



Universidade de São Paulo
Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2007

A fotografia no Brasil nas décadas de 1940-1950: a reinvenção das vanguardas

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50387>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ

Governador José Serra

imprensaoficial IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Hubert Alquéres

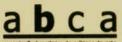
Diretor Vice-presidente Paulo Moreira Leite

Diretor Industrial Teiji Tomioka

Diretor Financeiro Clodoaldo Pelissioni

Diretora de Gestão Corporativa Lucia Maria Dal Medico

Chefe de Gabinete Vera Lúcia Wey



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

Presidente Elvira Vernaschi

Vice-Presidentes Percival Tirapeli

Lélia Coelho Frota

Secretaria Geral Mariza Bertoli

Segunda Secretária Ana Cristina de Carvalho

Tesoureiros José Armando Pereira da Silva

Mário Garcia-Guillén

Vice-Presidências Regionais

Região Norte/Nordeste César Romero de Oliveira Cordeiro/BA

Região Centro-Oeste Aline Figueiredo Espíndola/MT

Região Sudeste Almerinda da Silva Lopes/ES

Região Sul Maria Amélia Bulhões Garcia/RS

Comissão de Credenciais Maria Amélia Bulhões Garcia/RS

César Romero de Oliveira Cordeiro/BA

Aline Figueiredo Espíndola/MT

Almerinda da Silva Lopes/ES

ARQUIVO E LABORATÓRIO DE CRÍTICA DE ARTE

(Convênio com a Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo)

Direção Profº Drª Lisbeth Rebollo Gonçalves (ECA-USP)

Conselho Científico Profº Drª Annateresa Fabris (ECA-USP)

Profº Drª Elza Ajzenberg (ECA-USP)

Profº Drª Elvira Vernaschi (ABC, Doutora pela ECA-USP)

Profº Drª Helouise Costa (MAC-USP)

Prof. Dr. João Augusto Frayne Pereira (Inst. de Psicologia USP)

Profª Drª Maria Cristina Machado Freire (MAC-USP)

Pesquisadores Araceli Barros Silva (Bolsa Iniciação Científica)

Gabriela Abraçós (Bolsa Iniciação Científica)

Greta Christiane de Andrade e Silva (Bolsa Iniciação Científica)

João Batista Neto (Doutorando)

Maria Zmitrowicz (Bolsa Iniciação Científica)

Sara Pedro Vieira (Aluna especial – PGEHA)

Tiago Guilherme Pinheiro (Bolsa Coseas)

ARTE BRASILEIRA
NO SÉCULO XX

DEDALUS - Acervo - MAC

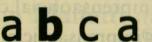
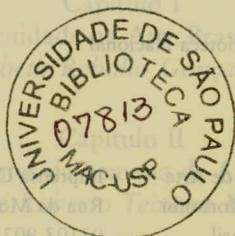


21500007820

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

(ORGANIZADORA)

