

## O discurso oficial dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica (1958-1978)

ANA CLAUDIA FEHELBERG PINTO BRAGA\*

### A legitimação da fotografia enquanto arte

A partir dos anos de 1970, ocorreu uma abertura no sistema de arte para a prática e para as produções fotográficas com a criação de revistas, escolas e galerias especializadas; a promoção de estudos e pesquisas de cunho histórico e teórico; além da criação de coleções privadas e públicas em museus. Enxergando que nesse momento “mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores” (ROUILLÉ, 2009: 15) do meio fotográfico, abriu-se espaço para o reconhecimento da imagem fotográfica no âmbito artístico.

O processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte tem como uma das principais instâncias o museu. A fotografia viu-se numa reavaliação que a colocaria, enfim, no mesmo patamar das expressões artísticas tradicionais, inclusive seguindo os mesmos parâmetros artísticos e históricos.

Na tentativa de se esquivar de debates travados sob uma perspectiva superficial da questão de orientar se a fotografia é ou não arte, Walter Benjamin em seu ensaio, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), levanta o questionamento de que se “a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1993: 176). As considerações de Benjamin afirmam, de tal modo, que mais do que discutir a existência de um valor artístico na fotografia antes seria apropriado pensar o que ela provoca na noção tradicional de arte.

A “queda da aura” da imagem técnica reprodutível, sustentada por Walter Benjamin, acarretaria nesta mudança do próprio estatuto da arte da modernidade, em que a autenticidade e unicidade dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte. Nas palavras de Benjamin, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política” (BENJAMIN, 1993: 171-172).

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com financiamento da Agência Financiadora Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES).

O processo de incorporação da fotografia pelo museu trata de um fato complexo estabelecido por meio de pelo menos duas ações. A primeira ocorre diretamente, quando o Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940, estabeleceu critérios que definiriam o que seria fotografia artística. Valorizou-se, então, a fotografia enquanto objeto de coleção, com valores pautados na raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico. Verificam-se nesses quesitos apontados, características importadas da arte tradicional, aquela que estaria dotada da aura a que se refere Benjamin.

A própria arte também contribuiu para a legitimação da fotografia pelo museu, servindo de uma via indireta para tal. Essa segunda ação traz a Pop Arte, a arte Conceitual e demais práticas artísticas de caráter experimental do período de 1960 e 1970, como atores. No entanto, os artistas utilizaram a fotografia como ferramenta, não tendo, contudo, qualquer preocupação em satisfazer a afirmação do meio fotográfico ou seu estatuto artístico.

No Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) teve papel importante ao inserir a fotografia como uma de suas modalidades artísticas em função de suas ações de missão institucional de difusão e de consolidação de uma arte moderna. Curiosamente, segundo a pesquisadora Helouise Costa apresenta em seu estudo “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970” (2008), o MAM-SP logo na sua fundação nos anos 1940, incluiu a fotografia na programação de exposições. Dentro delas, a atuação direta ou indireta de fotoclubes é marcada com o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) e seus integrantes, como Thomaz Farkas, German Lorca e Ademar Manarini. Pode-se concluir que, a fotografia produzida no interior do FCCB era condizente com o que a instituição MAM-SP creditava enquanto fotografia artística.

A presença da fotografia na Bienal de São Paulo também merece destaque. Já na sua segunda edição, em 1953, uma sala foi dedicada ao FCCB, mostrando mais uma vez que a produção fotográfica do universo fotoclubista estava alinhada aos parâmetros de arte dos idealizadores

da Bienal. Ainda que a participação da fotografia nas Bienais seguintes tenha sido irregular, ela teve presença significativa nas edições do período de 1960 e 1970.

Helouise Costa nos coloca, ainda, que a estrutura de apoio para a institucionalização da arte em geral pelos museus modernos brasileiros acarretou numa ausência de reflexão teórica que fizesse efeito na incorporação da fotografia, além da questão de suporte financeiro necessário. Ocorreu, assim, a legitimação da fotografia no Brasil tardiamente, em comparação à experiência norte-americana do MoMa e em contextos históricos distintos.

