

779
I59_m

Museu de Arte Contemporânea



2 1 5 0 0 0 1 1 7 1 7

**Modernidades fotográficas, 1940-1964 : obras de José
Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot e H**

MODERNIDADES FOTOGRÁFICAS

LUDGER DERENTHAL

SAMUEL TITAN JR.

[ORGS.]

JOSÉ
MEDEIROS

THOMAZ
FARKAS

MARCEL
GAUTHEROT

HANS GUNTER
FLIEG

1940 – 1964

NO ACERVO DO
INSTITUTO
MOREIRA SALLES



Kunstabibliothek
Staatliche Museen zu Berlin

| IMS |





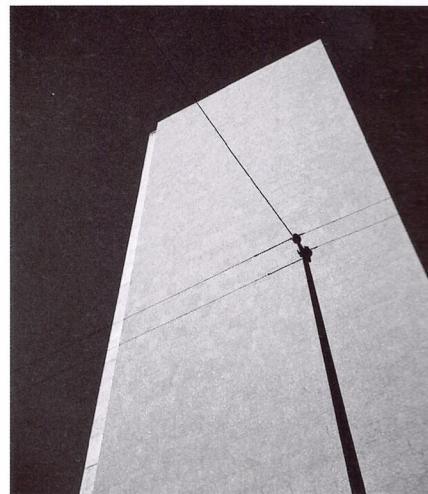
21500011675

Um bom ponto de partida para abordar a obra de Thomas Farkas é analisar uma de suas fotografias, datada de 1945, em que ele explora o formato quadrado do negativo gerado pela câmera Rolleiflex, com o qual constrói uma imagem quase abstrata^[Foto 1]. À primeira vista, o observador é impactado pela geometria precisa de um polígono acinzentado, inscrito em um quadrado preto, cuja superfície é cortada por linhas escuras. Esse resultado é obtido pela inclinação da câmera, que distorce a perspectiva, e pelo posicionamento estratégico de um poste em primeiro plano. O fotógrafo propõe uma espécie de jogo de adivinhação ao observador, que só consegue identificar a procedência das formas geométricas, a princípio indeterminadas, ao ler a legenda: "Ministério da Educação".¹ Foi como fotógrafo amador, filiado ao movimento fotoclubista, que Thomaz Farkas propôs um olhar para o prédio recém-inaugurado que contrariava radicalmente o tipo de imagem que se costumava divulgar para o grande público. No lugar do todo, Farkas apresenta o fragmento; no lugar da fachada vazada, oferece uma empena cega; e, ao invés de fornecer a descrição fiel do referente, exibe formas irreconhecíveis. Essa imagem revela-se essencialmente modernista, baseada nos princípios da Nova Visão, pensamento de vanguarda, de origem alemã, que pregava o estranhamento como estratégia de educação visual do público para familiarizá-lo com os desafios perceptivos impostos pela modernização.

Para contextualizarmos a produção de Thomaz Farkas como um todo, assim como a imagem aqui analisada, é preciso considerar que a fotografia moderna no Brasil foi uma experiência tardia em relação à Europa e aos Estados Unidos e que

se manifestou em três frentes principais. A primeira abarcou uma documentação de caráter humanista produzida por fotógrafos imigrantes entre os anos de 1930 e 1940; a segunda materializou-se na renovação do fotojornalismo, de acordo com o modelo transnacional das grandes revistas ilustradas, o que ocorreu a partir do início da década de 1940; a terceira traduziu-se na experiência fotoclubista. É nesse último segmento que se situa o início da trajetória de Farkas como fotógrafo, que ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) em 1942, aos 18 anos de idade. Nascido na Hungria, de origem judaica, ele chegou ao Brasil com a família em 1930. Fixou-se na cidade de São Paulo, onde seu pai fundou a Casa Fotoptica, uma das primeiras lojas especializadas na venda de equipamentos fotográficos no país.² Farkas ganhou sua primeira câmera ainda criança e iria manter o interesse pela fotografia por toda a vida. Quando se filiou ao FCCB, portanto, ele já praticava fotografia, como demonstram as imagens amadoras de seu cotidiano produzidas entre a infância e a adolescência.³ No entanto, foi no FCCB que Farkas desenvolveu uma produção sistemática de caráter experimental, firmando-se poucos anos depois como um dos pioneiros da fotografia moderna no ambiente fotoclubista.