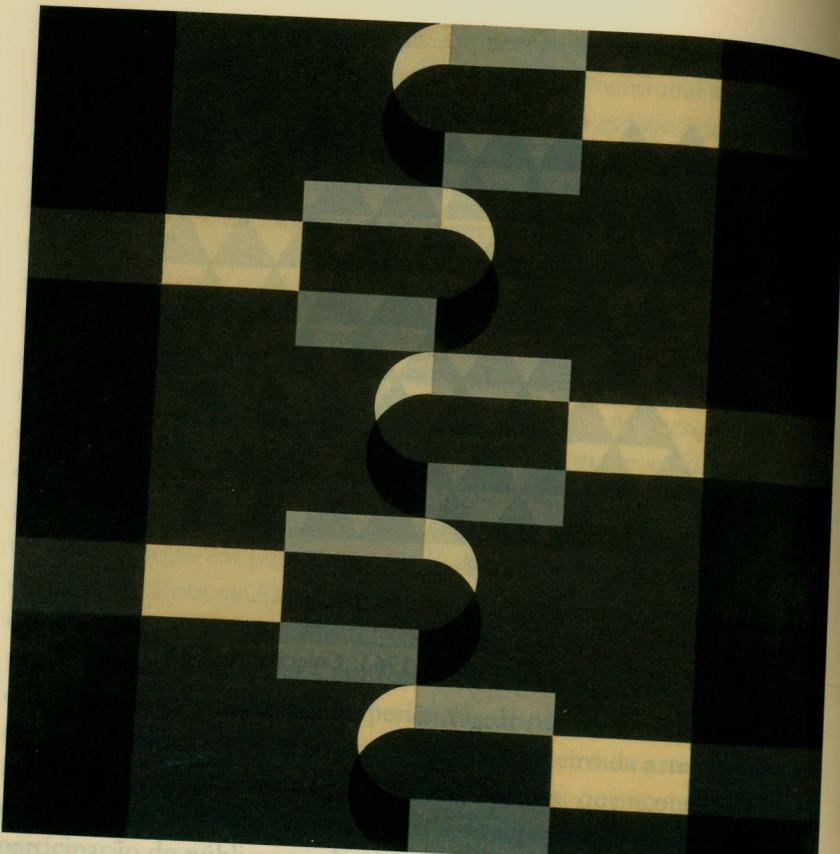
EDIÇÃO ESPECIAL PARA O
XLI CONGRESSO MUNDIAL DA AICA
1-4 DE OUTUBRO DE 2007 / SÃO PAULO / BRASIL



imprensaoficial

101 2013 2108 1 2013 2102
SAC 153 101 2013 2108 1 2013 2102
www.sac.usp.br
sac@usp.br
tel: 011 3246 8242
fax: 011 3246 8242

SÃO PAULO, 2007



Hermelindo Faminghi, *Elevação vertical com movimento horizontal*, 1966.
Coleção MAC-USP.

CAPÍTULO VI

A FOTOGRAFIA NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950: A REINVENÇÃO DAS VANGUARDAS¹

Helouise Costa²

Há um auto-retrato de Geraldo de Barros, datado de 1949, que pode ser tomado como uma metáfora visual da situação em que se encontrava a então chamada fotografia artística na passagem das décadas de 1940-1950 no Brasil. A imagem nos apresenta o busto de um homem mergulhado na penumbra com uma tarja de luz projetada sobre os olhos, que se dirigem a um ponto distante, não identificável, localizado no extra-quadro. A camisa e a gravata em desalinho, somadas a um fundo neutro entrecortado por linhas sutis em sua parte superior, completa a cena.

1. Este texto foi publicado originalmente no catálogo *Zeitgenössische fotokunst aus Brasilien*. Berlim: Neuer Berliner Kunstverein - Edition Braus im wachter Verlag GmbH, 2006, sob o título: "Fotografie und modernismus in Brasilien: anmerkungen zu einer einzigartigen avantgarde" (Fotografia e modernismo no Brasil: a propósito de uma vanguarda singular), pp. 144-148. Está sendo reeditado no Brasil com algumas pequenas alterações.

2. Helouise Costa é curadora e docente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), onde ministra disciplinas nas áreas de fotografia, museologia e arte contemporânea.

Como afirma Rosalind Krauss, ao comentar certos auto-retratos produzidos por artistas, a fixação dos olhos permite ao seu autor “simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra”³. Se de fato, o auto-retrato de Geraldo de Barros nos dá conta de sua determinação individual como agente modernista, não podemos deixar de apontar o quão representativo ele é daquele momento em que se inaugurava o modernismo na fotografia brasileira como experiência coletiva. O desafio era romper com o isolamento a que a fotografia havia sido condenada até então no âmbito da produção e reflexão artística, colocá-la em sintonia com uma realidade sociocultural em profunda transformação e acertar o passo com o panorama internacional. Literalmente almejava-se sair da sombra e deixar que novas perspectivas viessem de fora para iluminar o olhar⁴.

