência de elucidação metodológica. Coloca, por isso, a história cultural como “a análise do trabalho de representação: classificações e exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo e de um espaço” e, acrescentamos, elaborada pela observação do historiador²².

Quando pensamos em escrever este trabalho de tese, imaginamos, ao ter em mãos um volume de fotografias, que, ao juntá-las à documentação textual complementar, desvelaríamos uma parte significativa da história da fotografia no Recife, ainda não vista. No nosso anteprojeto de tese, já nos sinalizava um indício de que havia **uma produção fotográfica criativa** que não sabíamos ainda claramente a que se voltava²³. No ano de 2003, encontramos a Coleção AB/FCCR, que passou exclusivamente a fundamentar nosso trabalho e elucidar este interesse pela prática fotográfica. Não são tamanhas as certezas que agora nos fazem dizer “a história é essa”; também não são tantas as dúvidas que impossibilitem declarar que não se buscou, no Recife, fazer, uma **fotografia moderna**, inclusive porque havia um constante intercâmbio entre estes fotógrafos do Recife com os de outras cidades do Brasil e do exterior, que procuravam praticar uma mesma fotografia assim caracterizada. Se o nosso objetivo em ante-projeto de tese, era o de **através da fotografia, fazer uma leitura do projeto político-cultural das elites em Pernambuco**, este projeto foi modificado considerando principalmente as novas fontes com as quais nos deparávamos e passamos a compreender, como o diziam *os fotógrafos do Recife*, que fazer aflorar sua própria emoção pela fotografia era o projeto político e cultural daquele grupo. O inusitado desse encontro é que começamos a ter acesso a esta documentação no ano em que foram comemorados os cem anos de Alexandre Guilherme Berzin (1903 – 1979),

²⁰ Idem, p. 18.

²¹ Idem, p. 18.

²² Idem, p. 27.

²³ Cujo título era *Fotografia pernambucana: a produção de imagens históricas, 1945 – 1971*. Apresentado ao Doutorado em História da UFPE, em outubro de 2000. Havíamos encontrado em pesquisa prévia junto ao acervo fotográfico do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano - APEJE/PE - uma única fotografia de uma vitória-régia, de autoria de Cysneiros, premiada num “salão interno de arte fotográfica” no Recife, no ano de 1951.

fotógrafo e professor de fotografia do FCCR, que sugeria “andar de olhos abertos”, que ensinava sensibilidade.

E persistimos na percepção de que a fotografia, antes do advento do filme colorido, da TV, e da automização eletrônica das décadas de 1970-80 (*minilab*), era de domínio de uma *elite* do Recife que podia consumir e praticar fotografia, situada cultural e politicamente, com uma proposta de olhar (seu próprio olhar e o olhar do outro) que a distinguiu. O *projeto* é abordado nesta tese como *prática de fotógrafos amadores*, conhecida entre estes fotógrafos como **arte fotográfica**. Prática que, entre outros desafios, pretendeu transformar o *estatuto de realidade* da fotografia advindo do século XIX. Através da produção destes fotógrafos, em inter-relação, pudemos rever e ver o Recife pelos olhos de quem viu o Recife de ontem – cidade e imaginário - que se apresentava diferente daquilo que tínhamos visto até então, permanecendo ainda performativa aquela paisagem tradicional da cidade dos arrecifes e sobrados como *monumento* de um outro, e antigo, ângulo de visão²⁴.

Da Coleção AB/FCCR, base de nossa composição, destacamos: manuscritos com anotações de Alexandre Berzin, documentos administrativos do Foto AB e do FCCR (1933 – 1973), estatutos – inclusive da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR, 1949) - correspondências, recortes e notas de jornais de 1954, 1955 e 1956-57, revistas sobre fotografia e sobre cultura da época, livros, cartões postais e material dos cursos, propostas para sócios, catálogos de exposições do FCCR (e afins) e de outros fotoclubes. Também documentação da Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil (ACA), de 1952, e da Associação de Profissionais Fotógrafos de Pernambuco (APFEP), de 1952. Complementamos as informações da Coleção AB/FCCR com cinco entrevistas em que buscamos esclarecer a formação do FCCR, inclusive no seu vínculo com a SAMR. Nestas entrevistas pretendíamos também que o fotógrafo, que viveu a experiência fotoclubista, falasse de sua própria produção como fotógrafo amador e de sua idéia a respeito da arte fotográfica, no Recife de cinqüenta. Foram entrevistados: Abelardo da Hora (escultor), Alcir Lacerda (fotógrafo), Ájax Pereira (fotógrafo e advogado), Didi Berzin (fotógrafa e enfermeira aposentada) e Edmond Dansot (fotógrafo)²⁵.

²⁴ Imaginário como *criação incessante e essencialmente indeterminada (social histórica e psíquica) de figuras, formas, imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa*. In: CASTORIADIS, Cornelius, *op. cit.*, p. 13. Sobre *monumento*, ver: LE GOFF, Jacques, *op. cit.*

²⁵ Edmond Dansot, francês, chegou ao Recife em 1961 e, portanto, não viveu os anos de efervescência do FCCR, mas teve contato com Alexandre Berzin até 1979, entrevistado em 17 e 21 de julho de 2003. Alcir Lacerda, pernambucano, entrevistado em 09 e 10 de fevereiro de 2004. Ájax Pereira, pernambucano,

Dividimos a tese, nesta **Apresentação** chamada **Para ver uma fotografia**, em uma **Introdução** - onde discutimos o que chamamos de um dilema - e três capítulos. **Dilemas e percepções na compreensão do ato fotográfico**, porque entendemos que cada fotografia pode ser percebida de forma diversa pelo historiador em relação com o olhar do fotógrafo, daí considerarmos estas diversas formas menos excludentes que complementares. Não nos deteremos em questionar se esta percepção pode ser considerada como “leitura”. Consideramos, por outro lado, como veremos no decorrer deste trabalho, que o estatuto da fotografia como arte, discutido entre fotógrafos, é problemático por si só. Mas é certo que pensamos na fotografia como uma técnica do domínio de ver²⁶.

Procuramos pensar a fotografia evidenciando suas dissonâncias, como elas se manifestam: em diálogo com aqueles que as elaboram. Assim, propomos examiná-la pelo fotógrafo empenhado em sua arte fotográfica e achamos imprescindível buscar ver o possível da produção fotográfica de cada um em uma mesma época, em inter-relação no espaço do FCCR. Temos, por um lado, na visão dessas fotografias, uma desconstrução, como diz Dubois, uma tentativa de transformação daquele estatuto de verdade já referenciado²⁷. Por outro lado, ela continua a ser produzida como imitação (mimese) e por isso reprodução de uma realidade dada - como mero registro²⁸. De outra forma, ainda, há o entendimento que diz que a fotografia existe porque há um referente, que a constitui índice, sendo isto o que a caracteriza²⁹. De que, de algo, de alguém, de onde: lá está o referente, lá está a fotografia, como contigüidade (metonímia)³⁰. Consideramos que estes dilemas – que aproximam a história da fotografia da antropologia, da crítica de arte, da literatura, da semiótica, da psicologia social - são os elos que podem explicar a fotografia numa pesquisa de História.

O capítulo 1. Na história da fotografia, o lugar do Recife, que pretende preparar o cenário para a inclusão do Recife nos estudos de fotografia e da fotografia moderna, está subdividido em: 1. Pequena história da fotografia, onde buscamos contar fragmentos relevantes da história da fotografia, ressaltando fotógrafos e seus trabalhos e localizando fotógrafos que atuaram no Recife e 2. Uma historiografia da fotografia no Brasil, onde

entrevistado em 10 de fevereiro de 2004. Abelardo da Hora, pernambucano, entrevistado em 16 de julho de 2004. Didi Berzin, paraibana, entrevistada em 27 de outubro de 2004.

²⁶ A expressão é de STARN, Randof. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn, *op. cit.*, p. 26 e 279.

²⁷ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*

²⁸ Mimese, metáfora. Ver MOISÉS, Massaud, *op. cit.*

²⁹ Idem. Ver historiografia selecionada, no capítulo 2, desta tese.

³⁰ Sobre metáfora e metonímia ver MOISÉS, Massaud, *op. cit.*

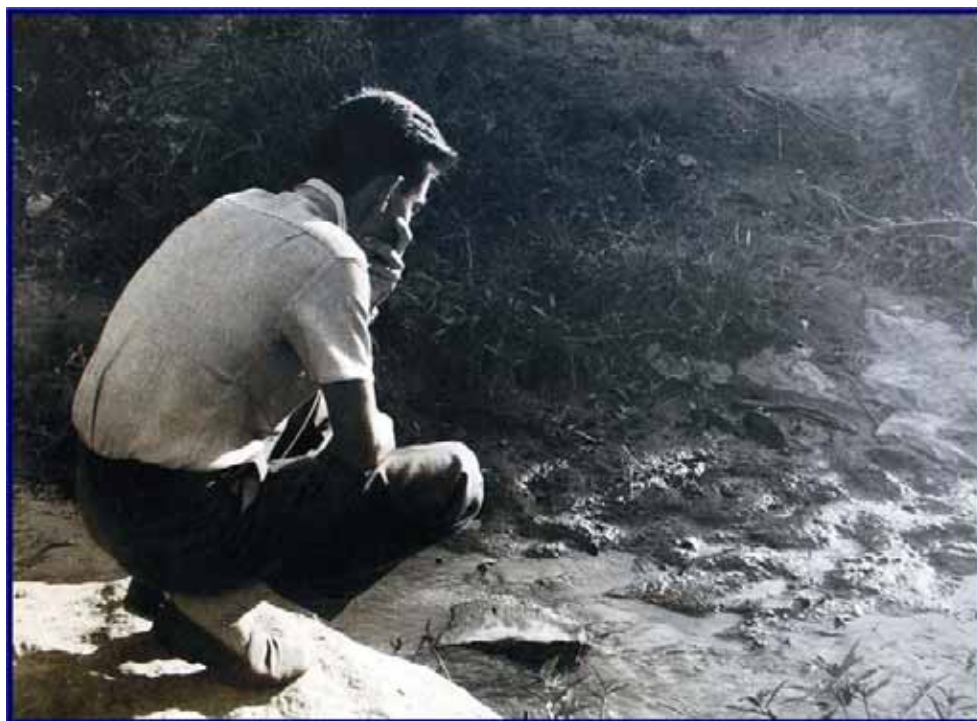
procuramos mostrar as aproximações da fotografia com a história da técnica, a psicologia social, a semiótica e a crítica de arte, analisando trabalhos de historiadores que, nestas linhas de pesquisa, se dedicam à fotografia no Brasil, herdeiros dos estudos pioneiros de Gilberto Ferrez, de 1946. O **capítulo 2. Uma imagem moderna no Recife, na década de 1950** procura desvelar a arte fotográfica do Recife, dada pela Coleção AB/FCCR, através de um grupo específico de fotógrafos amadores em seu esforço de distinção e reunião em torno da prática fotoclubista. Está subdividido em: 1. Os empenhos do FCCR, 2. Os três salões nacionais do FCCR, precedentes e concretização de um sonho e 3 . Alexandre Berzin, entre o flâneur e o professor, o fotógrafo, ou entre intelectual e flâneur, o professor. É no **capítulo 3. Reflexões sobre a fotografia no Recife**, onde realizamos exercícios imaginativos e reflexivos, num diálogo entre imagens. Está subdividido em: 1. O fotógrafo como poeta da cidade e pintor da vida moderna, 2. A arte fotográfica em toda parte. 3. As fotografias dos três Salões Nacionais do FCCR: 3.1 Uma “Fuga” do Recife, 3.2. O Recife nas “Sombras do Frevo” e 3.3. Entre história e fotografia, a arte fotográfica, subdividido ainda em: 1º Tempo, 2º Tempo e 3º Tempo, que equivalem ao conjunto de fotografias publicadas nos três Salões sobre as quais fazemos nosso exercício de análise e imaginação. Por fim, as **Considerações Finais: Entre fotografias e outros textos, uma história** e os **Anexos**.

Genericamente, poderíamos dizer que a fotografia de hoje não é apenas a devolução mecânica de uma realidade visual. É muito mais do que isso. É visão particular através da sensibilidade escoimada e, principalmente, é criação em sentido amplo onde a realidade não raro se torna mero pretexto, veículo comunicativo, passaporte de tudo onde exista parcela enclausurada de beleza.

Rubens Teixeira Scavone, in **Anuário Brasileiro de Fotografia**

INTRODUÇÃO

DILEMAS E PERCEPÇÕES NA COMPREENSÃO DO ATO FOTOGRÁFICO



³¹ Fotografia da Coleção AB/FCCR-FJN, Recife – PE, c. 1950.

A citação acima sobre o que não é e o que é a fotografia foi transcrita de uma publicação de fotógrafos amadores, associados em foto cine clubes, prática que floresceu no Brasil desde o início do século XX no sul do país e que passou, na década de 1950, por uma transformação³². No Recife, a primeira associação de fotógrafos de que temos notícia, surge em 1949, com o nome de Foto Cine Clube do Recife - FCCR. A fotografia que se praticava entre estes fotógrafos amadores não pretendia ser apenas a mesma fotografia de paisagem e retrato posado, já tradicional, muito menos perseguia o simples ato de contigüidade cujo referencial era a pura manifestação da natureza clicada pelo homem, por isso *não se reduzia a uma simples devolução mecânica de uma realidade visual*, como diz a citação, qualidade que caracterizaria a fotografia até então³³. Questionava-se agora a “realidade visual” dada como único registro possível numa imagem fotográfica - um dos cânones da fotografia desde que foi patenteada em 1839 e que a teria por um lado distanciado do fazer artístico³⁴.

Neste trabalho procuramos entender o fazer fotográfico dos anos 50, no Recife, como em múltipla tensão entre o não querer pretender apenas reproduzir mecanicamente uma realidade visual e a afirmação - uma impossibilidade? - de que persiste uma sensibilidade escoimada, limpa das impurezas da vida, das imagens e do fazer imagens. Por outro lado estas visões, em tensão, dialogam com o uso da fotografia como arte, aplicando a esta, regras de composição emprestadas da pintura³⁵. Nossa história pretende, portanto, narrar esta experiência entre um grupo de fotógrafos amadores da cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, na década de 1950, como já o dissemos, acompanhando-os em documentação que privilegia os anos de 1954 a 1957, período em que se realizam os três

³² A associação em clubes também foi comum na história das emissoras de rádio no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1923, e no Recife, a Rádio Clube, em 1924; depois nas décadas de 1940-50, quando tiveram seu auge antes da televisão. Ver REZENDE, Antônio Paulo. **(Des) encantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997, p. 104; também CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. (Coleção Descobrimos o Brasil).

³³ Do *Anuário Brasileiro de Fotografia*, 1957. Apud: COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 70.

³⁴ Ver especialmente as críticas de Charles Baudelaire sobre a fotografia como instrumento do moderno, in: SONTAG, Susan, *op. cit.*; de BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997; também a análise de REZENDE, Antônio Paulo, *op. cit.*. Sobre Baudelaire, principalmente as pp. 107 – 135; ainda sobre fotografia e arte, ver BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura, *op. cit.*; e ARENDT, Hannah. A tradição e a época moderna. In: **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, [1954] 1992, p. 59.

³⁵ Ver SONTAG, Susan, *op. cit.*; PANOFSKY, Erwin. **Idea**. A evolução do conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, [1924] 1994; SAGARÓ, J. de. **Composición Artística**. Dibujo, Pintura, Fotografia, Grabado, Escultura. El arte de ordenar figuras y elementos para conseguir el mayor efecto de unidad y belleza. Barcelona: LEDA (Las Ediciones de Arte). Obra da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

salões de arte fotográfica do FCCR, evento de consolidação das práticas fotoclubistas nesta cidade³⁶. O período de abrangência da pesquisa, porém, como tecido comprometido que envolve o corte de três anos é mais amplo e flexível, seguindo entre 1949, data da criação do FCCR e, 1963, quando o FCCR, em desarticulação, procura demonstrar que ainda funciona, junto à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema – CBFC –, com sede em São Paulo³⁷. Estas datas-limites vão inserir nosso trabalho no período de redemocratização política que vigora no Brasil entre 1945 e 1964. Período do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, o que, para os foto-cine clubes vai significar que mais investidores, indústrias nacionais e multinacionais, estão patrocinando suas atividades e eventos; época em que equipamentos e informações chegam de forma mais democrática e mais rápida ao Brasil³⁸.

É preciso lembrar que o pós-segunda guerra mundial trouxe para a indústria do Brasil um incremento de investimentos de capitais estrangeiros não visto até então, o que vai contribuir para o crescimento de um mercado interno e urbano, principalmente quando da substituição de importações na indústria de bens de capitais, promovido no governo Kubitschek³⁹. Este crescimento, cujo *carro-chefe* na política nacional foi o *cinquenta anos em cinco*, não acontece igualmente entre as regiões do Brasil, havendo uma maior industrialização do centro-sul do país, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, permanecendo o Nordeste como área de complementaridade em relação ao capital industrial nacional⁴⁰. Mesmo assim, no ranking das cidades mais populosas em 1950, o Recife, a metrópole chamada “Veneza Brasileira” por seus rios e pontes, despontava como a terceira cidade do Brasil. Os motivos desse crescimento, todavia, não eram os mesmos do que ocorria no eixo “Rio-São Paulo”. Para se ter uma idéia, a população do Recife, que era de 512.370 habitantes em 1950, passou para 797.234, dez anos depois⁴¹. Contribuíam para

³⁶ Documentos da Coleção AB/FCCCR – FJN, Recife – PE.

³⁷ A CBFC era, nesta data, representante no Brasil da FIAP (Fédération Internationale de l’Art Photographique) e da UNICA (Union Internationale du Cinema Amateur). Cf. o Capítulo 2, desta tese. Disponível na Internet: <<http://www.confoto.art.br>>. Acesso em: 13 dez.2004. Documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁸ Ver: Reflexões sobre o “desenvolvimento” e a “racionalidade”. In: **As Encruzilhadas do Labirinto**. Os domínios do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 135 – 158. (v. 2)

³⁹ RODRIGUES, Marly. **A Década de 50**. Populismo e Metas. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios)

⁴⁰ Ver OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma Re(li)gião**. Sudene, Nordeste, Planejamento e Conflito de Classes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985; SOARES, José Arlindo. **A Frente do Recife e O Governo do Arraes**. Nacionalismo em crise – 1955/1964. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; BERNARDES, Denis. O Caranguejo e o viaduto. (Notas para uma história social do Recife). In: Recife, **O Caranguejo e o Viaduto**. Recife: Editora da UFPE, 1996.

⁴¹ **NOSSO SÉCULO**. Memória fotográfica do Brasil no século XX. 1945/1960. A Era dos Partidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 168 – 169.

o aumento populacional as grandes secas – como a de 1957 - o que fazia com que populações carentes do interior castigado, migrassem para a capital litorânea, para a beira dos mangues, habitando mocambos, onde podiam se alimentar de caranguejos, fato este que fez com que Josué de Castro comparasse a vida do migrante à do animal, no que denominou “ciclo do caranguejo”⁴².

Após grandes campanhas para a “salvação do Nordeste”, no fim dos anos 50 o Recife recebeu a instalação da SUDENE (1959), cujo edifício-sede, construído nas cercanias do antigo Pátio do Paraíso, na Dantas Barreto, avenida aberta aos poucos, foi inaugurado em 1960 pelo presidente Kubitschek⁴³. É interessante lembrar que a SUDENE pretendia representar um grande impulso para a industrialização não só de Pernambuco, mas do Nordeste, porém, muitas são as controvérsias desse projeto⁴⁴. Dois anos antes, em janeiro de 1958, era entregue ao público o Aeroporto Internacional dos Guararapes, que JK veio inaugurar pessoalmente e que substituiu o antigo campo de pouso do Ibura, bairro contíguo ao Aeroporto. Estes marcos de modernização, que a fotografia registrou são contrastantes no Recife, capital de um Estado cujo projeto da civilização do açúcar imprimiu sua marca dominadora⁴⁵.



Se no centro, o Recife era uma metrópole, como uma “Veneza Brasileira”, nos bairros residenciais — Boa Vista, Madalena, Aflitos, Casa Amarela — a atmosfera era provinciana, o que não deixava de ser visto também como uma qualidade⁴⁶. Uma das imagens mais acessíveis e amenas que

⁴² CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1966] 2001; ver também PERRUCCI, Gadiel. **Favelas do Rio e Mocambos do Recife**. Um relatório de estágio. Recife: Fundação da Promoção Social, 1962. (Departamento Sócio-Econômico. Divisão de Informação e Documentação); GOMINHO, Zélia. **Veneza Americana X Mucambópolis**. O Estado Novo na cidade do Recife. Recife: UFPE, Dissertação de Mestrado em História, 1997.

⁴³ A avenida Dantas Barreto construída de norte para sul, no coração do centro da cidade, liga os bairros de Santo Antônio e São José. Faz parte de um projeto de “higienização” de um passado colonial. Ver OUTTES, Joel. **Recife pregado à cruz das grandes avenidas**. Contribuição à história do urbanismo (1927 – 1945). Recife: UFPE/MDU, 1991.

⁴⁴ Ver OLIVEIRA, Francisco de, *op. cit.*; SOARES, José Arlindo, *op. cit.*; e, revisando a historiografia sobre o “Nordeste” e as controvérsias sobre o projeto da SUDENE: BERNARDES, Denis, *op. cit.*

⁴⁵ Sobre o projeto de colonização do Nordeste no Brasil ver, entre outros: CASTRO, Josué. **A Geopolítica da Fome**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

⁴⁶ A imagem, de 1958, mostra o centro do Recife. Entre rios, os Bairros de Santo Antônio e São José, já com o edifício da SUDENE - entre a primeira e segunda ponte, da esquerda para a direita. Ao fundo, o Cais da

se fazia do Recife e que se pretendeu perpetuar, na década de 1950, era como a que se segue abaixo:

A sombra das mangueiras e dos flamboyants, suas ruas eram calmas e silenciosas. E, à tardinha, em muitas delas, quando estava quente, os moradores colocavam cadeiras de vime na calçada e ficavam conversando até altas horas. Os pernambucanos diziam modestamente, mas não sem uma ponta de orgulho, que sua capital era uma ‘cidade pequena, porém decente’. Os dois bairros centrais — Santo Antônio e Recife — e uma parte da Boa Vista concentravam a atividade comercial e noturna. Ali ficavam o Cinema São Luís, “o mais luxuoso do Brasil”; os dois teatros de Alumínio: um na Dantas Barreto e o outro na Conde da Boa Vista; o Restaurante Leite, na praça Joaquim Nabuco, onde se comia o melhor peixe no leite de coco do país; o Buraco da Otilia, todo de madeira, debruçado sobre o rio Capibaribe, na rua da Aurora; o Bar do Gregório, no pátio de São Pedro, famoso por seu apimentado sarapatel; e a “Festa da Mocidade”, um enorme parque de diversões onde o grande acontecimento eram os shows de vedetes como Luz del Fuego e Anilza Leone. Na esquina da Sertã, no Savoy e no Café Lafayette, reuniam-se jornalistas, estudantes e intelectuais para as novidades do dia e o chope da tarde. A Cabana, com seu telhado de palha, no parque 13 de Maio, era o bar dos artistas e músicos. Já para os menos boêmios, o forte eram as sorveterias, principalmente a do Gamba, no cais José Mariano, e as duas Butijinha, uma na praça da Independência (famosa ‘pracinha’ dos comícios), a outra na Matias de Albuquerque. A vida noturna era acanhada. Quase não existiam boites e os boêmios grã-finos ou fraternizavam com a ‘boêmia rasteira dos subúrbios’ ou tinham que esperar pelo sábado, quando podiam ‘acontecer’ no Yacht Club ou no Internacional. Para a ‘boêmia rasteira’ e a classe média (masculina, é claro) havia o Flutuante, barco transformado em bar, fundeado no rio Beberibe, nas proximidades da ponte Buarque de Macedo, em frente à Livraria Ramiro Costa; o Maxim’s, cabaré da pesada, na praia do Pina; e os muitos dancings do bairro do Recife, onde havia ‘prostitutas bonitas para a gente namorar’, como na Pasárgada de Manuel Bandeira. Eram as ‘raparigas’, algumas das quais até falavam inglês, devido a constantes passagens de marinheiros norte-americanos.⁴⁷

Esse Recife de classe média, e não menos aqueles outros Recifes que com ele contrastavam, foi fotografado pela prática fotoclubista, em nuances que pretendemos descortinar. Integrados a um movimento fotoclubista maior, nacional e internacional, os “consócios”, porque associados ao FCCR, apresentaram imagens que caracterizam a cidade, seus habitantes e sua cultura; imagens que imaginam um Recife e um ser do Recife que persiste até os nossos dias. Lembramos que as fotografias que temos das três produções do FCCR, por três anos consecutivos, 1954, 1955 e 1956-57 e que veremos no capítulo 3 desta tese, demonstram que a produção fotográfica nesta cidade encontrava-se em sintonia com a fotografia que se fazia em outras partes do Brasil e do mundo⁴⁸. Alguns dos fotógrafos do Recife viviam entre o sentimento de melancolia em relação ao que se perdia de um passado provinciano que permitia colocar as cadeiras na calçada e entre

Alfândega, no Bairro do Recife, porto e vila de pescadores onde começa a história da cidade. Fotógrafo não identificado. In: **NOSSO SÉCULO**, *op. cit.*, pp. 168 – 169; ver também: BERNARDES, Denis. Para reler o Recife e suas origens. In: REZENDE, Antonio Paulo (org.). **Recife: que história é essa?** Recife: PCR/Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987, pp. 17 - 36.

⁴⁷ Esta imagem do Recife está em **NOSSO SÉCULO**. Memória fotográfica do Brasil no século XX. 1945/1960. A Era dos Partidos, *op. cit.*, pp. 168 – 169.

⁴⁸ Ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *Op. cit.*; ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. New York: Abbeville Press, 1997.

conversas animadas, esperar o por do sol, e que muitos registraram, e um quase futuro, que em alta velocidade brotava da geometria do presente vivido; este olhar é comparável ao olhar que registra a derrubada de casarios e ruas, para dar espaço a uma arquitetura de metais, vidros e plásticos e que mira a verticalização da cidade com a construção de edifícios de pisos horizontais, fragmentando-os. Como viviam estes fotógrafos – por sua produção e inseridos num circuito social específico -, ou não viviam essas transformações que a cidade moderna apresentava é algo que buscamos desvelar⁴⁹.

A percepção dessas nuances que, insistimos, pode colaborar na identificação e caracterização de alguns destes fotógrafos, por suas imagens, nos leva a pensar que somente a experiência de fotografar e com a documentação fotográfica pesquisada – textos visuais e verbais - podem trazer perguntas (novas perguntas) e alguma resposta sobre o ato fotográfico, estabelecendo pontes comparativas entre suas várias instâncias de produção⁵⁰ – entre o ato fotográfico que se fazia no Recife e o de outros espaços coevos daqui e de fora. Então, para nos situarmos e para começar a compreendê-lo, buscamos estudá-lo em fotógrafos e historiadores que, aplicando seus conhecimentos ao fazer história, fotografam e investigam fotografia. Eles estão em diálogo nesta tese e, como diz Ítalo Calvino, estão muitas vezes esquecidos, diluídos no texto, não pronunciados porque já assimilados pelo tempo do nosso discurso⁵¹.

Constatamos também que a fotografia feita entre fotógrafos amadores no Recife dos anos 1950 ainda não foi vista entre historiadores⁵². Pretendemos, então, discutir e caracterizar esta prática, elucidando as singularidades de suas produções e o seu lugar na vasta teia de fabricação de sentidos que emerge com a modernidade⁵³. Essas fotografias, portanto, ensinam mais: o olhar do fotógrafo em sua busca por autonomia não é somente singular; está culturalmente determinado por decisões e acontecimentos que lhes são externos – o olhar do outro, com o qual se confunde; outras vezes, sutilmente assimilado de um imaginário já vivenciado há tempos e que acaba sendo reproduzido em cada ato

⁴⁹ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*

⁵⁰ Ver o artigo de MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história interfaces. Rio de Janeiro: Revista Tempo, vol. I, nº 2, 1996, pp. 73 – 98.

⁵¹ Ver o documentário *Ítalo Calvino, 1923 – 1985*, filme de *Edgardo Cozarinsky avec la voix de Jean Sorel. Producteur délégué Serge Lalou. Les films d'Ici, France 3/INA*, 1995.

⁵² Sobre o período e a fotografia amadora no eixo Rio de Janeiro – São Paulo ver o estudo de COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*

⁵³ Modernidade como *uma reflexão principiante, um espaço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento*, como o define Henri Lefebvre em “Introdução à Modernidade”; distinguindo-a de modernismo, que *consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções em si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia*: um fato. Apud: REZENDE, Antonio Paulo. *op. cit.*, p. 108.

fotográfico⁵⁴. Em alguns casos, o fotógrafo propositadamente procura libertar-se individual ou coletivamente daqueles padrões herdados historicamente, criando o novo, como o que chega a acontecer no ambiente dos foto-cine clubes, como se pudessem recomeçar a cada ato fotográfico⁵⁵.



É interessante lembrar que, como invento moderno, cabia à fotografia registrar para a posteridade os outros inventos modernos, coevos, que, com o tempo, tornaram-se marca do viver ocidental no século XX, amplamente divulgados em periódicos, na imprensa e também entre fotógrafos em sua linguagem própria⁵⁶. A fotografia registrou a inserção dos objetos utilitários, produzidos pela indústria multinacional, no cotidiano do homem, desde os aviões, automóveis e telefones que agilizavam a vida moderna, até os aparelhos domésticos, científicos e a cosmética, que transformavam a estética planetária⁵⁷. Registrou também as intervenções urbanas que pretendiam uma outra cidade, escoimada de sua herança colonial. Explicitando práticas e sentimentos de unicidade, universalidade e singularidade como bandeiras de um movimento amador que excedeu às fronteiras da cidade, do Estado e do país, reforçamos, estes fotógrafos, que viram surgir o avião e a televisão, inventaram um Recife (sobre o Recife) que se perpetua pela modernidade como um sinal dos tempos⁵⁸. Cientes dessa proposta universalista de um “espírito internacional”,

⁵⁴ Ver Dimensão social da autonomia. In: CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 129; cf singularidade como conceito existencial, in GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁵⁵ Importante lembrar as ponderações de COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ: FUNARTE, 1995. Ver também SONTAG, Susan. Evangelhos Fotográficos. In: **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

⁵⁶ A imagem mostra um cinegrafista e um fotógrafo, filmando e fotografando, um avião em velocidade de pouso. Propaganda do *Socony-Vacuum sempre na vanguarda da Lubrificação correta de máquinas, motores e aparelhos de precisão para todos os ramos do progresso humano*. In: Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco – FCCR, 1954. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

⁵⁷ ARENDT, Hannah, *op. cit.*

⁵⁸ *Qu'est ce que 'l'esprit interplanétaire' em photographie?*. Préface do catálogo do IXe Salon International d' Art Photographique, comemorando o feito soviético de ter colocado em órbita a cadela Laica – ...

modernizador, de integração entre os povos, que afirma também a implantação de uma indústria fotográfica multinacional - como a Leica, a Zeiss, a Ilford, a Gevaert e a Agfa entre outras -, pensamos como é que esse imaginário pôde ser questionado nessas fotografias⁵⁹.



Os fotógrafos que atuaram no Recife no pós-segunda guerra acompanharam as mudanças na paisagem física e humana da cidade, como o dissemos, que vai, de uma maneira própria, “regional”, enquadrar-se nas exigências da vida moderna. Estamos, portanto, diante de inúmeras produções fotográficas, muitos olhares e saberes, uma Coleção, cujas imagens possibilitam contextualizar nosso estudo. O trabalho de leitura dessas fotografias fica, até por isso, cada vez mais complexo e difícil à medida que parece não ser possível estabelecer critérios universais de análise – estes, não menos propostos na iconografia, na psicologia, na semiologia -, ao contrário de metodologias. Entre historiadores fica possível apenas estabelecer um panorama que não deixa de ser limitado,

regarder la terre avec les yeux du 'Laica' -, o Salão questionava a aplicação da “arte abstrata” à fotografia, como sendo este o espírito que definiria sua internacionalização e colocava uma opção: *Nous pensons simplement que 'l'esprit interplanétaire', est destiné à renforcer notre point de vue, qui est l'esprit international', à savoir, puisque notre plan est l'Art, une compétition vue de haut, ou toutes les rivalités de races et de nations s'estompent au profit des surprises agréables de l'originalité individuelle, traditionnelle ou régionale.* Bordeaux – França, 1957. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

⁵⁹ A Leica ou “Laika”, empresa alemã, é também o nome da mais famosa máquina fotográfica usada pelos melhores fotógrafos de todos os tempos, a exemplo Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004), francês. Em 1925 a Leica fez a primeira câmara portátil de fácil manuseio, o que possibilitou a popularização da fotografia.

⁶⁰ Propagandas: *Simbolo de perfeição tecnica!! Aires a máquina do futuro!! As Famosas Máquinas 'Aires' estão à venda em todas as boas casas do ramo. Exclusividade TROPICAL Ltda.; ILFORD selochrome. En todas partes del mundo. Películas Ilford. Selochrome 30.* Revista Fotoarte, Ano 1, agosto de 1958, nº 4, p. 37; e Correo Fotografico Sudamericano. Una revista quincenal consagrada a la fotografia y sus aplicaciones Director – Alejandro C. Del Conte – Editor. Buenos Aires – Republica Argentina, AÑO XXIX – nº 632. AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN, Marzo 15 de 1950, p. 31. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

posto que seletivo, do fotografado, circunscrito a uma documentação, ao corte fotográfico (espaço e forma), a uma época e lugar específicos. É importante ainda lembrar que a fotografia tem lançado na modernidade, como instrumento-máquina por ela gerida, e como olhar fragmentado, valores que tiveram e têm um vasto escopo existencial que excederam aos filtros de sua própria época, a ponto de criar e transformar o imaginário de inúmeras culturas, inclusive entre culturas, se pensarmos estas transformações no nível de aproximação entre a foto e o sujeito que faz a foto e que faz memória, estabelecendo em suas minúcias, aí sim, entre elas, uma universalidade⁶¹.

Se cada caso é um caso, como aproximar fotógrafos que atuaram numa mesma época, embora que sob condicionantes sociais diversos? Como pensar fotógrafos atuando unidos num propósito algumas vezes, lúdico, outras vezes, pedagógico? Como responder ao questionamento a respeito de um acervo fotográfico que diz se há algo esteticamente interessante no que foi fotografado? Como acompanhar o julgamento que faz um fotógrafo a respeito de sua própria produção fotográfica e da produção fotográfica de um outro, para estabelecer entre eles similaridades, diferenças e singularidades? Estas perguntas impõem à análise da fotografia uma necessária transdisciplinaridade o que implica também uma análise aberta, de onde se pode puxar quantos fios forem necessários para montar a tessitura.

Consideramos, portanto, como predisposição deste trabalho, que a atividade (o ato) fotográfica é, portanto, múltipla: meio de vida, indústria, efervescência, modo de proceder. É também atividade intelectual e atividade de sensibilidade⁶². Neste sentido, caso consideremos a fotografia pelo seu viés meramente artístico, o que vemos? Pensamos como, nessa confluência do visível com o invisível, fazer a aproximação daquele visível com o olho que vê? E, nessa aproximação, como selecionarmos imagens-temas que se relacionam, que brotam numa rede infundável, imersas no tempo histórico? Se a imagem produzida no ato fotográfico é também linguagem, como podemos fazer sua leitura? Se formos pensar a fotografia como puro ato sensível querendo apartá-la do saber intelectual,

⁶¹ É a própria modernidade - e em especial a arte - que propõe a fragmentação do mundo, tendo em vista as contingências que se apresentam no cotidiano vivido na cidade. *A cidade moderna resistia ao avanço avassalador desse cotidiano onde o 'real perde seu antigo aspecto, recorta-se, endurece-se, retifica-se e se irrealiza simultaneamente'*. LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Apud: REZENDE, Antonio Paulo, *op. cit.*, p. 108.

⁶² Em filosofia, sensibilidade é *faculdade que é fonte de conhecimento imediato e intuitivo, a qual se manifesta nas sensações propriamente ditas*; numa emulsão fotográfica é *medida de capacidade de registrar imagens luminosas, usualmente expressa numa escala arbitrária; velocidade de emulsão; rapidez*. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

considerando, como justificativa, ser assim possível incluí-la no universo das artes, reativaremos uma antiga crítica de época - uma reação, um preconceito - que diz que a atividade artística não carece de inteligência nem apuro técnico, nem trabalho e investimento social. Também será possível fazer perpetuar o sentimento que diz que a fotografia é puro ato mecânico estimulado pelo interesse em determinado padrão de mercado, como no foto-jornalismo, resultado da produção de um fotógrafo que não escreve – com a luz -, mas que reproduz padrões e que é hábil em negocia-los e que sobrevive nessa negociação. Poderíamos reativar também um outro antigo pensamento de época que diz que a fotografia, máquina mágica diabólica, não pode ser arte já que é mecânica, ótica e química aplicada, onde a mão do artista, outrora iluminada pelo dom artístico, está apartada do trabalho criativo, contribuindo apenas com o ato instantâneo de apertar o botão⁶³.

As armadilhas imaginárias dos conceitos, no entanto, não permitem um aprofundamento da distância entre sensibilidade e inteligência fotográficas - muito embora possamos identificar indícios da existência desses rasgos em depoimentos de fotógrafos. É no tempo histórico, quando a fotografia parece ser mais documento do que quando foi produzida, que ela se apresenta como fonte do saber intelectual e artístico, como produto cultural e é também quando, para muitos historiadores, emerge a agravante técnica que possibilita distinções. Em qualquer caso, porém, a facilidade com que percebemos a imagem visual e uma sua possível mensagem é automática – sempre, ao vermos uma fotografia imaginamos algo, mesmo que não tenha sido “aquela” a mensagem -, diferentemente da chamada experiência intelectual (e investigativa), no sentido que acontece num relance de tempo, muito mais intuitivo, num primeiro momento, que sob os padrões do estudo e da elaboração intelectual e artística⁶⁴. Mas é preciso lembrar que o fotógrafo também elabora, inclusive como forma de expressão de uma mesma “comunidade de destino”⁶⁵. Em algum momento, talvez num primeiro momento – que, todavia, se prolonga no ato fotográfico, como que intrínseco ao próprio fazer – a fotografia é intuição, sendo esta indissociável do trabalho de criação. A antropologia que explora

⁶³ Sobre estes dilemas ver: NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography**, from 1839 to the present. New York: The Museum of Modern Art, 1999; também BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. **Magia, Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura, *op. cit.*

⁶⁴ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, [1961]1990.

⁶⁵ A expressão é de BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1987.

relações de alteridade, por exemplo, nos fornece uma chave que diz que o olhar fotográfico faz emergir a energia cultural vivida por quem olha⁶⁶.

Nesse sentido, estamos num limiar, em momentos intermediários, discutindo alguns dilemas entre a percepção e a compreensão do ato fotográfico, entendendo que quem faz a fotografia é o fotógrafo, com seu lastro cultural; num segundo momento ela é feita entre observadores, que podem ou não ser fotógrafos; e, num terceiro momento, é feita pela percepção do historiador que costura a história, selecionando fotografias e textos contíguos, adicionando-lhes sentidos.

⁶⁶ Ver COLLIER, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU/EDUSP, [1967] 1973.

... temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também de olhar os outros.

Walter Benjamin, *in* **Magia, Técnica, Arte e Política**

CAPÍTULO I

NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA, O LUGAR DO RECIFE



67

⁶⁷ Gravura da época em que aparece Albrecht Dürer (1471-1528) desenhando com a ajuda de um vidro quadriculado. Observe-se a referência situada em frente dos seus olhos, com o objectivo de manter sempre o mesmo ponto de vista. Disponível na Internet: <<http://www.educ.fc.ul.pt>>. Acesso em: 14 ago. 2004. Consultar, também, Albrecht Dürer e a antiguidade clássica, in PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes**

1.1. PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Para melhor situar fotógrafos, seus comentadores e principalmente a “fotografia moderna” da segunda metade do século XX no Recife, foco de nossa tese, achamos necessário discorrer sobre a história do invento fotografia. Antes disso, vale salientar que consideramos a “descoberta da fotografia” como um processo de práticas simultâneas, sucessivas e coletivas, que faz parte da história da cultura, das artes e das técnicas e cujo cabedal discursivo, montado em quadros e por cortes, conseqüentemente, como atos, imagens e conceitos, foi sendo incorporado ao modelo imaginário pretendido para cada época e lugar do saber fotográfico⁶⁸.

Se em várias partes do mundo, na primeira metade do século XIX, proliferavam experimentos que intentavam fixar a luz em substância sensível, perseguindo o objetivo de congelar a imagem e os feitos humanos, a história nos conta que essas experiências decorrem de muito tempo atrás e que, o que sabemos hoje através de livros e dos meios eletrônicos como a *internet*, intercambiando as informações, não era nem de perto o que acontecia entre os que se dedicavam aos referidos experimentos que constituem hoje a fotografia. Porém, para se chegar ao complexo máquina-imaginário da época estudada, como um dispositivo teórico-fotográfico, entre outros complexos imaginários que caracterizam a modernidade e o século XX, podemos buscar as muitas histórias que já foram contadas sobre o mecanismo do olhar e do fixar para posteridade imagens⁶⁹.

A história do interesse humano de reproduzir e representar sua própria imagem e aquelas que de alguma forma lhes são significativas remonta à “pré-história”, quando se desenhava em grandes paredões de cavernas, a exemplo Lascaux na França⁷⁰; o homem decalcando suas próprias mãos cujos contornos eram fixados por contato, ao serem sopradas “tintas” que ligavam a imagem àquele que a produzira em ato. O homem pré-histórico, por esta técnica, percebia sua dimensão humana ao se projetar no mundo⁷¹. O

visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979; também NEWHALL, Beaumont **The history of photography.** New York - USA: The Museum of Modern Art, [1937] 1999.

⁶⁸ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 5 ed.. Campinas: Papirus, 2001.

⁶⁹ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*; também FLUSSER, Vilém. O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento? Ensaio publicado na Revista Íris em agosto de 1982. Disponível na Internet: <<http://www.fotoplus.com>>. Acesso em: 08 abr. 2002; e **THE TWENTIETH CENTURY.** A Promethean Age. Edited by Alan Bullock. London: Thames and Hudson, 1971.

⁷⁰ OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** Rio de Janeiro: Campus, 1991; DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*

⁷¹ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*; *O homem percebe sua dimensão humana ao se projetar no mundo.* In: DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana.** São Paulo: Editora Scipione, 1990, p. 10; OSTROWER, Fayga, *op.cit.*

que acontecia era que ao decalcar sua própria mão na pedra, estava também marcando ali a sua presença, embora já não mais presente, como num ato indiciário, o mesmo ato que caracteriza a fotografia.

Sobre esta história do que chama de “contigüidade referencial” (metonímia) presente na fotografia, cujo modelo está em Lascaux - em contraposição à mimese ou imitação (metáfora) – e que caracterizaria a estética moderna já influenciada pelo ato fotográfico, Philippe Dubois conta-nos um ato fundador: uma vez no Egito Antigo vivia uma filha de um oleiro, apaixonada por um rapaz que um dia precisa partir para uma longa viagem⁷². Os dois enamorados se despedem num quarto iluminado por um fogo (uma lâmpada) que projeta na parede suas sombras. A moça, com o propósito de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual - nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo - tem a idéia de desenhar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetado. Registra-o, no instante derradeiro e flamejante, para eterniza-lo e também para matar o tempo, fixando a sombra daquele que ainda está ali, mas que logo estará ausente⁷³.

Podemos considerar essa cena primordial de desejo (e paixão) como referencial da primeira escrita do homem, antes da escrita linear, mãe da pintura e também da fotografia. Nela, como metáfora, são apresentadas as condições elementares de efetivação do ato fotográfico, a saber: a existência de uma tela (muro, papel, etc.), o suporte bidimensional onde a imagem será impressa, “para que haja sombra projetada”, como “superfície de inscrição”; também é preciso que haja um “foco luminoso”, uma fonte de luz que efetive a projeção da imagem, que organize “o espaço pela luz”; ainda, para que a figura projetada, “puro índice, que só existe na presença de seu referente”, exista, é preciso que a cena seja desenhada, decalcada e fixada como o que vai precisar acontecer na fotografia⁷⁴.

O quadro de referências é, contudo, mais amplo. Desde pelo menos a antiguidade clássica, entre chineses que desenvolveram o *pin hole*, árabes e gregos, principalmente, em Platão (427 – 347 a C) e depois Aristóteles (384 - 322 a.C.), que a história do desenho está intimamente relacionada com o mundo das imagens (princípios da ótica e o referencial de quem vê) e, por outro, com o exercício de cópia (mimese), da aprendizagem artística, por

⁷² A narrativa é da **História Natural**, cap. XXXV, de Plínio, O Velho, c. 79 d.C. O oleiro chamava-se Dibutades de Sícion – cidade do Peloponeso, Grécia. Apud: DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 117.

⁷³ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁴ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 118.

consequinte⁷⁵. Porém, é no Renascimento (século XV), que aquele ato quase involuntário e apaixonado cujos elementos, para Dubois, caracterizam o ato fotográfico - e que se prolonga aos tempos modernos quando pretendemos fotografar algo ou alguém - é realizado do ponto de vista de uma investigação científica pelo uso da câmara obscura. A luz entrando por um pequeno buraco na parede num quarto escuro, forma na parede oposta uma imagem invertida: este é o princípio da *câmera obscura*, a máquina fotográfica primitiva. Princípio que se firmou depois que a “perspectiva da geometria linear” foi concebida por Leon Battista Alberti (1404 – 1472) e seus colegas florentinos Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) e Donato Bramante (1444 – 1514)⁷⁶.

Como regra clássica e ocidental, a teoria da *perspectiva artificialis* de Alberti tem por base o conceito que diz que os raios de luz que emanam dos objetos são recebidos pelo olho como se fosse um cone ou pirâmide visual que se projeta entre o olho, vértice, e o objeto observado, base. O cone é concebido como se fosse um terceiro e único olho, síntese da nossa visão dupla, estereoscópica⁷⁷. A imagem plana formada é como uma secção vertical (um corte) nesta pirâmide visual, que Alberti em seu livro sobre pintura (*On Painting*) de 1453 comparou com uma janela aberta com uma vidraça, através da qual é possível olhar e ver o objeto a ser pintado olhando para o centro do vidro. Em 1525 é Albrecht Dürer (1471 – 1528), mestre das proporções, que vai usar um “aparelho” semelhante para retratar pessoas. Usava um vidro quadriculado com o objetivo de manter sempre o mesmo ponto de vista do objeto focado (ver imagem na abertura deste capítulo)⁷⁸.

Sabe-se também que os experimentos de ótica e geometria de Leonardo da Vinci (1452 – 1519) desenvolvem e universalizam esses princípios utilizando-se de inúmeras demonstrações práticas como os diagramas⁷⁹. Da Vinci desenhava a imagem do efeito ótico de projeção de luz, pensando em pontos (tempo) e linhas (espaço). Se não foi ele o

⁷⁵ Ver a *Alegoria da caverna*, in PLATÃO. **A República de Platão**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, Livro VII; e de Aristóteles. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

⁷⁶ Ver NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*

⁷⁷ Dois mitos estão relacionados à visão da fotografia como síntese, o de Narciso e o da Medusa. Ver: DUBOIS, Philipe, *op. cit.*, p 139; e o Capítulo 3, desta tese.

⁷⁸ NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*; PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, [1955] 1979.

⁷⁹ **Breviário de Leonardo De Vince**. Selección, traducción, prólogo y epílogo de José de España. Florida 344 - Córdoba 2009 - Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", s/d. Ver Geometria e Anatomia, fisiologia y óptica, pp. 175 – 183; DA VINCI, Leonardo. **Obras literárias, filosóficas e morais**. São Paulo: Hucitec, 1997 (Edição bilingüe). Sobre Da Vinci, ver também, VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, [1919] 1998; MASTERS, Rogers. **Da Vinci e Maquiavel: Um Sonho Renascentista**. De como o curso de um rio mudaria o destino de Florença. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999; DOESER, Linda. **Vida e Obra de Leonardo Da Vinci**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

“inventor” da perspectiva, é certo que sua figura carismática a teria popularizado sendo seu nome automaticamente associado ao referido mecanismo ilusionista. Da mesma forma Da Vinci é considerado como o inventor do fotômetro e da *câmara obscura*, mecanismo já conhecido, porém, desde tempos remotos⁸⁰. O senso especulativo de Da Vinci que transparece em suas múltiplas pesquisas e o alcance de sua criatividade, possibilitou que ele comparasse o mecanismo da *câmara obscura* - esta projeção de luz feita por uma pequena fresta pela qual se podia desenhar – com o que ocorre no universo quando se pretende mirar uma estrela, inter-relacionando micro e macrocosmos como presenças humanas – numa conjunção entre o olho que vê e a mão que desenha, interligando criativamente estes universos⁸¹. Nesta época a *câmara obscura* é feita então como uma grande caixa onde se podia entrar dentro, tendo sido usada desta forma até pelo menos o século XVIII, quando é substituída por uma menor, cujo princípio é o mesmo, que vai ser usada até a invenção das primeiras máquinas fotográficas, no século XIX. Como variações da *câmara obscura* para a projeção de sombras e silhuetas, são usadas também a *lanterna mágica* e a *câmara lúcida*⁸².

Considerando as realizações do Renascimento no campo da ótica e da geometria, que são também um espelho da ascensão da burguesia em seu ideal individualista, é preciso entender que para que fosse efetivada a fotografia como invento era necessário, contudo, que a última etapa das condições elementares, descritas em Dubois, existisse concretamente⁸³. A fixação da imagem que na pintura fazia-se por desenho e por decalque – soprando pigmentos -, como o que aconteceu em Lascaux e nas imagens de projeção de sombras pelo desenho, só vai poder acontecer por processos químicos no século XVIII quando Johann Heirich Schulze, alemão, (c. 1727) descobre certos líquidos que mudam de cor quando expostos à luz e percebe que cristais de prata ao serem iluminados adquirem um aspecto escuro, princípio da revelação de fotografias⁸⁴. Para completar o rol das condições necessárias à mão dos inventores da fotografia, em 1819, John Herschel (1792-1871) - astrônomo inglês que descobre Urano - descobre o fixador fotográfico, o

⁸⁰ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*; BUSSELI, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1993.

⁸¹ Sobre Da Vinci, ver também: FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância e O Moises de Michelangelo**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

⁸² DUBOIS, Philippe. *op.cit.*, pp. 128 – 139; BUSSELI, Michael, *op. cit.*; NEWHALL, Beaumont. *op.cit.*

⁸³ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, pp. 128 – 139.

⁸⁴ Ver DUBOIS, Philippe, *op. cit.*; FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998, p. 92; BUSSELLE, Michael, *op. cit.*; ver também trecho no Anexo 1, desta tese.

hipossulfato de sódio, elemento usado até hoje e que, finalmente, evita que a imagem desapareça ao ser projetada sobre substância anteriormente sensibilizada à luz⁸⁵.

Para quem estuda a história da fotografia - e mesmo para um leigo - é possível pensar o porquê de ter levado tanto tempo, quase um século – de 1727 a 1839 – para que a fotografia fosse finalmente “inventada”⁸⁶. Podemos pensar, como Fatorelli, que *o modo clássico de subjetivação*, coevo da câmara escura

(...) pressupunha o posicionamento do ‘eu’ como um espaço interior vazio, um observador isolado do espaço público exterior, que acede à verdade objetiva do mundo através de representações, uma arquitetura na qual a câmara escura se apresentou como modelo paradigmático [de percepção], como metáfora tanto dos processos de constituição de um sujeito da razão quanto de um conhecimento fundado na verdade, de um sujeito e de um conhecimento constituídos pela mediação do signo, independentemente da presença e participação do corpo.⁸⁷

Teria sido em cerca de 1830 quando afloram novos modelos de percepção, que novos procedimentos de modelização do sujeito são produzidos. Diz Fatorelli: “A passagem para o moderno é marcada pela ruptura com o modelo da câmara escura e seu pressuposto de uma visão passiva e racional que desconhecia a mediação das impressões sensoriais”. O que se pensava, no século XIX, era na construção de

(...) um corpo mais maleável e flexível, permeável à multiplicidade do sensório, um corpo ativo que constitui o em torno de modo precário e provisório a partir de sua presença”⁸⁸. Momento em que “a visão se autonomiza passando a se constituir segundo seus próprios princípios internos à revelia de um referente”⁸⁹. Portanto, uma ênfase nos aspectos subjetivos da visão e uma crescente virtualização do sujeito, cada vez mais suscetível aos procedimentos de modelização agenciados pelas novas técnicas de controle”. A fotografia então surgiria “no interior deste novo regime de signos, no qual a questão da verdade está deslocada, e o corpo passa a jogar um papel produtivo essencial.”⁹⁰

Considerando a modernidade como aquele questionamento que cada época histórica vive, em alguns desses momentos, algumas ações retratadas, e refletidas, podem se mostrar excepcionais, revolucionárias, como um rasgo no continuum da história para se alternarem com o que fabricam⁹¹. Comparamos este rasgo com o plano onde a imagem fotográfica é

⁸⁵ Ver DUBOIS, Philippe, *op. cit.*; FATORELLI, Antonio, *op. cit.*; BUSSELLE, Michael, *op. cit.*

⁸⁶ Essa questão é colocada em FATORELLI, Antonio, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁷ FATORELLI, Antonio, *op. cit.*, p. 95; Ver NIETZSCHE, Friedrich. II - Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: **Considerações Extemporâneas**. São Paulo: Nova Cultural, [1874] 1995, pp. 22-35 (Os Pensadores, vol. 2) e FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

⁸⁸ FATORELLI, Antonio, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁹ Ver FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo!** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁹⁰ FATORELLI, Antonio, *op. cit.*, p. 96. Nas artes plásticas, o autor cita Degas. Podemos pensar em Cézanne, quando se volta para o estudo da pintura oriental, que não compartilha os padrões da *perspectiva aérea* ou *artificialis*. O interlocutor de Fatorelli, no fragmento de texto que reproduzimos acima, é CRARY, Jonathan. **Unbinding vision**, in October nº 68, Cambridge: MIT Press, 1994.

⁹¹ REZENDE, Antonio Paulo. (Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. *Op. cit.* Principalmente as pp. 107 – 135.

projetada. Cada fotografia pode ser vista como um ponto de história onde algo (moderno?) pode ser produzido - emergir ou cair, ser cortado, de um tempo e de um espaço -, como o efeito de uma pedra que, arremessada num rio, produz ondas de alcances variados e múltiplos. Nem sempre, porém, em sua época estes rasgos multiplicados são perceptíveis, sendo o tempo e a percepção do historiador o que colabora para sua emergência. O material fotográfico possibilita, para o estudo de história, o exercício dessas múltiplas variáveis, como história cultural⁹². Com isso, outras histórias podem ser produzidas daquele presente, no passado e no futuro. Então, por outro lado, e ainda, a fotografia moderna procurou questionar seu próprio lugar de projeção, procurando romper, com as regras da perspectiva linear ou *artificialis*, com as concepções tradicionais de tempo e de espaço que posicionavam o artista num tempo e lugar especificados.

Esse momento de autonomização da visão coincide na pintura, com a sucessão do *Romantismo* - herança aristocrática da ascensão da burguesia pós-*Revolução Francesa* - pelo *Impressionismo* de Edouard Manet (1832-1883) e Claude Monet (1840 – 1926) e surgem nomes como o de Paul Cézanne (1839 – 1906) e Pablo Picasso (1881 – 1973), que a princípio não se enquadram em nenhum movimento estilístico e que desmancharam a perspectiva linear, passando a considerar seu próprio envolvimento - seu ponto de vista mutável - em relação ao que se apresentava ao redor, como nova possibilidade de expressão⁹³. É este o momento que circunda como ondas a “invenção” da fotografia: quando as possibilidades do olhar são multiplicadas. A fotografia – e isso talvez não tenha sido previsto pelos seus mais importantes críticos - vai se misturar com as artes plásticas, em simultânea influência e complementação. Algumas vezes elas vão se distanciar, como nas provocações que faz Charles Baudelaire (1821 – 1867), partidário apaixonado da arte como a mais “anti-natural” das realizações humanas ⁹⁴. O que não impediu que o poeta tenha se deixado fotografar pelo mecanismo que via como tão efêmero, como a vida na cidade - que possibilita o registro de um relance de tempo -, e moderno⁹⁵.

⁹² Ver a Apresentação desta tese.

⁹³ Sobre o período ver: SEIGEL, Jerrold. **Paris-Boêmia**. Cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830 – 1930. São Paulo: L&PM, 1992; também OSTROWER, Fayga, *op. cit.* A crítica de Baudelaire à fotografia do XIX era porque, à princípio, entre seus praticantes, pretendia-se que ela fosse a cópia fiel da natureza e ainda pretendendo ser arte. Ver também: BAUDELAIRE Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

⁹⁴ Ver BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991. (Obras Escolhidas, v. III); REZENDE, Antônio Paulo, *op. cit.*, p. 109; DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, pp. 27 -34; SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2004.

⁹⁵ BUSSELLE, Michael, *op. cit.*; SONTAG, Susan, *op. cit.*



A Doença e a Morte tornam cinza todo
Aquele fogo que por nós ardeu.
Dos olhos a me olhar daquele modo,
Da boca onde meu ser se dissolveu,

Dos beijos sempre fiéis a uma ordem dada,
Dos êxtases mais vivos que fulgores,
Que resta? É horrível, ó minha alma! Nada
Mais que um pálido esboço de três cores

Que se extingue, como eu, na solidude,
E que o Tempo, sem pressa e em toda parte,
Vai roçando com asa amarga e rude...

Negro assassino da Vida e da Arte,
Jamais hás de matar-me na memória
A que foi meu prazer e minha glória.⁹⁶

Então, acentua Baudelaire, a fotografia era como uma moda – e seria, portanto, passageira –, uma “febre” que assolava entre aqueles que se dedicavam ao empreendimento e que atraía cada vez maior número de pessoas curiosas com os seus resultados. Como numa “corrida alquímica”, eram, porém, cada vez mais valorizados seus dedicados servidores⁹⁷. É tanto que um fotógrafo “alemão” que viveu cinquenta e um anos no Recife e que fundou escola na década de 1950, de nome Alexandre Guilherme Berzin narra, em sua “História da Fotografia”, um episódio que não se sabe se teria acontecido ou se teria sido construído pelo autor para tentar passar aos seus alunos o encantamento (a paixão) provocado entre os poucos entendidos em fotografia como resultado desse imaginário mágico (fazer aparecer imagens que se perpetuam, como monumentos) e alquímico, do XIX⁹⁸. Depois de relembrar os primeiros feitos que apontam na direção do advento da fotografia, conta Berzin que havia “lá pelas bandas de 1825, um cidadão desconhecido que já sabia ‘algo’ sobre a fixação da imagem no papel”⁹⁹. Assim relata o autor:

O fato passou para a história mais ou menos assim: numa tarde de outono de 1825, um pobre homem de aspecto miserável (bem se via que era fotógrafo) e ar tímido, entrou num estabelecimento de artigos de ótica, situado no Quai de l’Horloge, em Paris (sic). Aproximou-se do balcão e perguntou, a medo, ao dono da loja, quanto custava uma câmara escura que estava exposta na mostra. Ao ver o preço, inacessível às suas posses o pobre homem esboçou um movimento de desânimo.

⁹⁶ Charles Baudelaire (1821-1867), fotografado por Félix Nadar [Gaspar-Félix Tournachon] (1820-1910). Disponível na Internet: <<http://www.masters-of-photography.com>>. Acesso em: 10 ago. 2001; “O Retrato”, poema de Charles Baudelaire. In: **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 199.

⁹⁷ Fazemos uma associação de imagens para referenciar os estudos de Kossoy e Ferrez, tratados adiante. Ver: KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1980; e FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores**: Marc Ferrez (1843 – 1923). In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, [1946] 1997, nº 26 - “60 anos: a revista”.

⁹⁸ **História da Fotografia**, de Alexandre Guilherme Berzin, de 1960. AB/FCCR – FJN, Recife - PE. Ver trecho, no Anexo 1, desta tese.

⁹⁹ Idem.

O dono da loja, intrigado com a presença daquele homem tão mal vestido a quem parecia interessar vivamente a câmara escura, perguntou para que a desejava.

O desconhecido, com ar modesto declarou: -- É que eu conseguí (sic) fixar sobre papel as imagens obtidas na câmara escura. Mas, a minha câmara é uma simples caixa de madeira a que adaptei uma lente e gostava de trabalhar com um aparelho em melhores condições.

O dono do estabelecimento ficou estupefacto (sic), sabia, pois o assunto estava relacionado com o seu ramo de negócio, que havia quem fizesse tentativas para fixar as efetuadas até à data tinham falhado (sic). Convecera-se (sic) mesmo da inutilidade de tais tentativas pois parecia-lhe que o fim em vista era um sonho irrealizável. A afirmação do maltrapilho deixou-o boquiaberto. Era então aquele pobretão, de aspecto miserável que vinha declarar, com a simplicidade própria da inconsciência, Ter (sic) fixado as imagens em câmara escura? Tratava-se de um doido, com certeza.

Encarou o desconhecido e disse-lhe: -- Sei de várias pessoas que há muito tempo se interessam por êsse (sic) mesmo assunto sem conseguirem nenhum resultado apreciável. Pelo que me diz, o senhor foi mais feliz do que os outros. Foi mesmo o único feliz. É extraordinário! Não poderia fornecer-me uma prova da sua afirmação?

O pobre homem, sem dizer palavra, tirou do bolso uma velha carteira desbotada, abriu-a, tirou dela um pedaço de papel, desdobrando-o cautelosamente e colocou-o sôbre (sic) o balcão.

-- Conseguí (sic) obter isto -- disse.

O dono do estabelecimento olhou alternadamente para o papel e para o desconhecido, com ar estupefacto (sic). Tinha, na sua frente, uma coisa nunca vista: uma fotografia obtida sôbre (sic) papel, representando uma vista de Paris (sic), tirada da janela do maltrapilho. Era um conjunto de chaminés e de telhados, tendo por fundo a cúpula dos INVÁLIDOS.

-- É maravilhoso! -- exclamou o dono da loja. Não se pode saber com que substância é que o senhor obteve êste (sic) resultado?

-- Pode -- continuou o homem modestamente. Aquí (sic) a tem.

E tirou do bolso um frasco cheio de um líquido escuro e pôs em cima do balcão.

- E o que faz com êste (sic) líquido? -- perguntou o dono do estabelecimento, cheio da maior curiosidade.

O homem explicou o procedimento. O líquido servia para tornar o papel sensível á (sic) luz. Êle (sic) que experimentasse e veria o resultado.

Quando o desconhecido saiu, o dono da loja tratou de repetir o que lhe fôra (sic) ensinado. Mas, ou fosse por falta de perícia, ou por não seguir como devia as informações do pobre homem, ou porque o líquido não tivesse as propriedades que lhe tinham sido atribuídas (sic), o certo é que as experiências falharam totalmente.

Quem era êsse (sic) homem misterioso que apresentava a primeira fotografia sôbre (sic) papel numa altura em que ninguém obtivera ainda resultados que se aproximassem daqueles?

Não se sabe. O homem nunca mais voltou àquele estabelecimento nem nunca mais foi visto em lugar nenhum. Calculou-se, pela vista da fotografia tirada da sua janela, em que lugar de Paris (sic) deveria habitar.

Tentou-se descobri-lo (sic), seguindo essa pista mas tudo foi em vão.

O silêncio cobrirá eternamente o nome dêsse (sic) pobre inventor...¹⁰⁰

¹⁰⁰ Idem.

Berzin, além de nos passar uma visão do fotógrafo dedicado e pobre, nos dá um outro caminho para se chegar ao invento fotografia, via Hercules Florence no Brasil, como veremos adiante. Não sabemos se aquele “pobre inventor” desconhecido da fotografia teria realmente existido; não podemos dizer se esta era uma história que Berzin inventara para demonstrar sua identificação com uma condição romântica do fotógrafo, com o encantamento da técnica ou se a copiara de algum compêndio. Ao contar essa história permanece o espírito apaixonado, dedicado, que o ato de fotografar proporciona. É possível que a experiência do dono da Ótica não tenha dado certo porque o “pobre fotógrafo” teria lhe fornecido um sensibilizador de papel e não o fixador. Enfim, o que podemos pensar sobre a narrativa de Berzin, e que remete ao momento da invenção da fotografia na Europa, é que havia um propósito generalizado entre os meios práticos e científicos do XIX de conseguir realizar o projeto de fixação de imagens, e que, pensou-se, aboliria, menos na retirada da tampa ou no aperto do obturador (ato de contigüidade), a intervenção da mão humana: esse projeto, tão novo, que combinava velocidade e precisão e que remetia aos primórdios das civilizações.

Quando Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851) – de onde vem a expressão daguerreótipo -, que já haviam percorrido eles próprios uma longa cadeia de experiências químicas, como é o caso do primeiro, que, em 1826, fixou uma imagem com betume da Judéia pelo processo que chamou *heliografia* (escrita do sol), e com a projeção de imagens (o Diorama de Daguerre), patenteiam a fotografia, em 19 de agosto de 1839 - o dia do fotógrafo-, Paris e o mundo se surpreendem¹⁰¹. A invenção combinou aquelas experiências óticas e químicas, técnicas e artísticas a um projeto político muito bem articulado por François Arago (1786-1853), membro da Academia de Ciências da França, que tratou logo de chamar para o governo francês os louros da invenção. Nesta época apareceram em várias outras partes do mundo e inclusive na França, protestos, no sentido de divulgação daquelas outras práticas desenvolvidas paralelamente e em vias de eclosão, caso tivessem tido patrocínio tão eficiente quanto o de Arago¹⁰².

Pelo processo de daguerreotipar-se, que Newhall (1982) chama de “o espelho com memória”, o fotografado deveria permanecer imóvel por pelo menos dez minutos. Para os primeiros daguerreótipos – e isto contribuiu para sua restrita popularização -, o tempo de

¹⁰¹ NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*

¹⁰² Idem.

exposição chegava a quarenta minutos. A técnica era por isso desaconselhável para crianças e muitos objetos auxiliares foram criados na intenção de melhorar a postura do fotografado, acomodando-o ao suplício que era permanecer imóvel por tanto tempo¹⁰³. Os muitos recursos usados na tentativa de melhores resultados do fotografado eram vistos com humor, inclusive porque tornava o ato fotográfico uma brincadeira, ainda acessível a poucos e abastados curiosos¹⁰⁴. Qualquer movimento poderia ser perceptível manchando a imagem (embaçando). Isso fez com que muitos dos temas fotografados para os primeiros daguerreótipos fossem paisagens e objetos inanimados.

Conta-se inclusive que a primeira chapa de daguerreótipo teria aparecido por acidente quando Daguerre deixou “displícitamente num armário” uma placa revestida com prata e sensibilizada com iodeto de prata que “apesar de exposta não apresentara quaisquer vestígios de uma imagem”, e no dia seguinte encontrou-a revelada¹⁰⁵. Conta-se que, eliminando possibilidades, teria ficado a explicação que um termômetro se quebrara, fixando, devido ao vapor de mercúrio daí depreendido, a imagem. Porém, diferentemente do “pobre fotógrafo” de Berzin, muitos daguerreotipistas, como o próprio Daguerre que teve um ordenado de seis mil francos pagos anualmente pelo governo francês - recebido por toda a vida e por seus descendentes -, souberam aproveitar do encantamento provocado naqueles que podiam pagar o retrato, mesmo precisando virar estátua por alguns minutos¹⁰⁶.

Mesmo na França, Hyppolyte Bayard (1801 – 1887), reivindica co-participação no invento com a divulgação dos positivos diretos, processo que abandona após receber sua parte de benefícios do governo francês, começando a praticar o daguerreótipo¹⁰⁷. Na Inglaterra vai se pronunciar William Henry Fox Talbot (1800 – 1877), cujo processo de negativo-positivo possibilita a cópia, por mais de uma vez, da mesma imagem. Este procedimento vai perdurar até hoje (até 1950 com as chapas ou placas de vidro), diferentemente do daguerreótipo, cujo caráter especular, de unicidade e preciosidade, tal e

¹⁰³ Idem; Ver também. A revolução do daguerreótipo entre nós. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: 2 ed. Companhia das Letras, 1999, pp. 345 – 355.

¹⁰⁴ KOSSOY, Boris. *op. cit.*; BUSSELLE, Michael, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁵ A história é contada em BUSSELLE, Michael, *op. cit.*

¹⁰⁶ Também Nicéphore Niépce e seus descendentes foram beneficiados financeiramente pelo governo francês. Disponível da Internet: <<http://www.niepce.com/>>. Acesso em: 14 ago. 2001; NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*

¹⁰⁷ NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*

qual as pinturas, torna-se obsoleto em pouco mais de dez anos de uso¹⁰⁸. Talbot denomina seu invento de *calótipo*, do grego *kalos*: belo¹⁰⁹.

A experiência de imprimir pela luz do sol imagens de objetos numa *câmara obscura* e a busca pela fixação destas imagens também vai acontecer no Brasil quando Hercules Florence (1804 – 1879) vai realizar um processo semelhante que ele vai denominar, antes mesmo dos seus colegas da Europa, *photographie*¹¹⁰. Hercules Florence, francês de Nice, radicado no Brasil onde constituiu família e viveu até seus últimos dias em Campinas, antiga Vila de São Carlos (SP), quando fica sabendo do discurso de Arago em Paris, vai começar a divulgar seus experimentos pelos jornais, entre 1839 e 1857. Estas experiências remontam ao ano de 1833¹¹¹. Florence reproduzia diplomas maçons e rótulos farmacêuticos, utilizando *clichês* preparados sobre vidro que serviam como negativo de onde tirava as cópias em papel sensibilizado com cloreto de ouro, cloreto de prata e nitrato de prata e, como fixador, usava urina, por causa da amônia. Este procedimento e o seu autor já eram conhecidos entre fotógrafos na década de 1950 no Recife, como é o caso de Berzin - citado anteriormente - que considera em seus escritos, Florence, como o inventor da fotografia e o primeiro a fotografar no Brasil, antes mesmo da chegada do Abade Compte no Rio de Janeiro, em 1840¹¹². Berzin compara o “pobre inventor desconhecido” e desaparecido da história parisiense com Florence e diz, para finalizar a primeira parte de sua “História da Fotografia”, que o silêncio que envolve aquela personagem:

(...) não acontece, felismente (sic), com o realizador das primeiras fotografias, que, para assombro de todos, foi o brasileiro Hércules Florence, realizador em 1832, na cidade de Campinas, Estado de São Paulo, 7 anos antes das realizações de Daguerre, embora não se tenha divulgado com tanta facilidade como aconteceu com Daguerre; isto, talvez, devido as grandes dificuldades de comunicações entre o Brasil e a Europa, como se poderá concluir pelos manuscritos deixados pelo próprio cientista Hércules Florence.
¹¹³

E Berzin acompanha alguns trechos das anotações de Florence:

Neste ano de 1832, no dia quinze de agosto (sic) estando a passear na minha varanda, veio-me a idéia que talvez se possam fixar as imagens na câmara escura por meio de um corpo que mude de cor pela ação da luz. Esta idéia é minha, porque o menor indício

¹⁰⁸ NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*; também FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. In: **Fotografia**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998, nº 27.

¹⁰⁹ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁰ Ver KOSSOY, Boris. **Hercules Florence**. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 1988; também KOSSOY, Boris. *op. cit.*, p. 76.

¹¹¹ Ver KOSSOY, Boris. **Hercules Florence**. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil, *op. cit.*, KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX**, *op. cit.*

¹¹² KOSSOY, Boris, *op. cit.*

¹¹³ Grifos do autor. “História da Fotografia”, de Alexandre Guilherme Berzin, 1960. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE. Trechos no Anexo 1.

nunca tocou antes o meu espírito. Vou ter com o Joaquim Corrêa de Melo boticário de meu sogro, homem instruído (sic), que me diz existir o nitrato de prata.¹¹⁴

E conclui a referência a Florence acentuando que naquele manuscrito havia minuciosas descrições científicas sobre o invento. Cita: “*Dei-me pois a fazer experiências onde tudo me sai perfeitíssimo (sic) quanto a gravura sobre (sic) o vidro. Quanto a câmara escura, fixei a negativa da vista da cadeia, um busto de La Fayette, etc. O Sr. Mello me ajuda na palavra ‘FOTOGRAFIA’*”¹¹⁵

Berzin combina os escritos de Florence aos seus próprios comentários que acentuam a originalidade dos experimentos daquele “inventor desconhecido”, à margem do circuito daqueles que habitavam os grandes centros europeus, a exemplo Paris, a “cidade luz”, onde o surgimento da fotografia teria sido vivenciado intensamente, e acompanhado, por poetas como Baudelaire. Em sua época havia o fotógrafo que insistia em igualar a fotografia à pintura, utilizando técnicas de colorir fotografias e trabalhá-las artisticamente em laboratório, como os *pictorialistas* e por outro, havia aqueles que utilizavam-na apenas como registro de um real presente na própria imagem o que, através de um contínuo aperfeiçoamento do equipamento vai propiciar sua popularização – em ambos os casos o uso da técnica pretendia superar a criatividade. Moda que todos queriam consumir, a fotografia que se fazia e que pretendia ser naturalista negando a indústria do desejo era o que criticava Baudelaire, que se colocava a favor da “mão do homem e do dom artístico”:

[...] surgiu uma nova indústria que contribuiu não pouco para confirmar a fé que a estupidez tem em si mesma e para arruinar o que porventura houver restado de divino no gênio francês. A multidão idólatra postula um ideal digno dela mesma e adequado a sua natureza – isso é perfeitamente compreensível. No tocante à pintura e à escultura, a crença vigente do público sofisticado, sobretudo na França [...] é esta: ‘Creio na Natureza e creio apenas na Natureza (há boas razões para tal). Creio que a Arte é e não pode ser senão a exata reprodução da Natureza. [...] Assim uma indústria que nos pudesse dar um produto idêntico à Natureza seria a arte absoluta’. Um Deus vingativo garantiu a satisfação do desejo dessa multidão. Daguerre foi o seu Messias. E agora o público diz para si mesmo: ‘Uma vez que a fotografia nos dá toda garantia de exatidão que poderíamos desejar (eles de fato acreditam nisso, os idiotas!), então a fotografia e a Arte são a mesma coisa’. A partir desse momento, nossa esquelética sociedade precipitou-se, cada homem transformado em Narciso, para olhar sua própria imagem trivial numa lasca de metal¹¹⁶. [...] Um escritor democrático poderia ver nisso um método barato de disseminar uma aversão pela história e pela pintura entre o povo.¹¹⁷

¹¹⁴ Idem. Sabemos que Berzin tinha acesso como, neste caso, ao periódico “Novidades Fotoptica – cinema, fotografia, ótica e outros. Ano IX, 1º trimestre de 1962 – Editora Fotoptica, nº 23”. Os detalhes da narrativa de AB indicam, contudo, que ele deve ter pesquisado o assunto anteriormente, pois seus escritos têm, com última data de registro, o ano de 1960.

¹¹⁵ Idem; KOSSOY, Boris. **Hercules Florence**. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil, *op. cit.*

¹¹⁶ Na versão de DUBOIS, Philippe, após *metal*, lê-se: *Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol*; *op. cit.* p. 28.

¹¹⁷ SONTAG, Susan. *op. cit.*, pp. 205 – 206.

Se para Baudelaire, em cerca de 1850, a fotografia é inimiga mortal da pintura e da história, esta barreira com o tempo cederá e a própria fotografia questionará o estatuto de verdade e realidade externas que, inclusive, manterá unidas história e pintura, conforme veremos. O problema inclusive passará a ter menos importância na concepção da fotografia moderna, para além de sua compreensão como arte¹¹⁸. Convivem, por exemplo, fotografia e pintura, na Irmandade “*Pré-Raphaelite*” que vai florescer na Inglaterra já em 1848 e na década de 1850. Seus trabalhos perseguiram o rural, o natural, mas de alguma forma acentuavam aspectos de excesso, ao insistir no detalhe, na visão de “uma fileira de árvores novas, pontilhadas com botões de flores” [e desenhando vales e montanhas ao fundo] ‘além da linha do horizonte, o topo de uma árvore enfolhada’¹¹⁹. De nomes como William Holman Hunt, John Everett Millais, Oscar Gustav Rejlander, Dante Gabriel Rossetti, Julia Margaret Cameron, Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), autor de “Alice no País das Maravilhas”, de 1866, e “Alice no País do Espelho”, de 1872, e de Frederick Scott Archer (1813 – 1853), que fotografa edifícios em ruína e a hera se espalhando naquela superfície em decadência, como nas últimas cenas de um romance¹²⁰.



É, todavia, o sentimento do *flâneur*, trazido pela literatura de Baudelaire, que caracterizará o ato fotográfico moderno e urbano.¹²¹ *O flâneur*”- citando ainda Sontag e pensando na atuação de um fotógrafo como Eugène Atget (1857 – 1927), que inspirou o filósofo e crítico de arte alemão Walter Benjamin (1892 – 1940) - ... *não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas – uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo*

¹¹⁸ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*

¹¹⁹ **Pré-Raphaelite Photography**. Uma Exposição do British Council, baseado no original de Geoffrey Winston/ Thumb Design Partnership. England: The British Council/Varig, s/d.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ “Fontaine”, fotografia de Eugène Atget, de 1911. Disponível na Internet: <<http://www.masters-of-photography.com>>. Acesso em: 14 ago. 2001.

'captura', como um detetive captura um criminoso.¹²² Atget, como veremos, é precursor do novo olhar em voga no século XX, que pretende se aproximar de tudo o que é vestígio humano, do que é banal, e que, por isso, vai merecer ser fotografado: seja uma xícara de café, seja a geometria de uma platibanda.

E, retomando o tempo dos avanços da técnica fotográfica - quando a fotografia vai moldando sua democratização -, o que aconteceu foi que (para além das pesquisas marginais de Florence), depois de 1851, quando da invenção de Scott Archer do negativo de colódio úmido, ficou possível um maior manuseio da fotografia, também no sentido de sua experimentação artística. É tanto que na década de 1860, o *daguerreótipo* já está obsoleto¹²³. A técnica do colódio úmido possibilitou maior velocidade de exposição, muito embora as placas de vidro devessem ser preparadas na hora, quando ainda úmidas, o que exigia do fotógrafo maior perícia. Por outro lado propiciou também melhor definição (visibilidade) das imagens retratadas, por conta de uma menor granulação. Sabe-se que este processo foi muito usado (preferido entre fotógrafos artistas) até pelo menos a década de 1880, quando são introduzidas, como nova revolução, as chapas secas manipuláveis (filmes de rolo), também chamadas de instantâneos à base de gelatina, desenvolvidas pelo médico inglês Richard Leach Maddox (1816-1902), em 1871, que, sem os inconvenientes do preparo imediato e devido aos grãos mais finos ainda, o que indica também maior sensibilidade da película (maior definição da imagem) e menos tempo de exposição, possibilitava fotografar até crianças. Como anunciam, em 1880, Alberto Henschel – estabelecido no Recife em 1867 -, fotógrafo alemão e Hermínia da Costa, em 1881, única fotógrafa mulher que atuava neste período no Recife¹²⁴.

Podemos considerar que a produção de fotógrafos que atuaram no Brasil, e no Recife, como Marc Ferrez (1843 - 1923), carioca, Augusto Stahl, alemão e João Ferreira Vilela, pernambucano, dentre outros nomes, está situada num período posterior a 1851. Depois desta data, quando havia uma necessidade de se registrar as paisagens habitadas pelo homem e as que, desconhecidas, eram tidas como exóticas - como é o caso das imagens que saíam do Brasil para a Europa - a fotografia é menos daguerreótipo que

¹²² SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 70; BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura, *op. cit.* Sobre Baudelaire ver ainda SEIGEL, Jerrold, *op. cit.*

¹²³ NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*, pp. 27 – 42: discute os motivos do insucesso do daguerreótipo, no Cap. 3; *The daguerreotype: the mirror with a memory*.

¹²⁴ KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1980; MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Diário de Pernambuco**. Arte e natureza no 2º Reinado. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 1985, pp. 9 – 72. (Fotografia).

fotografia propriamente dita ¹²⁵. Após a abolição da escravidão, em 1888, são essas imagens, exóticas, que vão possibilitar atrair migrantes para o Brasil num surto que se prolonga até as duas grandes guerras do século XX¹²⁶. Por outro lado e entre aqueles que pretendiam ter imagens dos grandes centros urbanos europeus e norte-americanos, era possível visualizar e imaginar a vida nesses grandes centros da civilização ocidental.



127

Há então, nessa época, um salto no volume da produção de imagens fotográficas da cidade enquanto dá-se o aperfeiçoamento da técnica, em todas as partes do mundo, para além dos centros europeus. Proliferam, então, em cerca de 1880, os “retratos de cidade” no Brasil, como enormes paisagens românticas. A preocupação desses fotógrafos era a de fazer valer o caráter mimético, de cópia fiel da fotografia, “espelho da realidade” visível¹²⁸. Alguns fotógrafos, como é o caso de Vilela, pernambucano, que se estabeleceu no Recife em 1855, faziam opção pelo método mais antigo de fotografar, o que lhes possibilitava alguma distinção no mercado, convivendo, por exemplo, com o uso da chapa seca, os instantâneos, já na década de 1880. A opção por um método distinguia o fotógrafo quando este já havia firmado um nome, mas era a possibilidade de atualizações dos processos, que acompanhava os novos inventos da técnica, o que caracterizava uma casa fotográfica

¹²⁵ KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Atelier Editorial, 1999; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Exposições Universais: festas do trabalho, festas do progresso*, *op. cit.*, pp. 385 – 407.

¹²⁶ Sobre fotografias do Brasil e da América Latina ver: LEVINE, Robert M. **Images of History**. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents. Durham and London: Duke University Press, 1989.

¹²⁷ Uma imagem do Recife aparece como *Habitacions D' Indiens Civilisés*, foto de Lindenmann, sem data [década de 1880], que foi reproduzida em José Maria da Silva Paranhos (org.). *Album de vues du Brésil*. In: E. Levasseur, *Le Brésil*, Syndicat Franco-Brésilien pour L'Exposition Universelle de Paris/H. Lamirault et Cie. 1889-1890”. *Apud*: KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Atelier Editorial, 1999.

¹²⁸ No Brasil, uma exceção a esta prática fotográfica, é uma fotomontagem chamada *Os Trinta Valérios*, de Valério Vieira, de São Paulo, c. 1900. Ver: KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*, *op. cit.*, p. 79.

próspera – como é o caso da “Fotografia Alemã” de Henschel, casa que também se estabeleceu em Salvador e no Rio de Janeiro.

Sabe-se que o daguerreótipo já estava no Recife em 1841, como propriedade de um arquiteto francês que ficará famoso por obras como o Teatro de Santa Isabel, no bairro de Santo Antônio, tradicional centro administrativo do Recife. Mas não se têm registros de fotografias feitas por Louis Léger Vauthier (1815-1881), que teria se desfeito da máquina de daguerreótipo, como noticiado pela imprensa¹²⁹. Em 1856, são os trabalhos do “artista fotógrafo” Augusto Stahl em papel albuminado - próprio para cópias - os mais conhecidos com imagens de Pernambuco¹³⁰. Stahl fotografou suas primeiras “vistas preciosas” do Recife entre 1855 e 1859, ano este em que também fotografou *Suas Majestades Imperiais* em passagem por esta cidade, fato que certamente contribuiu para o seu estabelecimento no Rio de Janeiro para onde se mudou junto com seu artista pintor Wahnschaffe, já em 1863, sendo reconhecido como fotógrafo do Imperador D. Pedro II¹³¹. Vilela, por outro lado, ambrotipista, também fotografou *Suas Majestades Imperiais*, em 1859, usando de novos métodos aprendidos com J. Insley Pacheco - retratista - e fez suas primeiras vistas do Recife em cerca de 1881 como diz Ferrez¹³².

O *ambrótipo* era como o *daguerreótipo*, um processo que não possibilitava cópias. Montado da mesma forma, como uma jóia num estojo, possuía como suporte um negativo numa placa de vidro à base de colódio. Eram mais baratos que o *daguerreótipo*, porém conservavam seu caráter de peça única e preciosa. Neste sentido contribuíam para registrar e testemunhar o modo de vida das famílias locais e de todo aquele que pudesse dispor de recursos para paga-los. Marc Ferrez usava placas de vidro de 40 X 50 cm com colódio úmido, preparadas na hora (assim como o papel), em fotografias de panoramas, nas viagens que fazia, patrocinado pelo Império, a partir de 1875¹³³. O domínio desta técnica tornava sua fotografia mais trabalhosa, porém de melhor resultado expressivo¹³⁴. Ferrez,

¹²⁹ FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843 – 1923), *op. cit.* MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Op. cit.*

¹³⁰ FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843 – 1923), *op. cit.*

¹³¹ Consta que Stahl chegou ao Recife em 1853 e viajou para o Rio de Janeiro em 1862. In: MELO, José Antônio Gonsalves de. **Diário de Pernambuco**. Arte e natureza no 2º Reinado, *op. cit.* Muitos pintores de miniaturas tornaram-se fotógrafos, ver BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, *op. cit.*

¹³² FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores, *op. cit.*, p. 319.

¹³³ Fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil, chefiada por Charles Frederick Hartt. In: FERREZ, Gilberto, *op. cit.* p. 330.

¹³⁴ Idem, p. 319.

que vai fotografar o Recife como integrante da *Comissão Geológica*, usava um método que possibilitava cópias, como o que fazia Stahl.

No cenário internacional 1880 é a década em que a fotografia cada vez mais se populariza através dos aparelhos compactos - com películas instantâneas - inventados por George Eastman (1854 – 1932) e sua casa *Kodak* (1888), expressão ícone da fotografia que pode ser lida em qualquer parte do mundo. O uso dos instantâneos possibilitou que o circuito social da fotografia se ampliasse ainda mais permitindo que muitos fotógrafos se tornassem conhecidos em todo o planeta. Neste sentido, o ano de 1880 (4 de março) marca também o uso da fotografia na imprensa, quando é publicada pela primeira vez uma imagem fotográfica no jornal *Daily Graphic* de Nova Iorque¹³⁵. Mas é só a partir de 1904 com o jornal inglês *Daily Mirror* que vai haver uma constante no uso de fotografias pelos jornais, sendo que as revistas mensais e os semanários já publicam fotografias desde 1885 – no Brasil, desde 1900¹³⁶. Anteriormente, os jornais publicavam gravuras (xilografuras) que tinham como base fotografias, como é o caso de uma famosa imagem de Abraham Lincoln (1861-1865) feita pelo fotógrafo Mathew Brady (1822-1896) - mais uma empresa que especificamente um indivíduo - publicada no jornal *Harper's Weekly* de 10 de novembro de 1860, que teria contribuído para a eleição daquele presidente¹³⁷. É nesse período que começam a ser feitas fotografias com propósito de documentação social, como é o caso das imagens de autoria de Atget¹³⁸.

A virada do século vai trazer, então, o aperfeiçoamento de muitos dos materiais já usados entre fotógrafos; e a fotografia que mexera com a pintura é agora por ela influenciada - não que a pintura tivesse se libertado, pela fotografia, das suas funções miméticas¹³⁹. Em relação ao equipamento, tomemos como exemplo a *Brownie*, modelo de

¹³⁵ Ver OLIVEIRA, Vicente Vaz de. Pequena história do fotojornalismo. Do testemunho visual à configuração da memória. In: **Fotografia**. Anais do Museu Histórico Nacional. Edição alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I – 1940. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2000, pp. 219 - 231. (v. 32)

¹³⁶ Ver OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz de, *op. cit.*, pp. 219 - 231.

¹³⁷ Idem, p. 220.

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura, *op. cit.* Ver também OLIVEIRA JR., Antônio R. de. A luz do social nas imagens. Fragmentos teóricos na fotografia de documentação social. In: **Fotografia**. Anais do Museu Histórico Nacional, *op. cit.* pp. 51 – 71.

¹³⁹ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, pp. 23 – 45.



140

câmera box vendida a 1,05 dólar que cabia na palma da mão e era muito popular em 1900; herdeira da primeira Kodak de Eastman, do ano de 1888, que usava filme de rolo e pregava o lema “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto!*”¹⁴¹; herdeira ainda da *câmara obscura* e dos processos óticos renascentistas descritos anteriormente, no início desta pequena história. A cada aperfeiçoamento, melhor o manuseio e mais acuradas as fotografias, além do que amplia-se o acesso à “máquina”, diversificando olhares e possibilidades. A fotografia vai ainda ser revolucionada quando em 1924 é fabricada na Alemanha a compacta *Ermanox* e, em

1925, a *Leica*, também alemã, a primeira máquina fotográfica portátil, “precursora de todas as câmaras de 35 mm”, sendo este considerado um marco da fotografia moderna¹⁴². Daí pra cá, a fotografia se popularizou cada vez mais, mas aquela *Leica* continuou a ser persistentemente utilizada até hoje, confirmando seu atestado de qualidade e acessibilidade.