O papel do museu, desde seu princípio, está na determinação do que é verdadeiramente artístico. Ele cumpre duas fundamentais funções, a de excluir a todos os demais, e, com esta exclusão, dar um significado à palavra arte. Diante disso, “não é exagerado afirmar que para o conceito de arte experimentou-se uma profunda transformação no momento em que se abriu um espaço para contê-la, um espaço formado para sua própria definição.” (LEBENSZTEJN, 2009: 147).

O espaço de exposição, seja ele um museu público, um salão oficial, uma exposição universal ou uma mostra privada, é sempre formado pela superfície contínua de um muro, estrutura essa que se adequava à exposição da obra de arte. Assim, os objetos na parede, podem ser interpretados segundo uma lógica legitimadora da arte.

O museu/galeria é o espaço de exposição que torna a obra em “obra de arte” no momento em que ela é colocada na posição de exibição, a qual proporciona assim uma espécie de batismo, a sua legitimação. O valor da exibição, então, ao ser agregado às coisas as torna obras de arte, já havia sido anunciado por Benjamin - no texto já citado, elaborado em 1936, mas que se popularizaria nos anos de 1960. Para o autor, a passagem do valor do culto ao valor de exposição transforma os modos de produção e recepção da arte, que passam da esfera religiosa (valor do culto) à práxis política (valor da exposição) (BENJAMIN, 1993: 172-173).

A legitimidade é também confirmada pela produção do catálogo que irá, então, assegurar a memória, a posteridade da obra. Seria ainda o catálogo o detentor do vestígio de uma obra ou a memória de uma exposição. Segundo palavras da autora Cristina Freire, em “Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu” (1999), para Michel Gauthier, “o catálogo de obras de

arte é uma entidade menos formal que funcional e (...) tem por finalidade reafirmar e condicionar a apresentação da obra no universo da não-obra.” (FREIRE, 1999: 123).

Dentro do contexto museológico, o ato de preservar denota a inserção das obras num contexto que lhes dê significado, atribuindo-lhes inteligibilidade. Ao propor a intenção de interrogar o significado das obras, contudo, deve pesar a instituição que as legitima - ou não - como obras e não as deixa em esquecimento. Neste sentido, questionar o próprio conceito de arte através do qual a instituição justifica e funda suas práticas compreende, também, rever a história da instituição, da formação de seu acervo e prática, enfim, evocar a narrativa oficial a partir da qual a instituição se organiza e que reatualiza suas práticas.

Está presente a ideia do “aqui e agora” que Benjamin traz como a substância da obra, que está localizada no espaço e no tempo e a partir da qual sua tradição é formada. A formação da obra, nesse sentido, é constituída não apenas por elementos físicos, mas também pela história da obra:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofre, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1993: 167)

Nesse procedimento de formulação de valores e representações algumas instituições apresentam-se como centrais ao direcionar certo modelo de visualidade e orientar as condições de recepção da arte, cumprindo, assim, um papel influente dentro do sistema. Nesse sentido, a instituição enquanto lugar privilegiado na formulação e reiteração de valores faz necessário que a análise da obra de arte e da trajetória do artista seja feita dentro do contexto de sua posição, inserção ou exclusão dentro do sistema de valores e representações.

Cabe aqui expor que é entendida que a prática artística que atravessa o período tratado, ganha novas configurações. Mesmo os papéis do artista e do público passam por novas definições, em que o próprio artista funde-se com o curador, com o crítico e o público tem sua atitude passiva questionada.

As poéticas conceituais, a exemplo, questionam por vezes as instituições tradicionais como galerias e museus, que como discutido, legitimam a produção artística. O Conceitual, assim, rejeita num primeiro momento a perenidade museal invocando o processo e convocando a participação ante a passividade contemplativa. Assim, perceber o espaço institucional como um espaço de sacralização ou como palco de experimentações se torna evidente.