BRASIL ANOS 1950

As condições favoráveis da economia brasileira no pós-guerra possibilitaram a aceleração do processo de industrialização. Houve um significativo afluxo de investimentos estrangeiros no país, além de acentuada expansão do mercado interno, dada a necessidade de se produzir bens de consumo que antes eram importados da Europa. As taxas de crescimento urbano, de alfabetização e a renda *per capita* elevaram-se a patamares nunca antes alcançados. A classe média surgia como força política e o país ingressaria em uma fase de democratização após mais de uma década de regime ditatorial. A chegada de Juscelino Kubitschek

3. Rosalind Krauss. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 94.

4. Neste ensaio, irei retomar o tema do modernismo na fotografia, que foi meu objeto de estudo em outras ocasiões. Trata-se de uma releitura do livro *A Fotografia Moderna no Brasil*, tendo como ponto de partida as questões suscitadas pelo Seminário “Vanguarda e modernidade nas artes brasileiras” (Campinas, Unicamp, 2005) e a abordagem proposta por Annateresa Fabris para o primeiro modernismo. Ver: FABRIS, Annateresa. “Figuras do moderno (possível)”. In: Jorge Schwartz (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac Naify, 2002, pp. 41-51. As referências de fontes e bibliografia não citadas ao longo desse texto poderão ser encontradas em *A Fotografia Moderna no Brasil*.

ao governo federal, em 1956, iria catalizar uma forte crença nas possibilidades de desenvolvimento do país em futuro próximo. Não por acaso, no campo da arte o Brasil também viveria uma grande renovação nesse período. Os movimentos Concreto e Neoconcreto, articulados em torno de um projeto construtivo, buscaram na internacionalização a superação dos impasses do meio artístico local.

A vitalidade da conjuntura aqui delineada de modo esquemático e sucinto, pode ser comprovada por cifras e estatísticas e alimenta até hoje o mito de que esse período corresponderia aos “anos dourados” da vida pública brasileira, um tempo idealizado em que o país era moderno, criativo e promissor. Hoje sabemos que a chamada política desenvolvimentista acirrou antagonismos sociais e impôs um modelo exógeno de nação. O seu custo foi imenso e resultou, entre outras consequências, no agravamento da dependência do país em relação aos credores internacionais. Entender, portanto, que o processo de modernização no Brasil foi transpassado por contradições das mais diversas ordens é uma tarefa necessária. É situá-lo na periferia de um modelo ocidental de modernidade, o que significa abrir a possibilidade de analisá-lo em sua riqueza e complexidade próprias, sem buscar espelhamento nos processos culturais dos países hegemônicos. No que tange à fotografia moderna que se desenvolveu no Brasil, este é um pressuposto essencial se quisermos propor uma abordagem crítica e contextualizada para sua avaliação.

MODERNISMO E FOTOGRAFIA NO BRASIL

Enquanto na Europa as vanguardas históricas tomaram para si a tarefa de introduzir a fotografia no campo da arte, no Brasil a renovação modernista atualizou formalmente o repertório das artes visuais no início da década de 1920, sem no entanto problematizar a presença da máquina no fazer artístico. Na verdade, não se vivia aqui o embate com a tecnologia e a racionalização da vida cotidiana que na Europa havia alimentado algumas das mais radicais experiências de vanguarda, além do que a preocupação de nossos artistas em definir uma identidade cul-

tural local fechava as portas para esse tipo de questão. Os escritos de dois dos mais influentes teóricos do modernismo, Oswald e Mário de Andrade, mantêm a contraposição característica do século XIX entre a arte, considerada como interpretação sensível do real, e a fotografia, entendida como cópia fiel do mundo visível. Os modernistas daquela primeira hora expressaram o desejo utópico de uma modernização ainda inexistente.

A estética moderna na fotografia brasileira se manifestaria somente a partir de meados da década de 1940 como um questionamento interno ao pictorialismo, no âmbito do movimento fotoclubista. Nesse aspecto podemos traçar um paralelo com o caso dos Estados Unidos em que a fotografia moderna teve origem em contexto semelhante. Embora o pictorialismo tenha se mostrado equivocado em alguns aspectos, inaugurou o questionamento da fotografia como cópia da realidade, o que criaria condições propícias à superação do paradigma documental herdado do século XIX. No Brasil, o palco da renovação modernista foi o Foto Cine Clube Bandeirante, fundado na cidade de São Paulo em 1939. Algumas experiências isoladas ocorreram anteriormente no terreno da fotomontagem de caráter onírico, na fotografia de propaganda política ou mesmo no fotojornalismo, por obra de fotógrafos estrangeiros que aqui aportaram no período da Segunda Guerra⁵. No entanto, foi somente no Foto Cine Clube Bandeirante que o modernismo estruturou-se de maneira sistemática, com finalidades exclusivamente artísticas e acompanhado de uma reflexão teórica, mesmo que ainda incipiente.