As primeiras décadas do século XX, principalmente entre as duas grandes guerras, faz surgir também uma nova proposta no fazer fotografia, no contato que alguns fotógrafos têm com o *Impressionismo*, o *Surrealismo*, o *Cubismo* e o *Dadaísmo*¹⁴³. São marcantes para a história da fotografia os trabalhos do grupo *Photo-Secession*, já na década de 1910, de Alfred Stieglitz (1864-1946) e Edward Steichen (1879-1973), em defesa de um uso

¹⁴⁰ Exemplo de *câmara box*, marca “Kapsa”, muito usada entre os fotógrafos amadores do FCCR, vendida no Recife. **Folha da Manhã**, domingo, 13 jun. 1954, p. 5: *Agora todos os aperfeiçoamentos das máquinas de alto custo numa Câmara Box! protegida por 6 patentes nacionais KAPSA [selo: "D. F. Vasconcellos. São Paulo"] 'KAPSA' é a única máquina do mundo a apresentar todos os comandos num só painel, simplificando assim o seu manejo, [diagrama do painel] Não há possibilidade de V. carregar o filme errado porque 'KAPSA' é de carregamento lateral e V. verifica si a película está direita antes de fechar a máquina. KAPSA combinando a simplicidade do manejo das câmaras box com os aperfeiçoamentos mais modernos das máquinas de alto custo, surge agora a 'KAPSA', inteiramente produzida no BRASIL pela maior fábrica de instrumentos ópticos da America (sic) do Sul! 'KAPSA' apresenta inúmeras vantagens: usa filme 120 ou 620 - fotografias 4 - 1/2 X 6 ou 6X9 - objetiva acromática de lentes / - adaptação para flash sincronizado - tomada para [?] - rosca para tripé - 3 aberturas - instantâneo e pose - disparador com trava - visores grandes e brilhantes - fotografias de 1 metro a infinito. Distribuidores exclusivos MESBLA. Rua da Palma, 251.*

¹⁴¹ Ver, entre outros, SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 67; BUSELLE, Michael, *op. cit.*; NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*

¹⁴² BUSELLE, Michael, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴³ Sobre a fotografia, por seus fotógrafos, no século XX, ver: MIßELBECK, Reinhold. **Fotografia do século XX**. Köln/Museum Ludwig: Taschen, 2001. Ver também NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*; ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Abbeville Press, 1997.

artístico da foto e sua manipulação em laboratório. Stieglitz, na década de 1920, já atuava em Nova York, com a revista *Câmera Work* e com a famosa galeria “291”, que divulgava



os novos trabalhos onde a fotografia pretendeu também se libertar como meio próprio de expressão – *straight photography* - onde despontam fotógrafos como Paul Strand (1890-1976) e Man Ray (1890-1976), integrado ao *dadaísmo*.¹⁴⁴ Man Ray fotografa sem a câmara, como nos primeiros decalques, fazendo incidir a luz sobre o que pretende fotografar em contato direto com o papel foto-sensível. Intitula suas fotografias, peças únicas, de *rayografias* (de seu próprio nome). Outro nome excepcional é o de László

Moholy-Nagy (1895 - 1946) que fundou a “fotografia Bauhaus” e em 1939, criou uma escola de *design* em Chicago, nos EUA, aplicando o termo “*foto-escultura*” a suas montagens, retornando à técnica do positivo direto de Bayard¹⁴⁵. Na década de 1930, período de guerras por toda a Europa, merecem destaque os trabalhos fotográficos de Robert Capa (1913-1954). Suas fotografias tornaram-se polêmicas, à exemplo a foto do guerreiro espanhol vencido por um tiro nas trincheiras, imagem que se tornou ícone da fotografia mundial¹⁴⁶. Capa foi um dos fundadores da agência *Magnum Photos* (1947), junto com Henri Cartier-Bresson (1908-2004).

No Brasil, o primeiro periódico a publicar fotografias como ilustração foi a *Revista da Semana*, em 1900, depois a *Fon-Fon*, *Careta* e o *Malho*, nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro. Mas é na revista *O Cruzeiro* fundada por Assis Chateaubriand, em 1928, que a fotografia vai poder expressar aquela sua linguagem própria, de destaque, tornando-se a razão de ser da própria matéria. Em *O Cruzeiro* atuaram fotógrafos como Jean Manzon e José Medeiros, que incorporaram os estilos do documentário social, das revistas norte-americanas *Look* e *Life*, sendo considerados

¹⁴⁴“Back window”, fotografia de Alfred Stieglitz, de 1915. Disponível na Internet: <<http://www.masters-of-photography.com>>. Acesso em: 14 ago. 2001; ver também NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*; e ROSEMBLUM, Naomi, *op. cit.*

¹⁴⁵ Ver MIßELBECK, Reinhold, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha**: sugestões para um estudo histórico. In: Revista *Tempo*, Universidade Federal Fluminense - UFF, Departamento de História, 2003, vol. 7, nº 14, jan., Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 131 – 151; ver também SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

pioneiros no tratamento foto-jornalístico das imagens no Brasil, já nas décadas de 1940 e 1950¹⁴⁷. Muitos desses fotógrafos fundaram agências próprias, como é o caso de José Medeiros, que criou com Flávio Damm a *Image*, cujas fotografias tiveram também sua recepção no Recife, nas décadas de 1950 e 1960-70.



148

É também na virada do século que aparecem as primeiras experiências de fotógrafos amadores voltados a uma fotografia artística, *pictorialista*, de intervenção laboratorial, principalmente no eixo sul-sudeste para depois se espalhar por todo o Brasil nos anos seguintes. É Boris Kossoy quem vai acentuar que *as raízes do foto-amadorismo* no Brasil, organizando *clubes e salões*, remonta a 1903, em Porto Alegre, quando fotógrafos-artistas – muito ligados a uma estética fotográfica do pioneiro *Photo Club de Paris* (1901) – organizam uma mostra grupal de artes plásticas¹⁴⁹. Em 1910, acontece a fundação do *Photo Clube do Rio de Janeiro* e, em 1909, surge a primeira publicação sobre fotografia chamada *Revista Photographica*¹⁵⁰. Em 1923, também no Rio de Janeiro, é fundado o *Photo Club Brasileiro*, considerado o primeiro projeto consistente de fotoclubismo no país, organizando os primeiros salões do Brasil e lançando a revista *Photogramma*¹⁵¹. O *Photo Club Brasileiro* durou até a década de 1950¹⁵². Mesmo a fotografia não tendo participado dos salões de arte moderna da *Semana de 22*, em São Paulo, em 1926 é fundada a

¹⁴⁷ Ver OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz de. Pequena história do foto-jornalismo. Do testemunho visual à configuração da memória. In: Fotografia. Anais do Museu Histórico Nacional, *op. cit.* pp. 222 - 224.

¹⁴⁸ Fotografia – “rayografia” – de Moholy-Nagy. Disponível na Internet: <<http://www.geh.org>>. Acesso em: 14 ago. 2001.

¹⁴⁹ Ver KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX**, *op. cit.* pp. 82 – 84; o Photo Club de Paris teria sido fundado em 1894.

¹⁵⁰ Idem, pp. 82 – 84; e COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *Op. cit.*

¹⁵¹ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*, p. 32; também ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. **Sob o Signo da Imagem**. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de Representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Niterói: Tese de Mestrado em História, UFF-CEG-ICHF, 1990.

¹⁵² COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*, p. 32.

Sociedade Paulista de Fotografia que não dura mais que três anos. Sabemos das experiências isoladas de Mário de Andrade (1893 – 1945) como *Turista Aprendiz* dos anos de 1927 e 1929, quando, trabalhando para o Patrimônio Histórico Nacional, percorreu o Brasil em suas viagens etnográficas – sem abandonar o estatuto de verdade –, fotografando¹⁵³.

No pós-guerra (1945), período que inicia um incremento na produção e proliferação do foto-clubismo, já existia em São Paulo o Foto-Cine Clube Bandeirante – FCCB – de 1939, que se tornou um *pólo gerenciador da produção fotográfica moderna* no Brasil, já compartilhando as propostas de fotógrafos que pretendiam, inclusive, preterir o aparelho fotográfico na feitura da fotografia, como o que fazia Man Ray e Nagy¹⁵⁴. Na década de 1950, circulam entre os foto-clubes várias revistas voltadas para a produção dos fotógrafos artistas amadores e sobre fotografia, como é o caso da revista *Foto Cine* do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, com sede em São Paulo, que já circulava em 1945. A revista *Kodak*, de 1947. A revista *Íris*, também de 1947 e que existe ainda hoje. A revista *Fotografia. Arte, Ciência, Técnica* de 1951; A *Fotoarte, Revista Mensal de Fotografia Internacional*, de 1958 e 1970, cujos diretores artísticos eram Francisco Aszmann - Hon/EFIAP - e José Yalenti – FCCB/EFIAP -, dois mestres prestigiados entre os amadores¹⁵⁵; a *Revista da Sociedade Fluminense de Fotografia*; a *Ciné Photo Magazine*, de 1954; a *Fotomecânica* de 1957; a *Fotografia Popular (Popular Photography)*, das décadas de 1940 e 1950, entre outras¹⁵⁶.

No Recife, cidade cuja tradição em fotografia acompanhamos desde os primeiros anos do invento no século XIX, atuavam fotógrafos independentes já na virada do século; é tanto que o fotógrafo Benício W. Dias (1914 – 1976) faz uma referência a uma tentativa de reuni-los em clube, numa cidade cuja característica diz, *dificulta muito e faz travar batalhas tremendas a quem quizer(sic) juntar um punhado dos locais, interessados no que quer que seja*¹⁵⁷. Acentuando que a fotografia no Recife não nasceu com o FCCR, sendo

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. **Turista Aprendiz**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

¹⁵⁴ Ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁵ As siglas representam o vínculo com o fotoclube e os títulos honorários da Fédération Internationale de l'Art Photographique – FIAP -, criada em 1950. Ver o capítulo 2, desta tese.

¹⁵⁶ As datas citadas não correspondem necessariamente à fundação das revistas, mas aos exemplares que constam na Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

¹⁵⁷ “Apresentação” de Benício W. Dias no Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1954. Documento da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.



este mais uma vitória da terra, Dias vai referenciar um certo clube que *parece ter existido na antiga loja do velho Martins* ¹⁵⁸. Referenciando fotógrafos como Rebelo, Du Bocage, Pierreck, o próprio Condorino Martins, Jujú (Juventino Gomes), Oscar Maia, Ivan Granville é que percebemos a nova visão de arte fotográfica gestada no Recife, uma visão que pensava poder caracterizar a cidade, através da aproximação e da minúcia destes. *fotógrafos que, ao contrário daqueles de antigamente, preocupado com fidelidade do motivo e com o equilíbrio gráfico da composição, procuraram sentir a poesia dos quadros e das paisagens, a emoção e o [ilegível] das cenas vulgares da cidade* ¹⁵⁹. Expectativa que podemos inserir no espírito do *flâneur* encontrado em Baudelaire e Atget¹⁶⁰.

Foi precisamente o fotógrafo Benício Dias – um atgetiano ou baudelaireano - que venceu o 1º Salão de Arte Fotográfica do Recife que aconteceu em 1945¹⁶¹. Mas, antes mesmo de entrarmos nesse assunto, é importante lembrar os muitos fotógrafos estrangeiros que se estabeleceram no Recife, apenas para marcar esta outra tradição da fotografia de cidade. Na virada do século, temos, como exemplo de fotógrafos experientes, Manuel Tondella, italiano, que, ainda em 1905, acompanhou as demolições que aconteceram no bairro do Recife e as reformas do porto que prosseguem até 1914. Felipe Fidanza, italiano, - para quem trabalharam Max Maux e Alexandre Berzin - que teve casa fotográfica na rua da Imperatriz, nº 139, com casa matriz em Belém do Pará; que fotografou praias e paisagens de Recife e Olinda.

É o lugar do Recife – entre o olhar estrangeiro e o olhar do *flâneur* - que queremos ressaltar nessa história da arte fotográfica que propunha democratizar o saber fotográfico -

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ A citação é de “Os fotógrafos do Recife”. Recife - PE, **Folha da Manhã**, sexta-feira, 03 de outubro de 1941, p. 3.

¹⁶⁰ “Montmartre”, fotografia de Eugène Atget, de 1923. Disponível na Internet: <<http://www.masters-of-photography.com>>. Acesso em: 14 ago. 2001.

¹⁶¹ Benício Dias é o fotógrafo do Recife, cidade de luz inspiradora e de pintores, lembrado por Gilberto Freyre. Combinando a exatidão de um *realismo descritivo à revelação ou sugestão de uma verdade como que escondida dentro das pessoas e das próprias paisagens*, Benício, diz Freyre, tem o mesmo propósito desses pintores que herdaram a tradição de Franz Post: tocado no *mesmo bom gosto de realismo poético*, suas fotografias *parecem revelar em pessoas e coisas recifenses; voltados para o que o Recife tem de mais íntimo, não vivem a gritar que são recifenses mas se conservam machadianamente discretos e sutis no seu idílio com a cidade amada*. In: FREYRE, Gilberto. **Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife**. 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Ilustrações de Luís Jardim, 1961, p. 59. (edição, revista, atualizada e aumentada).

lugar que começa a aflorar, neste caso, em 1949 quando é fundado o Foto Cine Clube do Recife - procurando rever as especificidades de sua fundação e as articulações com outros clubes de fotógrafos amadores.

1.2. UMA HISTORIOGRAFIA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL

Hoje não é mais possível dizer que a produção historiográfica sobre a fotografia no Brasil é pequena; é tanto que para traçarmos uma historiografia da fotografia no Brasil precisamos recorrer a uma seleção de textos que podem, também, melhor enquadrar nossos interesses num eixo temático correspondente e balizar nossa escrita. Temos consciência que muito da produção historiográfica sobre fotografia no Brasil ficará por lembrar e comentar, visto que não pretendemos esgotar o assunto nem determinar validades. É preciso salientar que a década de 1980 provou a viabilidade dos estudos sobre a fotografia e a imagem fotográfica. O que se pensou sobre fotografia antes desta década, no Brasil, afora os trabalhos pioneiros de Gilberto Ferrez, do Rio de Janeiro, ainda está para ser desvendado¹⁶². Estes estudos de 1980 começaram por colocar em evidência historiadores e pensadores, como o próprio Ferrez, que, para além do Brasil, influenciaram e tornaram a fotografia um campo do saber¹⁶³.

Historiadores e antropólogos que estudam fotografia até recentemente anunciam que, por outro lado, há muito ainda por fazer, principalmente quando confrontados com as inúmeras coleções, acervos públicos e particulares ainda por investigar e em relação às inúmeras temáticas e perguntas que o estudo possibilita. A cada ano que passa, para além da superfície, vem à luz algumas dessas produções e coleções, em livros, revistas, na *internet* ou através de documentários e percebemos o quão instigante são os estudos fotográficos. A maioria desses autores reconhece que foi no pós-segunda guerra mundial que surgiram os primeiros trabalhos de história da fotografia no Brasil através dos referidos estudos de Gilberto Ferrez; estudos estes que pretendemos colocar em diálogo

¹⁶² Ricardo Mendes, da Unicamp, Campinas - SP, em banco de dados por ele criado, patrocinado com recursos da Fundação VITAE, enumera alguns estudos de fotógrafos publicados antes de 1946. Disponível na Internet: <<http://www.fotoplus.com/>>. Acesso em: 14 ago. 2004.

¹⁶³ Etienne Samain faz um balanço dos principais trabalhos que investigam fotografia fora do Brasil, entre estes enumera os de Roland Barthes, a partir de 1961, os de Phillippe Dubois (1986) e Jean-Marie Schaeffer (1987). Ver SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998; BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1961] 1990; DUBOIS, Philippe. *op. cit*; SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

com outras produções, contextualizando-os, desde a década de 1950 e priorizando o Recife.

Então, para começar, devemos lembrar o que nos conta “Cousas da Cidade”, coluna diária do jornal *Diário de Pernambuco* que, em abril de 1954, chama atenção para fotografias do Recife que são publicadas em livro recém lançado como segunda edição no Rio de Janeiro um ano antes, em 1953. O livro, utilizando a fotografia não apenas como ilustração, é considerado o primeiro estudo histórico sobre a fotografia como objeto de pesquisa no Brasil¹⁶⁴. O trabalho foi publicado pela primeira vez em 1946, na revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e é marco da historiografia da fotografia no Brasil. Sua importância é tanta que voltou a ser publicado outras duas vezes depois da edição comentada pelo DP, em 1985 e em 1997, nas comemorações dos sessenta anos da referida revista, edição hoje esgotada.

Gilberto Ferrez, o autor do livro, nos dá um panorama dos principais fotógrafos nas principais cidades do país, suas casas fotográficas e as técnicas utilizadas nos anos pioneiros desde o daguerreótipo, que aqui chegou em 1840, através de um navio-escola francês, a corveta “*L’Orientale*”, no qual se encontrava o Abade Combes (Louis Compte), primeiro a retratar o Rio de Janeiro utilizando “uma certa máquina que aprisionava a luz e fixava as pessoas e as coisas em miniaturas tão perfeitas como a natureza as havia criado”¹⁶⁵. Acompanhando a trajetória de fotógrafos que atuaram nas principais cidades do país até centrar-se no Rio de Janeiro, na figura de Marc Ferrez (1843 – 1923), um dos muitos “retratistas do Imperador”, são os chamados “fotógrafos paisagistas” o foco de interesse de Ferrez, por considerar que o pouco que resta de suas obras possui cada vez maior valor iconográfico, inclusive porque mostram as idades da cidade e as várias cidades numa mesma¹⁶⁶. Valor não reconhecido até então (1946). A biografia de Marc Ferrez exposta neste estudo passou a ser também um viés entre os muitos possíveis de serem explorados

¹⁶⁴ FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores, *op. cit.*; reeditado como “A fotografia no Brasil 1840-1990”, em 1985 pela Fundação Nacional de Arte – FUNARTE/Fundação Nacional Pró-Memória, Rio de Janeiro; o nº 26 da Revista do IPHAN – “60 anos: a revista”, 1997, reproduz o mesmo trabalho.

¹⁶⁵ FERREZ, Gilberto, *op. cit.*, p. 294.

¹⁶⁶ Gilberto Ferrez é neto de Marc Ferrez, fotógrafo servidor do Imperador Pedro II, e bisneto do escultor Zeferino Ferrez que, com seu irmão também Marc, vieram juntar-se, em 1816, a Missão Artística Francesa trazida para o Rio de Janeiro por Dom João VI. Ver também CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 27 – 31, 44, 53 – 54, 64.

pelos que se dedicam à documentação fotográfica, como veremos adiante: acompanhar o trabalho e os lugares sociais, o “circuito social”, de um fotógrafo em sua época¹⁶⁷.

Com Gilberto Ferrez o tema dos estudos da cidade através da fotografia no Brasil é então inaugurado; nele encontramos além das imagens de perfil urbano e - nos casos do Rio de Janeiro e Recife (um Rio menor, como dizia a imprensa de 1950), lugares difíceis de serem estudados por conta da natureza privilegiada, por sua beleza monumental - exemplares das fachadas do casario colonial congeladas antes das grandes intervenções urbanísticas que as modificaram¹⁶⁸. Tanto nos estudos históricos de Ferrez, quanto nos daqueles que vieram imediatamente depois, nas décadas de 1980 e 1990, há uma preocupação em analisar principalmente a documentação fotográfica do século XIX, nossas primeiras fotografias que carecem inclusive de tratamento arquivístico, guardadas em acervos públicos e particulares. O fotografado está, neste período, naquilo que entendemos hoje como o ideal de reprodução do retrato - posado na maioria das vezes até por conta do longo tempo necessário à exposição -, fonte de acúmulo de capitais entre os “retratistas”, e das vistas de cidades, com os principais aspectos físicos e urbanos da paisagem, assim como os edifícios públicos notórios, exemplares de um processo de civilização e da criação de monumentos¹⁶⁹. A esta última tarefa os Ferrez se dedicaram com maestria, o avô chegou a inventar mecanismos para melhor fotografar em situações adversas, como é o caso das imagens de marinhas e navios, motivos em que se tornou especialista; o neto, através de seus estudos fotográficos, trabalhou, para efetivar tombamentos de logradouros junto a instituições do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Ver ANDRADE, Ana Maria Mauad de Souza. Sob o signo da Imagem. *Op. cit.*

¹⁶⁸ Sobre as transformações urbanísticas no Rio de Janeiro, ver: NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; também ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer**. A cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. No Recife, ver: REZENDE, Antônio Paulo. **O Recife: os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo**. São Paulo: PUC, 1999 (Projeto História nº18, maio, Espaço e Cultura), pp. 155-166; NAVSLAVSKY, Guilah. **Modernidade arquitetônica no Recife**. Arte, técnica e arquitetura, de 1920 a 1950. São Paulo: USP/FAU, dissertação de Mestrado, 1998; GOMINHO, Zélia. **Veneza Americana X Mucambópolis**. O Estado Novo na cidade do Recife. Recife: UFPE, Dissertação de Mestrado em História, 1997; OUTES, Joel. **Recife pregado à cruz das grandes avenidas**. Contribuição à história do urbanismo (1927 – 1945). Recife: UFPE/MDU, 1991; BERNARDES, Denis. **Recife, o Caranguejo e o viaduto**. Recife: UFPE, 1996; PONTUAL, Virgínia. **Uma cidade e dois Prefeitos**: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950. Recife: Editora da UFPE, 2001, e, da mesma autora, **Tempos do Recife**: representações culturais e configurações urbanas. In: Revista Brasileira de História nº 42. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol 21, 2003.

¹⁶⁹ Ver LE GOFF, Jacques. Monumento. In: ROMANO, R. **Memória e história**. Enciclopédia EINAUDI, edição portuguesa – Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

¹⁷⁰ FERREZ, Gilberto, *op. cit.*,

“Cousas da Cidade”, usando o exemplo da arte dos Ferrez, a fotografia, salienta com orgulho que o aparecimento do daguerreótipo em Pernambuco aconteceu logo que foi “descoberto” na França, em 1839. Diz encantar, no “delicioso livro”, aquelas imagens do Recife e seus arrabaldes, feitas pelo fotógrafo alemão Augusto Stahl, em 1859. A nota, munida deste exemplo, questiona a afirmação que diz que o progresso para chegar ao Brasil demanda de, no mínimo, vinte e cinco anos. Para reforçar o questionamento, acentua que, no Recife, desde muito que se imprimem vistas como os desenhos de Schlappriz e as gravuras de F. H. Carls, sendo esta uma prática que prova o adiantamento desta cidade tal e qual o da “Côrte”¹⁷¹.



172

O colunista, observador das imagens apresentadas no trabalho de Ferrez, não se cansa de admirar os velhos sobradões do Recife que caracterizam a cidade¹⁷³. Reproduzidos neste livro, sua sóbria e discreta arquitetura é distinta do que chama de “abomináveis bolos de noivas” introduzidos pela engenharia portuária de avenidas novas, aludindo às reformas com inspiração na *belle époque* francesa¹⁷⁴. Aquela vista

¹⁷¹ Ver FERREZ, Gilberto. **Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 – 1855**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, 1984 (Coleção Pernambucana, 2ª fase). Neste livro Ferrez recupera imagens do Recife do período posterior a expulsão dos holandeses. Deste período, diz, nada se conhecia até 1946, quando Robert Smith publica um “Prospecto da villa do Recife vista pelo lado fronteiro à cidade de Olinda”, de 1801 [1759]. A cartografia do Recife neste trabalho é completada, entre outros, com panoramas e aquarelas pintadas por estrangeiros (franceses, alemães, ingleses, suíços) onde se acentua a vocação portuária da cidade, as transformações no Bairro de Santo Antônio (ilha de Antônio Vaz – a juntar-se com outra ilha que hoje é o Bairro de São José) e a expansão do Recife na planície adentro pelo bairro da Boa Vista. Ferrez coloca, como marco da história da arquitetura do Recife, a chegada do arquiteto francês Louis Lèger Vauthier em 1840, quando são promovidas transformações patrocinadas pelo Conde da Boa Vista. O Recife, diz, sofreu poucas modificações na primeira metade do século XIX, entre cerca de 1810 e 1840, o que é possível perceber em alguns panoramas, principalmente naqueles do período que vai de 1826 a 1832. Em relação a essas gravuras, foco de seu estudo, Ferrez anota, para o ano de 1825, a introdução da litografia no Brasil (Frederico Salathé; João Steinmann) e para 1827 (Secretan em Paris; Emeric Essex Vidal) as primeiras litografias do Recife; na análise dos panoramas (R. Schmidt), utiliza linhas e planos na leitura das imagens, localizando e discutindo os logradouros e suas características.

¹⁷² O Recife, panorama de R. Schmidt. In: FERREZ, Gilberto. **Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 – 1855**, *op. cit.*

¹⁷³ O Recife é caracterizado como uma cidade magra, como o acidente por ela nomeado, magro como seus sobrados, vertical e de sobrevivência altiva como o “recifense”. Ver **Pernambuco, sim!** Gilberto Freyre, Mauro Mota, Roberto Cavalcanti. Guanabara: Agência Jornalística *Image*, 1974.

¹⁷⁴ Ver NEEDELL, Jefrey, *op. cit.*; e: ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de, *op. cit.*

desaparecida, em sua linha pura e simples, faz, portanto, com que evoque um Recife já antigo, porém uma cidade cuja marca própria de eternidade, compara, é como se fora o Recife da arquitetura funcional de um Corbusier, triunfante nos idos da década de 1950¹⁷⁵. É possível que o colunista compartilhasse da idéia de que a população do Recife estivesse bem adaptada ao sobrado e que inclusive, por sua magreza - como sinônimo de aristocracia e altura (Recife-homem-sobrado longo, vertical, de “sobrevivência altiva”) -, com ele se identificasse¹⁷⁶.

Paradoxos à parte, são imagens do Recife. Mas o fato é que, ainda em 1954, no mês de maio, o *DP* publica uma foto e anuncia a presença de Gilberto Ferrez no Recife, para fazer uma exposição iconográfica prevista para o mês de setembro¹⁷⁷. O acontecimento é comparado com o que Ferrez realizou em Petrópolis (RJ), e que resultou em livreto publicado naquela cidade em 1948, acontecimento não desconhecido de Alexandre Berzin. Esta exposição consta entre os eventos das comemorações do Tricentenário da Restauração Pernambucana (1654 – 1954), e anuncia-se que motiva o lançamento de um outro livro, um álbum, dedicado à fotografia de Pernambuco, lançado posteriormente em 1956¹⁷⁸.

¹⁷⁵ **Diário de Pernambuco**, quinta-feira, 15 de abril de 1954, p. 4. Le Corbusier (1887 – 1965), Charles-Edouard Jeanneret. Arquiteto francês. Elaborou um *urbanismo racionalista* também chamado de *urbanismo funcionalista*, marco da arquitetura moderna. Propunha uma cidade que funcionasse adequadamente para o conjunto da população, distribuindo, entre todos, as possibilidades de bem-estar decorrentes dos avanços técnicos que deveriam ser combinados à alternativas políticas (de Estado) muito precisas, mas ainda utópicas, entre as décadas de 1930 e 1950. Ver: LE CORBUSIER. **A carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, [1941] 1993. Sobre o problema do “neo-colonial” freyriano, regional e inadequado pelo seu calor e insalubridade e sobre a posição a respeito das “linhas do passado que além de veneráveis por tão bonitas, possuem [...] em comum com o arranha-céu, o predomínio das geometrias rectas”, como afirma Manuel Bandeira, ver: NAVSLAVSKY, Guilah, *op. cit.*, pp. 73 – 80; também: BARRETO, Sonia Marques da Cunha. **Maestro sem orquestra**, um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil – 1820 – 1950. Recife: Dissertação de Mestrado – MDU/UFPE, 1983.

¹⁷⁶ *A inspiração para o problema da habitação popular, entretanto, é o mocambo, a casa nativa dos trópicos, a habitação primitiva ‘que oferecia a orientação a ser seguida na procura da casa racional em países quentes para as populações mais pobres das cidades*. Sobre esta questão do moderno (edificação/homem) no Recife ver: NAVSLAVSKY, Guilah, *op. cit.*, p. 81; o mocambo é visto também como habitação caracteristicamente rural, ver: PERRUCCI, Gadiel. **Favelas do Rio e Mucambos do Recife**. Um relatório de estágio. Recife: Fundação da Promoção Social. Departamento Sócio-Econômico. Divisão de Informação e Documentação, 1962.

¹⁷⁷ Recife, DP, domingo, 9 de maio de 1954, 2º caderno, p. 12.

¹⁷⁸ Cf. DP, domingo, 30 setembro de 1956, 2º caderno, p. 8: *Gilberto Ferrez no Recife. Encontra-se no Recife, o escritor, fotógrafo e colecionador, Gilberto Ferrez. Veio entrar em contacto com membros da COE do Tricentenário a fim de ultimar preparativos da Exposição Iconografica Retrospectiva de Pernambuco que será realizada, provavelmente, em setembro. Nessa exposição serão apresentados cerca de 300 peças, entre aquarelas, gravuras e litografias do século XIX, todas elas raras e algumas inéditas, e pertencentes às (sic) coleções da Biblioteca Nacional, M. das Relações Exteriores, e às (sic) coleções particulares do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, viuva de Amauri de Sá e do próprio Gilberto Ferrez (que constituem grandes(sic) número). Entre as gravuras e litografias inéditas destacam-se as de Landseer (pintor que veio ao Brasil, em 18, com a missão Charles Stuart), Schlappriz e Lewis, representando detalhes da cidade de Olinda e paisagens urbanas do Recife. Recentemente, Gilberto Ferrez publicou **A fotografia no Brasil**, livro que obteve extraordinária repercussão.*



O álbum intitulado “Velhas fotografias pernambucanas. 1841 – 1900” funda uma forma de retratar a paisagem do Recife, hoje tradicional¹⁷⁹. O álbum traz, além das fotografias de Marc Ferrez que viajou pelo Brasil em missão científica-geológica, as de Augusto Stahl, do pernambucano João Ferreira Vilela e as gravuras de F. H. Carls, datadas de 1848, gravuras estas que teriam sido baseadas em fotografias de Stahl e Vilela¹⁸⁰. O álbum “Velhas Fotografias de Pernambuco” marca um período de vinte anos em que Ferrez nada publica a respeito de fotografia, o que só volta a fazer em 1982¹⁸¹. Neste “recesso”, porém, não deixa de se dedicar às pesquisas sobre iconografia do Brasil e sobre viajantes estrangeiros¹⁸².

Amador de antiguidades, livros e gravatas, fotógrafo e introdutor do cinema no Brasil, benemérito da cidade de Petrópolis, como acentua o *DP* de 1954, Ferrez é pioneiro na

publicação de ensaios sobre a fotografia também no exterior, tendo sido considerado responsável pela penetração da fotografia nos meios institucionais, acadêmicos e editoriais, complementando a prática colecionista de Dom Pedro II, como acentua Pedro Karp Vasquez, que chega a compará-lo com o sol e com o que representa André Kertész para os fotógrafos, parafraseando Henri Cartier-Bresson¹⁸³. Gilberto Ferrez apresentando também Augusto Malta (1864 – 1957), alagoano que chegou ao Rio em 1888, com suas vistas panorâmicas circulares do Rio de Janeiro, acentua que este gênero de fotografia era, porém, muito menos lucrativo do que o que produzia o fotógrafo-retratista, por servir a uma clientela mais restrita principalmente àqueles que, como estrangeiros ou moradores de

¹⁷⁹ FERREZ, Gilberto. **Velhas fotografias pernambucanas**, 1841 – 1900. Recife: Departamento de Documentação e Cultura, 1956.

¹⁸⁰ *Os trabalhos desses artistas completam admiravelmente a obra iconográfica de aspectos do Recife de 1830 a 1890, período em que aparecem os curiosíssimos desenhos de L. Schlappitz e as litografias de F. H. Carls, a provarem que Pernambuco, no tocante a essas artes, se achava tão adiantado quanto a Corte. Somos da opinião que as preciosas estampas gravadas nas oficinas litográficas de F. H. Carls constituíam cópias de fotografias de Stahl e de João Ferreira Vilela, e por isso não trazem nome de desenhista: não era necessário.* In: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores*, *op. cit.* p. 320.

¹⁸¹ Gilberto Ferrez: *A Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores...* Depoimentos. In: *Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 27, 1998, pp. 19 - 33.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem. Sobre D. Pedro II e a fotografia, ver “A revolução do daguerreótipo entre nós”. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, cap. 13, p. 345 – 355. Sobre Kertész e Bresson ver: MIßELBECK, Reinhold, *op. cit.*

outras cidades, pretendiam enviar, a seus parentes longínquos, imagens de onde residiam¹⁸⁴. Poderíamos dizer hoje que “o lucro” dessas imagens pertence muito mais à ordem do simbólico que vai constituir modelos imaginários de cidade, como é o caso, por exemplo, da discussão a respeito da “arquitetura moderna” no Recife¹⁸⁵.

O período de vinte anos, no qual Ferrez interrompe sua produção ensaística sobre a fotografia do Brasil, é o mesmo que gesta a produção de outros historiadores da fotografia, entre eles, Boris Kossoy, que vai se preocupar sobremaneira com o invento fotografia, com o uso e a evolução da técnica, entre fotógrafos em São Paulo e no Brasil. Os primeiros anos da fotografia, até 1900, são como uma “corrida do ouro” que Kossoy acompanha, atento aos detalhes da técnica, entre fotógrafos, em contínua reinvenção. Reconhecendo em Ferrez as mesmas qualidades apontadas por Karp Vasquez, Kossoy cita-o quando da sua preocupação em destacar os chamados fotógrafos paisagistas e seu crescente valor iconográfico, ao retratarem a cidade quando profundas modificações estão acontecendo no seu aspecto físico¹⁸⁶.

Muitos desses fotógrafos, diz Kossoy, levantando um problema para quem trabalha com acervos fotográficos, não possuíam reconhecimento autoral, ou seja, muitas fotografias são encontradas sem que haja a assinatura do fotógrafo ou da casa fotográfica que registrou a imagem (como o fazia Vilela) - prática que persiste no século XX, principalmente entre fotógrafos que trabalham para o Estado e mesmo na imprensa - e por isso, somente uma pequena parcela desses profissionais é hoje reconhecida, visto que estas duas instituições tornaram-se as maiores empregadoras de fotógrafos, para além do comércio ainda não incrementado com os capitais estrangeiros do pós-segunda guerra. Essas questões estão em seu livro publicado em 1980, trabalho que vai, segundo as palavras do autor, mapear a fotografia no século XIX e acentuar a co-participação do Brasil na sua descoberta em 1833, antes mesmo dos franceses patentearem o invento¹⁸⁷.

Kossoy explora e aprofunda a referência dada por Ferrez aos “primórdios da fotografia” no Brasil citando *ipsis literis* as pesquisas divulgadas por Hercules Florence no

¹⁸⁴ Cf. VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002; sobre Malta ver também MAUAD, Ana Maria. **O poder em foco**: imagens reservadas de homens públicos, uma reflexão sobre fotografia e representação social na Coleção Pereira Passos. Disponível na Internet: <<http://www.rehb.ufjf.br>>. Acesso em: 20 ago. 2003. Revista Eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora: UFJF, 1999, v. 3, n. 2, jul./dez., p. 4 -21.

¹⁸⁵ Ver A instituição e o simbólico; O simbólico e o imaginário. In: CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 142 e p. 154. Sobre a discussão da arquitetura moderna no Recife, ver: NAVSLAVSKY, Guilah, *op. cit.*

¹⁸⁶ In: FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores, *op. cit.*, p. 339.

¹⁸⁷ KOSSOY, Boris. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX, *op. cit.*

Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, no período de 1839 a 1857¹⁸⁸. Através de um árduo trabalho de pesquisa - apresentando as anotações e os diagramas de Florence junto à Academia de Ciências - com testes no *Rochester Institute of Technology* nos Estados Unidos. Kossoy vai lutar para inserir Florence na galeria dos fundadores da fotografia, com Niépce, Daguerre, Bayard, Talbot, Scott Archer, etc¹⁸⁹. Neste trabalho Kossoy, também fotógrafo, divide a história da fotografia no meio do século XIX, antes e depois de 1851. Abriu caminho para discutir o foto-amadorismo e o uso da fotografia nas primeiras publicações ilustradas do início do século XX. Em seu trabalho, encontramos também uma preocupação com a questão da documentação fotográfica. Kossoy fornece, por exemplo, uma listagem, como instrumento de pesquisa, dos fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX¹⁹⁰. Dois outros trabalhos de Boris Kossoy são bastante lidos entre historiadores, o primeiro deles preocupando-se com o trato da fotografia como documento, onde explora duas esferas de análise combinadas que devem sempre ser consideradas – a iconografia e a iconologia¹⁹¹. O segundo, discute a realidade fotográfica, enquanto manipulação, onde encontramos uma paisagem do Recife apresentada nas Exposições Internacionais de Paris na virada do século¹⁹².

Enquanto os estudos anteriores assinalam geograficamente o Recife numa história da fotografia do ponto de vista do sudeste do país, do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, o trabalho de pesquisa feita pelo historiador pernambucano José Antônio Gonsalves de Melo é uma visão histórica da produção fotográfica local, pesquisada em jornais¹⁹³. É das páginas do *Diário de Pernambuco* que, no ano de 1985, Melo retira material para a publicação de um livro dedicado a “Arte e Natureza no 2º Reinado”¹⁹⁴. Neste,

¹⁸⁸ Idem; KOSSOY, Boris. Hercules Florence. *op. cit.*

¹⁸⁹ KOSSOY, Boris. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX, *op. cit.*. Naomi Rosenblum já inclui no seu estudo Hercules Florence, como um dos precursores da fotografia mundial. ROSENBLUM, Naomi, *op. cit.*

¹⁹⁰ KOSSOY, Boris. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX *Op. cit.* Anexo, p. 103 – 121.

¹⁹¹ PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 47: A iconografia é análise e “ramo da história da arte”, que relaciona tema e forma; iconologia pode ser pensada como um “método de interpretação”, de síntese, mais que análise: complementam-se e KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Editora Ática, 1989. (Série Princípios). Kossoy insere o estudo iconográfico no nível técnico e descritivo do conjunto de informações visuais que se mostram nos conteúdos da fotografia, como documento, enquanto que a “recuperação iconológica”, diz, sugere um diálogo interpretativo e reflexivo.

¹⁹² KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. Ver página 39, desta tese. Kossoy trabalha sobre o estatuto de verdade da fotografia, daí sua idéia de manipulação.

¹⁹³ Gilberto Ferrez referencia, em seu estudo sobre as vistas do Recife no período posterior a expulsão dos holandeses, a colaboração de José Antônio Gonsalves de Mello com informações sobre anúncios de jornais. Ver: FERREZ, Gilberto. Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 – 1855, *op. cit.*

¹⁹⁴ MELLO, José Antônio Gonsalves de, *op. cit.*, p. 9 – 72.

encontramos anúncios, correspondências e notícias diversas sobre a fotografia no Recife. Melo acentua que, em Pernambuco, qualquer produção que deseje contemplar o estudo desse invento deve consultar as páginas do *Diário*. Referencia o livro de Ferrez (edição de 1985) e também o de Kossoy (1980) e nos dá detalhes, pela imprensa, da recepção àquela atividade no Recife, acompanhando-a por quarenta e sete anos, no período entre 1840 e 1887¹⁹⁵. Os detalhes fornecidos são tantos que fica possível completar a listagem fornecida por Kossoy, no que diz respeito aos quarenta fotógrafos ali nomeados que tiveram estabelecimento no Recife, dos trezentos e cinquenta e três ali listados, que atuaram no Brasil entre 1840 e 1920¹⁹⁶.

Várias frentes de pesquisa histórica são abertas pelo artigo “A Fotografia”, de Melo. Dizem respeito a um circuito social da fotografia no Recife que engloba sua produção e consumo. Em primeiro lugar, obtemos informações sobre a chegada de fotógrafos no porto, o uso e o aperfeiçoamento da técnica fotográfica no Recife, desde o primeiro daguerreótipo em 1841 - cuja máquina teria pertencido ao arquiteto francês, muito ocupado para fotografar, Louis Vauthier -, passando pelo eletrótipo, cristalótipo, ambrótipo, etc. até chegar à fotografia instantânea anunciada por Herminia da Costa Mena Barreto, em 1881, no seu estabelecimento que antevia a República, chamado “Fotografia Moderna”¹⁹⁷. O avanço técnico possibilita verificar também os acessórios que faziam o “bom fotografar”, os diversos suportes usados para fixar a imagem como fumo, tecidos em seda e cambraia, as caixinhas douradas e peroladas, entre outras preciosidades. Implicava também a concorrência entre preços e modelos de, por um lado a fotografia francesa que exigia a pintura, inclusive a óleo, com os melhores pintores franceses e por outro a fotografia americana, considerada mais barata, mais cômoda e sem retoques. Copiando os anúncios que mostram o itinerário dos fotógrafos no Recife, Melo chama atenção para uma característica das mais valorizadas que perdurou entre fotógrafos no Recife, a de serem, tomando por base a frequência dos mais citados nos jornais, estrangeiros: franceses, norteamericanos e alemães.

Acompanhando o movimento de chegadas e partidas dos navios no porto do Recife foi possível notar as rotas que os fotógrafos faziam entre o Recife, a Corte e a Europa, pela necessidade de atualização de técnicas e aquisição de novos equipamentos. Nesta rota, o

¹⁹⁵ Idem, p. 13.

¹⁹⁶ KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX**, *op. cit.*, Anexo pp. 103 – 121.

¹⁹⁷ No texto de Mello a nota sobre a fotografia de Hermínia da Costa, de 1 de outubro de 1887, fecha o ciclo da fotografia na História do Império do Brasil. MELLO, José Antônio Gonsalves de, *op. cit.*, pp. 71 e 72.

Recife, lugar intermediário, possibilitava ao fotógrafo um acúmulo de capitais para prosseguir a viagem em direção à Bahia ou ao Rio de Janeiro; é tanto que muitos já anunciavam estar partindo e que o público se apressasse para ser logo fotografado ou acorrer em busca das fotografias ainda não adquiridas e já tiradas. José Evans, norte-americano, teria sido o primeiro fotógrafo profissional a se estabelecer no Recife, em 1843, na Rua Nova, nº 14¹⁹⁸.

Em 1851, o fotógrafo Carlos D. Fredericks, depois estabelecido em Nova Iorque, anuncia, em inglês, as primeiras vistas fotografadas do Recife. Ele oferecia estas vistas como postais para que, aqueles que os adquirissem pudessem oferecê-los aos amigos como lembrança antecipando um costume em voga com as “*cartes de visite*”, da década de 1860¹⁹⁹. São imagens dos arrecifes, com Olinda ao fundo, também da rua da Aurora, onde aparecia a Igreja Anglicana, chamativo para os ingleses moradores da cidade. Diante das demandas do público local, os anúncios indicam também a localização das diversas casas de fotografia, algumas já apontadas em Kossoy, seu funcionamento e os eventos que faziam, identificando a trajetória individual de cada fotógrafo, trajetória esta que poderia contribuir para seu sucesso e também os espaços públicos desse comércio de privilegiados, possibilitando também datar determinadas fotografias ao relacioná-las com o logradouro. Por exemplo, o primeiro daguerreótipo que Vauthier possivelmente comprou estava na casa de um ourives francês chamado A. Piloux, no Aterro da Boa Vista, hoje Rua da Imperatriz no Bairro da Boa Vista que começava a se urbanizar.

Então, alguns desses fotógrafos se estabeleceram por algum tempo no Recife; alguns ficaram famosos como é o caso de Augusto Stahl, representante do modelo francês, apesar de ser alemão - por introduzir em 1856 a pintura sobre a fotografia, tão em moda na França - “retratista do Imperador” que chegou ao Recife em 1854; sua “Galeria” ficava no antigo Aterro da Boa Vista (Rua da Imperatriz) e a de Alberto Henschel, da “Fotografia Alemã”, localizava-se na Praça da Matriz de Santo Antônio (Praça do Diário). Ao estabelecerem suas casas, muitos desses fotógrafos traziam assistentes para o Brasil, fotógrafos, pintores e até músicos, contribuindo para movimentar as sedes dos clubes e os teatros da cidade, costume este que, como veremos, tornou-se prática entre fotógrafos amadores do Recife na década de 1950. Em 1854, chega ao Recife Joaquim José Pacheco (Insley Pacheco),

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Idem, p. 11. Mello considera que Stahl foi o introdutor das *cartes-de-visite* no Recife, em 1860, bem mais baratas que o daguerreótipo. A *carte-de-visite* foi patenteada por André Disdéri (1819-1889), em 1854, na França. In: ROSENBLUM, Naomi, *op. cit.*

diretamente dos Estados Unidos. Aqui não fica por muito tempo e logo embarca para o Rio de Janeiro. Seu sucessor no Aterro da Boa Vista foi o seu aluno João Ferreira Vilela que se torna “retratista do Imperador”, como Stahl. Vilela obteve grande prestígio ao ser também apadrinhado pelo Imperador e pelo Presidente da Província na época²⁰⁰. Preocupado com as novidades da “arte fotográfica”, após retornar de um curso com Pacheco no Rio de Janeiro, mudou seu estabelecimento para a Rua do Cabugá (antes da reforma onde hoje fica a Av. Guararapes), em prédio na esquina com a pequena praça que ficava em frente à matriz de Santo Antonio.

Fotógrafos, estabelecimentos, datas e técnicas em expansão – objetos de estudo da história da técnica fotográfica, onde o que importa é quem fotografa - passam a ser pouco citados nas reflexões de Miriam Moreira Leite sobre fotografia, também publicados na década de 1980, somente quando ajudam na compreensão da relação entre fotógrafo e objeto fotografado, desde o olhar daquele que analisa²⁰¹. Seu trabalho aproximou a História da Crítica de Artes Plásticas e da Psicologia Social, principalmente considerando-se a necessidade do olhar interdisciplinar - utilizando-se da Antropologia, da Literatura, da Sociologia, e da Comunicação - expondo fotógrafos que pensam fotografia e que escrevem sobre fotografia, inserindo-se num movimento maior da historiografia no século XX, em relação à escrita da história.

Essa autora tem por mérito colocar, a cada exemplo e discussão de imagem, um questionamento, lançando também uma questão que se repete que é a das potencialidades da documentação fotográfica, considerando a imprecisão na análise dos retratos. A pesquisa de conteúdo das imagens, até por isso, deve ser complementada com informantes, para além do conteúdo formal da própria imagem e para além também do referencial do historiador que jamais poderá ter vivido a época e a atmosfera do fotografado – uma outra impossibilidade. O que é fotografado (e o que o leitor de fotografia apreende) lembra Leite, não são propriamente indivíduos em sua particularidade singular, mas papéis sociais. Neste caso, pensemos as transformações que vão ocorrendo no processo de aperfeiçoamento da técnica fotográfica em relação às transformações do olhar que imprimem nova direção à prática fotográfica.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Seus artigos foram publicados em revistas desde 1983 e depois reunidos no livro: LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

Desenvolvendo uma proposta reflexiva de investigação da fotografia no Brasil, já anunciada em Gilberto Ferrez, Leite não faz, porém, uma leitura biográfica da fotografia, mas discute, numa temática, as potencialidades e limitações da documentação fotográfica distinguindo a contribuição da imagem como espacialidade a ser percorrida, a ser lida. Explicita o que entende por “leitura de fotografia histórica”, quando o uso da fotografia vai implicar o ângulo de quem observa, que traça linhas, analisa e tenta compor um discurso por implicação com o tema escolhido²⁰². Esta proposta de trabalho é colocada como um outro momento da produção de imagem, excedendo à visão que procura fixar em diferentes períodos a imagem ou o desenvolvimento da cultura material pela fotografia²⁰³.

Discutindo a fotografia como índice (indícios), como fonte de conhecimento e relacionando-a a diversos autores, Leite vai considerar como problema, para o historiador que trabalha fotografia, a premissa que diz que a imagem não precisa de uma decodificação - por já comunicar algo num primeiro olhar (semiótica). As diferentes leituras que um documento escrito permite, em diversos momentos ou por leitores de várias proveniências e experiências, são ainda mais restritas para o caso da documentação visual, diz. No caso do estudo histórico com imagens fotográficas, as possibilidades de equívocos aumentam – a fotografia é muda - no sentido que a história que dela podemos tirar é múltipla²⁰⁴. Relacionando impressões e análises de diversos autores ao trabalho que desenvolve empiricamente em acervos fotográficos, o que considera como exercício não excludente - no seu caso, com retratos de família e com retratos de carnavais - passa a generalizar: discorre sobre a família, e o lugar da mulher na sociedade patriarcal; através da leitura dos olhares de viajantes, dos ingleses em especial, como sendo este um olhar crítico e diferenciado e desenvolve uma análise dos papéis sociais nas cidades, principalmente numa São Paulo sob os fluxos migratórios do século XIX.

Suas reflexões a respeito da fotografia pretendem romper (alertando) com o romantismo que procura realidade e veracidade na imagem, tão comum nos primeiros trabalhos. Inova não só quando desenvolve uma preocupação subjetiva, temática e também metodológica, em relação à documentação fotográfica no Brasil bem como quando vai

²⁰² Ver principalmente Variações tecnológicas e sociais e Níveis de leitura. In: LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, pp. 38 e 45. Ver como Leite utiliza as variantes iconografia e iconologia em quadro da p. 39.

²⁰³ Fotografias de família. Potencialidades e limitações da documentação fotográfica. Publicado originalmente nos Cadernos CERU, São Paulo, 18 (79 – 89), maio de 1983. In: LEITE, Miriam Moreira, *op. cit.*, pp. 71 - 80.

²⁰⁴ *Existe sempre uma distância entre a participação num fato social e o seu conhecimento através de relatos ou fotografias, assim também permanece uma distância entre as imagens e a temática cultural que elas pretendem representar.* In: LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 45.

analisar historicamente a fotografia considerando as especificidades e dilemas do ato fotográfico, quando fotógrafo e fotografado interagem – fato que propicia a ocorrência da imagem. As análises de Miriam Moreira Leite antecedem a de muitos historiadores que ainda há pouco refletiam a respeito das condições e amplas possibilidades de investigação desta documentação. Numa das questões que mais têm marcado os estudos fotográficos como a do realismo, Leite vai salientar sua persistência nos mais variados estudos: na Antropologia e na História. Neste caso, por mais abstrata que uma fotografia possa parecer, ela é como se fosse sempre a imagem de alguma coisa, além do que, aquilo que se vê parece sempre estar ao alcance pelo menos do olhar de quem vê²⁰⁵. São esses mesmos trabalhos científicos e históricos, que, até bem pouco tempo se colocavam avessos à documentação que não fosse escrita ou diretamente observada (observação participante), diz a historiadora. Trabalhos que não levam em consideração a humanidade do historiador e do cientista social, eles que também, como os fotógrafos, têm propósitos e manipulam o documento estabelecendo aquilo que será visível²⁰⁶. A tarefa mais complexa é a de buscar encontrar o invisível das imagens, completa²⁰⁷.

Para ela, é na organização penosa da pesquisa com o documento e pela análise dos problemas que forem surgindo que as respostas chegam. Mesmo considerando a especificidade de suas análises terem se centrado nos retratos, alerta para o fato da limitação das informações possíveis que emergem do documento visual, mesmo em se tratando de conteúdo explícito. Essa limitação diz, pode ser parcialmente resolvida quando a leitura ganha o mundo para além da imagem, caminho necessário e fundamental à pesquisa fotográfica. É um dilema, uma impossibilidade que cerca o trabalho com fotografia, diz. Neste sentido em um de seus artigos, Leite coloca o esforço de verificar até que ponto as imagens poderiam ou não passar da forma fotográfica preexistente – dos arquivos – a uma compreensão de conteúdo mais abrangente²⁰⁸. Reitera então, como o demonstrara Gilberto Ferrez, a complexidade da pesquisa fotográfica, sua necessária intertextualidade e multidisciplinaridade.

A autora chama atenção para o marco da década de 1980, como o fazem Boris Kossoy, José Antonio Gonsalves de Mello e tantos outros pesquisadores da fotografia no

²⁰⁵ A imagem através das palavras. Publicado originalmente em *Ciência e Cultura*, São Paulo, 38 (9): 1483 – 1495, set. 1986. In: LEITE, Miriam Moreira, *op. cit.*, pp. 23 - 51.

²⁰⁶ LEITE, Miriam Moreira, *op. cit.*

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Fotografia e História. Passagem do único para os múltiplos. Publicado originalmente em *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, 7 (89), 24 – 35, fev. 1988. In: LEITE, Miriam Moreira, *op. cit.*, pp. 81 – 110.

Brasil, quando se intensifica o interesse pela fotografia como instrumento de pesquisa e reprodução de condições materiais, questionando seu emprego ilustrativo²⁰⁹. Até por ser a combinação de um trabalho empírico com uma análise dos teóricos da fotografia, Leite dá algumas dicas de como tratar o material fotográfico considerando esse caráter aberto e incompleto da investigação, demonstrando com isso a impossibilidade que há na chamada “leitura de imagens” – expressão emprestada da única leitura possível até então, a leitura linear, da escrita verbal. Mesmo assim resolvemos referenciar os quatro caminhos que Leite enumera, que podem ser percorridos numa leitura de fotografias, sem necessariamente nos sentirmos induzidos a percorrê-los e, podemos dizer que vamos abandoná-los por algum tempo, nesta tese, até nossas conclusões: *1. do observador à imagem; 2. da imagem ao observador; 3. de uma imagem para outra; 4. dos retratados para o observador*²¹⁰.

Já em 1995, num artigo publicado como resultado de um Seminário intitulado “Pedagogia da Imagem. Imagem na Pedagogia” realizado em Niterói – RJ, Miriam Moreira Leite reitera suas preocupações com a imagem quando havia uma demanda pelo seu uso entre professores – novamente moda - e com a disseminação da idéia, já anteriormente questionada por ela, que uma imagem valeria por mil palavras²¹¹. Procurando ser didática e sintetizando suas concepções, Leite vai questionar o professor que enche de análises cada imagem não permitindo o exercício de quem vê, com comparações e diálogos, e também vai questionar a prática positivista da maioria desses professores, que muitas vezes decorrem das suas precárias condições de trabalho, para quem conhecimento e certeza (crença permanente num realismo descritivo) são sinônimos²¹². Expondo a complexidade que há em cada imagem e que abre espaço inclusive para formas confusas de leitura, Leite acentua que um sentido determinado seria fatal para uma pedagogia pela imagem. Exercita a complementaridade dos textos visual e verbal, passeando pelas gravuras litografadas dos viajantes que vieram ao Brasil no século XIX, entre eles, Hercules Florence, ainda pintor da Expedição de Langsdorf e antes de se estabelecer em Campinas – SP, quando inventa a fotografia.

²⁰⁹ Ver também ROSEBLUM, Naomi, *op. cit.*

²¹⁰ LEITE, Miriam Moreira, *op. cit.*, pp. 47 e 50.

²¹¹ LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Imagem e Educação. In: ANAIS do Seminário. Pedagogia da Imagem. Imagem na Pedagogia. Niterói – RJ: Universidade Federal Fluminense/Faculdade de Educação, de 28 a 30 de junho, 1995, pp. 82 - 87. Na p. 83. Leite sintetiza suas idéias sobre o uso da imagem. O capítulo 3, desta tese, discute esta questão.

²¹² LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Imagem e Educação, *op. cit.*

Mas este estudo sobre a “Pedagogia da Imagem” nos interessa também porque reuniu uma parcela significativa de historiadores, antropólogos, sociólogos, psicólogos sociais, semiólogos etc. que, até então, se lançavam ao estudo da imagem e da fotografia entre outras imagens, possibilitando visualizar sua relevância e suas inúmeras possibilidades. Nele são apresentadas as novas pesquisas inter e transdisciplinares que estavam sendo feitas, até então, tendo por base documental a fotografia. Por exemplo, num dos artigos, a historiadora Ana Maria Mauad discute a posição transdisciplinar dos estudos fotográficos, realizando uma análise para nós esclarecedora desta prática historiográfica²¹³. É tanto que o texto nos incita a escolher que abordagem - ou abordagens coordenadas - poderíamos usar num trabalho de interpretação das imagens do passado. Estas abordagens coordenadas são o que Mauad enumera como “problemas que envolvem tanto a natureza técnica da imagem fotográfica, como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografia, entendendo-se este processo como o circuito social da fotografia”²¹⁴. Nesta relação da história com a fotografia é possível também discutir o “lugar da fotografia na história”, questão que Mauad vai desenvolver em outro trabalho, no qual exercita uma metodologia semiótica da imagem, entendendo a fotografia como uma mensagem concebida no tempo histórico como *documento* e como *monumento*, referenciando em sua análise, Jacques Le Goff e Marc Bloch²¹⁵.

O trabalho de Mauad mais conhecido, porém, inclusive como marco na historiografia da fotografia entre outras novas abordagens teórico-metodológicas é o feito em parceria com Ciro Flamarion Cardoso para o livro “Domínios da História”²¹⁶. Os autores de “História e Imagem” analisam a preocupação de situar a inclusão do uso de imagens na agenda dos historiadores. Neste esforço vão ao século XIX, referenciando o exemplo do historiador Foustel de Coulanges - em época na qual a história era texto escrito - que dizia que qualquer marca deixada pelo homem, de sua vida e de sua inteligência, é história e

²¹³ ESSUS, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade. Através da Imagem: possibilidades teórico-metodológicas para a análise de fotografias como fonte histórica. In: ANAIS do Seminário. Pedagogia da Imagem. Imagem na Pedagogia. Niterói – RJ: Universidade Federal Fluminense/Faculdade de Educação, de 28 a 30 de junho, 1995, p. 21 - 31.

²¹⁴ ESSUS, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade. Através da Imagem: possibilidades teórico-metodológicas para a análise de fotografias como fonte histórica, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁵ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. Revista *Tempo*. Rio de Janeiro: UFF, 1996, vol. 1, n/ 2, p. 73 – 98; LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: Memória/história. Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985; BLOCH, Marc. **Introdução à História**. 5 ed. Lisboa: Pub. Europa/América, s/d. (Col. Saber)

²¹⁶ CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Ensaios de Teoria e Metodologia. São Paulo: Editora Campus, 1997, capítulo 18, pp. 401 – 417.

portanto, passível de leitura. Uma segunda referência que fazem, desse redirecionamento do olhar do historiador para “farejar carne humana” onde quer que haja produção espiritual e material humana, está na *Escola dos Annales* de Marc Bloch e Lucien Febvre, de 1929. Propondo transformar a ótica tradicional da história, os *Annales* colocavam em questão o desvendamento das especificidades de épocas históricas compreendidas através de seu caráter transindividual. Decorre daí que a noção de documento, de texto, de fonte, é ampliada e a história aproxima-se de outras ciências humanas, na busca de criar metodologias que incluam as novas fontes a serem lidas – a pintura, o cinema, a fotografia, o filme, etc. aproximação a qual já se dedicava Miriam Moreira Leite, como vimos. Cada caminho escolhido pelo historiador, dizem os autores, o aproxima de uma multiplicidade de enfoques. No caso deste artigo Cardoso e Mauad limitam sua atenção para a maneira semiótica de trabalhar as imagens para fins históricos em relação à fotografia e ao cinema, escolha que vai acompanhar os estudos posteriores da historiadora.

Assim, trabalham generalidades sobre a semiótica da imagem, onde esta opção de análise da fotografia é enquadrada no mesmo caminho de análise feito em relação aos textos escritos, como linguagem. Seu ponto de partida é a noção de ícone, entre Ferdinand de Saussure (sincronia e diacronia) e Charles Sanders Peirce (perspectiva). Para este último, dizem Cardoso e Mauad, um ícone é um signo que se refere a um objeto, denotando, simplesmente pela força de caracteres próprios uma qualidade própria, como uma coisa que o torna apto a ser um signo. Isto está de acordo com o princípio que diz que qualquer coisa tem condições de ser um substituto de qualquer outra coisa com a qual se assemelhe²¹⁷. Um ícone contém um signo, um ícone é um signo, designando um objeto ao reproduzi-lo ou imita-lo, por ter certos traços em comum com o objeto em questão, estando numa relação signo-referente - base da semiótica da imagem - onde o ícone acontece²¹⁸.

Por esse princípio, não somente imagens são ícones, também diagramas, metáforas e imagens fotográficas. De percepção espontânea, os signos icônicos existem numa relação que nunca é completa. Em Peirce, acentuam os historiadores, o ícone - cujo objeto é de semelhança e, portanto, “natural”, implicando também numa ilusão referencial - opõe-se ao índice, que implica numa relação de contigüidade, e ao símbolo, que implica numa relação

²¹⁷ CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo, *op. cit.*, capítulo 18, p. 403.

²¹⁸ CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo, *op. cit.*

de convenção social²¹⁹. Fruto de trabalho humano, a fotografia pauta-se em códigos convencionados socialmente, quando as imagens se inserem num contexto como mensagens, exteriores ao próprio texto. Por isso, para se chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico – relação entre signo e imagem – é preciso, dizem os autores, tratar a fotografia como parte de um panorama cultural, no qual foi produzida, entendendo-a como escolha que acontece devido a uma certa visão de mundo²²⁰. Ponderações sobre o uso da análise semiótica de Peirce são feitas pela própria disciplina entre os russos, com Mikhail Bakhtin e para a fotografia e outras mídias, nos estudos estruturalistas de Roland Barthes e também com Umberto Eco²²¹.

Então como um trabalho que tem o propósito de chegar ao que não foi de imediato revelado numa fotografia – questão da intertextualidade já levantada em Ferrez e Leite, como tratamos anteriormente -, a análise histórico-semiótica coloca-se como uma alternativa, pois, diz Mauad, o olhar fotográfico é uma escolha que revela um tempo e um espaço que fazem sentido porque comunicado individual e coletivamente como marca de cultura de uma época – como imagem e documento (índice) e como imagem e monumento (aquilo que a sociedade quer perenizar para o futuro – que está nos arquivos e nas lembranças - e agente do processo de criação de uma memória)²²². Considerando o olhar fotográfico como agente do processo de criação de uma memória, os autores chamam atenção para o fato que a fotografia, devido ao controle dos meios de produção e do acesso do conhecimento de produção, até por volta da década de 1950, ainda era privilégio quase que exclusivo de setores da classe dominante que podia fotografar²²³.

É essa perspectiva de abordagem da história da fotografia fundada necessariamente na transdisciplinaridade que acentua Ana Maria Mauad em depoimento sobre Gilberto Ferrez e o estado atual (1998) dos estudos de história da fotografia no Brasil²²⁴. Diz Mauad que, no ano de 1989, quando fazia seus estudos de doutorado sobre o circuito social da fotografia no Rio de Janeiro, procurara Ferrez²²⁵. Impressionada com a relação entre fotografia e passado incorporada na pessoa do próprio Ferrez, Mauad vai perceber que se

²¹⁹ Idem, capítulo 18, p. 405. Citado no começo do capítulo 3, desta tese.

²²⁰ Idem, capítulo 18, p. 406.

²²¹ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: O Óbvio e o Obtuso, *op. cit.* e SAMAIN, Etienne (org.). Apresentação: um espelho surpreendente. In: O Fotográfico, *op. cit.*

²²² MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces, *op. cit.* pp. 73 – 98; LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: Memória/história, *op. cit.* BLOCH, Marc. Introdução à História, *op. cit.*

²²³ CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo, *op. cit.*, p. 407.

²²⁴ Gilberto Ferrez: A Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores..., *op. cit.*, pp. 19 - 33.

²²⁵ Idem, p. 30.

processara uma mudança significativa tanto na forma de utilizar a fotografia como na de conceber a história, na construção de novas metodologias. Muitas dessas mudanças haviam sido indicadas por Ferrez nas oportunidades em que conversaram.

Essa “nova metodologia”, do ponto de vista da aproximação entre história e semiótica, pode ser mais bem compreendida, em artigo publicado por Mauad, em 1999, na revista de História da UFJF, onde acompanha as obras de Pereira Passos de remodelação na Avenida Central, no Rio de Janeiro, através das fotografias de Augusto Malta²²⁶. Neste artigo, Mauad propõe-se a discutir a relação entre imagem fotográfica e cultura política – discussão entre contexto e mensagens convencionadas - nos primeiros anos da República, estudando, para isso, acervos públicos de Estado. Na abordagem semiótica, a fotografia é resultado de um trabalho social de produção sógnica, resultado, antes de tudo, de uma escolha social. Na compreensão dessas estratégias de seleção e silenciamento, determinantes dos quadros de representação do poder político republicano, é que Mauad considera fundamental o uso da intertextualidade, que quer dizer o diálogo entre a fotografia e outros textos verbais e não verbais.

Estando ainda entre os dois troncos temáticos apontados por Gilberto Ferrez, e que explicitam o fazer fotografia desde os primeiros fotógrafos, Mauad vai, todavia, relacionar paisagem de cidade e retrato, na tentativa de entrelaçar as esferas do público e do privado. Interessa, em suas palavras, *as imagens privadas que se tornam públicas para a produção simbólica do poder, e as imagens públicas que se tornam privadas, à medida que são apropriadas como signos de distinção e aceitação social, pela classe que exerce o poder político de fato* e que aparece nessas fotografias²²⁷. Por um lado, as imagens que relaciona são fotografias da cidade como espaço urbano, como palco do exercício do poder onde o fotógrafo está inserido e, por outro lado, ao invés dos retratos de família, relaciona o que chama de “imagens de memória”, sejam estas de eventos políticos e de família.

Retomando uma História Política revista na aproximação com as Ciências Sociais e da Linguagem, como já salientamos, Mauad vai estudar os processos de produção de sentido e de produção do poder simbólico através do controle dos meios técnicos de produção e distribuição da imagem fotográfica²²⁸. Entre cerimoniais, vai acompanhar o ato de fotografar como sendo, ele próprio, um ato que envolve um cerimonial com

²²⁶ MAUAD, Ana Maria. O poder em foco: imagens reservadas de homens públicos, uma reflexão sobre fotografia e representação social na coleção Pereira Passos. In: Revista Eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora: UFJF, 1999, v. 3, n. 2, jul./dez., pp. 4 – 21.

²²⁷ MAUAD, Ana Maria, *op. cit.* p. 5.

²²⁸ Idem, p. 6.

comportamentos definidos. Em meio ao poder de Estado, o fotógrafo é também revestido de poder, ele é chamado para atuar como “testemunha ocular”, tendo seu testemunho um valor de prova. Esse caráter da imagem fotográfica como “*analogon*” da realidade, diz Mauad, verdade irrefutável, herdada do século XIX, é mantida no estatuto da produção de imagem estatal. Como ideologia, vai escamotear os vários recursos usados numa construção discursiva de dominação²²⁹. O cenário ideal é assim o que acaba sendo fotografado. Eventos cívicos e obras públicas são exemplos típicos dessa “*mise-en-scène*”²³⁰. Em relação à tecnologia da fotografia – esfera da produção fotográfica –, nos anos de República, a autora constata a maior velocidade no ato fotográfico. A imagem instantânea agiliza as possibilidades de representação ampliando o universo dos atributos do poder, diz Mauad. Registra-se agora o flagrante, das informais cenas urbanas, que passam a ter valor político inclusive pela informalidade, em prejuízo das fotografias de estúdio. O trabalho de Mauad dá-nos exemplos também da análise dos conteúdos das imagens, desenvolvida sob uma metodologia que combina repetição de dados relacionáveis²³¹.

Um outro corte que consideramos como marco nos estudos da fotografia, e que pensamos utilizar como divisor de águas nesta tese, é o trabalho de Helouise Costa e Renato Rodrigues chamado “A Fotografia Moderna”. Este estudo, cuja documentação possui afinidades com aquela por nós pesquisada para esta tese, inaugura ainda outra forma de perceber a fotografia no Brasil, para além do retrato e da paisagem e para além da esfera do poder público, saindo também do espaço de convívio da família e do Estado²³². Os autores acentuam o fato do “fenômeno da modernidade” suscitar pesquisas em diversas áreas e sobre o fato de, na década de 1980, o conhecimento sobre a “fotografia moderna brasileira” ser quase nulo²³³. Seus objetivos são, portanto, entender o que chamam de evolução e transformação da linguagem fotográfica através de paradigmas culturais modernos e de ampliar o conhecimento sobre a modernidade, conseqüentemente, visto que

²²⁹ Idem, p. 7.

²³⁰ Outro exemplo de estudo da fotografia que cruza imagens da cidade desde o uso que lhe é dado pelo Estado (modelo Estado Novo) - fotógrafo Benito Junqueira -, fazendo um contraponto com imagens da imprensa – O Estado de São Paulo - e de uma empresa multinacional, com ampla penetração nos governos estaduais – a Light -, é o de CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade**. São Paulo na década de 1930. Dissertação de Mestrado em História/PUC-SP, 1999.

²³¹ Ver ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. Sob o Signo da Imagem. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX, *op. cit.*; também MAUAD, Ana Maria. O poder em foco: imagens reservadas de homens públicos, uma reflexão sobre fotografia e representação social na coleção Pereira Passos, *op. cit.* p. 7.

²³² COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*

²³³ Ainda sobre a importância da década de 1980 para os estudos de fotografia ver ROSENBLUM, Naomi, *op. cit.*

este momento passa a ser avaliado pelo foco da fotografia, para além das artes plásticas e da literatura. Estudam a fotografia feita no Brasil exatamente naquele período em que Gilberto Ferrez publicava seus primeiros escritos que se voltavam para o século XIX.

Em relação à imagem de cidade, por exemplo, foco de nosso interesse, a fotografia moderna não vai ter necessariamente uma preocupação com o registro tradicional do real, de “vistas” urbanas. Nestas imagens a paisagem pode aparecer (ser talvez), e aparece com frequência, em traços, rasgos e fragmentos, naqueles lugares próximos por onde o homem passou, lugares, entre o figurativo e o abstrato, que o olhar envolvido nas preocupações do dia a dia nem sempre está habituado a se deter. Poderíamos dizer que não se trata necessariamente de farejar carne humana em lugares imperceptíveis, mas de se deter sobre esses lugares, algumas vezes os mesmos lugares, numa busca destes imperceptíveis, do ausente, do humano que silencia. Quanto aos conteúdos fotografados, esta experiência chama atenção para uma multiplicidade de possibilidades e ângulos de visão, como veremos.

O lugar dessa experiência, de uma fotografia moderna, menos invento moderno, é, segundo Costa e Rodrigues, o foto-amadorismo, principalmente aquele dos “foto-cine clubes” que os autores estudam nas décadas de 1940 e 1950, no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, onde é debatido e questionado o modelo tradicional de fotografar, fundado pelo projeto burguês que começava a despontar sob as luzes do Renascimento e que cria a ilusão de realidade - uma distorção da visão apresentada pelo padrão da *perspectiva artificialis* - e que acaba por colocar o fotógrafo num lugar já estipulado previamente, de onde ele não pode se mover, com exigência de centralização, limpeza da paisagem fotografada e definição de horizonte.

Com a “fotografia moderna” que passa a questionar aquele padrão, rompendo com o quadro perspectivo, pretendendo democratizar a arte, aproximando fotógrafo e fotografado, outros olhares percorrem a cidade e a fragmentam e a tornam mais próxima e acessível, mesmo quando a forma apresentada é o panorama: é que a foto está dentro do fotógrafo. Uma imagem que marcou esta outra proposta de fazer fotografia, que foge das tradicionais marinhas, que aproxima fotógrafo e fotografado, foi, por exemplo, a de uma xícara de café, proposta como tema para exposição do FCCB em 1950, cuja intenção era a de abrir a

fotografia para o desfile do banal²³⁴. O que percebemos também é que estas são imagens da cultura material de uma cidade que pode ser também de qualquer cidade do mundo.



Costa e Rodrigues então acentuam esse novo ato estético, mais crítico, que imprimiu ao trabalho do artista fotógrafo uma intenção libertária e democrática, inclusive porque pretendeu redirecionar e redimensionar os olhares. A arte, como dizem, elevada à condição de meio revolucionário, intentou transformar o que se entende por realidade, pelo fazer artístico. O sonho era torná-la uma atividade acessível às massas e por elas vividas. A intenção era desmontar o esteticismo burguês e negar o subjetivismo, que mantinha o tradicional mercado das artes, o mais que possível, realizando em troca operações racionais – desenhando geometrias, por exemplo - mesmo que totalmente imprevisíveis²³⁵. O que interessava era abolir a utilidade imediata da arte numa intenção de torná-la esteticamente autônoma²³⁶. Esta dupla posição, exercitada pela prática fotoclubista, indica uma modificação da sensibilidade quando, a radicalidade das transformações que se processara no meio ambiente no pós-guerra atingiram o homem em todas as esferas de sua vida. Assim, a ilusão de profundidade é preterida quando se pretende aludir à própria materialidade do espaço em que a obra se inseria, dizem os historiadores²³⁷. Os trabalhos desses novos artistas, nesse momento, trilhavam um caminho à margem do mercado instituído, como é o caso do que vai acontecer com artistas plásticos que depois se tornaram célebres, como Cézanne e Picasso²³⁸.

²³⁴ Cf. COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*, p. 48. No Recife, a xícara também foi alvo do olhar do fotógrafo amador. Fotógrafo não identificado, c. 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

²³⁵ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*, p. 90.

²³⁶ Idem, p. 91.

²³⁷ Idem, p. 91.

²³⁸ Cf. OSTROWER, Fayga, *op. cit.*; também THE TWENTIETH CENTURY, *op. cit.*

No caso da fotografia, acentuam Costa e Rodrigues, cujo meio é essencialmente perspectico, fica problemático o uso de uma linguagem moderna. Além disso, a fotografia, em seu código de exposição de uma verdade da qual foi testemunha, é antes de tudo uma referência direta ao objeto e ao ente que foi clicado, condição que a caracteriza²³⁹. A fotografia moderna é, dizem os autores, caracterizada contraditoriamente, pelo esforço de superação da perspectiva. A contradição, dizem, reside no fato de que negar a perspectiva é negar o próprio código de reprodução da imagem, o que gera uma tensão, que é maior quando maior for o propósito de desconstrução. Nessa intenção de alargar as possibilidades estéticas do aparelho fotográfico, também o aparelho, a máquina, não resistindo às tensões, fragmenta-se e explode. Assim é que, em outras palavras, através da criação de procedimentos técnicos diferenciados, chega a haver uma negação do uso do aparelho na confecção da imagem, como em Man Ray e Moholy Nagy²⁴⁰.

Abolir a máquina fotográfica, quando novos equipamentos e técnicas se desenvolviam, contribuindo para um novo “estado existencial” do homem não era o que acontecia com maior frequência quando se pensava a fotografia moderna; é tanto que os autores apontam dois posicionamentos básicos na produção fotográfica moderna entre os que praticavam o foto-amadorismo e principalmente na experiência do Foto Cine Clube Bandeirantes, fundado na cidade de São Paulo em 1939: por um lado, um posicionamento majoritário de captação do real, que utiliza o aparelho fotográfico para fazer a fotografia tradicional ou para intervir no processo e na cópia (*pictorialismo*) e, por outro lado, um posicionamento que assume a pesquisa da imagem para além das determinações da máquina. Neste último caso, o objeto perde seu poder de determinação e o que mais conta são os desenhos e expressões nem sempre condicionadas aos objetos que encerram²⁴¹.

As elucidações de Costa e Rodrigues tornaram possível identificar as inúmeras possibilidades da fotografia que se fazia na década de 1950 no Brasil e, mais especificamente, no Recife. No caso desta tese, passamos então a compreender e identificar a fotografia como um exercício de visão condicionado aos padrões históricos de sensibilidade que só afloraram quando praticados e questionados. O uso da fotografia propiciou múltiplos direcionamentos desde o de um esporte (*hobby*) até constar como um meio revolucionário a serviço da transformação social e mesmo o seu inverso, mas não

²³⁹ Ver, entre outros, LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família. Leitura da fotografia histórica, *op. cit.* DUBOIS, Philippe, *op. cit.*; BARTHES, Roland. A Câmara clara: nota sobre a fotografia. *Op. cit.*

²⁴⁰ Ver NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*; ROSENBLUM, Naomi, *op. cit.*

²⁴¹ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato, *op. cit.*, p. 92. Ver também NEWHALL, Beaumont, *op. cit.*; e ROSENBLUM, Naomi, *op. cit.*

encontramos fotografias que aboliram o uso da máquina fotográfica no FCCR. Disso, o que se desprende dessa nova visão crítica é que a compreensão do real foi modificada: se nos primeiros tempos fotografados a fotografia era prova e testemunho da realidade, agora ela pode ser cada vez mais fabricada arbitrariamente, a serviço de algum propósito como, por exemplo, o de modernização - projeto de renovação burguesa do qual o foto-jornalismo e a publicidade são os principais representantes ao fazerem a fotografia ser vivenciada por todos, mas não no sentido libertário. Esse questionamento, como veremos, já estava em discussão entre filósofos contemporâneos do pós-bomba atômica²⁴².

Então, acompanhando essa historiografia da fotografia que selecionamos, temos que a diversidade de temas e os múltiplos questionamentos que começam a acontecer nos estudos de fotografia, na década de 1990, demonstram também uma progressiva institucionalização do saber fotográfico - com a publicação de artigos em revistas e a edição de outras revistas dedicadas à produção e leitura da fotografia histórica, necessariamente transdisciplinar. Aumentando a complexidade da fotografia como técnica e história, como arte, como discurso, como utilidade e bem de consumo, ainda não é possível estabelecer regras gerais de análise e sim diálogos (entre) e metodologias. No ano 2000, por exemplo, os Anais do Museu Histórico Nacional publicam um volume dedicado somente à fotografia, onde podemos perceber algumas tendências dos estudos fotográficos no Brasil²⁴³. São onze artigos colocados como uma “composição fotográfica”, segundo a apresentação da historiadora Ana Maria Mauad, com diversas e variadas formas de compreender, interpretar e lidar com este “objeto-foco” de pesquisa²⁴⁴.

Os artigos dos Anais se agrupam em três troncos que podemos considerar como problemáticas da investigação do saber fotográfico. Além da transdisciplinaridade, que levanta questões teóricas sobre os usos da imagem fotográfica – privilegiando neste caso os estudos de semiótica -, Mauad chama atenção para o fato que o trabalho com fotografia, considerada como texto, demanda também um diálogo com outros textos de uma mesma cultura histórica, sendo esta uma segunda problemática imprescindível aos estudos fotográficos: a da intertextualidade. Transdisciplinaridade e intertextualidade chegam mesmo a caracterizar a pesquisa com documentação fotográfica. Como uma terceira problemática, a autora acentua os estudos sobre o tratamento organizacional e institucional

²⁴² Como o fazia ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, [1954] 1992.

²⁴³ ANAIS do Museu Histórico Nacional. Volume 32. Edição alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I – 1940. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2000.

²⁴⁴ Idem, Primeira parte: Fotografia. A segunda parte dos Anais é dedicada aos estudos das Expressões da expansão luso-atlântica no acervo do Museu Histórico Nacional.

da fotografia como documento histórico, comuns em uma Coleção (entre coleções) e nos acervos fotográficos.

A preocupação com o tratamento dado à fotografia como documentação histórica é encontrada, retomamos, desde os escritos pioneiros de Gilberto Ferrez, nos quais, salientamos, já é acentuada a carência de ações na preservação de acervos e na recuperação de informações das imagens de época. Os dois primeiros artigos dos Anais tratam precisamente do cuidado com a documentação fotográfica, sendo o primeiro uma discussão do conceito de Coleção, por onde, entendem as autoras, consegue-se estabelecer padrões gerais de tratamento dos acervos fotográficos²⁴⁵. Fazendo uma revisão da história da fotografia e da preocupação com a preservação dos acervos fotográficos desde os trabalhos pioneiros da *Biblioteca Nacional da França*, em Paris, a primeira instituição a cuidar de fotografias. Já o segundo artigo trata de uma experiência (tentativas) de curadoria de acervo fotográfico no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro²⁴⁶. Nos trabalhos que se seguem, principalmente se pensarmos na “escola do Rio de Janeiro”, e apesar de ressaltado que os estudos fotográficos passam por um de seus momentos mais criativos - mas cujo marco teórico é considerado ainda precário - há uma forte tendência no uso da Semiótica como principal interlocutor da História na abordagem da fotografia²⁴⁷. Temos, na cidade de Niterói, um pólo produtor de estudos sobre a fotografia histórica através de revistas, como é o caso da *Tempo/Dossiê Imagem* e *Cultura Visual*, ambas da UFF – RJ de 2003²⁴⁸.

Outras fontes e abordagens sobre a fotografia podem ser encontradas nos estudos, sociológicos, de Ricardo Mendes publicados nas “*Páginas Negras*” e nas “*Páginas Vermelhas*” na internet – *fotoplus: foto + grafia*. Com ele, tomamos conhecimento de uma nova categoria de pesquisadores da imagem fotográfica: os fotógrafos pesquisadores artistas. Mendes, da USP – SP, é um dedicado pesquisador da obra do filósofo e fotógrafo alemão Vilém Flusser, que viveu no Brasil, de 1941 até 1973, e que desenvolveu reflexões

²⁴⁵ CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. In: ANAIS do Museu Histórico Nacional, *op. cit.*, pp. 15 – 34.

²⁴⁶ VASQUEZ, Pedro Karp. Mudança de foco. A criação de Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Relato de experiência e algumas considerações correlatas). In: ANAIS do Museu Histórico Nacional, *op. cit.* pp. 35 - 50.

²⁴⁷ OLIVEIRA JR., Antônio R. de. A luz do social nas imagens. Fragmentos teóricos na fotografia de documentação social. In: ANAIS do Museu Histórico Nacional, *op. cit.*, pp. 51 – 71.

²⁴⁸ O grupo da UFF se reúne em torno do LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem – criado em 1982. Niterói – RJ.

sobre a fotografia e a pós-modernidade²⁴⁹. Algumas das atividades de Mendes propiciaram campos avançados da investigação sobre fotografia como é o que faz Mauro Koury, sociólogo da UFPB. O espaço na *internet* – como parte de seu projeto de Mestrado – possibilita a publicação de seus textos e a difusão da obra de Flusser no panorama fotográfico do Brasil²⁵⁰. É também de São Paulo, da UNICAMP – Campinas, a revista *Imagens*, que, em 1996, publicou um número somente dedicado à fotografia. Neste exemplar, merecem destaque os artigos de Daniel Bounnoux e Jean-Marie Schaeffer sobre as possibilidades do corte semiótico e sobre o estatuto artístico da fotografia, respectivamente²⁵¹. Da UNICAMP acompanhamos também os trabalhos do antropólogo Etienne Samain, já referenciados aqui²⁵². Samain, em *O Fotográfico*, estudo que aglutina a produção de estudos fotográficos no Brasil, até então, assinala um outro trabalho de Schaeffer – que emparelha em importância para a história da fotografia aos estudos de Barthes e Dubois – sobre o dispositivo fotográfico²⁵³.

Entre outras revistas, temos também a da USP – SP Dossiê Imagem e a Projeto História da PUC – SP, edição 21, História e Imagem de 2000. No Recife, na UFPE, a fotografia ilustra muitas teses e dissertações, entretanto mais recentemente, a documentação fotográfica passa a ser vista como, ela própria, a motivadora do estudo da cidade e da modernidade – como uma das fontes a serem analisadas e colocadas em diálogo com outras fontes.

²⁴⁹ Ver de FLUSSER, Vilém. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983; também FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002: Flusser considera *as fotografias como obras pós-industriais, informações quase isentas de suporte*, e, diz ainda: *a profissão fotográfica é curiosa, por ser profissão pós-industrial em contexto ainda industrial, e por não se enquadrar bem em tal contexto*. Disponível na Internet: <<http://www.fotoplus.com>>. Acesso em: 08 mai. 2002. “O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?”. Podemos pensar a pós-modernidade, como uma tendência da arte e da cultura ocidentais, no período histórico que se inicia no pós-segunda guerra mundial (1945). Esta tendência pode ser caracterizada pelo diálogo com a tradição (presença do passado), num mundo fragmentado.

²⁵⁰ Ver de Ricardo Mendes a Palestra apresentada no *7th International Vilém-Flusser-Symposium* (Bielefeld-Alemanha) – 28.11.1998. Disponível na Internet: <<http://www.fotoplus.com>>. Acesso em: 14 ago. 2004.

²⁵¹ *Imagens*, uma publicação da editora da UNICAMP – número 7, mai./ago. 1996. O artigo de Bounnoux, publicado originalmente na revista *La recherche photographique*/ nº 18 de maio de 1995, chama-se “Aquém do corte semiótico”; o de Schaeffer, também de *La recherche photographique*/ nº 8 de maio de 1995, é intitulado “Sobre a Arte Fotográfica”.

²⁵² Ver SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais. Palestra de abertura. In: Anais do Seminário “Pedagogia da Imagem, imagem na Pedagogia” (Niterói – RJ, 1995). Niterói: UFF, 1996; também SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*, *op. cit.*

²⁵³ Trata-se de: SCHAEFFER, Jean-Marie. **A Imagem precária**. Sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1996.

*Tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo o que a câmera registra é um desvelamento – quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento, uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma ‘realidade realçada’ (expressão de Moholy-Nagy), quer se trate apenas de **um modo elíptico de ver**. O que Stieglitz define como sua ‘paciente espera pelo momento de equilíbrio’ compreende a mesma suposição acerca do caráter essencialmente oculto do real que a espera de Robert Frank pelo momento de desequilíbrio revelador, para apanhar a realidade desprevenida, no que ele chama de **‘momentos intermediários**.*

Susan Sontag, in **Sobre fotografia**

CAPÍTULO II

UMA IMAGEM MODERNA NO RECIFE NA DÉCADA DE 50



254

²⁵⁴ Fotografia da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE. A fotografia mostra os fotógrafos amadores do FCCR em ação, na rua do Sol, esquina com a Ponte Duarte Coelho, que liga esta rua à Avenida Conde da Boa Vista. Ao fundo, na mesma rua de esquina com a Avenida Guararapes – no Bairro de Santo Antônio -, o edifício onde havia a “Sertã”, ponto de encontro de jovens e intelectuais no Recife, na década de 1950.

2.1. OS EMPENHOS DO FOTO CINE CLUBE DO RECIFE

No conhecido livro, “O caso eu conto como o caso foi”, Paulo Cavalcanti diz que quando os integrantes do seu “Partido”, na ilegalidade, precisavam se reunir, não podiam fazê-lo sem um disfarce²⁵⁵. Um destes disfarces consistia em dizer, quando inquiridos pelos órgãos da repressão política no poder, que o fato de estarem ali era para tratar de assuntos e atividades de um “clube”.²⁵⁶ No decorrer do seu relato, em circunstâncias da vida cotidiana, num casamento, num batizado, é possível apreender a fotografia como um instrumento da repressão, e o fotógrafo é, inadvertidamente, um suspeito. Várias são as passagens em que a fotografia aparece como instrumento da causa autoritária do Estado, construída sobre os pilares da denúncia e da investigação, como integrante do projeto cultural do Estado Novo.²⁵⁷ Por outro lado, a fotografia é referenciada como mera atividade de registro de eventos – a fotografia social –, o que assegura ao fotógrafo o anonimato: a sua presença é valorizada em função do resultado.

No entanto, ao discorrer sobre sua experiência na União Brasileira de Escritores - UBE - da qual foi presidente e cuja seção de Pernambuco deixara de funcionar com o golpe militar em 1964, Paulo Cavalcanti se põe a fazer um retrospecto do que teria representado o “movimento artístico e cultural em Pernambuco, nos anos 40 e 50”, que, para ele era “fértil em cometimentos”.²⁵⁸ Seu relato sobre as atividades culturais no Recife vai indicar a existência de uma outra fotografia menos intimidativa e mais artística. A tarefa deste capítulo é, portanto, a de contar, como história, este outro olhar fotográfico referenciado por Paulo Cavalcanti, acompanhando-o na experiência de um clube de fotografia, o Foto-Cine Clube do Recife. Perguntamos, então, que fotografia era essa a do FCCR?

²⁵⁵ Partido Comunista do Brasil – PCB. CAVALCANTI, Paulo. *O movimento cultural de Pernambuco nos anos 40 e 50. Perfil do escultor Abelardo da Hora, estimulador de valores novos e “kamikase” de lutas políticas. Pequena história da União Brasileira de Escritores*. In: **A Luta Clandestina. (O caso eu conto como o caso foi)**. Memórias Políticas. 4º volume. Recife: editora Guararapes, 1985.

²⁵⁶ CAVALCANTI, Paulo. *Op. cit.*, p. 147.

²⁵⁷ Sobre a repressão política no Recife, ver SILVA, Marcília Gama da. **O D.O.P.S. e o Estado Novo: Os Bastidores da Repressão em Pernambuco (1935 – 1945)**. Recife: Dissertação de Mestrado em História, 1996; sobre a propaganda política estadonovista, ver: SOUZA NETO, José Maria Gomes de. **Engenho de Sons, Imagens e Palavras**. Ditadura e propaganda na primeira metade do século XX. Recife: UFPE – Dissertação de Mestrado em História, 2000.

²⁵⁸ CAVALCANTI, Paulo. *Op. cit.*, p. 36 – 49.

É por interesse e livre iniciativa de indivíduos da classe média que, no Brasil, principalmente no pós-ssegunda guerra, diversos clubes de fotografia são fundados.²⁵⁹ No Recife, havia várias outras espécies de clubes desde as associações de escritores como a União Brasileira de Escritores – UBE – da qual Paulo Cavalcanti fazia parte até as Rádio Clubes²⁶⁰; também o *Kennel Club* e as associações de amantes de orquídeas. Quando imaginamos um clube de fotógrafos amadores sendo estruturado naquela época, no Recife, pensamos inclusive que uma de suas atividades era a de fazer o registro visual daquela efervescência cultural em que vivia a cidade²⁶¹. Assim é que, diz Cavalcanti, *editavam-se revistas e jornais literários, realizavam-se debates entre escritores e artistas plásticos, fundavam-se entidades especificamente de intelectuais (...)*²⁶².