O Foto Cine Clube Bandeirante constituiu-se em um espaço de discussão, ensino e fomento à produção fotográfica de cunho modernista no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950. Apesar de seguir o tradicional modelo fotoclubista, o FCCB foi importante no contexto local, tanto por ter propósitos exclusivamente artísticos, quanto por buscar a afirmação da fotografia como meio de expressão autônomo.



[1] Fachada lateral do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, c. 1945



[2] Capa do Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante com foto de Thomaz Farkas: Marquise do Cassal Pampulha, Belo Horizonte, c. 1949

[3] Thomaz Farkas e José Medeiros, década de 1940



Em disso, o clube realizou investimentos temáticos na ocupação de espaços inscpcionais estratégicos para atingir seusjetivos.⁴ Já no que se refere à produçãoográfica do Clube, deve-se considerar e a semelhança formal de parte das imas produzidas por seus membros com aografia de vanguarda europeia e norteamericana não pode ser considerada mera e, sim, um exercício necessário de alização e aprendizado em resposta a momento de intensa modernização daiedade brasileira.⁵ O Clube mantinha idade regular, organizando debates, osições, salões fotográficos nacionais ternacionais, bem como publicações e rcâmbios com associações fotográficas angeiras.⁶ [Foto 2] Foi nessa atmosfera circulação de ideias que Thomaz Farkas viveu com fotógrafos que, como ele, cavam romper com os padrões da fotografia clubista de herança pictorialista, re os quais se destacavam Geraldo de ros e German Lorca. No período em que vinculado ao Clube, a produção de maz Farkas caracterizou-se pelo experimentalismo, baseado no rigor formal, na se em enquadramentos atípicos e na geometrização.

Igualmente importante no período de formaçao de Thomas Farkas foi o encontro com José Medeiros, em 1946, que resultaria em uma grande amizade.⁷ Medeiros tinha um estúdio fotográfico particular no Rio de Janeiro, mas, a partir daquele ano, passara a integrar a equipe da revista semanal ilustrada *O Cruzeiro*.⁸ A amizade entre os fotógrafos seria responsável por inúmeras viagens de Farkas à cidade do Rio de Janeiro, onde ele iria transitar por locais de habitação e lazer populares não inscritos nos roteiros turísticos tradicionais da então capital do país. Era por onde Medeiros circulava como fotojornalista e dava vazão à abordagem de seus temas prediletos, dedicando especial atenção ao registro do cotidiano da população negra. A empatia com esse universo e o viés humanista adotado por Medeiros seriam compartilhados por Farkas, que, não por acaso, passaria a apontar sua câmera para bares, rodas de samba, bailes de carnaval, cenas de rua e de praia. A camaradagem entre os dois fotógrafos está registrada em um retrato duplo, no qual ambos se revezam, de braços dados, de frente e de costas para a câmera [Foto 3]. Em que pese o tom de brincadeira, a foto faz alusão às inúmeras trocas

que se estabeleciam entre os dois, alimentadas não só pelo contraste radical entre suas origens e formações, mas também por uma genuína curiosidade que compartilhavam acerca da cultura brasileira.

Além da fotografia clubista e do fotojornalismo de cunho humanista, Thomaz Farkas incorporaria ainda outras referências, graças ao acesso fácil a livros e revistas importados pela Fotoptica. A admiração pelo trabalho de Edward Weston, que conhecera por intermédio dessas fontes, o levou a enviar fotografias de sua autoria para o fotógrafo norte-americano em busca de conselhos e a trocar correspondência com o ilustre interlocutor durante algum tempo.⁹ Também foi fundamental em seu processo de formação a viagem aos Estados Unidos em 1948, quando se encontrou pessoalmente com Weston e com Edward Steichen, então diretor do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York.¹⁰ Há vários indícios de que essa viagem teria chamado a atenção de Thomaz Farkas para a importância da legitimação artística da fotografia para além do circuito fotoclubista. Logo após retornar ao Brasil, ele assinou a ata de fundação do Museu de



moderna de São Paulo (MAM-SP), passou a integrar a Comissão de Fotografia da exposição e publicou, na revista *Iris*, um artigo sobre a natureza da fotografia. No ano seguinte, realizou no MAM-SP a exposição *Estudos fotográficos*, na qual mostrou um conjunto bastante representativo de sua coleção fotográfica até aquele momento.