Logo de início, o Bandeirante rompeu com alguns dos princípios do pictorialismo então vigente, especialmente em relação aos temas idealizados e à obrigatoriedade do uso das técnicas pictoriais consideradas artísticas, o que possibilitou a conformação de um novo modo de entender a fotografia. Ao longo da segunda metade da década de 1940, a

5. Podemos citar aqui as fotomontagens oníricas de Jorge de Lima e Athos Bulcão, a experiência da revista São Paulo, que em 1936 adotou a fotomontagem como ferramenta de propaganda política e a fotografia de reportagem desenvolvida por Jean Manzon para a revista *O Cruzeiro*, a partir de 1943, pautada pelo modelo das francesas Vu e Match.

atuação pioneira de José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros sinalizaria diferentes caminhos para a fotografia brasileira. José Yalenti, que havia se iniciado na fotografia pelo viés pictorialista, volta-se para o questionamento da especificidade do registro fotográfico, utilizando o contra-luz e a geometrização a partir de elementos arquitetônicos. Já Tomaz Farkas e German Lorca buscam a ressemantização do cotidiano por meio de enquadramentos atípicos, de tomadas em ângulos inusitados e do desvelamento do insólito segundo uma sensibilidade surrealista. Não por acaso, ambos iriam desenvolver, após suas respectivas trajetórias no fotoclubismo, produções de cunho documental, em que o ato de documentar deixaria de ser uma tentativa de capturar o real para transformar-se numa atividade de interpretação. Ainda no âmbito do Bandeirante na década de 1940, caberia a Geraldo de Barros romper com o processo fotográfico tradicional, valendo-se dos mais variados recursos como o fotograma, as sobreposições de imagens e as intervenções nos negativos para produzir a extensa série que intitulou *Fotoformas*. Ao introduzir o experimentalismo modernista na prática fotoclubista, a um só tempo inaugurou a abstração e problematizou os limites entre as artes visuais e a fotografia⁶.

O ano de 1950 marca o momento em que inúmeros fotógrafos passam a buscar a afirmação da fotografia como meio de expressão autônomo. Vincula-se o caráter artístico à exploração dos atributos específicos da imagem fotográfica, por meio da investigação das possibilidades significantes dos enquadramentos, da geometrização dos motivos e dos jogos de luz e sombra que são próprios do repertório fotográfico. Nasce a Escola Paulista, denominação cunhada pela crítica das publicações especializadas da época para designar a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirante. A Escola Paulista lançou-se com avidez sobre a cidade de São Paulo em vias de modernização: estações de trem, maquinárias, automóveis, túneis, placas de trânsito, postes, bueiros, muros, calçadas e exemplares da arquitetura moderna

6. Sobre a produção de Geraldo de Barros, ver: *Fotoformas* – Geraldo de Barros. Munique: Prestel Verlag, 1999.

prestaram-se a composições assimétricas, construídas a partir de uma rigorosa geometria. Entre seus representantes podemos destacar os nomes de Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Gaspar Gasparian, Rubens Teixeira Scavone, Roberto Yoshida, João Bizarro da Nave, Ademar Manarini e Gertrudes Altschull.