Fazendo uma reflexão crítica sobre as práticas e questões estéticas dentro das fileiras do “Partido Comunista”, interessa-nos menos esta reflexão de Cavalcanti e mais, a referência que ele faz, como escritor e parlamentar, que destinava uma verba para as instituições culturais de sua cidade, do artista plástico, escultor, Abelardo da Hora. Abelardo é uma outra ponte que leva ao FCCR, porque dentre outras atividades que aconteceram na *Sociedade de Arte Moderna do Recife* e no *Atelier Coletivo* dirigidos por aquele artista, figura um curso de fotografia²⁶³. Este curso, segundo Cavalcanti, *inovava métodos, despertando valores novos, como Clodomir Bezerra e outros, que se tornaram*

²⁵⁹ Esta iniciativa pode ser pensada dentro de um sentimento de *universalidade* que eclodiu no pós-guerra e que impeliu o homem para a ação. Cf. ARENDT, Hannah. *A quebra entre o passado e o futuro*. In: **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 28 – 68; Ver EKSTEINS, Modris. **A Sagração da Primavera**. A grande guerra e o nascimento da era moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1991; imagens da KULTUR no pós-ssegunda guerra em **THE TWENTIETH CENTURY**. A Promethean Age. London: Thames and Hudson, edited by Alan Bullock, 1971; para o Dr. Van de Wizer, médico e fotógrafo, fundador, em 1950, da FIAP – *Fédération Internationale de l'Art Photographique* –, em Berne, Suisse, era preciso “reconhecer na fotografia um meio ideal de contatos internacionais amigáveis”. Disponível na Internet: <<http://www.fiap.net/historique.php>>. Acesso em: 15 ago. 2004. Sobre a fotografia moderna e o Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo, ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/FUNARTE, 1995; para o caso do Foto Clube Brasileiro, no Rio de Janeiro, ver: ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. **Sob o signo da imagem**. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de Representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Niterói: UFF-CEG-ICHF, Dissertação de Mestrado, novembro de 1990.

²⁶⁰ Ver REZENDE, Antonio Paulo. **(Des) encantos modernos**: Histórias da Cidade do Recife na Década de Vinte. Recife: GE/SEC/FUNDARPE, 1997, p. 104; e CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Coleção Descobrimos o Brasil), 2002.

²⁶¹ Documentos da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.

²⁶² CAVALCANTI, Paulo. *Op. cit.*, p. 34.

²⁶³ Abelardo da Hora, escultor pernambucano, nascido na cidade de São Lourenço da Mata, Zona da Mata de Pernambuco, em 31 de julho de 1924. Sobre a destinação de verbas para instituições culturais no Recife por deputados como Paulo Cavalcanti, Augusto Lucena (irmão de Margarida, esposa de Abelardo), Luiz Magalhães Melo, Miguel Arrais, Metódio Godoy, ver: CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo** (Recife, 1952 - 1957). Recife: Artespaço, [198-?], p. 15.

*mestres no ofício*²⁶⁴. À frente do curso, completa brevemente Cavalcanti, estava Alexandre Guilherme Berzin, um fotógrafo “alemão”, diz, e um dos fundadores do FCCR, como veremos²⁶⁵. É preciso acentuar que um curso de fotografia mobilizava recursos financeiros e uma disponibilidade de tempo que apenas a classe média urbana - profissionais liberais ou autônomos - poderia dispor. O interesse pela fotografia no Recife atingia os moradores dos mais diversos arredores, mas principalmente os do Bairro da Boa Vista, onde ficava a sede do FCCR, de Santo Antônio e de São José, no centro da cidade²⁶⁶.

Paulo Cavalcanti, por sua vez, apresenta também outros *artistas plásticos de inegáveis talentos* que, junto com Abelardo da Hora, lideravam a “Sociedade de Arte Moderna” do Recife, como Hélio Feijó e Ladjane Bandeira. Feijó - irmão do governador eleito, em 1958, pela *Frente do Recife*, Cid Feijó Sampaio - arquiteto, pintor e desenhista, funcionário público, era “a ponte no Departamento de Documentação e Cultura” do Município, depois transformada em Secretaria de Educação e Cultura do Recife - um dos lugares onde os trabalhos artísticos e fotográficos eram divulgados²⁶⁷. Ele teria sido o idealizador, junto com Abelardo, da SAMR; esta, além de contar com estatutos de organização interna, pretendia funcionar como um “centro de artes”, uma “universidade popular” cujo acervo em peças estava disponível ao uso dos associados e do público²⁶⁸. Já Ladjane, pintora e jornalista que, em 1958, lamentava o “esquecimento” da “Sociedade”, posto que seu principal articulador - Hélio Feijó, residia na época no interior de São Paulo

²⁶⁴ Clodomir Bezerra (1932-1998), fotografou também para o *Jornal do Commercio*, principalmente no “suplemento feminino”, na década de 1950. Em 1963, foi presidente e sócio fundador da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos da Imprensa de Pernambuco (ARFPE, 1963) – Brasil, e também trabalhou com cinema. Clodomir foi aluno do 8º curso de fotografia, durante o 1º semestre de 1953, possuía uma Zeiss-Icon. Associado ao FCCR com 20 anos, em 31 de dezembro de 1952. Brasileiro, solteiro (em 1952), filho de Luis Agostinho Bezerra e Corina P. Bezerra. Endereço, quando associado ao FCCR: Rua Desembargador Altino, nº 45. PE. Trabalhava na *Great Western Telegraph* na Praça do Arsenal da Marinha, no Bairro portuário do Recife. Telefone: 9063 e 9334. Deu entrada na proposta de sócio, em 16 de dezembro de 1952. Foi indicado pelo consócio Manuel Patriota. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

²⁶⁵ CAVALCANTI, Paulo. *Op. cit.*, p. 38.

²⁶⁶ Também moradores de cidades vizinhas como Olinda, Jaboatão, Nazaré da Mata, Caruaru, Ribeirão, Tamandaré, Garanhuns e Triunfo. No Estado da Paraíba: João Pessoa e Campina Grande. Neste caso, os consócios eram classificados como “correspondentes”. Ver Anexo 2: “Proposta para sócio” do FCCR. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

²⁶⁷ Sobre a trajetória política de Cid Sampaio e a *Frente do Recife*, ver: SOARES, José Arlindo. **A Frente do Recife** e o Governo do Arraes. Nacionalismo em crise – 1955/1964. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; e BRAYNER, Flávio Henrique Albert. Alguns aspectos da relação entre o Partido Comunista e a Frente do Recife (1956/1964). In: REZENDE, Antonio Paulo. **Recife: que História é essa?** Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987, pp. 177 – 227.

²⁶⁸ Segundo entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004, não há documentação da SAMR – Atelier Coletivo -, salvo a *Memória do Atelier Coletivo*, de José Cláudio. Abelardo faz referência também a documentos que se encontram no *Clube da Gravura*, no Rio Grande do Sul.

-, era colunista do *Jornal do Commercio* onde escrevia sobre arte moderna, assim como na revista *Nordeste*²⁶⁹.

Independentes ou associados como amadores de algum clube, muitos dos aprendizes de fotógrafos que passaram pelas aulas de Alexandre Berzin no FCCR se profissionalizaram, como é o caso de Clodomir Bezerra. Em 1958, Clodomir publica na mesma revista *Nordeste*, o ensaio fotográfico intitulado “*Guarda-chuva guarda sol*”. Podemos considerar seu trabalho como uma nova visão da fotografia, onde o olhar do Recife se diferencia: uma paisagem menos romântica, porém não menos interessante, e mais cotidiana de uma cidade litorânea afeita às intempéries da natureza, de sol e de chuva. Clodomir coloca-se em ângulos pouco usuais em relação ao fotografado, que, instantaneamente, ressalta da imagem em volumes recortados e com um humor que provoca o observador.



270

Encontramos a mesma tendência de tornar o cotidiano poético em fotografias de Flávio Damm que são publicadas na revista *Senhor*, em 1962, em um ensaio fotográfico de imagens de rua, da cidade do Rio de Janeiro²⁷¹. Numa série de seis fotografias, Damm se propõe a mostrar um novo gênero de reportagem, fotografando gente como ela é, em preto e branco, dizendo ignorar quem fotografa, pretendendo a invisibilidade como Henri Cartier Bresson e Ítalo Calvino²⁷². Fazendo-se acompanhar por texto verbal, mais poético que

²⁶⁹ Revista *Nordeste*, Recife, setembro de 1958, nº 6, exemplar da Coleção AB/FCCR da FJN – Recife – PE. “Durante os anos de 1957 e 1958 [Abelardo] expôs em vários países da Europa, na Mongólia, na Argentina, em Israel, na antiga União Soviética, na China e nos Estados Unidos”. Disponível na Internet: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 15 ago. 2004. Sobre Feijó, ver depoimento de Ladjane em CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. **Hélio Feijó**. Leitura de Imagens. Recife: FJN/Massangana, 2001, p. 143; também entrevista com Edmond Dansot, em 24 e 27 de julho de 2003; ver também o depoimento de Wilton de Souza sobre Ladjane, *uma amiga extraordinária*, seu apoio ao *Atelier*, mas também um certo afastamento do mesmo: CLÁUDIO, José. *Op. cit.*, p. 72.

²⁷⁰ Exemplar da revista *Nordeste*. Recife, setembro de 1958, nº 6. Coleção AB/FCCR – FJN.

²⁷¹ Sobre Flávio Damm, fotógrafo gaúcho, que fundou com José Medeiros, em 1962, a agência *Image*. Disponível na Internet: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 15 ago. 2004; cf. também: *Os Cariocas*, ensaio fotográfico publicado na revista *Senhor!* Julho de 1960, ano 2, nº 7, acervo de periódicos da Fundação Joaquim Nabuco – FJN, Recife – PE.

²⁷² Pretender a invisibilidade é uma idéia que contradiz o princípio da observação participativa dos antropólogos, mas, muitos fotógrafos partilham desta intenção. Por outro lado, há também uma impossibilidade nesta intenção, se pensarmos na superexposição do fotógrafo - com seu equipamento

descritivo, seu tema são *Os cariocas*. Esta nova disposição fotográfica é encontrada num fotojornalismo já proposto pela revista *O Cruzeiro*, desde 1928 e que tem como foco a documentação social²⁷³. Damm, depois, em 1974, publica um ensaio fotográfico sobre o Recife, cidade que ele já visitara por várias vezes, onde não podia faltar, por um lado, o magro arrecife, os sobrados, os rios e suas pontes, imagens de uma cidade projetada para o futuro; e, por outro lado, onde estão contidas as feiras, os vendedores de frutas e os transeuntes das ruas²⁷⁴.



275

Mas, então, por ora, considerando esses exemplos como resultados de uma prática fotográfica já bem desenvolvida no Brasil, assinalada em Paulo Cavalcanti, voltemos a examinar a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) como também o Foto Cine Clube do Recife (FCCR), do ponto de vista de seus estatutos - “códigos de postura” que estabelecem formalmente suas disposições e dirigem seu funcionamento - contrapondo-os a fotografias e outros documentos, procurando evidenciar complementaridades e

fotográfico - cada vez que ele se posiciona para fotografar. Neste último sentido, a imagem do fotógrafo atuando, já representa, em si mesma, um poder que pode, muitas vezes, inibir aqueles que se vêem sendo fotografados. Bresson, que considerava a câmara fotográfica *um caderno de desenho, um instrumento de intuição e de espontaneidade a dona do momento que, em termos visuais, ao mesmo tempo questiona e decide* diz o seguinte: *o fotógrafo deve ser sutil; não pode, de forma alguma, deixar transparecer sua condição de intruso no acontecimento, precisando aproximar-se da cena com pés de veludo. E completa: não se mexe na água antes de pescar*. Cartier-Bresson: a arte de capturar o momento. In: **Curso completo de Fotografia**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. Edições semanais ilustradas nº 7, 1983, p. 130 a 137. Ver também o documentário sobre Calvino, que expõe uma certa reserva, quase timidez, do escritor das “Cidades Invisíveis”. **Ítalo Calvino, 1923 – 1985**, Film de Edgardo Cozarinsky avec la voix de Jean Sorel. Producteur delegue Serge Lalou. Les films d’Ici, France 3/INA, 1995.

²⁷³ Ver o Capítulo 1, desta tese, e OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz de. Pequena história do fotojornalismo. Do testemunho visual à configuração da memória. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Volume 32. Edição alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I – 1940. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2000, p. 222.

²⁷⁴ **Pernambuco, sim!** Gilberto Freyre, Mauro Mota, Roberto Cavalcanti. Guanabara: Agência Jornalística Image, 1974.

²⁷⁵ Fotografia de feira no Recife em 1958, de Flávio Damm. Disponível na Internet: <itaucultural.org.br>. Acesso em: 15 ago. 2004.

discordâncias, na tentativa de esclarecer como se apresentam estas práticas que engendram a fotografia moderna no Recife; até para podermos voltar, depois aos guarda-chuvas, às feiras e às ruas, e melhor entender isto que os próprios fotógrafos chamavam de *arte fotográfica*.

Para Abelardo da Hora, a SAMR é decorrência de sua primeira exposição individual realizada na sede do *Sindicato dos Empregados do Comércio* que ficava na Rua da Imperatriz, nº 67, no Bairro da Boa Vista, no ano de 1948²⁷⁶. Seu estatuto de fundação, porém, publicado como brochura com 12 páginas, contendo 28 artigos é aprovado em 3 de setembro de 1949 - sendo registrada como “Sociedade” em 21 de novembro de 1949²⁷⁷. No que diz respeito aos fins, o estatuto da Sociedade de Arte Moderna do Recife prevê em seu primeiro artigo que *independente de raça e credo político ou religioso*, [a SAMR visa] *contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico do Recife e pugnar pela expansão de uma arte bem orientada, educando o público e instruindo-o na seleção de valores*²⁷⁸. É tanto que em muitos depoimentos sobre o *Atelier Coletivo* da SAMR fica explicitado este caráter formador, marcante, de uma *individualidade coletiva* da arte moderna do Recife, em consequência de seus membros, nos dizeres de Ladjane, *se sentirem afins em seus interesses, em espírito, em cultura*²⁷⁹.

Já no estatuto do FCCR, fundado em 30 de setembro de 1949, constam 39 artigos, possuindo certificado de registro e inscrição de sociedade civil de número 503, de 31 de maio de 1952, no *1º Cartório de Títulos e Documentos do Estado de Pernambuco*. Um

²⁷⁶ Entrevista com Abelardo da Hora em 16/07/2004.

²⁷⁷ “Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR” – Recife, 1950. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE. Em depoimento de Maria de Jesus Costa (escultora) há a seguinte referência: *No atelier de Hélio [Feijó] e Ladjane [Bandeira], na Rua da Imperatriz, fizeram-se as primeiras reuniões para a criação da SAMR. A exposição de Abelardo da Hora, na Associação Comercial, foi o marco decisivo para a fundação da Sociedade de Arte Moderna*. In: José Cláudio. *Op. cit.*, p. 65.

²⁷⁸ Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR – Recife, 1950. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE. Vejamos os nomes de alguns sócios da SAMR: *Abelardo da Hora – escultor, Hélio Feijó – pintor, Maria de Jesus Costa – escultora, Augusto Reinaldo – pintor, Delson Lima – fotógrafo e desenhista, Alexandre Berzin – fotógrafo, Pelópidas Silveira – engenheiro, Dóris Marinho Rego – química, Paulo Cavalcanti – escritor, Tilde Canti – pintora, Antônio Franca – escritor, Carlos Luiz de Andrade – jornalista, Carmita Andrade – assistente social, Ionaldo Andrade Cavalcanti – pintor, Wilton de Souza – pintor, Abelardo Rodrigues – paisagista, Abaeté de Medeiros – fotógrafo, Clóvis Melo – jornalista, José Césio Regueira Costa – escritor, Lula Cardoso Ayres – pintor, Manoel de Souza Barros – escritor, José Otávio de Freitas Junior – psiquiatra, Eduardo Wanderley Filho – médico, Hans Klein – padre, Luiz Beltrão – jornalista, Hermilo Borba Filho – teatrólogo, Jonas Ferreira Lima – jornalista, Waldir Maranhão – poeta, Manoel Caetano de Andrade – engenheiro, Neuza Cardin – escritora, Waldemar das Chagas – escultor, Carlos Duarte – advogado, Aderbal Jurema – jornalista, Ladjane Bandeira – pintora, Darel Valença – pintor, Arnaldo Marques – médico, Octavio de Moraes – jornalista, Gilvan Samico – pintor, Terezinha Costa Rego – pintora, Murilo Costa Rego – escritor, Zuleno Pessoa – pintor, Aloizio Albert – escritor, Paul Evin – escritor, Maurício Dimenstein – comerciante*. In: José Cláudio. *Op. cit.*, p. 71.

²⁷⁹ Depoimento de Ladjane Bandeira. In: José Cláudio. *Op. cit.*, p. 54 – 56.

extrato desse documento é publicado, em 22 de maio de 1952, no Diário Oficial do Estado. Reproduzindo parcialmente este estatuto, percebemos que a sua finalidade é exposta de forma bem mais específica, prezando pelo exercício da fotografia, muito embora ficasse aberta aos seus integrantes a opção de se agregarem a qualquer outro tipo de sociedade afim. O documento diz o seguinte:

Art. 1º - O Foto Cine Clube do Recife, tem por fim propagar e incentivar a arte fotográfica e cinematográfica em todos os seus aspectos e modalidades. § único - Desde que não afete a sua organização (sic) particular e autônoma (sic), o Clube poderá participar de associações que tenham o objetivo de congregar entidades de natureza idêntica (sic) e (sic) sua.²⁸⁰

Um projeto de sensibilização pela arte e pela fotografia caracteriza a ação de ambas as associações, mas, no caso da SAMR, há também uma proposta política configurada numa busca de “boa orientação”, expansão e seleção de valores, aquilo que tem uma luta própria, que Ladjane coloca como uma “individualidade coletiva” na arte pernambucana²⁸¹. Já o discurso constitutivo do FCCR preza pela autonomia da prática fotográfica para além do escopo identitário – o que é também político - podendo estar, aí sim, como corpo técnico especializado, integrado a outras entidades congêneres. Podemos dizer, de uma forma simplificada e limitada – posto que não é apenas isto - mas que esclarece um pouco melhor as premissas da “Sociedade” e do *fotoclube*, que, a primeira, procura voltar-se para dentro, para *a defesa e preservação das característica da nossa cultura*, libertando-se dos academicismos, e negando qualquer *cosmopolitismo*²⁸². No segundo caso, sabia-se que o lugar da fotografia ainda não era a Academia e, declaradamente, aproveitava-se as lições da técnica, difundidas principalmente da prática industrial e comercial: o que tendeu numa busca de voltar-se para fora enquanto coletividade, aceitando o ingresso de todo aquele que almejasse conhecer a fotografia e a cinematografia. Mesmo assim artistas e fotógrafos compartilham uma postura semelhante em relação à recusa das “influências” estéticas²⁸³. Pensemos, a princípio, que os conteúdos

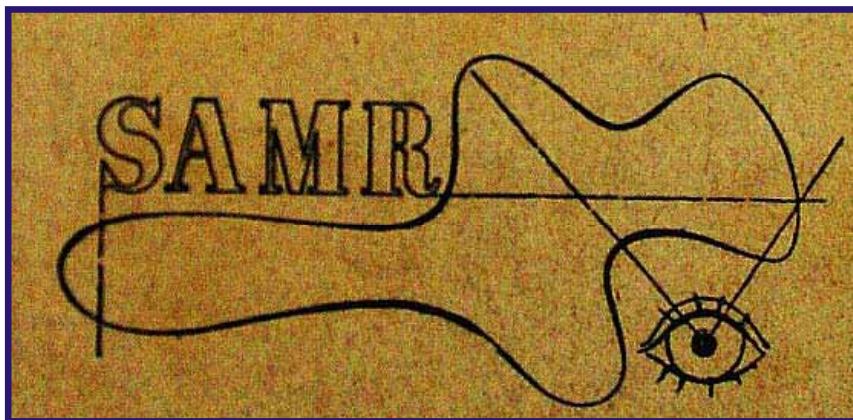
²⁸⁰ Assinam o documento, como fundadores, *Diretoria Argemiro Falcão Presidente, brasileiro, casado, proprietário residente á (sic) rua Visconde de Jequitinhonha s/n Boa Viagem, Reginaldo Carneiro da Cunha, Secretario (sic), brasileiro, casado, militar, residente á(sic) rua Bispo Cardoso Ayres, n. 215, bairro da Boa Vista. Everaldo Marques Tesoureiro, brasileiro, casado, comerciante residente a rua do Hospício n. 199. Certidão do registro nº 503, livro A nº 7 de R.P.G., fl. 29-v, do 1º Cartório de Títulos e Documentos, Rua Diário de Pernambuco, 107, 1º andar. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife –PE.*

²⁸¹ Cf. CLÁUDIO, José. *Op. cit.*, p. 54 – 56.

²⁸² Idem, p. 81.

²⁸³ Idem. Sobre as influências de Rivera e Degas na arte do *Atelier Coletivo*, in CLÁUDIO, José, *op. cit.*, p. 20; Abelardo, entrevistado em 16 de julho de 2004, considera ter sido seu próprio norte; entre os fotógrafos Ajax Pereira, entrevistado em 10 de fevereiro de 2004, referencia o nome de Louis Pierreck, fotógrafo de retratos, como ele gostava de fazer; Dilermando Torres denuncia ter conhecimento da obra fotográfica de Edward Weston, cf o Capítulo 3, desta tese.

visuais expressivos precisam estar vinculados e relacionados às suas épocas históricas específicas, àqueles que, munidos dos meios necessários para fazê-lo, exteriorizam suas próprias emoções e que pensar assim talvez seja uma saída para esclarecer um pouco mais esta polêmica²⁸⁴. Abelardo, por exemplo, considera que, reunindo quem gostava de praticar arte, posto que o *Atelier* não se via como uma escola, investia na intenção de surpreender e chocar, desenhando a rua; saindo do espaço do *Atelier com cheiro de terebentina* e da repetição do academicismo, utilizando o método da *pose rápida*, como numa fotografia²⁸⁵. A rua é o lugar por excelência do fotógrafo, como veremos mais adiante, porém, percebemos pelas fotografias dos Salões do FCCR, por outro lado, que para além da rua, em qualquer lugar - em um atelier ou num recanto da casa e mesmo observando pequenos objetos do cotidiano reunidos propositadamente -, instigantes e não menos surpreendentes obras de arte fotográficas podem ser produzidas.



286

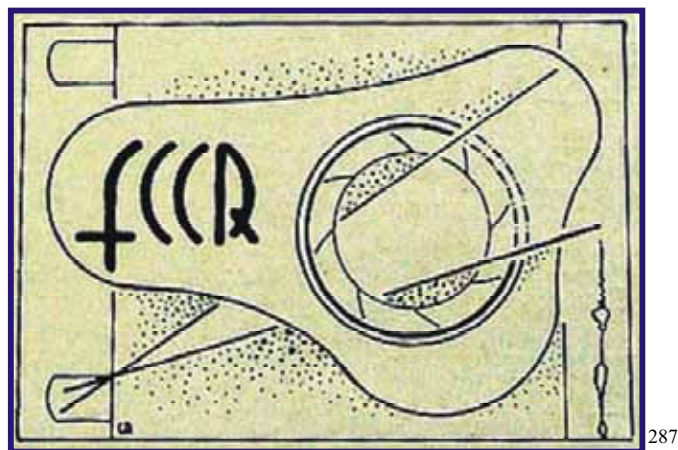
Outros elementos podem ajudar na explicitação destas duas entidades cujas diferenças sutis acentuamos, como, por exemplo, no símbolo que cada uma carrega como identidade. No emblema da SAMR acima, um olho humano é colocado embaixo e fora de um circuito delimitado, como um espaço multiforme. De um ângulo próprio, ele se projeta para fora, para cima, ao infinito e, para dentro do circuito, suponhamos, no âmbito

²⁸⁴ Ver GRAMSCI, Antonio. Sobre arte. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Martins Fontes, 1978; também CASTORIADIS, Cornelius. Dimensão social da autonomia. In: **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 122.

²⁸⁵ Sobre a *pose rápida*, ver entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004, e também os depoimentos de Bernardo Dimenstein e Ivan Carneiro, entre outros: In: CLÁUDIO, José. *Op. cit.*, pp. 64 e 68; para Ladjane Bandeira, Abelardo se empenhava pela liberdade criadora e também pelo livre aproveitamento de temas populares e folclóricos, assim fez escola. Sua personalidade agregava os demais associados. *Realizava uma arte vigorosa, sombria, agressiva, cheia de arestas físicas e políticas. Um trabalho de protesto e acusação, de profundo e consciente amor aos que sofrem sem esperanças, senão remotas*. Idem, p. 54; sobre a questão do *Atelier* não ser pensado como uma escola: idem, p. 76.

²⁸⁶ Marca da Sociedade de Arte Moderna do Recife, desenhada por Augusto Reinaldo. Estatutos da SAMR. Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife – PE. Ver também José Cláudio. *Op. cit.* p. 11.

marcado - linhas vertical e horizontal, de cada lado – pelo olhar direto e pela ação da “Sociedade”. Já no símbolo do FCCR, o lugar do olhar não é objetivamente o olho humano, mas um lugar intermediário, um ponto, resultado do encontro de duas linhas, traçado embaixo e ao lado de um quadro. Estas linhas que se cruzam e que estão dentro de um pequeno retângulo, pode representar um visor de uma pequena caixa: a *câmara obscura*. As linhas ascendem, formando um ângulo que vaza um diafragma mecânico, cuja imagem, a partir de então, se projeta para fora de outro retângulo maior, a própria máquina fotográfica. A imagem transpassa o diafragma de dentro para fora, para um outro espaço multiforme, como se fosse de fora para dentro. A base da projeção que segue para fora sugere um rasgo vertical e limitado - a fotografia -, enquanto que, ao redor do retângulo maior, vários pontos - hachurados como meio tons - denunciam as “n” possibilidades de imagens, fragmentos não projetados ainda por este olhar. A imagem pode caracterizar a própria fotografia, um rompimento com a natureza, pela técnica – pelo uso da máquina fotográfica.



287

Considerando ter prazo de duração indeterminada (art. 2º) e garantindo que poderão ser da SAMR todos aqueles que se interessam pela difusão da arte moderna (art. 3º) a “Sociedade” visa os seguintes objetivos complementares:

- a) zelar pelos interesses dos artistas e intelectuais associados; b) intensificar o intercâmbio cultural e artístico com todos os países do mundo, pela aproximação entre artistas, representação junto aos centros culturais nacionais e estrangeiros e permuta de publicações; c) propagar as manifestações de arte popular locais (sic); d) patrocinar exposições de artistas estreados, nos quais se reconheça mérito; e) denunciar ao público as exposições de interesse agiotário e as manobras comercializantes das artes; f) manter cursos de aprendizagem realizando conferências e projeções (sic) cinematográficas sobre assuntos de interesse artístico e outros meios de divulgação; g) ajudar às organizações e aos particulares que se proponham aceitar e difundir a orientação atual

²⁸⁷ Marca do FCCR. Dos Catálogos de Exposições, de 1954, 1955 e 1956. Há um esboço deste desenho à lápis, sem autoria, nos documentos da Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

da arte, sem prejuízo para os artistas; h) manter para o público e seus associados uma filmoteca, uma discoteca e uma biblioteca de arte; i) fomentar os trabalhos de equipe (nos projetos, decorações e murais) e realizar arte para o povo; j) organizar uma galeria de arte moderna; l) credenciar-se no sentido de obter a oficialização das suas escolhas entre os candidatos mais capazes de aproveitamento das BOLSAS DE ESTUDO que se apresentem relacionadas com as artes; m) facilitar aos seus associados a aquisição de materiais indispensáveis aos trabalhos artísticos; n) incumbir-se da fiscalização e cobrança de direitos autorais de seus associados bem como de membros de associação congênere nacional ou estrangeira, quando solicitada e aprovada em sessão ordinária; o) fiscalizar a observância às tabelas oficiais de honorários e custo dos trabalhos de arte; p) defender a todo transe os interesses da classe²⁸⁸.

Já no caso do FCCR ocorre o seguinte.

(Art. 2º) Para a realização de seus fins, o Clube, sem exclusão de outros, usará dos seguintes meios: 1º - manterá uma sede social, com departamentos fotográfico e cinematográfico, laboratório, 'atelier', biblioteca especializada, sala de projeções e outras dependências (sic) e serviços de utilidade para os sócios, orientando-os na prática da fotografia e da cinematografia; 2º organizará, freqüentemente, reuniões, palestras e demonstrações técnico-artísticas, projeções internos etc.; 3º fortalecerá o espírito(sic) de solidariedade e camaradagem entre os seus associados.²⁸⁹

Este “espírito de solidariedade e camaradagem” entre os associados do FCCR pode ser facilmente percebido nas inúmeras reuniões e eventos fotografados, que o clube, em vias de se institucionalizar, promovia²⁹⁰.

A fundação do FCCR não se seguiu a partir de um manifesto, como quando se trata de pensarmos numa proposta moderna. Como antigas associações profissionais é muito comum esta ocorrência na história das cidades, e do Recife especificamente, cujo modelo ancestral são as corporações de ofício medievais²⁹¹. Os “estatutos” do FCCR discriminam que, para se associar, era preciso se inscrever numa “Proposta para sócio”. O candidato a sócio, por sua vez, precisava ser indicado por alguém já conhecido ou por algum membro do FCCR. Passando por uma sindicância, a proposta era avaliada em sessão ordinária e, se aprovado, o “proposto” tornava-se consócio, não antes de pagar uma jóia que podia ser mensal ou anual. Durante o período de 1950 a 1960, o FCCR teve 643 associados registrados²⁹².

²⁸⁸ “Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR” – Recife, 1950. Coleção AB/ FCCR - FJN, Recife – PE.

²⁸⁹ “Estatutos do Foto Cine Clube do Recife”. Coleção AB/ FCCR - FJN, Recife – PE.

²⁹⁰ Note-se a diferença do espírito de “individualidade coletiva”, acentuado por Ladjane, para o caso da SAMR. In: José Cláudio. *Op. cit.*, p. 54. *Foi Descartes quem primeiro associou a idéia de subjetividade à de indivíduo: um envenenamento. A subjetividade é essencialmente fabricada e modulada no registro social. O indivíduo é resultado de uma produção em massa.* In: GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica.** Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 31.

²⁹¹ Ver SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Uma Vela Para Os Vivos. Irmandades e Chão Histórico em Olinda – Pernambuco. Percepção da Mudança Numa Cidade Patrimônio Cultural.* Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em Antropologia, 1998.

²⁹² Os números são os seguintes: foram encontrados 508 formulários de “Proposta para sócio”, o último número de inscrição foi o 619. Além destes foram encontrados mais 24 formulários sem número de inscrição, somando um total parcial - porque não podemos prever se existem outras fichas preenchidas havendo também lacunas nas inscrições - de 643 consócios, numa média de 64 inscritos por ano. Sobre os inscritos no FCCR, ver o Anexo 2, desta tese.



293

Apesar de terem princípios gregários relativamente comuns, no caso do FCCR, era necessário, para fazer parte, disponibilizar maiores recursos, que envolviam inclusive a compra de equipamentos fotográficos, em sua maioria importados. Para a SAMR, cujo material de trabalho era o papel, o gesso, a madeira, o barro, o acesso ao referido clube era teoricamente menos restrito em relação ao que acontecia no FCCR, cujos gastos com filmes, químicos, papel fotográfico, etc., apesar de serem cotizados – e por isso a mensalidade - eram maiores. Na SAMR apesar do estatuto estipular uma contribuição de Cr\$ 10,00 e deixar em aberto a possibilidade das doações, havia uma mobilização para abrir o acesso à “Sociedade” através da gratuidade, como numa **universidade popular**, muito embora houvesse também o cobrador, papel desempenhado, por um tempo, por Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto.²⁹⁴ Este princípio norteou o pensamento de seus dirigentes, como é o caso de Abelardo da Hora.²⁹⁵

Para Alcir Lacerda, fotógrafo, cuja proposta de sócio reproduzimos acima, e que se associou por duas vezes ao FCCR, em 1951 e em 1957 - na primeira, levado por seu irmão Alcêdo Lacerda, consócio ativo, e da segunda vez por Berzin - o FCCR era um lugar de elite, das “moças de sociedade”, para onde acorriam profissionais liberais da cidade que crescia e se industrializava. No FCCR havia o convívio de médicos, advogados, artistas plásticos, engenheiros, comerciários, comerciantes e industriais, entre outros. Mesmo que tenhamos encontrado um estivador nas relações de alunos dos seus cursos, estes não eram

²⁹³ Modelo do formulário preenchido: "FCCR. Proposta para sócio/ Inscrição 513/ Nome Alcir Lins Lacerda/ Nacionalidade Brasileiro/ Estado Civil Casado/ Idade 30 anos/ Filiação Francelino Carneiro Lacerda e Dona Emilia Lins Carneiro Lacerda/ Residência Cambôa (sic) do Carmo nº 110/ Estado Pernambuco/ Local de cobrança Cambôa (sic) do Carmo 119 - 1º andar / Telefone 6970/ Categoria de sócio Contribuinte/ Recife, 20 de setembro de 1957/ Proponente (a) Alexandre Guilherme Berzin/ Proposto (a) Alcir Lins Lacerda/ Aprovado em secção de 9/10/1957/ 1º Secretário (a) [ilegível]/ Nota: Finesa (sic) juntar dois retratos 3X4". Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife – PE.

²⁹⁴ A expressão *universidade popular* é de Abelardo da Hora, entrevistado em 16/07/2004; ver depoimento in CLÁUDIO, José. *Op. cit.*, p. 73.

²⁹⁵ Entrevista com Abelardo da Hora em 16/07/2004. Abelardo coloca que os que se dedicavam à arte na SAMR eram na maioria uns “coitados” de recursos e que muito do material usado, principalmente o gesso, ele democratizava de suas próprias obras como, por exemplo, por conta das esculturas que fazia para as praças do Recife.

comuns naquele ambiente²⁹⁶. Em seu depoimento, econômico de palavras, Alcir nos resumiu o significado de Alexandre Berzin para ele que se profissionalizava fotógrafo: “... para mim ele foi tudo”. Em 1952, sua empresa, a ACÊ filmes já havia sido criada e, até hoje, Alcir, mesmo fazendo fotografias coloridas e em *studio*, prefere o preto & branco e passar dias “viajando por esse interior nordestino” fazendo fotografia como documento (documentário) social. Alcir nos conta que quando entrou pela primeira vez no FCCR participara de um concurso interno. Havia feito, num amanhecer em Tamandaré, várias fotografias, numa delas, uma vaca se posicionou num contra-luz e fazia uma composição interessante com o fundo da praia. No julgamento, o *voto de Minerva* chamou atenção para a magreza do animal e ele foi desclassificado. Jovem e magoado afastou-se do clube²⁹⁷.

Ambas as entidades, porém, como veremos, a SAMR e o FCCR, faziam exposições e patrocinavam cursos²⁹⁸. Na sede do FCCR, à Rua da Imperatriz, nº 246, aconteciam os salões internos onde as fotografias eram expostas, avaliadas e intercambiadas. Os salões externos aconteceram em outros espaços do Recife, e depois, em outras cidades e fora do Brasil. Os salões ou exposições faziam parte do processo de aprendizado e da experiência de fotografar. Na SAMR havia o compromisso acordado pelo estatuto de que houvesse a manutenção de uma escola interna (art. 4º), que poderia ser o *Atelier Coletivo*, apesar de todos os questionamentos sobre a escola, enquanto que, no FCCR, a condução das atividades fotográficas dizia respeito às Diretorias Técnicas – Fotográfica e Cinematográfica -, que poderiam ser consideradas como a razão de ser do clube²⁹⁹; o que não impedia que houvesse nas suas dependências um curso de fotografia semestral aberto a não sócios e ministrado por Berzin. O lugar das aulas de fotografia, depois de ter sido na

²⁹⁶ Entrevista com Alcir Lacerda em 10/02/2004. O depoimento de Alcir confirma o caráter elitista do clube de fotografia. É o que vemos, por exemplo, na experiência de Adilson Teixeira de Oliveira, não associado do FCCR. Para este fotógrafo amador: “Adquirido o sonhado instrumento [a máquina fotográfica] e com poucos recursos, vê-se impedido de freqüentar um curso regular de fotografia, porém, pelo prazer que essa atividade lhe desperta, nos fins de semana, dedica-se como autodidata a esse aprendizado, num processo de erro e acerto, fixando inicialmente alvos domésticos e familiares, apertando o botão”. O instrumento é uma Yashicaflex; o fotógrafo autodidata, um Auxiliar (depois Técnico) de Mecânico em Refrigeração da Indústria Brasileira de Pescados e Frios – INBRAPE, localizada, em 1959, no Cais de Santa Rita, em frente ao Armazém 16, no Bairro de São José, no Recife. In: LOPES, Josefa Martins da Conceição (2001). **Memória da Imagem: O Testemunho do Telespectador**. Dissertação de Mestrado em Comunicação pela UFPE, Recife – PE, pp. 45 – 49.

²⁹⁷ Entrevista com Alcir Lacerda, em 10/02/2004. Alcir nos disse ter enviado esta fotografia com negativo para uma exposição no exterior. Procuramos, em todo caso, uma cópia na Coleção AB/FCCR - FJN, mas não encontramos.

²⁹⁸ Ver números dos cursos do FCCR, no Anexo 9, desta tese.

²⁹⁹ Abelardo da Hora conta que a experiência do *Atelier Coletivo* proporcionou a criação do Movimento de Cultura Popular, o MCP. Entrevista com Abelardo da Hora, em 16 de julho de 2004.

sede da SAMR - entidade que primeiro patrocinou os referidos cursos -, passou a ser no “Foto AB”, na sede do FCCR, no primeiro andar, em cima da *Livraria Colombo* segundo Abelardo da Hora, no bairro da Boa Vista; no segundo andar do mesmo casarão, morava Alexandre Berzin³⁰⁰.

No FCCR havia um grupo dedicado às atividades cinematográficas. Esta tradição dos foto clubes é iniciada no Brasil com o Foto Clube Bandeirante, que em 1945, motivado pela



crescente importância que o cinema e o filme documentário vai adquirir no pós-guerra, agrega um grupo de cineastas amadores num Departamento de Cinema

sob a direção de Jean Jurre Roos, alterando assim seu estatuto e acrescentando o “Cine” à sua denominação³⁰¹. No caso do FCCR, o Diretor de Cinema era Armando Laroche, francês, técnico industrial. Laroche era um excelente cinegrafista de filmes educativos. Participou de júris de cinema na França e foi convidado por Hollywood, mas declinou do convite³⁰². Chegou a ser premiado em Cannes em outubro de 1956, com o filme “*O Livro da Rosinha*”³⁰³. Representava também a ACA – Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil – entidade que funcionava no mesmo endereço que o FCCR. A ACA é constituída também por estatutos cujo extrato é publicado no Diário Oficial do Estado de Pernambuco, em 11 de janeiro de 1952, três meses antes da publicação do extrato do FCCR³⁰⁴.

A ACA, diz seu extrato:

Art. 1 (...) fica constituída [como] uma sociedade civil ‘sui generis’, de duração indeterminada, com sede e fôro (sic) nesta cidade do Recife, tendo como objetivo específico o conagraçamento e o aperfeiçoamento de todos aqueles que se dedicam à arte cinematográfica, em seus diversos ramos, e regida pelo presente estatuto. (...) 2º - A “ACA” tem por fins: a) - atrair os cinematografistas amadores ou profissionais para em ambiente de cordialidade e de aprimoramento artístico, realizarem o seu aperfeiçoamento; b) - incentivar e promover o intercâmbio com Associações, Clubes e entidades semelhantes nacionais e estrangeiras, que se interessem por assuntos cinematográficos fazendo permuta de jornais, revistas e, muito especificamente, de

³⁰⁰ A livraria Colombo ficava na Rua da Imperatriz, nº 254, segundo documento do acervo do FCCR. O FCCR – Rua da Imperatriz, nº 246 - ficava próximo à Praça Maciel Pinheiro e do Teatro do Parque. Hoje há no local uma casa de lanches: a *Sertanense*. Segundo depoimentos de pessoas que viveram a época, a *Sertanense*, sucedeu a antiga *Sertiã*: repartida em várias lanchonetes pelo centro do Recife.

³⁰¹ Foto Cine Clube Bandeirante – história. A fotografia vista como arte. In: “Boletim informativo de 45 anos de Bandeirante, de 1984, fornecido pelo Sr. Eduardo P. P. Salvatore”. Disponível na Internet: <<http://www.fotoclub.arte.br>>. Acesso em: 19 mai. 2003.

³⁰² Entrevista com Ajax Pereira, em 10/02/2004.

³⁰³ Deste filme só encontramos um diploma, transformado em quadro. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁰⁴ Ao lado, logomarca da ACA em *Histórico do “2º Concurso Nordeste de Cinegrafistas Amadores, realizado em Recife, de 20 a 27 de novembro de 1954”*. Documentos da Coleção FCCR/AB – FJN, Recife – PE.

filmes produzidos pelos seus membros; c) - organizar, com a colaboração dos seus associados, uma biblioteca técnica e recreativa e manter, com fundos da associação, assinaturas de jornais e revistas que digam respeito a filmagens³⁰⁵.



Então, aparentemente mais simples no que diz respeito à organização e menos específica em relação à proposta enquanto entidade, a SAMR estipula para seus sócios uma contribuição mensal de Cr\$ 10,00 (dez cruzeiros) e deixa claro que o seu patrimônio é constituído por doações, ao menos de forma predominante, amarrando desta forma o compromisso do associado com a “Sociedade”. Enquanto que, no caso do FCCR, já no estatuto, são estipulados os preços das contribuições como um condicional do vínculo, variando entre Cr\$ 10,00 (dez cruzeiros) para a carteira social, Cr\$ 20,00 (vinte cruzeiros) de mensalidade e Cr\$ 30,00 (trinta cruzeiros) de jóia de admissão. Ou seja, para se associar ao FCCR era necessário dispor de entrada, de Cr\$ 60,00 (sessenta cruzeiros), além de terem sido confirmados todos os dados da ficha da “Proposta”; daí a importância de ser indicado por alguém conhecido³⁰⁶. Para recompensar a assiduidade no pagamento das prestações e o adiantamento antecipado nos três primeiros meses do ano, eram estipulados descontos de Cr\$ 40,00 (quarenta cruzeiros), enquanto que as consócias e os consócios residentes fora do Recife – aqueles chamados de “correspondentes” – tinham um abatimento de 50% (cinquenta por cento) nas contribuições. Para situarmos esses valores na época em questão, pensemos que, em 1952, o salário mínimo era de Cr\$ 1.200,00 (Decreto 30342/51 de 01/01/52), em 1954 era de Cr\$ 2.400,00 (Decreto 35450 de

³⁰⁵ Extrato do Estatutos da Associação de Cinegrafistas Amadores – ACA do Brasil. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁰⁶ O método é o mesmo no FCCB de São Paulo, cuja anuidade – em 17/07/2004 – é de R\$ 90,00 (noventa reais): quase um terço do nosso salário mínimo atual que é de R\$ 260,00. Disponível na Internet: <<http://www.fotoclub.arte.br>>. Acesso em: 17 jul. 2004.

04/07/54), em 1956 era de Cr\$ 3.800,00 (Decreto 39604 de 01/08/56) e em 1959 era de Cr\$ 6.000,00 (Decreto 45106-A de 01/01/59)³⁰⁷.

Para termos algumas referências concretas em relação ao poder aquisitivo destes salários, vejamos os valores monetários de alguns bens de consumo, que não equipamentos fotográficos, mais especificamente no ano de 1958: “(...) o custo de um aparelho de rádio era de Cr\$ 5.427,00; o custo de um disco 78 rpm era de Cr\$ 0,28; o de uma vitrola importada Cr\$ 19.769,88; o salário mínimo era de Cr\$ 2.700,00” – “(...) *a classe média é aquela que se situa com uma renda de 10 a 20 salários mínimos*”³⁰⁸. O que equivale a dizer que com o valor de 60 cruzeiros que precisava ser desembolsado no ato do vínculo com o FCCR era possível comprar muitos discos em 78 rpm; se aplicados ao Rio de Janeiro, os valores corresponderiam ao preço de quatro Brahmas ou quatro cortes de cabelo.

A SAMR, pelos arts. 25º e 26º, considera as seguintes categorias de sócios:

- a) fundadores, aqueles que assinaram a ata de fundação e discutiram e aprovaram o (...) Estatuto e o assinaram; b) efetivos, aqueles que contribuírem com uma taxa de mensalidade mínima de Cr\$ 10,00; c) cooperadores, aqueles que fizerem doações ou [contribuem] para o engrandecimento da Sociedade; d) coletivos, as organizações que assumam os encargos de sócios em proveito de seus componentes; e) correspondentes, aqueles que residem fora do Estado; f) honorários, aqueles que, mesmo não pertencendo aos quadros sociais, contribuam para o desenvolvimento das Artes³⁰⁹.

É possível que o FCCR tenha pertencido ao mesmo tempo a SAMR como “sócio coletivo” visto que encontramos os estatutos da segunda entidade na sua documentação, recolhida à Fundação Joaquim Nabuco; também, pelo vínculo de Alexandre Berzin e Delson Lima, entre outros, com a “Sociedade”. Berzin, segundo Abelardo da Hora, pertenceu à Diretoria da SAMR, ainda por conta dos primeiros anos de aproximação, de 1948 a 1951, quando as aulas de fotografia eram realizadas no Atelier da “Sociedade”. Já o FCCR, no seu artigo 3º, considera as seguintes categorias que constituem seu quadro social:

³⁰⁷ Disponível na Internet: <<http://www.ocaixa.com.br/bancodedados/salariominimo>>. Acesso em: 17 set. 2004.

³⁰⁸ O salário mínimo não era o mesmo para todo o Brasil. In: SOBRINHO, Antônio Alves. **Desenvolvimento em 78 rotações**: a indústria fonográfica Rozenblit (1953 – 1964). Recife: Dissertação de Mestrado em História – UFPE, 1993, p. 113; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958**. O ano que não devia terminar. Rio de Janeiro/São Paulo: editora Record, 1997, p. 14, diz que no Distrito Federal, o Rio de Janeiro, em 1958: “Um dólar vale 85 cruzeiros. O salário mínimo é de Cr\$ 3.800. Didi ganha Cr\$ 70 mil no Botafogo. Uma Brahma custa 15 cruzeiros. Um cinema custa 18 cruzeiros. A passagem de bonde custa 2 cruzeiros. Um maço de cigarros Continental custa 7 cruzeiros e 10 centavos. Um quilo de carne custa 68 cruzeiros. Um corte de barba custa 15 cruzeiros”. Em janeiro de 1954, um jornal divulgava que o salário mínimo para o Recife havia sido fixado em 1.600,00 cruzeiros mensais. **Folha da Manhã**, quarta-feira, 6 de janeiro de 1954, p. 1.

³⁰⁹ Estatutos da SAMR. Documento da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.

§ 1º - FUNDADORES – os que no momento da organização da sociedade contribuíram com a sua atividade, colaborando para sua fundação. § 2º PROPRIETÁRIOS: - os que possuem um ou mais títulos de patrimônio social e satisfizerem as mensalidades fixadas pelo poder competente. § 3º CONTRIBUINTES: - que são aqueles que forem como tais admitidos pela Diretoria, após a fundação. § 4º REMIDOS: - que são os ‘fundadores’ ou ‘contribuintes’ que, de uma só vez, efetuarem o pagamento de 15 anuidades, inclusive as que já tenham pago ou completaram 180 mensalidades efetivas. § 5º BENEMERITOS: - os que sócio, ou não auxiliaram a sociedade de modo excepcional, sem outro interesses(sic) que não seja o seu engrandecimento, ou tenham feito doação de importância(sic) não inferior a Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros). § 6º REPRESENTANTES: - os que representarem a Sociedade em local onde ela não tiver secção, departamento ou filiais³¹⁰.

Além disso, diz ainda o Art. 3º: “Fica criada uma secção feminina para as senhoras que pertencerem(sic) ao quadro social ou nele venham a ingressar, tendo os mesmos deveres e direitos dos sócios”³¹¹.

Em relação à Diretoria da SAMR, temos que: “[Art. 10º] - compor-se-á dos seguintes membros: a) Presidente; b) Vice-presidente; c) 1º Secretário; d) 2º Secretário; e) Diretor da Divisão Artística; f) Tesoureiro; g) Diretor de Publicidade”³¹². Enquanto que no FCCR [art. 13º] sua Diretoria é composta por 8 (oito) membros: “o Presidente, o Vice-Presidente, Secretário, Tesoureiro, Diretor Fotográfico, Diretor Cinematográfico, Diretor Social e Diretor de Publicidade”³¹³. Queremos chamar atenção para as incumbências do Diretor Artístico, num caso, e, no outro, do Diretor de Fotografia (depois Diretor Artístico), considerando que a Diretoria Cinematográfica continua a existir sendo ocupada pela ACA no FCCR – [Art. 15º]:

Ao Diretor da Divisão Artística incumbe: a) ter sob sua guarda a biblioteca, a filmoteca a discoteca, o arquivo de intercâmbio artístico, além de outros serviços especializados da Sociedade; b) providenciar, de comum acôrdo(sic) com a Diretoria, locais para exposição ou demonstração de trabalhos artísticos dos associados; (...) d) velar pela conservação dos materiais destinados à confecção dos trabalhos artísticos; e) ter sob sua responsabilidade a galeria de arte da Sociedade; f) estabelecer intercâmbio entre a Sociedade de Arte Moderna do Recife e as associações congêneres, no país e no exterior³¹⁴.

Abelardo da Hora, que sempre era reeleito para dirigir a “Sociedade”, em depoimento, nos esclareceu que a referida biblioteca da SAMR só passou a existir quando na casa da rua Velha, nº 321, depois que a “Sociedade” já tinha conseguido, através da cotização dos associados, manter uma sede própria, primeiro por um ano na Rua da

³¹⁰ Estatutos do FCCR. Documento da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.

³¹¹ Idem.

³¹² Estatutos da SAMR. Documento da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.

³¹³ Estatutos do FCCR. Documento da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.

³¹⁴ Estatutos da SAMR. Documento da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife, PE.

Soledade, nº 57³¹⁵. Os artistas traziam os livros de arte que possuíam e/ou encontravam, como é o caso de José Cláudio que leva ao *Atelier* um livro velho de Rivera, que teria passado por todas as mãos e influenciado a todos³¹⁶. Em relação à biblioteca do FCCR, o que restou de livros de arte e revistas de fotografia, são utilizados nesta tese. Já em relação ao Diretor de Fotografia, no caso do FCCR, compete [art. 20º]³¹⁷:

1º - organizar e dirigir o Departamento Fotográfico do Clube, o qual tem por fim: a) manter o laboratório de fotografia, câmara escura e 'atelier', com os apetrechos necessários á prática e aprendizagem dessa arte, pelos sócios do clube; b) - promover na sede social, pelo menos uma vez por mês, demonstrações práticas de serviços de laboratório, câmara escura e 'atelier', usando para tanto o material pertencente ao clube ou posto à sua disposição pelos interessados; c) – promover, mensalmente, concursos fotográficos internos entre os sócios, organizando a tabela de classificação dos concorrentes, nos termos do respectivo regulamento; d) – organizar a representação do Clube aos salões e certames de que este resolver participar ou patrocinar; e) – orientar técnica e artisticamente os sócios na prática da fotografia, dando parecer sobre os trabalhos que apresentarem, apontando as falhas porventuras(sic) existentes para aperfeiçoa-los. 2º - Designar três sócios * o mínimo sendo sempre constituído de nº ímpar(sic) 5 * de comprovada competência(sic) para o julgamento dos concursos [p.13] promovidos ou patrocinados pelo Clube, nos termos dos correspondentes regulamentos, orientando-os sobre as condições do certame. 3º Tomar todas as medidas para o bom andamento dos assuntos afetos(sic) ao seu departamento, distribuindo funções aos auxiliares que lhe forem designados, um dos quais deverá ficar responsável pelas instalações técnico-fotográficas do Clube, zelando pela sua conservação, reparações e melhoramentos que se fizerem precisos.³¹⁸



A garantia era que os equipamentos, laboratórios e atelier ficassem à disposição do associado. Acompanhando uma circular interna do FCCR, podemos perceber um

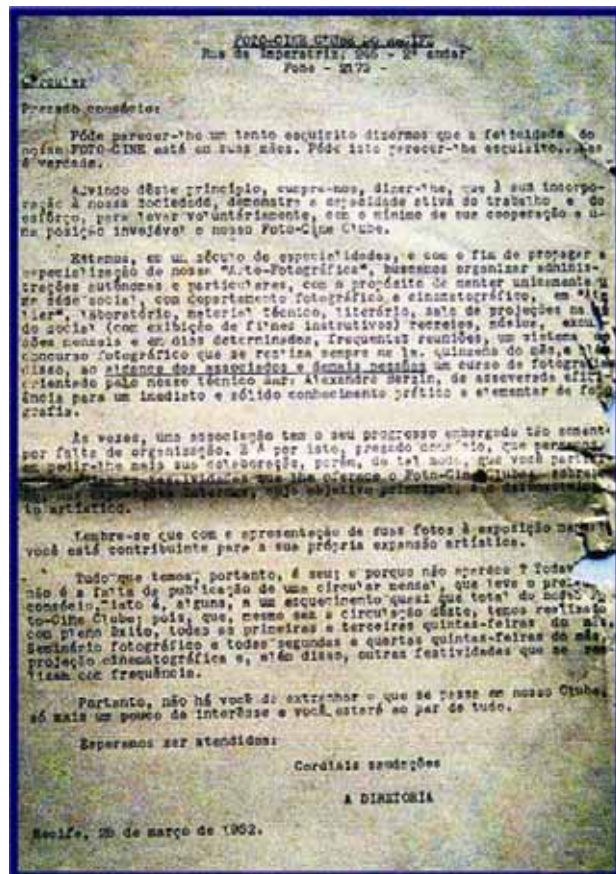
³¹⁵ Cf. CLÁUDIO, José. *Op. cit.*, p. 72: *Manoel de Souza Barros* [jornalista e escritor, lembrado para dirigir a SAMR], *sempre agradecido aconselhava aos artistas escolherem entre si, seus próprios dirigentes. E, assim, permanecíamos sempre com Abelardo da Hora à frente...* ; e entrevista com Abelardo da Hora, em 16 de julho de 2004.

³¹⁶ Ver CLÁUDIO, José. *Op. cit.*, pp. 20 – 21.

³¹⁷ Estatutos do FCCR. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. A fotografia a seguir mostra Alexandre Berzin, segundo da esquerda para direita, em sala de estudos no FCCR, com possíveis alunos ou membros integrantes da Diretoria.

³¹⁸ Estatuto do FCCR. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

fragmento da rotina do clube e da relação “Diretoria-consócio” e, mais especificamente, sobre os trabalhos que implicavam a Diretoria de Fotografia. Diz o texto:



319

Foto-Cine Clube do Recife. Rua da Imperatriz, 246 - 2º andar. Fone 2173. Circular. Prezado consócio: Póde(sic) parecer-lhe um tanto esquisito dizermos que a felicidade do nosso FOTO-CINE está em suas mãos. Póde(sic) isto parecer-lhe(sic) esquisito... Mas é verdade. Advindo dêste(sic) princípio, cumpre-nos, dizer-lhe, que à sua incorporação à nossa Sociedade, demonstra a capacidade ativa do trabalho e do esforço(sic), para levar voluntariamente, com o mínimo de sua cooperação a uma posição invejável o nosso Foto-Cine Clube do Recife. Estamos, em um século de especialidades, e com o fim de propagar a especialização de nossa "Arte-Fotográfica", buscamos organizar administrações autônomas e particulares, com o propósito de manter unicamente uma sede(sic) social, com departamento fotográfico e cinematográfico, um 'Atelier', laboratório, material técnico, literário, sala de projeções na sede(sic) social (com exibição de filmes instrutivos) recreios, música, excussões (sic) mensais e em dias determinados, frequentes(sic) reuniões, um sistema de concurso fotográfico que se realiza sempre na 1ª quinzena do mês, e além disso, ao alcance dos associados e demais pessoas(sic) um curso de fotografias orientado pelo nosso técnico Snr: Alexandre Berzin, de asseverada eficiência para um imediato e sólido conhecimento prático e elementar de fotografia³²⁰. Às vezes, uma associação tem o seu progresso embargado tão somente por falta de organização. E é por isto; prezado consócio, que pensamos em pedir-lhe mais sua colaboração, porém, de tal modo, que você participe [ilegível/danificado] das atividades que lhe oferece o Foto-Cine Clube, sobretudo nas

³¹⁹ Reprodução Circular interna do FCCR, Recife, 26 de março de 1952. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Segue abaixo a transcrição do Texto da Circular Interna.

³²⁰ Idem. Grifo nosso.

Exposições Internas, cujo objetivo principal é o desenvolvimento artístico. Lembre-se que com a apresentação de suas fotos à exposição(sic) [ilegível/danificado] você está contribuindo para a sua própria expansão artística. Tudo que temos, portanto, é seu; e porque não aparece? Todavia não é a falta de uma publicação de uma circular mensal, que leve o pre[danificado] consócio, - isto é, alguns, a um esquecimento quasi(sic) que total do nosso Foto-Cine Clube, pois, que, mesmo que sem a circulação dêste(sic), temos realizado com pleno êxito, todas as primeiras e terceiras quintas-feiras do mês, projeção cinematográfica e, além disso, outras festividades que se realizam com frequência(sic). Portanto, não há você de extranhar(sic) o que se passa em nosso Clube, só mais um pouco de interêsse(sic) e você estará ao par de tudo. Esperamos ser atendidos: Cordiais saudações. A DIRETORIA. Recife, 26 de março de 1952.

Por essa circular, podemos perceber: 1. a importância dada dentro do FCCR à autonomia do clube; 2. e que Alexandre Berzin ocupava o posto, dentro do FCCR, de técnico ou Diretor Fotográfico, ensinando fotografia e mantendo o laboratório, atividades que realizou por muitos anos. O primeiro curso, que Berzin anota como já sendo do FCCR – mas que aconteceu ainda na SAMR -, foi realizado em 21 de setembro de 1948, cujo professor, como nos 52 cursos e por vinte e oito anos seguintes, até 1976, foi o próprio Berzin, considerado também um excelente laboratorista³²¹. Neste período, o curso teve 521 inscritos, numa média de 18 alunos por ano, alternando períodos em que as turmas eram numerosas e outros, principalmente nos anos da década de 1970, cujos alunos eram escassos. Na relação de freqüentadores de cursos do FCCR – caderno de manuscritos – o primeiro curso teve onze alunos: Luís Geraldo de Araújo, Sebastião Ventura, Valdemiro Tinoco, Paulo Viana, Francisco Ribeiro, Eugenio Paiva Samico, Dr. Almir Santos, Alcêdo Lacerda, Maria Estefânia Nogueira, Moacir de Castro Ribeiro, Miguel Otávio de Melo Júnior. Para termos uma idéia da aproximação entre o FCCR e a SAMR, reproduzimos a ata de abertura do curso:

Instalação do curso de fotografias mantido pela Sociedade de Arte Moderna do Recife em 21 de setembro de 1948. Tendo início às 17:30, falou ligeiramente sobre o mesmo, o prof. Alexandre Berzin que fez algumas considerações sobre o curso que ora se inicia; usou da palavra, dirigindo alguns esclarecimentos aos presentes, o escultor Abelardo da Hora como autorizado (sic) para representar o presidente na [ilegível] no curso, por achar-se ocupado na montagem do salão de poesias. Estiveram presentes os alunos: Luís Geraldo de Araújo (sic) – pagou a taxa de inscrição Cr\$ 50,00 Valdemiro Tinoco – justificou a ausência (sic); Sebastião Ventura – este pediu (sic) que justificasse ausente; Paulo Viana; Francisco Ribeiro, Eugenio (sic) Paiva Samico. Sexta-feira próxima (sic) será dada a primeira aula que versará (sic) sobre a história (sic) da fotografia sendo encerrado o expediente às (sic) 18:30 hs.³²² Recife, 21 de set 48. (a) Delson Lima [ilegível] funcionando como assistente.³²³

³²¹ Eram dois cursos por ano, o que equivale a 56 turmas de Fotografia, em 28 anos. Documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³²² Ver o Anexo 1. “História da Fotografia” por Alexandre Berzin. Documento da Coleção AB/FCCR - FJN. Recife – PE.

³²³ Documento da Coleção AB/FCCR - FJN. Recife – PE. Em caderno: 1º livro *Sociedade de Arte Moderna do Recife. Curso de Fotografia: Instalação do Curso de Fotografia mantido pela Sociedade de Arte Moderna do Recife em 21 de setembro de 1948. Tendo início(sic) às(sic) 17,30(sic) falou ligeiramente sobre o mesmo*



No primeiro semestre de 1958, consta que Abelardo da Hora inscreveu-se num dos cursos de fotografia do prof. Berzin, mas não concluiu; nesta época Abelardo já morava na Rua do Sossego, nº 307, no Bairro da Boa Vista, no Recife³²⁵. O segundo curso realizou-se em 25 de abril de 1950; o terceiro, em 8 de setembro de 1950. Então, até o quarto curso, em 20 de fevereiro de 1951, as aulas de fotografia são dadas na sede da SAMR, para depois acontecerem na Rua da Imperatriz, nº 246, onde permaneceu. Conseguimos recuperar os conteúdos dos cursos quando eles ainda eram ministrados na SAMR que, antes de ter sede própria na Rua da Soledade, nº 57, por um ano, e depois na Rua Velha, nº 321, funcionou provisoriamente no Liceu de Artes e Ofícios, na Praça da República, no Bairro de Santo Antônio, em uma sala no porão, cedida pelo professor Agripino, conforme depoimento de Abelardo da Hora³²⁶. Em 1951, todavia, a SAMR já se encontrava na Rua Velha, nº 321. O conteúdo do primeiro curso de fotografia que, relacionado aos posteriores, possuía em média 30 aulas (trinta encontros), era o seguinte³²⁷:

o prof. Alexandre Berzin, que fez algumas considerações sobre o curso que ora se inicia(sic). Usou da palavra em seguida, dirigindo alguns esclarecimentos aos presentes, o escultor Abelardo da Hora autorizado pelo presidente Hélio Feijó, para representa-lo na instalação do curso. Presentes estiveram os seguintes alunos: Paulo Nunes Viana, Francisco Ribeiro, Eugenio(sic) Paiva Samico. Sexta-feira próxima sera(sic) da a (sic) primeira aula que versará sobre 'A História da Fotografia' os trabalhos foram encerrados as(sic) 18,30(sic) hs. Recife, 21 de setembro de 1948. (a) assistente.

³²⁴ Cartaz de "Cursos Básicos de Fotografia", do FCCR. Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN. Recife – PE.

³²⁵ O quinto curso realizou-se em 3 de agosto de 1951. Todos registrados no Livro dos Cursos de Fotografia da SAMR. O quinto curso, todavia, não está especificado se ainda foi realizado na sede da SAMR (Atelier Coletivo), na Rua Velha, nº 321. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³²⁶ Entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004.

³²⁷ Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife – PE. Colocamos em forma de tabela para facilitar a visualização dos conteúdos, fundamentais em qualquer curso de fotografia.

SAMR – Curso de Fotografia		
Livro de presença dos alunos no dia 24 set 1948		
Aula	Data	Conteúdos
1ª aula	24set48	História da Fotografia
2ª aula	28set48	Explicações sobre máquinas/ História em Recife
3ª aula	1out48	Explicações sobre máquinas
4ª aula	5out48	Luminosidade das lentes
5ª aula	8out48	Profundidade de campo
6ª aula	12out48	O ângulo visual
7ª aula	15out48	Obturadores
8ª aula	19out48	Visores
9ª aula	22out48	Filtro
10ª aula	26out48	Fotômetro
11ª aula	29out48	Amplificador
12ª aula	9nov48	Emulções (sic)
13ª aula	12nov48	Preparação para excursão (sic)
14ª aula	15nov48	Aula ao ar livre (São João da Várzea)
15ª aula	19nov48	Quarto Escuro
16ª aula	23nov48	Tanque para revelação de filmes
17ª aula	26nov48	Filtro vermelho e fatores de filtros
18ª aula	30nov48	Luz artificial
19ª aula	3dez48	Luz artificial e refletores
20ª aula	7dez48	Luz artificial na prática (atelier)
21ª aula	10dez48	Composições com luz artificial de 200 m [ilegível]/ os alunos fazendo ampliações
22ª aula	14dez48	2º dia de revelações de ampliações dos alunos
23ª aula	21dez48	3º dia de revelação de ampliações
24ª aula	11jan49	Formulas (sic) de reveladores
25ª aula	14jan49	Copias (sic) feitas por alunos (Gasliht)
26ª aula	18jan49	Cortar e montagem de retratos – fixador (Miguel Otavio)
27ª aula	21jan49	Montagem em cartolinas
28ª aula	25jan49	Fixador acido (sic) e viragem sépia (sic)
29ª aula	1fev49	Retoque negativo e positivo
30ª aula	4fev49	Esmaltar no vidro e na maquina (sic)

Pequenas variações nos registros dos cursos podem ser observadas, tanto no que diz respeito à abertura quanto a alguns dos conteúdos dados como, por exemplo, quando no segundo curso em 25 de abril de 1950, após a fala de Berzin, falou a Snra. Tilde Canti, Secretária da SAMR, dizendo que a finalidade do curso era a de *incentivar, de desenvolver cada vez mais a arte moderna em nosso meio, acrescentando que muito esperava dos esforços dos alunos, no sentido do melhor aproveitamento possível*³²⁸. Este curso teve 33 encontros, a excursão foi a “Venda Grande” - praia de Piedade, em Jaboatão dos Guararapes, ao sul do Recife -, e seguia o mesmo roteiro de conteúdos do primeiro, salvo maiores detalhes da técnica, como a sensibilidade de filmes e uma preocupação com a divulgação – exposição - dos trabalhos dos alunos no próprio ambiente da SAMR, escolhendo, para isso, o melhor trabalho de cada um³²⁹.

³²⁸ Documento da Coleção AB/ FCCR - FJN. Recife – PE.

³²⁹ Idem.



330

Já na abertura do terceiro curso, de 08 de setembro de 1950, “Em minuciosa dissertação sobre a finalidade do curso, visto primeiramente no sentido artístico(sic), o prof. Berzin estendeu-se para explicar a aproximação da arte moderna na fotografia, em um plano de difusão e beleza ao nível do entendimento e sentido da época”³³¹. A excursão foi até Pau Amarelo, praia ao norte de Olinda. Insistiu-se no manuseio das fórmulas, filmes, composição e na estética de apresentação de retratos. No tema da 27ª aula – “montagem em cartolina” – nos deparamos com a forma de Berzin expor suas fotografias de um mesmo assunto: fazia pequenas ampliações, normalmente no tamanho 6X6 e dispunha as fotos num pedaço de papel, não necessariamente uma cartolina, como um copião³³². Ao lado sempre escrevia algo, descrições, impressões e as referências técnicas (medidas etc.), facilitando a identificação.

No quarto curso, que aconteceu a partir do dia 20 de fevereiro de 1951, “(...) o prof. Berzin discorreu sobre a finalidade da fotografia como arte referindo-se também (sic) às suas ligações com a ciência no sentido de ilustrar convenientemente determinados aspectos de trabalhos científicos de qualquer natureza”³³³. A experiência de fotografar dos alunos aconteceu dentro do próprio atelier, acentuando a montagem de um quarto escuro e o uso da luz artificial; como aula de encerramento, no dia 16 de dezembro de 1951, na trigésima aula, é registrado um passeio “ao ar livre”, sem especificar onde. O quinto curso, que já não se encontra diretamente vinculado a SAMR, tem abertura do dia 3 de agosto de 1951,

³³⁰ Passeio do FCCR à praia de Suape, litoral sul do Recife. Em 1951. Ver o Anexo 3, desta tese. Coleção AB/ FCCR - FJN. Recife – PE.

³³¹ Documento da Coleção AB/ FCCR - FJN. Recife – PE.

³³² O *copião* era feito em laboratório: da exposição uniforme de luz sobre as tiras de negativo em contato com a própria folha de papel foto-sensível. Por isso, é também chamado de contato, ou prova.

³³³ Documento da Coleção AB/ FCCR - FJN. Recife – PE.

onde Berzin salienta “ (...) o valor da fotografia nos campos artístico e científico, frisando, particularmente, sua utilidade como contribuidora (sic) de vastos subsídios para a medicina”³³⁴.



335

Em 11 de agosto de 1951 no “Livro de visitas às exposições de fotografias do Foto Cine Clube do Recife”, com carimbo do “FCR”, é inaugurada uma exposição, na “nova séde (sic) a Rua da Imperatriz, 246 – 2º andar” ³³⁶. Entre as 264 assinaturas presentes, encontramos as de Berzin, Karl Gerard Behrsing (irmão de Berzin que também fez parte da Diretoria do FCCR), Armando Laroche, Abelardo da Hora e Lula Cardoso Ayres, entre outros. Estas exposições internas são registradas até a vigésima sétima que aconteceu em 17 de maio de 1954, com um total parcial de 1.901 visitantes que assinaram os cadernos, fazendo uma média de 76 freqüentadores por exposição. Nestas exposições internas, as fotografias ficavam expostas nas paredes dos salões, no segundo andar, onde era montado também o ambiente da avaliação das imagens e premiação. Constan entre os muitos visitantes, integrantes do Foto Cine Clube Gaúcho – RS, e, do Recife, nomes como Pelópidas da Silveira, Gaston Manguinho, Ladjane Bandeira, Alcêdo Lacerda, Clodomir Bezerra, Juventino Gomes (Jujú); visitantes do Foto Cine Clube de Campinas – SP, etc. A presença de integrantes de outros fotos-cines era importante na divulgação dos trabalhos para além do circuito do Recife.

³³⁴ Idem.

³³⁵ A fotografia ao lado pertence à Coleção AB/ FCCR/ – FJN, Recife – PE. Num atelier de fotografia, em pé, à esquerda, em primeiro plano, a silhueta de Alexandre Berzin. Na foto a anotação: “2.7.1950. Aula da 1ª turma da SAMR. Delson Lima”.

³³⁶ Consideramos que é no registro do Estatuto, que o clube adiciona o “Cine” ao seu nome. Documento da Coleção AB/ FCCR - FJN. Recife – PE.

As atividades sociais eram de responsabilidade do “Departamento Social”³³⁷. Ainda na época em que aconteciam as exposições internas, as atividades do FCCR eram diversas. Fotografias eram expostas nos salões internos permanentemente (sempre havia nos salões do sobrado da Rua da Imperatriz, fotografias em exposição) e havia desde a semanal projeção interna de cinema com filmes e documentários, onde Laroche exibia suas películas e longas metragens, até recitais de poesia e apresentação de grupos musicais como conjuntos de sanfoneiros e de violonistas que faziam o solo no estilo *bossa nova*, algo que faz lembrar os primeiros anos da fotografia no Recife, citados em Gonsalves de Mello, quando o jovem pianista Emílio Lamberg, filho de Maurício Lamberg, gerente da fotografia alemã de Alberto Henschel, da Rua Barão da Vitória, nº 52 – Rua Nova -, fazia seus recitais³³⁸.



339

Nos períodos de festas - como Carnaval, São João e Natal - o clube também festejava. Muitas dessas festividades eram anunciadas em colunas sociais nos jornais como “*Artes e Artistas*” e “*Diário Artístico*”, de Joel Pontes, do Diário de Pernambuco e “*Alex*” (notinhas) do Jornal do Commercio.

³³⁷ Foram “Diretores Sociais”, em 1954 e 1955, Genildo da Fonte e, em 1956-57, Diana Eutímia. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³³⁸ Cf. MELLO, José Antônio Gonsalves de. Diário de Pernambuco. **Arte e natureza no 2º Reinado**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 1985, p. 64 a 66.

³³⁹ Eventos no FCCR. Fotografias da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



340

Não sabemos dizer se a divulgação dos salões internos era feita a cada mês ou fazia-se em vista de alguma atividade extra. Não podemos prever a regularidade desta divulgação, visto que não encontramos na documentação uma seqüência organizada mês a mês e sim papéis avulsos. Tomamos como exemplo o mês de Maio de 1953, quando, em documento mimeografado é divulgado a programação e o tema da exposição interna de Junho, que seria sobre *figuras ambientadas (pessoas)* e, em Julho, *tema livre*. Em Maio, o *tema* também era *livre*. O julgamento público era feito num sábado no início da segunda quinzena do mês, para que desse tempo na montagem da exposição a ser realizada na primeira quinzena do mês seguinte. Mas, neste caso, haveria também uma exposição externa de fotografias sobre a arquitetura antiga e moderna do Recife no dia 25, organizada a partir de iniciativa da Escola de Belas Artes do Recife que, nessa época, ficava no casarão da Benfica, no Bairro da Madalena, onde hoje localiza-se o IPHAN³⁴¹. O FCCR aproveitava a circular para divulgar os prazos de entrega e medidas das fotografias para a exposição. Fazer uma exposição externa era valorizado para o desenvolvimento do clube, pois poderia atrair novos consócios; por isso todos eram convocados a participar: para *abrilhantar a referida exposição e representar cada vez melhor o nosso Clube nos meios artísticos*. O mês de Maio, de 1953, termina numa quinta-feira para o FCCR, dia em que ocorrem também as projeções de filmes, com palestra do fotógrafo Dr. Roberto Câmara sobre fotografia³⁴².

³⁴⁰ Fotografias da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁴¹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004.

³⁴² O Dr. Roberto Câmara era integrante, Diretor Técnico, do “*Grupo Câmara do Recife*”. Ver o Catálogo de exposição do Grupo Câmara do Recife que, em 1962, ficava na Rua Dr. José Maria, nº 579 – Recife - PE. Acervo particular de Ajax Pereira, gentilmente cedido para esta pesquisa.



343

As exposições externas eram então um exercício a mais para o fotógrafo amador, cuja fotografia selecionada representava distinção entre os associados e para além do clube. Algumas delas não deixavam de causar polêmica quando aconteciam, como é o caso da “1ª Exposição de Fotografias Sobre Cães” realizada pelo FCCR, em parceria com o Kennel Club do Recife e com o Clube Náutico Capibaribe, onde foram expostas, entre 28 de Abril e 03 de Maio de 1951³⁴⁴. Nesta data, o FCCR ficava na Rua Dr. [Cais] José Mariano nº 534, 1º andar. Esta exposição, que teve setenta fotografias *sobre os mais diferentes temas artísticos e expressivos da vida dos cães*, foi bastante freqüentada e contou inclusive com a presença do Prefeito do Recife, o Sr. Antonio Pereira que *ignorava que no Recife existisse uma Sociedade que tivesse como finalidade a divulgação e a exploração da ARTE FOTOGRÁFICA*, elogiando a iniciativa e representatividade do FCCR³⁴⁵.

³⁴³ “Uma aula superior de Dr. Roberto Câmara, no ano 1952, no FCCR”. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁴⁴ Relatório: “O que foi a I Exposição de Fotografias Sobre (sic) Cães, liderada e organizada pelo Foto Cine Clube do Recife”. Documento da Coleção AB/ FCCR - FJN. Recife - PE.

³⁴⁵ Idem.



Os motivos da polêmica, das *opiniões desencontradas dos (...) diretores*, em relação a esta coletiva - que causou uma cisão na Diretoria, com perda de um membro - não são objetivamente expostos, mas, para o FCCR, o certame fortaleceu o *movimento de arte fotográfica* iniciado na cidade, para além de sua sede, ganhando a difusão do nome do clube pela imprensa do Recife e do Rio de Janeiro (Diário da Manhã). Também, depois desta data, confirma-se um aumento da adesão de associados ao FCCR, através de amadores como Mariano Teixeira e J. Wanderley Braga, do Kennel Club. A “exposição cânica” como ficou conhecida, foi, sem dúvida, uma novidade no Recife e teve três fotografias classificadas em cada gênero: “Arte” – 1º lugar: “Zêlo(sic) maternal”, de A. Berzin; 2º lugar: “Vigilante” de K. Behrsing e 3º lugar: “Expectativa”, de J. F. Aguiar. No quesito “Expressão”: 1º lugar: “Vigilante”, K. Behrsing; 2º lugar: “Zêlo(sic) maternal”, de A. Berzin e 3º lugar: “Detentos”, de J. Ribamar. O concurso contou com cinco juízes: dois pelo FCCR – Dr. Antonio de Moraes Dourado e Sr. Edson Ponce de Leon -, dois pelo Kennel Club – Dr. J. Wanderley Braga e Dr. Mariano Teixeira -, e o “voto de Minerva” do Dr. Valdemar de Oliveira, autor e diretor de teatro, primo de Paulo Cavalcanti, referenciado como “intelectual e crítico de arte”³⁴⁷.

O ano de 1951 é uma data importante para o Foto Cine Clube do Recife: é quando o clube recebe um maior número de associados e quando começa a articular sua autonomia em relação à Sociedade de Arte Moderna do Recife. A história do FCCR, ressaltando

³⁴⁶ As “Fotografias Premiadas” da Exposição de Cães do Kennel Club/FCCR. 28 de abril de 1952. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁴⁷ Valdemar de Oliveira: “Médico, professor, escritor, autor e diretor de teatro, nasceu no Recife, em 1900. Ensinou em vários colégios e faculdades recifenses, foi fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco; diretor do Teatro Santa Isabel; considerado responsável pela modernização das artes cênicas em Pernambuco”. Disponível na Internet: <<http://www.pe-az.com.br>>. Acesso em: 15 ago. 2004. Relatório: “O que foi a I Exposição de Fotografias Sobre (sic) Cães, liderada e organizada pelo Foto Cine Clube do Recife”. Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN. Recife – PE.

inclusive sua ligação com a SAMR, para além das aproximações estatutárias, é contada em documento datilografado, sem data, mas posterior ao ano de 1956 - depois das três exposições nacionais – e assinado por Berzin. Conforme seu conteúdo, seu objetivo pode ter sido o de angariar recursos junto a entidades públicas para o funcionamento do foto-clube, possivelmente para a realização do 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica a ser realizado em 1957, já previsto no de 1956³⁴⁸. Pode também, por outro lado, ter sido justificativa para angariar fundos em vista da concessão do título de “utilidade pública”, recebido pelo FCCR em 9 de março de 1956, pela lei estadual 2398. A justificativa em questão pode também ter sido elaborada como comprovação de funcionamento, para renovar o vínculo do FCCR com a CBFC, depois da crise financeira, de 1962-63, e do esvaziamento do clube, momento em que Berzin assumiu as funções de Diretor. É nesse período, em 1962, que o “Grupo Câmara do Recife” vai realizar o “Salão do Estado de Pernambuco, Documentário, Artístico, Fotográfico”. Ainda em 1962, na Galeria de Arte do Recife, acontece a exposição de Sebastião de Lucena Carneiro, promovida pelo Movimento de Cultura Popular, o MCP³⁴⁹.

Reiteramos as ligações do FCCR com a “Sociedade de Arte Moderna do Recife”, que tem como data de fundação, registrada no seu antigo estatuto (publicado em 1950), o ano de 1949³⁵⁰. Foi por este documento que confirmamos, então, que o FCCR nasceu de um curso de fotografia de iniciativa da “Sociedade”, no período em que era Diretor da mesma o arquiteto e pintor Hélio Feijó, a quem Berzin atribui a fundação da SAMR. E pensamos, a partir de então, a influência de outras entidades congêneres ao FCCR que compunham, com este clube, um circuito da fotografia moderna no Recife - como o “Grupo dos Quinze” e o “Grupo Câmara” - e de outras cidades do Brasil - como o FCCB

³⁴⁸ O “I Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCR”, previsto para 1957, não chegou a ser realizado, apesar de ter sido divulgado no 3º Salão Nacional, de 1956.

³⁴⁹ O “Salão Estado de Pernambuco do Grupo Câmara” teve a colaboração do Governo do Estado de Pernambuco e do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, em 1962; a exposição de Sebastião Lucena Carneiro aconteceu em agosto e setembro de 1962, com apoio do Grupo Câmara, do FCCR e do Movimento de Cultura Popular, o MCP, da Prefeitura Municipal do Recife. Berzin prefacia o catálogo da exposição de Sebastião: “Jovem artista bonitense que tem a sensibilidade dos atuais grandes foto-amadores. A variação de técnica e apresentação do acadêmico ao modernismo prova o domínio da máquina e do laboratório que faz honra a Pernambuco e ao Brasil. Alexandre Guilherme Berzin, Diretor do Foto Cine Clube do Recife”. Documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁵⁰ Entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004; Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR. Aprovado em 3 de setembro de 1949. Registrado em 21 de novembro de 1949. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

de São Paulo, a SFF (Sociedade Fluminense de Fotografia) de Niterói e a própria CBFC, com sede em São Paulo³⁵¹. Diz o documento que reproduzimos na íntegra:

Histórico do Foto Cine Clube do Recife

Justificativas

Um grupo de artistas, considerando a fotografia como um meio de expressão cultural, idealizou a criação do Foto Cine Clube do Recife uma sociedade voltada especialmente para o campo da arte foto-cinematográfica, objetivando a divulgação dos costumes, da vida da nossa cidade, com seus monumentos, seu povo, e ainda mais, iniciando uma cultura e uma arte, de plasticidade admirável, de penetração absorvente, mediante o curso de fotografia, mantido pelo FCCR desde 1948.

Nasceu o curso de fotografias no Recife, no dia 21 de setembro de 1948, graças a iniciativa da Sociedade de Arte Moderna do Recife, sociedade esta idealizada pelo arquiteto e pintor Helio Feijó Sampaio. Um ano depois foi fundado o FCCR com todas as formalidades jurídicas (sic) e legais. Em 1951, realizou a sua 1ª exposição interna de fotografia. A vida de atividades do FCCR teve seu ponto alto no campo da cinematografia, quando realizava, na sua sede provisória, projeções semanais, de documentários, alguns dos quais por ele mesmo produzidos.

No princípio funcionava o FCCR no Cais José Mariano nas dependências da empresa de cinema 'Novarel'. Depois de algum tempo, a separação de vários sócios – causada pela criação de outra entidade (Associação Cinematográfica de Amadores 'ACA') onde somente os assuntos de caráter (sic) puramente cinematográficos eram tratados. Posteriormente o FCCR ocupou uma dependência do foto AB (Alexandre Berzin) local onde já funcionava o curso de fotografia patrocinado pela Sociedade de Arte Moderna, cedida gentilmente pelo proprietário – daquele Foto Studio, o qual foi um fundador do FCCR.

Daí por diante, o FCCR firmou-se definitivamente, ampliando suas atividades, não só concernentes à Arte fotográfica, porém (sic) as várias manifestações artísticas que se entrelaçam no mundo maravilhoso da sensibilidade. O FCCR sente-se, naturalmente orgulhoso da sua existência profícua e realizadora, produzindo artias (sic) de renome que se projetaram nos salões nacionais e internacionais de fotografia e cumprindo um programa de publicidade das cousas do Recife, da sua gente, muitas vezes colaborando com entidades públicas, como o Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura, a Sociedade de Arte Moderna, a Escola de Belas Artes, o Patrimônio (sic) Histórico, no esforço de ser útil a sociedade.

Quanto aos alunos do seu curso esta (sic) provado não somente a eficiência (sic) pedagógica, no que se refere ou (sic) método (sic) de aprendizagem, mas e sobretudo a sutileza com que ele (sic) desenvolve em cada um, despertando-lhes as qualidades latentes através (sic) dos ensinamentos da estética ligada a cultura. E não apenas se resumem suas atividades à (sic) cultura fotográfica, onde seu sentido é mais vigoroso e pelo qual o FCCR é caracterizado, como se pode observar as suas realizações nesse setor promovendo conferências (sic) sobre cinema e já tendo realizado 3 exposições (sic) nacionais de grande êxito (sic). As exposições nacionais de fotografia, promovidas pelo FCCR demonstraram (sic) um desusado (sic) interesse público, como se pode observar nos livros de registros, os quais nos informam de uma frequência (sic) de mais de trinta (sic) mil pessoas Record excelente e ainda não ultrapassado por nenhuma outra (sic) exposição de arte e cultura aqui no Recife³⁵². E ainda o FCCR se envaidece de ter projetado além (sic) das fronteiras de nossa pátria o nome e a publicidade do Brasil, tendo sido premiado várias vezes em exposições internacionais como foi na Argentina e na França. Além disso outras atividades de caráter (sic) social e filantrópico fazem

³⁵¹ Sobre o fotoclubismo e a fotografia moderna no sul-sudeste do Brasil, ver capítulo anterior e COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *Op. cit.*

³⁵² Não encontramos na documentação os referidos livros de registros das três exposições nacionais de 1954, 1955 e 1956, a que se refere o texto. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

parte do programa do FCCR, Excursões (sic), hora de arte, visitas em hospitais, ofanatos (sic) etc.

Quanto ao programa de intensiva propagação cultural e artística (sic), socile (sic) e filantrópica o FCCR sentil-se (sic) sozinho pois, na verdade, nenhuma colaboração lhe foi dado pelos governos estaduais (sic) e municipal. Diante disso a diretoria do FCCR dirigiu-se ao deputado Augusto Lucena, conseguindo pela lei estadual nº 2398 de 9 de março de 1956, a declaração de utilidade pública. Porém (sic), a verba pedida por aquele ilustre parlamentar foi por motivos desconhecido (sic) não concedida até hoje. Com estas justificativas, o FCCR ousa sugerir ao eminente representante do povo do Recife o apoio e a solicitação de uma verba municipal para o Foto Cine Clube do Recife, como impulso para maior divulgação cultural e artística de nossa cidade. Assinado pelo Foto Cine Clube do Recife. (a) Alexandre Guilherme Berzin. Presidente. (a)Osm... [ileg.]. Diretor de Publicidade.³⁵³

O fotoclubismo, no Recife representado pelo FCCR, apesar de não ter fugido às regras do que se fazia em outras cidades do Brasil e de fora do país – e nem o pretendia, já que prezava por reconhecer na fotografia e na arte fotográfica um meio de aproximação amigável entre os povos – em relação à fotografia amadora e à arte fotográfica, teve também uma forma própria, característica, de constituição, que adveio da aproximação com a SAMR³⁵⁴. Compartilhando fotografia e artes plásticas de um mesmo ideal de modernidade, suas atuações se diferenciaram. Esses ideais e atuações estavam parcialmente explicitados em seus estatutos. Abelardo da Hora, no caso da SAMR, e Alexandre Berzin, no caso do FCCR, congregaram em torno de si estes ideais, pois souberam, além de criar imagens de cultura e da cidade do Recife, compartilhar estas experiências e se fazerem influenciar, promovendo eventos – exposições, reuniões, passeios para fora dos ateliês –, fazendo arte e fazendo fotografia.

2.2. OS TRÊS SALÕES NACIONAIS DO FCCR

PRECEDENTES E CONCRETIZAÇÃO DE UM SONHO

Além dos salões internos, onde os valores aparecem, e externos, motivados pela troca de experiências com entidades congêneres de outros Estados do Brasil e de fora do país, o FCCR realizou três grandes salões nacionais de arte fotográfica no Recife³⁵⁵. A motivação era fazer fotografia como arte – e como arte moderna - experimentando,

³⁵³ Documento avulso, s/d. Datilografado. Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife - PE.

³⁵⁴ Sobre a história do fotoclubismo no Brasil, ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *Op. cit.*; no caso do Foto Clube Brasileiro, ver MAUAD, Ana Maria. Sob o signo da imagem. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Niterói, RJ: UFF-CEG-ICHF, dissertação de Mestrado em História, 1990.

³⁵⁵ A fotografia ao lado é uma montagem feita para cartaz da “1ª Exposição de Arte Fotográfica” do FCCR, de 1954. Com imagens de rua, de um quadro de Picasso, de uma mulher com cabelos curtos – melindrosa - e de uma turbina de avião. Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife – PE.



permitindo-se uma abertura temática, para além do regional, numa busca de conciliar temas universais na exposição de novos ângulos, desenhando geometrias e imagens inusitadas, muitas vezes invertendo padrões já estabelecidos, surpreendendo

e causando impacto. O recorte permitia ao fotógrafo explorar imagens da cidade - industrializada, modificada - na percepção das transformações da modernização. A fotografia moderna, então, pode ser caracterizada, entre outras propriedades, como aquela que enfatiza as aproximações (*closes*) e os recortes, explorando ângulos de visão pouco usuais (*unusual vantage points*) e que se utilizem - ou provoquem - reflexão³⁵⁶.

Podemos considerar as exposições internas do FCCR como preparação para os Salões Nacionais imaginando que foi necessário ter um grupo de fotógrafos amadores preparados que sustentasse os certames locais para depois bem representarem o Recife n'outras cidades e para depois fazerem os Salões Nacionais de Arte Fotográfica. O primeiro Salão que contou com a participação de amadores do FCCR fora do Recife teria sido o realizado pela Sociedade Sergipana de Fotografia – a SSF – em 14 de novembro de 1950, na cidade de Aracaju - Sergipe. O FCCR considera que sua participação neste Salão teve o propósito de objetivar a aproximação com aquela entidade, *apresentando trabalhos singelos para expressar sua pronta contribuição ao certame co-irmão, compartilhando de um ideal de solidariedade social e artística*³⁵⁷.