Artigo na revista *Iris*, intitulado “Foto – Caminhos diversos”, fornece subsídios importantes para que se compreenda o trabalho de Thomaz Farkas no final da década de 1940.¹¹ Segundo Annateresa, o fotógrafo demonstra em seu texto atento a uma definição da fotografia como linguagem complexa e dotada de especificidades próprias”.¹² Dirigindo-se a um leitor supostamente leigo, Farkas divide a fotografia em duas grandes áreas de ação: assuntos profissionais, que abrangiam “reportagem, documentação agendada”; e assuntos não profissionais que incluiriam “fotografia abstrata realista, ou seja, fotograma, texturas e ritmos, expressão do movimento e ação”. Ainda de acordo com Fabris, a proposta por Farkas aproxima-se, em medida, das categorias estabe-

lecidas por Moholy-Nagy quando este distingue diversos tipos de visão fotográfica.¹³ Em resumo, o que se pode inferir a partir do texto de Thomaz Farkas é que ele estava em sintonia com um certo debate vanguardista em torno da fotografia difundido em âmbito internacional, especialmente a partir do final da década de 1920, como indica também o modo como iria conceber a exposição *Estudos fotográficos*.¹⁴

Realizada em 1949, essa exposição reuniu cerca de 70 fotografias, entre experimentações formais e imagens de conteúdo humanista, apresentadas por meio de uma exposição arrojada, assinada pelos arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Forte. Assim como Farkas, ambos foram signatários da ata de fundação do MAM-SP e haviam viajado pouco tempo antes aos Estados Unidos, onde visitaram diversas instituições artísticas.¹⁵ O contato dos três com os museus e galerias de arte norte-americanos deixou marcas visíveis na mostra do MAM-SP, que parece ter fundido soluções expositivas adotadas pelo MoMA¹⁶ com outras utilizadas pela The Art of this Century Gallery.¹⁷ No entanto, como mostram os registros de época, esses recursos foram devidamente

adaptados às características do trabalho de Farkas. O rigor geométrico de suas fotos parece ter fornecido subsídios para o *design* dos diversos tipos de suporte utilizados. Logo na entrada da exposição, via-se o retrato de uma bailarina diante de três ripas de madeira que avançavam para além das margens da foto, por meio de uma estrutura especialmente projetada para provocar um efeito de expansão [Foto 4]. Na parede principal da sala, uma grade inclinada sustentava inúmeras fotografias, dispostas de maneira esparsa e que pareciam flutuar devido ao afastamento da parede. Já a foto do Ministério da Educação e Saúde foi fixada diretamente em um dos painéis e, de certo modo, rebatia a forma prismática das estruturas tridimensionais suspensas por fios no meio da sala, que, por sua vez, sustentavam outras fotos [Foto 5]. Ausência de molduras, distribuição dinâmica das fotografias e contrastes de claro e escuro entre suportes contíguos são apenas alguns dos muitos recursos empregados, numa subversão radical do padrão das mostras fotoclubistas organizadas no período.

No que diz respeito à história da fotografia no Brasil, a exposição foi a primeira rea-

5] *Estudos fotográficos*. Exposição de Thomaz Farkas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949. Arquivo Museu de Arte Moderna.

lizada em um museu brasileiro na qual considerou-se a fotografia como manifestação artística. Já no âmbito privado, materializou o final do período de formação de Thomaz Farkas e o início de uma fase em que alcança o pleno domínio do fazer fotográfico. A partir de então, percebe-se o abandono paulatino de suas experiências formais com enquadramentos arrojados e o seu envolvimento, cada vez maior, com uma fotografia de caráter documental e voltada para o aspecto humano das situações registradas. Não por acaso, data desse período o interesse de Farkas pelo cinema documentário, ao qual ele iria se dedicar de maneira sistemática a partir da década de 1960.¹⁸ Essas novas preocupações aparecem na maioria das fotografias que Thomaz Farkas produziu durante as diversas visitas feitas à localidade onde estava sendo erguida a nova capital do país, entre os anos de 1957 e 1960.¹⁹ Nesse período, Farkas registrou alguns dos edifícios em construção encapsulados por emaranhadas estruturas tubulares, que pouco ou nada revelam da ordenada elegância da arquitetura que surgiria ali pouco tempo depois. Já nas vistas do alto, o fotógrafo produziu panoramas sombrios que, apesar do horizonte amplo, mais se assemelham a ruínas precoces do que a canteiros de obras. Nesse contexto, ele ainda daria atenção aos primeiros conglomerados de moradias populares e estabelecimentos de comércio e serviços, que vinham se formando de maneira precária e desordenada na periferia da cidade projetada.