Eduardo Salvatore, presidente do Foto Cine Clube Bandeirante do início da década de 1940 ao final dos anos 1980, teve papel preponderante na articulação do fotoclubismo nacional. Tendo começado sua trajetória como fotógrafo ainda sob a vigência da estética pictorialista, Salvatore aderiu paulatinamente aos princípios do modernismo, sem contudo, abandonar a ordenação tradicional dos elementos no interior do retângulo fotográfico. Nesse sentido, sua concepção fotográfica opera uma síntese peculiar que se traduz na aplicação das regras clássicas de composição concomitantemente ao uso de recursos formais de vanguarda. Transitar indistintamente entre o pictorialismo e o modernismo foi, na verdade, uma atitude comum entre os fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante. É o que vemos no trabalho de Gaspar Gasparian, em que paisagens, naturezas-mortas e cenas de gênero tradicionais convivem com especulações formais arrojadas em um repertório essencialmente eclético.

Já nas imagens de Marcel Giró observamos um outro tipo de sensibilidade moderna. O fotógrafo catalão, que viveu no Brasil por cerca de três décadas, desenvolveu uma visão fotográfica que evidencia as ambigüidades entre figuração e abstração. Suas fotos são diretas e estabelecem contrastes instigantes que confundem a percepção de quem as observa, seja em função da mudança abrupta da escala dos objetos, seja pela ênfase em certos elementos que na superfície da imagem criam efeitos gráficos. Rubens Teixeira Scavone também recorre a um certo tipo de grafismo ao utilizar-se da força de linhas multidirecionais para construir suas cenas e assume o enquadramento como operação fundante da fotografia, no seu sentido de corte, capaz de reestruturar o nosso olhar sobre o mundo.

Se a acuidade do olhar fotográfico é a base da produção da maioria dos fotógrafos da Escola Paulista, não podemos deixar de assinalar a

existência de fotógrafos que se dedicaram a subverter a fotografia direta por meio dos mais variados procedimentos. Montagens, fotos de miniaturas em estúdio e solarizações foram os recursos preferenciais de Roberto Yoshida para romper a ligação da fotografia com o real. João Bizarro da Nave, por sua vez, ao realizar deslocamentos da câmera durante a tomada, deu origem a imagens que guardam a memória de seus gestos. Partindo igualmente de um posicionamento aberto à experimentação, Ademar Manarini trilhou o caminho inaugurado por Geraldo de Barros ao voltar parte de sua produção à fotografia sem câmera, visando à abstração pura. Única mulher a conseguir certa projeção no restrito ambiente do Bandeirante, Gertrudes Altschul também era favorável à experimentação. Além de dedicar-se à fotografia direta, recorreu a montagens, fotogramas e manipulações de negativos em sua curta atuação como fotógrafa.

Em que pesem as diferenciações individuais esboçadas aqui, podemos apontar características gerais definidoras da produção da Escola Paulista. As composições são rigorosas, os enquadramentos precisos e a luz é o elemento construtor que cria espaço em meio à escuridão. A cidade é o principal foco de interesse, mas freqüentemente são os seus fragmentos que tomam o lugar do todo. Algumas vezes ela aparece em tomadas do alto que revelam uma lógica onipresente que a tudo parece querer ordenar. Outras vezes é reconstruída em fotomontagens ou experimentações que visam dar conta dos novos envolvimentos sensoriais proporcionados pela velocidade, simultaneidade, fragmentação e alteração de escalas, características da vivência cotidiana em uma metrópole moderna. A Escola Paulista inaugurou, por obra da vontade indômita do fotógrafo moderno, uma cidade sem passado, fragmentária, vislumbrada por meio de ângulos inusitados que dificultam, ou mesmo impossibilitam o reconhecimento dos lugares registrados. O conjunto de suas imagens pressupõe uma homogeneidade urbana inexistente na São Paulo dos anos 1950, mas almejada por todos aqueles que apostavam em seu progresso. São imagens emblemáticas de uma cidade universal que se coaduna com o imaginário das grandes metrópoles modernas, especialmente da cidade de Nova York.