O FCCR fez-se representar em Aracaju por onze fotografias de seis fotógrafos amadores: *Irmãos*(sic) de Alexandre Berzin; *Carícia fraternal*, *Amor das Ondas* e *Clarão da Lua* de Argemiro Falcão; *Rosas*, *Jangada* e *Mulata* de Oscar Maia; *Velha Igarassú* de Fabrício Cabral Barbosa; *Surpreendida* de Olga Bastos; *Pai João* e *Catequese* de José Fonseca Aguiar. O único comentário feito pela crítica deste 1º Salão de Sergipe sobre as

³⁵⁶ Ver NEWHALL, Beaumont. *Op. cit.*; e ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*

³⁵⁷ São termos da carta á Sociedade Sergipana de Fotografia com relação de fotografias enviadas, Rua São Cristóvão, 302 Aracaju – Sergipe. Datado de Recife, 14 de novembro de 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

fotografias do FCCR, diz o seguinte: *O foto Clube do Recife se fez representar por um conjunto muito fraco, sobressaindo, apenas, CATEQUÊSE de José Aguiar*³⁵⁸.



A arte fotográfica é pensada, na crítica do sergipano Mário Cabral como uma *arte nova: difícil, caprichosa, fascinante, capaz de atrair adeptos e de subjugar admiradores*³⁵⁹. O fotógrafo, segundo Cabral, ponderando sobre o antigo dilema que distingue e separa a fotografia da arte pictórica, acredita que *precisa captar o instante fugaz, o momento preciso de um objeto em movimento ou de uma expressão fisionômica, quando em consonância com a sua íntima idealização*, com sentimento. E, considerando a intervenção laboratorial, acentua:

(...) a química(sic) de laboratório, consegue, sem dúvida, esmaecer uma nêsga(sic) de luz ou ressaltar um traço de sombra, emprestando, ao quadro, um efeito desejado. Não poderá, todavia, modificar ou recompôr(sic) as massas e os volumes fixados. Torna-se evidente, portanto, a grande dificuldade em se obter uma bôa(sic) fotografia, e que valoriza essa arte que apaixonou o mundo moderno³⁶⁰.

³⁵⁸ Infelizmente deste grupo de fotografias só temos “Catequese”, por que foi exibida também no 1º Salão do FCCR de 1954. Publicado como brochura: *Crítica do 1º Salão Sergipano de Arte Fotográfica*, por Mário Cabral, da Sociedade Sergipana de Fotografia. Aracaju – SE, 1950. Transcrito do SERGIPE-JORNAL, Aracaju, quarta-feira, 27 de dezembro de 1950 – não referencia a página. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁵⁹ 1º Salão Sergipano de Arte Fotográfica. *Crítica do 1º Salão Sergipano de Arte Fotográfica*, por Mário Cabral. Sociedade Sergipana de Fotografia. Aracaju, 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁶⁰ Idem.

Já para Carlos Comelli, de São Paulo – do FCCB –, com quem os pernambucanos do FCCR vão dialogar em 1954, o que distingue o “artista fotógrafo” de outro e qualquer fotógrafo é que:

Os artistas fotógrafos, na época atual, segundo seus gostos, suas inclinações e o sentido de suas pesquisas, se classificam em dois grupos. Uns que consideravam a fotografia uma arte, estão profundamente interessados pelas possibilidades plásticas que a êles(sic) se oferecem e pela aplicação que podem realizar das teorias estéticas; outros, que unicamente interessados na parte técnica, e científica, desprezam (sic) os cânones da composição clássica e seguem o caminho, até certo ponto árido, do modernismo. Pintar com a luz é uma definição mais justa da palavra fotografia, que a definição etimológica 'escrever com a luz'. Se a luz é nossa côr (sic) e a emulsão nossa tela, é necessário, antes que se chegue a um certo grau de perfeição, estudar com interesse a natureza dêstes(sic) elementos, porquanto, se o artista que opera no ar livre, encontra suas côres(sic) todas preparadas, na fusão amalgamada para êle(sic), pelo sol, aquele que trabalha no estúdio ou em interiores, como os velhos mestres, deverá preparar suas côres(sic), suas manipulações, suas misturas. Do conhecimento dêstes(sic) elementos dependerá seu êxito.³⁶¹

Alexandre Berzin, no mesmo contexto, ensinava que era preciso aprender a ver com os olhos abertos, com sentimento. Já para o fotógrafo Benício Dias, em suas reflexões sobre os artistas fotógrafos e o povo, e quando inquirido sobre a existência ou não da arte fotográfica – questão que para ele deveria ser ventilada apenas a título de divulgação e como forma de explicar às pessoas interessadas no assunto -, a arte fotográfica, legítima e honesta deve levar em consideração a emoção³⁶². Diz:

O fotógrafo ‘pinta com a luz’. A maneira como a controla num diafragma, como permite que atravesse o cristal dos elementos, de que tipo de lente, despojada em regiões do espectro(sic) ou intensificada em que outras sobre que tipo de emoções a projeta e enfim, como desenrola a meada longuíssima(sic) do processo fotográfico completo, tudo isso pertence ao artesanato da fotografia. Ao fotógrafo-artista ou a arte fotográfica, porque não sei como separa-los, caberá servir-se dêstes(sic) elementos para dizer com a imagem que conseguir sua reação diante de determinado assunto pois, no instante curtíssimo ou na exposição demorada, conjurou todos os seus conhecimentos e tôda(sic) a sua sensibilidade, tôda(sic) a poesia e tôda(sic) a emoção de que é capaz. Somente em tais casos será conseguido transmitir ao sentimento dos outros a sua experiência emocional, indo além de mero documentário ou de unicamente recordativo, até a grande arte da imagem realizada e que, em série, formará a montagem que, uma vez apreciada, fará o milagre da transmissão e jamais será esquecida³⁶³.

Então a fotografia exitosa, a “boa fotografia”, é aquela que tem relação com a vivência do fotógrafo, de sua própria emoção e sensibilidade (na significação das coisas).

³⁶¹ Crítica ao 1º Salão de Arte Fotográfica, realizado pelo Foto Cine Clube do Recife, por Carlos Comelli. Recorte de Jornal da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. O artigo foi publicado no **Diário da Noite**, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7.

³⁶² Benício Dias foi professor de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Em listagem datilografada com 129 nomes de consócios, datada de 1957, o Dr. Benício Whatley Dias figura como o associado de nº 84. Ver o anexo 2, desta tese. Não encontramos, porém, sua ficha de “Proposta para sócio”. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Ver também MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques (org.). *Op. cit.*

³⁶³ **Folha da Manhã**, Vespertina. Ano VII. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página. Ver Arquivo Fotográfico Benício Dias, A-6. FJN, Recife – PE.

É esta fotografia - cujo olhar é intermediado pelo aparelho mecânico, e cultural, e pela técnica fotográfica - que consideramos encontrar nos Salões: espaço de reunião e troca das sensações sugeridas pela vida moderna. Em 4 de julho de 1951, por exemplo, dois meses depois da referida “exposição cônica” do Kennel Club, o FCCR faz-se representar junto ao 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo do FCCB com nove fotografias: quatro trabalhos de Alexandre Berzin – *Frevo, Nocy, Êxtase, Primeira Missa*; três trabalhos de K. G. Behrsing – *Lichtsinfonie, Toros e Feira*; um trabalho de Olga Bastos – *Regresso*; e um de Joferlino Miranda Pontes – *Cais de Santa Rita*. Em troca dos valores de inscrição para a participação neste certame, o FCCR colocou os seus próprios Salões à disposição da co-irmã Bandeirante. É nesta época também que o FCCR envia dezesseis fotografias ao Foto Clube Brasileiro, no Rio de Janeiro, então Distrito Federal³⁶⁴. A disposição para a participação nos diversos salões que se sucedem desde então por todo o Brasil indica também um aumento da produção de fotografias dentro do próprio FCCR. E é assim que estes fotógrafos amadores vão começando a expor seus trabalhos: participando de um circuito nacional de fotografia nos anos que se seguem até a data do primeiro Salão do FCCR, em 1954.³⁶⁵

O “Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco” foi promovido e organizado pelo FCCR, sob o patrocínio do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, no ano de 1954, comemorativo do “Tri-Centenário da Restauração Pernambucana”³⁶⁶. Neste ano, o presidente de honra do 1º Salão foi José Césio Regueira Costa, daquele Departamento. Participaram vinte e uma entidades do Recife e de outros Estados, muitas das quais retornam nos anos seguintes, a saber: a *Associação Brasileira de Arte Fotográfica* – do Rio de Janeiro, o *Câmara Clube de Santo André* – de Santo André - SP, o *Cine Foto Clube de Amparo* – Amparo - SP, o *Cine Foto Clube de Ijuí* – Ijuí - SP, o *Foto Cine Clube de Aracoara* (sic) - SP, o *Foto Cine Clube Bandeirante* - São Paulo, o *Foto Cine Clube de Baurú* – Bauru - SP, o *Foto Cine Clube de Campinas* – Campinas - SP, o *Foto Cine Clube Gaucho* - Porto Alegre - RS, o *Foto Cine Clube de Jaboticabal* – Jaboticabal - SP, o *Foto Cine Clube do Recife* – Recife, o *Foto Clube Brasileiro* - Rio de Janeiro, o *Foto Clube de Jaú* – Jaú, o *Foto Clube de Minas*

³⁶⁴ Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁶⁵ Ver o Anexo 10, desta tese.

³⁶⁶ Ver Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco de 1954; e o **Diário de Pernambuco**, terça-feira, 29 de janeiro de 1954, p. 3: referencia a carta de 26 de janeiro de 1954, endereçada a Mauro Mota e assinada por José Inojosa, presidente do FCCR, sobre o apoio da comissão do TRP ao 1º Salão.

Gerais - Belo Horizonte, o *Grupo dos Vinte* – Recife, o *Rio Câmera Grupo* - Rio de Janeiro, o *Santos Cine-Foto Clube* – Santos - SP, a *Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos* – Recife, a *Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói - RJ, a *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo* - Nova Friburgo - RJ, a *Sociedade Sergipana de Fotografia* – Aracajú - SE³⁶⁷. Foram 660 trabalhos inscritos dos quais 219 foram aceitos. O certame teve ainda 281 concorrentes, dos quais 133 foram aceitos, menos quatro fotografias de Celso Oliva, do Júri, que também expôs. Os outros membros do Júri são: Armando Laroche, Benício Watlhey Dias e Mariano Pontes Teixeira.³⁶⁸



No catálogo do *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco*, de janeiro de 1954, onde vinte e quatro fotografias são publicadas como registro do certame, há uma apresentação escrita por Benício Dias, onde retoma a discussão de 1945 sobre a “arte fotográfica” quando venceu o *1º Salão de Arte Fotográfica do Recife* - precursor do Salão de 1954³⁶⁹. Ainda naquele mesmo artigo de 1945 – quando dizia que fotografar é pintar com a luz, Benício já nos dava alguns antecedentes históricos deste Salão que achamos por bem reproduzir. Elogiando a iniciativa da Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo do

Recife (a DEPT) de aproximar a arte fotográfica do povo, relembra: “Tivemos um salão de fotografias em 1922, durante a Exposição no Dérbi, tendo Fidanza levado a melhor. Em 1939, na Exposição Nacional, uma pequena mostra sôbre(sic) o pôrto(sic) do Recife. Passamos, portanto, cinco anos sem uma deixa para aparecer”³⁷⁰.

Benício Watlhey Dias (1914 – 1976), acadêmico de Direito, fazia remo na década de 1920, quando em 23 de dezembro de 1932 participou como voga de um *raid náutico* até

³⁶⁷ Ver Anexo 10, desta tese.

³⁶⁸ Ver Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1954. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE.

³⁶⁹ Ver Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1954. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE. Também **Folha da Manhã**, Vespertina. Ano VII. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página.

³⁷⁰ **Folha da Manhã**, Vespertina. Ano VII. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página.

Salvador, na *yole* MOEMA, junto com José Fernandes Falcão (proa) e Antenor Soares Avelar (patrão), e nenhum conhecimento tinha de fotografia até c. 1927³⁷¹. Conta que:

Um anuário fotográfico da revista parisiense ‘Art et metier graphique’ entusiasmou-o. Resolveu comprar u’a máquina caixão e terminou adquirindo uma ‘Rolleiflex’, fascinado pelo 1/500 de segundo de seu obturador Compur³⁷² (...) pôs-se a filmar o pessoal de casa. Retratos de estimação. De seus pais, de sua noiva. Continuou assinando revistas sobre (sic) arte fotográfica. Em 1929, foi a Ipojuca e lá bateu algumas chapas. Gostaram. Veio a Exposição de Arte Sacra e Benício viu que era preciso estudar seriamente, pois na fotografia havia um mundo de possibilidades. Encontrara afinal a si mesmo³⁷³.

O momento em que se viu atraído pela fotografia coincide com o período entre guerras, quando este meio de expressão tem seu *boom* na Europa e nos Estados Unidos, principalmente, colocando-se em sintonia com o desenvolvimento industrial³⁷⁴. É quando a fotografia chega à máquina, ao pedregulho e às estrelas, ao concreto e à textura iluminada das pétalas de rosas³⁷⁵. Assim, é que, neste contexto, Benício Dias: *Encontrara* [esta] *outra maneira de falar, de exprimir aos outros as suas emoções artísticas*. Em sua narrativa, acrescenta ainda mais um elemento que o entusiasmou a persistir fotografando, ele diz: *Gregg Tolland, o famoso operador de ‘Cidadão Kane’ (Orson Wells), ‘Vinhas da Ira’, ‘A longa viagem de volta’ e tantas outras obras de vulto de Hollywood, passando pelo Recife, viu suas fotografias. E, diante de um ‘Retrato de noiva’, ao qual não regateou elogios, animou ainda mais o artista*³⁷⁶. Em 1939, Benício Dias fotografava para a Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, da Prefeitura do Recife, junto com Rebelo e Berzin³⁷⁷. Um artigo anterior a 1945 intitulado *Os fotógrafos do Recife*, de 1941, elenca Dias e Berzin como nomes importantes da fotografia do Recife³⁷⁸. Diz a nota do jornal:

³⁷¹ Benício, um “sportsman”, que dava ritmo as remadas da *yole*, competiu pelos Clubes de Regatas: Sport Clube Recife e Clube Náutico Capibaribe. Em 1932, o “Foto Fidanza” patrocinava, entre outros, os pequenos Catálogos das competições. Ver Coleção Benício Dias, miscelânea – A20g1. FJN, Recife – PE. Também **Folha da Manhã**, Vespertina. Ano VII. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página.

³⁷² A primeira *Rolleiflex* é de 1930. Possui duas lentes, o visor e uma de registro (*reflex de objetivas gêmeas*); usa filmes 120 mm., produzindo negativos 6X6. Ver BUSSELE, Michael. **Tudo Sobre Fotografia**. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1993, p. 53.

³⁷³ **Folha da Manhã**, Vespertina. Ano VII. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página.

³⁷⁴ Ver *Art, Photography and Modernism*. In: ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 392.

³⁷⁵ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*

³⁷⁶ **Folha da Manhã**, Vespertina. Ano VII. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página. “Citizen Kane”(1941), direção de Orson Wells, Mercury Productions/RKO Radio Pictures Inc.; The Grapes of Wrath (1940), 20th Century Fox, direção de John Ford com Henry Ford; The Long Voyage Home (1940), 20th Century Fox, direção de John Ford, com John Wayne.

³⁷⁷ Ver “Uma publicação da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, da Prefeitura do Recife em homenagem ao III Congresso Eucarístico Nacional, de 1939. Fotografias de: Rebelo, Benício W. Dias e Berzin. Mapas de M. Bandeira e desenhos de Hamilton Fernandes. Impresso por Drechsler & Cia”. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

³⁷⁸ Ver recorte do **Jornal do Commercio**, Recife, sexta-feira, 03 de outubro de 1941, p. 3. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

O caráter(sic) do Recife só agora começa a surgir através da fotografia. Através dos fotógrafos que, ao contrário daqueles de antigamente, preocupados com a fidelidade do motivo e com o equilíbrio gráfico da composição, procuram sentir a poesia dos quadros e das paisagens, a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade. Rebelo, Oscar Maia, Lula Cardoso, Ulisses Freire, Jujú, são alguns desses(sic) fotógrafos *camera conscious* que começaram a ver a cidade com o recurso da objetiva de uma máquina. Benício W. Dias e Alexandre Berzin, o primeiro amador e outro profissional - ambos trabalhando habitualmente para a DEPT - têm produzido a mais larga documentação da cidade. Documentação sem a forma rígida da reprodução, mas com um profundo sentido interpretativo. O céu da cidade, a linha tortuosa dos arrecifes, as barcas e lanchas, as massas luxúrias das mangueiras do arrabalde, bem como a vivacidade e a inteligência dos tipos populares, certo mistério de velhas ruas do bairro de São José tudo isso aparece nas fotografias desses(sic) artistas com o seu verdadeiro sentido, com um destaque em certas linhas, em certos preto e branco de modo a revelar um significado mais real, mais íntimo, que é o próprio caráter(sic) do motivo, quer se trate de uma paisagem ou de um tipo. A DEPT, com o próximo salão de fotografias que pretende realizar, juntará, ao lado da documentação da velha cidade, a obra dos nossos artistas que vão surpreendendo o caráter da cidade. Dando-nos céus com toda(sic) a riqueza das suas nuvens, [?] que são mesmo do Recife, o céu que a gente conhece, nos arrecifes que são na verdade a paisagem fotográfica, dos versos inflamados do poeta: "Recife imenso de pedra, rasga o peito do mar. (Comunicado da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo).³⁷⁹

Se, em 1941, o artigo “os fotógrafos do Recife” ressalta *a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade* captadas pelos fotógrafos do Recife e daí relembra os antigos fotógrafos *camera conscious* que resolveram olhar a “velha cidade” através da máquina, o artigo de 1945, que celebra o 1º Salão de Arte Fotográfica do Recife no qual Benício é também protagonista, fala do novo estatuto da fotografia, que a coloca num estado intermediário entre a arte e a técnica, como resultado do movimento do olhar, da inquietação do fotógrafo, proposta que, desde então, girava o mundo:

A cidade sempre teve os seus fotógrafos. Mesmo quando a técnica não oferecia os recursos de hoje: quando o fotógrafo era traído pelo material, tornando a boa chapa o fruto de uma habilidade especial da inteligência. Hoje, as boas câmaras, as objetivas luminosíssimas(sic), os aparelhos auxiliares de medição da luz têm reduzido a função do fotógrafo a um mínimo, sem que, todavia, seja absorvida aquela parte mais importante que é a da inteligência, do gosto (sic) artístico (sic), da sua capacidade de sentir e interpretar. A fotografia tem mais de arte que de técnica. Os seus recursos materiais podem, apenas, dar reproduções fiéis, bem enquadradas, nítidas; mas nunca uma composição que sugira determinado estado de espírito, um caráter, um temperamento; que, por outro lado, seja dentro da realidade, (fruto do instrumento e da técnica - por conseguinte, uma limitação do artista) - uma composição que, por assim dizer, tenha um significado maior que o do próprio motivo, fixando o seu caráter, o seu conteúdo, o que êle(sic) tem de misterioso, de poético, cuja existência é apenas uma intuição para a maioria. O artista é justamente aquele que sabe ver e fixar êsse(sic) imponderável.³⁸⁰

³⁷⁹ *Os fotógrafos do Recife*, Recife, **Jornal do Commercio**, sexta-feira, 03 de outubro de 1941, p. 3. Recorte de jornal da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Ver também Arquivo Fotográfico Benício Dias, A-6; 1880 a 1950. Doação em 26 de maio de 1976. In: MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques (Org.). *Op. cit.*, p. 31 - 32.

³⁸⁰ **Folha da Manhã**, Vespertina. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página. Recorte de jornal da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

O certame de 1945 pode ser considerado um divisor de águas da fotografia que se fazia no Recife; fotografia que, no instante, passa a declarar um conteúdo emocional que diz não apenas do fotografado, mas da experiência do próprio fotógrafo – que pensa a fotografia antes e depois do ato fotográfico. Acompanhemos, por exemplo, o próprio Benício Dias comentando sua fotografia “O Beco do Marroquim”, que venceu o dito Salão de 45: *Sempre namorei aquê(sic) beco*, diz: *E um dia, quando ia passando, percebi uns meninos brincando, despreocupados. Era a minha oportunidade. Aproveitei, o mais, aquele transeunte espremido para passar, o mais foi sorte do fotógrafo. Essa sorte que sempre ajuda a gente...*³⁸¹



Com Benício, expressões como *camera conscious* - uma espécie de consciência fotográfica, na qual o fotógrafo utiliza a máquina como uma forma de ver - e *snapshots* os

³⁸¹ **Folha da Manhã**, Vespertina. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página. Benício Dias, vencedor do 1 Salão, fala à 'Folha da Manhã' – *Os artistas e o povo – A fotografia, uma legítima arte – Como nasceu o 'Beco do Marroquim*. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁸² Fotografia vencedora do 1º Salão de Arte Fotográfica do Recife: *Beco do Marroquim*. Fotógrafo: Benício W. Dias. **Folha da Manhã**. Recife, domingo, 28 de janeiro de 1945, Suplemento Ilustrado, primeira página.

instantâneos - momentos que não se repetem e que podem tornar-se uma imagem, vão aparecer nos jornais caracterizando a prática fotográfica do Recife³⁸³. No momento da realização do Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, promovido pelo FCCR, em 1954, Dias é convocado para duas participações: como júri e como apresentador do Catálogo. Infelizmente, nenhuma fotografia sua foi divulgada³⁸⁴. Do júri, somente Celso Oliva, de Sergipe, participou com quatro fotografias e teve uma foto publicada, *Dunas*³⁸⁵. Na sua apresentação, Benício Dias nos fornece mais uma idéia a respeito da prática fotográfica que se fazia na época no Recife:

O mundo fotográfico pernambucano, e principalmente o Foto Cine Clube do Recife, recebeu sem dúvida, uma carinhosa manifestação de apreço, na resposta ao convite de participação do I Salão de Arte Fotográfica, deste Estado. Amadores e profissionais do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Distrito Federal, Estado do Rio, Minas, Espírito Santo, Sergipe e etc., enviaram, num gesto de confiança, os seus trabalhos sobre temas os mais variados. Porisso (sic), com isenção de ânimo e boa (sic) vontade para todos, com preferência ou prevenções para ninguém, o júri escolhido para fazer a seleção em cerca (sic) de setecentas fotografias, ponderou o mais possível, sabedor de que julgar é sempre relativo e de que inúmeras são as misteriosas sutilezas que tornam este (sic) ou aquele trabalho, mais bem aceito do que outros.

*Os artistas, os críticos e o público em geral, vão ter certamente uma boa (sic) oportunidade para apreciar verdadeiras realizações (sic) da Arte Fotográfica, e verificar no modo que é peculiar à mais jovem das Artes, o quanto ela é autônoma, e pode e irá viver cada vês (sic) mais, dentro do seu modo*³⁸⁶.

E, lembrando seus próprios comentários sobre essa “arte fotográfica” nos jornais de 1941 e 1945, ele distinguia esta fotografia da antiga experiência *pictorialista*, de intervenção técnica em laboratório:

Dissemos há alguns anos, que fotografar, é pintar com a luz, e depois que essa galeria for apreciada, não temos dúvida de que todos se convencerão de que a luz é mais do que nos outros meios de expressão - a tinta da Fotografia... O fotógrafo se vale de meios mecânicos, é bem verdade, porém como a tudo que facilita, corresponde a uma dificuldade, o mesmo instrumento que lhe pode permitir a captação num instante mínimo, também pode perder para sempre o momento fugidio... A máquina fotográfica tem e terá sempre como acessório principal, o olho do fotógrafo. Quanto mais a técnica se desenvolver, mais luminosas se tornarem as lente(sic) e variados e capazes, os filtros, e rápidas as emulsões, e for legião e textura dos papéis, maior será a responsabilidade e mais se exigirá do fotógrafo. A máquina fotográfica singela ou complicada, deverá ser nas mãos de quem a usa, como apontou um grande fazedor de imagens, dos nossos dias,

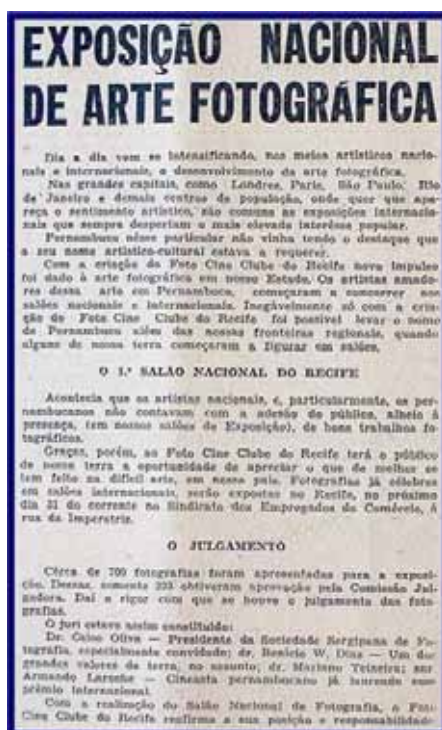
³⁸³ Ver “Os fotógrafos do Recife”. Comunicado da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo. Recife, **Jornal do Commercio**, sexta-feira, 03 de outubro de 1941, p. 3; também: **Folha da Manhã**, Vespertina. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página. Benício Dias, vencedor do I Salão, fala à ‘Folha da Manhã’ – *Os artistas e o povo – A fotografia, uma legítima arte – Como nasceu o ‘Beco do Marroquim’*. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; e ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*

³⁸⁴ Dias ainda participou do júri do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife que aconteceu em 1956-57. Ver *Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife*, 1956-57. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE.

³⁸⁵ Ver *Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife*, 1954. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE.

³⁸⁶ Idem.

como uma caixa de marcha num automóvel³⁸⁷. Todas as operações de ordem mecânica ou técnica, do seu aparelho, devem chegar ao ponto de serem trabalhadas quase que inconscientemente. Automaticamente, como nos veículos mais modernos. O literato, o pintor, o músico, poderão sempre riscar, concertar, aperfeiçoar, dormir sobre o assunto, acrescenta o mesmo e grande fotógrafo, porém em fotografia, perdida aquela fração infinitesimal de segundo, a fuga é irreparável. A expressão, o momento, a preciosa raridade, que mal pode (sic) se percebida, jamais poderá ser reencontrada.³⁸⁸



Considerando aquele registro de Benício Dias como referencial daquilo que veio a ser a arte fotográfica no Recife de cinquenta é que acompanhamos nos jornais a recepção ao 1º Salão, de 1954³⁸⁹. Antes mesmo de o certame acontecer, anunciava-se o empenho do

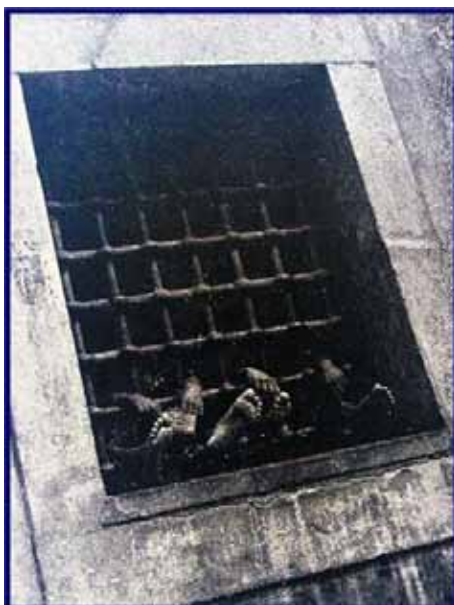
³⁸⁷ Este grande fazedor de imagens, autor do comentário referenciado por Dias é Henri Cartier-Bresson (1908-2004): *O manuseio da câmara – do diafragma, das velocidades, etc. – devem tornar-se um reflexo, como mudar a marcha de um automóvel. Não há o que discutir sobre essas operações, mesmo as mais complicadas: estão todas descritas com precisão militar no manual de instruções, fornecido pelo fabricante junto com o aparelho.* Ver: Cartier-Bresson: a arte de capturar o momento. In: **Curso Completo de Fotografia**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda., Edições semanais ilustradas nº 7, 1983, p. 134.

³⁸⁸ **Folha da Manhã**, Vespertina. Recife, quarta-feira, 17 de janeiro de 1945, primeira página. “Benício Dias, vencedor do I Salão, fala à ‘Folha da Manhã’ – Os artistas e o povo – A fotografia, uma legítima arte – Como nasceu o ‘Beco do Marroquim’”. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁸⁹ *Exposição Nacional de Arte Fotográfica Dia a dia vem se intensificando, nos meios artísticos nacionais e internacionais, o desenvolvimento da arte fotográfica. Nas grandes capitais, como Londres, Paris, São Paulo, Rio de Janeiro e demais centros de população, onde quer que apareça o sentimento artístico, são comuns as exposições internacionais que sempre despertam o mais elevado interesse(sic) popular. Pernambuco nêsse(sic) particular não vinha tendo o destaque que o seu nome artístico-cultural estava a requerer. Com a criação do Foto Cine Clube do Recife novo impulso foi dado à arte fotográfica em nosso Estado. Os artistas amadores dessa arte em Pernambuco, começaram a concorrer aos salões nacionais e internacionais. Inegavelmente só com a criação do Foto Cine Clube do Recife foi possível levar o nome de Pernambuco além das nossas fronteiras regionais, quando alguns de nossa terra começaram a figurar em salões. O 1º Salão Nacional do Recife. Acontecia que os artistas nacionais, e, particularmente, os*

Foto Cine Clube do Recife que preparara a cidade - com suas exposições internas e intercambiando participações n'outros salões - para receber aficionados em fotografia de todo o Brasil. Durante o período do Salão, fotografias eram publicadas, notas que faziam um balanço do certame e críticas de amadores do Recife e de outras cidades, como é o caso de Carlos Comelli do FCCB - SP, cuja fotografia é comentada por Benício Dias também na apresentação do Catálogo, além de no jornal:

... aprecie a fotografia de Comelli. Todo o tenebroso, todo o medieval, toda a desgraça de uma vida de cadeia, e da punição de um criminosos(sic), está naquelas mãos e naqueles pés emergindo daquelas grades de ferro grosso. A tortura da curiosidade dos que foram afastados da Vida, está naquele pedaço de espelho quebrado para ver umas migalhas do que se passa na rua.³⁹⁰



391

pernambucanos não contavam com a adesão do público, alheio à presença, (em nossos salões de Exposição), de bons trabalhos fotográficos. Graças, porém, ao Foto Cine Clube do Recife terá o público de nossa terra a oportunidade de apreciar o que de melhor se tem feito na difícil arte, em nosso país. Fotografias já célebres em salões internacionais, serão expostas no Recife, no próximo dia 31 do corrente no Sindicato dos Empregados do Comércio, à rua da Imperatriz. O Julgamento. Cerca(sic) de 700 fotografias foram apresentadas para a exposição. Dessas, somente 223 obtiveram aprovação pela Comissão Julgadora. Daí o rigor com que se houve o julgamento das fotografias. O júri estava assim constituído: Dr. Celso Oliva - Presidente da Sociedade Sergipana de Fotografia, especialmente convidado; dr. Benício W. Dias - Um dos grandes valores da terra, no assunto; dr. Mariano Teixeira; snr. Armando Laroche - Cineasta pernambucano já laureado com prêmio internacional. Com a realização do Salão Nacional de Fotografia, o Foto Cine Clube do Recife reafirma a sua posição e responsabilidade. **Diário da Noite**, Recife, quinta-feira, 28 de janeiro de 1954, p. 8.

³⁹⁰ "Apresentação" do Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco de 1954 por Benício W. Dias. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife - PE; também *Fotografar é pintar com a luz*, Recife, **Folha da Manhã**, domingo, 14 de fevereiro de 1954, Segunda Seção, p. 1 e 6.

³⁹¹ "Vidas Perdidas", fotografia de Carlos Comelli - FCCB/SP - que participou do Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco de 1954 por Benício W. Dias. Coleção AB/FCCR da FJN, Recife - PE. A crítica de Célio de Carli diz o seguinte sobre a fotografia: *Chama pouco a atenção o quadro do sr. Comelli. Poderá passar despercebido aos menos avisados. Que história entretanto está contida neste quadro. Uma triste história, em linhas simples, uma história social. Um fato enfim. Pés e mãos fora de uma*

Pelo balanço do Catálogo, cento e trinta e cinco fotografos (os 133 aceitos mais dois do júri) expuseram no 1º Salão, de 1954, que teve o patrocínio de algumas indústrias estabelecidas no Recife, algumas delas ligadas à fotografia. A saber: o lubrificante *Socony-Vacuum*, fabricante de Mobiloil, o lubrificante correto para carros, *desde o primeiro diesel até as maiores e mais modernas usinas elétricas do mundo* ³⁹²; o Grandes Moinhos do Brasil S.A (Moinho Recife); o Armazém Caxias: *ao povo de Pernambuco no transcurso do Tri-centenário da Restauração Pernambucana*; as fábricas “Peixe”; o Guaraná Fratelli Vita; a S. A Panamericana material fotográfico, da Rua Nova 193; a “Decorações” Gilvan Batista Coutinho; a S. A White Martins, que *resolve todos os problemas de solda e corte* da Rua do Bom Jesus, 220; o Cotonificio Othon Bezerra de Mello; o Serviço Social do Comércio (SESC), renovando *os seus propósitos de ampliar a sua assistência à laboriosa classe comerciar*; os tecidos “Ôlho”(sic) vendidos exclusivamente nas *Lojas Paulistas* e nas *Casas Pernambucanas*; a Casa Patriota, de artigos para escritório a material fotográfico e projetos de instalação de máquinas; Joaquim M. Coelho & Cia. Ltda, *distribuidores dos produtos Gevaert para o Norte do Brasil*; Armindo C. Moura, da Ford Motor Company Exports; A Casa dos Fotógrafos de Luiz Cordeiro Campos da Rua da Imperatriz nº 51; a Imobiliária Continental, *propriedade de José Fonseca de Aguiar*, da Rua da Palma, 421 – 1º - Sala, 14 ; a Renda Priori, da Rua da Aurora, 1343; a Livraria Atheneu S. A, dirigida por Everaldo Marques, *especializada(sic) em livros de Medicina, Odontologia, Química, Física, Veterinária e Agronomia*, da Rua do Hospício, 125; a Mesbla vendedora dos filmes *AnSCO, uma garantia para profissionais e amadores – rollfilm branco/preto e colorido*; e a Companhia Produtos Pilar S. A. No Catálogo há uma chamada para o próximo Salão do FCCR, a ser realizado em março de 1955: o 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife só para fotografias em preto & branco. O anúncio conta que as inscrições devem ser feitas até 15 de janeiro de 1955³⁹³.

grade, um cartaz de propaganda politica(sic) e uma imagem de Na. Sa. - que contraste! Pés e mãos, membros humanos essenciais ao movimento exprimindo o anseio de liberdade. Corpos perdidos na sombra, vidas perdidas para a sociedade. Ótimo simbolismo. Ótima foto. Parabens Comelli, foi você o único a tratar de um problema que desde o inicio dos tempos aflige a sociedade: - os desajustados”. “1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife”, por Célio de Carli. **Folha da Manhã**, quinta-feira, 18 de fevereiro de 1954, p. 11.

³⁹² Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE. Ver detalhe do anúncio do *Socony-Vacuum/Mobiloil*, na Introdução, desta tese.

³⁹³ Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco. 1954. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.



394

Cerca de 40.000 pessoas visitaram a “I Exposição Nacional de Arte Fotográfica do Recife”, “numa evidente demonstração de apreço do povo recifense” àquela arte³⁹⁵. É o que diz uma nota no jornal publicada logo após o certame. A nota, atestando o pleno funcionamento da entidade, vitoriosa após o seu primeiro Salão, faz ainda um chamado para as atividades do mês do FCCR, anunciando já os prazos para entrega de fotografias para a próxima exposição interna a ser realizada em 25 de março. Anuncia também os novos sócios que aderiram ao FCCR após o Salão e um festival de cinema documentário, de amadores franceses, realizado com a colaboração da ACA do Brasil. São os seguintes os filmes projetados: *L'Oillet Rouge* (O cravo vermelho) de L. Le Chevalier e L. Mugard do Cinemat Club Français (1º prêmio Cenários 16mm); *Rites Sauvages* (Rituais Selvagens) de Mme. Le Hanaff do Cinemat Club Français - 16mm; e *Não me deixes* - de A. Laroche (ACA) Ansco Color 16mm. Narrado por José Santacruz e Projeção do Dr. L. Nogueira Lima³⁹⁶. A projeção destes filmes antecede o 2º Concurso Nordestino de Cinegrafistas Amadores – ainda nas comemorações do TRP -, com filmes documentários (cinema educativo) do Brasil (PE, BA, RJ, SP), da França, da Suíça, da Argentina e de Marrocos³⁹⁷. O noticiário lembra também do curso de fotografia ministrado por Alexandre Berzin, para sócios e não sócios do FCCR.

³⁹⁴ Anunciantes do Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, de 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

³⁹⁵ **Folha da Manhã**, domingo, 14 de março de 1954, p. 11: *Noticiário do Foto Cine Clube do Recife*. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

³⁹⁶ **Folha da Manhã**, domingo, 14 de março de 1954, p. 11: *Noticiário do Foto Cine Clube do Recife*. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife – PE.

³⁹⁷ Que vai acontecer no Recife, entre 20 e 27 de novembro de 1954. Ver o Anexo 13, desta tese.

O segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, organizado pelo FCCR, como o previsto, aconteceu em julho de 1955. Apresentado para o público por José Césio Regueira Costa, escritor, fotógrafo amador e estatístico, presidente de honra do certame, teve a colaboração do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife. Acompanhando sua história desde Daguerre e Nadar, Césio Regueira levanta algumas das



questões que durante algum tempo foram relevantes para a fotografia, situando-as, primeiro, desde o “progresso do século XIX” quando, depois de muitas estradas de ferro e da navegação a vapor, fez-se necessário *a rápida propagação das notícias e, conseqüentemente (sic), o interêsse (sic) e a curiosidade por assuntos próximos ou remotos*, para ressaltar o que chama de “fotografia documentária” que *veiculava notícias, levava ao conhecimento dos povos, com detalhes palpitantes, fatos ocorridos no vasto mundo* ³⁹⁸. Depois, em relação à proximidade com a pintura, Césio acentua a fotografia como *arte democrática* e diz em favor da pintura: “Fruto de longo tirocínio, de estudo e de habilitações especiais, a pintura não poderia popularizar-se no sentido da multiplicação de artistas a ponto de oferecer ao mundo o documento quase instantâneo, atual, com a oportunidade que satisfizesse as curiosidades mais exigentes”³⁹⁹. E ainda sobre a pintura, ele vai atestar:

A gravura e a pintura perdiam a sua importância como elemento documentário e ganhavam um outro valor, ainda mais nobre. Passavam a constituir um meio de expressão mais pessoal, libertando o artista da necessidade de cingir-se a elementos que não tocavam a sua sensibilidade e dando-lhe, assim, maior liberdade para a criação de verdadeiras obras de arte’ ⁴⁰⁰. É exatamente a fotografia que vai ‘fixar os aspectos da vida comum’; que vai trazer ao povo “mensagens que fixam e interpretam ambientes, tipos, costumes, paisagens, o homem; sobretudo o homem nas suas expressões mais nítidas - amando, sofrendo, vivendo” ⁴⁰¹.

³⁹⁸ “Apresentação” do Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, por José Césio Regueira Costa, julho de 1955. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE.

³⁹⁹ Idem.

⁴⁰⁰ Idem; ver ainda Evangelhos Fotográficos. In: SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

⁴⁰¹ “Apresentação” do Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, por José Césio Regueira Costa, julho de 1955. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE; SONTAG, Susan. *Op. cit.*

Tomando o Recife contemporâneo através da perspectiva de uma *arte democrática*, como a fotografia, diz ainda Césio Regueira:

Nunca será demais louvar o trabalho desses(sic) abnegados, artistas constantes no esforço (sic), inteligentes, sensíveis à beleza, hábeis no aproveitar as luzes e as sombras. O Recife deve a êsse(sic) grupo ver reunido, aqui, a contribuição de fotógrafos dos mais inteligentes, daqueles de mais alto nível artístico, possibilitando a todos os espíritos abertos às mensagens de arte, emoções estéticas do mais rico e profundo conteúdo⁴⁰².

Os esforços de Regueira não são poucos para tratar da fotografia apresentada pelo FCCR – nem o seu apoio ao FCCR –, distinguindo-a da pintura, como meio de expressão particular⁴⁰³. O Salão é também comentado, com brevidade, por várias notas durante o certame:

Há alguns dias já está aberto ao público o II SALÃO NACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DO RECIFE, à rua da Imperatriz. Conta com a presença de artistas de vários Estados do Brasil, e é patrocinada pelo Foto Cine Clube do Recife. Muitos dos concorrentes do II SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA DO RECIFE, já expuseram no país e no estrangeiro, onde obtiveram prêmios. Dentre estes, está o pernambucano Dilermando Raposo.

Dilermando Torres, do “Grupo dos 20ts Soc. Per. de Artes Fotográficas”, compara o Salão de fotografias com uma *sinfonia muda* de imagens onde o que conta é o sentimento do fotógrafo⁴⁰⁴. Já Ladjane Bandeira chama atenção para a transformação da fotografia no sentido de libertar-se do propósito de apenas *fixar pessoas, paisagens, animais* incentivando *a vaidade feminina e o enfatuamento masculino* sem preocupação artística⁴⁰⁵. E pondera, chamando para o cinema o êxito da proposta fotoclubista:

É verdade que há a ressaltar mesmo por êsse(sic) tempo, o seu lado poético. E é só. O técnico era precário, o artístico inexistente, ou quase. Todavia não se lhe pode censurar as falhas ulteriores por ser a fotografia uma das artes mais novas a que se tem dado incremento, atualmente. Hoje existem os concursos, as associações, as exposições coletivas, que a fazem orientar-se num sentido bem diverso. Já se cuida do seu aspecto artístico tanto quanto do técnico. Há incentivo porque há disputa. Veio, sem dúvida, do cinema o seu maior desenvolvimento, e é com êle(sic) que proseguirá(sic) por muito tempo. Compreendendo isto os clubes de fotografia geralmente se juntam aos de cinema em busca de perfeição técnica e artística.⁴⁰⁶

Ladjane acentua ainda que o FCCR foi a primeira associação desse gênero a surgir no Recife e em Pernambuco, sob a orientação de Alexandre Berzin e o patrocínio da Sociedade de Arte Moderna do Recife, e que o Salão vale a pena ser visto mais de uma vez, ressaltando os trabalhos apresentados pelo Rio de Janeiro e São Paulo que, dentre os

⁴⁰² Idem; idem.

⁴⁰³ Sobre as dificuldades da crítica dos Salões em lidar com este *novo meio de expressão*, vê: SONTAG, Susan. *Op. cit.*

⁴⁰⁴ “Concêrto (sic) Pela Imagem”. Artigo de Dilermando Tôrres Raposo (do Grupo dos 20ts Soc. Per de Artes Fotográficas). Recife, **Diário da Noite**, quinta-feira, 07 de julho de 1955, p. 4.

⁴⁰⁵ “A propósito do Salão de Fotografia”, por Ladjane. Recife, **Diário da Noite**, quinta-feira, 07 de julho de 1955, p. 4.

⁴⁰⁶ Idem.

demais, alcançaram um alto nível de aperfeiçoamento técnico e artístico. O catálogo deste Salão, a propósito, abre com a fotografia “Inverno” de Eduardo Salvatore, presidente do FCCB de São Paulo⁴⁰⁷. Já uma outra nota de J. Laércio do Egito vai acentuar a importância do 2º Salão pela visitação local, considerando necessário esclarecer o que “a fotografia pode e deve ser”, ainda comparando-a à pintura. Diz:

Já quase uma dezena de milhar de assinaturas repousam no livro de visitas do II Salão entre as quais pode-se destacar velhos e profundos conhecedores da fotografia, que já puderam experimentar o quanto é possível realizar com a plasticidade da arte fotográfica, mas que também sentiram o quanto é difícil gravar no papel o belo, o bom e o artístico. Para estes é uma feliz oportunidade estas realizações pois é um excelente meio de sentirem os trabalhos de companheiros distantes. Outras, são de conhecedores dos vários meios de manifestação artística da alma humana, para os quais se torna fácil e agradável comparar as maravilhas da câmara com as trajetórias dos pincéis sobre as telas guiados pelo poder criador de um artista, ou mesmo sentirem delicados acordes, ou a silhueta de uma bailarina a deslizar num 'palco'; unicamente pela inspiração de uma fotografia bela. Por fim, em maior número, ali deixaram gravados os seus nomes uma multidão de curiosos para os quais se lhes proporciona apenas uma análise de que a fotografia pode e deve ser, em grande parte recebida como arte pois para a fazer não é apenas necessário alguém estar munido de uma boa câmara, numa bela paisagem com uma graciosa pequena⁴⁰⁸.

Para J. Laércio do Egito é o fotógrafo *um operador capaz* que, por um esforço de reunir conhecimentos técnicos e estéticos, vai ter que descobrir o *ângulo perfeito* de fotografar. Esta descoberta é bem mais difícil, diz, que a da arte de pintar, e pode ser perdida pelo fotógrafo em um segundo. Listando 25 clubes participantes, vai destacar dentre eles o FCC Bandeirante e o FCC de Santo André em São Paulo, também a Sociedade Fluminense de Fotografia de Niterói e a Sociedade Sergipana, brindando o povo pernambucano.

Alguns dos patrocinadores do 1º Salão ainda permanecem neste 2º Salão como é o caso da Mesbla, vendedora dos filmes *Anso* em todo o Brasil; da Livraria Atheneu SA e das Decorações Gilvan Batista Cantinho; do Guaraná Fratelli Vita e dos Grandes Moinhos do Brasil (Moinhos Recife); do Magazine Caxias e do Mobiloil. Novos patrocinadores como o Banco do Povo SA, a H. Schneiker & Cia, distribuidoras dos ampliadores Linhof; os filmes Kodachrome da Kodak Brasileira; a SA Comércio e Indústria Rebello Lourenço, fábrica de vidros e espelhos; as tintas Quindul, vendidas na Rua do Apolo, 81; o colchão *Stratus*, vendido na L. Rivas da Rua do Hospício, 120; a Companhia de Produtos

⁴⁰⁷ Ver Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – Pe.

⁴⁰⁸ “II Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife”, por J. Laércio Egito. Recife, **Diário da Noite**, quinta-feira, 07 de julho de 1955, p. 4.

Confiança, da Rua da Imperatriz, 163; e o Banco do Comércio e da Produção da Rua da Palma, 272/278⁴⁰⁹.



410

O quadro demonstrativo de 1955 mostra que houve 1014 trabalhos inscritos, dos quais 215 foram aceitos. Dos concorrentes, 396 foram os inscritos e 124 os aceitos – menos os dos membros do júri de seleção: Ajax Pereira - FCCR - ACA do Brasil - SFF - SCBEU – CCR; Dr. Armando Laroche - FCCR - ACA do Brasil - SFF - ACA do Pará - CCF de Paris - CC de Toulon - ACL U.S.A; Dr. Mariano Pontes Teixeira; Dr. Roberto Câmara – FCCR⁴¹¹.

Já o terceiro e último Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife aconteceu entre 15 de dezembro de 1956 e 6 de janeiro de 1957⁴¹². Organizado pelo FCCR com a colaboração do DDC da PMR, ele homenageou o Prof. Armando Laroche - cineasta de “O Mundo de Vitalino” de 1953⁴¹³. No seu catálogo, cuja capa é de Moacir de Castro Ribeiro, é divulgado o título de declaração de utilidade pública recebido pelo FCCR, pela lei estadual 2398, de 09 de março de 1956⁴¹⁴. José Césio Regueira Costa é novamente o presidente de honra.

⁴⁰⁹ Ver Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

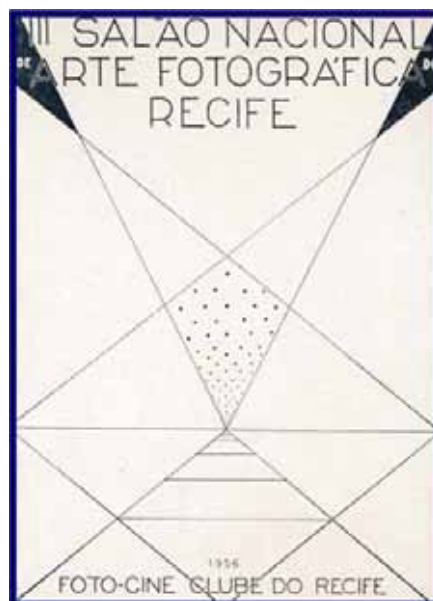
⁴¹⁰ Patrocinadores. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴¹¹ Era costume entre os fotógrafos amadores, nas revistas de fotografia, que, logo após o nome, os fotógrafos fossem identificados com as siglas do clube ou dos clubes aos quais eram associados. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴¹² Ao lado: capa do catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴¹³ “O Mundo de Mestre Vitalino”, de Armando Laroche, PE - Brasil/França, 1953. Som de J. Della Santa; música de Nelson Ferreira. Ver a filmoteca da FJN – Recife – PE.

⁴¹⁴ A lei é de autoria do então deputado estadual Augusto Lucena. Cf. o artigo: “Embora desassistido brilha do FCCR”, *Diário da Noite*, quinta-feira, de 26 de dezembro de 1957, 1ª p, cont. na p. 5.



Duas comissões são novidade neste Salão; sendo uma “de Honra”, integrada pelos senhores Dr. Augusto Lucena (que também apresenta o Catálogo), Dr. Célio De Carli, Ladjane Bandeira e Dr. Ruy Caldas. A segunda comissão chama-se “de Salão”, com Adehil Salgueiro, Dr. Élvio Dalla Nora, Dr. Haziél Araújo, Laete Ribeiro do Egito, Octaviano de Albuquerque Filho e Paulo Barros Guimarães. Alexandre Berzin continua como Diretor de Fotografia e o homenageado, Armando Laroche, como Diretor de Cinema. Benício Dias retorna como membro integrante do Júri de Seleção, junto com Ajax Pereira – FCCR, ACA do Brasil, SFF, SCBEU, CCR, SAMR - e Armando Laroche – FCCR, ACA do Brasil, SFF, ACA do Pará, CCF de Paris, CC de Toulon, ACL USA, CC de Cannes, Cavaleiro das Palmas Acadêmicas da República Francesa. Neste ano, são acrescentados a este Júri, os suplentes: Alexandre Berzin, Everaldo Marques – que é também o Presidente do FCCR na ocasião – e o Dr. Ruy Caldas.

Na apresentação do catálogo desse ano, Augusto Lucena, fazendo um balanço do Salão, chama atenção para os trinta mil visitantes e para a salutar inventiva do FCCR de constituir um júri público. O resultado, diz, foi que coincidiram as decisões de ambos os júris na avaliação final do Salão. E completa:

Aliás, se a evolução da fotografia em seus processos técnicos e se a expansão de suas aplicações às diversas atividades humanas têm-na tornado uma constante de progresso nas civilizações contemporâneas, é certo, pela recíproca, que outro não poderá ser o comportamento popular, quando tenha de intervir - por sua presença, ou de decidir - por

seu pronunciamento, em relação a essa constante, vibrando ou sentindo, ante o fato cultural, social ou artístico que ela representa(...) ⁴¹⁵

Considerando ser uma vantagem para a coletividade a existência de uma instituição como o FCCR que, sem receber os “auspícios oficiais”, diz Lucena, tem *brindado a sensibilidade artística de nossa gente, oferecendo-lhe, por exemplo, a oportunidade impar de conhecer fotografias de rara beleza e expressão* ⁴¹⁶. Foi ainda o FCCR, diz, que possibilitou que no Recife fosse possível *assistir e (...) sentir as manifestações mais legítimas do progresso da fotografia e da sua integração definitiva no conceito de arte, pura e expressional* ⁴¹⁷. Os “auspícios oficiais”, além da fiel colaboração do DDC da PMR, através de Césio Regueira, pelos três anos dos Salões, não chegaram, muito embora as observações de Alexandre Berzin em documento que ressalta o pedido de ajuda àquelas instituições ⁴¹⁸. Em nota rápida, o Diário da Noite noticia que:

TERCEIRO SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA - Continua sendo muito visitado, no 'hall' do edifício do Sindicato dos Comerciantes, o Terceiro Salão de Arte Fotográfica do Recife. Acima, uma das fotos expostas: 'Sentinela do Passado', do snr. Murilo Paulo Acioly da Silva, do Grupo dos Quinze, do Recife.



TERCEIRO SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA — Continua sendo muito visitado, no hall do edifício do Sindicato dos Comerciantes, o Terceiro Salão de Arte Fotográfica do Recife. Acima, uma das fotos expostas: 'Sentinela do Passado', do snr. Murilo Paulo Acioly da Silva, do Grupo dos Quinze, do Recife

419

Na coluna de Ladjane, no Jornal do Commercio, o Salão é comentado novamente por Dilermando Torres Raposo que, entre outros enlevos, questiona: *Por que existe Edouard Weston revolvendo a Califórnia procurando belezas daquelas formas conhecidas ou as sentidas por êle (sic) de preferência?* Weston, fotógrafo americano, o primeiro a receber

⁴¹⁵ “Apresentação” do Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1956-57, por Augusto Lucena. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ Idem.

⁴¹⁸ Ver o Capítulo I, desta tese.

⁴¹⁹ Publicado no **Diário da Noite**, sexta-feira, 22 de dezembro de 1956, 1ª p.

um financiamento para fotografar, é conhecido pelo esmero no tratamento de luz, que, bem de perto, acentua texturas e formas estranhas, apesar de serem objetos bem conhecidos de nossa cultura material⁴²⁰. Já José Laércio do Egito resalta uma característica deste Salão, a de ter apresentado quase que predominantemente “portraits”, diferentemente dos anteriores onde predominaram as paisagens.



Patrocinaram o 3º Salão: a Agfa, “câmaras, filmes, papéis e reveladores”; a Cerâmica São João - Indústria de azulejos, Cia. Agrícola e 421 Industrias S. A.; a Rozenblit Decora-

ções; a Livraria Acadêmica; a Johann Faber; o Hotel Boa Viagem; Ron Merino e a Lutz Ferrando. Dentre os que já patrocinaram os certames anteriores temos: a Kodak do Brasil SA Comercio e Indústria, fabricante dos filmes Kodachrome; a H. Schneiker & Cia, representante dos produtos *Rollei*; os Moinhos Recife; Gilvan Batista Cantinho Decorações e a Livraria Atheneu dirigida por Everaldo Marques⁴²². Pelo quadro demonstrativo, temos a participação de 374 inscritos concorrentes, dos quais 122 foram aceitos. Dos trabalhos inscritos temos 802, dos quais 221 foram aceitos, com exceção dos trabalhos do Júri, neste caso, três fotografias de Ajax Pereira.

Prevía-se, para dezembro de 1957, o 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica do Recife, onde já seriam recebidos diapositivos coloridos. Neste Salão, o FCCR divulgaria a arte fotográfica do Recife, não só no Brasil, mas no mundo afora. Porém, o 1º Salão Internacional não acontece, e os motivos não são explicitados claramente na documentação, mas percebemos como impasse o movimento do FCCR em relação às instituições públicas e destas, em direção ao FCCR. Os recursos prometidos pelo Deputado Augusto Lucena, por exemplo, não chegam – daí, talvez, os protestos de Berzin e o artigo que garante o funcionamento do FCCR, “embora desassistido”⁴²³. No Diário da Noite é feita uma retrospectiva, durante os meses de novembro e dezembro de 1957, das melhores fotografias dos três Salões - na coluna “Fotografia” - que avalizavam a proposta de exercitar a sensibilidade tomando imagens que olhavam o real concreto sob outros pontos

⁴²⁰ ver ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*.

⁴²¹ Patrocinadores. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴²² Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴²³ Recife, **Diário da Noite**, quinta-feira, 26 de dezembro de 1957, 1ª p. e cont. p.5.

de vistas. E ainda insistia-se em fazer o Salão Internacional no ano de 1958, o que também não ocorre.

Embora Desassistido Brilha O Foto Cine Clube Do Recife

O Foto Cine Clube do Recife, com quase um decênio de existência, já conseguiu transportar seu nome para os salões mais categorizados do mundo, saindo-se sempre bem classificando pelos trabalhos apresentados pelos seus membros que, diga-se de passagem, já se constituem cartazes nacionais. Essa entidade que congrega os amantes da câmara, profissionais e amadores, embora vivendo graças aos esforços de seus filiados, não obstante já ser reconhecida por lei como organismo de utilidade pública, vem se desenvolvendo dia a dia num crescendo animador e adotando um plano de seleção nos trabalhos efetuados que graças a isso têm conquistado os melhores lauréis em salões nacionais e internacionais.

MAIS UMA CONQUISTA

Recentemente o Foto Cine Clube do Recife, concorrendo no XVII Salão Internacional de Arte Fotográfica, realizado na cidade de Salta na Argentina, na Sala de Actos del Consejo de Educacion, conseguiu prêmio para 7 trabalhos dos 14 remetidos. Outro índice compensador é o de número de membros do FCCR classificados, pois dos 11 inscritos 6 foram classificados.

Esse Salão contou com a colaboração, além da Argentina, do Brasil, da Alemanha, China (Hong Kong), Espanha, França, Itália, Portugal e dos Estados Unidos que perfizeram um total de 200 trabalhos classificados.

SOBRESSAI-SE A ALA FEMININA DO FCCR

A ala feminina do Foto Cine

Clube do Recife que dia a dia vem se aprimorando em seus trabalhos, conseguiu desta vez, no Salão de Salta, laurear-se através da concorrente Zulla Medeiros Lima, sendo esta a primeira vez que uma dama do FCCR consegue classificar-se em salão internacional. Além de Zulla, concorreram os seguintes membros do FCCR: Alexandre Bersin, Karl G. Behring, José Fonseca Aguiar, Johannes Friess e Ajax Pereira.

É de lamentar, entretanto, que uma entidade como essa, que tanto tem contribuído para elevar o padrão artístico de Pernambuco, no Brasil e no mundo, viva relegada a plano de «luxo» pelos circuitos oficiais, não obstante já ser considerada como de utilidade pública por decreto-lei estadual de autoria do deputado Augusto Lucena, publicado no Diário Oficial de 5 de outubro de 1958.

Esse decreto que autoriza o Estado a subvencionar aquela entidade com 100 mil cruzeiros anuais, até hoje sua ação não passou do papel, pois a verba liberada continua nos cofres do Estado, sem que seja tomada uma iniciativa por parte do D. D. C.

Por esse motivo, e cogitando 1.º Salão Internacional de Arte Fotográfica a ser realizado no Recife, que deveria ter sido inaugurado desde este ano, não foi possível nas mentes do FCCR levar a efeito tal iniciativa, por motivo da carência de verba na entidade. Esse Salão que já recebeu trabalhos de várias congêneres do mundo está suspenso e, segundo

esperam os membros do FCCR, deverá ser levado a efeito no próximo ano.

EXPOSIÇÃO INTERNA

No momento a entidade dos amantes da câmara do Recife, está recebendo trabalhos dos seus associados para realizar a Exposição Interna do Foto Cine Clube. Essa exposição que é vivamente concorrida deverá ser inaugurada no próximo dia 28 e os trabalhos deverão ser remetidos até o dia 26 para ser procedido o julgamento.

CORISTAS

Para as Revistas Carnavalescas do Rádio JORNAL DO COMMERCIO. As candidatas deverão se apresentar, com urgência, no 4.º andar daquela Emissora, procurando o snr. Ribeiro ou o snr. Hipólito.

(32.457)

BOAS FESTAS 1957

CASA SEABRA

Praça da Independência, 75

Consertos e vendas de relógio pulseira e jóias

A todos os frequentes e amigos desejamos

BOAS FESTAS E PRÓSPERO ANO NOVO

BONS ANOS 1958

(32.453)



COMBATENDO A CARESTIA

Móveis Barátissimos

424

⁴²⁴ Embora desassistido brilha o Foto Cine Clube do Recife./O Foto Cine Clube do Recife, com quase um decênio de existência, já conseguiu transportar seu nome para os salões mais categorizados do mundo, saindo-se sempre bem classificado pelos trabalhos apresentados pelos seus membros que, diga-se de passagem, já se constituem cartazes nacionais. Essa entidade que congrega os amantes da câmara, profissionais e amadores, embora vivendo graças aos esforços de seus filiados, não obstante já ser reconhecida por lei como organismo de utilidade pública, vem se desenvolvendo dia a dia num crescendo animador e adotando um plano de seleção nos trabalhos efetuados que graças a isso têm conquistado os melhores lauréis em salões nacionais e internacionais./MAIS UMA CONQUISTA/ Recentemente o Foto Cine Clube do Recife, concorrendo no XVII Salão Internacional de Arte Fotográfica, realizado na cidade de Salta na Argentina, na Sala de Actos del Consejo de Educacion, conseguiu prêmio para 7 trabalhos dos 14 remetidos. Outro índice compensador é o de número de membros do FCCR classificados, pois dos 11 inscritos 6 foram classificados./Esse Salão contou com a colaboração, além da Argentina, do Brasil, da Alemanha, China (Hong Kong), Espanha, França, Itália, Portugal e dos Estados Unidos que perfizeram um total de 200 trabalhos classificados./ SOBRESSAI-SE A ALA FEMININA DO FCCR/ A ala feminina do Foto Cine Clube do Recife que dia a dia vem se aprimorando em seus trabalhos, conseguiu desta vez, no Salão de



425

2. 3. ALEXANDRE BERZIN, ENTRE INTELECTUAL E *FLÂNEUR*, O PROFESSOR, OU ENTRE *FLÂNEUR* E PROFESSOR, O FOTÓGRAFO

O empenho do fotógrafo Alexandre Guilherme Berzin, possuidor de uma enorme sensibilidade e acurácia, tanto como técnico quanto nas atividades e organização do Foto Cine Clube do Recife, assim como na manutenção, persistência e propagação dos ideais fotoclubistas no Recife, pelos seus três Salões, é notório. É tanto que, nos depoimentos que colhemos, em algum momento, a imagem de Berzin se confunde com a própria imagem do FCCR: um fundador, o “velho Berzin”, “o professor”. Aquele que sempre foi “um amador”, porque não se importava em dar suas fotografias, fato que teria contribuído para

Salta, laurear-se através da concorrente Zuila Medeiros Lins, sendo esta a primeira vez que uma dama do FCCR consegue classificar-se em salão internacional. Além de Zuila, concorreram os seguintes membros do FCCR: Alexandre Berzin, Karl G. Behrsing, José Fonseca Aguiar, Johannes Friese e Ajax Pereira./ É de lamentar, entretanto, que uma entidade como essa, que tanto tem contribuído para elevar o padrão artístico de Pernambuco, no Brasil e no mundo, viva relegada a plano de 'luxo' pelos círculos oficiais, não obstante já ser considerada como de utilidade pública por decreto-lei estadual de autoria do deputado Augusto Lucena, publicado no Diário Oficial de 5 de outubro de 1956./ Ésse decreto que autoriza o Estado a subvencionar aquela entidade com 100 mil cruzeiros anuais, até hoje sua ação não passou do papel, pois a verba liberada continua nos cofres do Estado, sem que seja tomada uma iniciativa por parte do DDC./ Por ésse motivo, o cogitado 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica a ser realizado no Recife, que deveria ter sido inaugurado desde este ano, não foi possível aos mentores do FCCR levar a efeito tal iniciativa, por motivo da carência de verba na entidade. Ésse Salão que já recebeu trabalhos de várias congêneres do mundo está suspenso e, segundo esperam os membros do FCCR, deverá ser levado a efeito no próximo ano. EXPOSIÇÃO INTERNA/ No momento a entidade dos amantes da câmara do Recife, está recebendo trabalhos dos seus associados para realizar a Exposição Interna do Foto Cine Clube. Essa exposição que é vivamente concorrida deverá ser inaugurada no próximo dia 28 e os trabalhos deverão ser remetidos até o dia 26 para ser procedido o joutamento(sic). Diário da Noite, quinta-feira, 26 de dezembro de 1957, 1ª p. cont. na p. 5.

⁴²⁵ Fotografias de Alexandre Berzin. 1ª: no dia de seu aniversário, em 31 de janeiro de 1949; 2ª: fotografado à bordo do navio “Matimbó”, em 27 de agosto de 1949; 3ª: em 1951. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

que não tivesse tido na velhice, dias tranquilos financeiramente⁴²⁶. Não podemos considerar que temos uma biografia de Alexandre Berzin e sim um somatório de relatos, fragmentos de sua história de vida, notas em jornais e fotografias, muitas fotografias, que pertencem à Coleção AB/FCCR da FJN. Estes fragmentos relacionados como numa montagem, ressaltam, principalmente, sua dedicação quase em tempo exclusivo à fotografia profissional e amadora.

A presente reflexão tenta compreender como Alexandre Berzin se situou naquilo que podemos chamar de os “problemas da vida cultural” da cidade do Recife, à luz das análises de Antonio Gramsci sobre a “formação dos intelectuais”⁴²⁷. Para tanto, fazemos nossos os questionamentos de Gramsci sobre se os intelectuais, os artistas, são ou podem ser independentes. Consideramos, como primeira lição, que as possíveis respostas a este questionamento podem ser visualizadas das práticas que emergem: é preciso, diz Gramsci, ao invés de fazer um juízo genérico, considerarmos o contexto existencial concreto e tradicional e não (gostaríamos de dizer e no mínimo) democrático, onde o trabalho criador, especializado e técnico pode garantir a homogeneidade e a consciência do grupo do qual faz parte⁴²⁸. Acompanhamos as atividades de Berzin através da percepção de seus interesses e práticas registradas fotograficamente. A tarefa pode mostrar a complexidade de sua passagem (de Berzin) pela cidade do Recife e sua atuação como um fotógrafo, um técnico, que pensava fotografia e que fazia “arte fotográfica” e que, veremos, questionou a própria idéia da arte fotográfica, apesar de ensinar regras de composição e do esmero laboratorial; seja como fundador de um fotoclube de artistas amadores onde havia uma expectativa de criar imagens – e imagens novas - da cidade, menos paisagem, mais recorte; seja como um professor de fotografia.

⁴²⁶ Entrevista com Edmond Dansot, em 17 e 21 de julho de 2003; Ajax Pereira e Alcir Lacerda, em 9 e 10 de fevereiro de 2004; Didi Berzin, em 27 de outubro de 2004.

⁴²⁷ GRAMSCI, Antonio. Problemas Culturais. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo, Martins Fontes, 1978.

⁴²⁸ Gramsci ainda acentua que é a percepção de seu próprio espírito de corpo, como uma ininterrupta continuidade histórica, e a sua qualificação que faz com que os intelectuais se ponham a si mesmos como autônomos ou independentes. GRAMSCI, Antonio. Problemas Culturais. *Op. cit.*, p. 345; contrapor à visão de CASTORIADIS, Cornelius. Dimensão social da autonomia. *Op. cit.*



429

Alexandre Guilherme Berzin, nasceu em 31 de janeiro de 1903, na cidade de Riga, Letônia, no norte da Europa. Chegou ao Brasil em 1927, desembarcando do navio “Attika” no porto de Belém do Pará e no Recife, em 1928, onde permaneceu até 19 de fevereiro de 1979, quando de sua morte. No ano de 1963, numa nota do Diário de Pernambuco assinada por Jota Soares, a jornada de Berzin é narrada em comemoração aos seus trinta e cinco anos de Recife⁴³⁰. É onde confirmamos sua formação em Engenharia Industrial ainda na Europa, como o mesmo que aconteceu com outros profissionais que depois se tornaram fotógrafos, a exemplo de Philippe Halsmann (1906 – 1979), também de Riga, que se tornou célebre pela parceria com Salvador Dali, mestre do surrealismo⁴³¹. Inspirando-se no artigo sobre Berzin da revista *Correo Fotográfico Sudamericano* de 1950, diz Jota Soares⁴³²:

Nascido em Livônia (Letônia), em 1903, as características do solo pátrio o inclinaram, desde menino, para as cercanias da fotografia, tal a revelação de uma maneira particularíssima de interpretar as emoções que lhe(sic) pareciam surgir em cada casa, cada paisagem, cada ser que o rodeavam(sic). Já engenheiro industrial, sua paixão primeira foi obter o reforço para uma oportunidade de conhecer a Alemanha, berço de renomadas técnicas em fotografia. Daí a se tornar um fotógrafo profissional foi um

⁴²⁹ “Ex-libris Alexander Baersing”. Caderno de recordações de Alexandre Berzin. Riga, 9 V 1923. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴³⁰ *Mestre Berzin*, de Jota Soares para o D.P. Recife, (2º Caderno), domingo, 24 de fevereiro de 1963, p.3. Recortes de jornal, Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE. Ver também a revista *Correo Fotográfico Sudamericano*. Buenos Aires - Argentina, Ano XXIX, nº 632, marzo 15 de 1950. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE. Jota Soares, sergipano, um dos pioneiros do “Ciclo do Recife”, na década de vinte, autodidata, produtor de rádio e televisão, comentarista de esportes e no cinema foi ator, diretor, roteirista e argumentista. In: MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques. (org.) *Op. cit.*, p. 83 – 84.

⁴³¹ MIßELBECK, Reinhold. **Fotografia do Século XX**. Köln/Museum Ludwig: TASCHEN, 2001.

⁴³² *Correo Fotográfico Sudamericano*. Una revista quincenal consagrada a la fotografía y sus aplicaciones. Director - Alejandro C. del Conte – Editor Buenos Aires - Republica Argentina, AÑO XXIX - nº 632. AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN, Marzo 15 de 1950.

átimo, numa realização dos seus sonhos de jovem amante da natureza. No país das indústrias, trabalhando vários anos sob os ensinamentos robustos de famosos fotógrafos como Kaufeldt e Auza de Dresden e obtendo desses mestres os melhores frutos no campo da técnica de retratar, Berzin decidiu que o Brasil seria o seu país preferido para o desenvolvimento definitivo de sua arte, aquela nascida em Livônia e robustecida graças à perícia dos mestres germânicos e à sua própria inteligência. Chegando a Belém do Pará, no dia 26 de junho de 1927, convidado pela Casa Matriz de Fidanza, Berzin revelou extraordinária capacidade profissional, sendo transferido para a filial do Recife onde Max Maux o acolheria com patente satisfação, já que acabava de obter a cooperação de um novo mestre na difícil profissão de trasladar à gelatina reproduções fiéis e artísticas de pessoas e coisas que a vida encerra. Sua chegada no Recife data de 18 de janeiro de 1928, tendo vivido entre nós durante trinta e cinco anos como experiente observador e possuindo aquele espírito tão pronunciado como homem de câmara.⁴³³

434

Alexandre Berzin não encontrou dificuldade em se transformar num autêntico profissional em aspectos sociais. Entretanto a natureza o chamara como em sua terra natal, puxando o rapazola de Livônia a se dedicar a pesquisa de novos ângulos na paisagem nordestina, no folclore, nas suas grandezas históricas do Leão do Norte. Sua permanência na Fidanza não foi além de cinco anos pois, inquieto, Berzin determinou sua liberdade definitiva fundando, no dia 13 de fevereiro de 1933, o seu próprio atelier, dando-lhe o vitorioso título de "FOTO AB", homenageando a si próprio, aos seus próprios esforços, à sua arte particular, colocando na razão social do seu estabelecimento as iniciais do seu grande nome no mundo da fotografia. Daí por diante, o desenrolar da vida artística de mestre Berzin fala por si só, quando o encontramos em atividade intensa não só a serviço da sociedade, onde suas virtudes como homem de extremo gosto o técnico(sic) preferido mas também como profissional escolhido e contratado por instituições oficiais, para efetuar colheita de motivos nordestinos,

⁴³³ “Mestre Berzin”, de Jota Soares para o Diário de Pernambuco. D.P. Recife, (2º Caderno), domingo, 24 de fevereiro de 1963, p. 3. Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE.

⁴³⁴ “Photografia tirada em 20 de Abril de 1931 ASSIGNATURA DO PORTADOR A.G. Berzin REGISTRADO Livro nº ___ fls. ___ na ficha nº 1 Caderneta expedida a Alexandre G. Berzin em 20 de Abril de 1931 filho de Emil Berzin e Elsa Berzin Nascido a 31 de 1 de 1903 Logar do nascimento Lettonia Nome do estabelecimento Photo Fidança Cidade Recife Estado Pernambuco Rua da Imperatriz 139 Especie de estabelecimento Photographia Nome do empregado Alexandre G Berzin Data de admissão 17 de janeiro de 1928 Estado civil Solteiro Natureza do cargo Photographo Remuneração (especificada) Setecentos mil reis Porcentagens Residência R. Soares de Azevedo OBSERVAÇÕES”. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

documentar fases e costumes populares do Recife, eternizar, em ricos e oportunos flagrantes os atos que irão à posteridade.⁴³⁵

A dedicação à fotografia e o espírito gregário (arbóreo) de Berzin que depois vai se fazer valer na experiência do FCCR pode muito bem estar relacionado com sua origem letoniana, terra de muitas árvores – da “floresta real de Bialowieza” – onde habitava o bisão, animal que figura como uma “reliquia dos povos pré-históricos”, de *um mundo tribal e arbóreo, de caçadores e colhedores, assustador e admirável ao mesmo tempo*⁴³⁶. Símbolo de resistência, dizia-se que o animal e a floresta, enquanto existissem, garantiriam a existência da nação, a última pagã a converter-se ao cristianismo, no século XIX. A época do entre-guerras, momento em que Berzin chega ao Brasil, é quando há grandes danos à floresta, causados por inúmeras madeireiras, como é o caso da inglesa *Century*, e, o bisão, dizimado na primeira guerra, só pôde ser salvo por conta daqueles que haviam sido repatriados de Berlim, de Hamburgo e Estocolmo. Para completar, o inverno de 1928-29, quando AB já estava no Recife, foi considerado extremamente rigoroso, pondo em risco os carvalhos e as faias seculares da floresta. Em 1930, são tomadas medidas para proteger a floresta, mas o povo da Letônia, Lituânia e Polônia é que se encontra sob ameaça: a nacionalista – nazista e depois stalinista⁴³⁷.



438

Se o *Correo Fotografico Sudamericano* insistia nas influências do ambiente na modelação do espírito do artista, a nota de Jota Soares vai reforçar a prática fotográfica de Alexandre Berzin no Recife, onde foi profissional reconhecido tanto como professor na Sociedade de Arte Moderna desde 1948, fazendo escola - 25 cursos de fotografia até 1963, formando cento e trinta fotógrafos amadores e profissionais na cidade -, quanto como fotógrafo profissional, oficialmente contratado pela antiga Diretoria de Estatística,

⁴³⁵ “Mestre Berzin”, de Jota Soares para o Diário de Pernambuco. D.P. Recife, (2º Caderno), domingo, 24 de fevereiro de 1963, p.3. Acervo AB/FCCR, FJN – Recife – PE.

⁴³⁶ Ver Mata e Água. In: SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 47 e p. 261.

⁴³⁷ Idem, p. 77.

⁴³⁸ Silhuetas. Uma bandinha, Riga, 30 de dezembro de 1924 e um caçador, Riga, 02 de Maio de 1923. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Propaganda e Turismo, desde sua fundação, onde permaneceu até o momento da mudança, no final do Estado Novo (1937 – 1945), para Diretoria de Documentação e Cultura e ainda como prestador de serviços ao Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife⁴³⁹. O “Photo Fidança”, onde Berzin trabalhou nos primeiros anos de Recife, ficava na rua da Imperatriz, nº 139, a mesma rua onde montou o seu próprio *studio*, o “Foto AB”, que foi também sua residência - na Rua da Imperatriz, nº 246, mesmo endereço que depois vai sediar o FCCR. São desta época as suas fotografias publicadas em catálogos comemorativos das administrações Novaes Filho (1937 – 1943), intitulado “Seis Anos de Administração Municipal (1944), e de Barbosa Lima Sobrinho, intitulado: “Exposição. Documentário de uma Administração”⁴⁴⁰.

É possível que Berzin – que falava oito idiomas: letão, polonês, alemão, russo, inglês, francês, espanhol e português⁴⁴¹ - tenha conhecido no DDC, Hélio Feijó, desenhista – que ilustrou publicações daquele Departamento –, e através deste, Abelardo da Hora, escultor, ambos fundadores da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Nesta mesma época teria conhecido também José Césio Regueira Costa, Diretor do DDC, geógrafo, que se sensibilizava com a situação da Letônia, enviando a Berzin recortes de jornais que informavam os últimos acontecimentos que abatiam o povo letoniano⁴⁴². Por estes recortes pudemos saber do “martírio” daquele povo, deflagrado pelo “imperialismo soviético” da era de Joseph Stálin (1879 – 1953)⁴⁴³.

⁴³⁹ Na **Folha da Manhã**, sábado, 3 de março de 1945, p.1 é noticiado: “Morreu o DIP”. “... será transformado num órgão cultural”.

⁴⁴⁰ Sobre a administração Novais Filho ver PONTUAL, Virginia. **Uma cidade e dois Prefeitos**: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950. Recife: UFPE, 2001.

⁴⁴¹ Entrevista com Didi Berzin, em 27 de outubro de 2004.

⁴⁴² Escrito por um jesuíta, ordem que educou parte daquele povo, o recorte mostra a Letônia como um pequeno país no Mar Báltico com dois milhões de habitantes, católico, como a Polônia - também ocupada pela URSS – e cujo padrão de vida era então incomparavelmente superior ao da Rússia. Diz o artigo que *Quem transpõe a fronteira da Letônia para entrar em território russo tem a impressão de passar de um país altamente civilizado para outro que ainda não saiu da primeira fase de seu desenvolvimento*. Comparando ainda mais a Letônia à Rússia, considera os índices de consumo de alimentos em 1938 *per capita* (kg) e a produção de rádios e bicicletas por habitante nos dois países. Para o primeiro índice destaca que, do consumo de 566 litros de leite na Letônia foram consumidos 170 litros na Rússia. Na Letônia se produzia uma bicicleta para 40 habitantes, enquanto que uma seria fabricada para 410 habitantes, na Rússia. E de um rádio para cem pessoas na Letônia, na Rússia, 810 pessoas disputariam um rádio. Estes índices demonstram o quanto os “países bálticos”, além da cobiçada floresta e do pré-histórico animal, eram alvo do interesse de outras nações no período entre as duas Grandes Guerras, período de muitas migrações. “Martírio de Letônia”. Escrito pelo P. Arlindo Vieira, S.J., relaciona a situação da Polônia e dos “países bálticos”, católicos, ocupados pelo “exército vermelho”. **Folha da Manhã**, quarta-feira, 17 de junho de 1940, p. 3. Recortes de jornal. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁴³ Idem.



444

É, portanto, exatamente quando o poder de Stálin cresce sobre a URSS que Alexandre Berzin chega ao Recife, deixando sua família – o pai Emil Behrsing, a mãe Elza e a irmã Gerda - na sua terra para onde não retorna. Estes, de acordo com as informações que obtivemos de Didi Berzin, segunda esposa de AB - paraibana de Caicó, com quem se casou em 15 de outubro de 1960, e tiveram cinco filhos: Junior, André, Artur, Anne Marie e Augusto⁴⁴⁵ - não saem vivos da enorme explosão que foi a empreitada nazista pela Europa. O irmão Karl Gerhard, que Alexandre ajuda a trazer da zona ocupada pelos franceses na Áustria, após a Segunda Guerra, declarando-se responsável por sua conduta e trabalho, migra para o Brasil em 11 de junho de 1946, com a esposa Dagmar e as filhas Christel e Monika⁴⁴⁶. Estes, que atualmente moram no Rio de Janeiro, mantiveram o nome original Behrsing, não fazendo a corruptela que, simpaticamente, tornou aquele nome mais assimilável entre os brasileiros: BERZIN. No Recife, Karl, também fotógrafo amador associado ao FCCR, trabalhou como Gerente de Vendas na VVD Wolkswagen Serviço de Seguros S.A. e foi patrono de algumas das obras empreendidas por Dom Helder Câmara, então Arcebispo de Olinda e Recife, como a “Operação Esperança”, para ajudar as vítimas da enchente de junho de 1966⁴⁴⁷. Berzin era protestante luterano, grupo religioso menos perseguido, outrora, pelo “*furor e selvageria bolchevista*”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ Desenho de 1927. “Caderno de Recordações”. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁴⁵ Entrevista com Didi Berzin, em 27 de outubro de 2004.

⁴⁴⁶ “Declaração ao Presidente do Conselho da Imigração e Colonização (sic). Rio de Janeiro. Recife, 11 de junho de 1946. nº 11195”. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁴⁷ A VVD Volkswagen Serviço de Seguros doa um cheque de um milhão de cruzeiros, através de Gerhard Behrsing. **Jornal do Commercio**, domingo, 24 de julho de 1966, p. 7. Recortes de Jornal da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁴⁸ A maioria do povo letoniano era de protestantes luteranos, em 1950. “Martírio de Letônia”. Escrito pelo P. Arlindo Vieira, S.J., relaciona a situação da Polônia e dos “países bálticos”, católicos, ocupados pelo “exército vermelho”. **Folha da Manhã**, quarta-feira, 17 de junho de 1940, p. 3. Recortes de jornal. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



449

Em nosso primeiro contato com a Coleção AB/FCCR, tivemos em mãos uma caixinha, bem forrada com um tecido bordado, já envelhecida pelo manuseio e pelo tempo. Nela, alguns documentos de Alexandre Berzin, muitas fotografias de família em formato pequeno (boa parte no padrão 6X6), algumas 3X4 ainda em carteiras de couro; páginas de pequenos livros em leto e alemão, cartões postais e de mensagens, carteirinhas da Associação Profissional de Fotógrafos de Pernambuco – APFEP – e do “Clube Náutico Capibaribe” do Recife do qual AB era torcedor e associado; cujas cores da bandeira são as mesmas da Letônia: vermelho e branco⁴⁵⁰. Dentre tantas preciosidades, chamou-nos a atenção um caderno de recordações com desenhos que, de acordo com Didi Berzin, são de autoria do próprio AB⁴⁵¹. No período em que viajava para o Brasil, a década de 1920, entre 1921 e 1931 mais precisamente, Berzin desenhava impressões de sua terra, de sua família, de seus amigos com quem trocava brincadeiras e elogios, de um mundo novo que para ele se descortinava ao sair de Riga, numa Europa em reconstrução e diante das novas paisagens tropicais que vislumbrava.

⁴⁴⁹ A mãe de Alexandre Berzin, Elza; Gerda e Alexandre; Emil Behrsing. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁵⁰ Ver documentos avulsos da Coleção AB/FCCR, FJN – Recife – PE. A carteirinha da APFEP, por exemplo, diz o seguinte: “[símbolo da APFEP]. ASSOCIAÇÃO DOS FOTÓGRAFOS PROFISSIONAIS DE PERNAMBUCO FUNDADA EM 20 - 4 - 1952 - REGISTRADA SOB Nº 11120 RECIFE – PERNAMBUCO Cart. Nº 37. Expedido em 16/02/68. Nome Alexandre Guilherme Berzin Cart. Ident. Civil Nº Passa Porte(sic) nº 3727 Recife, 16 de Fevereiro de 1968 (a) Dormerindo Ribeiro Secretário (a) Jaime Apolonio Ximenes [foto 3X4 de AB] (a) Alexandre Guilherme Berzin - Ass. Portador. [verso]: "A ASSOCIAÇÃO DOS FOTOGRAFOS PROFISSIONAIS DE PERNAMBUCO, solicita das autoridades Cívís e Militares, facilitar no possível o desempenho das funções do portador desta. Agradece A DIRETORIA". Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

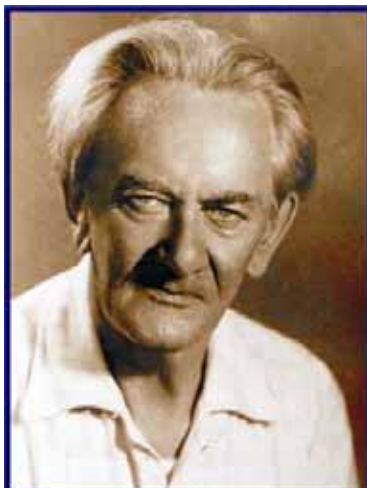
⁴⁵¹ Entrevista com Didi Berzin, em 27 de outubro de 2004.



452

É possível que o rumo escolhido por Berzin, ao sair de Hamburgo em direção ao Pará, tenha sido a cidade de Santos, em São Paulo, por conta do único endereço que encontramos naquele caderno, de um certo Kauffmann, que pode ser o mesmo que envia vários postais em datas diversas ao amigo do Recife. Kauffmann também conseguiu intermediar a publicação de fotografias de AB no *Correo Fotográfico Sudamericano*, revista de Buenos Aires – Argentina, em 1950. Em 1954, expõe uma de suas fotografias no 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica, com o seguinte comentário de Célio de Carli, para a foto de nº 202, intitulada

RESUMO DE UM LINDO ROSTO: Mais uma vez a simplicidade é a nota dominante de um quadro. O trabalho do sr. Kauffmann nos revela um artista de inegáveis(sic) mérito se (sic) que soube jogar com maestria com os elementos que dispunha. Um lindo rosto, não há dúvida, mas, me parece ainda mais belo por ter servido de inspiração a tão bela foto.⁴⁵³



454

⁴⁵² Desenho de Alexandre Berzin, 1931. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁵³ Crítica ao 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco por Célio De Carli. Recife, **Folha da Manhã**, quinta-feira, 18 de fevereiro de 1954, p. 11.

⁴⁵⁴ Alexandre Berzin. Fotógrafo não identificado, c. 1970. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

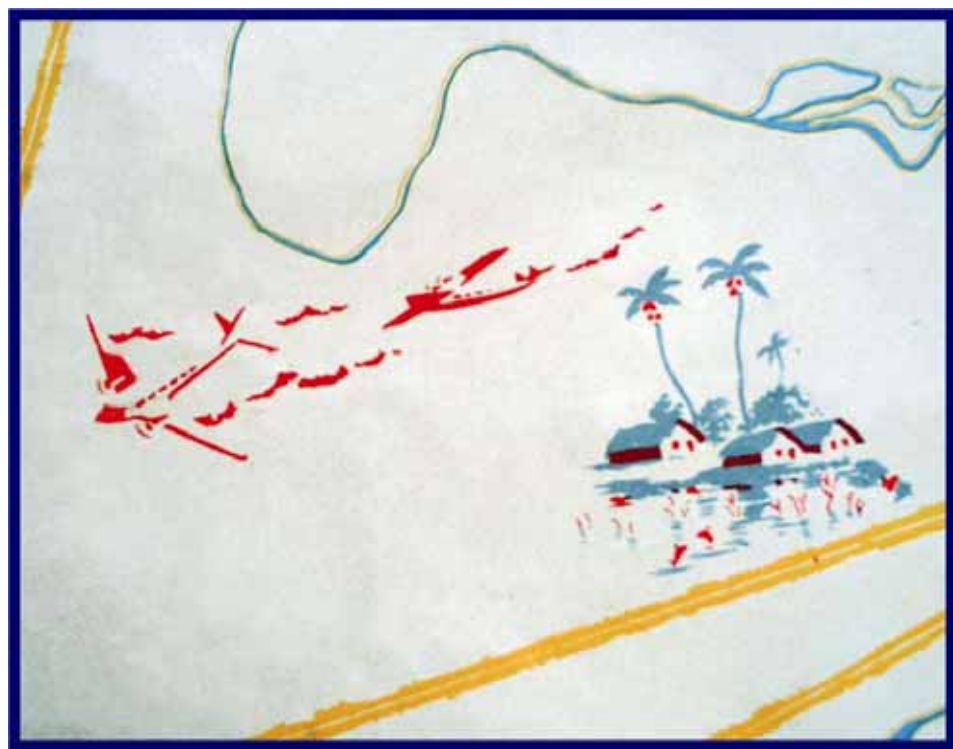
A fotografia de Kauffmann não foi identificada, dentre as muitas fotografias da Coleção AB/FCCR, mas imaginamos que bem poderia ser uma foto do próprio Berzin, como a que apresentamos ao lado. Consideramos que a atividade de AB - uma bela figura - que mais rendeu frutos no Recife teria sido a escola de arte fotográfica - da qual o FCCR pode ter sido uma extensão -, iniciada com a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1948. E, para voltarmos a lembrar das lições de Gramsci sobre o intelectual podemos dizer que *sempre se procurou aprofundar e dilatar a intelectualidade*, daí a importância que eles – os intelectuais – assumiram no mundo moderno. Sempre se procurou *multiplicar e afinar as especializações, em qualquer campo da ciência e da técnica, inclusive para promover o que chama de ‘alta cultura’*⁴⁵⁵. Neste sentido, é precisamente a escola, o instrumento para elaborar os intelectuais de diversos graus. Esta consciência, podemos atestar, o mestre Berzin possuía, sua vida é um exemplo disso.

⁴⁵⁵ GRAMSCI, Antonio. Problemas Culturais. *Op. cit.*, p. 347.

Os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela própria presença dos objetos (...) O mesmo é válido para os artistas. Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem.
Walter Benjamin, *in* **Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo.**

CAPÍTULO III

REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA NO RECIFE



456

⁴⁵⁶ Detalhe do mapa “Monumentos e Curiosidades do Recife” de autoria de Manoel Bandeira. Recife: SEC, 1955. Cartografia da FIDEM. Acima da linha dos arrecifes, em amarelo, mocambos entre coqueiros e aviões sobrevoando. Ver o mapa no Anexo 4, desta tese.