No dia da inauguração de Brasília, Farkas não deixaria de empunhar sua câmera, priorizando a presença do povo no novo cenário especialmente construído para

abrigar o espetáculo da política. Uma das fotografias, que mostra o Congresso Nacional, parece ser emblemática de toda a série [Foto 6]. No terço superior da imagem, vê-se a laje ensolarada sobre a qual repousa a cúpula da Câmara dos Deputados. Posicionada praticamente na mesma altura da linha do horizonte, ela é a base que permite aos visitantes vivenciarem uma proximidade inédita com o *locus* do poder. Essa plataforma privilegiada, no entanto, encontra-se apoiada numa zona sombria, com áreas de obra inacabada, que se transforma em breu absoluto embaixo do edifício. Estruturada de maneira complexa, a partir de inúmeros planos horizontais sobrepostos, essa imagem provoca um estranhamento ainda maior em função das pessoas que caminham, de modo desordenado, em diferentes alturas e direções.

O modo de aproximação de um fotógrafo em relação às cidades, em especial à arquitetura, pode ser um elemento revelador de como ele concebe o papel social que desempenha em diferentes momentos de sua trajetória. Não apenas as fotografias analisadas nesse texto, mas diversas outras reunidas nesta exposição parecem dar conta da visão de Thomaz Farkas sobre um certo projeto de modernização da sociedade brasileira levado a cabo entre as décadas de 1940 e 1950.²⁰ Se inicialmente o fotógrafo apostava nas promessas do Estado e se deixava tomar por um certo otimismo, característico do pós-guerra no Brasil, ele se aproxima de Brasília com um olhar matizado e crítico, para explicitar as contradições sociais materializadas pela nova capital no final da década de 1950.²¹ Domínio dos recursos formais e sensibilidade social fundem-se nas imagens de Farkas desse pe-



Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília, de abril de 1960

itando para o amadurecimento do fotógrafo e do cidadão, que situar a partir de então não apenas produtor de imagens, mas, sobre todo, agente cultural, preocupado em re a situação do país por meio de alho e em contribuir para transformar meio de suas ações.

- 1 Considera-se aqui o título original atribuído pelo fotógrafo à imagem em uma publicação de época. Ver: Farkas, Thomaz. "Fotografia – Caminhos diversos". *Íris*, n. 19, ago. 1948, pp. 10-12.
- 2 Dados biográficos sobre Thomaz Farkas podem ser encontrados em: Farkas, Thomaz. *Uma antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011; e Farkas, Thomaz. *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- 3 A série sobre o estádio do Pacaembu pode ser consultada em: Burgi, Sergio e Titan Jr., Samuel (org.). *Em jogo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.
- 4 O Foto Cine Clube Bandeirante como entidade, ou por meio de seus associados, marcou presença em diversas instituições artísticas, entre as quais se destacam o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a Bienal de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Ver: Costa, Helouise e Silva, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004; e Costa, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista, v. 16, n. 2, 2008, pp. 131-173 (disponível também online).
- 5 A ideia de que a experiência do Foto Cine Clube Bandeirante constituiu-se como uma “vanguarda possível” em nosso ambiente cultural foi desenvolvida pela autora em: Costa, Helouise. *Fotografie und Modernismus in Brasilien: Anmerkungen zu einer einzigartigen Avantgarde. In: Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien*. Berlim: Neuer Berliner Kunstverein/Edition Braus im wachter Verlag GmbH, 2005, pp. 144-148.
- 6 O Foto Cine Clube Bandeirante estabeleceu intercâmbio com várias associações fotográficas estrangeiras, entre as quais o Groupe des XV (França), o La Bussola (Itália), o La Ventana (México) e o Fotoform (Alemanha). Quanto ao grupo alemão, o Clube promoveu a vinda ao Brasil da exposição *Otto Steinert e seus discípulos*, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ver: Costa, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Op cit., pp. 131-173.
- 7 Sobre a trajetória de José Medeiros, ver o ensaio de Sergio Burgi neste livro.
- 8 A revista *O Cruzeiro* aderiu ao modelo narrativo de fotorreportagem implantado por revistas estrangeiras, como a norte-americana *Life*, a partir de 1943, quando ingressou em seu período de maior relevância social no país. Ver: Costa, Helouise e Burgi, Sergio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940-1960*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.
- 9 Ver: Farkas, Thomaz. *Notas de viagem*. Op. cit., p. 136.
- 10 O MoMA é reconhecido por seu pioneirismo na assimilação da fotografia pelos museus de arte, tendo criado um departamento específico para esta mídia em 1940. Segundo consta, o encontro de Farkas com Edward Steichen resultou na aquisição de algumas de suas fotos pelo museu. Além disso, os contatos que fez nos EUA possibilitaram a publicação de várias fotografias de sua autoria em revistas locais. Ver: *Ibidem*, p. 137.
- 11 Farkas, Thomaz. *Fotografia – Caminhos diversos*. Op. cit., pp. 10-12.