A ESCOLA PAULISTA E A REINVENÇÃO DAS VANGUARDAS

A grande semelhança formal de parte das fotografias da Escola Paulista com a produção de vanguarda americana e européia do início do século XX é evidente e não pode ser considerada casual. Na geometrização das cenas, nos enquadramentos atípicos, na repetição ritmada de objetos, entre outros recursos, percebe-se o eco das especulações formais das vanguardas fotográficas. Todavia, o que um analista apressado poderia taxar como imitação ou mera cópia, constituiu-se em um exercício de aprendizado necessário em nosso meio, que possibilitou aos fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante aprofundarem o seu conhecimento sobre o código fotográfico e sobre as bases da renovação modernista pela qual a fotografia havia passado. As referências do Bandeirante naquele momento, no entanto, não eram as vanguardas fotográficas propriamente ditas, mas os resultados de sua assimilação posterior. Em primeiro lugar estava a chamada Nova Fotografia; em segundo, a produção de algumas associações fotográficas contemporâneas com as quais o Bandeirante se identificava.

Nova Fotografia foi o rótulo genérico que passou a ser utilizado para identificar o conjunto de inovações de caráter técnico e formal empregado pelas vanguardas fotográficas do início do século XX. Essa classificação consolidou-se a partir da exposição *Film und Foto*, realizada na Alemanha em 1929. A mostra teve grande repercussão, especialmente por meio de sua itinerância e das publicações que gerou. Os princípios ideológicos que haviam diferenciado as diversas vanguardas e fornecido suporte teórico para sua produção foram obliterados em prol da consagração de um certo estilo fotográfico de vanguarda, formalista e arrojado, que nas décadas seguintes seria amplamente assimilado em áreas como a fotopublicidade e o fotoclubismo.

Já certos grupos como o *La Ventana* do México, o italiano *La Bussola*, o francês *Groupe des XV*, o inglês *C.S. (Combined Society)* e o alemão *Fotoform*, considerados inovadores no panorama internacional do pós-guerra, eram referências obrigatórias para os integrantes dos fotoclubes dos anos 1950 e estavam entre os interlocutores do

Foto Cine Clube Bandeirante. Todos eles haviam tomado como ponto de partida a releitura do legado das vanguardas fotográficas históricas para propor uma fotografia contemporânea que estivesse em sintonia com o conturbado cenário do pós-guerra. Esses grupos freqüentemente enviavam fotos para os salões internacionais organizados pelo Bandeirante e chegaram a disponibilizar exposições, que vieram em itinerância para São Paulo. Dentre essas oportunidades destaca-se *Otto Steinert e seus alunos*, trazida ao Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1955, por intermédio do Foto Cine Clube Bandeirante. Otto Steinert, um dos fundadores do grupo *Fotoform* e da tendência intitulada Fotografia Subjetiva, era na ocasião personalidade influente na cena alemã. A mostra apresentou ao público paulistano fotos de Steinert, juntamente com a produção de seu grupo de alunos e colaboradores, ressaltando de maneira positiva o aspecto coletivo da produção dos grupos fotográficos do período.

A herança das vanguardas fotográficas, cujo acesso em nosso meio se deu pelas vias descritas, foi assimilada do ponto de vista estético e cognitivo pela Escola Paulista e retrabalhada de acordo com as necessidades de atualização da cultura local, diante do impacto do crescimento urbano do período do pós-guerra e dos desafios de nossa industrialização tardia. A produção da Escola Paulista não se resumiu, portanto, a um simples exercício formalista, ao contrário, colocou-se como uma profunda renovação das bases conceituais da fotografia no Brasil de acordo com as questões próprias de nosso ambiente cultural. Nesse sentido, é lícito afirmar que os fotógrafos bandeirantes lançaram-se a uma espécie de reinvenção da fotografia de vanguarda internacional, cujas estratégias de desconstrução do código fotográfico foram usadas para lançar um olhar renovado sobre a cena urbana paulistana. Eles eram empresários, industriais e profissionais liberais em ascensão que praticavam a fotografia como atividade paralela à sua atuação profissional e se posicionavam como protagonistas da construção de um país em desenvolvimento, repleto de potencialidades. A Escola Paulista veio responder à demanda dessa classe média urbana que atuava socialmente em prol de um certo ideal de progresso e encontrou na fotografia um

veículo, não só para dar vazão à construção simbólica desse ideal, como também para afirmar uma identidade cultural própria.