3.1. O FOTÓGRAFO COMO POETA DA CIDADE E PINTOR DA VIDA MODERNA

Refletindo sobre a história e a fotografia, questionamos como o tempo histórico pode ser compreendido a partir de fotografias e de séries documentais fotográficas, inclusive para que seja possível chamar esta prática de *fotografia moderna*⁴⁵⁷. A história nos conta da necessidade de compreender a fotografia como impressão de luz em uma substância foto-sensível e como uma linguagem cujo código é o próprio meio. Sua compreensão difere da lógica racionalista e sua leitura não implica linearidade.⁴⁵⁸ Entre impressão e linguagem é que fica possível entender a fotografia: por um lado, como um índice, posto que é sua característica estar atrelada a um referente e, por outro lado, como um ícone, resultado de determinadas relações sociais⁴⁵⁹. A fotografia ainda pode ser entendida como uma imagem de permanência ou de ruptura: um símbolo; contando e recontando o mundo no preciso instante em que algo está acontecendo⁴⁶⁰. Este olhar intermediário, construído sobre imprevisibilidades, onde aflora o inusitado, pode aparecer como um simples registro, uma crítica, uma evocação e até mesmo uma ironia⁴⁶¹.

O momento em que estudamos a fotografia no Recife, a década de 1950, nos encanta por ter sido quando o mundo se viu aos poucos sendo substituído por sua imagem fotográfica, tornando-se portátil e ilustrado, e, em outras palavras, quando o leque de interpretações possíveis para uma imagem fotográfica foi ampliado; quando se multiplicaram os olhares através dos variados exemplos fotografados, publicados principalmente em revistas populares. Sempre é bom lembrar dos avanços da tecnologia fotográfica como a emergência de câmaras compactas, ainda na década de vinte, o que

⁴⁵⁷ Ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995, p. 38 – 39.

⁴⁵⁸ *O pensar cartesiano, ao qual ainda estamos arraigados e que diz respeito ao mundo das predicções, isto é, ao mundo dominado pelo poderio do verbal, pelo pensamento linear subordinativo e irremediavelmente estático e ao qual interessa uma história contada princípio, meio e fim, (e de preferência, um final feliz, ainda que saibamos todos de nosso destino trágico final) é, provavelmente, o principal entrave para a compreensão do pensar analógico*. MONFORTE, Luiz Guimarães. Das sutilezas do pensar analógico. In: MENDES, Ricardo. FotoPlus – Páginas Negras 022, primavera de 1995. Publicado em versão resumida no jornal O Estado de São Paulo, terça-feira, 05 de dezembro de 1995. Disponível na Internet: <<http://www.fotoplus.com>> Acesso em: 08 abr. 2002.

⁴⁵⁹ Ver no capítulo 1, a historiografia; e MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1988; também WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Publicações Europa-América, 5ª ed.

⁴⁶⁰ A melhor forma de se conjugar fotografia, é no gerúndio. Ver: SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁴⁶¹ HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

teria possibilitado este estar em qualquer lugar, diversificando ângulos. Lembramos que cem anos antes (1850), poucas eram as pessoas que possuíam uma câmara e também bem poucos aqueles que podiam se deixar fotografar, inclusive por conta dos altos custos da empreitada⁴⁶². Já em 1950, o panorama se modifica: cada vez mais o fotógrafo recorta paisagens e expõe imagens que provocam reflexão; imagens de emoção, nos dizeres dos fotógrafos do Recife. É certo que se quisermos escrever história de fotografias, acessaremos muito mais recursos de linguagem, como as metáforas e as metonímias, como já dissemos na apresentação desta tese, considerando, inclusive, que o tempo histórico em fotografia é construído no diálogo desta com outras fontes.

Se é possível identificar momentos na história da fotografia, é possível também ver estes momentos como tendências da prática fotográfica na contemporaneidade. Lembrando sempre que estas tendências se constituem em conjunção com o aprimoramento (escolha) da técnica. Sabemos que se perseguiu, no século XIX, o estatuto de verdade, que conferiu à fotografia um escopo *documental* o qual, inclusive, vai possibilitar-lhe seu uso na substituição de dados estatísticos. Como outra tendência, instaurou-se a prática *pictorialista*, espelhada no estatuto da pintura, ainda no XIX, onde a intervenção no negativo e na fotografia eram uma tentativa de imprimir, nestes, concepções clássicas de arte, o que traía, pelo uso daqueles recursos, a própria prática fotográfica. E uma terceira tendência chamada de *experiência moderna* que, superando aquelas ambigüidades, tanto da prática documental quanto do *pictorialismo*, projetou-se como linguagem abstrata aproximando o estatuto perspectivo da fotografia com as novas intenções da arte moderna: de fragmentar, de abrir as possibilidades do ver e de ser visto (o que é visto é digno de ser fotografado)⁴⁶³. Estas tendências que conviveram, em 1950, e que hoje se multiplicam, como já o dissemos, ao estudar a prática e a produção de fotógrafos e acompanhar a crítica fotográfica contemporânea, fazem emergir quadros de representação que correspondem às suas diversas historicidades, o que lhes dá uma previsão de continuidade no presente - como o que acontece com fotografias que se encontram num tempo histórico de acervo e que podem ser tratadas e interpretadas – sob uma multiplicidade de aspectos.

⁴⁶² Photography since 1950: The Straight Image. In: ROSEMBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. New York: Abbeville Press, 1997, p. 516.

⁴⁶³ Ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. *Op. cit.*; BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 105.(Obras Escolhidas, v.1).

O tempo de uma Coleção Fotográfica é o tempo de uma cultura material entendida como documento criado por alguém ou por um grupo, em determinado lugar⁴⁶⁴. Quando esta documentação é observada e analisada em conjunto acaba por singularizar aqueles traços e relações, verbal e visualmente. Pensamos em como esta singularização, que indica a autonomia de um grupo qualquer que pratica fotografia, pode ser explorada pelo historiador⁴⁶⁵. Como espaço intermediário de textos, a fotografia é então carregada de significados, entre o passado e o futuro, para além do tempo atomizado de cada fotograma⁴⁶⁶. Quando olhamos a produção de um mesmo fotógrafo e buscamos perceber seus temas e interesses culturais e estéticos - o que pode contribuir para caracterizar seu trabalho e seu trabalho como expectativa de um social histórico -, olhamos aquilo que seu olhar registrou, como quando dizemos ver os olhos de quem viu Napoleão, e que, então, estamos sendo motivados a ver. Acompanhando aquele olhar, supomos enxergar imagens que indicam uma seleção que o fotógrafo fez - uma coleção, como diz Susan Sontag - inserida num espaço de convívio social - situação que se repete no presente, onde os campos, as ações, as pessoas e os objetos visuais caem, de onde foram focados (*cut*). Fotografias apresentam formas de ver (visões de mundo compartilhadas) e de atuar, nas quais é possível buscar compreender continuidades históricas e rupturas demandadas no presente⁴⁶⁷. Mesmo quando as cenas são distantes no tempo, o que vemos é um jeito de fotografar (direção do olhar), uma temática recorrente - de uma cultura, de uma época, de um estilo de ver e viver. Para o caso do Recife, algumas imagens são recorrentes: aquelas em que *os mortos parecem governar os vivos, imobilizar seus sentimentos, frustrar seus*

⁴⁶⁴ A cultura material tem uma relação evidente com as injunções materiais que pesam sobre a vida do homem e às quais o homem opõe uma resposta que é precisamente a cultura. PESEZ, Jean-Marie. História da cultura material. In: LE GOFF, Jacques (dir.) **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 180; também CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. In: **ANAIS do Museu Histórico Nacional**. Volume 32. Edição alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I - 1940. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2000, p. 15 - 34; e HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992; BANN, Stephen. **As Invenções da História**. Ensaios sobre a representação do Passado. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

⁴⁶⁵ Ver Dimensão social da autonomia. In: CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 129. GRAMSCI, Antonio (1891-1937). Obras Escolhidas. São Paulo: Martins Fontes, 1978. Sobre singularização, ver GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁴⁶⁶ BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/CnPq, 1998, p. 231 - 241.

⁴⁶⁷ Sontag também compara o fotógrafo a um caçador. SONTAG, Susan. *Op. cit.*

desejos, desfigurar suas utopias, a ponto de ser esquecido de antemão que outras histórias-imagens são possíveis para uma mesma cidade⁴⁶⁸.

Nosso trabalho, tratando com a documentação de uma *elite* no Recife - porque podia ter e pesquisar fotografia - considera que a percepção daquele outro que emerge, que são as imagens produzidas, deve levar em conta o “encantamento inusitado” da prática fotográfica que atraiu para suas fileiras aqueles que pretendiam ter acesso não apenas às experiências vividas e compartilhadas entre fotógrafos sobre o ato fotográfico, mas, também, àquilo que a fotografia poderia oferecer se a pensarmos na aproximação com a estética pictorial⁴⁶⁹. Consideramos, por outro lado, que cada fotografia possui um tempo de evento e um tempo de estrutura, que são atualizáveis quando postos em questão pelas práticas que os envolvem⁴⁷⁰. Então, é no sentido de elucidar este exercício, que envolve tantas ponderações e cuja motivação são fotografias do passado e publicações de fotógrafos do FCCR que atingiram um grande público, que pretendemos ler isso que chamamos de seu **projeto de autonomia** - para fixar aquele pensar imagético – neste caso, o de uma *arte fotográfica* moderna.

3.2. A ARTE FOTOGRÁFICA EM TODA PARTE

Foi no ano de 1949 que Alexandre Berzin fez uma longa viagem, no meio do ano, para o sul do país, parando em *Maceió, Bahia, Rio, Petrópolis, Santos, São Paulo, Rio Grande do Sul e Porto Alegre*.⁴⁷¹ Desta viagem, supomos dois frutos: o primeiro, a publicação das suas fotografias no *Correo Fotografico Sudamericano*, e, no regresso para o Recife, a fundação do Foto Cine Clube do Recife em 30 de setembro de 1949.⁴⁷²

⁴⁶⁸ A citação é de REZENDE, Antonio Paulo. O Recife: os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo. Proj. História, São Paulo, (18), mai. 1999, p. 180. Diz ainda o autor: *Fala-se do Recife Antigo como se ele tivesse um encanto inusitado, como uma condenação às trivialidades do Recife Moderno. Assim, a cidade sobrevive e não consegue ultrapassar os limites que a memória dominante lhe impõe. É uma permanência soberana que teima em se fazer resistente e, aparentemente, inexpugnável.*

⁴⁶⁹ Ver Castel, Robert e Schnapper, Dominique. Ambition esthétique et aspirations sociales. In: BOURDIEU, Pierre. (org.). **Un Art Moyen**. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965, deuxième édition, p. 143 – 172.

⁴⁷⁰ Sobre o que entendemos como *tempo de evento* e *tempo de estrutura*, ver a Apresentação desta tese. Cf. SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 180. Ver também o filme “A Eternidade e um dia” de Theo Androupoulos, Grécia, 1998.

⁴⁷¹ “Carta para Santinha”. Porto Alegre, 13 de agosto de 1949. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife.

⁴⁷² Correo Fotografico Sudamericano. Una revista quincenal consagrada a la fotografia y sus aplicaciones Director - Alejandro C. del Conte – Editor Buenos Aires - Republica Argentina, AÑO XXIX - n° 632. AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN, Marzo 15 de 1950; também Estatuto do FCCR. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Atualizando experiências celebradas depois nos Salões, Berzin, que já começara a dar aulas de fotografia na SAMR, viajava junto com Delson Lima – artista plástico e fotógrafo amador - e respirava fotografia.⁴⁷³ Num dos trechos de uma carta a Santinha, sua primeira esposa, que o auxiliava com o “Foto AB”, relata: *No primeiro dia, Delson andou bem animado junto comigo para toda parte. Ontem ele estava de manha (sic) indisposto (não sei se era o frio ou saudades que apertou ele) de tarde e hoje andei só e achei meus passeios ótimos e tirei muito (sic) retratos. Quando cheguei aqui, já tinha batido mais do que 300 chapas, e agora já tenho mais do que 400 chapas*⁴⁷⁴. Mais do que 300 chapas foram tiradas na viagem do Recife até chegar a Porto Alegre – RS, tendo já passado, então, por Maceió, Salvador na Bahia, Rio de Janeiro, Petrópolis, Santos e São Paulo⁴⁷⁵.



476

De volta ao Recife, em 21 de fevereiro de 1950, Alexandre Berzin fica viúvo⁴⁷⁷. Numa carta endereçada a “Heitor” - onde comunica a morte de sua esposa –, datada de 27 de Março de 1950, Berzin agradece pelo “catálogo da exposição da Arte Fotográfica de S. Paulo” e se diz disposto a participar de uma exposição: *sobre a exposição eu pensei também tomar parte sim...*⁴⁷⁸. Sem paciência para o trabalho, Berzin quer viajar, mas sua filha Aurélia - a filha de Santinha –, segundo diz, prende-o no Recife: *Recife onde vivi, onde me casei onde eu passei os anos de felicidades de trabalho e glórias, onde gastei todas minhas forças dos meus melhores anos, que um homem [?] tem, e agora sofro*⁴⁷⁹. Em

⁴⁷³ Sobre essas novas experiências do pós-guerra, ver ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*

⁴⁷⁴ “Carta para Santinha”. Porto Alegre, 13 de agosto de 1949. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁷⁵ Ver Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁷⁶ Alexandre Berzin em viagem ao sul do Brasil e com Delson Lima, em Porto Alegre, 1949. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁷⁷ “Carta para Heitor”. Recife, 27 de Março de 1950. Coleção – AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁷⁸ Trata-se de Heitor Marques, de São Paulo. É possível que tenha sido o 10º Salão de Arte Fotográfica do FFCB, de 1951. Ver o Anexo 10, desta tese. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁷⁹ “Carta para Heitor”. Recife, 27 de Março de 1950. Coleção Alexandre Berzin/ Foto Cine Clube do Recife – AB/FCCR – FJN, Recife – PE

30 de dezembro de 1950, porém, Aurélia do Valle Berzin se casa com Jaime de Melo Oliveira na matriz de Santo Antônio, no Recife⁴⁸⁰.

É nesse turbilhão que, em setembro de 1950, são publicadas fotografias de AB no *Correo Fotográfico Sudamericano*⁴⁸¹. Além de mostrar a Igreja dos Prazeres, em Jaboatão dos Guararapes, e de coqueiros na praia de Itamaracá, a revista publica uma pequena biografia de Berzin e um parecer sobre o fotógrafo e sua motivação de artista⁴⁸². O editor compara a sua arte fotográfica com a de uma artista da Argentina chamada Maria Elvira Baibisso e nos mostra, através do artigo, a possibilidade de entender a mudança de foco de uma geração de fotógrafos mais preocupada com a sensibilidade⁴⁸³. A chamada da revista, que fazemos questão de citar, caracterizando o (a) artista, diz “*En todas partes*”:

Tenemos en el ambiente artístico local, protegida contra nosotros los periodistas por una infranqueable modestia, a una artista de exquisita sensibilidad que no todos comprenden a través de la diáfana pureza de sus producciones. Lo que, viendo bien, es explicable, pues es difícil penetrar en la profundidad de un espíritu cuando lo es de excepción; no existen, en un caso así, las coincidencias que prodigan con esplendidez los espíritus comunes. María Elvira Baibisso es así en todas sus expresiones y encanta su rebeldía contra el más leve intento de desviarla de lo que ella siente. 'A mí me gusta esto; en esta forma lo siento' y allí se queda. Ella sabe, como artista, que la primera y última satisfacción a procurar, es la propia. Hoy, sin embargo y sin quererlo, obtuvimos una rectificación a su punto de vista sentimental. Ella adora la naturaleza simple: por eso fotografía los paisajes otoñales y no los exuberantes del verano. Pero si cortamos la exuberancia de un paisaje frondoso - le dijimos - con un pequeño sendero, tendremos la sensación de soledad y la emoción de las cosas simples. Y María Elvira Gaibisso, nos dió la razón⁴⁸⁴.

E a comparação com a arte fotográfica de Berzin, que tirava sua beleza própria dos assuntos fotografados, fica mais evidente quando diz⁴⁸⁵:

⁴⁸⁰ Santinha (Ana) já era mãe de Aurélia quando conheceu Berzin, que a adota. Entrevista com Didi Berzin, em 27 de outubro de 2004. Documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁸¹ *Correo Fotográfico Sudamericano*. *Op. cit.*

⁴⁸² Jaboatão dos Guararapes, município imediatamente a sul do Recife; Itamaracá, ilha ao norte do Recife, logo depois de Itapissuma. Fazem parte da Região Metropolitana do Recife pela Lei nº 14, de 8 de junho de 1973. Disponível na Internet: <<http://recifeminhacidade.hpg.ig.com.br>>. Acesso em: 14 out. 2004.

⁴⁸³ Sobre essa mudança de foco de uma geração de artistas que romperam com a tradição da perspectiva, o grande modelo foi Pablo Picasso, diz Octavio Paz. Contextualizando-o numa sociedade que nega-se a si mesma e que faz dessa negação o trampolim para seus delírios e suas utopias. *La perspectiva impuso una visión del mundo que era, al mismo tiempo, racional y sensible. Los artistas del siglo XX rompieron esa visión de dos maneras, ambas radicales: en uns casos por el predominio de la geometría y, en otros, por el de la sensibilidad y la pasión. Esta ruptura estuvo asociada a la resurrección de las artes de las civilizaciones lejanas o extinguidas así como a la irrupción de las imágenes de los salvajes, los niños y los locos. El arte de Picasso encarna con una suerte de feroz fidelidad – una fidelidad hecha de invenciones – la estética de la ruptura que ha dominado a nuestro siglo.* In: PAZ, Octavio. Picasso: el cuerpo a cuerpo com la pintura. México, DF, a 8 de septiembre de 1982. En OC Volumen 6: Los privilegios de la vista I. Arte Moderno Universal. Edición digital de Patricio Eufaccio Solano. Disponível na Internet: <<http://www.ensayistas.org>>. Acesso em: 21 ago. 2001.

⁴⁸⁴ *Correo Fotográfico Sudamericano*. *Op. Cit.*, p. 20.

⁴⁸⁵ A expressão *tirava sua beleza própria dos assuntos fotografados*, para falar da foto artística, poética, romântica que impera no Salonismo, em contraposição às experiências de Nagy, Man Ray, Strand, Adams,

La soledad, por sí, emociona. El cuadro de Berzin que nos acompaña en la página, lo está diciendo. Una palmera acentúa ese efecto y una nube hecha por el viento caprichosa en su dibujo, agrega todo el dramatismo que los otros dos factores mencionados están acumulando. Cuando vemos un paisaje de este tipo, comprendemos a María Elvira Gaibisso y, junto con ella, experimentamos una sensación tan especialísima que nos parece que aquellos otros paisajes que recogen una naturaleza exuberante, pródiga en elementos, jamás podrán impresionarnos de igual manera. Y no es así. Supongamos un paisaje en que todo es desbordante, hasta la luz que lo baña. Asignemos al mismo un primer término de árboles coposos que se continúan, cada vez más nutridos, hasta detenerse en un rancho ubicado en el plano medio. Más allá la lejanía cerrada por montañas. En los lugares libres, otros accidentes del terreno o elementos humanos. Henándolos. Esa cargazón nos espanta. Sin embargo si cortando ese desborde hay un arroyuelo que marca una línea sinuosa que se pierde en el infinito o un sendero que lo suple, bastará para que todos los excesos del cuadro pasen a un segundo término que, si no los anula por completo, les resta toda otra condición que la accesoria. Y el arroyuelo o el sendero son los que, al hablarnos con su soledad, nos dejarán soñar y emocionarnos. Es que la sensación que buscamos, que queremos, la que nos conforma, está en todas partes. Solo hay que poner empeño en descubrirla y no en estimar que tales o cuales condiciones pueden ofrecerla⁴⁸⁶.



EN TODAS PARTES

Por ALEXANDER C. DEL CORTÉ

EN TODAS LAS PARTES: EN TODAS LAS PARTES: EN TODAS LAS PARTES: EN TODAS LAS PARTES

26

Weston, Lange, está em SCAVONE, Rubem Teixeira. "Da fotografia e da Pintura", BFC, nº 116, mar./abr. 1960, p. 6-9. Apud: COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁸⁶ Correo Fotografico Sudamericano. *Op. cit.*, p. 20.

Essa sensação procurada pelo artista – que pode ser vista apenas como a título de divulgação, lembrando o que Benício Dias diz a respeito da fotografia, posto que a complexidade do assunto não permite uma certeza conceitual - é a da emoção e tem relação com aquilo que a fotografia provoca em quem a olha (onde o olhar se detém). Ela pode ser compreendida como uma busca solitária de auto-satisfação – compreendendo que a solidão é atualizada quando persiste em se realizar no outro, solidão que é também busca de comunhão⁴⁸⁷ - e ao mesmo tempo, como uma possibilidade de concretizar a expressão de seu próprio olhar (de *flâneur*, de estrangeiro em sua própria terra) em um instantâneo: *É que a sensação que buscamos, que queremos, a que nos conforma, está em toda parte. Só é preciso descobri-la [através do corte fotográfico] e não apenas estimar as condições que lhe propiciam*⁴⁸⁸. Atualizados em relação à arte fotográfica, compartilhada pelo mundo afora - ainda *pictorialista*, mas, enquanto exercício, também já se libertando esteticamente na tendência de uma *straight photography*, ou seja, fotografia por ela mesma -, Berzin e os fotógrafos do FCCR acompanhavam através de revistas as novidades que lhes chegavam; revistas como a *Fotografia*, de 1951, a revista da Sociedade Fluminense de Fotografia, de 1953, a *Fotografia Popular*, de 1956, a *Foto Arte* do FCCB, de 1958⁴⁸⁹. Era por estas revistas que compensavam as carências estéticas e técnicas. Após a segunda guerra mundial, muitos fotógrafos começaram a publicar, nestas revistas de circulação nacional e internacional, esta sua visão particular da fotografia.

Era nos salões, porém, onde concretizavam para seu próprio meio, entre seus pares, suas posições em relação à fotografia. Nestes, já diferenciam sua prática do *pictorialismo* - deixando de entendê-lo como o trampolim que possibilita à fotografia tornar-se arte. A tradição *pictorialista* desponta entre os fotógrafos já nos primeiros salões franceses e ingleses de final do século XIX, e estendem-se para além das primeiras incursões de fotógrafos como Eugène Atget, Alfred Stieglitz e, principalmente, Paul Strand⁴⁹⁰. Para que a fotografia fosse finalmente percebida como cada vez mais fotografia, muito embora sua

⁴⁸⁷ Ver PAZ, Octavio. A Dialética da Solidão. Em: **O Labirinto da Solidão** e post scriptum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴⁸⁸ Trecho do Correo Fotografico Sudamericano. *Op. cit.*, p. 20. O que Naomi Rosenblum e Beaumont Newhall chamam de *straight photography*. ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*; NEWHALL, Beaumont. **History of Photography: from 1839 to the present**. New York: Published by The Museum of Modern Art, Vintage/Ebury (A Division of Random House Group), [1937] 1982; também COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁸⁹ Ver ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 516; Ver, em fontes e bibliografia desta tese, a relação de revistas encontradas na Coleção AB/FCCR – FJN, Recife - PE.

⁴⁹⁰ Ver SONTAG, Susan. *Op. cit.*; ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*; também Castel, Robert e Schnapper, Dominique. *Ambition esthétique et aspirations sociales*. In: BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, p. 143 – 172.

forma de expressão a colocasse de encontro com o olhar particular e solitário do artista, do *flâneur*, ela precisou ser, tão somente, praticada. Pensamos que a arte fotográfica, como a exercitava o grupo do FCCR, pode ser vista como uma tentativa de se apresentar como um meio autônomo de expressão, porém, o questionamento a respeito da fotografia ser arte persiste, entre a compreensão e aplicação das regras de composição herdadas da pintura e as práticas laboratoriais; questionamentos que dificilmente vão abandonar os fotoclubistas. Por exemplo, se o professor Berzin, por um lado, propunha: *Aprenda vêr(sic), anda com os olhos abertos*. Por outro, dizia: *Pintar com luz!*. O caminho para a autonomia da fotografia como meio de expressão, todavia, era assim descrito:

Uma bôa(sic) fotografia não se faz por si, mas deve sêr (sic) obtida com sentimento. Ou é obtida com uma idéa(sic) pré-estudada ou um apanhado ligeiro aproveitando a bôa(sic) oportunidade. (têr(sic) sorte). O principal é que a fotografia deve representar alguma coisa deve têr(sic) interpretação e composição artística e deve têr(sic) boa técnica(sic) tanto de tomada como em serviço de laboratório(sic). Quem falava antigamente em corte de [...] escala tonal em pontos fortes, da fotografia? em tons adequados ou não?⁴⁹¹.

É nesse sentido – o de relacionar as projeções do olhar na impressão fotográfica – que usamos as fotografias legendadas de Clodomir Bezerra (associado do FCCR, aluno de AB e foto-jornalista), publicadas na Revista Nordeste, em 1958, como reforço ao exemplo anterior.⁴⁹² A frequência dos temas e os posicionamentos do olhar propiciam identificar, nestas fotografias, um outro Recife. Ao invés de aparecer o Recife do casario colonial, das pontes, das cadeiras na calçada, da vida pacata dos arredores e dos mocambos como nos indica a literatura – imagens que definiam um Recife provinciano e pitoresco – deslumbramos um Recife que quebra uma tradição, recortado, lúdico, que pode ser também pitoresco, de sol e de chuva, de cenas de cotidiano vividas na cidade⁴⁹³. Imagens mais aproximadas do cotidiano e efêmeras -, do futebol sob guarda-chuvas, das mocinhas do sol e do mar, das freiras dos conventos, do céu claro e do sol forte do verão⁴⁹⁴. Nestas fotografias, há uma forte preocupação com a emoção que denuncia o envolvimento do

⁴⁹¹ Manuscrito de Alexandre Berzin. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Berzin chama atenção para o tipo de fotografia feito até então entre fotoclubistas, como o fazia também Benício Dias.

⁴⁹² Revista Nordeste, setembro de 1958, nº 6. Equipe Fotográfica Acê Filmes e Cinegráfica Guararapes. Exemplar da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁹³ A imagem do Recife, entre outras, já foi caracterizada como a de uma “província oceânica”, o que não deixa de ser um paradoxo, se considerarmos, principalmente, sua condição de porto. Cf. BERNARDES, Denis. A formação social do Recife. In: Recife. **O caranguejo e o viaduto**. Recife: UFPE, 1996.

⁴⁹⁴ Sobre a predominância no Recife de uma espécie de cegueira em relação à estética moderna em fotografia lembramos que: *Na história do Recife, o passado tem uma presença, praticamente, demolidora com relação aos seus projetos para o futuro. Existe um desequilíbrio, se nos apropriamos das análises freudianas para explorar a construção das identidades na história*. REZENDE, Antonio Paulo. O Recife: os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo. Projeto História, São Paulo, (18), mai, 1999, p. 159.

fotógrafo com o fotografado, descrita no texto que a acompanha. O desenho, de linhas e formas e sombras, são o resultado do exercício de fotografar onde o fotógrafo é surpreendido pelo que vê. Estas fotografias referenciam imagens do Recife em fragmentos, reforçamos, como reflexos da cidade que se industrializava, onde a visão do todo torna-se impossível e não desejada⁴⁹⁵. Apresentando esta outra face do Recife, diz o ensaio⁴⁹⁶:



Guarda-chuva. Guarda-chuva ou guarda-sol, pouco importa. Eis um instrumento que muda de nome de acôrdo (sic) com as estações. Muda um pouco de feição no que respeita aos ornatos (sobretudo o feminino), mas, substancialmente, permanece o mesmo. Ainda não inventaram um sucedâneo. /Ei-lo por exemplo, nos campos de futebol, numa tarde chuvosa. O nosso torcedor não se deixa intimidar com as oscilações de tempo. Haja um bom jôgo (sic) - e ei-lo no campo, impávido. Nem todos podem ir para as arquibancadas. E como as gerais não são cobertas, o guarda-chuva funciona quando a água cai, sem aviso prévio, do céu. /Uma variante do guarda-chuva é a 'sombriinha'. Parece que a palavra se originou de 'sombreiro', que, em castelhano, tem mais de um significado⁴⁹⁷.



A sombrinha é frágil como u'a moça esguia. E já houve tempos (tempos de vida mais tranquila e repousada) em que era conduzida quase como um enfeite - para o 'footing'. /A moça moderna já não tem lazeres para tanto. E os atropelos do transporte terminaram deixando este objeto à margem./ De resto, aquê (sic) tom de suave palidez e dengue languidez é mesmo só uma reminiscência do passado. No século XIX, as mocinhas fugiam ao sol. Hoje o tem em voga, em moda, é o bronzado de praia. Afinal, um feixe de ultravioleta, de mistura com a brisa do mar e um mergulho na onda, não faz mal a ninguém./ As freiras, sobretudo as estrangeiras, oriundas de países frios, é que não dispensam o guarda-sol, um austero guarda-sol de pano escuro - que contrasta, às vezes, com a estamê (sic) branca. Guarda-sol que também é guarda-chuva, e que é usado de inverno a verão. Claro que inverno, nos trópicos, é um pouco força de expressão. A rigor, nestas áreas nordestinas de céu claro e sol forte, não temos propriamente inverno. Temos tão só uma simples estação de chuvas o saba (sic) um aguaceiro mais compacto seu tanto relex (sic).

⁴⁹⁵ Sobre a impossibilidade de se tratar da cidade industrial como um todo, ver MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. Suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

⁴⁹⁶ Fotografias de Clodomir Bezerra. Publicado na revista "Nordeste", *Op. cit.* Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁴⁹⁷ Revista "Nordeste", *Op. cit.* Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Vez por outra, de Vez por outra há uma cerraçãozinha(sic) que nos dá a impressão vaga e fugidia, de um 'fog' londrino. Mas isso tudo reunidos não chega a ser um inverno de tipo europeu, de dias e mais dias enferdecados(sic)⁴⁹⁸.



499

A narrativa, ao redor das fotografias de Clodomir, chama o leitor para mais perto daquilo que se torna imagem. O Recife é uma cidade tropical. Sua paisagem é de sol e de chuva, por contraponto. Da mesma forma é possível que estes contrapontos tenham seduzido um estrangeiro (entre os tantos que aqui se estabeleceram) como Alexandre Berzin, que viveu o Recife durante 52 anos e que o divulgou - com um olhar moderno - na revista *Correo Fotografico Sudamericano*, como vimos⁵⁰⁰. O Recife, naquela revista, retomamos, apesar da beleza, é anunciado como cidade cujas intempéries moldavam o caráter do brasileiro “do norte”: *Berzin es un intérprete característico de la zona brasileira*

⁴⁹⁸ Idem.

⁴⁹⁹ Fotografia de Clodomir Bezerra. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Esta fotografia de Clodomir indica sua pesquisa sobre o mesmo tema – como Berzin pesquisara os coqueiros – das que foram publicadas na revista *Nordeste*, *op. cit.*

⁵⁰⁰ *Correo Fotografico Sudamericano*. Una revista quincenal consagrada a la fotografia y sus aplicaciones. Director - Alejandro C. del Conte – Editor. Buenos Aires - Republica Argentina. AÑO XXIX - n° 632 AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN, Marzo 15 de 1950.

*donde la lucha del hombre con el clima es impresionante*⁵⁰¹. Mas como Berzin retratou essa paisagem tropical?



Já vimos a imagem do coqueiro solitário que nos desafiou a compreender a prática fotográfica moderna, mas tem mais. Na primeira fotografia do artigo intitulado “BERZIN”, aparece um terreiro por trás e envolvendo uma igreja cujo entorno são os coqueiros, as bananeiras e as mangueiras. A igreja é a dos Prazeres, no Monte Guararapes, em Jaboatão dos Guararapes, cidade ao sul do Recife⁵⁰³. Pensamos no desafio de Berzin: ao invés de fazer uma imagem da bela fachada da histórica igreja, preferiu ressaltar a geometria dos seus volumes, de trás para frente⁵⁰⁴. A igreja dos Montes Guararapes, consagrada a Nossa

⁵⁰¹ Idem.

⁵⁰² Fotografia de autoria de Alexandre Berzin e, abaixo, o próprio Berzin, por Boris Kauffmann. Correo Fotográfico Sudamericano. *Op. cit.*

⁵⁰³ Era um dos lugares freqüentados entre os fotógrafos amadores do FCCR em seus passeios. Sobre os passeios do FCCR, ver o Anexo 3, desta tese. Coleção AB/FCCR, da FJN – Recife, PE.

⁵⁰⁴ A publicação, no Correo, foi articulada por Boris Kauffmann, de Santos – SP, que, em carta enviada a Berzin, em 3 de novembro de 1949, diz o seguinte: *Amigo Sr. Berzin. Estou juntando aqui uma copia, digo a carta de Buenos Aires, que por si mesma se explica. Por certo querem aquela foto para a capa e o tamanho é pequeno. Da sua foto, isto é, a que eu tirei, enviei uma para lá e a outra esta em meu álbum. Logo vou fazer outra e juntar com mais algumas vistas de Santos para ela enviar. Lhe recomendo enviar diretamente, como impresso-aereo (sic), para ganhar tempo. O sr. Será recompensado com uma boa propaganda. Refiro-me a 24X50 que pedem. Espero ter aproveitado bem sua viagem, votos de saúde e prosperidade. Abraços, ate breve. B. Kauffmann.* Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Senhora dos Prazeres, celebra a expulsão dos invasores holandeses pelos nativos de Pernambuco no ano de 1654. A “Restauração” representou, em 1954, quando de seu tricentenário – e quando do 1º Salão de Arte Fotográfica do FCCR -, bem como representa ainda hoje na História de Pernambuco, o marco da formação do povo pernambucano e da nacionalidade brasileira, como o resultado da fusão de três raças: o negro, o branco e o índio⁵⁰⁵. Por este motivo, julgamos ser possível pensar como uma inversão a sua opção em fotografar a Igreja que representa a restauração sob um ângulo novo.



506

Para acentuar ainda mais a tradição de Guararapes, lembramos que os jornais do Recife, que se apropriam do “Tricentenário”, não se cansaram de, naquela data, divulgar suas comemorações em editoriais ou matérias pagas⁵⁰⁷. O jornal acima, por exemplo, trás a imagem dos guerreiros (as três nações), de 1654, e, sem perder sua contemporaneidade, associa aquele episódio à Ponte Duarte Coelho, tendo ao fundo o “Novo Mundo” - recém

⁵⁰⁵ Sobre a Restauração Pernambucana, ver: MELLO, Evaldo Cabral de. Rubro Veio. Imaginário da Restauração Pernambucana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

⁵⁰⁶ Reproduzimos aqui um exemplo de divulgação do TRP. **Folha da Manhã**, quarta-feira, 27 de janeiro de 1954, p. 1. No lugar do edifício dos Correios e Telégrafos, logo em primeiro plano, depois da ponte Duarte Coelho, havia a Praça do Sol, que chegava na cabeceira da ponte, onde funcionava uma estação de ferro-carril, as “maxambombas”, da “Pernambuco Tramways and Power Co. Ltd”.

⁵⁰⁷ Durante todo o ano de 1954 são promovidos vários eventos no Recife como o lançamento da pedra fundamental do Hospital da Restauração, a instalação de monumentos às três raças em praça pública, lançamento de livros, etc. Ver acervo fotográfico do TRP no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – APEJE – Recife, PE.

construído - novo marco que coloca o Recife entre as cidades mais progressistas do Brasil. Aberto esse pequeno parêntese, retomamos a representação do Recife como “cidade tropical”, para, mais adiante, reencontrar o Recife do “Novo Mundo” fotografado: cidade que o FCCR fotografava e que Tadeu Rocha vai descrever em 1956, em seu amplo e inspirador visual talássico⁵⁰⁸. Descrição espacial que não poderíamos dilapidar. Diz Rocha:

Situado à beira do Atlântico, em tórno (sic) do cruzamento do paralelo de 8° 3', de latitude sul e do meridiano de 34°57', de longitude oeste, o Recife é uma cidade tipicamente tropical, onde os dias são geralmente mais longos do que as noites, onde o sol quase sempre brilha em um céu muito azul e onde sopra uma brisa do quadrante leste, carregada de odores marinhos. Plana e cortada de rios, como que boiando sôbre(sic) as águas, ao pé dos morros periféricos, a cidade é quente, mas não oferece ao homem o menor perigo de insolação. A temperatura máxima de 32° centígrados, no verão, e a mínima de 18°, em alguma noite de inverno, com a média compensada de 26°, permite que em suas praias se tome banho de mar mórno(sic), durante o ano inteiro, em águas que muito raramente deixam de ser verdes. A maior parte do ano é estiada (setembro a março), com algumas precipitações: chuvas de 'verão', rápidas e impetuosas, que costumam surpreender os recifenses em roupas leves e claras, no trabalho, nas compras ou nos divertimentos. De abril até agosto(sic), caem as chuvas de 'inverno', impertinentes e leves, perturbando os idílios dos namorados, umedecendo as pobres roupas dos operários, empanando o brilho dos torneios e desfiles ou impedindo que as velhinhas vão rezar nas igrejas sombrias. O clima e os solos da planície e dos morros circundantes respondem pela exuberante vegetação que aqui brota, quer nos manguezais e nos terrenos de origem marinha ou aluvial, quer nos solos resultantes dos terrenos sedimentares das colinas. Apesar da devastação que o homem vem fazendo, há mais de quatro séculos, o Recife ainda exhibe algumas manchas verdes, em que os coqueiros, os cajueiros, as mangueiras e os sapotizeiros ocupam a melhor parte. Em certos morros, uns restos da mata costeira conservam as côres(sic) e o perfume da antiga floresta tropical, que recobria a planície atlântica do Nordeste e deu o nome a uma das regiões naturais de Pernambuco - a Zona da Mata.⁵⁰⁹

Contando a história da fundação do Recife, cidade tropical, Tadeu Rocha acentua ainda a sua época de transformações - o século XIX -, autonomia política e modernização, que coincide com a descoberta e aperfeiçoamento da fotografia, que registrou muitas dessas mudanças:

Vila, por Carta Régia de 19 de novembro de 1709; cidade, por Carta Imperial de 5 de dezembro de 1823; e capital, por uma Resolução do Conselho Geral da Província, de 15 de fevereiro de 1827, o Recife hoje possui tôdas(sic) as características de uma grande cidade. Foi no decorrer do século passado [o século XIX] que o Recife tomou êstes(sic) ares metropolitanos, com o crescimento de sua população e os benefícios da técnica moderna. Em 1821, conheceu o navio a vapor - o 'Chesterfield', de bandeira inglesa - e teve o seu primeiro jornal: 'Aurora Pernambucana'. Quatro anos depois, começou a ler um diário: o 'Diário de Pernambuco'. Na extraordinária administração de Francisco do Rêgo Barros, mais tarde Conde da Boa Vista, que de 1837 a 1844 renovou a face da terra recifense, foi contratado o serviço de abastecimento de água, inaugurado em 1846, e tiveram início as obras do Teatro de Santa Isabel, concluídas em 1850. A partir de então, apareceram no Recife novidades e mais novidades. Em fevereiro de 1858, correu o primeiro trem do Nordeste, entre esta capital e a cidade do Cabo. Nos meados do ano

⁵⁰⁸ ROCHA, Tadeu. **Roteiros do Recife**. (Olinda e Guararapes). 1º Prêmio Cidade do Recife no triênio 1956 – 1959. Ilustrações de Hélio Feijó, clichês de José Estevão (Zuza). Capa e mapa de L. Gonzaga de Oliveira. Recife: Composto e impresso nas Oficinas da Gráfica Ipanema - Rua da Glória, 160, 1967 p. 10.

⁵⁰⁹ Idem, p. 10.

seguinte, começou a iluminação a gás carbônico nas ruas centrais da cidade. No mês de janeiro de 1867, apareceu a 'maxambomba', que foi o primeiro trem urbano de tôda (sic) a América Latina.



510

E continuando:

Em abril de 1873, instalou-se o telégrafo nacional, comunicando a Província e a Côrte(sic). Em junho do ano seguinte, o cabo submarino ligou o Recife à Europa⁵¹¹. Em outubro de 1881, deu partida o trem do Brum, entre esta capital e Paudalho. Menos de dois anos após, em comêços (sic) de 1883, inaugurou-se o serviço urbano de telefones. E no mês de março de 1885, o Recife foi ligado a Jaboatão, pela Estrada de Ferro Central de Pernambuco. No último quartel do século, surgiram nesta capital os primeiros estabelecimentos de grande indústria, que se juntaram às novas facilidades do transporte ferroviário a fim de atrair para o Recife as populações desajustadas do interior nordestino. Em consequência, os mocambos multiplicaram-se nas beiras dos manguezais e subiram os morros da periferia da cidade. Hoje, êles (sic) ultrapassam o número de 120.000, em que reside mais da metade da população recifense que atingiu um milhão de habitantes, nos meados de 1966. O pôrto(sic), o enorme comércio, as muitas indústrias, os colégios, os seminários e as universidades fazem da capital pernambucana uma verdadeira metrópole regional e um dos mais importantes centros urbanos de baixa latitude, na face da terra. O Recife é uma grande cidade, bela e pobre, que traduz em sua vida a própria vida do Nordeste. E nós a amamos assim como ela é. Cantamos a sua beleza e desculpamos os seus defeitos. E com o poeta Ledo Ivo lhe dizemos êste (sic) madrigal:

Amar cidades, só uma - Recife.
E assim mesmo com o vento amplo do Atlântico

⁵¹⁰ Idem, p. 13.

⁵¹¹ Idem, p. 14.

Todas essas transformações pelas quais o Recife vai passando, até os primeiros anos do século XX, estão sintetizadas no desenho de Hélio Feijó, que acompanha o texto. Percebemos a comunhão, pelo menos, em três tempos: na conjunção entre o texto de Rocha e a imagem de Feijó, que é contemporânea à introdução de elementos modernos – datados - na cidade, de 1956, como os grandes edifícios de pisos horizontais da Avenida Guararapes e do Aeroporto dos Guararapes, inaugurado em 1958, pelo Presidente Juscelino Kubitschek. Em relação ao texto de Tadeu, com o qual a imagem se vê entrelaçada, o Recife de Hélio Feijó está no futuro, diferentemente do tempo passado, tratado na “Cidade Tropical”. O desenho representa o futuro das grandes transformações descritas por Rocha, no presente da década de 1950⁵¹³. O entrelaçamento dos tempos torna-se mais complexo porque aquele tempo da cidade tropical persiste, tanto no passado grafado, quanto no presente do registro visual e ainda hoje, no que seria o futuro: o presente do historiador. Isso nos faz lembrar que o tempo da fotografia é o presente sendo feito, mas o seu lugar caminha numa passagem entre os tempos que se misturam. Uma fotografia artística, como foi pensada pelos fotógrafos amadores do FCCR, os quais tratamos, além de apresentar-se como um fragmento de tempo vivido, pode ser vista também como uma imagem cujo tempo, apesar de ser passível de datação, insistimos – isso dependendo dos registros contíguos e dos referenciais que o conteúdo da imagem pode dar -, pode estar em qualquer tempo que a imagem evocar – como no poema que diz amar só uma cidade, o Recife. A fotografia é, desta forma, como um dia de uma eternidade, dia este que contém a própria eternidade⁵¹⁴.

Pois, então, a idéia da arte estando em toda parte já pode ser encontrada em Charles Baudelaire, ele que, como sua obra, pertence a um tempo presente e também ao *continuum* da história, à eternidade, entendendo a idéia de eternidade em termos de subjetividade, como produção entre épocas históricas⁵¹⁵. Apaixonado, como o artista e como o crítico deve ser, Baudelaire é a referência para quem pretende pensar a imagem sob o estatuto do

⁵¹² Idem, p. 12 -14.

⁵¹³ Sobre as primeiras transformações do século XX, com o Prefeito Martins de Barros ver SETTE, Mário. **Arruar**. História Pitoresca do Recife Antigo. Recife: GEPE/SEC, 1978.

⁵¹⁴ Entendemos a eternidade como um sentimento de continuidade existencial, construído no tempo histórico, que pode estar contido em um dia, em uma obra – como uma construção, um monumento, uma metáfora -, em uma lembrança, em uma fotografia. Para falarmos deste sentimento nesta tese, visualmente, nos inspiramos no filme “A Eternidade e um Dia” de Theo Androupolus, Grécia, 1998; também Espaço e tempo fotográficos. In: SCHAEFFER, Jean Marie. **A imagem Precária**. Sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996, p. 59.

⁵¹⁵ Ver a Apresentação desta tese.

moderno, quando, por exemplo, ao falar de seu personagem “G”, que caracteriza o artista, diz: *Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de modernidade*⁵¹⁶.

3. 3. AS FOTOGRAFIAS DOS TRÊS SALÕES NACIONAIS DO FCCR

As fotografias dos três Salões Nacionais do Foto Cine Clube do Recife podem mostrar que o Recife não é mais somente aquela cidade pitoresca das paisagens românticas. O Recife é agora uma cidade que se encontra em transformação⁵¹⁷. Um Recife reconstruído mental e fotograficamente, dentro de novas exigências modernas que convivem com as novas indústrias que chegam: a automobilística e a fotográfica, por exemplo – não mais apenas a da Leica, de 1925, mas a da Rolleiflex, de 1958, com objetivas gêmeas e intercambiáveis. Uma exigia longas avenidas e pistas asfaltadas de alta velocidade em substituição às ruelas e becos estreitos, de pisos de pedra e de paralelepípedo, de sobrados; o Recife é agora dos “arranha-céus” da Pracinha, dos “enormes” edifícios do “Novo Mundo”. Já a fotografia, neste contexto, pretende assumir um re-direcionamento do olhar sobre esta tradição, como vimos. E, se o mundo explodiu, em 1945, ou será implodido (e esta geração de fotógrafos acompanhará estas transformações), no caso do casario colonial de São José, porque não ignorar o que está desencantado e fragmentar o novo? Esta pode ter sido uma das questões dos jovens fotógrafos amadores, pretendendo inaugurar um novo tempo. O novo Recife, na fotografia moderna do FCCR, chega em pedaços fotografados dessa paisagem.

Uma forma interessante de apresentar esta nova percepção, diferenciando-a do olhar dos primeiros fotógrafos do Recife, é lembrar a localização espacial do fotógrafo e o campo de visão da imagem como ela se apresenta graficamente. O que fez, por exemplo,

⁵¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

⁵¹⁷ Gilberto Ferrez acentua que até o século XVIII, o Recife pouco se modificara. As primeiras transformações vieram com José do Rego Barros, o Conde da Boa Vista em 1840, quando foi construído o Teatro Santa Isabel, entre outras obras. As primeiras demolições do século XX, também no Bairro de Santo Antônio, aconteceram em 1904, com o Prefeito Martins de Barros; depois as reformas do porto, entre 1905 e 1914, fotografadas por Manoel Tondella, entre outros; em seguida vieram as obras dos prefeitos Novais Filho (1937 – 1945), na Avenida Guararapes, e Pelópidas da Silveira (1955 – 1959), que em 1959 concluiu a pavimentação da Avenida Conde da Boa Vista. Depois de 1964, a Dantas Barreto é rasgada por sobre o casario colonial do Bairro de São José, na administração Augusto Lucena (1964 – 1969/1971 – 1975). Ver: FERREZ, Gilberto. **Raras e Preciosas Vistas e Panoramas do Recife**. 1755 – 1855. *Op. cit.*; MEDEIROS, Ruth de Miranda (org.). *Op. cit.*; BERNARDES, Denis. As gestões municipais da cidade do Recife – 1964-1985. In: **O caranguejo e o viaduto**. *Op. cit.*; PONTUAL, Virgínia. **Uma cidade e dois Prefeitos**. Narrativas do Recife nas décadas de 1930 a 1950. Recife: UFPE, 2001.

Gilberto Ferrez nas “Velhas Fotografias Pernambucanas”, de 1956⁵¹⁸. Na fotografia de nº 14, por exemplo, de autoria de Augusto Stahl, diz: *Farol da Barra do Recife, inaugurado a primeiro de fevereiro de 1822, demolido com as obras de prolongamento do porto [1905 – 1914]. Albúmen 20 X 25,7 cm G.F.*; já a fotografia de nº 15, de Marc Ferrez, de 1875, diz: *Os arrecifes formam uma proteção natural ao porto da cidade do Recife. Na foto, tirada do alto do forte do Picão, vê-se navios fundeados no estuário, o cais da Lingüeta [Marco Zero], o prédio da Associação Comercial e, mais à direita, o arsenal da Marinha e a torres de Malakoff. Albúmen 21,8 X 28 cm G. F.*⁵¹⁹.

Graficamente, Ferrez, numa lúcida preocupação documental, desenha um esboço de mapa, com dois contornos longilíneos que seccionam abaixo e acima a imagem, sendo que, o de cima, ascende para a direita. Trata-se da representação do arrecife de coral que margeia o Bairro portuário do Recife, onde está assinalada uma fortificação do lado direito e acima: o Forte do Brum. Na ponta do arrecife, em baixo, também do lado direito, uma numeração: 14 e 15. O quatorze faz um vértice à esquerda, com abertura do ângulo para a direita; o quinze, do lado esquerdo do primeiro, um vértice na direita, angulando para a esquerda. Estas sinalizações representam a localização do fotógrafo quando fez a fotografia: ele estava sobre os arrecifes, pegando, em primeiro plano o Farol, na foto 14; na 15, ao largo, o fotógrafo pega o cais onde hoje se encontra o Marco Zero, no Bairro do Recife, desde a torre Malakoff, à direita.

Para situarmos isso que consideramos ser uma transformação do olhar do fotógrafo, podemos pensar que, o que acontece agora nesta geração de fotógrafos amadores no Recife é que o ângulo de visão é reduzido, o focado é aproximado; o recorte, como vimos, é bem mais valorizado. Lembremos do “Beco do Marroquin”, de Benício Dias, de 1945, e imaginemos então o lugar do fotógrafo: as distâncias diminuem, apesar de permanecerem⁵²⁰. O fotógrafo se coloca no meio e próximo do recorte visual, num beco, entre luzes e sombras, entre transeuntes, envolvido pela cidade que o acolhe. Ele não está mais tão distante, ao largo do que observa, mas faz parte da paisagem. Assim, nessa ação de proximidade, o que foi modernizado torna-se acessível e aceito como uma novidade da paisagem passível de ser fotografada. A fotografia usada na abertura do segundo Capítulo desta tese, por exemplo, expõe bem o propósito das atividades do FCCR: jovens,

⁵¹⁸ FERREZ, Gilberto. **Velhas Fotografias Pernambucanas**. 1895-90. Rio de Janeiro: Campo Visual, [1956] 1988.

⁵¹⁹ Idem.

⁵²⁰ Ver Variações tecnológicas e sociais. In: LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. Leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 1993, p. 38.

receptivos e integrados ao novo, reunidos em plena Rua do Sol, uma cidade tropical e portuária - ao fundo, desfocado, o edifício *Sertão* onde se encontravam, esquina com a Avenida Guararapes - posam e fotografam. A imagem recorta a Avenida Guararapes, lugar evitado por muitos cronistas da época - como Tadeu Rocha que a chama de “incharacterística avenida”, posto que não se enquadrava em suas referências de edificação.⁵²¹



522

3.3.1. UMA “FUGA” DO RECIFE

Uma das formas que podemos utilizar para discutir as fotografias artísticas do FCCR é a de fazer uma aproximação entre algumas das imagens desta produção, que realçam pequenos espaços da cidade, e as histórias que delas podem ser contadas, problematizando

⁵²¹ ROCHA, Tadeu. *Op. cit.*, p. 80; sobre a percepção do antigo e do novo e as diferenças culturais, ver: MATOS, Olgária. O Direito à Paisagem. In: PEACHMAN, Robert Moses. (org.) **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

⁵²² “Fuga”, fotografia de Mário Carvalho. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

o olhar do fotógrafo. Por exemplo, a ponte da Rua da Imperatriz é considerada um monumento do Recife que se industrializava, mas também é a segunda ponte construída na cidade, depois da Maurício de Nassau (a Ponte do Recife) que liga os Bairros do Recife ao de Santo Antônio (antiga cidade Maurícia), sede do governo holandês⁵²³. Aquela ponte chama-se da Boa Vista por conta de um palácio que o Conde - que esteve no Recife entre 1637 a 1644 - mandou construir, em 1643, do lado de Santo Antônio⁵²⁴. O nome da Boa Vista (“Schoenzicht”), foi o próprio Nassau quem deu ao observar dali os pântanos, as ilhas, o continente: paisagem que é a cidade do Recife⁵²⁵. A ponte veio depois do palácio, em cujo local, hoje, está a Igreja do Carmo. Passagem para o Bairro da Boa Vista, diz a tradição, ela foi construída com “madeira que cupim não rói”, chamada embiriba⁵²⁶. Do lado de dentro da ponte, em Santo Antônio, a Rua Nova – antiga Barão da Vitória, também João Pessoa – corredor de bondes puxados a burros e, depois, substituídos pelos bondes elétricos que seguiam para Afogados e Madalena⁵²⁷. Já a Rua Nova era considerada a rua mais movimentada e elegante do Recife, por suas vitrines, pelo comércio, pelos transeuntes⁵²⁸.

⁵²³ Ver MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo dos Flamengos**. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Recife: FUNDAJ/Editora Massangana/INL, 1987.

⁵²⁴ A ponte da Boa Vista também já foi chamada de Ponte Velha, mas neste caso, por conta da antiga ponte velha da Boa Vista tocar o aterro da Rua Velha, trecho que fez com que levasse aquele nome. A Ponte Velha, todavia, é hoje a Ponte Seis de Março, que foi construída em 1921 e que sai da altura da Casa da Cultura, antiga Casa de Detenção.

⁵²⁵ A história do Recife - o continente - está associado aos aterros da Boa Vista, onde desembocava a ponte: *Saindo da frente do palácio da Boa Vista, construído na mesma época, vindo daí o seu nome, ela inicialmente servia mais ao palácio. Não seguia um rumo certo, isto é, não era uma linha reta, como é comum nestas construções. Formava um ângulo obtuso. Na verdade, a 'Ponte Holandesa da Boa Vista', como foi inicialmente chamada, partindo da frente do palácio seguia em linha reta até mais ou menos onde hoje está o Cais José Mariano e dali fazendo um ângulo obtuso, não muito pronunciado, encontrava-se com um dique indo terminar no começo da atual Ponte Velha ou Rua da Ponte Velha. Esta segunda parte não era bem uma ponte, mas um aterro. Quando foi feito um outro, que originou a Rua da Imperatriz, aquele passou a se chamar de 'Aterro Velho'.* In: CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. **Recife do Corpo Santo**. Recife: PMR/SEC/CMC, 1977, p. 135.

⁵²⁶ SETTE, Mário. **Arruar**. História Pitoresca do Recife Antigo. Recife: GEPE/SEC, 1978.

⁵²⁷ Sobre o referencial de “dentro e de fora de portas”, ver MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo dos Flamengos**. *Op. cit.* Nassau saiu de dentro de portas, o bairro do Recife, construindo pontes para “Maurícia” (Santo Antônio) e para a Boa Vista. Sobre os Bairros de Santo Antônio e São José, ver: SILVA, Nehilde Trajano da. **Santo Antônio/São José: o centro histórico do Recife**. Recife: UFPE/MDU, 1979. Lembrar que a cidade do Recife só transformou-se depois de 1840, com Francisco do Rego Barros, o Conde da Boa Vista. FERREZ, Gilberto. Raras e preciosas vistas panorâmicas do Recife. *Op. cit.*

⁵²⁸ A Rua Nova chamou-se João Pessoa em homenagem ao político ali assassinado, em 23 de junho de 1930, na Confeitaria Glória, *elegante casa de chá que ali ficava*. In: PARAHYIM, Orlando. **Visão de um Recife que o tempo levou**. Recife: GEPE/SEC - COMOCI - Ano XV.



529

“Do lado de fora” e do continente, na Boa Vista, a Rua da Imperatriz (o Aterro da Boa Vista), caminho que seguia pelo Recife em expansão, prolongando o corredor de comércio, de trilhos de bondes e casas fotográficas. Na Imperatriz, nº 246, funcionou o Foto Cine Clube do Recife e o Sindicato dos Empregados do Comércio no nº 67, onde foi realizado o 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco em 1954, endereços por onde circulavam os fotógrafos amadores do Recife⁵³⁰.

⁵²⁹ Fotografia da Rua Barão da Vitória, atual Rua Nova, esquina com Igreja de Santo Antônio, nas cercanias da Praça da Independência, antiga Polé. As transformações que acontecem no entorno dessa área no centro do Recife e vão demarcar uma nova paisagem urbana na qual, mais cedo ou mais tarde, a cidade vai ser reconhecida e, de outra forma, esquecida. Ver as fotografias da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵³⁰ Ver o capítulo 2, desta tese. O 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco foi organizado sem a colaboração da comissão do Tricentenário, porém quando da sua realização conseguiu-se junto a José Césio Regueira Costa, Diretor do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, na época, uma contribuição financeira para a realização do mesmo, que passou a ser veiculado nas comemorações do TRP, conforme divulgado na coluna *ARTES E ARTISTAS* do DP. Exibindo uma fotografia de Maria Elisa de A Luna, da Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói – RJ, intitulada “O Coelho e o Sapato”, a nota esclarece: *Esta é uma das fotografias que serão exibidas no 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, organizado pelo Foto Cine Clube do Recife, a realizar-se no próximo dia 31 do corrente, no Sindicato dos Empregados do Comércio do Recife, à rua da Imperatriz. (...). Recebemos a seguinte carta: 'Recife, 26 de janeiro de 1954. Caro amigo Mauro Mota: um erro involuntário foi cometido por mim na entrevista concedida ao DIÁRIO DE PERNAMBUCO sobre a 1ª Exposição Nacional de Arte Fotográfica a ser realizada no Recife. É que afirmei não ter tido o Foto Cine Clube do Recife qualquer auxílio da Comissão do Tricentenário. Realmente quando fiz tal afirmativa havia passado esta informação. Entretanto, dias depois, graças aos esforços do dr. José Césio Regueira Costa, inteligente e empreendedora figura de diretor do Departamento de Cultura e Propaganda da Prefeitura (DDC) foi o Foto Cine Clube beneficiário com a quantia de Cr\$ 13.000,00 (treze mil cruzeiros) para a realização do citado Salão. Assim, peço a você publicar a presente para desfazer o equívoco em que incidi. Sem mais, com o abraço amigo de (a) José Inojosa. Diário de Pernambuco, terça-feira, 29 de janeiro de 1954, p. 3. Recorte de jornal da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.*

Margeando o Rio Capibaribe, a Rua da Aurora, na Boa Vista; do outro lado do rio, em Santo Antônio, a Rua do Sol⁵³¹. Seguindo para norte, o caminho levava até a antiga Praça do Sol e para diversas outras ruas - entre elas a 10 de Novembro - que deixou de existir para a construção do “Novo Mundo” atual Avenida Guararapes, quando ainda não existia a Ponte Duarte Coelho, que liga a Guararapes a atual Conde da Boa Vista, antiga Rua Formosa⁵³². Cartão postal do Recife, a Ponte da Boa Vista já foi chamada de “velha senhora dos lábios pintados”. É, portanto, nesse perímetro, entre os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista, que encontramos, na década de 1950, o grupo de foto-amadores reunidos no Foto Cine Clube do Recife: eles que exercitam aquele outro olhar, que identificamos em Alexandre Berzin e Clodomir Bezerra.



Ligando principalmente Santo Antônio e Boa Vista, a ponte possibilita múltiplos recortes interessantes para o fotógrafo amador do FCCR, que saía à caça de imagens da cidade que passava por transformações, perdendo becos, praças e ruas e ganhando novas avenidas. Como ligação entre as duas margens, dois pontos, a ponte é, sem dúvida, um

⁵³¹ Cf. o Mapa “Monumentos e Curiosidades do Recife” de autoria de Manoel Bandeira. Recife: SEC, 1955. Cartografia da FIDEM. A ponte da Boa Vista fica entre os números 15, Rua Nova em Santo Antônio, e 36, Rua da Imperatriz na Boa Vista. Anexo 4, desta tese.

⁵³² Sobre este trecho CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. *Op. cit.*

⁵³³ Fotografia da Ponte da Boa Vista, “a velha senhora de lábios pintados”, do fotógrafo Wilson Carneiro da Cunha, s/d – a fotografia de Wilson deve ser coeva às fotografias da Praça do Diário, adiante (cf. o espaço vazio no fundo, à direita). Não temos registros de WCC ter sido associado ao FCCR e é mais provável que isto não tenha acontecido. Wilson se considerava um “fotógrafo independente”. De origem cigana, estabeleceu um *kiosque* na Rua Nova, ao lado da Matriz de Santo Antônio. Ver o Arquivo Fotográfico A-30 WCC da FJN – Recife – PE. In: MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques. (org.). **Arquivos e Coleções Fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1995, p. 116.

fragmento de linha, uma figura simples que se desenha com a projeção do olhar⁵³⁴. Além do que, a ponte carrega um simbolismo que se estende ao encontro de dois mundos ou na transformação de um mundo em outro, de uma visão em outra⁵³⁵. Estas transformações podem significar a morte de um mundo e o nascimento de outro⁵³⁶. Neste trabalho, usamos a metáfora da ponte para evidenciarmos essa transformação do olhar que fotografa o Recife.

Para uma geração de fotógrafos que acompanhou tais transformações, o Recife vai aparecer nesta passagem da Ponte da Boa Vista no Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica, em 1955. Consideramos a fotografia “Fuga” – que assinala o ponto de fuga que há em cada fotografia, quando empregadas as regras da perspectiva - como a nossa ponte entre o Recife concreto, que passa por transformações urbanas, e a visão moderna da cidade, que emerge do contato com o novo fotografado⁵³⁷. É importante acentuar que, quando pensamos neste perímetro descrito, o entorno da Ponte da Boa Vista, é também em função de alguns dados objetivos da pesquisa de tese, a saber: que muitos destes fotógrafos amadores trabalhavam e moravam no centro da cidade (Santo Antônio e São José) e principalmente no Bairro da Boa Vista – o continente, “Quadrante Oriental”, recém

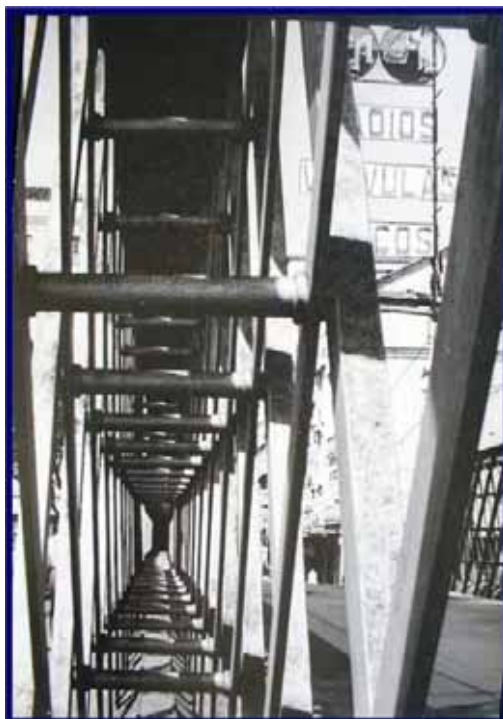
⁵³⁴ Isso nos lembra Paul Valéry e Leonardo Da Vinci, por ele estudado durante 35 anos. Desenvolvendo um quase método, como o batiza Valéry, Leonardo exercita, ao invés de rotular, a indução e a lógica imaginativa, que estão entre o ato e o sentimento onde a escrita é um espelho. Desenhando caminhos que partem do olhar, o sentido do geômetra em Leonardo, que olha o homem, a cidade e os outros homens, sinalizando pontos, identificando com precisão, estabelecendo pontes e significações. Ver: VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1919], p. 134 - 135.

⁵³⁵ *Em muitos povos é a ponte que liga o sensível e o supra-sensível. Afora este significado místico, a ponte simboliza sempre a passagem de um estado a outro, a troca ou o desejo da troca. Como dizemos, o passo da ponte é a transição de um estado a outro, em diversos níveis (épocas da vida, estado de ser), mas a 'outra extremidade', por definição, é a morte.* In: CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Simbolos**. Barcelona/ESP.: Editorial Labor, SA, 1969.

⁵³⁶ Para diferenciar imagem de imaginário: *O imaginário é criação incessante e essencialmente indeterminada (social histórica e psíquica) de figuras, formas, imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa.* In: CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13. Já a imagem *exibe conotações variáveis, discutíveis e infensas a todo esforço de precisão e rigor*; seu sentido está conectado com a imaginação e, mesmo se restrita ao sentido da visão (imagem fotográfica), pode ser estendida aos demais sentidos: *neste caso, diz-se que a imagem constitui a representação mental de objetos sensíveis; corresponderia, portanto, à repetição, na mente, de uma sensação ou percepção. Do latim imagine(m), imagem; imitari, imitar, copiar.* Ver: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1988; já para Ezra Pound, *teorizador de vários movimentos poéticos*, a imagem pode ser vista *não como uma representação pictórica, mas como aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional num instante 'temporal', uma unificação de 'idéias dispares'*. Apud: WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Publicações Europa-América, 5ª ed., s/d; ver também FREUD, Sigmund. Uma Nota Sobre o ‘Bloco Mágico’. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1856-1939), vol. XIX: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, (1925[1924])1996. Ver Apresentação e Introdução, desta tese.

⁵³⁷ Essas transformações são mais bem entendidas se consideradas partes de um projeto desenvolvimentista que eclodiu na década de 1950 no Brasil. Ver: CASTORIADIS, Cornelius. Reflexões sobre o ‘desenvolvimento’ e a ‘racionalidade’. In: **As Encruzilhadas do Labirinto 2**. Os domínios do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 135 – 158.

povoado, como acentua Tadeu Rocha⁵³⁸. Muitos moravam também em São José, bairro que depois vai parcial e fisicamente desaparecer com a abertura da Avenida Dantas Barreto⁵³⁹. É certo que este grupo de fotógrafos tinha como lugar de passagem a Rua da Imperatriz, nº 246: a sede do Foto Cine Clube do Recife. Era o caminho da ponte que muitos perfaziam para chegar ao clube. A ponte da Boa Vista, somenos pela proximidade, já é justificativa para estar presente na produção fotográfica dos Salões internos do FCCR, como na fotografia que se segue:



540

Nesta foto, Castro Ribeiro, fotógrafo amador, coloca-se entre as linhas de estrutura de ferro numa sucessão de formas geométricas que seguem um ponto de fuga que amarra o olhar do observador num mergulho que, somente depois, consegue visualizar o entorno. Ao invés de tomá-la ao largo, ressaltando o caráter documental de cartão postal - abrindo o

⁵³⁸ Tratando dos Bairros da Boa Vista e Santo Amaro, que se constituíam em pequenas ilhas e alagados, até o século XIX, quando começam a ser povoados, diz: *Aliás, toda a Rua da Aurora data do século XIX, pois as suas primeiras casas surgiram em 1807, junto ao 'atêrro (sic) da Boa Vista', que é a nossa Rua da Imperatriz.* ROCHA, Tadeu. *Op. cit.*, p. 74. Ver também análise da tabela “Proposta para sócio”, Anexo 2, desta tese.

⁵³⁹ Ver análise da tabela “Proposta para sócio”, Anexo 2.

⁵⁴⁰ Fotografia da Ponte da Boa Vista, fotografada por dentro da estrutura de ferro. Esta foto não foi exibida nos Catálogos. Verso: “Castro Ribeiro”, s/d, provavelmente Moacir de Castro Ribeiro. Associado ao FCCR em outubro/novembro de 1951, aos 30 anos de idade. Foi indicado por Alexandre Berzin. Residia à Avenida João de Barros nº 668, Bairro da Boa Vista. Inscrição nº 272. É de autoria de Castro Ribeiro a capa do Catálogo do 3º Salão. Ver tabela de “Proposta para sócio”, no Anexo 2. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

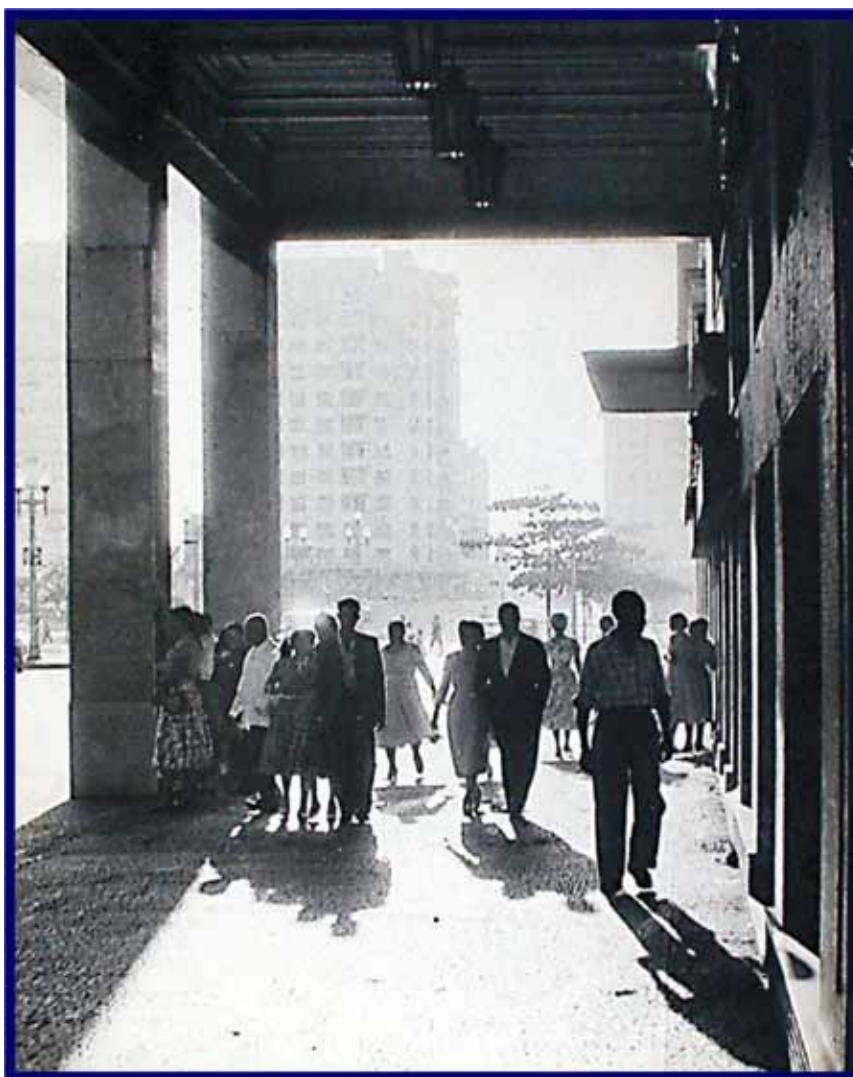
ângulo, apresentando-a inteira para a sedução do visitante ou o enlevo do admirador nato - ele reduz e aproxima seu campo de visão a partir de si mesmo, sintetizando alguns elementos da prática moderna. O recorte, privilegiando uma parte da Ponte da Boa Vista, lembra ao transeunte sua própria travessia, combinando a unicidade do ato fotográfico com a multiplicidade de possibilidades daí decorrentes. É um exercício imaginar que tomada pode ser feita da Ponte da Boa Vista como, por exemplo, se recortássemos um pouco mais o campo de visão de “Fuga”, evidenciando ainda mais seu ponto de fuga: Mário vai se encontrar sobre a ponte fotografada mirando na direção de um homem que vem em sua direção; as sombras da ponte formam um mosaico que é o próprio caminho daquele que vem.



Podemos pensar o fotógrafo do FCCR como um observador privilegiado que, no exercício da fotografia amadora, ao invés de registrar imagens de destruição na cidade – como os *pré-raphaelitas* ou como Le Gray na França⁵⁴¹ - ou de seguir a trilha de Atget (partilhada muito mais por Benício Dias e Alexandre Berzin), escolhe fazer uma travessia e fotografar o novo que surgia. Neste sentido, a fuga adquire uma conotação subjetiva de se ausentar de um presente adverso. Esta posição do fotógrafo vai se repetir na maioria das fotografias expostas nos Catálogos dos três Salões Nacionais de Arte Fotográfica do Recife, quando estes fotógrafos encontravam-se articulados a uma produção fotográfica amadora mais ampla do Brasil e do exterior. Mesmo assim podemos pensar num lirismo que se manifesta nessas imagens do novo. Lirismo que chega muito mais pelo uso de certos recursos da técnica e da composição fotográficas, como é o caso do uso intenso da contraluz e das aproximações recortadas (*closes*). Pensando nestes artistas, podemos

⁵⁴¹ **PRÉ-RAPHAELITE PHOTOGRAPHY.** Uma Exposição do British Council, baseado no original de Geoffrey Winston/Thumb Design Partnership. England: The British Council/Varig, s/d; Gustave Le Gray (1820 – 1884), principalmente suas fotografias de Palermo na Itália de 1860. Disponível na Internet: <<http://expositions.bnf.fr/legray/>> . Acesso em: 12 de março de 2003.

retomar, mais uma vez, o sentimento de Baudelaire sobre a modernidade e, mais especificamente, sobre o que chama de “o pintor da vida moderna” diagnosticados como “poetas menores”: *que os poetae minores possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes.*⁵⁴²



543

⁵⁴² “O flâneur. A modernidade”. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, (Obras Escolhidas, v. 3).

⁵⁴³ “Recife, 17 horas”, fotografia de Djalma (Machado) Mota. Participou do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife, de 1956-57, de nº 79; do XI Salão Capixaba (ES), do 4º Salão Internacional de Santos (SP), do 2º Salão de Fotografias da Paraíba. Associou-se ao FCCR em 1955, aos 27 anos, indicado por Mário Carvalho. Residia à Rua da Baixa Verde, 164, aptº 02, no Bairro de São José e trabalhava na Avenida Dantas Barreto, edifício Santo Albino, loja 06 em Santo Antonio. Inscrição nº 464. “Proposta de sócio”, ver Anexo 2, desta tese. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Em “Recife, 17 horas”, acima, fotografia não divulgada em Catálogo, nos aproximamos desse “*Novo Mundo*” de uma forma bastante particular⁵⁴⁴. Em contraluz, o fotógrafo se coloca de costas para o mar, de frente para a Rua do Sol e para a Ponte Duarte Coelho, por debaixo do edifício *Almare*, vizinho ao *Arnaldo Bastos*, na Avenida Guararapes; como se estivesse num abrigo retangular, onde o pôr do sol, ao fundo, clareia a rua. O edifício do cinema São Luís, já na Rua da Aurora, centralizado ao fundo, fica quase dissolvido na claridade. Árvores e luminárias completam o quadro de luz intensa. Embaixo do edifício, abrigados na moldura retangular, pessoas caminham em direção ao fotógrafo. As sombras na calçada ameaçam encontrar antes a máquina fotográfica. Há o registro do movimento que, neste caso, não se apresenta como uma situação inusitada - embora seja ainda um flagrante, um instantâneo - mas muito mais uma cena do cotidiano que o fotógrafo apreendeu.

Fuga, também, porque esses fotógrafos preferiam, em um segundo tempo, se afastar da cidade nos passeios para praias e arredores do Recife⁵⁴⁵. Estes passeios facilitam a integração e liberdade do grupo que está em atividade de aprendizado, como o que acontece ainda hoje nos cursos de fotografia. Mas, como vimos, alguns fotógrafos mais experientes, que fizeram o FCCR - como é o caso de Dias e Berzin - acompanharam de perto aquelas transformações urbanas, encarando as destruições em suas atuações como amador e como profissional. Como contratado por instituições públicas na época do Prefeito Novais Filho (1937 - 1945), por exemplo, Berzin fotografou tanto o casario colonial do Bairro de São José como os arredores do Recife, novas obras pela cidade afora e demolições para a abertura do “Novo Mundo”, a Avenida Guararapes⁵⁴⁶. Também fotografou a mudança na paisagem da atual Pracinha do Diário e no Pátio do Paraíso, que foi a primeira etapa da abertura da Avenida Dantas Barreto⁵⁴⁷. Assim como a construção

⁵⁴⁴ “Novo Mundo”: como era conhecida a região no entorno da Avenida Guararapes inaugurada no final da administração do Prefeito Novais Filho (1937 - 1945). Ver: SETTE, Mário. *Arruar. Op. cit.*; PONTUAL, Virgínia. **Uma cidade e dois Prefeitos**. *Op. cit.*

⁵⁴⁵ Ver no Anexo 3, desta tese. Coleção AB/FCCR - FJN, Recife - PE.

⁵⁴⁶ Sobre a administração de Novais Filho ver: Seis Anos de Administração Municipal. 1937 - 1943. Relatório apresentado pelo prefeito A. de Novaes Filho ao Interventor Agamenon Magalhães, em Dezembro de 1944. Prefeitura Municipal do Recife. Capa de Lauro Vilar. Frontispício do DIÁRIO DA MANHÃ. Fotografias de A. Berzin. Clichês de Benevenuto Teles. Trabalhos gráficos da IMPRENSA OFICIAL. Orientação da DIRETORIA DE ESTATÍSTICA, PROPAGANDA E TURISMO. Recife, 1940; cf. PONTUAL, Virgínia. *Op. cit.*

⁵⁴⁷ O Pátio do Paraíso é considerado marco do movimento de 1817 em Pernambuco. Além da igreja de N. S. do Paraíso havia também o Hospital João de Deus, de 1686 e o quartel do Regimento de Artilharia. *No hospital o padre João Ribeiro fundou a Academia do Paraíso, principal reduto da Revolução de 1817* e no quartel de 1786, o *Leão Coroado* (Capitão José de Barros Lima), reagindo a uma ordem de prisão declarou a independência do Brasil, feito que precedeu o grito do Ipiranga de 1822. Ver: CAVALCANTI, Vanildo

da Ponte Duarte Coelho, em 1942: ponte que vai dividir o fluxo de automóveis com a Ponte da Boa Vista e com a Ponte Princesa Isabel. Berzin, que se dizia um apaixonado pelo Recife, cidade que escolheu para viver, onde se radicara, continuou ainda na década de 1960 a fotografar seus arredores por conta própria, bem como lugares que só muito tempo depois foram urbanizados como Dois Irmãos, Caxangá e Olinda⁵⁴⁸. Este mundo que se desfazia, enquanto outro, era erguido à revelia da maioria da população, provocava um sentimento de impotência entre os recifenses que só podiam assistir passivamente tais ocorrências⁵⁴⁹. Mais uma vez, ressaltamos, o fotógrafo é um observador privilegiado: não é nem o poeta romântico, aquele que primeiro descobre a cidade, como Baudelaire, nem tampouco o urbanista ou o médico higienista que ao descobrir a cidade quer sua transformação, intervindo na sua paisagem com o objetivo de organizar e sanear os espaços urbanos⁵⁵⁰. O fotógrafo não intervém, ele apenas registra, democraticamente, o antes e o depois dessas intervenções, recuperando para a história os lugares mais inusitados que a cidade brinda àquele que a sabe olhar.



551

Bezerra. *Op. cit.*; também SIQUEIRA, Jorge. Identidade Nacional/Regional. A Insurreição Pernambucana de 1817. Apud: REZENDE, Antonio Paulo. **Recife: que História é essa?** Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987, p. 39; e CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁵⁴⁸ Ver a Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁴⁹ Cf. PONTUAL, Virgínia. *Op. cit.*; e BERNARDES, Denis. Recife, o caranguejo e o viaduto. *Op. cit.*

⁵⁵⁰ Ver MATOS, Olgária. O Direito à Paisagem. In: PEACHMAN, Robert Moses. (org.) **Olhares sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

⁵⁵¹ O Pátio do Paraíso e a Igreja do Paraíso, onde hoje se encontra o edifício *Santo Albino*, na Avenida Guararapes, esquina com a Dantas Barreto, no Bairro de Santo Antônio. A primeira fotografia de Alexandre Berzin é do Acervo Fotográfico do Museu da Cidade do Recife – MCR -, Catálogos de fotografias, foto nº 00232. Recife – PE; a segunda foto foi publicada em "Seis Anos de Administração Municipal. 1937 – 1943. Relatório apresentado pelo prefeito A de Novais Filho ao interventor Agamenon Magalhães, em dezembro de 1944. Prefeitura Municipal do Recife. Capa Lauro Vilares. Frontispício do Diário da Manhã. Fotografias de A. Berzin. Clichês de Benevenuto Teles. Trabalhos gráficos de Imprensa Oficial. Orientação da DIRETORIA DE ESTATÍSTICA, PROPAGANDA E TURISMO, Recife, 1946". Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Essas transformações no espaço urbano ficam registradas nos projetos urbanísticos, nas fotografias e na memória de cada um que, de alguma forma, tenha presenciado o acontecido, para nunca mais esquecer. A demolição do Pátio do Paraíso, por exemplo, na primeira fase da abertura da Avenida Dantas Barreto, no Bairro de Santo Antônio, além de ter sido fotografada por Alexandre Berzin foi também desenhada por Abelardo da Hora que nos conta que, naquele momento, encontrava-se com amigos na *Sertã* – ponto freqüentado por jovens e artistas - quando alguém lhe disse que estavam demolindo a igreja. Ele dirigiu-se rapidamente ao local e desenhou, em protesto, de forma dramática, a demolição, o que deixou muita gente chocada⁵⁵². Abrindo um parênteses, gostaríamos de salientar que a obra de Abelardo da Hora, e o que ela representou por muito tempo, ou seja, a idéia de uma arte moderna, foi muitas vezes polêmica e incompreendida no Recife. Durante as comemorações do TRP, em 1954, por exemplo, Abelardo foi encarregado de fazer as esculturas em homenagem ao “Tricentenário” para coloca-las nas cercanias da Praça da Independência, ou seja, na Avenida Guararapes. As enormes esculturas, montadas no meio da Avenida Guararapes, mostravam figuras contorcidas, cujos volumes lembravam as pinturas de Picasso. A obra de Abelardo é vista neste momento, como “anti-popular” e lamentava-se que a arte moderna seja aquele “atentado à beleza e à verdade”⁵⁵³. O artigo, de autoria de Nilo Pereira, acentuando que a obra deve ter uma “ambiência emocional” com o seu povo – sendo Pereira, o porta-voz deste povo -, compara, para se fazer entender, as esculturas do artista - que chama de “os bonecos de Abelardo” – à fotografia, ponderando, ao mesmo tempo, sobre o que entende ser o estatuto moderno desta última⁵⁵⁴. Ainda distanciando a arte da vida e amarrando à fotografia ao que diz ser a “cópia da natureza”, diz:

A arte não deve ser apenas o capricho de quem a concebe ou de quem a executa. É certo que não devemos sujeitá-la a moldes de tal sorte objetivos e impessoais que o

⁵⁵² Demolição do Paraíso por Abelardo da Hora. Entrevista em 16 de julho de 2004.

⁵⁵³ “Arte moderna e o povo”, artigo de Nilo Pereira. **Folha da Manhã**, quinta-feira, 04 de fevereiro de 1954, pág. 03.

⁵⁵⁴ Sobre essa reação de “desapontamento” do público do Recife em relação à “arte moderna”, que é muito mais uma fabricação de grupos de intelectuais comprometidos com o projeto modernizador, lembramos um episódio anterior analisado em: ANJOS JR., Moacir dos & MORAIS, Jorge Ventura de. Picasso ‘Visita’ o Recife: a Exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Recife: Instituto de Pesquisas Sociais da FJN, trabalhos para discussão n. 69, setembro de 1997, p. 14. Dizem os autores: *se o reconhecimento do valor das obras expostas requeria que o público estivesse ‘ao par do movimento artístico contemporâneo’, é possível supor que a rejeição observada tenha sido devida, principalmente, à pouca familiaridade dos recifenses com os estilos modernistas europeus. Caso esta hipótese seja verdadeira, o fracasso da exposição [como anunciado] não pode ser visto, portanto, como ‘inexplicável’ ou como indicador de uma aversão dos pernambucanos à arte moderna per se, mas apenas, (...) resultado de uma divergência entre os códigos culturais a que os quadros faziam referência e aqueles de que os presentes ao Teatro Santa Isabel [onde aconteceu a exposição] dispunham para apreciá-los.*

subjetivismo criador se anule. Porque, com efeito, nêsse (sic) subjetivismo está o talento artístico, a emoção criadora. Se tudo se resumisse numa cópia da natureza - nessa tranquilidade(sic) rígida do objeto, nessa limitação do meio exterior - bastar-nos-ia a fotografia. Mas, na fotografia mesma - essa sim inalterável diante do objeto - pode o artista pôr a sua marca pessoal, 'criando' algo intensamente subjetivo onde tudo indica ser a estabilidade irremissível.⁵⁵⁵



556

Enquanto a obra de Abelardo desafia o projeto modernizador com seus “bonecos”, chocando e expondo-os em plena praça pública para o olhar do transeunte e para a crítica dirigente, a fotografia moderna é ainda associada ao estatuto de verdade – o que facilita sua circulação. Na fotografia, todavia, a crítica ao projeto modernizador, ainda estritamente vinculado às formas estéticas tradicionais e conservadoras pode se fazer valer pela inversão de certos padrões sociais, apresentados sutilmente, como no caso da imagem da Igreja dos Guararapes de Berzin. Por outro lado e, ao mesmo tempo, há uma aceitação do novo, procurando, neste, um recorte interessante, um outro ângulo, para se fotografar. Nas fotografias do FCCR, registra-se, portanto, este mundo novo, recém modernizado, o que, de certa forma, garante a independência do clube, mas que também pode comprometer a sua pesquisa de autonomia expressiva. A questão não é simples. Sem pretender abarcar a totalidade, o recorte possibilita ver a transformação sem encará-la de frente, numa tentativa

⁵⁵⁵ “Arte moderna e o povo”, artigo de Nilo Pereira. **Folha da Manhã**, quinta-feira, 04 de fevereiro de 1954, pág. 03.

⁵⁵⁶ Os automóveis estão nas ruas e o Recife não é mais o mesmo. Fotografias de Alexandre Berzin. Demolições na Pracinha do Diário para a abertura da Avenida Guararapes. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Note-se na frente da igreja de Santo Antônio, um casarão que vai ser demolido. Em direção à Guararapes, ao fundo, no horizonte, um descampado onde seria a beira do rio e por trás a Rua da Aurora, ainda sem os edifícios do Cine São Luís à esquerda o Empresarial Pessoa de Melo, altura onde outrora havia a Igreja dos Ingleses - anglicana. Estas fotografias estão também no Museu da Cidade do Recife, Catálogos de fotografias, fotos n°s 00547 e 00548. Ver também PONTUAL, Virginia. *Op. cit.* A autora não referênciava o fotógrafo, sendo esta uma tendência historiográfica que denuncia também uma falta de pesquisas sobre a fotografia no Recife.

de eliminar os danos do olhar direto⁵⁵⁷. Independentemente do conteúdo visível, o que se ensinava era a relatividade da realidade, nesses primeiros ensaios de pós-modernidade. A fotografia prima pelo presente e, este sim, é congelado, petrificado em ato a se perpetuar. Abandonando uma melancolia que acompanha as imagens de destruição, a fotografia vai mostrar o efêmero, vai se preocupar com o lúdico, exercitando as regras da composição, as contraluzes, procurando trazer à luz as situações inusitadas da vida, as efervescências e as múltiplas texturas do moderno⁵⁵⁸. Mas, então, fica a Ponte da Boa Vista – representando uma tradição do olhar moderno –, como aquela “velha senhora de lábios pintados”, símbolo da industrialização, a encantar os fotógrafos amadores, símbolo de passagem e transformação; ainda bela, ainda motivação, para uma boa fotografia, para uma história interessante, introduzindo a passagem entre os mundos que se encontram em suas margens, sendo que partes destes mundos sucumbem enquanto que outras permanecem.

Podemos até tentar compreender e supor, preservados pelo olhar distanciado do tempo histórico, as intenções de Alexandre Berzin ao fotografar uma igreja tão importante simbolicamente para Nilo Pereira, por exemplo, de forma invertida. A fotografia, porém, não é uma obra de impacto como uma escultura, mesmo se exposta em praça pública, as proporções são outras, não há tridimensionalidade: é preciso chegar perto para, olhando

⁵⁵⁷Ver o mito da medusa em DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 2001, p. 140. Existem, pelo menos, dois mitos que são associados à fotografia: o de Narciso e o da Medusa, sendo o segundo, decorrência do primeiro. Dubois considera, para o caso do primeiro, a expressão *abbracciarre* (a fonte é Alberti), cuja dimensão espacial permite pensar o seguinte: *abraçar (uma superfície) com olhar, isto é, envolver, circunscrever por completo*; uma segunda, ou primeira dimensão, tanto faz, seria a amorosa; *abraçar (um corpo) com os braços e com a boca*. Nesta imagem veríamos então concentradas, em um só ato, um desejo de totalidade que nada mais é que uma projeção do eu que abraça uma superfície: uma fonte, uma tábua-água, um espelho. Pensando em relação ao quadro ou à fotografia isso quer dizer que estamos sempre encontrando a nós mesmos quando defronte de uma imagem, de uma representação. É preciso então vencer a ilusão do espelho através da narrativa. E sintetiza Dubois: *o narcisismo é índice, o princípio de uma aderência real do sujeito a si mesmo como representação, em que o sujeito só pode se perder e naufragar, exceto se justamente sair do índice, exceto se cortar essa relação circular e especular (de ilusão) de co-presença a si mesmo como outro, exceto se renunciar aos dêiticos (o autodiálogo 'eu'/'tu') para entrar no narrativo ('ele')*, p.146. Em relação à medusa, diz: *Eis a fotografia pega na vertigem do nó que a amarra e do buraco que a afasta*. A medusa representa o próprio corte fotográfico, o momento de enrijecimento e petrificação, as pequenas mortes e degolamentos do instante: lembrando o momento certo a ser aproveitado na foto, em que o olho é roubado e no qual é aprisionado em uma máscara. *Ver a Górgona* [como fez Perseu], *é olhar dentro de seus olhos e, por meio do cruzamento dos olhares [dos espelhos], cessar de sermos nós mesmos, de estarmos vivos para nos tornarmos, como ela, poder de morte*, p. 150. Para saber mais, inclusive sobre a associação com o medo da castração, cf. as pp. 140-157.