- 2 abris, Annateresa. *Uma sensação estranha que faz ensar*. In: Samain, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012, pp. 175-189.
- 3 Moholy-Nagy, o teórico da Nova Visão, propunha, em sentido amplo, abarcar a fotografia a partir de duas grandes categorias: reprodução versus produção. A primeira incluía a fotografia direta, ao passo que a segunda referia-se a imagens manipuladas, classificação mais abrangente que Thomaz Farkas também parece ter assimilado. Ver: Moholy-Nagy, László. "Produktion-Reproduktion". *De Stijl*, Leiden, v. 5, n. 7, jul. 1922 (traduzido para o inglês em: Phillips, Christopher. "Photography in the Modern Era". In: European Documents and Critical Writings, 1913-1940. Nova York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, pp. 79-82).
- 4 As ideias de Moholy-Nagy ganhariam maior difusão a partir da exposição *Film und Photo (Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbund Film und Photo)*, realizada em 1929, com a qual ele colaborou no estabelecimento de conceitos e na seleção de imagens.
- 5 Os arquitetos eram colegas de faculdade e fizeram uma viagem conjunta com o objetivo de conhecer a arquitetura norte-americana. A viagem é descrita detalhadamente por Miguel Fortes em seu diário, no qual ele relata diversas visitas ao MoMA e a outras instituições. Ver: Forte, Miguel. *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Mackenzie, 2001. A ata de fundação do MAM-SP, com a lista de signatários, encontra-se reproduzida em: Nascimento, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2003, pp. 239-254.
- 16 As semelhanças podem ser observadas mais especificamente nas exposições organizadas pelo setor educativo do museu. Ver: Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museu of Modern Art*. Cambridge/London: MIT Press, 1998, p. 80.
- 17 Essa galeria pertencia a Peggy Guggenheim e funcionou em Nova York entre 1942 e 1947. A exposição de abertura foi projetada por Frederick Kiesler e contou com suportes presos por fios no chão e no teto do espaço expositivo, o que pode ter servido de referência para a exposição de Farkas. Ver: *Ibidem*, p. 12.
- 18 As décadas de 1960 e 1970 são marcantes na atuação de Farkas como "agente cultural". Optamos por denominá-lo assim por ter se preocupado em pensar e atuar nos circuitos de produção, circulação e recepção de imagens, bem como em operar institucionalmente em diversos níveis para qualificar esses campos. Destacamos aqui os documentários cinematográficos que Farkas realizou ou patrocinou sobre a vida do interior do país, durante aquela que ficou conhecida como a Caravana Farkas (1968-1978); sua atuação como professor universitário na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1969-1974 e 1979-1984); a criação da revista de fotografia *Novidades Fotoptica*, em 1970; e a abertura da Galeria Fotoptica, em 1979, uma das primeiras galerias especializadas em fotografia no Brasil.
- 19 Sobre a imagem de Brasília desde o período de construção da nova capital até os dias de hoje, ver: Espada, Heloisa (org.). *As construções de Brasília*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010. Neste livro, ver especificamente Burgi, Sergio. "A Brasília de Thomaz Farkas", pp. 123-125.
- 20 Sobre o processo de modernização no Brasil no âmbito da arte e da cultura, ver: Schwartz, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil, 1920 a 1950*. São Paulo: Faap/Cosac Naify, 2002.
- 21 Cabe salientar que nunca houve uma intenção explícita por parte de Thomaz Farkas para a produção de um conjunto coeso de imagens sobre a modernização. O exercício crítico proposto neste ensaio tornou-se possível em função do acesso ampliado à sua obra. Em seus últimos anos de vida, o fotógrafo revisitou seus arquivos, divulgou documentos inéditos e gravou depoimentos reveladores que resultaram em diversas publicações e exposições. Além disso, a guarda institucional da produção fotográfica de Thomaz Farkas foi fundamental, por permitir acesso a um grande conjunto de imagens e possibilitar o acompanhamento de sua trajetória em sentido amplo. O acervo de Thomaz Farkas foi depositado em 2007, em regime de comodato, no Instituto Moreira Salles, e reúne cerca de 34 mil imagens. A instituição publicou o último livro organizado com a supervisão do fotógrafo: Farkas, Thomaz. *Uma antologia pessoal*. Op. cit.