ESCOLA PAULISTA: DESDOBRAMENTOS E DECLÍNIO

O perfil amador do movimento fotoclubista não impediu que o Foto Cine Clube Bandeirante desempenhasse um papel importante no panorama cultural da cidade de São Paulo dos anos 1950⁷. Afinal, o fotoclubismo era o único segmento organizado entre os praticantes de fotografia e seu diferencial residia na abordagem estética do meio. O Bandeirante, em particular, foi favorecido por sua origem, já que surgiu no mais importante pólo econômico do país, e pelo perfil abastado da maioria de seus associados. Isso possibilitou não apenas boas condições materiais de existência, mas também o acesso a certos espaços culturais privilegiados. O Clube adquiriu sede própria, editou regularmente uma revista especializada, obteve a chancela de entidade de utilidade pública e angariou o apoio da Prefeitura de São Paulo para a realização de seus salões internacionais. Os salões, que aconteciam anualmente na Galeria Prestes Maia, no centro da cidade de São Paulo, eram alvo de grande visitação por parte de um público variado. Ainda na agenda de exposições da cidade, os museus modernos, recém-inaugurados, abriram seus espaços para alguns dos fotógrafos bandeirantes. Thomas Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca e Ademar Manarini expuseram seus trabalhos em mostras individuais que tiveram o mérito de introduzir a fotografia em nosso circuito de arte.

Até mesmo a Bienal de São Paulo, em sua segunda edição, em 1953, abriu espaço informalmente para uma mostra coletiva do Foto Clube Bandeirante, anos antes da inclusão oficial da fotografia em seu estatuto. Há registros de comentários favoráveis às obras expostas na Bienal,

7. O termo amadorismo referia-se à relação não-profissional que os fotoclubistas mantinham com a fotografia, mas estava longe de significar um conhecimento técnico limitado. Ao contrário, os fotoclubistas se diferenciavam no âmbito dos praticantes de fotografia pela qualidade técnica de suas imagens, superior à maioria dos profissionais que atuavam na época.

proferidos por visitantes estrangeiros ilustres como Max Bill e Bernard Dorival, então diretor do Museu de Arte Moderna de Paris. A Escola Paulista mereceu ainda a atenção de críticos de arte locais, como Walter Zanini, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, que escreveram a respeito da fotografia bandeirante. Esse interesse é surpreendente, já que não se encontram outros textos sobre fotografia na produção desses autores. Podemos supor que eles tenham sido motivados pela proximidade de preocupações de uma parcela da produção do Clube com o concretismo paulista, especialmente na busca da construção geométrica do espaço e da abstração.

A chegada da década de 1960 iria modificar radicalmente a situação do Brasil em todos os seus aspectos. O golpe militar de 1964 arrancou o país da vida democrática para jogá-lo no obscurantismo de um regime ditatorial violento e duradouro, do qual o Brasil só iria se livrar nos anos 1980. Numa época de exceção como aquela, a posição diletante do fotoclubismo, voltada essencialmente para as questões estéticas da fotografia, passaria a ser encarada como inadequada e reacionária em círculos culturais mais politizados. Dentre os praticantes de fotografia, os fotoclubistas iriam sofrer uma sectarização crescente, especialmente por parte dos fotojornalistas. A profissão de repórter fotográfico, por sua vez, viveria um período de grande prestígio social, pois a ela seria atribuída a missão política de registro e denúncia das arbitrariedades da ditadura. Diante desse novo contexto o Foto Cine Clube Bandeirante entraria em declínio do ponto de vista artístico e social a partir de meados dos anos 1960. O Clube perderia pouco a pouco os espaços que conquistara nas décadas anteriores, ao passo que a produção de seus associados se tornaria totalmente anacrônica diante das novas questões culturais que se apresentavam⁸.

8. Nesse contexto, é significativo ainda apontar que embora a fotografia bandeirante tivesse sido apresentada nos museus modernos de São Paulo na passagem das décadas de 1940 e 1950, elas não foram incorporadas aos acervos dessas instituições, que não tinham políticas de aquisição destinadas à fotografia na época. A institucionalização da fotografia pelos museus de arte brasileiros se daria somente nos anos 1970, pela via do fotojornalismo e da fotografia documental, que ganhariam no novo contexto o estatuto de arte.