⁵⁵⁸ *A atuação modernista superou a contradição estética básica com a qual a fotografia vinha se debatendo desde o século XIX, ao transformar a ironia da promessa de desenvolvimento em esperança de desenvolvimento. Isso se deu no momento em que a fotografia fez emergir o projeto de desenvolvimento implícito à base perspetiva do aparelho, para materializa-lo na própria construção da linguagem fotográfica. A esperança modernista possibilitou, ao mesmo tempo, o afastamento do fotógrafo de seu antigo posicionamento crítico frente ao processo de modernização. A atitude agora é positiva, aferida pela aceitação generosa e indiscriminada da natureza. Sobre o fotógrafo recaem os encargos da definição de uma nova sensibilidade*. COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. *Op. cit.*, p. 38.

uma folha de papel, fruir de sua mensagem. Em sua época a imagem poderia ter sido lida como uma excentricidade do fotógrafo estrangeiro não católico, em todo caso, a fotografia pode ter provocado, no mínimo, um estranhamento, que, muito possivelmente influenciou a percepção de seus pares e alunos do FCCR. Não podemos medir se a alteração da percepção pela sensibilidade teria sido mais eficaz quando exposta de forma brusca por Abelardo ou sutil, como o fazia Berzin, através do exercício da fotografia moderna, que procurava ensinar a andar de olhos abertos. Veremos então como será interessante essa nova fotografia.

3.3.2. O RECIFE NAS “SOMBRAS DO FREVO”

Podemos pensar a fotografia “Sombras do Frevo” como uma *incaracterística fotografia*, fazendo um empréstimo da expressão de Tadeu Rocha quando se referia aos novos edifícios que despontavam no horizonte do Recife. Talvez, por isso, por dificuldade de compreensão, a fotografia “Sombras do Frevo”, de Alexandre Guilherme Berzin, não foi comentada em nenhum jornal apesar da relevância de sua proposta. Sabemos que resultou de uma pesquisa de AB – de sua paixão pela festa e pelo carnaval –, que perseguia passistas nos carnavais pelas ruas do Recife. Podemos imaginar que esta foto, de passistas que frevavam – que *freviam* –, foi tirada nas cercanias da Praça da Independência, entre os Bairros de Santo Antônio e São José – lugar de concentração popular⁵⁵⁹. Berzin era um folião passivo, vivia a folia fotografando a folia. Fotografava não somente os passistas do frevo, mas também maracatus, caboclinhos, e as fantasias criadas pela espontaneidade do povo nas ruas. Vejamos algumas de suas imagens do carnaval e do frevo:



⁵⁵⁹ A aproximação de Berzin com a cena, todavia, não permite identificar marcas ao redor que poderiam indicar a hora exata do registro, nem o lugar. Ver a fotografia “Sombras do Frevo”. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



“Sombras do Frevo” é uma das fotografias que esteve em exposição permanente nas paredes do salão principal do FCCR, mas também figurou no Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, em 1954⁵⁶¹. Esta foto é resultado de um corte horizontal, que Berzin fez em laboratório, quase ao centro da imagem, expondo aquilo que seria a parte inferior que se apresentava no negativo, cujos volumes e gestos indicam pessoas que dançam, e a dança é o frevo, como nos informa o título. Representam os passistas, suas sombras projetadas na rua contrastando com o brilho dos paralelepípedos, cujas texturas em tons de cinza e branco refletem a luz do sol com intensidade.

Mas, o que são as sombras em uma fotografia? São “... a menor intensidade luminosa” aquela “emanada pelas partes escuras”. “Sombras do Frevo” possibilita compreender o dispositivo de formação da imagem na câmara obscura, podendo ser usada, por exemplo, numa aula inaugural de fotografia, como nas aulas de “História da Fotografia” de Alexandre Berzin que, para melhor explicar o fenômeno de formação das imagens, descreve por duas vezes a câmara obscura. Numa destas descrições diz:

Quando, num dia de sol, nos encontramos em casa com as portas das janelas quase cerradas de modo que só penetre no compartimento uma estreita faixa luz, é frequente(sic) vermos perpassar pelas paredes ou pelo tecto(sic) as imagens das pessoas ou dos carros que passam na rua. Olhando com atenção veremos que essas imagens são invertidas. Se obscurecêssemos(sic) bem todo o compartimento e práticássemos(sic) hum (sic) pequeno orifício (sic) na porta duma janela de modo que a luz do sol apenas (...)se penetrar por aí, veríamos(sic) formar-se, na parede fronteira, uma imagem mais

⁵⁶⁰ Fotografias de Alexandre Berzin. Nas duas primeiras aparece Dona Santa do Maracatu Elefante. Não há datação nestas fotografias. Estimamos terem sido feitas entre 1945 e 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁶¹ Na “aula superior do Dr. Roberto Câmara”, no Capítulo 2, vemos esta fotografia em exposição no FCCR.

ou menos nítida (sic), e invertida, dos objetos iluminados que estivessem fora de casa, defronte do orifício (sic) da janela⁵⁶².

Se entre a parede fronteira e o foco de luz fosse colocado uma cartolina, aproximando ou afastando-a do foco de luz, chegaria um ponto em que a imagem se apresentaria cada vez mais nítida. Aí poderíamos identificar as sombras que, a início, poderiam ser percebidas apenas como uma mancha mais escura ao redor do vulto iluminado. As sombras de uma imagem, ou melhor, sua menor emanção de luminosidade, se projetariam, nesta cartolina, como o inverso do inverso.



563

Mas, então, se pensarmos naquele terceiro momento que diz que a imagem é quem a olha, será possível supor que, nesta fotografia, algo Berzin quis mostrar e algo quis esconder: mostrando o inverso do inverso teria mostrado o próprio frevo? Ali está a dança em ato, sem o dançarino. Foi, no entanto, num segundo momento, depois do primeiro contato com as “Sombras” que encontramos a fotografia por inteiro e questionamos novamente a sua intenção do corte, já que a imagem como se apresentava no negativo

⁵⁶² Aulas de “História da Fotografia” por Alexandre Berzin. Anexo 1, desta tese. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁶³ “As Sombras do Frevo”, fotografia de Alexandre Berzin, como foi apresentada no Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco. É possível que tenha sido fotografada em 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

parecia ser tão bem concebida⁵⁶⁴. É tanto que, em outras ocasiões, quando as referências da época se perdem - em homenagens posteriores a AB - a imagem é exposta por inteiro.



O corte propositadamente separou a parte iluminada (vivida) acima da parte obscura (as sombras), abaixo e, mais uma vez, constatamos que Berzin faz uma outra inversão – que ainda não poderíamos precisar, mas que pode ser representada pelo ato fotográfico em si mesmo -, mostrando a parte obscura de tão alegre, iluminada e contagiante dança. A história da fotografia é a seguinte: um grupo de quatro passistas, homens, dançam o frevo rasgado⁵⁶⁵. O frevo é uma dança que, outrora, era uma luta ou uma forma de defesa criada pelos capoeiras – os brabos do Recife – que saíam às ruas acompanhando bandinhas marciais em dias de solenidades ou, no carnaval; provocando aqueles com quem cismavam ou defendendo aqueles com os quais tinham ou não afinidades. A sombrinha, que hoje em dia já foi estilizada – inclusive no tamanho e nas cores de Pernambuco -, vai substituir o porrete que os brabos usavam para marcar presença e para “sentar” naquele que se enxerisse em enfrenta-los⁵⁶⁶. Muitos desses homens tinham “costas quentes”, ou seja, ou eram filhos e parentes de pessoas importantes, de políticos, ou eram como que seus

⁵⁶⁴ O negativo desta fotografia é em vidro, tamanho 6X9 ou 6X6, como parte considerável da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁶⁵ Nos primeiros tempos as mulheres não praticavam o frevo, era uma dança masculina. Ver: OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: Ed. de PE, 1971.

⁵⁶⁶ “Os Brabos”. Em: SETTE, Mário. **Maxambombas e Maracatus**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981, p. 85.

capangas, o que os tornava imunes às leis policiais⁵⁶⁷. A tonalidade predominantemente branca das roupas era comum entre os brabos, além do que são roupas muito usadas em regiões tropicais onde o calor é intenso, como no caso do Recife, – bonés brancos – contrastando com os tons de cinza escuro da pele, indicando pessoas queimadas de sol. Braços soltos, pernas que se cruzam na *tesoura* entre outros passos, saltitantes como numa *polca*⁵⁶⁸. Os rostos estão virados em direções diferentes, acompanham o molejo do corpo. A sensação que temos é a de que o ritmo da música foi suspenso, mas que, se fizéssemos um esforço a mais, voltaríamos a ouvi-lo.

Um dos passistas, do lado esquerdo, está parado. É sua a primeira sombra, no canto superior esquerdo. Está ali como que para amarrar a cena das sombras e para dizer a direção do sol, cuja luz perpendicular, de um começo de manhã ou de um fim de tarde, penetra forte destacando a textura do chão. Ao fundo, algumas pessoas paradas das quais só vemos pernas, de frente para o fotógrafo, observam de ângulos de visão diferentes; do outro lado, o espetáculo de dança, a cena, o volume dos corpos desenhados na rua, as silhuetas do frevo em contorção, em movimento, congeladas no instante em que seus pés nem tocam o chão. O pé suspenso do passista e a primeira sombra do sujeito parado à esquerda amarram as duas partes da imagem que Berzin resolveu separar: a fotografia do frevo, onde a luz nos passistas é intensa, acima, e a parte de baixo, das sombras, em sua geometria – volumetria - nova e esquisita, imagem que Berzin, na posição em que estava em relação aos passistas, viu primeiro.



⁵⁶⁷ “Os Brabos”. Em: SETTE, Mário. *Op. cit.*, p. 85.

⁵⁶⁸ A polca, de origem polonesa como a mazurca (mais aproximada do forró), era dançada por um casal. A tesoura, cruzando as pernas com agilidade e leveza, é um dos inúmeros passos do frevo. Ver: OLIVEIRA, Valdemar de. *Op. cit.*

Temos o privilégio de ver a fotografia inteira e seu recorte, mas o que poderíamos dizer caso tivéssemos visto apenas a imagem das sombras? Observando-a por inteiro, percebemos que as sombras parecem adquirir vida própria, daí talvez terem provocado, em Berzin, o corte. A desconcertante “Sombras do frevo” nos sugere algumas, outras, questões. Nos leva ao decalque – ação indicial primordial que é a própria fotografia -, àquele que teria sido o primeiro relato de registro de uma imagem projetada a partir de uma pequena luz, numa cabana no deserto quando dois enamorados se despedem; cena que teria sido a precursora também da pintura⁵⁶⁹. Nos leva também, instintivamente, às cenas pintadas nas cavernas pré-históricas. Pensando no encontro do claro com o escuro, que possibilita todo desenho e também a fotografia, as luzes e as sombras como são projetadas na imagem de Berzin são uma excelente metáfora da relação entre o verbo e a imagem como nos lembra Eugen Bavcar ao nos contar histórias de sombras⁵⁷⁰. Diz Bavcar: *As trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece um estado latente, a saber, a luz em potência de devir e de ser*⁵⁷¹. Lembrando o primeiro ato de criação do Gênesis, por exemplo, a imagem possibilita pensar que o verbo, que é manifesto na escuridão, antecede a luz. Com isso, podemos pensar também que, por mais luminosidade que uma fotografia possa nos brindar, sempre haverá aquilo que não alcançamos – uma distância impenetrável. Bavcar referencia então o quadrado negro de Malevitch – sobre a necessidade do esquecimento estético: *Voltar para trás do quadro negro – sombras - ou ir além dele significa, sobretudo recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar com o negativo*. Cita também Franz Kafka, para quem: *O que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo*.

Deste modo o negativo nos é fornecido já pela obscuridade do momento vivido, na perspectiva da antropologia de Bloch, isto é, pela experiência do existir no cotidiano, experiência tampouco alcançada, nem na clareira da memória que leva ao passado, nem naquela outra que cria uma luz de antecipação sobre o futuro⁵⁷².

E, retomando a discussão de Walter Benjamin a respeito da perda da aura que se instaura com a reprodução fotográfica, nesse tempo moderno de exposição, Bavcar acentua que:

Com a fotografia enquanto imagem tem início a perda da aura, segundo a perspectiva de Benjamin. Uma foto é a imagem de alguma coisa já morta e permite apenas uma vaga

⁵⁶⁹ ver cap.1 desta tese; DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*

⁵⁷⁰ BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: **ARTEPENSAMENTO**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 461 - 466.

⁵⁷¹ BAVCAR, Evgen. *Op. cit.*, p. 462.

⁵⁷² Idem, p. 462.

ilusão a respeito da identificação do aqui e agora. No entanto, a câmara obscura nos permite compreender a obscuridade como tabula rasa, como esquecimento estético por excelência em relação às imagens que nós podemos criar. Com a câmara obscura o homem encontra um equivalente tecnológico para a experiência deste esquecimento ⁵⁷³.

Poderíamos pensar com isso que o flagrante de rua que Berzin captura na fotografia inteira é transformado, na parte baixa que ele privilegia e expõe, em *pintura*, em jogo de volumes e proporções que ele viu como harmoniosos para constarem em Salões de Artes Fotográficas. Mas imaginemos que tipo de discussão teria surgido da visualização das “Sombras do frevo”. Será que sem o título da fotografia - a legenda que conduz a leitura - seria facilmente identificável que ali se dançava o frevo? Uma dança certamente seria reconhecida. E sobre a sensação da imagem invertida? Seria preciso fazer um exercício não muito demorado para perceber e identificar a dança, para identificar o corpo humano suspenso de um movimento. A inversão da imagem viabiliza ainda mais sua compreensão como composição – talvez como pintura rupestre - e talvez ainda essas tenham sido as únicas respostas que obtivemos a respeito da enigmática “Sombras do Frevo”. Podemos, no entanto, considerá-la como marco da fotografia moderna no Recife tendo em vista que ela sugere a ausência direta do referente, evidentemente que sem abolir a câmara fotográfica, e também propõe um esquecimento estético retomando os primeiros atos de projeção de imagens quando o homem, ainda na caverna, acreditava na realidade das sombras.



574

⁵⁷³ Idem, p. 464.

⁵⁷⁴ A fotografia foi assim publicada no **Diário da Noite**, terça-feira, 5 de novembro de 1957, p. 6.

3. 3. 3. ENTRE HISTÓRIA E FOTOGRAFIA, A ARTE FOTOGRÁFICA DO FCCR



575

Publicadas nos Catálogos dos três Salões Nacionais de Arte Fotográfica do FCCR, as fotografias que se seguem são apresentadas em três blocos de análise, em três tempos, como se montássemos novamente o tripé onde encaixamos a máquina fotográfica em direção ao horizonte fotografado, como se cada bloco de fotografias representasse um cenário fotografado de uma época: apertando o obturador e trazendo novamente para o presente estas imagens do passado que provocam reflexão e que, pela condição de serem fotografia, representam também um eterno presente⁵⁷⁶. Estes blocos correspondem aos três tempos em que foram apresentadas ao público do Recife como amostras da arte fotográfica: em 1954, 24 fotografias; em 1955, 21 fotografias e 1956-57, 20 fotografias. Antes de descrever a produção fotográfica do FCCR, porém, façamos algumas ponderações. Em primeiro lugar, o que temos destas fotografias são algumas notas de jornais e críticas esparsas aos Salões, o que nos motivou a voltar às próprias fotografias tomando-as como objetos de estudo, contemplação e refletividade.

Pensamos em fazer essas reflexões pelos temas que se repetem, como: cenas urbanas, paisagens (marinhas, praias), figuras (*portraits*, silhuetas), objetos (abstrações,

⁵⁷⁵ “Reflexos”, fotografia de nº 55, de Juventino Gomes (Jugu), do FCCR, Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, de 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁷⁶ Como na cena final do filme “Morte em Veneza” de Lucchino Visconti, de 1971, baseado no livro homônimo de Thomas Mann, de 1912.

montagens e naturezas mortas), elegendo ainda as cenas urbanas como prioridade. Percebemos, porém, uma imobilidade no nosso discurso mesmo porque em uma fotografia é possível encontrar motivações temáticas diversas que se complementam ou se justapõem - relacionam-se em cada imagem. Elas abrem os caminhos para outras tantas reflexões, sendo esta uma condição do material fotográfico que pretendemos evidenciar. Além do que veríamos, com isso, somente uma parte da produção do FCCR divulgada nos seus três catálogos. Percebemos que, em uma única fotografia, podem estar contidas várias propostas temáticas em incoatividade. Pensamos também em fazer sua análise em dois blocos, separando os trabalhos de Recife, numa tentativa de caracterizar o que aqui de melhor se produziu de arte fotográfica, como numa nova exposição, um recorte e um destaque já feito no passado, porém, pelos júris dos Salões referidos e pelo público que compareceu à Rua da Imperatriz e que se admirou com aquela novidade que, sabemos, hoje, representou uma tentativa de quebrar o padrão documental vigente entre fotografias. As fotografias do Recife, então, seriam as primeiras a serem lidas e discutidas. Num segundo bloco, analisariamos os trabalhos dos visitantes, que, envolvendo a produção local, apontaria a sintonia daquela primeira produção com a fotografia coeva do Brasil e do mundo. Dividindo os trabalhos em dois blocos de análise, perderíamos, contudo, as contraposições, os confrontos e as possibilidades de composição destas produções.

A opção de discutir algumas imagens em três tempos não perde nem a multiplicidade do referencial temático nem a relação entre a produção local e a nacional, caracterizando ainda os três Salões do FCCR. Vai possibilitar, por outro lado, a composição de pequenas narrativas e reflexões que possuem um enorme lastro de possibilidades que queremos evidenciar. Temos por inspiração o *Micrômegas* de Voltaire, a comparar o que é construído culturalmente como *micro* e *macro cosmos*, e, trazendo-os para o nosso presente, podemos dizer que, ambos, são passíveis de serem capturados pela máquina fotográfica⁵⁷⁷. O nosso roteiro pressupõe também o que diz Walter Benjamin em “Rua de Mão Única”: pretendemos relacionar estas fotografias como quem *forma para si, a partir da casa onde mora e da cidade que habita, uma idéia de sua própria natureza e índole*⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Ninguém discute se a fotografia deu um tremendo impulso às pretensões cognitivas da visão, porque – mediante o close e a sondagem à distância – ampliou enormemente o reino do visível. In: SONTAG, Susan. *Op. cit.*, p. 132. O duplo em Voltaire tem relação com a idéia do “estar em toda parte”, através de uma lente de aumento. E ainda SONTAG, Susan. *Op. cit.*, p. 139, diz: *a fotografia cria ou amplia oito variedades de visão: abstrata, exata, rápida, lenta, intensificada, penetrante, simultânea e distorcida.*

⁵⁷⁸ VOLTAIRE. François-Marie Arouet (1694-1778). *Micrômegas*. História Filosófica. In: <http://www.site/livros_gratis/micromegas.htm>. Acesso em: 26 set. 2001; BENJAMIN, Walter. A lontra. In: **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 93 (Obras Escolhidas, v. 2).

Podemos, contudo, pensar que a fotografia quando tirada torna-se independente do fotógrafo, sintetizando em si uma história ou várias, embora ainda seja possível querer saber o que se quis mostrar ou dizer com aquela imagem – pergunta que fizemos quando diante de as “Sombras do Frevo”. Mas esta intenção, como comprovamos, não é assim tão importante e encerra em si mesma uma impossibilidade que pode até ser resumida em uma palavra: distância. Mesmo se fizéssemos o fotógrafo falar desta ou daquela fotografia, o tempo em que foi fotografada já foi perdido e o que se faz é apenas tentar recriar no presente, impressões que aquele tempo lançou. O acesso ao referente, neste caso, é problemático – o caminho a ser seguido não é uma linha reta -, apesar de sabermos que ele esteve ali e, por isso, a foto hoje é vista. O que temos, portanto, são pontes de acesso que marcam aquela existência em confronto com a nossa, que podem se apresentar como outros veículos e passagens, o barco, a estrada, ou como crianças, árvores e sombras. A fotografia pertence a um outro tempo e torna-se importante ao observador pela motivação que provoca naquele que com ela se encanta.

Sobre o fotógrafo, podemos inferir que a reflexão a respeito da fotografia jamais acontece no momento fotografado (daí seu significado de corte, de suspensão de tempo e de vida), somente antes, como planejamento, e depois, como reflexão a respeito do ato fotográfico ou dos possíveis erros e acertos da fotografia, que tem a ver com as regras de composição, contrastes, texturas – depois disso, a fotografia é lembrança e encantamento estético. Para tanto, nada melhor que lembrar o discurso de Benício Dias quando fotografa o “Beco do Marroquin”. Ele dizia que sempre “namorara aquele beco” e que, num dia, andando por ali, percebeu a incidência mágica da luz, desenhando sombras, onde crianças brincavam. No momento de disparar o obturador, um elemento de sorte – uma centelha do acaso, que brinda o fotógrafo e surpreende o observador: um passante, um homem que cruza a calçada e, enfim, estava feita a fotografia. As leituras de Benício de “Vidas Perdidas”, uma fotografia de Comelli - assim como aquelas leituras publicadas em jornais de autoria do próprio Comelli, de Célio de Carli, José Laércio do Egito, Dilermando Raposo e Ladjane - também nos auxiliam nesse exercício de imaginação, quando provocados pelas fotografias dos Salões do FCCR, numa tentativa de aproximação com o seu tempo de produção e de comunhão com a solidão do artista. É preciso dizer que não há uma diferença entre a fotografia cujo autor pratica a fotografia e um outro que, sem prática

alguma, faz uma foto que arrebatava e faz pensar. Ambas as fotos, todavia, podem ser encantadoras e a medida da diferença está no âmbito da experiência do fotógrafo⁵⁷⁹.

Nessa caminhada cujo desafio é o de imaginar o que as fotografias dos Salões podem provocar, representar e dizer da arte fotográfica que se fazia no Recife, em 1954, 1955 e 1956-57 é que a documentação da Coleção AB/FCCR nos fornece algumas pistas. Na revista “*Fotografia Popular*”, de março de 1956, encontramos um artigo que pergunta “*en qué consiste una buena fotografía?*”⁵⁸⁰. Respondem vinte fotógrafos, críticos, escritores e editores de revistas de fotografia e, como uma das premissas da investigação, estabelecem pelo menos um consenso: o de que não há um consenso sobre assunto tão instigante, diz a revista. Supondo que as fotografias expostas naqueles três Salões são boas fotografias, as melhores fotografias, aquelas que passaram por um júri de seleção de época e que por isso são as fotografias exitosas dos fotógrafos amadores do Recife num circuito da arte fotográfica nacional, como já anotamos anteriormente. Tomamos somente o artigo como referência para começar esta nossa reflexão, considerando, necessariamente, a complexidade, diversidade e subjetividade do assunto. Se mero *salonismo* ou não, não o definiremos. O resultado é fruto de uma escolha – uma tomada de caminho – sem pretender chegar a uma resposta única e acertada, o que se afiguraria como prática para nós impossível, considerando que a fotografia é um lugar intermediário – nem somente arte, nem somente técnica, nem somente política, nem somente magia; nem somente aquele que fotografa, nem somente o fotografado, nem somente o observador⁵⁸¹. Queremos expor algumas das respostas de alguns desses fotógrafos, inclusive para fazermos um balanço do que se pensava da fotografia na época em que o FCCR realizava o seu terceiro e último Salão e para com elas guiar-nos nesta tarefa.

Então, das páginas da “Fotografia Popular” retiramos esses depoimentos que procuram responder à questão: “*En que consiste una buena fotografía?*”. Para Ansel Adams, fotógrafo,

⁵⁷⁹ Ver SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. *Op. cit.*; também o diretor técnico da revista *Look*, Arthur Rothstein, diz: “Cualquiera puede sacar una buena fotografía” In: “Fotografia Popular”, março de 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife –PE.

⁵⁸⁰ Revista “Fotografia Popular”, março de 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife –PE; esta pergunta também elaboram SCHAEFFER, Jean Marie. **A imagem precária**. *Op. cit.* e Castel, Robert e Schnapper, Dominique. *Ambition esthétique et aspirations sociales*. Em: BOURDIEU, Pierre. (org.). **Un Art Moyen**. *Op. cit.*, p. 143 – 172.

⁵⁸¹ A referência é a BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. *Op. cit.*; Ver SONTAG, Susan. *Op. cit.*, p. 133: *A fotografia é apresentada como uma forma de conhecer sem conhecer: um modo de ludibriar o mundo, em lugar de lançar contra ele um ataque frontal*; ver também o mito de medusa, exposto anteriormente.

... una buena fotografía es una que demuestra una honestidad expresiva e interpretativa; en que se retrata al sujeto con buen gusto y entendimiento. Debe poseer la foto la cualidad de arte, y la sensibilidad de 'ver'. La obligación de ser claro es suprema, aunque esta claridad sea más de la mente y el corazón que de la perfección óptica y material. Los fotógrafos a veces no dicen la verdad, pero, la fotografía jamás miente!

Já para Joseph Costa, supervisor fotográfico, King Features - Sunday Mirror:

- Es como si me preguntaran, ' De qué tamaño es el universo?' Las buenas fotografías son tan variadas como lo son los buenos cuadros y los gustos de los conocedores en las galerías de arte... Hay un solo ingrediente indispensable - el de atraer la vista. No importa cuál sea el asunto, ni lo que se haga de la composición, la iluminación y el ángulo de la cámara - si la foto atrae la vista del espectador, y retiene su interés, es porque es buena.

E Philippe Hallsmann, fotógrafo diz:

- El fotógrafo se preocupa con la composición, la exposición, la iluminación, el diseño, la calidad de la copia, etc. - pero todo esto vale de poco si el mismo carece de percepción. Un retrato no es retrato, si la esencia del sujeto no logra captarse; una fotografía de una escena no es más que una instantánea si su significación y emoción no se cogen. Pero aun si todo esto se logra, es por demás si el observador carece de sensibilidad e imaginación.

E ainda Beaumont Newhall historiador, crítico, curador da George Eastman House, acentua: - Una buena fotografía expresa algo tan elocuentemente, que no puede expresarse mejor de ninguna otra manera. Puede ser poética, o puede ser circunstancial, pero siempre ha de ser algo tan cierto que nos enseña algo de la vida. E Alfred Eisenstaedt, fotógrafo, considerando a relatividade do assunto, diz: Lo que busco en una fotografia es la simplicidad⁵⁸².

⁵⁸² Todos os depoimentos são da revista "Fotografia Popular", março de 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife –PE.

1º TEMPO



583

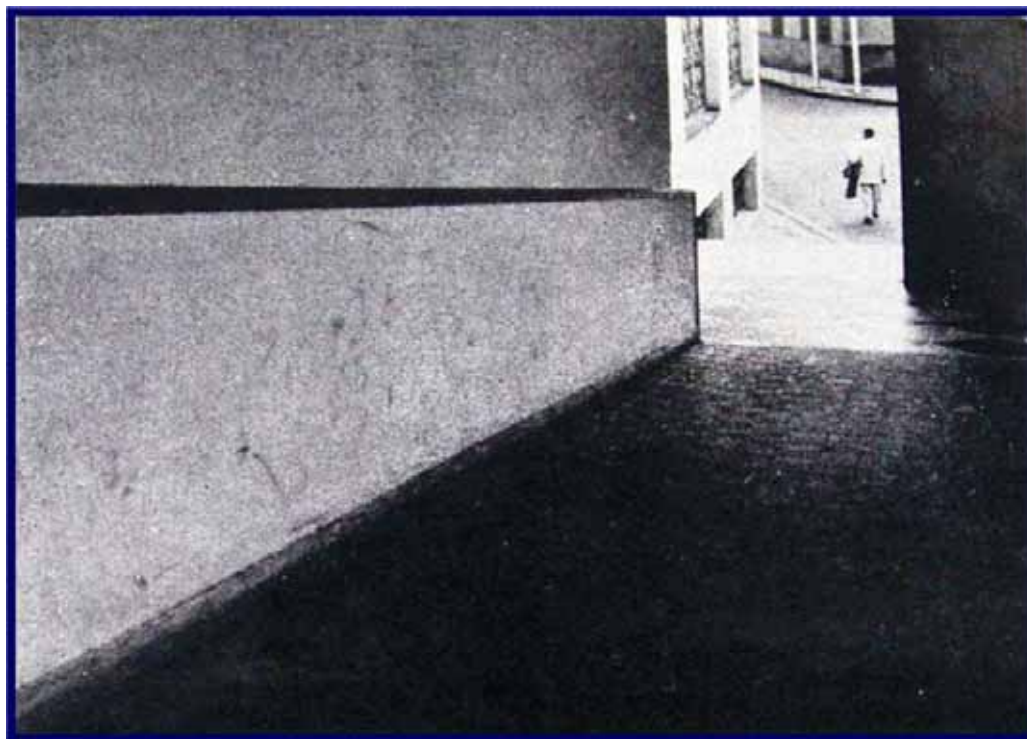
No ano das comemorações do Tricentenário da Restauração Pernambucana, 1954, estavam os fotógrafos do FCCR mais preocupados em expor e discutir suas fotografias como a relação entre eles próprios, os fotógrafos, o fotografado e o observador⁵⁸⁴. É o que nos faz ver Ivan Granville em “O Terceiro Homem”: o fotografado, nem o fotógrafo, nem o que observa a fotografia, para nos lembrar a relação que vai significar a imagem sempre que alguém a tiver em mãos⁵⁸⁵. Envolvido por uma aura de mistério, tendo descido uma rampa - posto que caminha como se dali tivesse saído – ao fundo, um homem de paletó branco, segurando um casaco preto, está indo embora, de costas para o observador, como apenas sugerindo: siga-me! É lá que o olhar se detém. Do alto desta rampa, mirando para

⁵⁸³ “Jarra”, fotografia de nº 162, de Francisco Albuquerque, do FCCB – SP. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. *Qualquer tratadista falando sobre composição artística salienta sempre que 'as melhores composições são aquelas em que entram menor número de elementos e cuja ação se destaca por um fundo simples'. O sr. Albuquerque seguiu este princípio e o resultado é o que se vê na foto referida. Equilíbrio e beleza. Apesar de conter somente objetos inanimados a foto possui um vigor dificilmente superável.* In: “1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife”, por Célio De Carli. Recife, **Folha da Manhã**, quinta-feira, 18 de fevereiro de 1954, p. 11.

⁵⁸⁴ *Todas as pretensões da fotografia como arte devem enfatizar a subjetividade da visão.* In: SONTAG, Susan. *Op. cit.* p. 152. Esta subjetividade é o que caracteriza a fotografia, que se constitui na relação entre o fotógrafo, o fotografado e o observador.

⁵⁸⁵ Granville é considerado por Benício Dias, na apresentação do Catálogo do 1º Salão como de uma geração mais antiga de fotógrafos. Apresentação do Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Sobre a relação fotógrafo, fotografado e observador, ver também SCHAEFFER, Jean-Marie. *Op. cit.*; e FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

baixo, obliquamente, é que se encontra o fotógrafo que pega o homem na rua lá embaixo, onde há luz, antes que ele dobre à esquerda. A rua ao fundo é estreita. O edifício de saída possui linhas retas, modernas, de concreto armado com janelões, enquanto que do outro lado da rua, numa calçada estreita, colunas finas dão a impressão de um edifício de uma outra época. Entre ambos, entre passado e futuro, o terceiro homem caminha. Há também uma sensação de afunilamento onde, lá ao fundo, o homem está emoldurado na luz da rua.



586

A caminhada possibilita o encontro com o futuro que pode estar em “Ritmo de Fuga” de Karl Gerhard Behrsing que é uma tomada das escadarias do edifício *Arnaldo Bastos* na Avenida Guararapes recém-construída. A foto é tomada de baixo para cima, aproveitando bem a luz de final de tarde que penetra por pequenas aberturas retangulares cravadas em cada um dos dez andares do edifício, um dos mais altos da Avenida, por onde circula a ventilação. Estas aberturas ficam ao lado de janelões de vidro grosso e quadriculado posicionado do lado oeste por onde se pode avistar a ponte Duarte Coelho e a Avenida Conde da Boa Vista, cujo último trecho de alargamento e pavimentação só vai ser concluído na gestão do Prefeito Pelópidas da Silveira, em 1959⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶“O Terceiro Homem”, fotografia de nº 57, de Ivan Granville, do FCCR - Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁸⁷ Ver PONTUAL. Virginia. *Op. cit.*

A crítica de Comelli diz que essa fotografia: nos apresenta um trabalho neo-modernismo(sic) que põe em destaque qualidades de técnica e compreensão dos valores. Ótima enquadração (sic) e bom rendimento de laboratório. As formas esféricas ou semi-esféricas dos vãos da escadaria lembram as experiências formais cubistas; daí, talvez, a alusão ao trabalho neo-moderno por Comelli⁵⁸⁸. O olhar, ao invés de se fixar em um canto de luz, ascende ao ponto de fuga movimentando-se e acompanhando a sucessão das formas. A incidência da luz lateral, que é recomendada pelos compêndios de composição para a fotografia de arquitetura, acentua ainda mais a textura e os contornos da escadaria⁵⁸⁹. A idéia é a de subir, mas poderia ser também a de descer: o que só pode ser confirmado com um retorno ao lugar fotografado.



590

⁵⁸⁸ Ver ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*

⁵⁸⁹ Ver SAGARÓ, J. de. **Composición Artística**. Dibujo, Pintura, Fotografía, Grabado, Escultura. El arte de ordenar figuras y elementos para conseguir el mayor efecto de unidad y belleza. Barcelona: LEDA (Las Ediciones de Arte). Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁹⁰ “Ritmo de Fuga”, fotografia de nº 34, de Karl Gerhard Behrsing do FCCR – Recife -PE. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Crítica ao



591

A maioria das fotografias expostas nos Salões do FCCR, porém, têm o fotografado em frente, no mesmo plano horizontal do fotógrafo. O que implica, também, um movimento de caminhada, nem para cima nem para baixo, mas para longe ou para perto onde o fotógrafo se detém e captura a imagem. Em espaços muito amplos, é possível, no

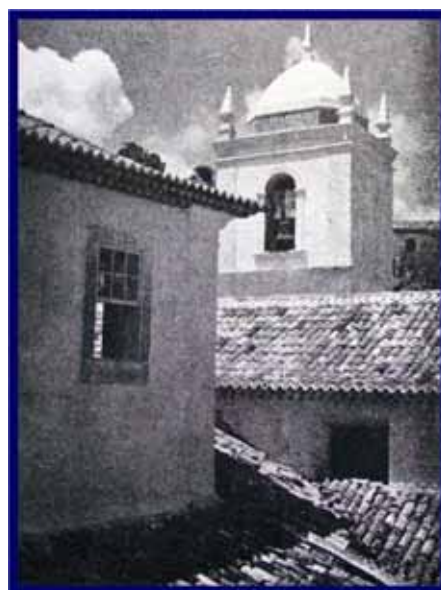
1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, por Carlos Comelli. Recife, **Diário da Noite**, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7.

⁵⁹¹ Variações sobre “Ritmo de Fuga”, fotografia da autora. Não podemos informar que máquina Gerhard Behrsing usou. Se uma Rolleiflex, bastante usada entre os fotógrafos do FCCR ou se uma *mono reflex* (SLR) ou se, ainda, uma câmara Box Kapsa. A que usamos para distinguir o movimento do fotógrafo e tentar uma aproximação com a visão de Behrsing foi uma digital de foco fixo, Vivicam 10. As duas fotografias acima foram tomadas de cima para baixo; as duas de baixo, foram tomadas de baixo para cima.

entanto, perceber ainda a relação entre o baixo e o alto, que ao invés de poder ser percorrida é apenas visualizada como um ambiente em que a monumentalidade elevada do edifício subjuga o homem, reduzindo-o a uma condição ínfima, um pequeno mundo, exposto sob um macrocosmo, tantas vezes inalcançável. A sensação é a mesma da que ocorre no interior de grandes igrejas cujas naves possuem um forro alto onde se afiguram desenhos ilusionistas, para encantar e para subjugar, para retratar seres celestiais ou mesmo seres humanos que por algum motivo são comparados aos seres celestiais⁵⁹². Na fotografia “Colunas de São Pedro” o fotógrafo Wolfgang Hohenlohe – Oenrengen, do FCCB - SP, localiza um grupo caminhando por entre colunas seculares situando o tamanho do homem na proporção entre o baixo e o alto. Mas é o título da foto que vai nos indicar tratar-se de um ambiente construído com função religiosa. Oenrengen aplica bem a regra de composição que diz que o ideal para fotografar arquitetura é a luz lateral, como em “Ritmo de Fuga”, o que, inclusive, vai reforçar a textura da pedra.



593



594

Acompanhando a movimentação do olhar no sentido de subida ou de descida, para cima ou para baixo como um “olhar de pássaro” temos ainda a fotografia Dunas, de Ernesto V. Hamelmann da Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo - RJ. Fugindo da

⁵⁹² Cf. STARN, Randolf. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. *Op. cit.*

⁵⁹³ “Colunas de São Pedro”, fotografia de nº 171, de Wolfgang Hohenlohe-Oehringen, do FCCB – SP. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. A fotografia de Oenrengen não é comentada nos jornais.

⁵⁹⁴ “Sob as torres do convento”, fotografia de nº 84, de Mozart Pereira Nóbrega. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. A crítica do jornal feita a esta fotografia diz o seguinte: *não convence, pois suas torres não dominam para justificar o título*. Crítica ao 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, por Carlos Comelli. Recife, quarta-feira, **Diário da Noite**, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7.

cidade, o fotógrafo, um tanto afastado de um grupo à sua frente que caminha em dunas de areia de praia, fotografa-os de cima, de um lugar mais alto, obliquamente. A sensação é menos de vertigem que de amplidão, de imensidão da natureza na qual a pequenez do homem se distingue e ressalta. Suas pegadas na areia são as marcas de sua caminhada solitária no mundo. As sombras que se espalham reforçam a experiência de liberdade e anonimato e anunciam uma existência passageira, sensações que envolvem aquele que se aventura em dunas: as pegadas desaparecem com o vento, as sombras com a luz do sol. Ao fundo, o horizonte é de céu ou de mais areia? Estamos no limite do que pode ser percebido. É aí que a fotografia pode nos enganar. Se for de céu, o olhar do fotógrafo deve ser redirecionado: ele estará em baixo e aqueles que caminham adiante chegarão ao limite das dunas, ao encontro de céu.



595



596

Também “Dunas”, fotografia de Celso Oliva, de Sergipe, realça a combinação de luz e de sombras da mesma paisagem de areia – o “endereço” porém deve ser outro -, sem o elemento humano, se é que isso é possível, tendo em vista inclusive a presença do fotógrafo que capta os volumes e texturas da areia em tons de cinza. Aqui, os contornos sinuosos do claro e do escuro estão mais acentuados num horizonte colocado no lugar certo, ou melhor, sem dubiedades – segundo as regras de composição – distinguindo, com mais clareza, o céu do mundo de areia abaixo cujos volumes desenham vales, altos e baixos que, um dia, o homem pôde percorrer. São os nossos olhos, no entanto, que percorrem agora esta imensidão.

⁵⁹⁵ “Dunas”, fotografia de nº 141, de Ernesto V. Hamelmann, da Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁵⁹⁶ “Dunas”, fotografia de nº 220, de Celso Oliva, da SFF – Sergipe. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Descrever ou analisar uma fotografia considerando-a sob o ponto de vista da arte fotográfica – considerando-a de antemão, arte fotográfica - provoca uma sensação de impotência no narrador. Para tanto, há um tempo de espera, da gestação, da ansiedade da folha de papel em branco, antes que tudo saia de uma vez. É preciso considerar que a fotografia-arte - tradicionalmente em preto e branco - está envolvida em círculos de alcance variados e que estudar fotografia é buscar aproximar estas percepções do imaginado, não somente o novo criado, mas também identificando repetições.



597

A fotografia em muitos momentos parece superar a expectativa que a linguagem verbal lhe imprime, como acréscimo. O lugar que o crítico ocupa, que o historiador ocupa, parece ser inútil, mesmo tendo ele aceitado o desafio de escrever como que uma história de figurinhas⁵⁹⁸. Sua escrita é frágil e é preciso considerar que a idéia da imagem é muito mais ampla - e prévia -, do que a imagem fotográfica apesar das primeiras noções de imagem surgirem da visão⁵⁹⁹. Imagens podem ser consideradas mais ricas se criadas sem o

⁵⁹⁷ “Espera”, fotografia de nº 160, de Wladimir Orloff, do Foto Cine Clube de Araracoara, Estado de São Paulo. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Esta fotografia lembra uma outra de German Lorca, intitulada “Malandragem”, de 1949. Ver COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. cit.*; “Espera” tem o seguinte comentário de Célio De Carli: *Escola Neo-realista - Bôa iluminação, ótimo corte, técnica excelente. Uma bôa(sic) e simples história contida numa foto: Alguem que espera alguem (sic). Massas tonais bem equilibradas e a simplicidade dos elementos contribuem enormemente para a beleza do quadro.* Crítica ao 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, por Carlos Comelli. Recife, **Folha da Manhã**, quinta-feira, 18 de fevereiro de 1954, p.11.

⁵⁹⁸ Ver SONTAG, Susan. *Op. cit.*

⁵⁹⁹ Ver SCHAEFFER, Jean Marie. *Op. cit.*; também MOISÉS, Massaud. *Op. cit.*

aparato visual facilitador, se criadas mental e literariamente⁶⁰⁰. Por outro lado, sabemos que o ato fotográfico nem sempre se concretiza numa fotografia e que o fotógrafo vive como que criando imagens mentais, sucessivamente⁶⁰¹. Quem já não ouviu um fotógrafo exclamar que isso ou aquilo daria uma boa foto? Tendo sido a imagem retida em sua lembrança, a qual depois ele inclusive vai poder descrever. Se considerarmos, por exemplo, a história como “um leque que respira”, a fotografia, comparada à história, seria apenas a suspensão dessa respiração em um segundo quase imperceptível transformado em objeto de observação impresso em substrato bidimensional, como registro dessa infinitesimal manifestação de vida⁶⁰². A sensação é, sem dúvida, a de pouca estatura, a de pequenez, diante de um volume enorme de sensações e informações - um universo - que aquela fotografia produzida em um segundo, pode desencadear. Mas sabemos valer a pena refletir, com o que temos à mão, sobre estas fotografias, sendo óbvias ou não. Neste sentido, lembramos novamente Micrômegas, *nome bastante adequado a todos os grandes*, um siriano, que diz, respondendo ao anão saturniano, seu companheiro de viagem:

– Se o amigo não fosse filósofo, eu temeria afligi-lo dizendo-lhe que a nossa vida é setecentas vezes mais longa que a sua. Mas bem sabe que, quando nos cumpre devolver o corpo aos elementos e reanimar a natureza sob outra forma (que é o que se chama morrer), quando é chegado esse instante de metamorfose, ter vivido eternidade, ou um dia, é precisamente a mesma coisa⁶⁰³.

“Esperando a Caça”, de Everaldo Marques, do FCCR, nos incita, ainda, a pensar sobre a relação fotografia e história – refletindo sobre um dia e um dia que se passa na

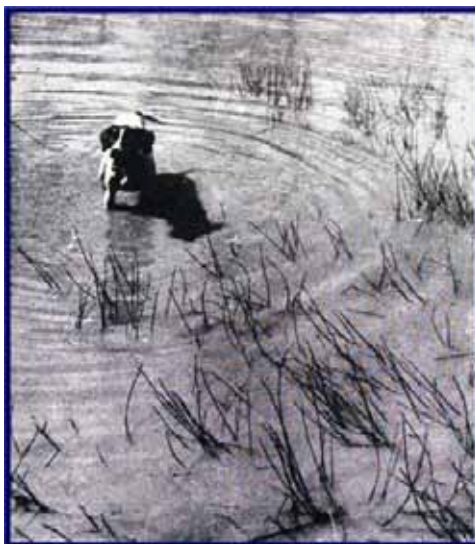
⁶⁰⁰ O mecanismo de impressão das imagens é discutido por LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998; ver também FREUD, Sigmund (1856-1939). Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’(1925[1924]). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, edição Standard brasileira, vol. XIX, 1996; _____. **O Moisés de Michelangelo** e Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. Rio de Janeiro: Imago, 1997; ainda PLATÃO. **Diálogos**, vol. IX. Teeteto – Crátilo. Belém/PA: UFPA.

⁶⁰¹ SONTAG, Susan. *Op. cit.*; ver o exemplo de Benício Dias sobre a fotografia “O Beco do Marroquin”, de 1945.

⁶⁰² A expressão “leque que respira” é usada por Durval Albuquerque a partir de duas metáforas, entre a leveza e a espessura, para fazer uma reflexão sobre o objeto do saber histórico: *fundado na experiência, nas práticas dos homens que agem, vêem e dizem o que fazem a partir dos limites que o seu próprio tempo coloca*. A primeira metáfora ele foi buscar em Walter Benjamin - Rua de Mão Única -, e diz o seguinte: *A fantasia é o dom de inserir no infinitamente pequeno, de inventar para cada intensidade, traduzida em extensão uma nova e superabundante plenitude. Em suma de tomar cada imagem como se fosse um leque que se respira só quando se abre*; a segunda metáfora é de “O Cão sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto (1950): *Como todo o real é espesso./ Aquele rio é espesso e real./ Como uma maçã é espessa./ Como um cachorro é mais espesso do que uma maçã./ Como é mais espesso o sangue do cachorro do que o próprio cachorro./ Como é mais espesso um homem do que o sangue de um cachorro./ Como é muito mais espesso o sangue de um homem do que o sonho de um homem*. Apud: ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: PORTOCARRERO, Vera e CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: NAU, pp. 117-136.

⁶⁰³ VOLTAIRE. François-Marie Arouet (1694-1778). *Micrômegas*. História Filosófica. Disponível na Internet: <http://www.site/livros_grátis/micromegas.htm>. Acesso em: 26 set. 2001.

história. O fotógrafo pode ser visto como um caçador, um colecionador de imagens do mundo. Para tanto, para caçar, ele se equipa com acessórios: tripés, filmes velozes, objetivas de alta luminosidade e alcances diversos, filtros, flashes. Mas, a fotografia está dentro, latente, e uma simples câmara com uma objetiva, que pode ser apenas um buraco de agulha, pode fazer uma foto encantar, pois o encantamento estaria dentro do próprio fotógrafo e naquele que observa, com quem se estabelece um diálogo⁶⁰⁴. O acontecimento histórico poderia passar como a imagem de um cachorro mergulhado num rio – um evento no rio da história - que nunca é o mesmo, que quando penetrado produz ondas de alcance como as ondas luminosas, cujas extensões são variáveis, mas iguais a si mesmas até o infinito⁶⁰⁵. De outra forma a fotografia do cachorro na água nos incita a pensar na possibilidade da *imagem do cachorro morder no futuro*, mostrando que na pós-modernidade, que é o nosso presente, há uma “transferência do interesse existencial do mundo concreto para a imagem”, quando a fotografia deixa de ser impressão de luz - numa combinação de reações físico-químicas - em suporte material e passa a ser eletromagnetizada, digitalizada, invadindo e modelando nossas experiências mais íntimas⁶⁰⁶.



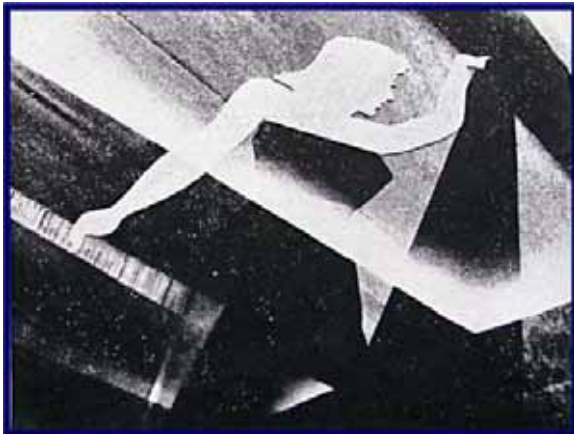
607

⁶⁰⁴ *Uma foto 'buena' commueve al observador, pero una 'mala' ne produce em el ninguna emoción. Sólo una buena foto puede decirnos lo que constituye una buena foto.* Depoimento do fotógrafo Jacob Deschin, em: revista “Fotografía Popular”, marzo 1956.

⁶⁰⁵ Associamos também esta idéia à analogia que Berzin faz ao descrever a luz comparando-a ao efeito que é produzido quando uma pedra é atirada na água. Ver: “Ondas de luz”. Trecho in: “História da Fotografia” de Alexandre Berzin. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Anexo 1, desta tese.

⁶⁰⁶ “A imagem do cachorro morderá no futuro?”, pergunta de Vilém Flusser. Ensaio publicado na revista IRIS em março de 1983, com o título de “O futuro e a cultura da imagem”. Disponível na Internet: <<http://www.fotoplus.com>>. Acesso em: 22 fev. 2002.

⁶⁰⁷ “Esperando a caça”, fotografia de nº 73, de Everaldo Marques, do FCCR – Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



608

As fotografias do FCCR, da década de cinquenta, no Recife, são importantes inclusive porque antecipam um mundo que depois – hoje diríamos – vai tornar-se mais visual que verbal, apesar de ter sido criado na escuridão do verbo. Estes fotógrafos são os nossos antecessores, antecessores do mundo da mídia que

hoje tornou-se tão poderoso a ponto de conduzir vidas e ditar modas. Se hoje a sensação é a de que vivemos a “caverna de Platão”, foram aqueles fotógrafos que propuseram a sua saída e, desencantados, se viram arrastados, retornando à caverna, amarrados nas redes e linhas do tempo histórico⁶⁰⁹.



610

Somos nossa própria sombra, recortados de um mar de imagens, projetadas ao infinito. É o que o “Estudo nº 5”, de Humberto Aragão, pode fazer pensar⁶¹¹. A experiência

⁶⁰⁸ “Modas”, fotografia de nº 98, de Dilermano Torres Raposo, do Grupo dos Vinte, Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁰⁹ A crítica de Comelli, diz o seguinte sobre a fotografia “Modas”: *Um feliz acaso deu ao Dilermando Raposo [?] de nos apresentar um apreciável trabalho de tendência avançada, no sentido interpretativo da arte. O reflexo de luz, que corta o quadro, aumenta o valor, dando maior irrealismo à figura central.* Crítica ao 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, por Carlos Comelli. Recife, quarta-feira, **Diário da Noite**, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7; ver também o filme “A janela da alma” de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 1992.

⁶¹⁰ “Arrastão”, fotografia de nº 49, de Antônio de Moraes Dourado, do FCCR – Recife; e “Retorno”, fotografia de nº 63, do (Dr.) José Inojosa, do FCCR – Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Para “Arrastão”: *Tema por demais explorado; mas o autor soube(sic) fugir à vulgaridade, nos apresentando uma boa obra, graças ao vigor da figura colocada em primeiro plano.* In: Crítica ao 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, por Carlos Comelli. Recife, **Diário da Noite**, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7.



de fotografar pode aproximar mundos não datados, pois o tempo da fotografia é o sempre presente, embora evoque um tempo que excede ao presente, um tempo de eternidade. Presente e passado, presente e futuro podem estar numa mesma imagem, o antigo e o moderno podem estar contidos não somente no modo de apresentar a imagem, no recorte dado, mas no próprio conteúdo visual ou simplesmente no título dado à fotografia, como em “Duas Épocas”, de Arnaldo Alves Brito: num porto,

lugar de partidas e chegadas, o antigo em primeiro plano, o moderno ao fundo, em confronto, no mesmo cais. Um filtro vermelho dramatiza a cena, pondo em evidência as nuvens do céu moderno.



612

Também em “Nossa Gioconda”, de Gastão de Holanda, a relação entre o antigo e o novo é mostrada. De forma bem humorada e democrática. Pensemos que a fotografia de

⁶¹¹ “Estudo nº 5”, fotografia de nº 208, de Humberto Aragão, da SFF – Sergipe. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. *Chave tonal bem escolhida e a diagonal dominante acrescenta um sopro animado(sic) á(sic) foto. Técnica excelente e harmonia de linhas. Um belo quadro.* In: “1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife” de Célio de Carli. Recife, **Folha da Manhã**, quinta-feira, 18 de fevereiro de 1954, p. 11.

⁶¹² “Duas Épocas”, fotografia de nº 31, de Arnaldo de Almeida Alves Brito, do FCCR – Recife. Diz a crítica: *nos apresenta um quadro singelo e quase ingênuo, mas agradável. Se os barcos à vela tivessem sido colocados em um primeiro plano com maior expressão, o trabalho teria adquirido força(sic) e efeito artístico.* In: Crítica ao 1º Salão de Arte Fotográfica realizado pelo Foto Cine Clube do Recife. Recife, **Diário da Noite**, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco por Carlos Comelli. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

cinquenta pretendia romper com a perspectiva aérea fundada precisamente entre renascentistas, a exemplo Leonardo Da Vinci (1452 – 1519), cuja obra mais conhecida é a *Monalisa* (1503-06), também chamada de *Gioconda*. Em todo caso, como vimos, a fotografia ainda é vinculada em suporte bidimensional – no papel –, tão material e afeito às regras da perspectiva quanto às pinturas renascentistas. A “*Nossa Gioconda*” tem, todavia elementos que distinguem seu lugar na fotografia moderna, percebidas não apenas na aproximação do rosto retratado, no close, no rosto da mulher negra que é mostrada livre de qualquer acessório que possa remeter à desigualdade racial e social. A fotografia ressalta os volumes arredondados das maçãs do rosto lembrando as pinturas modernas e angulosas de Portinari assim como as esculturas de Abelardo da Hora que se encontram nas praças e edifícios do Recife e que ressaltam o negro na cultura do Brasil⁶¹³. O belo sorriso – que sorri também com os olhos e com todos os músculos do rosto – da mulher negra é, sem dúvida, tão enigmático e tranqüilo quanto o da *Gioconda* renascentista. Às vezes, o efeito do negativo, a fotografia em sua primeira prova, pode explicitar mais ainda o que pensamos sobre uma fotografia, assim é que resolvemos colocar a “*Nossa Gioconda*” em dois tempos, enquanto cópia fotográfica e como ela aparece no negativo, como na primeira impressão de feixes de luz, como ela é recebida na gelatina – ressaltando os volumes do rosto, quase transformado em uma escultura.



614

⁶¹³ Sobre Portinari ver: MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁶¹⁴ “*Nossa Gioconda*”, fotografia de nº 61, de Gastão de Holanda, do FCCR – Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



Em “Esther” também podem ser encontrados o antigo e o moderno e aí é quando nos detemos em pequenos detalhes como, por exemplo, os brincos de pérola – ainda muito usados na década de cinquenta pelas “moças de família” que já assistiam filmes de Elvis Presley (1934-1977) e James Dean (1931-1955) - e o medalhão do “rebelde sem causa” de uma “juventude transviada”, - já prevendo, em sua grossas correntes, a turma do “iê-iê-iê” que chegará para “abafar” o cenário do Brasil da década de sessenta e setenta - pendurado no pescoço da bela Esther, que, diferente-mente da “Gioconda” negra, sem adornos, não olha o fotógrafo de soslaio, mas olha para algo que está além e acima entre o riso e a timidez de “moça” casadoira. Isso nos faz lembrar que em artigo da revista “Fotoarte” onde a fotografia é colocada como opção para a juventude no sentido que pode lhes proporcionar uma ocupação e o desenvolvimento do senso estético tão necessário para o crescimento do ser humano. Diz uma parte do artigo:

Acreditamos que nem mesmo os 'transviados' são incorrigivelmente perdidos para uma vida positiva e útil, se encontram um ideal digno. Se seguem ilusões falsas... é porque ninguém lhes ajudou a encontrar um ideal melhor. (...) E o que a educação tem a ver com a fotografia? Aparentemente nada: porém, pode ter muito.(...) Sentimos ser oportuno citar aqui um trecho do livro 'Fotomontagem e Arte': '... a glória de uma nação é constituída pela capacidade individual dos cidadãos e essa dependerá da educação ministrada. Não há 'superhomem' nato, mas qualquer um pode vir a sê-lo, se possuir o segredo(sic), que se expressa por uma única palavra: 'Ambição!'. Ésse(sic) segredo é a força motriz que leva o homem a produzir extraordinariamente(sic), além de tôdas(sic) as imaginações. O homem sem ambição vive gozando a vida, perde seu tempo na preguiça e não apresenta valor algum para o progresso. O ambicioso estuda, trabalha e se aperfeiçoa até alcançar o sucesso' (...) sermos o orgulho da nossa comunidade - que pode ser um clube ou a população de uma cidade - ou mesmo até de uma nação!⁶¹⁶

O exemplo da revista pode ser comparado ao que diz Bourdieu sobre a fotografia ter sido inscrita no programa de “cultura popular”, nas “Maisons de jeunes”, da França⁶¹⁷. Ao jovem, por tal programa, era ensinado a ver e a ser como um termômetro de seu tempo, a não hesitar em tomar imagens de manifestações públicas e da vida cotidiana, do belo e do efêmero. Sendo educado a ver, compartilhando olhares, o jovem refinava-se a si próprio e

⁶¹⁵ “Esther”, fotografia de nº 85, de Ajax Pereira, do FCCR – Recife. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶¹⁶ “Fotoarte”. Revista mensal de fotografia. Ano 1, agosto de 1958, nº 4; também o artigo “Consciência Fotográfica” de João Ramalho do FCCB – SP, na Revista “Foto-Cine”, vol. XIII, nº 145, fevereiro de 1965, São Paulo, p. 12. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶¹⁷ Cf. CASTEL, Robert e SCHNAPPER, Dominique. Ambition esthétique et aspirations sociales. In: BOURDIEU, Pierre. *Un Art Moyen*. Op. cit., p. 159.

poderia avaliar quais imagens pretendia perpetuar às futuras gerações e quais descartaria, ou simplesmente quais não seriam transformadas em prioridade, nem seriam consumidas, não se permitindo cair em falsas ilusões⁶¹⁸.



O velho e o novo, que pode estar contido em uma única fotografia pode então ser facilmente identificado em retratos de crianças e de velhos, retratos estes que são apresentados no Salão de 54 e que se repetem nos outros dois Salões consecutivos.

Imaginem, pois, o que representa reger esta composição, uma sinfonia sem sons e sem ruídos, uma sinfonia de luz. É o que podemos imaginar da fotografia “Maestro” e que comparamos à nossa tarefa de imaginar histórias e escrever estas histórias que são também reflexões, motivadas por fotografias. Curiosamente, a incidência de luz está nos olhos e nas mãos do maestro: reforçam sua compenetração, seu esforço em se fazer entendido e acompanhado⁶²⁰.



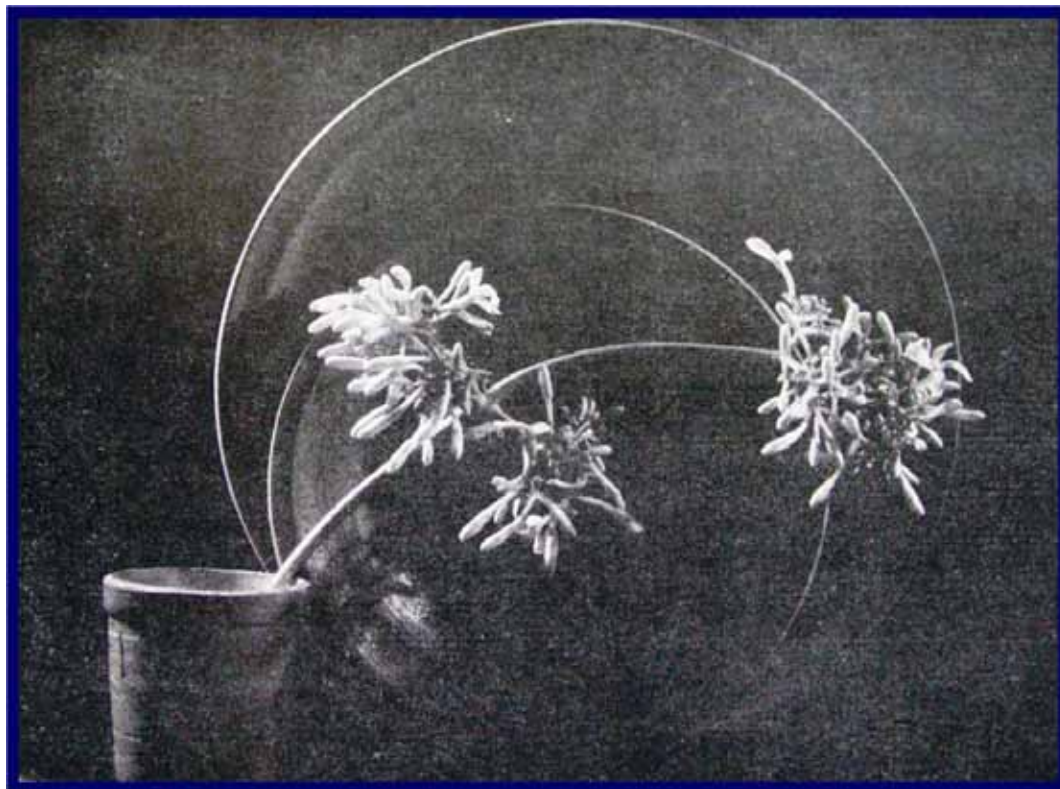
⁶¹⁸ Idem.

⁶¹⁹ “Ancião”, fotografia de nº 02, de Pedro Calheiros, da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, ABAF, do Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; “Bocejando”, fotografia de nº 133, de Marte Elisa A de Luna, da Sociedade Fluminense de Fotografia – SFF – Niterói – RJ; e “O velho clown”, fotografia de nº 112, de Guadir Elias Jorge, do Foto Cine Clube Gaúcho – Estado do Rio Grande do Sul. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶²⁰ Ver VALÉRY, Paul. *Op. Cit.*

⁶²¹ “Maestro”, fotografia de nº 08, de Eugenio H. de Lucena, da ABAF – Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1954. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; Dilermando Torres Raposo escreve “Concerto pela imagem”, referindo-se ao 2º Salão de 1955. No **Diário da Noite**, quinta-feira, Recife, 16 de junho de 1955, p. 08.

2º TEMPO



622

ano de 1955 é o ano da fotografia “Fuga” de Mário Carvalho, que colocamos como um marco na análise das fotografias dos Salões do FCCR, tendo em vista sua proposta de se ausentar da cidade que passa por reformas urbanas. O fotógrafo, como vimos, pôde ter pelo menos duas reações diante da modernização que chega: ou fugir ou ir de encontro a ela⁶²³. O foco de interesse agora pode estar nas pequenas coisas (pequenas realidades) do cotidiano que encontra ou que propositadamente arranja, em composição, para fotografar. Numa outra dessas fugas, a saída é o litoral das praias tropicais que, na cidade, como vimos, é retratada em cenas do cotidiano por Clodomir Bezerra, nas passagens de guarda-sol e o guarda-chuva e nos coqueiros de Berzin⁶²⁴.

Mas, nas praias do litoral pernambucano retratadas, quase dá para sentir o cheiro do mar e do mangue logo ali. A areia ainda friinha de começo de dia, recebeu todo o sereno da

⁶²² “Composição”, fotografia de nº 193, do (Dr.) Celso Oliva da SSF – Sergipe. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Recife. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶²³ Sobre a modernização do Recife em seu aspecto urbano ver OUTTES, Joel. *Op. cit.* e PONTUAL, Virgínia. *Op. cit.*, entre outros; ver também as análises de MATOS, Olgária. O direito à paisagem. In: PEACHMANN, Robert Moses. *Op. cit.*

⁶²⁴ ver o Capítulo 2, desta tese.



625

noite. A luz penetrante e suave do sol se levantando no horizonte, chegando aos poucos no terreiro da casa de pescador, de palha de coqueiro e taipa, por entre coqueiros, mangueiras e cajueiros, num final de semana em que o pescador descansa suas redes que não vão para o mar: é quando o fotógrafo se aproxima. Em “Praiana”, o dia amanhece assim, numa feliz tomada do fotógrafo (Dr.) Roberto Câmara. Os utensílios da pescaria encostados num canto

do terreiro têm seu próprio atrativo que convida para uma foto, entre linhas de três mastros e pedaços de jangada, três cestos vazios de pescado.



626

⁶²⁵ “Praiana”, fotografia de nº 216, do (Dr.) Roberto Câmara, Fora de Seleção (membro do Júri), Recife. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶²⁶ “Terreiro de pescador”, fotografia de nº 52, de Juventino Gomes (Juju), do FCCR – Recife. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



Mas e o pescador? Onde está? Ajax Pereira, fotografa um pescador sorridente, de baixo para cima, na diagonal, pegando seu rosto na sombra do chapéu de palha, tão largo quanto o seu sorriso: é “Chico Pescador”. Desde o filme “*Aitaré da Praia*” de 1926, que o pescador é foco de interesse como elemento da cultura regional⁶²⁸. Por exemplo, em uma carta de 10 de agosto de 1968, (a qual tomamos como modelo de leitura de imagens, por sua forma, mas também pela sua prosa desinteressada – resultado de contem-

plação - que em algum ponto encontra o desenho e os dois, verbo e desenho, como textos paralelos, celebram o sentido da composição – sensação, representação e reflexão), Heitor Marques, amigo paulista de Alexandre Berzin, diz o seguinte sobre a vida na praia, sonho que ele almeja um dia realizar: *Eu alimento a esperança (entre outras...) de um dia comprar um pedaço(sic) de terra diante do mar, com uns coqueiros. E tenho vagas recordações, ainda da infância, de que no Cabo existem bonitas praias não muito afastadas da cidade. Estou certo?* Heitor havia ficado sabendo que Berzin tinha uma casinha no Cabo, perto da praia. Morar perto do mar era, para Heitor, como para muitos brasileiros, um sonho:

... muito azul de uma choupana rodeada de coqueiros, vendo as ondas a espaiar-se, cheirando o cheiro bom do sargaço e ouvindo o farfalhar das folhas de coqueiros esfregando-se lubrificamente. Quando tangidas pelo vento... Para completar o quadro, um bote, um motor de poupa, com vara de pescar e várias aflitíssimas minhocas... Pinga, cajuada, água de côco, fritada de seri-mole(sic), peixe frito... Como é doce sonhar!

E desenhava:

⁶²⁷ “Chico Pescador”, fotografia de nº 223, de Ajax Pereira, do FCCR – Recife. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶²⁸ Do “Ciclo do Recife”. Direção de Gentil Roiz, 1926, p&b, 35mm, 60 min, silencioso; sobre o pescador, ver também FREYRE, Gilberto. Jangadeiros e Pescadores: Ainda sobre(sic) as Águas de Mar e de Rio do Recife. In: **Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra(sic), Ilustrações de Luís Jardim. 3ª edição, revista, atualizada e aumentada, p. 99: *É de uma simplicidade tal que só sendo de povo primitivo - dos povos que os antropólogos chamam de primitivos.*



629

E vamos abrir aqui um outro parênteses para lembrar que era comum, nas correspondências de Alexandre Berzin, a combinação do texto com o desenho, essa dupla exposição de escritas – a verbal e a visual⁶²⁹. Fazemos questão de mostrar a carta de Heitor, em meio às fotografias do FCCR, porque ela nos mostrou algumas pontes para compreender a sensibilidade que tal figuração é capaz de provocar no observador e para usar uma metáfora já usada anteriormente. Esta percepção funcionou como uma ponte, ou um barco, entre o nada que havia e o novo que ainda não sabíamos. Ou ainda como o momento intermediário que é cada fotografia. O que acontece é que podemos ver uma paisagem como se fosse uma frase e que isso vai depender de nossa subjetividade. Então, multiplicam-se as paisagens e as frases e muitas são as legendas possíveis para uma fotografia que é muda. Cada página, cada imagem, é uma tradução, sempre chama outra e a metamorfose de outra e assim sucessivamente. O mundo visto desta forma, é uma metáfora. No centro da analogia estão os outros. Por esse vazio desaparecem o sentido do

⁶²⁹ Fragmentos da carta de Heitor Marques a Alexandre Berzin. São Paulo, de 10 de agosto de 1968. Era comum nas correspondências de Berzin com seus amigos a combinação do texto com o desenho. Correspondências da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE

⁶³⁰ Ver Correspondências da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; lembrar do que diz Walter Benjamin sobre o valor de culto – mantido ainda nos retratos – e o valor de exposição, quando o homem se retira da fotografia. A fotografia *inquieta o observador que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar dela*. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**. Op. cit., p. 165.

mundo e da linguagem: que são aquilo que o historiador inventa⁶³¹. E ainda é preciso ver o outro para sabe-lo inexistente e seguir⁶³².



633

Pois, então, o resultado da pesca, em meio àquela paisagem tropical, ainda está por ser preparado. Em “Vinagre e Peixes”, a única natureza-morta (*still life*) dos Catálogos, Gaspar Gasparian mostra o quanto pode ser interessante a fotografia que se atém ao que está mais perto do homem, da sua mesa. Assim sendo pensamos que a fotografia não precisa de legendas. Tornando possível mostrar realidades privadas, o fotógrafo permite aflorar interesses, impulsos, motivações, fazendo a combinação que considera necessária para passar pela fotografia suas sensações de artista⁶³⁴. É na década de cinquenta no Recife que as fotografias passam a retratar estas “pequenas realidades”, até então pouco fotografadas e acessíveis ao grande público.

⁶³¹ Ver PAZ, Otávio. Post Scriptum. In: **O Labirinto da Solidão e post scriptum**. *Op. cit.*

⁶³² As referências são também a Nietzsche e Foucault, principalmente nos escritos: NIETZSCHE, Friedrich. II – Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: **Considerações Extemporâneas**. São Paulo: Nova Cultural, [1874], 1995 e FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

⁶³³ “Vinagre e peixes”, fotografia de nº 181, de Gaspar Gasparian, concorreu como “Avulso”, de Santos – SP. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Ver também o “Album de Fotografias por Gaspar Gasparian. São Paulo, Brasil, 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; Disponível na Internet: <<http://www.fotografosbrasil.com>>. Acesso em: 10 dez. 2004; sobre a fotografia de Gasparian, em sua fase tradicional e *pictorialista* e depois disso, ver: COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. *Op. Cit.*

⁶³⁴ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*



⁶³⁵

Da expressão dessas novas realidades encontramos a fotografia “Três Virgens” e nos perguntamos por que “três virgens”, se se apresentam para o olho do observador como riscos iluminados que convergem para o primeiro plano, como três tufo de luz? Estes riscos, linhas sinuosas que recortam a imagem de cima para baixo, leves, equilibradas, não simétricas, mas como que se tivessem realizado o movimento no mesmo tempo, coordenadamente, dançando ou lembrando riscos de patins em pisos de gelo, chegam amarradas aos três novelos – às três virgens. Há.

uma alegria na imagem e talvez por isso o título. A fotografia, neste caso, peça única como uma monotípiã, desenhada tendo como base uma fonte de luz, pode ser enquadrada na experiência das “light graphics”, praticada entre dadaístas, cuja maior expressão na fotografia teria sido Man Ray⁶³⁶.



⁶³⁷

Já que o assunto é dança, aqui desponta a própria bailarina – tema muito desenhado entre os artistas plásticos da SAMR -, também em foto de *studio* ou resultado de um corte de cena, em *close-up*, como em muitas das anteriores⁶³⁸. O que chama atenção em “Ballet”, de Pedro Calheiros, é precisamente aquilo que a dança deve passar: equilíbrio, harmonia, leveza. A postura: a posição dos braços em harmonia com a ponta do pé e a cabeça reclinada; olhos fechados, expressão de tranqüilidade. A imagem nos faz recordar o que é dito por Castel e Schnapper à respeito do

⁶³⁵ “Três virgens”, fotografia de nº 80, de Beltran Ascencio, do Câmara Clube de Santo André – SP. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶³⁶ Ver ROSEMBLUN, Naomi. *Op. cit.*

⁶³⁷ “Ballet”, fotografia de nº 06, de Pedro Calheiros, da ABAF – Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

acesso à cultura entre fotógrafos amadores: que a fotografia amadora propicia, entre seus praticantes, uma ascensão social - o acesso a uma “alta cultura” -, supondo-se a existência desta⁶³⁹. A discussão considera, antes de tudo, que a fotografia permite ao seu praticante a percepção de seu lugar social. O fotógrafo amador, dizem os autores, está entre a estetização da vida e a prática fotográfica como meramente um recurso de desenvolvimento da técnica. Pensamos que o fotógrafo não precisa necessariamente procurar imitar os modelos de uma suposta “alta cultura”, mas vai poder escolher como acessar estes padrões que apreende fotografando, o que não implica o desprezo pela técnica⁶⁴⁰. Em se tratando da prática fotoclubista dos anos cinqüenta, percebemos que muitas fotografias permitem-nos pensar como os autores, que estudaram vários fotoclubes na França, um deles da cidade de Bolonha e um outro de Paris; outras permitem pensar numa inversão dos padrões que representam “ascensão social”, como é o caso de algumas das fotografias de Berzin discutidas anteriormente. A bailarina, de pele branca e delicada, abre a seção de mulheres fotografadas neste Salão de 1955.



Em *studio*, focos de luz dirigidos – no primeiro caso, a luz estoura sobre a modelo; no segundo caso, a luz vem de trás projetando a imagem da mulher num cenário -, duas mulheres são retratadas com leques, símbolos da beleza, delicadeza

e encantos femininos Além de chamar atenção para o calor tropical do lugar onde o adorno é indispensável, remete também para o passado onde as senhorinhas não dispensavam este componente do vestuário, assim como as sombrinhas. Numa delas, leque e mulher compõem uma mesma silhueta. O leque, neste caso, mostra todo seu desenho: as

⁶³⁸ Era comum entre artistas da SAMR, desenhar bailarinas. Cf. CLÁUDIO, José. Memória do Atelier Coletivo. *Op. cit.*, p. 64.

⁶³⁹ Ver CASTEL, Robert e SCHNAPPER, Dominique. Ambition esthétique et aspirations sociales. In: BOURDIEU, Pierre. Un Art Moyen. *Op. cit.*, p. 146.

⁶⁴⁰ Ver CASTEL, Robert e SCHNAPPER, Dominique. Ambition esthétique et aspirations sociales. In: BOURDIEU, Pierre. Un Art Moyen. *Op. cit.*, p. 146.

⁶⁴¹ “Silhuetas”, fotografia de nº 188, de José Fonseca, da SSF – Sergipe. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; e “Faceira”, fotografia de nº 208, de (Dr.) Jaime Moreira de Luna, da SFF – Niterói, Estado do Rio de Janeiro. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

perfurações na fina madeira. Na outra fotografia, o adorno só vai reforçar o que o título da imagem já diz: “Faceira”. Apoiado no rosto da beldade e realçando o seu sorriso.

Em “Parisienne”, o adorno que caracteriza a mulher é um boné, porém toda a sua expressividade está nos traços fortes do rosto. Talvez uma estudante saída de um livro de Jean Paul Sartre, como a “Idade da Razão” (1945), com seu olhar penetrante. Sem adornos, duas outras mulheres, acentuam a relação entre o antigo e o moderno, ambas tendo sido fotografadas em *close-up*, explorando o contraste de luz e de sombras. A primeira foto, um perfil em fundo negro, lembra os perfis clássicos onde sobressai um nariz aquilino numa expressão escultural. A segunda, parece ter saído mais de um filme de Jacques Demy (1931 – 1989) do que de Jean Luc Godard (1930). Ambas chamam atenção pela poética e pela simplicidade.



642 643

A mulher é também corpo nu. A foto de José Fonseca Aguiar que se destacou entre os fotógrafos amadores do FCCR pelos nus - assim como Edson Ponce de Leon – chama maior atenção, sobretudo, pelas formas esféricas do corpo que não é totalmente exposto, diferentemente de outras fotos deste fotógrafo⁶⁴⁴. Aqui a posição da mulher lembra uma posição quase fetal, em repouso. Eugen Bavcar considera que fotografar uma mulher nua é torna-la um ser mortal, promovendo uma sua dessacralização⁶⁴⁵. Em 1927, um fotógrafo tcheco, chamado Frantisek Drtikol, comparava as formas femininas com massas circulares:

⁶⁴² “Parisienne”, fotografia de nº 119, de Tufy Kanji, do FCCB – SP. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁴³ “Perfil”, fotografia de nº 25, de José Fonseca Aguiar, do FCCR – Recife. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; e “Hilda”, fotografia de nº 112, de Francisco Albuquerque do FCCB – SP. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁴⁴ Um fotógrafo que se notabilizou, em 1954, pelos seus “nus”, foi Édson Ponce de Leon, comentado por Carlos Comelli. Recife, **Diário da Noite**, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7. É tanto que em 1956 vai realizar uma exposição individual de fotografias na sede da Caixa Econômica Federal na Avenida Guararapes, no Recife – PE. Ver a nota: *Bastante visitada a exposição fotográfica de Edson Ponce de Leon*. **Folha da Manhã**, quarta-feira, 05 de dezembro de 1956, p. 3.

⁶⁴⁵ ver o filme “A Janela da Alma”, de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, de 1992; cf. também o medo da castração associado ao mito da medusa, em fotografia. DUBOIS, Phillippe. *Op. Cit.*

como círculos sobrepostos entre sombras, como numa composição de *art deco*. Para tanto, utilizava, em laboratório, superposições de volumes. Sua obra, sem título, curiosamente retratava o corpo feminino na mesma posição do “Nu” de J. Fonseca Aguiar, onde é possível imaginar um movimento circular. Outros fotógrafos como Edward Weston, em 1926, e Bill Brandt, em 1953, ambos dos Estados Unidos, também utilizam o corpo feminino para abstrair formas e volumes⁶⁴⁶.



647

Comentando estas fotografias, lembramos-nos do que diz Susan Sontag à respeito da dificuldade de nomear imagens fotográficas quando muitos referenciais (registros adicionais) são perdidos, porque *não há nenhum traço interno que permita identificar uma fotografia como obra individual de um fotógrafo* – mesmo que identifiquemos séries de fotografias, como material unificado, pertencentes a este ou aquele fotógrafo. Nisso, a fotografia é completamente distanciada das artes plásticas e da pintura⁶⁴⁸.

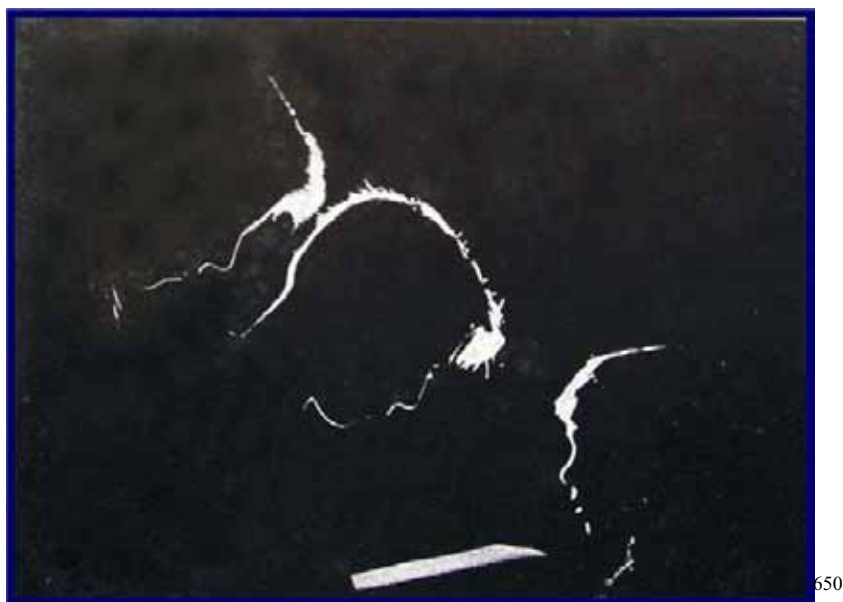
Então, ao invés de julgar, anotemos as impressões: o que lêem as três crianças de “Silhuetas”, àbaixo? Impossível saber. O interesse pela leitura, no entanto, nos faz imaginar ser uma obra de aventura como Moby Dick, de Melville, naquela parte que amanhece como “um dia luminoso, azul aço”, antecedendo a presença de Moby, onde *os firmamentos do espaço e do mar eram dificilmente separáveis naquele azul que permeava*

⁶⁴⁶ Ver ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 431, 432 e 550.

⁶⁴⁷ “Repouso”, fotografia de nº 213, de Luiz Antonio Pimentel, da SFF, Niterói – Estado do Rio de Janeiro. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁴⁸ E completa Sontag: *Na fotografia, o assunto sempre prevalece, e assuntos diferentes criam abismos intransponíveis entre um período e outro no vasto corpo de uma obra, confundindo a assinatura*. SONTAG, Susan. *Op. cit.*, p. 151.

*tudo; apenas a atmosfera pensativa mostrava-se transparentemente pura e suave, como nas silhuetas infantis iluminadas que mergulham naquele oceano refletido*⁶⁴⁹.



Seria possível a um fotógrafo de cinquenta anos atrás – pensemos estar em 1955 - fazer esta fotografia com tamanha precisão, definição de linhas e contrastes? Sabemos que a capacidade de captar a luminosidade deve-se em parte ao equipamento fotográfico, ao uso do tripé e ao calibre da objetiva mais especificamente, ou seja, objetivas de aberturas maiores, como f3.5 (ou maior), possibilitam uma maior captação da luz e caso a fotografia seja batida fechando-se o diafragma, para f8 ou f11, haverá maior profundidade de campo com maior definição de linhas e sombras. Mas não é apenas isso; pensemos na combinação deste tipo de objetiva com um filme bem mais sensível que um ASA 100 (isso para os dias de hoje), comumente usado para fotografias em dia claro. O inconveniente seria o de ter a foto sem definição com granulação, mas, segundo a propaganda dos filmes Agfa, de 1959, isso pode ser resolvido:

Assim é que com este filme podem ser tiradas fotografias de grupos de tres pessoas em qualquer aposento, mesmo á luz direta de uma lâmpada(sic) incandescente comum de 60 watts e á claridade usual do tétó(sic), com o diafragma 3,5 e em 1/20 de segundo. As novas emulsões são de importância extraordinária também para os formatos maiores. Pois lança-se mão, freqüentemente, uma vez dada a possibilidade, também de fotografias de 6X6, 6X9 e mesmo de 9X12, para delas se fazer ampliação de uma ou outra parte. Por que nos havemos de contentar com uma cabeça no tamanho de 5 milímetros, se podemos te-la, muito mais bela, no tamanho de 30 centímetros ou seja aumentada sessenta vezes? Além da propriedade dissolvente consideravelmente

⁶⁴⁹MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002, capítulo CXXXII, p. 508.

⁶⁵⁰ “Silhuetas”, fotografia de nº 84, do (Dr.) Orlando Gaiarsa, do Câmara Clube de Santo André – SP. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

aumentada, a qual representa, em todo o caso pela imagem mais nítida, uma reserva valiosa, quasi todas as novas qualidades de filmes se distinguem, em virtude da camada mais delgada, ainda pelo período de revelação e seca(sic) mais reduzida, caso em que o espaço de exposição á luz não foi de nenhum modo restringido. Em suma: A AGFA faz com que os progressos impressionantes no domínio da técnica das emulsões se estendam agora também em benefício dos formatos maiores, de sorte que hoje em dia qualquer fotógrafo amador progressista tem a possibilidade de fazer ampliações jamais imaginadas.⁶⁵¹

Arvores contra a luz

És uma tarefa não lá muito fácil para um filme!

As extremidades dos raminhos, que balouçam suavemente ao sabor do vento, são finas e delicadas.

Seu reflexo sobre a camada sensível á luz, no interior da câmara, é de uma subtilidade microscópica. Entretanto, para o novo filme Agfa, com sua maravilhosa camada fina, isso não constitue nenhum embaraço. Mercê de seu grânulo extremamente fino e sua notável capacidade dissolvente, ele retém com uma nitidez marcante, mesmo esses detalhes mínimos. Trata-se de algo verdadeiramente espantoso, que só se tornou possível através dessa transmutação revolucionante do filme Agfa em camada fina.

Para a perfeição da fotografia muito contribue, além disso, o eficiente protetor do filme Agfa contra a formação de halos.

Note-se a luz celeste que se escôa, deslumbrante e impetuosa, por entre a ramagem. Ora, se dirigirmos a vista em direção a uma tão forte fonte de luz, seja de dia, contra o sol, ou de noite, contra os faróis de um automóvel, não veremos tão somente essa fonte de luz em toda sua claridade, mas também tudo quanto a cerca. Todo o campo visual acha-se inundado de luz brilhante, em que se afogam todos os detalhes escuros. Sentimo-nos "ofuscados".

Também em um filme pôde se dar uma ofuscação semelhante. Aparece então, na fotografia pronta, em lugar da ramagem delicada, uma extensa mancha de luz, que espalha claridade sobre os pontos escuros da fotografia. É um "halo". E a fotografia pôde ser considerada perdida.

O filme Agfa não é suscetível de ofuscar-se. Reproduz a imagem com a máxima clareza, mesmo os ramísculos mais delicados, embora estes se encontrem mergulhados na mais viva luz que os envolve de todos os lados.

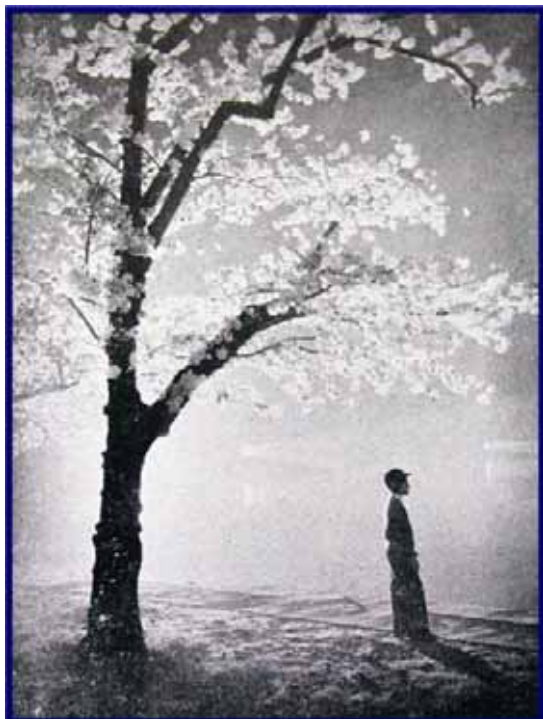
Nem sequer um vestígio de halo. O protetor contra a formação de halos, de que se acham providos todos os filmes Agfa, terá, assim, cumprido seu dever, e há de continuar a cumpri-lo. Pôde-se, pois, voltar a câmara, sem receio, contra a luz. Se não se visar com a objetiva diretamente o sol brilhante, não se manifestarão halos. Assim, se tirarem fotografias em direção á janela, o desenho delicado da respectiva cortina não perde de seus mínimos detalhes. Em outra ocasião, destaca-se, clara e nitidamente, a filigrana de uma grade, do céu inundado de sol. Essas fotografias contra a luz, que são indubitavelmente, a maneira mais eficiente da representação preto-branco, só atingem o maximo de efeito graças a essa combinação íntima de camada fina, granulação fina, proteção contra a formação de halos.

Estes predilectos do filme Agfa proporcionam, lado a lado, numa harmonia imperturbada de detalhes nitidamente contrastantes, de sombras as mais profundas e de luzes as mais vivas, as mais lindas fotografias — surpreendentes e fascinantes.

Os filmes Agfa são providos de um eficiente protetor contra formação de halos. Com maior facilidade, obtêm-se sombras mais profundas e luzes mais claras, sem que os campos escuros sejam ofuscados pela luminosidade dos claros.

⁶⁵¹ Artigo: "O grão fino O novo rolfilme". Revista "Fotocamara" – "Fotografias como nunca", São Paulo, 1959. Partes e recortes de revistas. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁵² Como em "Noturno", a seguir, de nº 09, do (Dr.) José Oiticica Filho, concorrendo como "Avulso", do Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



Quando vimos a propaganda do filme Agfa acima, compreendemos um pouco mais o que se passou quando José Oiticica Filho fotografou “Noturno”, numa fina combinação de sensibilidade e técnica. Mas, mesmo assim, ainda permanecemos intrigados quando pensamos no foco de luz que, por detrás da árvore, criou uma paisagem de neblina – o halo - que envolve o menino, silhuetado, e a própria árvore, cuja folhagem clara alegria a imagem, figurando como se fossem flocos de neve. Não parece ter sido um flagrante: o fotógrafo certamente esforçou-se na

colocação dos pontos de luz que explodem por trás da árvore em sua direção e na direção da criança, em contraluz.⁶⁵³

⁶⁵³ “Arvores contra a Luz” diz o seguinte: *Arvores(sic) contra a luz. Eis uma tarefa não lá muito fácil para um filme? As extremidades dos raminhos, que balouçam suavemente ao sabor do vento, são finas e delicadas. Seu reflexo sobre a camada sensível á (sic) luz, no interior da câmara(sic), é de uma sutileza microscópica. Entretanto, para o novo filme Agfa, com sua maravilhosa camada fina, isso não constitui nenhum embaraço. Mercê de seu grânulo (sic) extremamente fino e sua notável capacidade dissolvente, êle(sic) retém(sic) com uma nitidez marcante, mesmo êsses(sic) detalhes mínimos. Trata-se de algo verdadeiramente espantoso, que só se tornou possível através dessa transmutação revolucionante do filme Agfa em camada fina. Para a perfeição da fotografia muito contribue, além disso, o eficiente protetor do filme Agfa contra a formação de halos. Note-se a luz celeste que se escôa, deslumbrante e impetuosa, por entre a ramagem. Ora, se dirigirmos a vista em direção a uma tão forte fonte de luz, seja de dia, contra o sol, ou de noite, contra os faróis(sic) de um automovel(sic), não veremos tão sómente(sic) essa fonte de luz em toda a sua claridade, mas também tudo quanto a cerca. Todo o campo visual acha-se inundado de luz brilhante, em que se afogam todos os detalhes escuros. Sentindo-nos 'ofuscados'. Também em um filme póde(sic) se dar uma ofuscação semelhante. Aparece então, na fotografia pronta, em lugar da ramagem delicada, numa extensa mancha de luz, que espalha claridade sobre os pontos escuros da fotografia. É um 'halo'. E a fotografia póde(sic) ser considerada perdida. O filme Agfa não é suscetível de ofuscar-se. Reproduz a imagem com a máxima clareza, mesmo os ramúsculos(sic) mais delicados, embora êstes(sic) se encontrem mergulhados na mais viva luz que os envolve de todos os lados. Nem sequer um vestígio de halo. O protector(sic) contra a formação de halos, de que se acham providos todos os filmes Agfa, terá, assim, cumprido seu dever, e há de continuar a cumpri-lo. Póde-se, pois, voltar a câmara(sic), sem receio, contra a luz. Se não se visar com a objetiva diretamente o sol brilhante, não se manifestarão halos. Ao se tirarem fotografia em direção á(sic) janela, o desenho delicado da respectiva(sic) cortina nada perde de seus mínimos detalhes. Em outra ocasião, destaca-se, clara e nitidamente, a filigrana de uma grade, do céu inundado de sol. Essas fotografia contra á luz, que são, indubitavelmente(sic), a maneira mais eficiente da representação preto-branco, só atingem o maximo de efeito graças a essa combinação íntima de camada fina, granulação fina e proteção contra a formação de halos. Êstes predicados do filme Agfa proporcionam, lado a lado, numa harmonia imperturbada de detalhes nitidamente contrastantes, de sombras as mais profundas e de luzes as mais vivas(sic), as mais lindas fotografias - surpreendentes e fascinantes". Revista*



654

Criança e árvore aparecem também em outras duas fotografias deste Salão: “Surpresa”, de Alexandre Berzin, e “Inverno”, de Eduardo Salvatore, sendo que, neste último caso, o homem caminha entre árvores, margeando uma alameda que faz uma curva na direção do fotógrafo, chapéu na cabeça; faz frio, tem as mãos nos bolsos. Novamente as longas sombras que caem para a direita reforçam o anonimato de uma cena de solidão, das árvores sem folhagem.

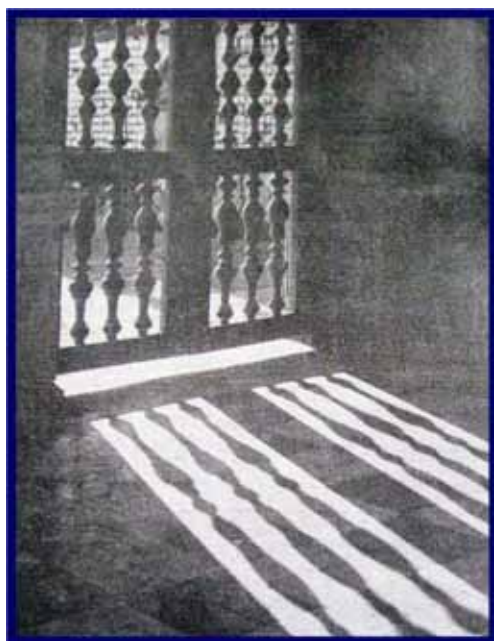


655

“Fotocâmara” – “Fotografias como nunca”, São Paulo, 1959. Partes e recortes de revistas. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁵⁴ “Surpresa”, fotografia de nº 38, de Alexandre Berzin, do FCCR, Recife. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Carlos Comelli faz o seguinte comentário a respeito de um retrato de autoria de Berzin que não é “Surpresa”, mas que nos dá uma idéia do trabalho deste fotógrafo, diz: *RETRATO, de Alexandre Guilherme Berzin - As obras de Bersin(sic), no campo do retrato se distinguem pelo jôgo(sic) das luzes e pelo ângulo de tomada. O velho mestre deve se sentir orgulhoso em contemplar o salão, no qual figuram obras de 14 artistas que foram seus alunos.* Recife, **Diário da Noite**, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p. 8, continua na p. 7

Solidão, anonimato, sombras, “Clausura”: o portão de madeira bem torneada por onde entra a luz, marcando o limite entre dois mundos, um de dentro e outro de fora. E “Êxodo”. Ambas as fotos sugerem pensar em mudança, retirada, migração, a primeira, de um estado de aprisionamento para outro que, bem representado pela contraluz, vislumbra a luz da rua; a segunda denuncia uma falta de folhagem no tronco da árvore onde pousa o gafanhoto, capturado de bem perto: pode representar uma situação de penúria, onde o gafanhoto pode figurar como aquele que trás a esperança de dias melhores ou aquele que se fartou das últimas folhas do galho seco. São imagens de forte contraste.



656

Mas, antes de passarmos ao terceiro e último tempo dessa exposição, perguntamos: como eram julgadas as fotografias para que elas fossem consideradas “arte fotográfica”? Além do assunto, composição, iluminação, equipamentos, enquadramento – que não significa necessariamente colocar a imagem no centro do campo focado, mas a de exercitar muito mais a regra dos terços, apesar de não se limitar à sua aplicação –, havia, no FCCR,

⁶⁵⁵ “Inverno”, fotografia de nº 139, de Eduardo Salvatore, do FCCB – SP. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Eduardo Salvatore foi Diretor Responsável pela Revista Foto-Cine – FCCB/CBFC - SP, ainda em 1965, quando a CBFC era a representante do Brasil junto à FIAP (Fédération Internationale de l’Art Photographique) e ÚNICA (Union Internationale du Cinema Amateur). Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁵⁶ “Clausura”, fotografia de nº 46, de (Dr.) Antonio de Moraes Dourado, do FCCR, Recife; “Êxodo”, fotografia de nº 207, de Décio Guimarães, da SFF, Niterói – Estado do Rio de Janeiro. Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1955. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

uma papeleta de julgamento que considerava cinco itens⁶⁵⁷: 1. visão e interpretação, que implicava na escolha do assunto que poderia provocar uma reação emotiva favorável ao tema (força, alegria, graça, dor, mistério), aproveitamento de condições existentes, naturalidade e unidade estética; 2. concepção e tratamento adequados à originalidade do tema e de sua apresentação, onde supunha-se não haver interferência de interesse pessoal e de caráter documentário, evidenciando a gradação tonal entre o branco e o preto, o que provocaria ainda mais a emotividade do observador; 3. composição e forma, que tem a ver com o cuidado e o aproveitamento das proporções, dos pontos de “ouros” de linhas e massas, percorridos visualmente, pretendendo conseguir um equilíbrio de linhas, sombras, luzes, etc.; 4. A técnica de tomada, que nada mais é que o emprego adequado da câmara fotográfica e de seus acessórios (filtros, objectivas etc. profundidade de foco necessário ao tema, ângulo de tomada, efeitos especiais como difusão, filtragem, iluminação, *maquillage* etc) e 5. técnica de laboratório - escolha do material negativo e positivo (rendimento técnico), qualidade da ampliação (definição, rendimento tonal, textura, artifícios de técnica)⁶⁵⁸. É preciso considerar esses itens como indicações gerais que um fotógrafo pode simplesmente ignorar e, mesmo assim, fazer uma boa fotografia.

No julgamento, portanto, cada um desses itens recebia uma pontuação de dois a vinte (2; 5; 10; 15; 20), sendo que dois seria a menor nota, correspondendo à nota “fraca”, e vinte, à maior nota, as demais notas correspondendo à “muito boa” (fraco; sofrível; regular; boa; e muito boa). Ajax Pereira nos conta que para julgar uma fotografia bastava uma pequena raquete de ping-pong, sendo que um dos lados, o claro, seria para aprovação, e o escuro, para desaprovação⁶⁵⁹. Cada jurado apresentaria o lado que lhe aprouvesse à medida que cada fotografia fosse apresentada até que restassem as últimas fotos a serem julgadas⁶⁶⁰.

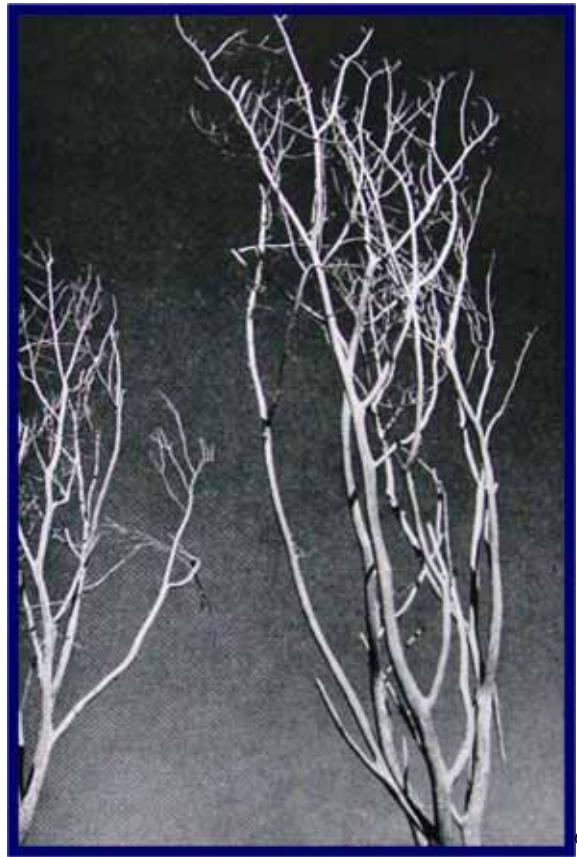
⁶⁵⁷ A regra dos terços implica em seccionar a fotografia por duas linhas horizontais e duas verticais, gerando nove pequenos campos; os pontos de ouro correspondem aos quatro pontos que são o resultado da convergência das linhas horizontais e verticais.

⁶⁵⁸ “Papeleta de julgamento” para Concursos Internos do FCCR, 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Ver o Anexo 12.

⁶⁵⁹ Entrevista com Ajax Pereira em 10 de fevereiro de 2004.

⁶⁶⁰ Reproduzimos, no Anexo 12, um artigo da revista “Fotoarte”, onde um fotógrafo austríaco chamado Willy Hengl, apresenta um método que, em sua opinião, é bem mais viável. Nesta época já se usavam diapositivos e trabalhos coloridos. Interessante prestar atenção no rigor do julgamento. In: “Fotoarte”. Revista Mensal de Fotografia. Ano XII – março de 1970 n° 143, p. 8. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

3º TEMPO



Muitos dos temas tratados nos Salões anteriores vão se repetir no Salão de 1956-57. Na fotografia “Sede”, as árvores, contudo, não estão sem folhagem devido ao inverno rigoroso ou ao efeito devastador de uma nuvem de gafanhotos, mas pela falta de água, o que indica serem de um território assolado pela seca. Ao fotógrafo interessa o desenho que os galhos em ascensão fazem, contrastando no céu cinza escuro, sem nuvens. Nesse ambiente, em que *tudo em volta é só tristeza*, como diz o poeta, é que habita a “Graúna” - ou pássaro preto - retratada em *close-up* e fora de seu ambiente natural: pousada na mão de uma mulher. Novamente ressaltam a simplicidade das formas e o contraste do claro-escuro, entre a penugem do pássaro e a mão branca.⁶⁶²

⁶⁶¹ “Sede”, fotografia de nº 204, de Ulysses Fernandes Nunes, do Foto Cine Clube Sancarlenense – São Carlos – SP. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁶² A fotografia lembra as experiências de Man Ray com as mãos e pequenos objetos. Disponível na Internet: <<http://www.manray-photo.com>>. Acesso em: 02 mai.2003.



663



664

A vegetação e a água são elementos que motivam uma fotografia, como vimos, agora no sentido inverso ao da ausência do fluído vital, como em “Reflexos”. O contraste com a foto “Sede” é dado pela abundância de água, de onde galhos de vegetação brotam, desenhando fios que saem e se curvam na sua direção. Os pontos em que estes galhos afundam mostram o limite entre a superfície do lago e o reflexo das nuvens prateadas, confundindo o céu e o espelho d’ água, outro recurso também muito usado entre fotógrafos. A fotografia

lembra uma outra de Marcel Giró – um “Esboço” – deste mesmo ano, 1957⁶⁶⁵. Já “Pescadores”, abaixo, chama atenção por dois motivos: primeiro, por apresentar o olhar do fotógrafo como “vôo de pássaro” como o fazia Rodchenko, que desafiava o observador, colocando-o quase em ponto de vertigem, e segundo, porque a posição dos pescadores, faz pensar numa dança⁶⁶⁶.

⁶⁶³ “Graúna”, fotografia de nº 23, de Ivan Caldas Marins, da Associação Carioca de Fotografia, Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

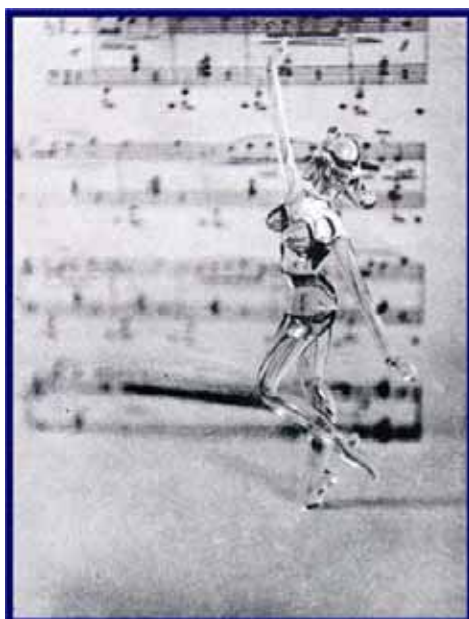
⁶⁶⁴ “Reflexos”, fotografia de nº 196, de Oswaldo WillyFehr, do Foto Cine Clube de Jundiaí – SP. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁶⁵ Marcel Giro, fotógrafo catalão, ligado ao FCCB, em 1950. Ver COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato *Op. cit.*

⁶⁶⁶ Alexander Rodchenko (1891-1956), fotógrafo russo que usava perspectivas ousadas e invulgares, pretendendo libertar a fotografia das convenções e principalmente da “perspectiva-padrão do umbigo”, como



667



668

A dança é novamente lembrada, neste 3º Salão, em “A Dança e a Imagem” que representa um bibelô de vidro, na forma de uma mulher, dançando em frente a uma partitura de música. A montagem ressalta, através da superfície vítrea, as notas musicais, criando um pequeno mundo – um micro-ambiente; olhar precursor das atuais micro-fotografias. Esse pequeno cenário onde a vida das coisas inanimadas imita a vida vivida, fotografada pelo fotógrafo, está também em “Scherzo nº 3”. O ambiente pode lembrar uma cena mitológica ou

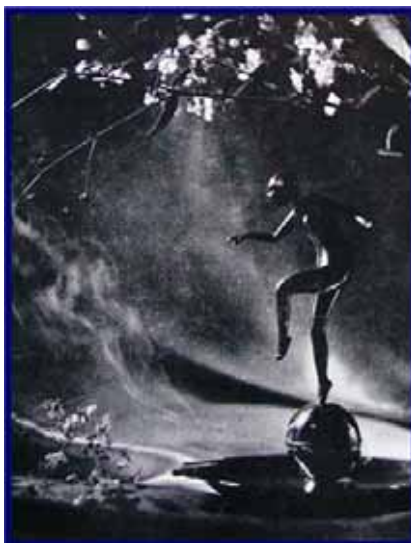
um mundo fantástico de fadinhas que dançam, envolvidas por uma cerração de amanhecer ou entardecer entre árvores e flores do campo ou uma nuvem de incenso. Uma *Sininho* sem asas, de metal ou pedra, fixada num globo terrestre. Um microcosmo, algo impressionista e

dizia. Pioneiro do “construtivismo fotográfico”. Ver, entre outros: MIßELBECK, Reinhold. **Fotografia do Século XX**. Museum Ludwig de Colônia. Colônia: Taschen, 2001.

⁶⁶⁷ A expressão “vão de pássaro” é usada por Alexandre Berzin em sua “História da Fotografia”, Coleção AB/FCCR, FJN - Recife – PE. “Pescadores”, fotografia de nº 71, de Everaldo Marques, do FCCR – Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁶⁸ “A dança e a imagem”, fotografia de nº 103, do (Dr.) Câmara Moreira, do Grupo dos Quinze, do Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

algo surrealista como “uma canção profana a várias vozes, do século XVII” ⁶⁶⁹. “Scherzo” é uma dança (uma música baseada numa dança) colocada por Ludwig van Beethoven (1770-1827) como penúltimo ou último movimento de uma sinfonia, de ritmo vivo e alegre. Como movimento independente, o “Scherzo” foi vigorosamente tocado por Frédéric Chopin (1810-1849), músico romântico polonês. De Chopin, há o “Scherzo de nº 3” em Dó # menor, que é também conhecido como Opus 39. Tocada ao piano e confrontada com a imagem reforçam sua sensação impressionista.



670

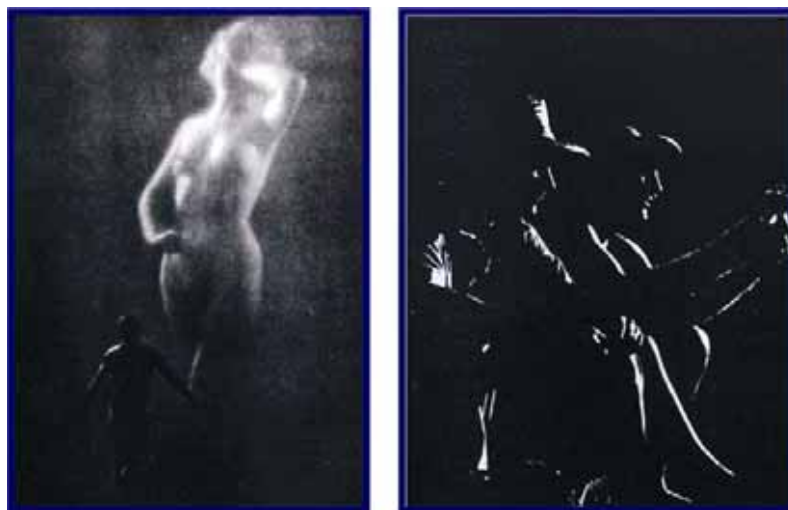
Esse mundo fantástico também pode ser percebido na fotografia “Sketch em alta luz”. Nada mais que um esboço, uma silhueta, um desenho rápido onde a mão do artista foi substituída pela luz captada pela máquina fotográfica. Os homens parecem dois bonecos de Vitalino (1909-1960) - o mestre artesão do barro, da cidade de Caruaru – PE⁶⁷¹ - ou dois pescadores, desenhados pelo efeito da luz que contorna suas imagens em um ambiente escuro. O efeito é ainda apresentado numa montagem de laboratório em que um homem, sob o efeito do “sketch”, caminha para uma enorme imagem de mulher ao fundo, projetada em “sfumato”. A imagem da mulher pode ter sido fotografada com um filtro polarizador – ou talvez tenha sido aplicada uma resina sobre a superfície de um filtro, ou ainda tenha sido alterado o tempo de exposição em determinadas partes do papel fotográfico quando da ampliação. O fotógrafo, Francisco Azsmann, húngaro que chegou ao Brasil depois da

⁶⁶⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **NOVO AURÉLIO**. O Dicionário da Língua Portuguesa. Século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁶⁷⁰ “Scherzo nº 03”, fotografia de nº 135, de H. Fellet, da SFF, Niterói – RJ. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁷¹ A vida de Mestre Vitalino é filmada por Armando Laroche em 1953 em “O mundo do Mestre Vitalino”, com música de Nelson Ferreira e som de J. Della Santa. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE; ver o acervo de filmes da FJN – Recife – PE.

segunda guerra – da Associação Carioca de Fotografia, do Rio de Janeiro –, foi professor de gerações de fotógrafos; fazia consultas àqueles que enviavam suas fotografias de todo o Brasil para a revista “Fotoarte”, nas colunas “Aulas com Francisco Azsmann” e “Clínica”, além do que chegou a ter sua história de vida contada pela revista⁶⁷².



673

As imagens de cidade deste Salão também provocam uma sensação de ilusão no observador. Assim são “Chispas” e “Perspectiva”. A primeira fotografia se apresenta como pontos de luz e linhas que se propagam a partir de outros focos de luz, indicando que a foto foi tomada em velocidade. O fundo escuro, fechado, em esfericidade, permite pensar num túnel. A segunda foto pode ser uma torre de transmissão tomada de baixo para cima. As linhas que penetram na imagem em direção ao ponto de fuga apresentam-se como se fossem o piso da torre – dando, todavia, a sensação de um “túnel do tempo” com arestas⁶⁷⁴. O lado de baixo dessa calçada ou túnel - o piso da imagem - tem uma linha a mais que

⁶⁷² A “Fotoarte” tinha na sua direção artística em 1958, José Yalenti do FCCB – EFIAP - e Francisco Azsmann – Hon. EFIAP. “Fotoarte. Revista mensal de fotografia internacional”. Ano 1 - agosto 1958 - nº 4 e “Fotoarte”, SP/GB, março de 1970. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife –PE.

⁶⁷³ “Sketch’ em alta luz”, fotografia de nº 168, de M. Laert Dias, do FCCB – SP; “Visão”, fotografia de nº 11, de Francisco Azsmann, da Associação Carioca de Fotografia, Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁷⁴ A referência é ao seriado de TV chamado “Túnel do Tempo”, exibido nas tvs do Brasil entre 1968 e anos setenta. O seriado foi concebido devido a influência, no final dos anos sessenta, do escritor Erik von Daniken que se tornava uma celebridade com o livro “Eram os deuses astronautas?”. Daniken retomava uma visão do futuro que Jonathan Swift, com “Gulliver” (1726) e Voltaire, em “Micrômegas”, anteviam. Também HG Wells (1866-1946), em “A Guerra dos Mundos” (1898). As séries de televisão “O Túnel do Tempo” - dos cientistas Tony Newman e Douglas Philips, criada pelo produtor Irwin Allen e baseada em um romance do escritor Murray Leinster, um dos mais prolíficos da ficção científica moderna, de 1968 -, e “Jornada nas Estrelas” - de Gene Roddenberry, do comandante Kirk e do doutor Spok -, retomavam a idéia da existência de vida extraterrestre. No Brasil, a obra de João Guimarães Rosa pode ser considerada inspirada por esta narrativa fantástica de encontro de mundos, como em “Um moço muito branco”, nas “Primeiras Estórias” de João Guimarães Rosa, de 1962. Cf. ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 149; ver também a história do Capitão Cook, in: SAHLINS, Marshall. *Op. cit.*

a divide em duas partes, acompanhado as outras linhas de penetração: pode ser a escadaria da torre, por fora. O fotógrafo olhando para cima, estava mais perto da base da torre do lado direito.



675



676

Linhas de luz e de sombra também são vistas na fotografia “Rosário Esquecido”. O rosário que foi esquecido, ou colocado, pendurado num gradil, supostamente de um convento do Recife. As contas do rosário e o arremate do gradil, em baixo, quebram um pouco o desenho das linhas de claro-escuro predominantes na fotografia, cuja incidência da luz que vem do fundo é projetada no primeiro plano desenhando sobre o piso linhas de sombras. O Recife, a propósito, cidade colonizada pelos portu-

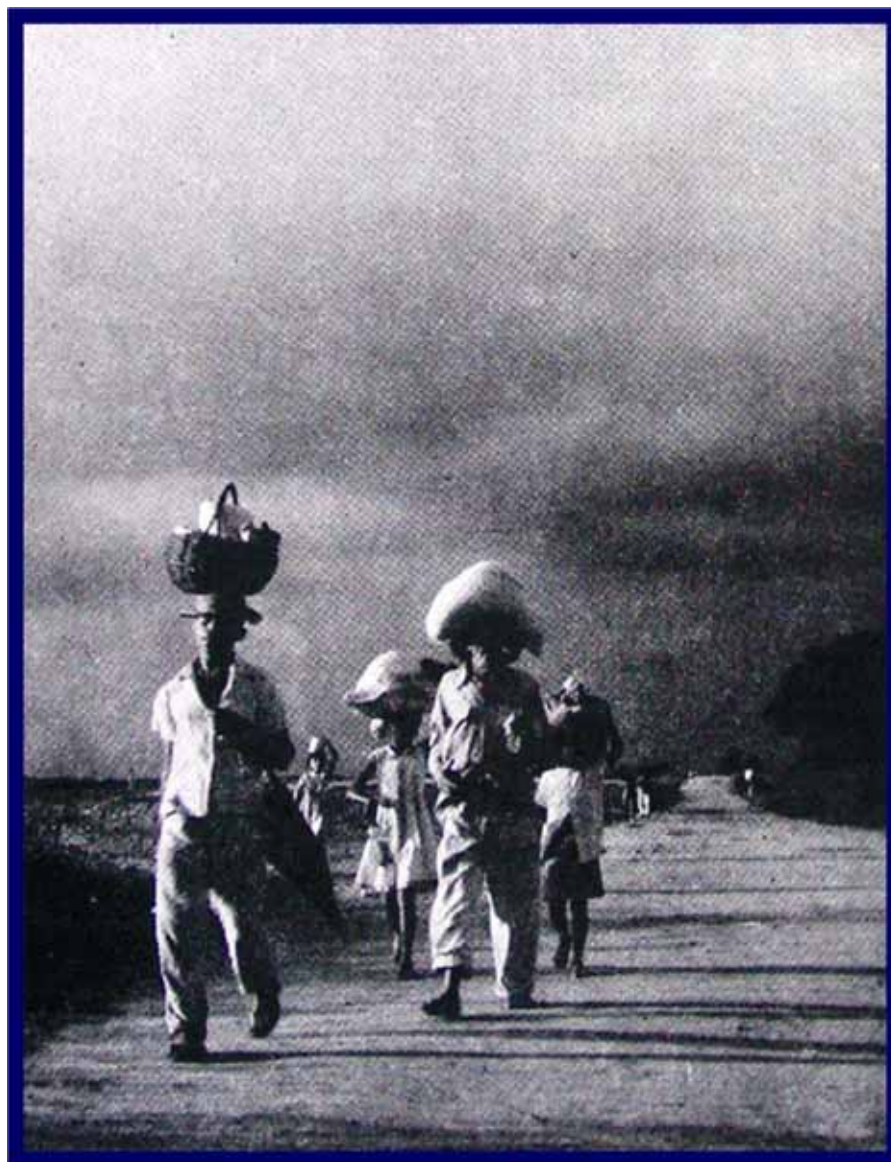
gueses católicos, de quando em vez, recebe fluxos migratórios do interior do Estado castigado por secas que expulsam o homem do campo para a capital, em busca de novas oportunidades de vida e trabalho. Muitos, quando chegam na cidade grande, deparam-se com uma outra situação de dificuldades, um verdadeiro rosário de lágrimas, apesar do cheiro convidativo do mar.

Nas estiagens o retirante com sua família, alguns utensílios, sua trouxa – de quase nenhuma roupa, seu papagaio um pouco seco e faminto, como o descreve fotograficamente Graciliano Ramos, seu cachorro, geralmente cadela, com nomes

⁶⁷⁵ “Chispas”, fotografia de nº 142, de Ary Pereira, da SFF, de Niterói – RJ; e “Perspectiva”, fotografia de nº 126, de Raimundo Batista Filho, concorrendo como “Avulso”, do Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁷⁶ “O Rosário Esquecido”, fotografia de nº 88, do Dr. Ruy Caldas, do Grupo dos Quinze do Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

nostálgicos de maresia – Tubarão, Xaréu, Baleia, Piaba – e sua imensa seriedade e desconfiança contraídas em seu isolamento de caçador pelos sertões e veredas (sic) do Nordeste, vem seguindo os rios, os leitos secos dos rios, ou estradas – mais secas (sic) ainda, e deixando muito de si em paisagens de cemitérios, como evoca João Cabral de Melo Neto em ‘Morte e Vida Severina’. Á beira da estrada ou do rio, geralmente pára – quando já percebe a cidade e muitas vezes o cheiro salgado do mar – e, descansando, em dois dias ou três, constrói o seu mucambo que, como traço cultural, representa uma transposição de expressões rurais para a zona urbana. Chegado à cidade, o mar, o cansaço ou a morte o impedem de continuar. O processo psicológico de fuga é evidente e, mais uma vez aqui, a Sociologia está intimamente ligada à Psicologia para explicação de fatos humanos⁶⁷⁷.

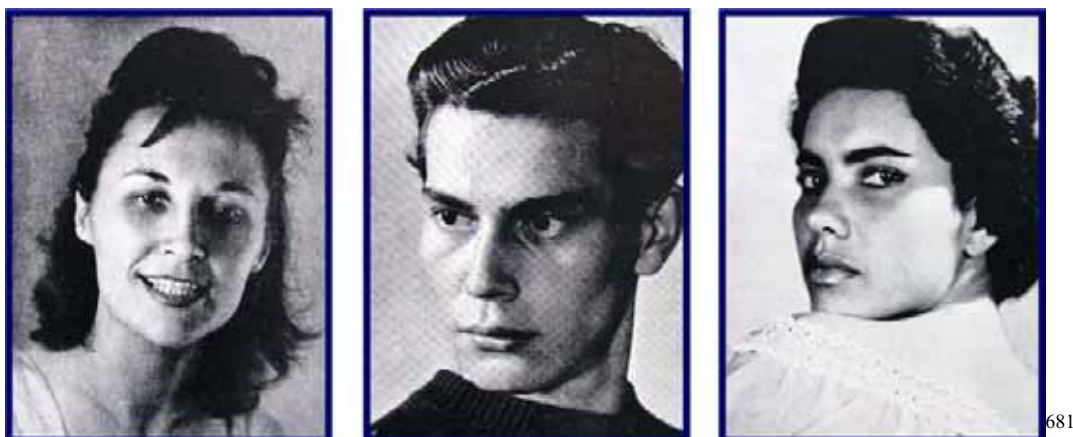


678

⁶⁷⁷ ver PERRUCCI, Gadiel. **Favelas do Rio e Mucambos do Recife**. Um relatório de estágio. Recife: Fundação da Promoção Social. Departamento Sócio-Econômico, Divisão de Informação e Documentação, 1962.

⁶⁷⁸ “Voltando da Feira”, fotografia de nº 56, de Alexandre Berzin, do FCCR, Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

A fotografia, acima, bem que poderia evocar o texto de Gadiel Perrucci, sobre o morador do mocambo, que lembra os poetas das tragédias das secas nordestinas. Podemos, neste caso, pensar no Recife como metrópole litorânea – lembrar da descrição de Tadeu Rocha -, envolta por uma Zona da Mata onde o principal cultivo é o da cana-de-açúcar, com pequenos nichos de agricultura de subsistência⁶⁷⁹. São as feiras dos dias de sábado que agrupam estas populações que caminham entre suas pequenas moradias e a cidade mais próxima com o intuito de abastecer suas despensas de víveres – que não produzem nem cultivam em seu terreiro. “Voltando da feira” retrata a caminhada entre a feira e a casa, repetindo os gestos do retirante: trouxas na cabeça, passo apressado antes que a chuva caia e molhe a estrada e estrague o que foi adquirido com tanto custo. Alexandre Berzin fotografa não o retirante, mas fotografa o homem da Zona da Mata, como se fizesse um documentário – contrariando as indicações da arte fotográfica -: o retorno de uma família para casa, fechando o ângulo na caminhada de passo apressado na estrada que parece não ter fim⁶⁸⁰.



O Salão de 1956 é considerado, todavia, aquele em que os “*portraits*” predominam. “Désir”, que parece dizer algo, desejar algo; “Emílio”, com seu olhar inquisidor e “Sônia”, a miss Pernambuco de Ájax Pereira⁶⁸². Retratos onde a força de expressão, a teatralização,

⁶⁷⁹ Ver CASTRO, Josué de. **Geografia da Fome**: o dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, cap. III: Área do Nordeste Açucareiro, 1984; e CHAUÍ, Marilena. Brasil. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

⁶⁸⁰ A fotografia, apesar de fechar o ângulo na estrada sem fim, possui características de documentário social: os rostos não são identificados, não há uma aproximação do fotógrafo com os caminhantes.

⁶⁸¹ “Désir”, fotografia de nº 182, de Eduardo Salvatore, do FCCB – SP; “Emílio”, fotografia de nº 163, de Francisco Albuquerque, do FCCB – SP; e “Sônia”, fotografia de nº 223, de Ájax Pereira, fora de seleção (membro do Júri), do FCCR – Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁸² Entrevista com Ájax Pereira, em 10 de fevereiro de 2004.

quebram a idéia do mero registro documental. Para sabermos um pouco mais sobre esta arte de retratar vejamos o que diz o artigo da revista “Fotografia” de 1951:

A arte de fazer retratos fotográficos ainda não saiu da casca do ovo, embora tecnicamente tenha sido muito aperfeiçoado. Em todo o caso, os aperfeiçoamentos da técnica de iluminação progridem sempre, graças a Deus. Mas o estado de espírito do artista assim como as formas que objetiva são ainda hoje, em essência, as mesmas que há mais de um século.

Para fazer um bom retrato não basta resolver simplesmente um problema técnico. É necessário lembrar-se de que o primordial é estudar a fisionomia de retratado, perseguindo-lhe o íntimo, para o que será preciso conquistar-lhe a confiança.

O tempo constitui muitas vezes obstáculo ao êxito feliz da empresa.

Quando alguém se dirige a um pintor para que lhe faça um retrato, já vai sabendo que gastará muito tempo e que precisará de muita calma e concentração antes de ver o resultado. A maioria dos que procuram um fotógrafo, no entanto, fazem-no, quase como se estivessem indo a um dentista. Em última análise, consideram o ato de sentar-se como coisa extremamente enfadonha, embora inevitável. Porisso (sic) exigem rapidez e não se conformam com o ter que passar por alguns minutos, esquecendo-se de que dessa pequena espera poderá resultar um ótimo retrato.

A reação instintiva de quem posa é contrair os músculos, assumindo atitude forçada. E tenho observado isso comigo mesmo, até em fotografias de grupos, onde, em geral, não há preocupação de fazer pose especial. A voz de ser 'batida' a chapa surpreendo-me em atitude tão forçada que temo ser vítima de uma câibra.

E, infelizmente, o menor movimento de preocupação, mesmo com a melhor das intenções, pode ser causa de fracasso.

Na verdade é difícil conduzir uma pessoa a esquecer-se, por meia hora que seja, de afazeres e compromissos para que a sua fisionomia ganhe a tranquilidade de expressão característica.

Embora as primeiras chapas não conduzam, em geral, a resultados satisfatórios, não concordo em usar o recurso já experimentado de iludir o interessado, acionando o obturador em vão, porque isso não contribui para desenvolver a necessária concentração. Sou contrário, também, ao uso de tempos de exposição muito longos porque a serenidade completa só se consegue, muitas vezes, em uma fração de segundo.

A sugestão ao fazer uma série cinematográfica de retratos sem despertar a atenção do cliente, pode parecer muito boa, no entanto, o resultado longe de possuir a naturalidade de um bom retrato será, no máximo, um bom instantâneo. Não conheço um só retratista de nome que tenha pensado em usar êsse(sic) processo. Um ou outro sucesso não constitui regra ⁶⁸³.

⁶⁸³ “O Retrato” por Stefan Rosenbauer, artigo publicado na revista "Fotografia. Arte-ciência-técnica. Editado por Publicações Fotográficas Ltda. vol. 1, nº 2, janeiro - fevereiro 1951. Rio de Janeiro - Brasil. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



Estudando suas personagens, vários fotógrafos clicaram a mulher, idealizando-a e utilizando-se de recursos de laboratório para, por exemplo, emoldurar o rosto de “Anadir” ou dar uma textura de tecido rústico à beleza rústica, mas um tanto quanto hollywoodiana da mulher sem nome vestida de trapos em “Retrato”, como uma “tropical woman” aos moldes do filme “A longa viagem de volta”, de John Ford com John Wayne⁶⁸⁴. A beleza estrangeira encasacada de “Renard Argentée” e o “Retrato em High Key” que pode ser o resultado do uso de um filtro azul, realçando o cabelo negro da mulher magra e os seus lábios na pele branca, além da pinta hollywoodiana, num fundo branco. Já o “Estudo nº 1” volta a retratar a mulher negra, em close, fundo branco, sem adornos, realçando ainda mais

⁶⁸⁴ “Anadir”, fotografia de nº 05, de Farenc Azsmann Junior, da Associação Carioca de Fotografia, Rio de Janeiro – DF; “Retrato”, fotografia de nº 33, de Pedro Calheiros, concorrendo como “Avulso”, do Rio de Janeiro – DF; “Renard Argentée”, fotografia de nº 17, de Jayme Esnaty, da ACF, Rio de Janeiro – DF; e “Portrait em High Key”, fotografia de nº 50, de José Fonseca Aguiar, do FCCR, Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁸⁵ “The Long Voyage Home” (1940), 20th Century Fox, direção de John Ford, com John Wayne. Ver o relato de Benício Dias sobre sua experiência inicial com fotografia, no Capítulo 2.

a beleza da raça, no brilho da pele⁶⁸⁶. A foto faz-nos lembrar da dedicação de Alexandre Berzin ao acompanhar os Maracatus no Recife, como o Elefante de Dona Santa, nos morros e na cidade, quando estes desfilavam pelas ruas em cortejos que, a cada ano, no Carnaval, refaziam os caminhos de resistência cultural pela cidade. Talvez Berzin quisesse acentuar sua própria resistência de letoniano tido por alemão, mais um estrangeiro em terras de “leões do norte”.



687

Por fim, como num toque de recolher, “Si vis pacem para bellum”, aparece para nos surpreender e lembrar que a sociedade brasileira depois deste período democrático e populista passou a viver num regime de exceção, a partir de 1964. Numa imagem de alto contraste, porém de composição simples, cujos volumes incisivos desafiam o observador, a fotografia pode figurar como um lembrete. É inevitável comparar os dois canhões ao marinheiro que toca corneta - como saliências - cuja direção é a mesma daqueles instru-

mentos bélicos. Pensemos então na situação política do Brasil no pós-guerra. Que, em 1954, o Presidente Getúlio Vargas suicidou-se, que, em seguida, em 1956, assumiu Juscelino Kubitschek, em meio a conflitos militares. Que muitos foto-cine clubes foram criados em cinquenta, período de paz e civilidade, e que deixaram de funcionar e existir em sessenta, época bélica. Estas lembranças são, portanto, inevitáveis quando encontramos esta fotografia de Aroldo Zany (Comandante), do FCCB – SP, em meio à arte fotográfica dos três Salões do FCCR.

⁶⁸⁶ “Estudo nº 01”, fotografia de nº 109, de Zoraide Nóbrega, do Grupo dos Quinze, do Recife. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁸⁷ “Si vis pacem para bellum”, fotografia de nº 30, do (comandante) Aroldo Zany, da ACF, Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



688

E vemos-nos assim transportados para os Salões, sem muitas palavras para escrever, mas com um tanto de envolvimento pela fotografia e seus temas, para imaginar⁶⁸⁹. Poderíamos lançar mão do recurso de “comprar palavras”, começando com a palavra “desconhecido”⁶⁹⁰. Neste caso, estaríamos fazendo como o poeta romântico que, tendo-se tornado estrangeiro em sua própria terra, não consegue terminar o seu último canto, começando então a colecionar palavras e expressões de seu povo, de sua cidade para, quem sabe, um dia, concluir sua obra inacabada⁶⁹¹.

⁶⁸⁸ “Si vis pacem para bellum”, fotografia de nº 30, do (comandante) Aroldo Zany, da ACF, Rio de Janeiro – DF. Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco, 1956-57. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁶⁸⁹ Sobre o sentido da imaginação ou aquilo que pode ser entendido como uma *heuresis* ou heurística, teoria da invenção que advém àquele que contemplou algo e a sua relação com a *mimesis*, ou teoria da imitação, ver PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a Evolução do conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, [1924] 1994; também CASTORIADIS, Cornelius. A descoberta da imaginação. In: **As Encruzilhadas do Labirinto/2**. Os Domínios do Homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 335.

⁶⁹⁰ A expressão “comprar palavras” é do filme “A Eternidade e Um Dia” de Theo Androupolus, Grécia, 1998.

⁶⁹¹ Idem.

Pois que inventar aumenta o mundo

Manoel de Barros, *in* **Retrato do Artista Quando Coisa**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ENTRE FOTOGRAFIAS E ENTRE TEXTOS, UMA HISTÓRIA



692

⁶⁹² Fotografia de Alexandre Berzin, c. 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Caminhando numa cidade de luz e de sombras, procuramos entender aquilo que se apresentava como arte fotográfica ou fotografia moderna, no Recife, nos anos cinquentas. Entendemos, porém, que o trabalho só agora está começando. Uma tese não acaba, apesar de tornar-se independente do seu escritor, reacendendo entre os seus leitores a mesma chama que motivou a sua escrita. Representa somenos um momento de passagem, entre o sonho gestado durante quatro anos de estudos e o que virá depois: certamente que mais estudos e dedicação. Não seria possível escrever uma tese sem paixão. Podemos considerar este trabalho como uma legenda apaixonada para as muitas fotografias aqui expostas, o que, de certa forma, dá peso à leveza da imagem fotográfica.

Da antropologia, o olhar estrangeiro, necessário para tornar imagem o observado, e transcender. Da literatura, da psicologia social, a leitura do “bicho oculto” de cada imagem, transformando-o em verbo, e transcender. Da fotografia, a fagulha de vida que faz lembrar e esquecer e, novamente, transcender. E o autor estará sempre ali, naquelas páginas, na multiplicação daqueles olhares que chegam em outros lugares e mãos que, necessariamente, escapam a qualquer previsibilidade. Quando enumeramos a antropologia, a psicologia social e a literatura na aproximação com a fotografia, procuramos delimitar nosso objeto de estudo que possui, como característica própria, este estar entre disciplinas, entre fronteiras, inter-textos e entre o passado e o futuro. Usamos como documento fundamental desta tese a fotografia – nossa fonte histórica elementar – porque, em primeiro lugar, há uma afinidade entre nossas aspirações de pesquisador e o objeto de estudo. Aos poucos, a forma como íamos trabalhando as fotografias selecionadas foram se estruturando na leitura da historiografia e no encontro com a documentação da Coleção de Alexandre Berzin/Foto Cine Clube do Recife e passamos a entendê-la como um campo do saber. Se possuíamos algumas respostas em relação ao dispositivo fotográfico, elas foram com o tempo adquirindo outras roupagens e questionamentos, é tanto que inúmeras são ainda as nossas dúvidas. Elas dizem respeito aos procedimentos usados para a leitura da fotografia histórica - que dizem da opção teórico-metodológica de cada autor - construídas entre as luzes e as sombras da história. Nossa intenção foi a de, neste sentido, colocar em diálogo aquelas opções, fazendo emergir as obviedades e os dilemas, utilizando-os na montagem do nosso discurso.

Lembramos novamente que este trabalho só foi possível porque encontramos a Coleção AB/FCCR, generosamente aberta à pesquisa pela Fundação Joaquim Nabuco, em 12 de agosto de 2003. O estudo desta coleção vai poder situar no painel da “arte

fotográfica” nacional e na historiografia da fotografia, a contribuição do Recife, complementando os questionamentos feitos por Helouise Costa e Renato Rodrigues para a fotografia moderna, no caso de São Paulo. No entanto, observamos a singularidade da experiência pernambucana através do vínculo com a Sociedade de Arte Moderna do Recife. O fotoclubismo, no Recife, vai repetir a interrogação da época sobre se a fotografia é arte ou é técnica, entendendo que a tinta que a fotografia usa é a luz. Pretendendo aproximar estética e técnica, no entanto, o discurso sobre a fotografia vai deixar transparecer a caminhada que faz a própria fotografia, em sua busca por autonomia enquanto forma de expressão, em preto e branco; é tanto que, com o tempo, esta preocupação – a de se a fotografia é arte ou não - vai deixar de assaltar o fotógrafo das novas gerações. E podemos até hoje em dia perguntar: *a fotografia não é, antes de tudo, arte fotográfica?* ⁶⁹³É preciso pensar que é o fotógrafo o instrumento fundamental da fotografia, é ele quem manipula a máquina e que escolhe, ainda, se sujeita-se ou não à demanda de imagens que a sociedade de consumo fabrica.

Neste sentido, pensemos em fotógrafos como Alexandre Berzin, Benício Dias, Clodomir Bezerra, Delson Lima, Armando Laroche, Ájax Pereira, Juventino Gomes, Mário Carvalho, Alcedo e Alcir Lacerda - interessados por fotografia e por cinema - e todos aqueles que expuseram nos Catálogos do FCCR - os mestres da fotografia na década de cinquenta - como os nossos pioneiros na aproximação com este mundo virtualizado no qual vivemos, no qual constata-se a relatividade da própria realidade. Não foi possível, todavia, aprofundar as biografias destes fotógrafos, que são vistos em relação com Alexandre Berzin, e, principalmente, em função da prática fotoclubista; nem, num trabalho de memória que excede ao exercício que faz todo fotógrafo - exercício que se estende ao observador -, promover a identificação das fotografias com os entrevistados. Percebemos, contudo que, situando-os num painel mais amplo da fotografia no Recife (e do Brasil), torna-se menos difícil identificar as gerações de fotógrafos que os antecederam e aquelas que os sucederam, na dedicação à fotografia.

Nos chamou atenção o fato de Berzin e do FCCR estarem voltados a si próprios, como artistas da câmara, em momento de desenvolvimentismo no Brasil. Acompanhar a arte fotográfica do FCCR é procurar perceber até que ponto e, em que medida, estavam presentes ou se ausentaram dessa conjuntura, fato que pode muito bem ter facilitado a

⁶⁹³ Evangelhos fotográficos. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 164.

falência do “clube”, mas não a do projeto de educar a ver e do projeto de autonomia de visão, repetimos, que tem um começo compartilhado com a Sociedade de Arte Moderna do Recife através do *Atelier Coletivo*, cujos expoentes foram Abelardo da Hora e Hélio Feijó – formadores de gerações de artistas plásticos do Recife. “O mestre Berzin” e o grupo do FCCR praticam a fotografia, inclusive como esporte, e pensam menos o ato fotográfico em si; o que não os impede de promover algumas inversões em imagens já tradicionais da cultura local. Este ato, como escolha do fotógrafo, possibilita uma maior proximidade com o fotografado e, além de aprender e ensinar a ver, possibilita questionar o que já foi dado como imagem que se pereniza. Por isso, consideramos que algumas dessas fotografias representam rupturas, além de apresentarem-se como recortes do vivido na cidade; são fragmentos que mostram um re-posicionamento do lugar do fotógrafo, que vai mostrar o real com outras roupagens.

Em relação ao conteúdo das imagens, principalmente em se pensando no Recife, as fotografias do FCCR possibilitam, então: a) mostrar o leque de possibilidades que se abre no ato de olhar uma cidade; b) que existem diversos filtros - e que, portanto, esses olhares não são inocentes, pois pretendem comunicar um sentimento e uma sensibilidade do fotógrafo. Na leitura destas fotografias, aquele primeiro olhar combina-se com a sensibilidade do observador e o resultado é sempre passível de se ver questionado e transformado, sugerindo-se outra direção; e podemos afirmar que, se uma fotografia incita a reflexão, ela é uma *boa fotografia*. Podemos pensar sob esta motivação, que é também um movimento (no sentido de mover-se), ao sublinharmos, por exemplo, que nem sempre o Recife foi fotografado de perto, por dentro, mostrando essa ou aquela plasticidade, como opção. Este movimento, ao invés de ser entendido como um gosto ou uma expressão do exótico, abre-nos o campo da percepção, pelo exercício da imaginação. Na década de cinquenta, este exercício era compartilhado por um número limitado de pessoas. Os fotógrafos amadores podiam praticar fotografia sem ser, necessariamente, esta atividade, um trabalho de onde se tirava o sustento. Considerando ainda a fotografia como síntese, percebemos a parcialidade de nossa leitura sobre as imagens dos três Salões do FCCR. Buscamos, todavia, superar esta parcialidade recorrendo à história - à documentação da Coleção AB/FCCR - que contextualiza as pequenas histórias que foram sendo montadas⁶⁹⁴.

⁶⁹⁴ Dimensão social da autonomia. In: CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 129.

Quando começamos nossa pesquisa, em nossas primeiras investigações sobre fotografia, antes mesmo de entrarmos no doutorado, pouca bibliografia encontrávamos no Recife, nas suas bibliotecas, a respeito do assunto. Presenciamos uma transformação desta situação e um aumento do interesse pela fotografia como documento histórico e como técnica de reprodução. É tanto que consideramos, nesta tese, o uso da fotografia sob três aspectos: primeiro, como ilustração, principalmente no primeiro capítulo, lembrando inclusive do seu uso na maioria dos trabalhos até então; segundo, como documento de motivação da pesquisa e, por isso, como, mais um dos textos utilizados – o texto elementar – na construção do nosso discurso de história; e terceiro, **como forma de expressão, objeto de sensibilidade e da emoção do fotógrafo**, além do que ainda é preciso considera-la um campo do saber. Foi, então, considerando este tripé de análise, que escrevemos e recriamos uma história da fotografia no Recife e uma história do Recife pelas fotografias do FCCR e de seu mestre, Alexandre Berzin, procurando caracterizar esta produção. Após termos indicado alguns dos possíveis caminhos de serem trilhados num estudo de fotografia como campos do saber e, diante das fotografias dos três Salões do FCCR, optamos por fazer uma leitura relacional dessas imagens descrevendo principalmente estas fotografias enquanto documentação e utilizando de recursos de linguagem que descrevem os conteúdos documentais por nós ressaltados. Exploramos alguns níveis de análise: 1. entre fotografias (presentes fotografados), 2. entre fotógrafos e observador, 3. entre observador e fotografado, 4. entre fotografado e fotografia.

Em diálogo com a documentação pesquisada, e só assim, foi que tomamos estas fotografias como sínteses privilegiadas de uma época e com isso, enveredamos por reflexões aceitando a premissa dos artistas fotógrafos que diz que **a boa fotografia** é aquela que provoca o observador, fazendo-o imaginar situações que revelam algo não apenas do conteúdo das imagens, mas algumas inquietações do fotógrafo e do próprio observador. Entendemos que, mesmo sem optar por uma linha específica de abordagem teórica do material visual, idéias como a de *iconografia e iconologia* cujas fontes advém da psicologia social e da crítica de arte - entre outras linhas de pesquisa - tratadas no Brasil por Gilberto Ferrez, Boris Kossoy, Miriam Moreira Leite, Ana Maria Mauad, Helouise Costa e Renato Rodrigues, estão presentes em nosso estudo, e acreditamos que estas formas elementares de abordagem do material visual encontram-se presentes em qualquer

estudo de fotografia⁶⁹⁵. A intenção de ressaltar a produção do FCCR, reforçamos, inserido num contexto da fotografia moderna, foi, todavia nosso rumo.

Acentuamos, por fim, que a cidade moderna é, neste momento de sua história, a década de cinquenta, fotografada de bem perto, em fragmentos; que esta visão implica um saber em comunhão com visões da arte, praticadas desde a virada do século XX: uma fotografia que pode ser encontrada em toda parte sobre a qual se volta – se multiplica - o interesse do fotógrafo; e que esta imagem fotografada provoca o observador, fazendo com que este seja por ela tocado e transformado: o observador diante da esfinge pode silenciar e pode dialogar. Tripé armado ou não - apenas com a câmara na mão - encerramos uma parte do nosso percurso, entendendo que o caminho é longo e a estrada é o desconhecido.

⁶⁹⁵ Ver: Uma historiografia da fotografia no Recife, capítulo 1, desta tese.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Jornais

Diário de Pernambuco: 1954, 1955 e 1956-57

Jornal do Commercio: 1954, 1955 e 1956-57

Folha da Manhã: janeiro a abril de 1945; 1954, 1955 e 1956-57

Diário da Noite: 1954, 1955 e 1956-57

2. Entrevistas

Edmond Dansot, fotógrafo, em 17 e 21 de julho de 2003

Alcir Lacerda, fotógrafo, em 09 e 10 de fevereiro de 2004

Ajax Pereira, advogado e fotógrafo amador, em 10 de fevereiro de 2004

Abelardo da Hora, escultor, em 16 de julho de 2004

Maria Timóteo Berzin (Didi), viúva de Alexandre Berzin e fotógrafa, em 27 de outubro de 2004

Depoimentos de: Sr. Varela do Foto Varela, Artur Berzin, filho de Alexandre Berzin

3. Revistas

3. 1. *do acervo de periódicos da FJN:*

Boletim da Cidade e do Porto do Recife, n°s 35 – 42, jan – dez., 1950 – 1951; n°s 43 – 62, jan – dez., 1952 – 1956; n°s 63 – 70, jan – dez., 1957 - 1958

Revista Senhor, 1959 a 1963

Audiovisual em revista, 1959 a 1961 e 1963

Caderno Moinhos Recife, 1966 a 1973

3. 2. *do acervo AB/FCCR da FJN*⁶⁹⁶:

Revista Caetés, 1937

Revista “Novidades. Fotografias como nunca”, 1939

Revista “Popular Photography [exemplares encadernados] vol. 8, jan-june, 1941. Chicago, New York City; um exemplar em espanhol, março de 1956

Revista “Instantâneos”, 1940; setembro-outubro de 1950

Revista Arquivos, artigo: “Cincoenta anos da pintura em Pernambuco” com fotos de Alexandre Berzin, Recife, 1942

Revista “Kodak”, ano 18 – março-abril n° 6, 1949; janeiro-março, 1957

⁶⁹⁶ Muitas destas revistas não estão completas, faltando páginas e as referências de edição.

Revista “Correo Fotográfico Sudamericano”, Buenos Aires, 15 marzo 1950. Capa: “Recife (Pernambuco) por Alejandro G. Berzin”

Revista “Amateur Cine World”, vol. XV nº12, abril 1952

Revista “Cine Photo Magazine”, mensuel, 4º année, nº 41, aout 1954

Revista “Fotomecânica” nº 38, 1957 [em espanhol], 14p. ilustr.

Revista do Nordeste, nº6, setembro de 1958

Revista “O Cruzeiro”, 15 de março de 1958

Revista “Noticioso Fifa” Año VII – Buenos Aires, Primavera 1958 nº 33

Revista “Fotocamara. Fotografias como nunca”. São Paulo, 1959

Revista Íris, maio de 1962 e janeiro, março, maio, agosto de 1973

Revista Foto Cine nº 145, vol. VIII, fevereiro de 1965 e nº 191, abril junho vol. XVI de 1973 e Boletim nº 108, ano IX

Revista Fotoarte, SP/RJ, Ano 1, agosto 1958, nº 4; ano 4, dezembro, nº 44, 1961; ano VII, novembro de 1964, nº 79; ano XII, março de 1970, nº 143 e setembro de 1970, nº 149

Revista da Sociedade Fluminense de Fotografia, nº 20, s/d

Revista “Focal Press. Books”, 1986/87

4. Catálogos de Salões de Arte Fotográfica⁶⁹⁷

Catálogo do 1º Salão de Arte Fotográfica da Sociedade Sergipana de Fotografia. Crítica por Mário Cabral. Aracaju – SE, 1950 – Acervo AB/FCCR – FJN

Catálogo do 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante, São Paulo, 1952 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do IV Salão Sergipano de Arte Fotográfica da Sociedade Sergipana de Fotografia – SSF – Aracaju – SE, 1953

Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Clube de Jaú, São Paulo, 1953

Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco do Foto Cine Clube do Recife, 1954 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do 1º Salão de Fotografia Cidade do Recife da Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos – SCBEU, 7 de setembro de 1954

Catálogo da Exposição Comemorativa do Tricentenário da Restauração Pernambucana. Do Ministério das Relações Exteriores [Serviço de Documentação]. Comissão Organizadora e Executiva – PE, 1954 – Acervo AB/FCCR - FJN

⁶⁹⁷ Os Catálogos que não pertencem ao acervo AB/FCCR da FJN, foram gentilmente cedidos para esta pesquisa pelo Sr. Ájax Pereira.

Catálogo do 2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube do Recife de 1955

Catálogo do XIX Salon Internacional de Arte Fotográfico, 7 al 19 de noviembre de 1955, do Foto Club Argentino, Buenos Aires - Argentina

Catálogo do II Salão Cidade do Recife e VIII Salão da Sociedade Cultural Brasil Estados Unidos, Recife 1955

Catálogo da 2ª Exposição Internacional de Arte Fotográfica da ABAF, Rio de Janeiro, 1955 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube do Recife de 1956

Catálogo da 1ª Exposição Internacional de Arte Fotográfica do Foto Clube de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 1956 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo da V Exposição Mundial de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói 1956

Catálogo do IXe Salon International d'Art Photographique, Bordeaux – France, 1957 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do XVII Salon Internacional de Arte Fotográfico do Foto Club de Salta, setiembre 1957, Republica Argentina

Catálogo da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica da ABAF, RJ, 1958 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do XI Salão Capichaba (sic) de Arte Fotográfica, Vitória 1958

Catálogo do Salon d'Art Photographique organisé par lê Photo-Ciné-Club de Montpellier – France, avril 1959

Catálogo do 1º Concurso Nacional de Arte Fotográfica Meira AS, CBFC e Rio Foto Grupo, s/d

Catálogo da IV Exposição Mundial de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói – RJ, s/d – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do 9º Salão (Internacional) de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube de Barretos, SP, 1961

Catálogo do 9º Salão de Arte Fotográfica Nacional do Foto Cine Clube de Amparo, São Paulo, 1961

Catálogo do 11º Salão de Arte Fotográfica Nacional do Cine Foto Clube de Amparo, SP, s/d – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do 1º Salão de Arte Fotográfica da Comissão de Arte e Cultura de Marília, São Paulo, 1961

Catálogo da 14ª Exposição Mundial de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói 1961

Catálogo do 6º Salão de Arte Fotográfica do Santos Cine Foto Clube, Santos - São Paulo, 1961

Catálogo do 20º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, do Foto Cine Clube Bandeirante – FCCB, São Paulo, 1961

Catálogo da Exposição de Sebastião Lucena com apoio do Grupo Câmara, do FCCR e do Movimento de Cultura Popular – MCP da Prefeitura Municipal do Recife, em agosto e setembro de 1962 – Acervo AB/FCCR - FJN

Catálogo do Salão Estado de Pernambuco, Documentário – Artístico – Fotográfico, do Grupo Câmara do Recife, 1962

Catálogo da II Bienal de Arte Fotográfica Brasileira, Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema – CBFC – e Associação Brasileira de Arte Fotográfica – ABAF. Rio de Janeiro, 1962

Catálogo do X Salão de Arte Fotográfica do Cine-Foto Clube de Amparo, São Paulo, 1962

Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Arte Fotográfica do Município de São Bernardo do Campo – CBFC e Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, 20 de agosto a 10 de setembro de 1962

Catálogo da 1ª Exposição Interamericana de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube Ribeirão Preto/CBFC, São Paulo, março de 1963

Catálogo do 5º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube de Jundiaí, São Paulo, 1963

Catálogo do 2º Concurso Nacional de Arte Fotográfica Meira AS – CBFC/ABAF – Palácio da Cultura – 17 a 30 de abril de 1964, Rio de Janeiro

Catálogo de Exposição do Grupo Câmara do Recife, 1965

Catálogo do II Salão PoçosCaldense de Fotografia Pictorial. I Internacional do Poços de Caldas Cine-Foto Clube, MG, de 1º a 15 de dezembro de 1968 – Acervo AB/FCCR - FJN

5. Documentação da Coleção AB/FCCR

“História da Fotografia”, de autoria de Alexandre Berzin, 1960.

Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife, 1950 [impresso].

Estatutos do Foto Cine Clube do Recife, s/d e publicado excertos no Diário Oficial do Estado de Pernambuco em 1952.

c. 600 formulários preenchidos a mão, em papel timbrado: “Propostas para sócios”.

Recortes de jornais que contemplam os períodos dos três Salões Nacionais do FCCR, 1954, 1955 e 1956 – 57, também de janeiro de 1941 e janeiro e fevereiro de 1945, 1963, 1971, entre outros.

Manuscritos de autoria de Alexandre Berzin: diários, caderno de poesias, diagramas, desenhos, avulsos sobre fotografia.

Documentos pessoais e da família de Alexandre Berzin.

Cadernos de visitas às exposições do (e ao) FCCR, com assinaturas, de 1951 a 1954 e de 1961 a 1964.

Cadernos com conteúdos dos cursos de fotografia ministrado por Alexandre Berzin, na SAMR, 1948 a 1951.

Listagem de alunos e freqüentadores dos cursos de fotografia de 1948 a 1976.

Extrato do Estatuto, publicado no Diário Oficial do Estado de Pernambuco de 1952 e outros documentos da ACA – Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil.

Diplomas do FCCR, da ACA e de fotógrafos como Alexandre Berzin e Maria Timóteo Berzin que participaram de outros Salões.

Roteiro do programa “Photos”, exibido pelo canal 11, TVU, em 3 de janeiro de 1973, cujo entrevistado foi Alexandre Berzin, produção de Severino Paiva.

Documentos avulsos da APFEP – Associação Profissional de Fotógrafos do Estado de Pernambuco – c. 1952 a c. 1974.

Documentação dos diversos Salões Nacionais que o FCCR participou

Ex-libris dos Salões.

Correspondências de Alexandre Berzin e do FCCR.

Convites e cartões de visita.

Cartões postais.

Documentação referente ao edifício da Rua da Imperatriz 246.

Contabilidade do Foto AB.

Contabilidade do FCCR.

6. Outras fontes:

Certidão de Registro de Pessoa Jurídica do Foto Cine Clube do Recife. 1º Cartório de Títulos e Documentos. Nº de ordem: 503; Lv A nº 7; Fl. 29 v., 31 de maio de 1952.

Lei Estadual nº 2398 de 9 de março de 1956 que declara de utilidade pública o FCCR.

Publicação da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, 1954.

Publicação do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, 1955 a 1961.

Guia Informativo do Recife. Recife: DDC, 1948⁶⁹⁸.

Estatuto da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos da Imprensa de Pernambuco – Brasil. Recife, 21 de Dezembro de 2002. Disponível na Internet: <<http://www.arfoc-pe.org.br/estatuto.doc>>. Acesso em: 18 set. 2004.

7. Acervos fotográficos:

cerca de 5.000 espécimes fotográficos da Coleção AB/FCCR, da FJN
528 fotos do Arquivo Wilson Carneiro da Cunha - acervo fotográfico da FJN
Fotografias de Alcir Lacerda e Ajax Pereira

8. Filmes:

“O Mundo de Vitalino”, de Armando Laroche, Brasil/França, documentário de 1953

“A Eternidade e Um Dia”, de Theo Andropoulos, Grécia, 1998

9. Bibliografia

9. 1. Fotografia, História e Teoria

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A mensagem fotográfica. A retórica da imagem e A Escritura do visível. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990 [1961] [1966].

BENJAMIM, Walter. Pequena história da fotografia; A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOURDIEU, Pierre. (org.). Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965, deuxième édition.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 2001.

FLUSSER, Villém. A filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ROSENBLUM, Naomi. A World History of Photography. New York: Abbeville Press, 1997.

SAMAIN, Etienne. O Fotográfico. São Paulo: Ed. HUCITEC/CNPq, 1988.

SCHAEFFER, Jean Marie. A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico. Campinas – SP: Papiturs, 1996.

⁶⁹⁸ Os documentos acima pertencem à Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

9. 2. *Historiografia da fotografia no Brasil*

ANAIS do Museu Histórico Nacional, vol. 32, Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, edição alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I – 1940, 2000.

ANDRADE, Mário de. Turista Aprendiz. São Paulo: Duas Cidades/Secr. Ciência Cultura e Turismo, 1976 (2ª ed. 1986).

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. Sob o Signo da Imagem. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de Representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Niterói – RJ: UFF-CEG-ICHF, Dissertação de Mestrado, novembro de 1990.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia. São Paulo: Ed. Campus, 1997.

CARVALHO, Telma Campanha de. Fotografia e Cidade: São Paulo na década de 1930. São Paulo: dissertação de Mestrado em História, PUC, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. Identidade Não Identidade: fotografia contemporânea brasileira. São Paulo: MAM, curadoria, junho, 1997.

COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.

ESSUS, Ana Maria Mauad. Através da Imagem: Possibilidades Teórico-metodológicas para a Análise de Fotografias como Fonte Histórica. In: BARROS, Armando Martins de. (org.). Anais do Seminário “Pedagogia da Imagem, Imagem na Pedagogia”. Niterói, RJ: UFF, 1995.

FERREZ, Gilberto. “A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores; Marc Ferrez (1843 – 1923)”. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 10, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946.

_____. Raras e Precisoas Vistas e Panoramas do Recife. 1755-1855. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, 1984.

_____. “A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores; Marc Ferrez (1843 – 1923)”. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 26 – “60 anos: a revista”, Ministério da Cultura, 1997.

- _____. Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes. Recife: DDC [195?].
- _____. Velhas Fotografias Pernambucanas. 1851-90. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988 [1956].
- FOTOGRAFIA. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 27, Ministério da Cultura, 1998.
- GRUNSPAN, Elise. O Sujeito em Perigo. Identidade fotográfica e alteridade no Brasil: do século XIX até 1940. Recife: Massangana, 1992.
- KOSSOY, Boris. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. Fotografia e História. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1989.
- _____. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família. Leitura da Fotografia Histórica. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. “História e fotografia”. In: Cultura. São Paulo: Vozes, nº 3, maio-junho, pp. 43-52, 1992.
- _____. “O Retrato de Casamento”. In: Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP nº 29, março, pp. 182-189, 1991.
- _____. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.) O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história, interfaces. Revista Tempo. Niterói - Rio de Janeiro: UFF, vol. 1, n. 2, p. 73 – 98, 1996.
- _____. O Poder em Foco: imagens reservadas de homens públicos, uma reflexão sobre fotografia e representação social na Coleção Pereira Passos. In: Revista eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora – MG: UFJF, v. 3, n. 2, p. 4 – 21, jul/dez 2002.
- MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques (org.). Arquivos e Coleções Fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Massangana/FJN, 1995.
- MELLO, José Antônio Gonsalves de. “A Fotografia”. In: Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no 2º Reinado. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1985.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983.
- NOSSO SÉCULO. Memória fotográfica do Brasil no século XX. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SAUSSMANN, Roberto (org.). Fotografia aérea. Urbanismo. Escola de Arquitetura, UFMG – BH, 1961.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SINSON, Olga von. Som e Imagem na Pesquisa Qualitativa em Ciências Sociais: Reflexões de Pesquisa. In: BARROS, Armando Martins de. Anais do Seminário “Pedagogia da Imagem, Imagem na Pedagogia”. Niterói, RJ: UFF, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. A Fotografia no Império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

9. 3. Fotografia, Arte e Técnica

BUSSELI, Michael. Tudo sobre fotografia. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., 1993.

BREVIÁRIO de Leonardo da Vinci. Selección, traducción, prólogo y epílogo de José de España. Florida 344 - Córdoba 2099 - Buenos Aires: Libreria y Editorial “El Ateneo”.

DERDYK, Edith. O desenho da figura humana. São Paulo: Ed. Scipione, 1990.

DOESER, Linda. Vida e Obra de Leonardo Da Vinci. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

FERRO, Marc. “O Filme”. In: Le Goff, Jacques. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

GOETHE, Johann W. von. (1749-1832). As Afinidades Eletivas. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

_____. Doutrina das Cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Cultura. Lisboa: Jornal do Foro, 1954.

LEVINE, Robert. Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents. Durham and London: Duke University Press, 1989.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Prática. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. Fundamentos da metafísica dos costumes e outros escritos. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LEY, Willi. A Conquista do Espaço. Ilustrado com fotos, desenhos e diagramas. Rio de Janeiro: Record, 1965.

MASTERS, Rogers. Da Vinci e Maquiavel: Um Sonho Renascentista. De como o curso de um rio mudaria o destino de Florença. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MIßELBECK, Reinhold. Fotografia no século XX. Colônia: Museum Ludwig, Taschen, 2001.

NEWHALL, Beaumont. History of photography: from 1839 to the present. New York: Publisher Vintage/Ebury (A Division of Random House Group), 1982 [1937].

NOVAES, Adauto. ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979 [1955].

_____. Idea. A Evolução do conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, [1924] 1994.

PRÉ-RAPHAELITE PHOTOGRAPHY. Uma Exposição do British Council, baseado no original de Geoffrey Winston/Thumb Design Partnership. England: The British Council/Varig, s/d.

SAGARÓ, J. de. Composición Artística. Dibujo, Pintura, Fotografía, Grabado, Escultura. El arte de ordenar figuras y elementos para conseguir el mayor efecto de unidad y belleza. Barcelona: LEDA (Las Ediciones de Arte).

SCHAEFFER, Jean Marie. Sobre a arte fotográfica. In: Imagens. Campinas – SP: Uma publicação da editora da Unicamp, n. 7, maio – agosto de 1996.

2ª GUERRA MUNDIAL. As maiores fotografias da. Rio de Janeiro: Seleções do Reader's Digest. Fotografias de Robert Capa e outros.

THE TWENTIETH CENTURY. A Promethean Age. Edited by Alan Bullock. London: Thames and Hudson, 1971.

VALÉRY, Paul. Introdução ao Método de Leonardo da Vinci. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1919].

9. 4. Modernidade e Pós-modernidade

ARENDT, Hannah. Entre o Passado e o Futuro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992 [1954].

_____. A Condição Humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. As Cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASTORIADIS, Cornelius. Polis. In: O mundo fragmentado. As Encruzilhadas do Labirinto 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987 – 1992.

COELHO NETO, José Teixeira. Moderno Pós-moderno. São Paulo: L& PM Ed., 1986.

CONNOR, Steven. Cultura Pós-moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Ed. Loyola, 1989.

ESKSTEINS, Modris. A Sagração da Primavera. A Grande Guerra e o Nascimento da Era Moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ELIAS, Norbert. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FLUSSER, Villém. Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1984.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LEFEBVRE, Henri. O que é a modernidade. In: Introdução à modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

PAZ, Octavio. A Dialética da Solidão. In: O Labirinto da Solidão e post scriptum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Cenários em Ruínas. A realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEIGEL, Jerrold. Paris-Boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830 – 1930. SP: L&PM, 1992.

9. 5. *Histórias do Recife e arredores*

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa. Festas: Máscaras do Tempo. Recife: UFPE, Dissertação de Mestrado em Antropologia, 1992.

BERNARDES, Denis. Recife, o Caranguejo e o Viaduto. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996.

BOMPASTOR, Sylvia Couceiro. Centro do Recife: História e Imagens. Recife: GEPUR/INPSO/FUNDAJ, trabalhos para discussão nº 68, setembro de 1997.

CAVALVANTI, Eduardo Bezerra. Hélio Feijó. Leitura de Imagens. Recife: Massangana/FJN, 2001.

CAVALCANTI, Paulo. A Luta Clandestina. (O Caso eu conto como o caso foi). Memórias políticas. 4º volume. Recife: editora Guararapes, 1985.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. Recife do Corpo Santo. Recife: PMR/SEC/CMC, 1977.

CASTRO, Josué de. Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, cap. III: Área do Nordeste açucareiro, 1984.

CLÁUDIO, José. Memória do Atelier Coletivo. (Recife 1952 – 1957). Recife: edição Artespaço [198?].

_____. Artistas de Pernambuco. Recife: Governo do Estado, 1982.

FERREZ, Gilberto. Raras e Preciosas vistas panorâmicas do Recife. (1755-1855). Recife: FUNDARPE, 1984.

FREYRE, Gilberto. Pernambuco, sim! Guanabara: Agência jornalística Image, 1974.

_____. Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra(sic), Ilustrações de Luís Jardim. 3ª edição, revista, atualizada e aumentada.

GOMINHO, Zélia. Veneza Americana X Mucambópolis. O Estado Novo na cidade do Recife. Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em História, 1997.

LOPES, Josefa Martins da Conceição. Memória da Imagem: o testemunho do telespectador. Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em Comunicação, 2001.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. Tempo dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil. Recife: FUNDAJ/Massangana/INL, 1987.

MENEZES, José Luiz da Mota. Nova Iorque nasceu em Pernambuco. Duas estrelas – o mesmo sonho. Recife: Exposição realizada no Instituto Cultural Bandepe, de 11 de setembro a 06 de outubro de 2002.

NAVSLAVSKY, Guilah. Modernidade arquitetônica no Recife. Arte, técnica e arquitetura, de 1920 a 1950. São Paulo: USP/FAU, dissertação de Mestrado, 1998.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Casas Esguias do Porto e Sobrados do Recife. Recife: Pool Editorial S/A, 1986.

OLIVEIRA, Valdemar de. Frevo, capoeira e passo. Recife: Ed. de PE, 1971.

OUTTES, Joel. Recife pregado à cruz das grandes avenidas. Contribuição à história do urbanismo (1927 – 1945). Recife: UFPE/MDU, 1991.

PARAHYM, Orlando. Visão de um Recife que o tempo levou. Recife: GEPE/SEC - COMOCI - Ano XV.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. Anais Pernambucanos. Recife: FUNDARPE, Coleção Pernambucana, 1980.

_____. Arredores do Recife. Recife: FCCR, 1981.

PERRUCCI, Gadiel. Favelas do Rio e Mucambos do Recife. Um relatório de estágio. Recife: Fundação da Promoção Social. Departamento Sócio Econômico. Divisão de Informação e Documentação, 1962.

PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. In: Revista Brasileira de História nº 42. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol 21, 2001.

_____. Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950. Recife: UFPE, 2001.

REZENDE, Antônio Paulo. O Recife. Histórias de uma cidade. Recife: PCR/SEC/FCCR, 2002.

_____. (Des) encantos Modernos: Histórias da Cidade do Recife na Década de Vinte. Recife: GE/SEC/FUNDARPE, 1997.

_____. O Recife: os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo. São Paulo: PUC, Projeto História nº18, maio, Espaço e Cultura, pp. 155-166, 1999.

_____. (org.). Recife: que história é essa? Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987.

ROCHA, Tadeu. Roteiros do Recife. Recife: Composto e impresso nas oficinas de Mousinho Artefatos de papel LTDA, 1959.

SETTE, Mário. Maxambombas e Maracatus. Recife: FCCR, 1981.

_____. Arruar. História pitoresca do Recife Antigo. Recife: SEC/PE, 1978.

SILVA, Marcília Gama da. O DOPS e o Estado Novo: os bastidores da repressão em Pernambuco (1935 – 1945). Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em História, 1996.

SILVA, Nehilde Trajano da. (1979). Santo Antônio/São José: o centro histórico do Recife. Recife: MDU. Orientador Dr. Manuel Correia de Andrade.

SOARES, José Arlindo. A Frente do Recife e o Governo do Arraes. Nacionalismo em crise: 1955-1964. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Engenhos de Sons, imagens e palavras. Ditadura e propaganda na primeira metade do século XX. Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em História, 2000.

SOBRINHO, Antonio Alves. Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953 – 1964). Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em História, 1993.

TRIGUEIRO, Edja Bezerra Faria. Oh de fora! Um estudo sobre a arquitetura residencial pré-modernista do Recife, enquanto elemento básico de composição do cenário urbano.

Recife: UFPE, dissertação de mestrado em História, Orientador Dr. José Luiz da Mota Menezes, 1989.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira C. De Apé-puc a Apipucos. Numa encruzilhada, a construção e permanência de um lugar urbano. Recife: UFPE, dissertação do Mestrado em Geografia, 1996.

VIANA, Hermógenes. A Fundação do Recife. Tese histórica apresentada ao “VI Congresso Histórico Municipal Interamericano”, realizado em Madrid, de 5 a 12 de outubro de 1957, e aprovada, por unanimidade de votos pela comissão julgadora e o plenário. Recife: Editora Imprensa Industrial, 1959.

9. 6. Fotografia, Imagem e Imaginário

ANTROPOLOGIA Visual. Caderno de textos. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.

AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas: Papirus, 1993.

BARROS, Armando Martins de. (org.). Anais do Seminário “Pedagogia da Imagem, Imagem na Pedagogia”. Niterói, RJ: UFF, 1996.

BAVCAR, Evgen. “A Luz e o Cego”. In: NOVAES, Adauto. ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BENJAMIM, Walter. A Imagem de Proust. In: Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, p. 37, 1982.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Reflexões sobre o ‘desenvolvimento’ e a ‘racionalidade’. In: As Encruzilhadas do Labirinto 2. Os Domínios do Homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. A Descoberta da Imaginação. In: Os Destinos do Totalitarismo & outros escritos. São Paulo: L&PM, 1985.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

COLLIER JR., John. Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa. SP: EPU/EDUSP, 1973.

FRANCASTEL, Pierre. Imagem, visão e imaginação. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FREUD, Sigmund. Uma Nota Sobre o ‘Bloco Mágico’. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1856-1939), vol. XIX: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, (1925[1924])1996.

- _____. Totem e Tabu e outros trabalhos. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1856-1939), vol. XIII: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1913] 1974.
- _____. O Futuro de uma Ilusão. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1856-1939), vol. XXI: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1927] 1974.
- _____. O Mal-Estar na Civilização. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1856-1939), vol. XXI: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, (1930[1929]), 1974.
- _____. Moisés e o monoteísmo e outros trabalhos. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1856-1939), Vol. XXIII: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1939(1937 1938)] 1975.
- _____. O Moisés de Michelangelo e Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREYRE, Gilberto. Assombrações do Recife Velho. Rio de Janeiro: Topbooks/Universidade Ed., 2000 [1951].
- GAY, Peter. Freud para historiadores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. O Coração Desvelado. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.) A Escrita da História: Novas Perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LCT, 1989.
- GUATARRI, Félix. Micropolítica. Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.
- MICELI, Sérgio. Imagens Negociadas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o Invisível. A Ética das Imagens” In: NOVAES, Adauto (org). ÉTICA. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATÃO. Diálogos. vol IX. Teeteto - Crátilo. Belém: UFPA. Tradução de Carlos Alberto Nunes, 1973.
- _____. Livro VII. A Alegoria da Caverna. In: Diálogos III. A República. São Paulo: Ediouro, s/d.
- PROJETO HISTÓRIA 21. História e Imagem. São Paulo: EDUC, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUC - São Paulo, novembro de 2000.
- ROLNIK, Suely. (1989). Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Ed. Liberdade, 1989.

SARLO, Beatriz. Paisagens imaginárias. São Paulo: EdUSP, 1997.

9. 7. História do Brasil e Pernambuco

BERNARDES, Denis (1993). “Não Existe Cultura Pernambucana.”. In: Pasárgada: Revista da Casa de Manuel Bandeira. Ano II n°s 2 e 3, setembro. Recife: FUNDARPE, pp. 18-20.

CALABRE, Lia. A Era do Rádio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Série Descobrindo o Brasil), 2002.

CARVALHO, José Murilo de. A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FAUSTO, Boris. O pensamento nacionalista autoritário. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, (Série Descobrindo o Brasil), 2001.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de (org.). História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano. Tomo III. 4º volume. Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: DIFEL, 1984.

MELLO, Evaldo Cabral de. Rubro Veio. O imaginário da restauração pernambucana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., (Série Descobrindo o Brasil), 2001.

RODRIGUES, Marly. A Década de 50. Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil. São Paulo: Ática, (Série Princípios), 1992.

PAES, Maria Helena Simões. A Década de 60. Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, (Série Princípios), 1992.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura militar, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, (Série Descobrindo o Brasil), 2000.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Feliz 1958. O ano que não devia terminar. RJ/SP: ed. Record, 1997.

SCHMITT, Rogério. Partidos políticos no Brasil (1945 – 2000). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, (Série Descobrindo o Brasil), 2000.

9. 8. Cidade

BENJAMIM, Walter. Infância Berlinense. In: Obras Escolhidas, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Willi. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Cidade e Memória. In: Fisiognomia da Metrópole Moderna. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1998.

CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

COULANGES, Fustel de. A Cidade Antiga. São Paulo: Ediouro, 1986.

GOMES, Angela de Castro (coord.). Personagens e imagens de uma cidade. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2001.

LE CORBUSIER. A carta de Atenas. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1993 [1041].

MUMFORD, Lewis. A Cidade na História: suas origens, desenvolvimento e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BARRETO, Sônia Marques da Cunha. Maestro sem orquestra. Um estudo de ideologia do arquiteto no Brasil – 1820 – 1950, 1983.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTINS, Laura Bezerra. Lectura semiótica aplicada al conocimiento del espacio urbano: analisis de la señalización turístico-cultural como representación grafica en sitios historicos. Barcelona: tese de doutorado. Orientador Dr. Javier Monedero Isorna, 1996.

PEACHMANN, Robert Moses. Olhares sobre a cidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

PORTO Fº, Gentil Alfredo Magalhães Duque. Arquitetura, lugar e contextualismo. Considerações teóricas de um projeto. SP: USP – FAU, Dissertação de Mestrado. Orientador Dr. Dario Montesano, 1998.

CORRÊA, Roberto Lobato. O Espaço Urbano. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1995.

SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. Uma Vela Para os Vivos. Irmandades e Chão Histórico em Olinda, Pernambuco. Percepção da Mudança Numa Cidade Patrimônio Cultural. Recife: UFPE, dissertação de Mestrado em Antropologia, 1998.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. Urbanização e desenvolvimento no Brasil atual. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1996.

9. 9. Literatura

BANDEIRA, Manuel. [1958] (1993). Itinerário de Passárgada. Poesia Completa e Prosa. Organizada pelo autor. Volume Único. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A.

BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CASTRO, Josué de. Homens e caranguejos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2001 [1966].

FONSECA, Rubem. Agosto. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 1990.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 1988.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Publicações Europa-América, 5ª edição, s/d.

9. 10. Memória e história

ALBERTI, Verena. História Oral a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: ID/FGV, 1990.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1987.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1900].

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade. São Paulo: T.A Queiroz/EDUSP, 1987.

CARENA, E. “Ruína e Restauo”. In: ROMANO, Rugiero (org.) Memória e História. Enciclopédia EINAUDI, Edição Portuguesa – Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

CHAUÍ, Marilena. “Os trabalhos da memória”. In: BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos. São Paulo: T.A Queiroz/ EDUSP, 1987.

FAUSTO, Boris. Negócios e Ócios. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, Jacques. Monumento. In: ROMANO, R. Memória e História. Enciclopédia EINAUDI. Edição Portuguesa - Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória e Ficção. In: RESGATE - Revista de Cultura do Centro de Memória da Unicamp. Nº 03. Campinas: Unicamp, 1991.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Cabra marcado para morrer: entre memória e história. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. História e cinema. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROMANO, Rugiero. Memória e História. Enciclopédia EINAUDI, 1984.

SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

9. 11. Teoria da história

ABUQUERQUE JR., Durval Muniz. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: PORTOCARRERO, Vera e CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: NAU, pp. 117-137, 2000.

- _____. História: a arte de inventar o passado. Natal - RN: *Cadernos de História*, n. 2, pp. 5 e segs, 1998.
- BANN, Stephen. As Invenções da História. São Paulo: UNESP, 1992.
- BERLIN, Isaiah. O Sentido de Realidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOTO, Carlota. “A Nova História e Seus Velhos Dilemas”. In: Nova História, Revista USP nº 23, set., out., nov., pp. 22-33, 1994.
- BROCKMAN, John. Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frakenstein. Reinventando o universo. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- BURKE, Peter. A Escola dos Annales, 1929-1989. A Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____. (org.). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo:UNESP, 1992.
- CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense-Univ, [1975].
- CHARTIER, Roger. A História Cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, Coleção Memória e Sociedade, 1990.
- _____. Textos, impressos, lecturas. São Paulo: Revista de História, FFCLH-USP, nº 132, 1º semestre de 1995, pp. 83-183.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. Lãs Meninas. In: As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- _____. Isto não é um cachimbo! Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GRAMSCI, Antonio(1891-1937). Problemas Culturais. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. História: Novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Considerações Extemporâneas*. (Os Pensadores), vol. 2, São Paulo: Nova Cultural, 1995 [1874].
- RIBEIRO, Renato Janine. O Risco de Uma Ortodoxia. In: Revista da USP, Nova História, nº 23, set., out., nov., pp. 6-13, 1994.

O' GORMAN, Edmundo. A Invenção da América. São Paulo: EDUSP, 1992.

PESEZ, Jean-Marie. História da Cultura Material. In: LE GOFF, Jacques. (dir.). A História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

TODOROV, Tzvetan. Nós e os outros. A reflexão francesa sobre a diversidade humana. vol. 1, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VALÈRY, Paul. Discurso sobre a história. In: Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1992 [1932].

VEYNE, Paul. Como se escreve a história. Brasília: UnB, 1982, 1992, 1995.

VOLTAIRE. François-Marie Arouet (1694-1778). Micrômegas. História Filosófica. Disponível na Internet: <http://www.site/livros_grátis/micromegas.htm>. Acesso em: 26 set. 2001.

ANEXOS

Anexo I⁶⁹⁹

Trechos de Aulas de fotografia de Alexandre Berzin

(Página 1, no original)

História da Fotografia⁷⁰⁰

A descoberta da fotografia é uma das realizações mais extraordinárias que o genio(sic) humano tem conseguido.

Por meio dela eternizamos(sic) o que é passageiro, tornamos a ver o que já passou, continuamos vivos depois de mortos.

Pega-se na pequena caixa, dirige-se(sic) para a pessoa que se estima, para o objeto que nos agrada ou para a paisagem que nos encanta, move-se uma pequena alavanca e está o milagre realizado. Dentro da caixa, e mais tarde, temos para todo o sempre, a pessoa estimada, o objeto agradável(sic), a paisagem encantadora. Podemos crescer e envelhecer e, podem nossos amigos partir para longe e nunca mais voltarem, podem as paisagens queridas ficar bem distante de nossa vista. A fotografia como um tapete mágico(sic), leva-nos a toda hora, a toda parte: aos pés do amigo ausente, ao ambiente das paisagens saudosas.

Este milagre dos homens foi conseguido as custas de muitos sacrifícios(sic), de muitos desesperos, de muitas noites mal dormidas, de muitas horas de ansiosa expectativa(sic).

É sempre por esse preço que o Homem arranca os segredos da natureza(sic).

A fotografia em si, foi descoberta a pouco mais de cem anos.

E para sabermos como chegou até nossos dias esta maravilha que ela é, precisamos voltar ao passado longínquo(sic), aos tempos dos gregos e romanos; até naquela época já havia “curiosos”.

Só no século XVI é que se encontra a observação precisa de dois fatos fundamentais que servem de ponto de partida à fotografia: por um lado o enegrecimento à luz do cloreto de prata (conhecido então pelo nome Lua Cornea), notado pela primeira vez (sic) pelo alquimista FABRICIO (1556), e por outro lado, a formação das imagens da câmara (sic) escura, observada pela primeira vez na IDADE MÉDIA.

Quando, num dia de sol, nos encontramos em casa com as portas das janelas quase cerradas de modo que só penetre no compartimento uma estreita faixa luz, é frequente(sic) vermos perpassar pelas paredes ou pelo teto(sic) as imagens das pessoas ou dos carros que passam na rua.

Olhando com atenção veremos que essas imagens são invertidas.

Se obscuréssemos(sic) bem todo o compartimento e praticássemos hum (sic) pequeno orifício na porta dum janela de modo que a luz do sol apenas (...)se penetrar por ai, veríamos formar-se, na parede fronteiria, uma imagem mais ou menos nítida, e invertida, dos objetos iluminados que estivessem fora de casa, defronte do orifício (sic) da janela. Este fenómeno (sic) foi observado, estudado e descrito há centenas de anos. LEONARDO DA VINCI (1452-1519), o celebre pintor da GIOCONDA, a quem se devem importantes observações científicas, escreveu no século XV: ‘Quando as imagens dos objetos iluminados penetram num compartimento escuro, através(sic) dum pequeno orifício e se recebem sobre um papel branco situado a certa distancia desse orifício, vêem-se no papel, os objetos invertidos com suas formas e cores próprias’.

(Página 2, no original)

⁶⁹⁹ Cf. a “História da Fotografia” – aulas de Alexandre Berzin -, com a autora.

⁷⁰⁰ Transcrição de texto de autoria de Alexandre Guilherme Berzin. Coleção AB/FCCR – FJN.

O compartimento disposto recebeu o nome de CÂMARA ESCURA.

Com o decorrer do tempo pensou-se que não seria difícil simplificar a câmara, prescindindo do compartimento e usando uma simples caixa que tivesse um orifício em uma das faces. A dificuldade estaria apenas em se poder ver a imagem projetada no interior pois o observador não se podia meter dentro da caixa como se ela fosse um quarto escuro.

Remediou-se o inconveniente(sic) substituindo a face opaca da caixa, oposta à do orifício, por uma folha de papel translucido. A câmaraescura(sic) portátil parece ter sido imaginada no século XVI, atribui-se a invenção ao físico napolitano GIAMBATTISTA PORTA (1540-1615) que a descreveu no seu livro MAGIA NATURALIS. Em 1588 o mesmo físico apresenta a primeira câmara escura com uma lente(sic) colocada no lugar do orifício. E daí(sic) a coisa começou a tomar forma.

A título(sic) de ilustração, citarei mais alguns nomes que contribuíram com seus esforços para a atual facilidade de fotografar.