A forte autoridade conquistada pelo fotojornalismo no Brasil ao longo dos anos 1960 e 1970 criaria uma barreira de preconceito e desinformação contra o legado da Escola Paulista. A existência do fotoclubismo era considerada por muitos como um acidente de percurso na trajetória da fotografia brasileira, algo a ser voluntariamente banido da memória. Um olhar preconceituoso que se lança ao passado não pode deixar de projetar-se no presente. Por isso, a negação da herança modernista seria a outra face da rejeição explícita contra os trabalhos de uma geração emergente que, a partir de meados dos anos 1980, começaria a despontar no país, deslocando a discussão da fotografia para o campo mais amplo da arte contemporânea⁹. Tratava-se daqueles que, embora tivessem eleito a fotografia como ponto de partida de sua atividade artística, não limitavam sua discussão às questões relativas à especificidade, direcionando seus questionamentos ao plano mais amplo da cultura, e cujos trabalhos ganhariam grande visibilidade ao integrarem exposições de arte contemporânea e acervos de museus de arte a partir dos anos 1990. Descortinava-se, assim, um campo fértil para a rica produção fotográfica que hoje se tem no Brasil.

Para finalizar permito-me indagar se a Escola Paulista não poderia ser pensada como uma experiência de vanguarda. Como argumentos favoráveis a essa análise diria que surgiu em uma sociedade em processo de modernização acelerado, voltou-se para a cidade moderna, posicionou-se contra o pictorialismo, fez uso dos procedimentos técnicos e formais característicos das vanguardas fotográficas e intentou introduzir a fotografia no sistema de arte. Todavia há argumentos conflitantes que não se pode omitir, pois a Escola Paulista não deixou

9. Coincidentemente ou não, datam também de meados dos anos 1980, as primeiras pesquisas que visavam resgatar nosso passado modernista, tornando pela primeira vez disponível a produção de Geraldo de Barros, German Lorca e Thomas Farkas, que hoje faz parte reconhecidamente de um patrimônio cultural compartilhado pelas novas gerações de fotógrafos no Brasil.

de ser uma experiência social elitizada, levada a cabo por agentes, em sua maioria, conservadores, que tinham a fotografia como *hobby*, transitavam sem conflito entre o academismo e o modernismo e possuíam conhecimentos limitados acerca do debate artístico mais amplo de sua época. Em que pesem essas contradições, permito-me afirmar que a Escola Paulista foi a vanguarda possível em nosso ambiente cultural dos anos 1950, pois, outras condições de existência não se materializaram em nosso limitado repertório de possibilidades, enquanto país periférico, nem naquele momento específico e nem antes dele.

O que pode parecer inadmissível nessa análise e, em certo sentido, desconcertante, é denominar de vanguardista, mesmo com as devidas ressalvas, uma experiência que não se pautou por uma utopia subversiva de transformação social, nem pelo ideal de invenção de um novo Homem, como nos modelos consagrados pela história da fotografia. A Escola Paulista foi movida pela esperança reformista de adesão definitiva do país ao capitalismo internacional e pela vontade de reconstruir o imaginário da nação segundo sua própria visão de mundo. Talvez a única possibilidade de existência de uma vanguarda fotográfica no Brasil tenha surgido justamente nas fraturas dessas contradições¹⁰. Cabe a nós rechaçar as análises lineares, os rótulos importados e a sedução fácil do discurso heróico do modernismo para que possamos nos reconhecer no que de positivo constitui a nossa alteridade.

10. É preciso levar em conta que nem mesmo os movimentos Concreto e Neoconcreto, as chamadas vanguardas artísticas dos anos 1950, foram capazes de introduzir a fotografia, como meio específico, em seu universo de preocupações. Waldemar Cordeiro, artista concretista de destaque, usou a fotografia em diversos de seus trabalhos ao longo dos anos 1960 no contexto de operações de apropriação e não no âmbito de uma reflexão sobre a especificidade da fotografia ou de sua existência como arte. Ver: CORDEIRO, Waldemar. A ruptura como metáfora. *Op. cit.*