No século XIII, o conde ALBERT MAGNUS (ALBERT VON BOLLSTAEDT) cita a descoberta de que a prata ácida nítrica, escurece a pele humana, aliás sem reconhecer que expondo a mesma demoradamente à luz, esse processo escurece mais. À esta descoberta só no século XVIII o médico JOÃO HENRIQUE SCHULZE acrescentou uma mistura lamosa de creta e prata com líquido de ácido nítrico, obtendo assim um material sensível à luz o que servia para copiar cartas à luz.

As pesquisas sobre o cloreto de prata, agradecemos ao químico sueco SCHEELER (1742-1789), que, em 1777 estudou minuciosamente a ação das diversas radiações do espectro sobre o cloreto de prata e, concluiu que o cloreto de prata tem propriedades de escurecer mais rapidamente nos raios violetas que nos outros raios o espectro.

O físico francês CHARLES, utilizou(sic) em 1780 estas observações para reproduzir(sic) retratos sombrios, nos seus cursos do Conservatório(sic).

Por meios de um feixe de luz solar, projetava a sombra de um dos seus discípulos(sic) num papel branco, antecipadamente impregnado de cloreto de prata.

SENEBIER (1809) e SEEBECK (1813), chegaram ao conhecimento de que em certas condições, o cloreto de prata absorve todas as cores naturais(sic). Estas foram as pesquisas fundamentais para a fotocromia.

SIR HERSCHEL, descobriu no ano de 1819 o TIOSSULFATO (HIPOSSULFITO), fixador que usamos ainda hoje, o tiossulfato, dissolve excelentemente o cloreto de prata. Nem NIEPCE, nem DAGUERRE e nem TALBOT se aproveitaram desta descoberta.

Em 1802 um oleiro e químico inglês, WEDGWOOD, pôs de parte a Lua Cornea(sic) e usou o azoato de prata que enegrecia à luz, obtendo dessa maneira um desenho em branco sobre fundo negro.

Em 1813 é que um antigo oficial das guerras da Revolução, NICEPHORE(sic) NIEPCE, se apaixonou pela litografia e repetiu com o cloreto de prata as tentativas de WEDGWOOD. NIEPCE foi o primeiro homem que conseguiu projetar uma imagem no alvo da câmara escura e ficar com ela(sic) aí gravada mesmo depois de o retirar da caixa e o expor à luz.

(Página 3, no original)⁷⁰¹

⁷⁰¹ Anotação no topo da página em vermelho: 1ª fotografia 1822.

Deve-se a Niepce a descoberta do processo de gravar em betume (Heliografia), sobre uma placa de vidro e expondo à luz do sol.

Êste (sic) processo era interessante e de tal forma interessante, que levava no mínimo 10 horas para gravar, e com tudo isso, devemos a Niepce a primeira fotografia (1822), a êste(sic) 'rapidíssimo' processo, Niepce deu o nome de Heliografia.

Um pintor francês, Luiz Jacques Mandré(sic) Daguerre, (1813), serviu-se da câmara escura; observou por acaso que a imagem de uma árvore dada pelo sol através de uma fresta da janela fechada ia bater num quadro pintado de fresco, e deixava vestígios na tela.

Estudando de mais perto o canto do quadro onde o fenômeno se produziu, descobriu que tinha iôdo misturado com as cores. Pôs-se então á estudar química. Daguerre e Niepce, relacionaram-se e associaram-se para as suas pesquisas (1829). Infelizmente Niepce morreu quase de repente, quando Daguerre ia infromá-lo da descoberta definitiva: uma chapa de prata submetida aos vapores do iôdo(sic) e exposta alguns minutos na câmara escura, não apresentava nenhuma imagem, mas essa imagem aparece logo desde que a chapa é submetida a vapores de mercúrio. Daguerre acabava de descobrir o que se chama latente. Em seguida a um relatório de Arago, o governo francês cumpriu a promessa mediante uma pensão anual de 6.000 francos a Daguerre, e 4.000 a Isidro Niepce (filho de Nicephore) para divulgar e dar o invento ao mundo inteiro. O processo Daguerre (daguerrotipia(sic)) não tardou a ser aperfeiçoada por Fancoult e por Fizeau. 19-8-1839⁷⁰².

O inglês Fox Talbot sabedor do novo processo pôs-se na pista de o aperfeiçoar e assim fez aparecer a imagem banhando o papel depois da exposição em que as sombras e os claros saiam em-vês(sic) em relação ao original. Esta imagem chamada negativa, servia de resto de tipo para reproduzir tantas imagens positivas quantas se queria, pelo processo que empregava Wedgwood para copiar fôlhas(sic) de árvores. O processo Talbot, introduzido em França por Blauquart Evrrvd[?]), foi o único empregado durante uns 10 anos, porém apresentava um inconveniente: o grão do papel negativo reproduzia-se com a imagem nas provas positivas. Niepce de Saint-Victor teve a idéia de o incorporar em uma camada de albumina; êste processo exigia uma grande habilidade e procurou-se um novo substituto para o sal sensível: Archer e Fry acharam-se no colódio (1851). Êste processo do colódio úmido não tardou a ser substituído pelo colódio seco que foi sobretudo estudado pelo Major Russel em 1801.

O desenvolvimento das placas de colódio efetuava-se por meio de um banho de sulfato ferroso ou por meio de um banho de pirogalol.

Os processos de colódio já não são hoje empregados a não ser nas grandes oficinas de reproduções industriais: são substituídos pelos processo (sic) do gelatino-brometo que tem a vantagem de suprimir a preparação da placa sensível.

As placas do gelatino-brometo acham-se preparadas no comércio.

Foi a Poitevin quem primeiro introduziu o uso da gelatina em foto- **(Página 4, no original)** grafia; mas foi Gondin o primeiro que, em 1861, fez a emulsão de gelatina. Foi Carlos Benett quem decidiu o futuro do gelatino-brometo, mostrando que se aumenta muito a sensibilidade da emulsão por uma digestão prolongada a temperatura de 320° C.

⁷⁰² Frase marcada em vermelho no original.

Depois da descoberta do gelatino-brometo de prata, os processos de tiragem das provas positivas multiplicaram-se; em particular as investigações, de Poitvin relativas a ação da luz sobre as substâncias colóides bicromatadas deram origem a um grande número de processos de impressão fotográfica.

Porém, sim senhores, tivemos lá pelas bandas de 1825, um cidadão desconhecido que já sabia ‘algo’ sobre a fixação da imagem no papel.

O fato passou para a história mais ou menos assim:

Numa tarde de outono de 1825, um pobre homem de aspecto miserável (bem se via que era fotógrafo) e ar tímido, entrou num estabelecimento de artigos de ótica, situado no Quai de l’Horloge, em Paris(sic). Aproximou-se do balcão e perguntou, a medo, ao dono da loja, quanto custava uma câmara escura que estava exposta na mostra. Ao ver o preço, inacessível às suas posses o pobre homem esboçou um movimento de desânimo. O dono da loja, intrigado com a presença daquele homem tão mal vestido a quem parecia interessar vivamente a câmara escura, perguntou para que a desejava.

O desconhecido, com ar modesto declarou: -- É que eu consegui(sic) fixar sobre papel as imagens obtidas na câmara escura. Mas, a minha câmara é uma simples caixa de madeira a que adaptei uma lente e gostava de trabalhar com um aparelho em melhores condições.

O dono do estabelecimento ficou estupefacto, sabia, pois o assunto estava relacionado com o seu ramo de negócio, que havia quem fizesse tentativas para fixar as efetuadas até à data tinham falhado. Convecera-se(sic) mesmo da inutilidade de tais tentativas pois parecia-lhe que o fim em vista era um sonho irrealizável. A afirmação do maltrapilho deixou-o boquiaberto. Era então aquele pobretão, de aspecto miserável que vinha declarar, com a simplicidade própria da inconsciência, Ter fixado as imagens em câmara escura? Tratava-se de um doido, com certeza.

Encarou o desconhecido e disse-lhe: -- Sei de várias pessoas que há muito tempo se interessam por êsse mesmo assunto sem conseguirem nenhum resultado apreciável. Pelo que me diz, o senhor foi mais feliz do que os outros. Foi mesmo o único feliz. É extraordinário! Não poderia fornecer-me uma prova da sua afirmação?

O pobre homem, sem dizer palavra, tirou do bolso uma velha carteira desbotada, abriu-a, tirou dela um pedaço de papel, desdobrando-o cautelosamente e colocou-o sobre o balcão.

-- Consegui (sic) obter isto – disse.

O dono do estabelecimento olhou alternadamente para o papel e para o desconhecido, com ar estupefacto. Tinha, na sua frente, uma coisa nunca vista: uma fotografia obtida sobre (sic) papel, representando uma vista de Paris (sic), tirada da janela do maltrapilho. Era um conjunto de chaminés e de telhados, tendo por fundo a cúpula dos INVÁLIDOS.

(Página 5, no original)

– É maravilhoso! – exclamou o dono da loja. Não se pode saber com que substância é que o senhor obteve êste resultado?

-- Pode – continuou o homem modestamente. Aqui a tem.

E tirou do bolso um frasco cheio de um líquido escuro e pôs em cima do balcão.

- E o que faz com êste(sic) líquido? – perguntou o dono do estabelecimento, cheio da maior curiosidade.

O homem explicou o procedimento. O líquido servia para tornar o papel sensível á luz. Êle (sic) que experimentasse e veria o resultado.

Quando o desconhecido saiu, o dono da loja tratou de repetir o que lhe fôra ensinado. Mas, ou fosse por falta de perícia, ou por não seguir como devia as informações do pobre homem, ou porque o líquido não tivesse as propriedades que lhe tinham sido atribuídas, o certo é que as experiências falharam totalmente.

Quem era êsse(sic) homem misterioso que apresentava a primeira fotografia sôbre(sic) papel numa altura em que ninguém obtivera ainda resultados que se aproximassem daqueles?

Não se sabe. O homem nunca mais voltou àquele estabelecimento nem nunca mais foi visto em lugar nenhum. Calculou-se, pela vista da fotografia tirada da sua janela, em que lugar de París (sic) deveria habitar.

Tentou-se descobri-lo(sic), seguindo essa pista mas tudo foi em vão.

O silêncio cobrirá eternamente o nome dêsse pobre inventor, o que não acontece, felismente, com o realizador das primeiras fotografias, que, para assombro de todos, foi o brasileiro Hércules Florence, realizador em 1832, na cidade de Campinas, Estado de São Paulo, 7 anos antes das realizações de Daguerre, embora não se tenha divulgado com tanta facilidade como aconteceu com Daguerre; isto, talvez, devido as grandes dificuldades de comunicações entre o Brasil e a Europa, como se poderá concluir pelos manuscritos deixados pelo próprio cientista Hércules Florence.

Eis alguns trechos:

Neste ano de 1832, no dia quinze de agosto estando a passear na minha varanda, veio-me a idéia que talvez se possam fixar as imagens na câmara escura por meio de um corpo que mude de cor pela ação da luz. Esta idéia é minha, porque o menor indício nunca tocou antes o meu espírito. Vou ter com o Joaquim Corrêa de Melo boticário de meu sogro, homem instruído(sic), que me diz existir o nitrato de prata.

O manuscrito continua em minuciosas descrições científicas sôbre o invento e mais adiante encontramos êste trecho:

Dei-me pois a fazer experiências onde tudo me sai perfeitíssimo quanto a gravura sôbre o vidro. Quanto a câmara escura, fixei a negativa da vista da cadeia, um busto de La Fayette, etc. O Sr. Mello me ajuda na palavra FOTOGRAFIA. [anotações em baixo: “Vai sair um passarinho (Mario Sette) Arruar; Bocage”]

(...)

ONDAS DE LUZ

Para nossos propósitos presentes, será suficiente pensar na luz, como um movimento de ondas, sem pararmos para considerar o que está movendo, da mesma maneira que é necessário conhecer a natureza da água para estudar alguns efeitos produzidos, ao atirmos uma pedra numa lagôa(sic) imóvel.

(Página 7, no original)

Porém, quando fazemos, observamos que ao atingir a água, formam-se uma série de ondas pequenas, que começam no ponto onde a pedra atingiu e, estendem-se em círculos concêntricos, criando ondas altas e baixas.

A distância de uma onda à outra, chama-se longitude de onda; é interessante notar que a distância de uma onda para a outra, depois de formada sua longitude, esta permanece por mais distante que se vá.

Se ao mesmo tempo colocarmos uma rôlha(sic) de cortiça na lagôa(sic), poderemos notar que a mesma sobe e desce, quando por ela passa uma onda alta e outra baixa, sem deslocá-la para as margens.

Podemos dizer que por meio das ondas, transferimos energias da pedra para a rôlha(sic).

O rádio tem tornado familiares êstes(sic) conceitos – a transferência da energia através do espaço por meio de ondas eletromagnéticas de uma longitude constante, que se propagam constantemente em círculos desde o seu ponto de origem.

A luz é um fenômeno de natureza semelhante. A única diferença fundamental entre uma onda de rádio e uma de luz, é a dimensão. Enquanto as ondas de rádio variam de 30 metros até 1.500 metros, a luz visível é um conjunto heterogêneo de vibrações, de longitudes de ondas com uma extensão compreendida entre $\frac{1}{2}$.500,000 até $\frac{1}{4}$.000,000 de 1 metro. Estas ondas eletromagnéticas, geralmente são curtíssimas, e se medem em DÉCIMA MILIONÉSIMA e DEZ MILIONÉSIMO $(1)/(10.000,000)$, partes de um MILÍMETRO, chamada UNIDADE ÅNGSTROM (sic). Esta anotação nos dá 4.000 UA° ATÉ 7.000 UA°, quer dizer, a extensão da longitude de ondas cujo conjunto desperta em nossos olhos a sensação de luz.

A luz diurna, que chamamos luz branca, não é senão uma mescla de radiações elementares, cada uma das quais possui (sic) uma especial longitude de onda, a qual chamamos côres(sic).

Por constituinte, a luz é composta de raios de diferentes côres (sic). O fenômeno natural da decomposição em cores pode ser observado no arco-íris, ou por um prisma, e as cores que se notam através do prisma, dá-se o nome espectro”. As propriedades das ondas eletromagnéticas variam com suas longitudes, e entre aquelas relativamente largas, usadas na rádio difusão e as mais curtas que se podem descobrir, há ondas cujas propriedades características têm justificado que lhes chamem distintamente: ‘raio x’, que penetram a parte menos densa da matéria, ‘raios químicos’ e ‘raios ultra-violeta’ (UV) que provocam transformações químicas nas substâncias, luz que nos permite ver e, finalmente, os ‘raios infra-vermelhos’ e os ‘raios térmicos’.

(...)

Anexo II⁷⁰³

Análise da tabela “Proposta para sócio”

Foram encontradas 508 fichas de “Proposta para sócio” do Foto Cine Clube do Recife, na Coleção AB/FCCR da Fundação Joaquim Nabuco, Recife – PE⁷⁰⁴. Muitas destas fichas estavam agrupadas por número de inscrição. Outras estavam soltas, entre outros documentos; algumas, sem o número de inscrição. Juntamos estas fichas e as colocamos na sequência, por número de inscrição, entre as que já estavam seqüenciadas. Fizemos então o registro dos seus conteúdos que resultou num banco de dados sobre o associado do FCCR, recuperando, além do número de inscrição: nome, nacionalidade, estado civil, idade, filiação, residência, Estado, local de cobrança das mensalidades, fone, categoria (conforme o que discrimina o estatuto do clube), local e data do preenchimento da proposta, proposto (o titular da ficha), proponente (quem indicou), data de aprovação do associado em reunião no FCCR, assinatura do secretário e data final de aprovação. Na ficha é pedido um retrato 3X4 do associado; na maioria delas, porém, os retratos não estão anexados.

As datas-limites para as “propostas” são de 1950 a 1960. O maior número de afiliações ocorreu em 1951: 112 inscritos ou 22,04% do total; depois, em 1950, com 87 (17,12%) e 1953, com 68 inscritos (13,38%). 1952 com 53 afiliações (10,43%) e 1958, 47 (9,25%)⁷⁰⁵. Dos associados, 34 são mulheres, ou seja, 6,69%, numa maioria masculina de 474 ou 93,30%. Do total de inscritos, a maioria é de brasileiros, sendo que 8 são portugueses, 7 alemães, 2 italianos, 1 suíço e 1 inglês. Também do total, 270 são solteiros, 231 casados, 4 viúvos e 3 desquitados, sendo que 1 destes registrou na ficha “divorciado”. Em relação à faixa etária, a menor idade é a de 15 anos, enquanto que a maior é a de 72 anos. Sobre a faixa etária, os percentuais são os seguintes:

Faixa etária ⁷⁰⁶	quantidade	percentual
De 15 a 20 anos	45	8,85%
De 21 a 30 anos	238	46,85%
De 31 a 40 anos	133	26,18%
De 41 a 50 anos	55	10,82%
De 51 a 60 anos	17	3,34%
De 61 a 72 anos	04	0,78%

Algumas profissões são anotadas nos campos “idade” e “categoria”, como: protético, enfermeiro, funcionário público e funcionário público federal, bancário, viajante, aeroviário, estudante, comerciário, militar, escriturário, desenhista, doméstica, auxiliar de escritório, tradutor-intérprete, teatrólogo, fotógrafo, assistente social. No campo “secretário”, um “Juiz de Direito”. Como secretários assinam: Dr. Antonio de Moraes Dourado, Ary Luz Pessoa, Aluisio Sant'Ana, JM,

⁷⁰³ Cf. a tabela na íntegra, de “Proposta para Sócio”, com a autora.

⁷⁰⁴ Ver modelo de “Proposta para sócio” no capítulo 2

⁷⁰⁵ Os outros percentuais são: em 1957, 39 inscritos (7,67%); em 1960, 23 inscritos (4,52%); em 1954, 22 inscritos (4,33%); em 1956 e 1959, 21 inscritos em cada ano (4,13%); em 1955, 10 inscritos (1,96%) e 7, ou 0,98%, sem datação.

⁷⁰⁶ Fazendo um total de 492 referências à idade.

Argemiro Falcão, Mário Carvalho, Ajax Pereira, Alexandre Guilherme Berzin, H. Campos, Moacir de Castro Ribeiro, Eutrópio Gonçalves Lima e Juracy de Castro Ribeiro. Como proponentes, entre outros, assinam: Alexandre Guilherme Berzin, Moacir de Castro Ribeiro, Argemiro Falcão, Ivan Granville, Mozart Pereira, Emanuel P. Costa, Genildo da Fonte, Djalma Machado Mota, Adyl Teresa de Brito Salgueiro, Maria Timóteo Berzin, Eraldo Campos, José Bonifácio, Alcir Lins Lacerda, Humberto Olivarbo, Macedonio S. Bandeira, Dilermando Torres Barbosa, Eutrópio G. Lima, Everaldo Marques, Mariano Barros, João Della Santa, Karl G Berhsing, Antonio Soares, Manuel Patriota, Ajax Pereira, Alcedo Lacerda, Diana Eutímia, Geraldo Marques, José Buarque Baltar, Rui Caldas, Anísio Teixeira, Zuila Lins.

As cidades referenciadas em “residência” e/ou “local de cobrança” das mensalidades, além do Recife, são: Olinda, Caruaru, Ribeirão, Jaboatão, Nazaré da Mata, Triunfo, Garanhuns, Tamandaré⁷⁰⁷. Na Paraíba: João Pessoa e Campina Grande. Palmeira dos Índios, em Alagoas e São Paulo – SP. Ainda em relação ao campo “residência”, os lugares mais citados no Recife, são os seguintes: Boa Vista (31,36%), São José (8,63%), Boa Viagem (7,27%), Aflitos (6,81%), Espinheiro (5,90%), Santo Antônio (5%), Casa Amarela (4,09%), Madalena (3,63%), Parnamirim e Iputinga (2,27% cada), Areias, Pina e Encruzilhada (1,81%). Casa Forte (1,36%). Várzea, Afogados, Derbi, Benfica, Santo Amaro, Cordeiro, Jardim São Paulo, Cabanga e Graças (0,90% cada). Bairro do Recife, Fundão, Engenho do Meio, Caxangá, Prado, Salgadinho, Dois Irmãos, Rosarinho, Hipódromo e Tamarineira (0,45% cada). Em relação aos locais de cobrança citados, os percentuais são os seguintes: Boa Vista (35,12%), Santo Antônio (22,58%), São José (21,14%), Bairro do Recife (11,46%), Santo Amaro (1,79%), Afogados (1,07%), Derbi, Casa Amarela, Aflitos e Boa Viagem (0,71% cada). Caxangá, Encruzilhada, Madalena, Coelhoos, Capunga, San Martin, Pina, Jardim São Paulo, Dois Irmãos, Areias, Iputinga (0,35% cada)⁷⁰⁸.

Lista de consócios⁷⁰⁹

6. José Fonseca de Aguiar, 10 - Fernando dos Santos Alves, 14 - Alcedo Lacerda, 18 - Jaime de Melo Monteiro, 19 - Dr. Antonio de Moraes Dourado, 23 - Dr Armando Laroche, 25 - Silvio Tartari, 45 - Cecil John Ayres, 49 - Odorico A. de Melo, 63 - Danilo de Brito F. Lins, 65 - Genildo Gusmão da Fonte, 73 - Roberto Maia, 84 - Dr. Benício Whatley Dias, 85 - Luiz Cardoso Ayres, 97 - Dr. Celio de Carli, 104 - Alberto Luiz Evaris Monteiro, 116 - Miguel Vita, 122 - Ivan Granville, 125 - Manoel de S. Gonçalves de Almeida, 127 - Dr. Everaldo Altino de Araújo, 131 - José Peregrino, 133 - Dr. José Otávio de Mélo, 134 - Fernando Viana M. da Cunha, 135 - Dr. Jorge Medeiros de Souza, 136 - Marcelo Cordeiro P. Cavalcanti, 138 - Ernesto Odenheimer, 139 - Rodolfo Thalmon, 143 - Dr. João Suassuna Filho, 150 - Luiz Dantas Cordeiro Campos, 151 - Juventino Gomes, 161 - Mario Carvalho, 165 -

⁷⁰⁷ A praia de Tamandaré, ao sul de Porto de Galinhas; litoral sul de Pernambuco.

⁷⁰⁸ Muitas fichas não fazem referência aos Bairros, citando somente o nome da rua. No campo “residência”, anotamos 220 referências ao Bairro; no campo “local de cobrança”, 279 referências. O campo “local de cobrança” é, muitas vezes, o local de trabalho.

⁷⁰⁹ Lista datilografada com 129 nomes de consócios com números de matrícula, de 1957. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Fabricio de Castro Firmo Xavier, 174 - Zildo Pessoa Barreto, 177 - Dr. Geraldo Fonseca Lima, 192 - Manuel Patriota, 197 - Ajax Lins Pereira, 198 - Everaldo Marques, 200 - Dr. Mauro José de Melo, 205 - José Pereira Borba Filho, 208 - Artur Campos, 214 - Dr. Umberto Alves Câmara, 215 - Dr. Herodoto Pinheiro Ramos, 219 - Benevenuto de A. Teles Filho, 221 - Dr. João Pinheiro Lins, 239 - Albano Ferreira Dias, 243 - Antonio Bezerra Baltar, 259 - Dr. José da Cunha Beltrão, 262 - Dr. Roberto Alves Câmara, 272 - Moacir de Castro Ribeiro, 276 - Dr. Aluisio Teixeira Leite, 277 - Airtton B. Figueiredo, 280 - Joaquim Moreira do Rego Barros, 281 - Paulo Ribeiro Machado, 310 - Francisco Antonio Monteiro, 313 - Mariano Lopes de Barros, 315 - Dr. Angelo Abreu e Lima, 317 - Dr. Hamilton Pinto Costa, 318 - José Victor de Araujo, 325 - Milton Carneiro Lacerda, 332 - Antonio Ferreira Dias, 333 - Paulo Barros Guimarães, 334 - João Della Santa, 339 - Geraldo Viana Martins da Cunha, 341 - Antonio de Oliveira Poças, 349 - Pedro Nolasco B. de Gusmão Filho, 359 - Paulo José Duarte, 366 - Pedro de Jesus Pereira, 368 - Sizenando de Lira Matoso, 367 - Dr. A Câmara Moreira, 380 - José Lisboa, 397 - João de Deus Albuquerque Trindade, 401 - Juvenal Cravo Teixeira, 402 - Aluisis Neto, Dr., 403 - Geraldo Carvalho, 405 - Jason Gonçalves, 407 - Raphael Abad, 412 - José Inojosa, 413 - Ivan da Rocha Wanderley, 416 - Glauro de Albuquerque Campelo, 417 - Mauricio Lacerda, 420 - Lourival Trajano, 429 - Nelson de Campos, 435 - Wilhelm Siedentropf, 436 - Ernst Hermsdorf, 437 - Dr. Sebastião de Lira Ventura, 445 - Walter Ferreira da Silva, 448 - Noraldino Alves de Lima, 449 - Eduardo Marques Júnior, 455 - Dr. Dario Campello de Souza, 453 - Florisbello Villa Nova, 458 - Lourival Coutinho Fernandes, 460 - Carlos Santos Pinam, 461 - Paulo Armandus Scheuneur, 462 - Johannes Frieze, 463 - Heinrich Alous B. Köning, 464 - Djalma Machado Motta, 465 - Haziél Cavalcanti de Araujo, 466 - Leonardo de Moraes Schuler, 467 - Luiz Carlos Ramos Ferreira, 468 - Osvaldo Mendes da Costa, 469 - Mário Neves, 470 - Moacir Rodrigues dos Santos, 471 - Dr. Euclides Bacelar, 472 - Pedro Paulo Carvalho, Dr, 473 - Dr. José Carneiro Filho, 474 - Caio Severino Gomes da Silva, 476 - Pedro Inácio Galindo, 476 - James de Souza Mendonça, 477 - Georg Anton Meyer, 478 - Maria do Socorro Raposo Meira, 479 - Hebe Escorel Meira, 480 - Jarbas de Queiros, 481 - Octaviano de Albuquerque Filho, 482 - Zuila de Medeiros Lins, 483 - Nivaldo Lins Santos, 484 - Murilo Barbosa da Silva, 485 - Jairo Veiga, 486 - Luiza Ribeiro, 487 - Manoel Solano Sobrinho, 488 - Josue Gomes Pereira, 489 - Gabriel Dourado, 490 - Anibal Farias Castro, 491 - Jose Firmo de Araujo, 492 - Mauro Souza Lima.

Anexo III

Do Álbum de fotografias do FCCR

Em 1950, 1951 e 1952, nos primeiros anos do FCCR, os passeios e as atividades nos salões do casarão da Rua da Imperatriz, nº 246, no Bairro da Boa Vista foram, além de fotografadas, organizadas em um álbum. Reproduzimos neste anexo, algumas das páginas deste álbum de fotografias:



710

⁷¹⁰ "Igarassu - 3/9/50". Coleção AB/FCCR - FJN, Recife - PE.

Anexo IV

Mapa do Recife, localizando a Rua da Imperatriz:



711

⁷¹¹ Mapa “Monumentos e Curiosidades do Recife” de autoria de Manuel Bandeira. Recife: SEC, 1955. Cartografia da FIDEM -PE. Agradecemos as referências deste mapa a Luis Manoel Domingues e Lúcia Falcão. A ponte da Boa Vista fica entre os números 15, Rua Nova, em Santo Antônio, e 36, Rua da Imperatriz, na Boa Vista.

Anexo V

Exemplos de fotografias que participaram de Salões:



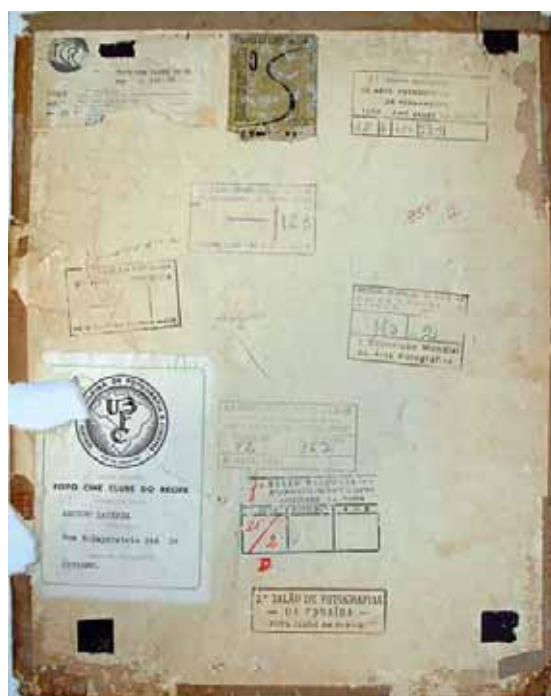
712



⁷¹² “Cinco destinos”, fotografia de Clodomir Bezerra. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



713



⁷¹³ “Orvalho”, fotografia de Alcedo Lacerda. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Anexo VI

Diplomas do FCCR e da ACA



714

⁷¹⁴ Ville de Cannes. Le Ciné Club de Cannes. Par décision en date du 3 octobre 1956 confère à Monsieur le Président du Foto Cine Clube do Recife la qualité de Membre d'Honneur du Ciné Club de Cannes (f.c.c.a). Donner le 23 octobre 1956. (a) le président, (a) le secrétaire général, (a) le maire; grifo meu, indicando, no segundo diploma: A Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Diplomas de Alexandre Berzin:



715



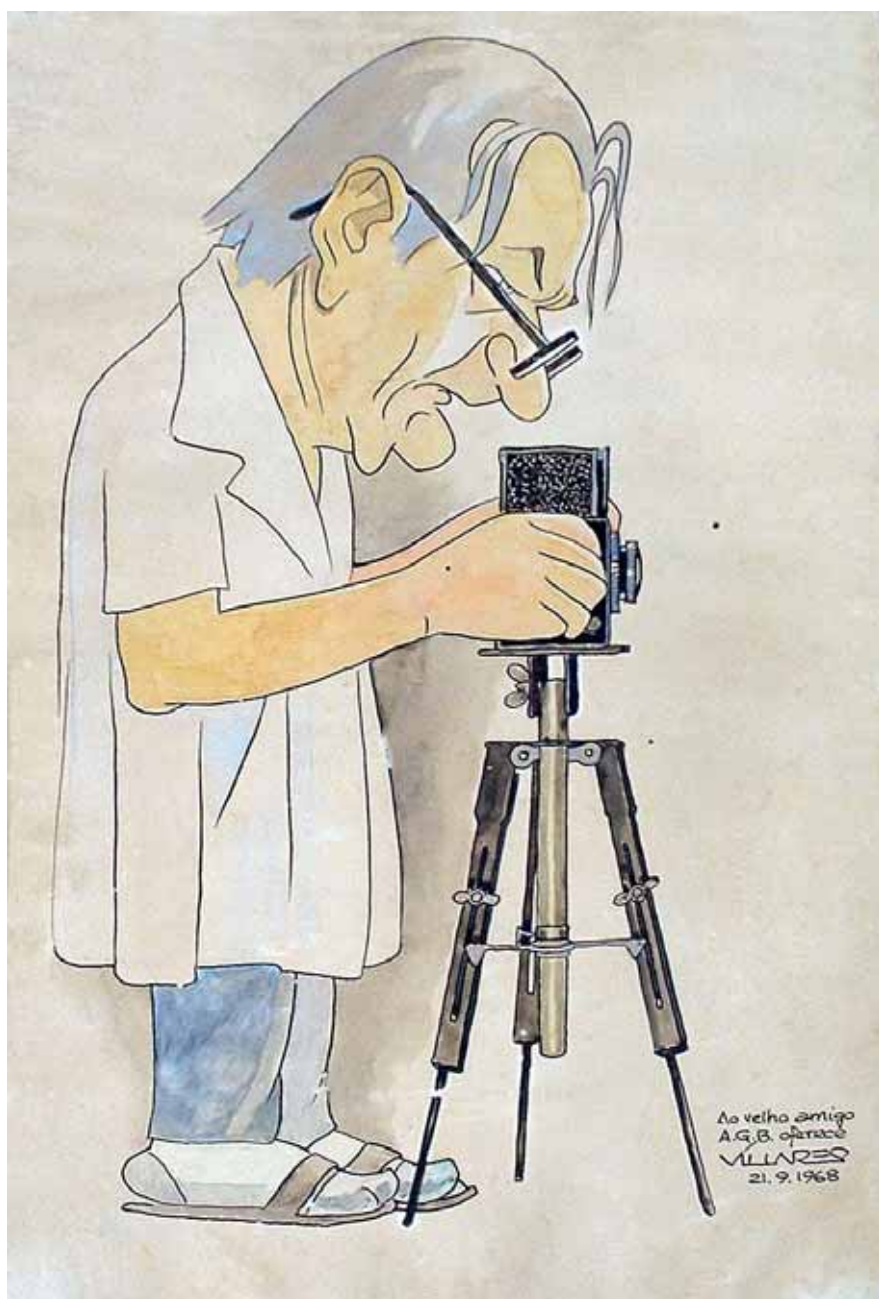
716

⁷¹⁵ Primeiro Salão de Arte Fotográfica do Recife [1945]. Prefeitura Municipal do Recife. Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo. Mensão Honrosa. Concedida pela Comissão Julgadora dos trabalhos apresentados no Primeiro Salão de Arte Fotográfica do Recife à fotografia número 82, intitulada CLAUSTRO, de autoria do Senhor Alexandre Guilherme Berzin. Diretor (a) José Césio Regueira Costa A Comissão (a) Evaldo Bezerra Coutinho (a)[ileg.] (a)[ileg.] (a)[ileg.] Prefeito (a) Antonio Novaes Filho; Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁷¹⁶ Prefeitura Municipal de Santos Comissão Municipal de Cultura DIPLOMA Por proposta da Comissão Julgadora do II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Santos é conferida a laurea 'MENÇÃO HONROSA' ao Expositor Sr. Alexandre G. Berzin pelo seu trabalho 'VOLTANDO DA FEIRA', de Recife. Santos, 15 de Fevereiro de 1957. (a) Felix Figueiredo Neiva Pela Comissão Municipal de Cultura (a) (...) Prefeito Municipal. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Anexo VII

Caricatura de Alexandre Berzin, 1968

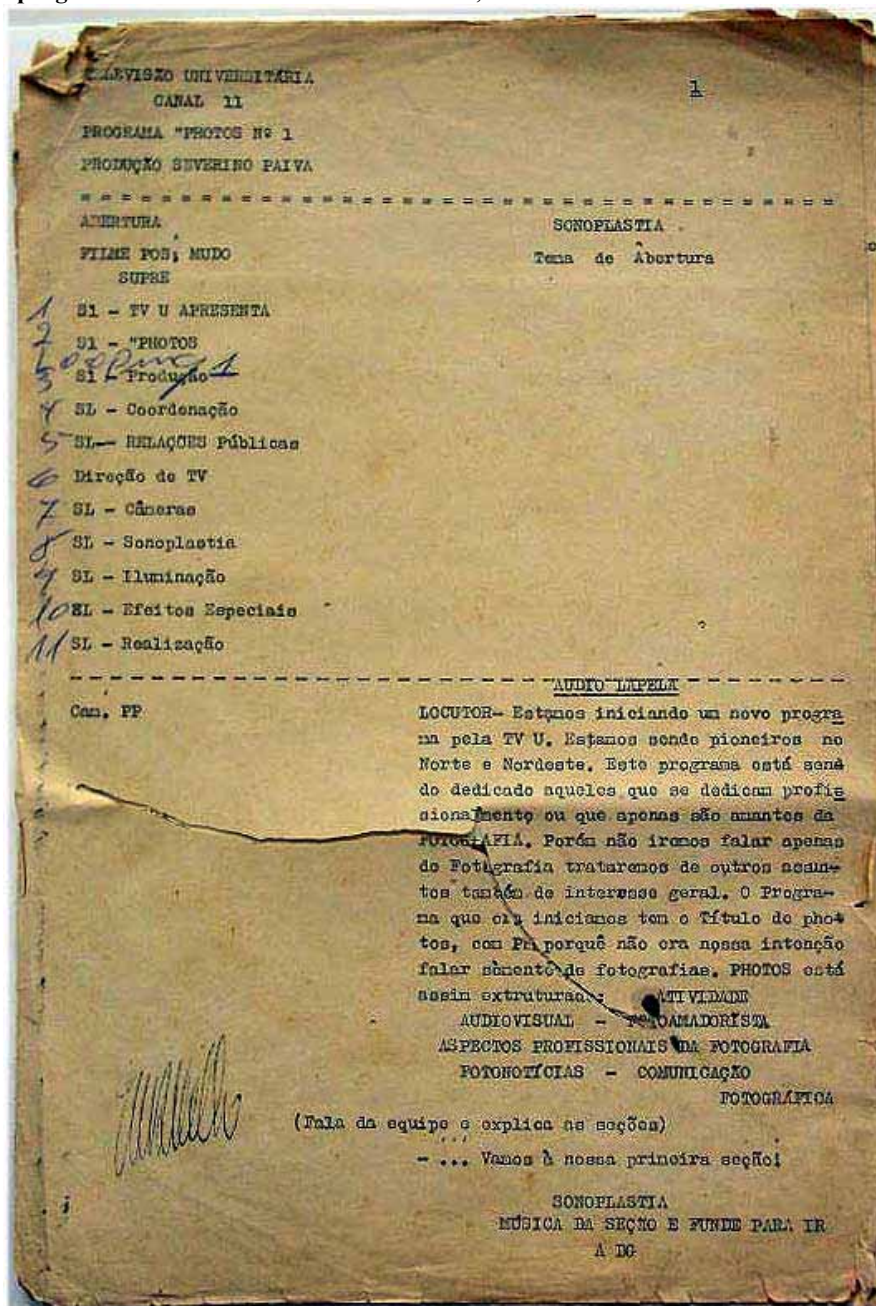


717

⁷¹⁷ Caricatura de Alexandre Guilherme Berzin, de autoria de Villares. Em: 21 de setembro de 1968. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Anexo VIII

Roteiro do programa "Photos" com Alexandre Berzin, 1973⁷¹⁸



"Televisão Universitária

⁷¹⁸ Este é o roteiro do primeiro episódio de "Photos", programa transmitido pela TVU, canal 11, do Recife, no dia 03 de janeiro de 1973, que teria ficado no ar por seis meses. O primeiro entrevistado foi Alexandre Berzin. Não foi possível, todavia, encontrar as imagens do referido programa. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

[p.2]

12 SL. 0 AUDIOVISUAL

CABINE(off) – Se uma imagem vale mais do que mil palavras, por que insistir na palavra escrita em qualquer aspecto se a visualização informa melhor?

- Para se fazer entender melhor, visualize.

FUSÃO

13 SL BISÃO

14 SL OBELISCO

15 SL DESENHO EM PAREDE

16 SL PITECÂNTROPOS

Cam. PP

Apresentador

Apresent. – As imagens que acabamos de ver fazem parte do material de apoio visual de uma aula de História Universal.

TC(REPETE SLs.)

13 SL – BISÃO

SONOPLASTIA SUBLINHA

CABINE (off) – Um Bisão. Peça das pinturas em caverna, visão que um primitivo nos outorga...

14 SL OBELISCO

... Obelisco com escrita que trás até nós parte da história de antiga

15 SL DEUS CAMACHE

civilização...

... o deus CAMACHE nos dá uma idéia de sua origem...

16 SL – PITHECÂNTROPO

Hieroglífica nos dá uma idéia de sua origem...

... e o que dizer deste PITHECÂNTROPO POS AFRICANUS?

Para descreve-lo seria descambar para a prolixidade sem atingir os fins desejados, que seria a descrição desta imagem.

AUDIO

Cam. PP.

LAPELA

Apresentador – A necessidade de incutir na mente humana maior dosagem de conhecimento a curto prazo, levou o Governo Norte-Americano, na Segunda Guerra Mundial, a testar um sistema que fugisse ao convencional...

Cam. GTS

- ÁLBUM

... Álbuns seriados...

- FLANELÓGRAFO

... Flanelógrafos...

- PAINÉIS

... Painéis...

- SLIDES

... Slides...

- FILMES

... Filmes e a própria Televisão.

- TV

Foram sendo sugeridos por comissões especiais e experimentados por educadores orientados técnicos e psicólogos.

Cam. PP

Apresentador

Apres. – Descortinávamos então uma nova técnica de ensino, a audiovisualização. Isto viria ao encontro de necessidades futuras quando o mundo inteiro passaria a ...

[p. 3]

... exigir um maior incremento no ensino das massas. Este é um assunto por demais extenso. Servirá ainda de tópico a muitos outros programas nesta mesma seção. Segunda-feira voltaremos.

17 SL – ATIVIDADE FOTOAMADORISTA

Looping FUSÃO

18 SL – CÂMARA

SONOPLASTIA Tema de Seção

FUNDE COM MÚSICA E BG.

CABINE (off.) – Atualmente fotografar é muito fácil. As câmaras se tornaram de tal maneira

19 camara
20 SL – MOÇA E
CÂMARA

21 SL – CÂMERA

Cam. DETALHE
Câmera na mão

Cam. PP
Apresentador

sofisticadas que podem ser manuseadas por todas as pessoas
bastando apenas que elas...
... queiram fazer uma fotografia.
Basta enquadrar e pronto.
- Gaste um pouco mais para adquirir algo melhor para suas fotos.
É verdade que a câmera faz o fotógrafo.

Apresentador (off) – Esta pequena
jóia é um complexo mecânico-ótico-eletrônico capaz de lhe
proporcionar as mais felizes recordações. Ela deve ser sua
companheira inseparável nos seus passeios. E pode ajuda-lo a
rememorar horas inesquecíveis.
(Descreve a câmara).
Ainda há mais um conselho, aprenda a revelar suas próprias
fotografias é emocionante e não é difícil. Este programa lhe
proporciona esse prazer.
- Nós estaremos em seu receptor
durante [eleg. = 6?] meses. Escreva-nos a respeito de suas
dificuldades fotográficas. Nós daremos a orientação que o seu
caso merecer.

22 SL – FOTONOTÍCIAS
looping
FUSÃO

SONOPLASTIA TEMA DA SEÇÃO

SONOPLASTIA SUBLINHA

TC. Filme neg. mudo

(Notícias do curso da AIP)

CABINE (off) – Desde o dia três deste mês o Recife está assistindo ao 1º CURSO DE FOTO E CINEMATOGRAFIA. Local Av. Dantas Barreto, 576 – 11º andar. Na sede da AIP as cenas que ora mostramos são de aulas do [p. 4] - ... mesmo curso onde profissionais de renome em Pernambuco se revezam para instruir na arte de fotografar a todos os jovens que afluíram a este primeiro chamado a ingressar em tão encantadora arte. Nós informamos a todos que nos sintonizam neste momento qu o 1º Curso de foto e cinematografia terá a duração de dois meses e foi uma iniciativa do nosso Companheiro o Repórter fotográfico J. Ferreira e que recebeu o beneplácito da ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRAFÍCOS DA IMPRENSA DE PERNAMBUCO E DA ASSOCIAÇÃO DE IMPRENSA DE PERNAMBUCO; Você que é um interessado em fotografia deve comparecer à AIP na av. Dantas Barreto e fazer a sua inscrição. As aulas comam às 20:00 hs, diariamente.

23 SL – MENINOS NA ESCOLA

*CABINE (Off) – Foi noticiado pela imprensa que em Minas Gerais as escolas primárias incluíram em
seus currículos a matéria FOTOGRAFIA. Seria uma ótima idéia se os nosso(sic) governates
despertassem para a divulgação desta Arte
especialmente quando tanto fazemos pelos cursos profissionalizantes.*

ENINO EM CARTEIRA

SSOA NO TELEFONE

*CABINE (off.) – Pergunte. Nós lhe responderemos nesta seção. Nosso endereço / Televisão
Universitária Canal 11 Av Norte Recife, programa Fotos...*

OTO BERZIM(sic)

... neste programa em seção própria estaremos palestrando nesta noite com um dos veteranos da fotografia em Recife, Alexandre Berzin[em vermelho o nome], Fotógrafo, documentarista e pesquisador(sic) vai levar até os senhores assuntos de muita importância para a vida fotográfica do Recife e Nordeste...

5G.

DOS 1

... Você vai ficar sabendo que o que era defeito em fotografia agora está sendo transformado em efeitos especiais. Este slide é de uma ampliação

ATIVO

com negativo estragado por fungo. Que

DO 2

tem beleza tem, é bom que despertemos para o que outros estão fazendo. Leia as entrevistas técnicas e seja um fotógrafo bem informado.

SL – ASPECTOS
PROFISSIONAIS
30 looping
Berzim(sic)

SONOPLASTIA TEMA DA SEÇÃO
Apres. (off) – Alexandre Guilherme Berzim(sic),
convidado pelo nosso Público Relacionado(sic) J. Cam. PM de
Ferreira não mediu esforços para aqui comparecer,
não obstante a sua grande responsabilidade em apresentar
importante aula aos alunos do 1º Curso de Foto e
Cinematografia na AIP logo mais as oito horas. Nasceu em
Livonia – Letônia e sempre teve sua atenção voltada para a
fotografia. Desde criança Berzim(sic) demonstrava interesse pela
arte que mais tarde abraçou e que ainda exerce em seu Estúdio
no Recife há(sic) 42 anos, uma existência portanto. Veio para o
Recife depois de haver excursionado por quase toda a Europa
notadamente na Alemanha onde... se especializou na Arte de
Fotografar...

- Berzim(sic), quais os seus professores na Alemanha?...
(BERZIM RESPONDE)
- Berzim(sic) em chegando ao Recife constituiu seu lar.
Berzim(sic), qual o nome de sua esposa e quantos filhos
tem?...

(RESPOSTA DE BERZIM(sic))

Cam. P [danificado]
Outro ângulo

- Berzim(sic) já documentou em fotografia aspectos de toda a
Região Nordeste hoje arquivados no Departamento de
Documentação e Cultura do Estado...
- Berzim(sic), é verdade que seu arquivo particular de fatos
históricos é enorme?

(RESPOSTA DE Berzim(sic))

Cam. PA
Outro ângulo

... Berzin presidente do Foto Cine Clube do Recife. Esta entidade
foi considerada desde o passado, de utilidade pública.
Berzim(sic), fale-nos dos Pioneiros da fotografia em Recife...

(Berzim(sic) falará e serão feitas outras perguntas)

... – nos(sic) os telespectadores do 11 gostaríamos de ouvir sua
experiência sobre(sic) a História Mundial da Fotografia.

[p. 6]

Cam. PP
Berzim(sic)

(Berzim(sic) com sua última resposta)
(Depois da entrevista)

Cam. GERAL
DO SET.

ENTRA
APRESENTADOR

Apres. – Berzim(sic), em nome da Direção do Canal 11
queremos lhe agradecer estes instantes agradáveis em que
podemos privar da sua amizade, tirando-o dos seus(sic) afazeres.
Receba o nosso abraço e disponha não somente deste programa
mas do Canal 11 que sempre soube receber de braços abertos
todos os artistas que aqui militam e que nos visitam.

Cam. PP

Apres. – Senhores, esta seção trará outros profissionais aqui(sic),
pois ela é dedicada exclusivamente ao profissional e será daqui
que iremos servi-lo. Se o prezado colega tem dificuldade por
qualquer motivo escreva-nos. Fórmulas fotográficas, filtros, uma
palavra de orientação técnica, escreva-nos. Nós teremos a maior
atenção para com os nossos colegas ‘os artistas das lentes’.
Obrigado.

31 SL COMUNICAÇÃO...

FUSÃO
SEGUEM-SE
VÁRIOS SLIDES

SONOPLASTIA TEMA DA
SEÇÃO
(SUBLINHA SLIDES)

Cam. PP
Apresentador(sic)

(Apresentador fala sobre Comunicação)
No Final...
= Esperamos na próxima
segunda-feira contar com a sua simpática companhia. Por meu
intermédio a nossa equipe cumprimenta os senhores e esperamos
merecer a sua observação ao nosso programa. Escreva-nos esta
semana e até o nosso encontro de segunda-feira.

TC – LOOPING
SUPER
SLIDES DE
Encerramento

SONOPLASTIA ENCERRA

(a) (...)

Recife, 03 de janeiro de 1973”.

Roteiro TVU – PROGRAMA PHOTOS nº 1 Prod. Severino Paiva⁷¹⁹.

⁷¹⁹ Em cada página tem um rubrica. A numeração em azul representa as anotações em caneta.

"Fotógrafos ensinam a bater fotografias. Depois de ensinar aos seus 60 participantes a evolução da técnica fotográfica, desde a descoberta da daguerreotipia, o primeiro processo fotográfico surgido no mundo, em 1839, até os obturadores, filtros, fotômetros, flashes eletrônicos, diafragmas e objetivas modernas, o 1º Curso Básico de Foto e Cinematografia (na foto, Alexandre Berzin expõe 'O fotógrafo como Artista', iniciou as aulas sobre cinema. Nelas, os participantes, que têm frequência assídua no horário das 20 às 21 h de todo dia, no auditório da AIP, mergulham nos detalhes técnicos da cinematografia, estudando, desde produção e linguagem, até cenografia, iluminação, dublagem e a magia dos truques e dos desenhos animados. Esse curso básico que é patrocinado pela Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos da Imprensa de Pernambuco, se encerrará após quinze dias [?] de aulas, no dia 27 de fevereiro, quando o escritor Ariano Suassuna, autor do Auto da Compadecida, que foi adaptada [?] sucesso para o cinema, revelará sua visão pessoal do Cinema Brasileiro"⁷²⁰.



Fotógrafos ensinam a bater fotografias

Depois de ensinar aos seus 60 participantes a evolução da técnica fotográfica, desde a descoberta da daguerreotipia, o primeiro processo fotográfico surgido no mundo, em 1839, até os obturadores, filtros, fotômetros, flashes eletrônicos, diafragmas e objetivas modernas, o 1º Curso Básico de Foto e Cinematografia (na foto, Alexandre Berzin, expõe "O Fotógrafo Como Artista") iniciou as aulas sobre cinema. Nelas, os participantes, que têm frequência assídua no horário das 20 às 21h de todo dia, no auditório da AIP, mergulham nos detalhes técnicos da cinematografia, estudando, desde produção e linguagem, até cenografia, iluminação, dublagem e a magia dos truques e dos desenhos animados. Esse curso básico que é patrocinado pela Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos da Imprensa de Pernambuco, se encerrará após quinze dias de aulas, no dia 27 de fevereiro, quando o escritor Ariano Suassuna, autor do "Auto da Compadecida", que foi adaptada para o cinema, revelará sua visão pessoal do Cinema Brasileiro.



721

⁷²⁰ Recife, DP, 2º Caderno, quarta-feira, 3 de janeiro de 1973, p. 5. "1º Curso Básico de Foto e Cinematografia".

⁷²¹ Aula de Alexandre Berzin. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Anexo IX

Cursos do Foto Cine Clube do Recife⁷²²

Quantidade: 52 cursos

Período: de 1948 a 1976 (28 anos)

Inscritos: 512 alunos

Quantidade de aulas: em média 30, por curso.

Nº	Data	Promoção	Quant. participantes
1	21 set. 1948	SAMR	13
2	25 abril 1950	SAMR/FCCR	12
3	8 set. 1950	SAMR/FCCR	13
4	20 fev. 1951	SAMR/FCCR	22
5	3 ago. 1951	FCCR	12
6	4 mar. 1952	FCCR	14
7	Julho/out.	FCCR	13
8	Mar./jun.1953	FCCR	12
9	Ago./nov.	FCCR	13
10	Abr./jul.1954	FCCR	13
11	Dez.-jan./mar.1955	FCCR	14
12	Jul./set.1956	FCCR	07
13	Mar./jun.1957	FCCR	07
14	2 ago./dez.1957	FCCR	11
15	Jan./maio1958	FCCR	26
16	Jun./out.1958	FCCR	10
17	9jan./maio1959	FCCR	10
18	1jul./nov.1959	FCCR	20
19	8jan.1960	FCCR	16
20	1jun./nov.1960	FCCR	06
21	Jan./maio	FCCR	11
22	30jun./ago.	FCCR	09
23	9jan./maio1962	FCCR	12
24	Jul./nov.	FCCR	10
25	8jan./maio1963	FCCR ⁷²³	14
26	Jul.nov.		13
27	Fev./maio1964		11
28	3jul./out1964		10
29	8jan./maio1965		14
30	2jul./nov.1965		11
31			04
32	5jul./out.1966		05
33	10fev./maio1967		13
34	4jul.1967		12
35	Jan./abril1968		17
36	Jul./nov.1968		17
37	17jan./maio1969		09
38	Jul./nov.1968		17
39	20jan./abr.1970		08
40	21jul./nov.1969		07
41			06
42	Jul./out.		03
43	Nov./fev.		07
44			05
45	5set.		03
46	Jan./abril		06
47	1jun./set. 1973		05
48	13nov./dez.1973		05
49	02abr./jul.1974		05

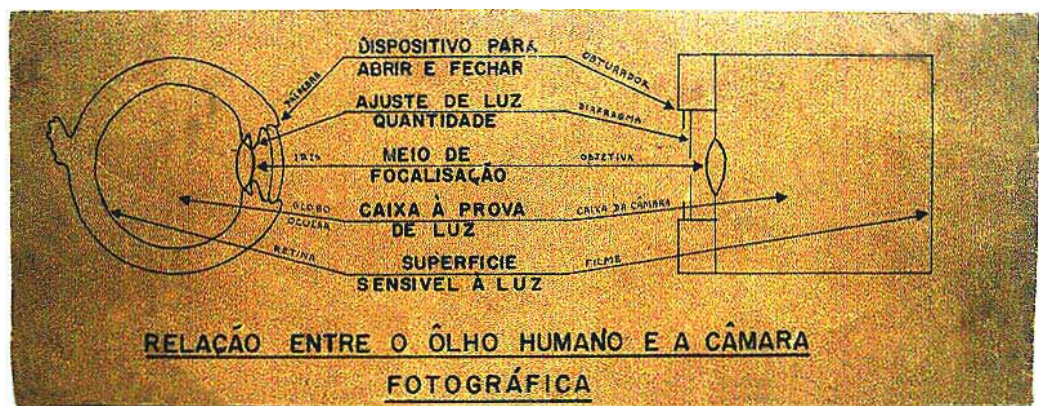
⁷²² Professor: Alexandre Guilherme Berzin. Recife, Rua da Imperatriz, nº 246, Bairro da Boa Vista, Recife - PE.

⁷²³ Consideramos o ano de 1963 como marco da desestruturação do FCCR. Um ano antes, 1962, o clube precisou renovar sua inscrição junto à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema – CBFC. Ver documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

50	13ago./nov.1974	05
51	7jan./fev.1975	03
52	1976	03

Alguns alunos: Abelardo da Hora, Hélio Feijó, Alcedo Lacerda, Eugenio Samico, Franz Jud, Moacir de Castro Ribeiro, Olga Bastos, Mário Carvalho, José Pereira da Costa Júnior, Humberto de Andrade Falcão, Dilermando de Torres Raposo, Joferlino Miranda Pontes, Galba Marinho Pragana, Everaldo Marques, Antonio Cysneiros Oliveira, Lygia Gondim, Paulo Guimarães, Mozart Pereira Nóbrega, Clodomir Bezerra, Ilka Machado, José Inojosa, Francisco Arthur de Advíncula, Zuila Lins, Hebe Escorel Meira, Diana Eutenia de Oliveira, Henrique Köning, Djalma Machado, Celso Marconi Lins, Paulo Duarte, Olberes Simões de Melo, Humberto Olivarbo, Dilma Kruse, Fernando José Guimarães Carvalho, Raquel Teodósia da Silva, Hermann Schumacher, Dario Teodósio, Maria Timóteo de Oliveira (Didi), José da Fonte, Geraldo Marroquim de Albuquerque, Hiran Machester de Melo, Laura Margarida Lucena da Hora, José Tadeu Lubambo de Oliveira, Joana Brennand Tavares da Silva, Juan Frederico Bresani, André Carlos Berzin, Arthur Emilio Berzin.

Algumas máquinas fotográficas usadas: Kodak reflex, Agfa (Isolett), Leica, Ciroflex, Rolleiflex, Zeiss Ikon, Voigtlander, Rolleicord, Flexarete, Kapsa (Caixão, Box), Yashica, Pentax⁷²⁴.



725

⁷²⁴ Nem sempre é dado o modelo da máquina; outras vezes o nome do modelo substitui a marca. Cursos de Fotografia. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁷²⁵ Diagrama para aula de fotografia, explicando a relação entre a anatomia do olho e a câmera fotográfica: *pálpebra - Dispositivo para abrir e fechar - obturador; íris - Ajuste de luz quantidade - diafragma; íris - Meio de focalização - objetiva; globo ocular - Caixa à prova de luz - caixa da câmera; retina - Superfície sensível à luz - filme. Relação entre o Olho Humano e a Câmera Fotográfica.* Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Anexo X

O FCCR participou dos seguintes Salões de Arte Fotográfica no Brasil⁷²⁶:

Data	Certame	Cidade	Nº de fotos	Nº de participantes
14 de novembro de 1950 ⁷²⁷	Salão Sergipano de Arte Fotográfica	Aracaju - SE	11	06
04 de julho de 1951	10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo	São Paulo - SP	09	04
	Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Clube Brasileiro	Rio de Janeiro - DF	16	07
07 de outubro de 1952	2º Salão Mineiro de Arte Fotográfica do Foto Clube de Minas Gerais	Belo Horizonte - MG	10	05
07 de outubro de 1952	3º Salão Sergipano de Arte Fotográfica da SSF	Aracaju - SE	10	05
23 de outubro de 1952	3ª Exposição Mundial de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia	Niterói - RJ	08	04
23 de outubro de 1952	3º Salão Campineiro de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube de Campinas	Campinas - SP	07	05
26 de janeiro de 1953	1º Salão Internacional de Arte Fotográfica de Santo André do Foto Cine Clube de Santo André	Santo André - SP	10	05
09 de julho de 1953	12º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo do Foto Cine Clube Bandeirante	São Paulo - SP	15	08
17 de junho de 1953	1º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube de Jaú	Jaú - SP	26	12
06 de outubro de 1953	4º Salão Sergipano de Fotografia da SSF	Aracaju - SE	12	06
26 de outubro de 1953	VIº Salão Internacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube Sancarlenense	São Carlos - SP	19	07
11 de novembro de 1953	XVº Salão Paranaense de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube do Paraná	Curitiba - PR	15	04
12 de maio de 1954	Salão de Arte Fotográfica de Barretos do Foto Cine Clube de Barretos	Barretos - SP	27	10
17 de julho de 1954	II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Santo André do Câmara Club de Santo André	Santo André - SP	16	05
01 de setembro de 1954	13º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo do FCCB	São Paulo - SP	10	04
17 de janeiro de 1955	Salão Internacional de Arte Fotográfica da SSF	Aracaju - SE	17	08
25 de agosto de 1955	XIX Salon Anual Internacional de Arte Fotográfica do Foto Club Argentino	Buenos Aires - Argentina	24	09
04 de setembro de 1955	Ao Câmara Club de Santo André	Santo André - SP	13	06
15 de setembro	2º Salão Internacional da Associação	Rio de Janeiro - DF	26	15

⁷²⁶ O FCCR participou de trinta e cinco Salões de Arte Fotográfica, em dez anos, dos quais, três foram no exterior: dois na Argentina e um na França.

⁷²⁷ As datas são do envio da correspondência com a lista dos nomes das fotografias e dos fotógrafos amadores do FCCR, que acompanham a remessa das fotografias.

de 1955	Brasileira de Arte Fotográfica - ABAF			
---------	---------------------------------------	--	--	--

Data	Certame	Cidade	Nº de fotos	Nº de participantes
22 de setembro de 1955	3º Salão Internacional de Arte Fotográfica do Foto Club de Blumenau	Blumenau - SC	17	10
15 de outubro de 1955	8º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCSancarlense	São Carlos - SP	20	10
17 de fevereiro de 1956	2º Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube de Jundiaí	Jundiaí - SP	24	13
14 de junho de 1956	V Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCC de Barretos	Barretos - SP	19	11
04 de setembro de 1956	V Salão Internacional da SFF	Niterói - RJ	27	15
21 de junho de 1957	XVIII Salón Internacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Club de Salta	Salta - Argentina	30	15
24 de agosto de 1957	Salón Internacional de Bourdeaux	Bordeaux - França	20	09
25 de outubro de 1957	2ª Exposição Internacional de Arte Fotográfica do FCCMG	Belo Horizonte - MG	22	14
19 de julho de 1958	XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube do Espírito Santo	Vitória - ES	30	22
20 de agosto de 1958	IV Exposição Internacional da ABAF	Rio de Janeiro - DF	15	10
20 de agosto de 1958	II Exposição Internacional Sergipana	Aracaju - SE	15	10
	IV Salão Internacional da Cidade de Santos	Santos - SP	36	22
02 de maio de 1960	Ao Santos Foto Cine Clube	Santos - SP	13	13
	IX Salão Internacional de Barretos	Barretos - SP	26	11
	1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia	Salvador - BA	36	11

Foto-Cine Clube do Recife

VIA AÉREA

RECIFE - PERNAMBUCO - BRASIL

Recife, 4 de setembro de 1956.

À
Sociedade Fluminense de Fotografia.
N I T E R O I

Prezados Senhores:.

Em atenção ao honroso convite que nos foi feito no sentido de participar do V. Salão Internacional, abaixo estamos relacionando alguns trabalhos de amadores nossos que almejam concorrer ao referido certame.

Sem outro motivo, somos

Atenciosamente

P/ FOTO CINE CLUBE DO RECIFE

Alexandre G. Berzin.
Diretor de Fotografia.

1 - N E N U F A R X	Nº 1 - Hebe E. Meira.
2 - SOMBRA DO FREVO	" 1 - ALEXandre G. Berzin.
3 - VOLTANDO DA FEIRA	" 2 - " " "
4 - ESTUDO DE NU	" 3 - " " "
5 - " M O O D "	" 4 - " " "
6 - M A S T R O S	" 1 - José Inojosa de Andrade.
7 - P R A I A N A	" 1 - Roberto Câmara.
8 - ESTUDO EM VÍDEO	" 2 - " " "
9 - CANOAS AO POR DO SOL	" 1 - JOHANNES FRIESE.
10 - SOBRE O CAMINHO	" 1 - Karl Gerhard Behrsing.
11 - LAGOA ADORMECIDA	" 2 - " " "
12 - O R V A L H O	" 1 - Alcedo Lacerda.
13 - F L O R	" 2 - " " "
14 - F U G A	" 1 - Mário Carvalho.
15 - PROFISSÃO ANONIMA	" 1 - Clodomir Bezerra.
16 - C A N S A Ç O	" 1 - Dr. José Otávio de Melo
17 - A G A N D O N O	" 2 - " " " "
18 - E S T H E R	" 1 - Ajax Pereira.
19 - O C A S O	" 2 - " " "
20 - CHICO PESCADOR	" 3 - " " "
21 - MADRUGADA INVERNOSA	" 4 - " " "
22 - B A C A N T E	" 1 - José Fonseca de Aguiar.
23 - C A T E Q U E S E	" 2 - " " "
24 - C L A U S U R A	" 1 - Dr. Antonio de Moraes Mourado.
25 - R E G R E S S O	" 1 - Olga Bastos.
26 - F A D I G A	" 1 - Argemiro Falcão.
27 - T O R S O	" 2 - " " "

⁷²⁸ Exemplo de correspondência enviada à Sociedade Fluminense de Fotografia, por ocasião do V Salão Internacional, daquela entidade. Documento da Coleção AB/FCCR - FJN, Recife - PE.

Salões e exposições que o FCCR participou, em Pernambuco:

Data	Certame	Cidade	Nº de fotos	Nº de participantes
28 de abril de 1951	1ª Exposição de Fotografias sobre Cães – Kennel Club	Recife	70	
29 de agosto de 1957	IV Salão Cidade do Recife da Sociedade Cultural Brasil Estados Unidos - SCBEU	Recife	12	05
	À SCBEU	Recife	12	07
	À Associação Profissional de Fotógrafos de Pernambuco - APFEP ⁷²⁹	Caruaru	17	09
11 de maio de 1971	À Associação Profissional de Fotógrafos de Pernambuco - APFEP	Recife	04	02
	VI Congresso Brasileiro de Turismo	Recife	65	18

Algumas informações sobre os três Salões Nacionais de Arte Fotográfica do Recife:

1. Índices de participação por cidades, considerando o total de 65 fotografias publicadas nos três Catálogos dos Salões de Arte Fotográfica realizados no Recife, pelo FCCR.

1.1. De 24 fotografias, no Salão de 1954: 54% ou 13 fotos, do Recife - PE; 12,5% ou 03 fotos, de São Paulo - SP; 8,33% ou 02 fotos de cada: Aracaju - SE e Rio de Janeiro - DF; 4,16 % ou 01 foto de cada: Nova Friburgo - RJ, Araracoara - SP e Porto Alegre - RS.

1.2. De 20 fotografias, no Salão de 1955: 35% ou 07 fotos, do Recife - PE; 15% ou 03 fotos de cada: Niterói - RJ e São Paulo - SP; 10% ou 02 fotos de cada: de Santo André - SP, Rio de Janeiro - DF e Aracaju - SE; 5% ou 01 foto de Santos - SP.

1.3. De 21 fotografias, no Salão de 1956-57: 38,09% ou 08 fotos do Recife - PE; 28,57% ou 06 fotos do Rio de Janeiro - DF; 14,28% ou 03 fotos de São Paulo - SP; 9,52% ou 02 fotos de Niterói - RJ; 4,76% ou 01 foto de cada: São Carlos e Jundiá - SP.

2. Nomes de fotógrafos que participaram dos três Salões cujas fotografias são publicadas nos Catálogos, por cidade:

2.1. Recife: Dilermando Torres Raposo, Ivan Granville, Juventino Gomes (Juju), José Fonseca Aguiar, Alexandre Berzin, Arnaldo de Almeida Alves Brito, Ajax Pereira, Everaldo Marques, Karl Gerhard Behrsing, Antonio de Moraes Dourado, Mozart Pereira Nóbrega, Dr. José Inojosa, Gastão de Holanda, Dr. Roberto Câmara, Mário Carvalho, Raimundo Batista Fº, Zoraide Nóbrega, Dr. Ruy Caldas, Dr. Câmara Moreira.

2.2. Rio de Janeiro: Eugenio H. Lucena, Pedro Calheiros, Dr. José Oiticica Filho, Ivan Caldas Marino, Farenco Aszmann Junior, Francisco Aszmann, Aroldo Zany, Jaime Esnaty.

⁷²⁹ Nos três últimos certames consideramos a participação isolada de Alexandre Berzin, entre outros fotógrafos, como integrantes da Associação Profissional de Fotógrafos do Estado de Pernambuco - APFEP.

2.3. São Paulo: Carlos Comelli, Wolfgang Hohenlohe-Oeringen, Francisco Albuquerque, Dr. Eduardo Salvatore, Tufy Kanji, Milaert Dias.

2.4. Niterói: Marta Elisa A. de Luna, Décio Guimarães, Dr. Jaime Moreira de Luna, Luiz Antonio Pimentel, H. Fellet, Ary Pereira. Aracaju: Humberto Aragão, Celso Oliva, José Fonseca; Santo André: Beltran Ascencio, Dr. Orlando Gaiarsa. Nova Friburgo: Ernesto V. Hamelmann; Araracoara: Vladimir Orloff; Porto Alegre: Guadir Elias Jorge; Santos: Gaspar Gasparian; Jundiaí: Oswaldo Willy Fehr; São Carlos: Ulysses Fernandes Nunes.

Salões internos do FCCR:

Data	Certame	Nº de fotos	Nº de participantes	Nº de visitantes
11 de agosto de 1951	Exposição de inauguração da nova sede a Rua da Imperatriz, 246 – 2º andar			264 ⁷³⁰
Setembro de 1951	4ª Exposição interna			86
20 de outubro de 1951	5ª Exposição interna			108
24 de novembro de 1951	6ª Exposição interna			196
22 de dezembro de 1951	7ª Exposição interna			85
19 de janeiro de 1952	8ª Exposição interna			104
21 de fevereiro de 1952	9ª Exposição interna			57
15 de março de 1952	10ª Exposição interna			83
19 de abril de 1952	11ª Exposição interna			65
17 de maio de 1952	12ª Exposição interna			61
19 de junho de 1952	13ª Exposição interna			51
19 de julho de 1952	14ª Exposição interna			55
16 de agosto de 1952	15ª Exposição interna			30
20 de setembro de 1952	16ª Exposição interna			75
21 de outubro de 1952	17ª Exposição interna			32
22 de dezembro de 1952	18ª Exposição interna			43
21 de fevereiro de 1953	19ª Exposição interna			42
21 de março de 1953	20ª Exposição interna			54
18 de abril de 1953	21ª Exposição interna			46
13 de junho de	Exposição extra concurso			83

⁷³⁰ O número corresponde à quantidade de pessoas que assinaram o livro de visitas.

1953				
Data	Certame	Nº de fotos	Nº de participantes	Nº de visitantes
18 de julho de 1953	22ª Exposição interna			105
29 de agosto de 1953	23ª Exposição interna			34
18 de outubro de 1953	24ª Exposição interna			34
15 de novembro de 1953	25ª Exposição interna			44
7 de abril de 1954	26ª Exposição interna			32
17 de maio de 1954 ⁷³¹	27ª Exposição interna			32
	28ª Exposição Interna	19	07	
15 de maio de 1956	Exposição Interna do FCCR	17	06	
Agosto de 1956 ⁷³²	Exposição Interna	10	03	

Há ainda um segundo caderno, cujo termo de abertura diz o seguinte: “Termo de Abertura do 2º Livro. Serve este livro para as assinaturas das freqüências diárias dos sócios e visitantes do Foto Cine Clube do Recife, sito à Rua da Imperatriz nº 246 – 2º andar”⁷³³.

Ex-libris de alguns Salões e cartão de confirmação da obra aceita:

⁷³¹ Esta é a última data anotada nos cadernos de visitas às exposições internas do FCCR. Neste período somamos 1775 visitantes ao clube. Não foram encontrados os registros de exposições internas posteriores a 1956. Documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

⁷³² As últimas três referências são de documentos avulsos. Entre 1951 e 1956, foram vinte e oito exposições internas, nos Salões do FCCR, à Rua da Imperatriz, nº 246 – 2º andar, no Bairro da Boa Vista, Recife - PE.

⁷³³ As datas-limites são: de 21 de setembro de 1961 a 19 de agosto de 1964. As anotações, neste caderno, são esparsas. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.



Anexo XI⁷³⁴



⁷³⁴ Abelardo da Hora, fotografado por Alexandre Berzin. In: CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife 1952 – 1957. Recife/São Paulo: Artespaço/Renato Magalhães Gouveia – Escritório de Arte, s/d; Benício Dias, foto de divulgação da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível na Internet: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 17 set. 2004; Clodomir Bezerra: Recife, DP, Diário Artístico de Joel Pontes, sábado, 23 de abril de 1960, 2º Caderno, p. 3: "Clodomir Bezerra, conferencista do Foto Cine Clube, segunda-feira. Especialista em fotografias de jornal e pose"; Alexandre Berzin foto da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

Anexo XII

Sistemas de julgamentos para fotografias:

Papeleta de Julgamento - Inscrição - Data:..... 1956.

No..... - Tema:.....

Concurso interno. Título:.....

2 5 10 15 20

ITEMS CONSIDERADOS FRACA. SOFRIVEL. REGULAR. BOA. E.B.

1- VISÃO E INTERPRETAÇÃO.
Escolha do assunto. Recurso emotivo favorável ao tema (força, alegria, graça, dôr, mistério) etc. Aproveitamento de condições existentes. Natur. lida do. Unid. de. Estético.

2 - CONDIÇÃO E TRATAMENTO.
Originalidade do tema e de sua apresentação. Não interferência da intenção pessoal e de caráter documental. Gr. deção tonal e de cor do tema e a percepção emotiva.

3 - COMPOSIÇÃO E FORMA.
Segura disposição: Proporcão "ura" de linhas e massas; percorrido visual. Equilíbrio de linhas, sombras, luzes, etc. Perspectiv.

4 - TÉCNICA DE TOMADA.
Emprego adequado de câmara fotográfica e de seus acessórios: filtros, objectivos, etc. Profundidade de foco necessária ao tema. Ângulo de tomada. Efeitos especiais: difusão, filtragem, iluminação, maquiagem, etc.

5 - TÉCNICA DE LABORATÓRIO.
Escolha de material negativo e positivo (rendimento técnico). Qualidade de ampliação: definição, rendimento tonal, textura, artifícios de técnica, etc, etc.

CLASSIFICAÇÃO: PONTOS

Observações: Ótima: FRACA: 10 - 20
100 pontos SOFRIVEL: 21 - 40
com INTERIÇÃO REGULAR: 41 - 65
ESPECIAL. BOA: 66 - 80
E.Bon: 81 - 90

NOTA: A Comissão Julgadora será composta de TRÊS (3) membros cujas opiniões conjuntas e d. rto notas em separado, baseados no seguinte critério: 2 para Fraca; 5 para sofrível; 10 para Regular; 15 para Boa; 20 para E.Bon. Será feita uma média das três notas para cada item julgado, depois de classificá-lo, de 1 a 5, mencionando acima de cada nota. Na Comissão Julgadora, que um trabalho mereça nota maior que E.Bon, será atribuído uma nota Especial, que corresponderá a uma O.P.D. (Outra Papeleta de Julgamento) com 3 pontos de mais.

"Revista Fotoarte, março de 1970

[foto]

"WILLY HENGL, ÁUSTRIA

⁷³⁵ Papeleta de julgamento de concurso interno de fotografias do FCCR, 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE. Ver o capítulo 3. Documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE.

*um astro da fotografia mundial,
escreve para vocês
da Europa...*

Sistema de W. Hengl, Hon. EFIA, para julgamento de concursos fotográficos

*Sugestões pas UM BOM SISTEMA DE JULGAMENTO, justo e imparcial.
Um método que, pôsto em prática, aprovou bem.*

Um JÚRI, que assegura condições de julgamento bom e imparcial - êste(sic) eterno problema ocupa e preocupa muitos e sugere as mais diferentes idéias a todos que lidam com êste(sic) assunto. Cada qual procura, a seu modo, pôr(sic) em prática uma medida justa e boa, adotando inovações e melhorias, porém, uma solução completa sempre haverá vencedores e vencidos, isto tudo eu sei e compreendo perfeitamente.

Surgirá, então, talvez a pergunta: 'Porque abordar um problema que não tem mesmo solução'? Desejo comentar o assunto, porque estou certo que a maneira nova que vou expôr significaria um melhoramento se os membros de comissões julgadoras (o JÚRI) resolvessem pôr(sic) em prática a minha sugestão. Antes dos prezados leitores rejeitarem a minha inovação ora proposta, façam uma experiência: VV. SS. hão de dar-me razão.

Para exemplificar melhor êste(sic) comentário, vamos supôr(sic) uma comissão julgadora de, digamos 3 membros, que deverá selecionar uma série de 300 diapositivos, adotando para esta classificação o 'sistema de 10 pontos'. É indiferente serem os trabalhos fotográficos em prêto(sic) e branco ou em côres(sic), ou se diapositivos.

Os três componentes da comissão sentar-se-ão um ao lado do outro, com espaço regular entre si, a tela de projecção na sua frente. Guardarão silêncio no decorrer do trabalho de julgamento. Cada um dos três membros terá em mãos três fichas numeradas da 1 a 3 (as cifras devem ser de 15 cms aproximadamente) e ao dar o seu voto ao diapositivo projetado, levanta a respectiva ficha:

trabalho medíocre - ficha número 1

trabalho superior - ficha número 2

trabalho ótimo - ficha número 3

Sem que seu vizinho a possa ler. Será lida, porém, pelo secretário do júri, incumbido de anotar os julgamentos parciais e que tem a sua mesa à alguma distância atrás dos membros da comissão.

Projetam-se os diapositivos numa sequência relativamente rápida: devem, porém, permanecer o tempo suficiente até que cada membro possa decidir sôbre(sic) o voto a dar.

Êste(sic) voto é absolutament livre e pode muito bem acontecer de serem diferentes os 3 votos. Se os componentes da comissão julgadora forem pessoas objetivas e imparciais, a opinião entre si não há de ser muito doferente.

Recebendo, pois, cada trabalho três votos (de 1 a 3), são êstes somados e divididos por três; a média assim encontrada indicará em que categoria deverá ser enquadrado o trabalho. Todos os diapositivos cuja média atinjam apenas 1 ponto, pertencerão à categoria 1(medíocre). Os diapositivos cuja média fôr(sic) entre 1,3 a 2,0 pontos, deverão ser incluídos na categoria 2(superior) e, finalmente, aquêles(sic), cuja média fôr(sic) entre 2,3 a 3,0 serão da categoria 3 (ótimo).

Intercala-se, agora, uma pausa de 10 minutos. Nêste(sic) interim o secretário separará os trabalhos de acôrdo(sic) com a respectiva categoria. Nas FINAIS o júri trabalhará em três etapas.

Em seguida, todos os diapositivos são projetados pela segunda vez, começando-se com a categoria número 1; procede-se a uma nova pausa de 5 minutos e continua-se a projecção dos diapositivos da categoria número 2; por último, após um pequeno intervalo, projetam-se os diapositivos da categoria número 3.

Somando-se, agora, o número de pontos assinalados para cada imagem, apurar-se-á o total de pontos alcançando (sic) por cada diapositivo.

Os membros da comissão utilizam-se, agora (após a segunda projecção de todos os diapositivos) de FICHAS NUMERADAS (as cifras devem ser, igualmente, de 15 cms, aproximadamente), empregados da seguinte forma:

fichas ns. 1 a 6 - para a categoria n. 1

fichas ns. 5 a 8 - para a categoria n. 2

fichas ns. 7 a 10 - pra(sic) a categoria n. 3

O júri dedica tôda(sic) a atenção e concentra-se sempre por igual, na classificação de todos os trabalhos concorrentes: sejam os medíocres, os superiores ou os ótimos.

Para a categoria número 1 há ainda a possibilidade de, na melhor das hipóteses, alcançar o máximo de 18 pontos.

O número de pontos para a categoria de número 2 pode oscilar assim: os menos bons receberão 15 pontos sendo que os melhores podem atingir até 24 pontos. Os trabalhos da categoria de número 3 terão no mínimo sempre 21 pontos e, como resultado máximo, o ideal por todos almejado, 30 pontos.

Percebe-se daí, que, ao serem projetados os trabalhos pela segunda vez, há ainda boas chances. O júri pode corrigir ainda quaisquer falhas, sem que com isso sejam alteradas quaisquer normas estabelecidas.

Com as discussões e debates que há frequentemente nestas ocasiões, é 'arrazado' o valor de muitas fotos e outras, talvez só por serem de autoria de um elemento benquisto, são elevadas ao máximo, no que diz respeito à 'beleza e qualidade'.

Evite-se isto. O que deve prevalecer e decidir a seleção dos trabalhos são os números. O julgamento realizado em separado, individualmente para cada associação ou club fotográfico, deveria ser rejeitado; o júri involuntariamente, deixa-se influenciar e dificilmente o resultado final seria absolutamente fiel e imparcial; e nosso objetivo é: realizar seleções e classificações justas.

Os fatores desagradáveis apontados acima, ocorrem freqüentemente.

Como eu, pessoalmente, discordo de todos os sistemas que não ofereçam o máximo de precisão e imparcialidade, penso que o método de julgamento sugerido neste(sic) artigo não é mau.

Quando adotado este(sic) sistema, os membros da comissão julgadora têm um programa de trabalho delineado previamente(sic) e sabem como executá-lo. Todos os concursos fotográficos deveriam ser precedidos dum planejamento certo; infelizmente nem sempre isso se dá.

Partindo deste(sic) ponto de vista, VV.SS. deveriam experimentar uma vez o novo método aqui sugerido.

A seleção e classificação de trabalhos fotográficos é uma tarefa que não pode ser praticada maquinalmente, e isso faz com que ela, tarefa, seja sempre algo problemática: depende da opinião de homens e de múltiplos fatores(sic).

O método aqui aconselhado possibilita alcançar o melhor resultado possível. Digo-o por experiência própria.

Se os prezados leitores forme de opinião de que já houve aqui quem adotasse sistema igual ou parecido, não o duvido; pode ser que sim. Muitas pessoas há que gostam de tagarelar muito, porém, não apreciam ouvir opinião alheia e, se por fim fôr examinado o que de fato realizam, percebe-se que o produto é bem insignificante.

Que eu saiba, nestes últimos anos não tem sido escrito nem divulgado nada sobre(sic) um bom sistema de julgamento em concursos fotográficos, porisso(sic) tomei a liberdade de o fazer e espero que não reparem.

Willi Hengl, HON, EFIAP. "⁷³⁶

⁷³⁶ Transcrição de modelo de julgamento para fotografias artísticas. Revista *Fotoarte*, SP/RJ, ano XII, março de 1970, nº 143.

Sistema de julgamento de filmes adotado pela Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil, ACA :

737

284

A. C. A.

ASSOCIAÇÃO DE CINEGRAFISTAS AMADORES DO BRASIL

(FILIADA A AMATEUR CINEMA LEAGUE INC. U. S. A.)

Caixa Postal 1619 — Recife — Pernambuco — Brasil

HISTÓRICO DO 2º CONCURSO NORDESTINO DE CINEGRAFISTAS AMADORES, REALIZADO EM RECIFE, DE 20 a 27 DE NOVEMBRO DE 1954.

O 2º Concurso Nordestino de Cinegrafistas Amadores, foi promovido pela Associação de Cinegrafistas Amadores (Recife) e patrocinado pelo "Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife", e contou com a colaboração do Foto Cine Clube do Recife e Departamento Cultural do Itamarati. O referido Certame estava enquadrado nas comemorações do Tricentenário da Restauração Pernambucana.

No dia 20, às 13,00 horas, realizou-se, no Restaurante Leite, desta Cidade, um almoço, no qual foram declarados abertos os trabalhos do 2º Concurso Nordestino, o qual teve um caráter internacional. A esse almoço, que foi presidido pelo Sr. José do Rego Maciel, Prefeito da cidade do Recife, compareceram os srs. drs. Adarbal Jurema e *Eudes Brito Souza* ^{de} respectivamente, Secretário de Educação e Cultura, e de Agricultura de Pernambuco, representantes consulares, vários jornalistas e pessoas de destaque da sociedade pernambucana, além do dr. Pedro Gouveia Filho, Diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, sr. Emilio W. Werner, da legação da Argentina e da UNICA (Union International de Cinema Amateur) e dr. Jaime Luna, representante do estado do Rio de Janeiro. No referido almoço, que decorreu num ambiente de franca cordialidade, fizeram-se ouvir vários oradores, entre os quais salientou-se muito especialmente o sr. João Batista de Carvalho, orador oficial da ACA, que saudou os visitantes e, em nome da Comissão Organizadora, declarou aberto o 2º Concurso Nordestino de Cinegrafistas Amadores. À noite, na sede do Foto Cine Clube do Recife, às 20 horas, houve uma sessão preliminar e instalação do júri, que ficou assim constituído:— Presidente, Dr. Pedro Gouveia Filho; Presidente de Honra, Sr. Emilio W. Werner (o qual também foi Juiz pelo Argentina; pelo Rio de Janeiro, sr. Dr. Jaime Luna; pelo França, Mme. René Aubrun (nomeado pelo Consul Francês em Recife); Prof. Drayfus, por Marrocos; pelo estado de Pernambuco, Dr. José de Souza Alencar; pelo estado da Bahia, Dr. Angelo D'Agostini; e o sr. Geraldo Junqueira da Oliveira, pelo estado de São Paulo. Logo empossado o júri, foram iniciadas as sessões de julgamento, as quais tiveram lugar até bastante hora da noite.

738

⁷³⁸ "ACA. ASSOCIAÇÃO DE CINEGRAFISTAS AMADORES DO BRASIL. (Filiada a Amateur Cinema League Inc USA) Caixa Postal 1619 - Recife - Pernambuco - Brasil HISTÓRICO DO 2º CONCURSO NORDESTINO DE CINEGRAFISTAS AMADORES, REALIZADO EM RECIFE, DE 20 A 27 DE NOVEMBRO DE 1954. O 2º(sic) Concurso de Cinegrafistas Amadores, foi promovido pela Associação de Cinegrafistas Amadores (Recife) e patrocinado pelo 'Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife', e contou com a colaboração do Foto Cine Clube do Recife e Departamento Cultural do Itamarati. O referido Certame estava enquadrado nas comemorações do Tricentenário da Restauração Pernambucana. No dia 20, às 13,00 horas, realizou-se, no Restaurante Leite, desta Cidade, um almoço, no qual foram declarados abertos os trabalhos do 2º Concurso Nordestino, o qual teve um caráter Internacional. A esse almoço, que foi presidido pelo Sr. José do Rego Maciel, Prefeito da cidade do Recife, compareceram

os srs. drs. Aderbal Jurema e Eudes Pinto Souza Leão respectivamente, Secretário de Educação e Cultura, e de Agricultura de Pernambuco, representantes consulares, vários jornalistas e pessoas de destaque da sociedade pernambucana, além do dr. Pedro Gouveia Filho, Diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, sr. Emilio W. Werner, delegado da Argentina e da UNICA (Union International de Cinema Amateur) e dr. Jaime Luna, representantes do estado do Rio de Janeiro. No referido almoço, que decorreu num ambiente de franca cordialidade, fizeram-se ouvir vários oradores, entre os quais salientou-se muito especialmente o sr. João Batista de Carvalho, orador oficial da ACA, que saudou os visitantes e, em nome da Comissão Organizadora, declarou aberto o 2º Concurso Nordeste de Cinegrafistas Amadores. À noite, na sede(sic) do Foto Cine Clube do Recife, as 20 horas, houve uma sessão preliminar e instalação do juri, que ficou assim constituído: - Presidente, Dr. Pedro Gouveia Filho; Presidente de Honra, Sr. Emilio W. Werner (o qual também foi Juiz pela Argentina; pelo Rio de Janeiro, sr. Dr. Jaime Luna; pela França, Mme. René Aubrun (nomeada pelo Consul Francês em Recife); Prof. Dreyfus, por Marrocos; pelo estado de Pernambuco, Dr. José de Souza Alencar; pelo estado da Bahia, Dr. Angelo D'Agostini; e o sr. Geraldo Junqueira de Oliveira, pelo estado de São(sic) Paulo. Logo empossado o Juri, foram iniciadas as sessões de Julgamento, as quais tiveram lugar até adiantada (sic) hora da noite. As referidas sessões de julgamento tiveram prosseguimento nos dias subsequentes, à noite, prolongando-se até o dia 25 do mesmo mês. Concorreram 38 filmes, provenientes da França, Argentina, Marrocos e do Brasil (Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco). No dia 25 foram proclamados os resultados finais, os quais constam do fascículo-programa, anexo. O julgamento decorreu num ambiente de franca cordialidade, e a Comissão Organizadora fez o possível para proporcionar aos membros do juri e às demais pessoas que assistiram às sessões o maior conforto possível, tendo sido digno de nota o serviço 'buffet', organizado pelo Diretor do Foto Cine Clube do Recife. Durante os trabalhos, estiveram hasteadas as bandeiras dos Países (sic) e Estados dos participantes, na fachada do prédio onde funcionou o referido juri. Como o julgamento se efetuava à noite, no decorrer dos dias a Comissão Organizadora do certame proporcionou passeios e excursões aos delegados presentes, tendo sido visitados os pontos mais interessantes da Cidade e dos seus arredores. No dia 27, à noite, teve lugar, no Gabinete Português de Leitura, à Rua do Imperador D. Pedro II, nesta Cidade, a sessão de encerramento, presidida pelo Dr. Jordão Emerenciano, Secretário do Estado, representante de S. Excia. o Sr. Governador do estado de Pernambuco. À mesa da presidência, sentaram-se os snrs. Lars, Consul da Argentina, Martain, adido cultural francês e a representante do Consul da França, dr. Pedro Gouveia Filho, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (sic), Emilio W. Warner, delegado da Argentina e da UNICA, dr. Lourivé Nogueira Lima, presidente da ACA do Brasil, e o representante do Secretário de Educação e Cultura do estado de Pernambuco. Foram pronunciados vários discursos, salientando-se a palavra do dr. Jordão Emerenciano. Em seguida, procedeu-se à distribuição dos prêmios e a projeção dos filmes constantes do programa anexo. Várias centenas de pessoas assistiram a essa solenidade, que evidenciou-se como uma grande vitória para o cine-amadorismo no Brasil. Dos 15 prêmios distribuídos, 6 couberam SA. Paulo, 5 a Pernambuco, 3 à França, 1 à Argentina e 1 à Bahia. Para todos os filmes que alcançaram determinada cotação, foram concedidos diplomas com menção honrosa, assinados pelo sr. Prefeito do Recife. A Comissão Executiva do Tricentenário da Restauração Pernambucana concedeu a medalha de prata do Tricentenário, a várias personalidades, a título de agradecimento pela colaboração prestada ao cine-amadorismo nacional. Foram agraciados as seguintes pessoas: Sr. Jean Borel, secretário da UNICA (Suíça), Sr. Baren (Argentina), Sr. P. Avelle, L. Le Chevalier, Leblond J. P. (França), Mme. Renée Aubrun, Prof. Dreyfus, Dr. José de Souza Alencar, Dr. Angelo D'Agostini, Dr. Pedro Gouveia Filho, Sr. Geraldo Junqueira de Oliveira, Sr. L. A. Nogueira Lima, Sr. Aguiar Fonseca, Sr. Ajax Pereira, Dr. Della Mora, e Dr. Jaime Luna. Os diplomas e prêmios obtidos pelos amadores franceses, foram entregues ao Consul Francês, a fim de serem remetidos para a França. O festival foi definitivamente encerrado as 23 horas do dia 27". Documento da Coleção AB/FCCR – FJN – Recife, PE.