A orientação conceitualista se estendeu e se multiplicou em diversas proposições que exigiram outros métodos de realizações de seus projetos. Assim, como meio e técnica a fotografia fora utilizada pelos artistas conceituais.

O autor Phillippe Dubois traz questões em torno das relações da fotografia e a arte contemporânea no texto “A arte é (tornou-se) fotográfica?” (1993) apoiando-se, inclusive, nas ideias de Benjamin que diz que “tudo muda contudo se da fotografia como arte, passa-se à arte como fotografia” (BENJAMIN APUD DUBOIS, 2003: 251).

Temos, então, a arte se impregnando de certas lógicas formais, conceituais e de percepção próprias ao dispositivo fotográfico. No momento de 1960 e 1970, a fotografia sendo uso de artistas em seus projetos deixa de ser somente uma fonte de documentação para tornar-se um canal de transmissão do processo artístico. Além disso, é recorrente que a fotografia integre o próprio processo de elaboração do trabalho, sendo assim um elemento operatório do pensamento plástico.

Dubois deixa evidente essa questão quando diz que:

Depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que interviria depois, era de imediato pensamento, integrado à própria concepção do projeto a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como, por exemplo, tudo que se refere ao trabalho do ponto de vista. (DUBOIS, 2003: 285)

Desse modo, a aplicação da lógica museológica à produção fotoclubista, cuja poética não se volta contra os clássicos fundamentos museais, não traz contradições. Mas que fundamentos

museais seriam esses? Princípios como a noção do valor intrínseco, a permanência das peças no espaço museal, além da atitude contemplativa do público torneiam esses fundamentos.

O que, então, para o sistema de arte operante seria já muito inadequado - as próprias instituições e a linguagem tradicional de arte – a prática fotoclubista ainda parece permanecer nessa lógica. Pode-se assim presumir que a prática fotoclubista ainda que não estivesse fechada aos demais processos artísticos, operava em outro sistema.

Diante disso, a proposta seguirá desenvolvendo-se na examinação das instituições, suas representações na história e os modos como sua própria história é representada. Os critérios, ordem de valores e estéticas abordados também darão noções da prática discursiva do museu e das promoções fotoclubistas.

#### A prática fotográfica amadora no Espírito Santo

No Espírito Santo, do final dos anos 1940 à década de 1970, estiveram a cargo de fotógrafos amadores, integrantes do Foto Clube local, o ensino da fotografia e a sua divulgação. Apesar da Escola de Belas Artes do Espírito Santo ter sido criada em 1951, o ensino da fotografia demoraria a ser incluído no currículo da instituição. Essa associação promoveu diversos eventos, como os Salões Nacionais e Internacionais de Fotografia, que tiveram grande repercussão e contribuíram para a educação do olhar sensível dos capixabas. Na década de 1970, o Foto Clube do Espírito Santo (FCES) mereceu destaque nacional e internacional, com a participação e premiação de alguns de seus membros em salões. Além disso, houve grande afluência de destacados fotoclubistas brasileiros e estrangeiros nos eventos promovidos pela instituição capixaba. Isso afirma tanto a qualidade da produção local, quanto à competência de nossa instituição na promoção de eventos fotográficos: mostras, exposições, cursos e salões.

No início dos anos 1940, a fotografia no Espírito Santo, ainda incipiente, não dispunha de um local para a formação de fotógrafos, apesar da existência de profissionais e lojas comerciais nessa área. De encontros informais de interessados em uma loja de equipamentos e materiais

de fotografia, a Empório Capixaba<sup>1</sup>, surgiria a ideia de realizar na capital Vitória a *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores*<sup>2</sup>, no ano de 1945. Os apenas seis participantes – Ugo Musso, Pedro Fonseca, Dolores Bucher, Décio Lyrio, Finn Knudsen e Magid Saade –, entusiasmados com os reflexos da mostra decidiram fundar, alguns meses depois, o primeiro fotoclube do Estado denominado Foto Clube do Espírito Santo.

Magid Saade, presidente do FCES durante longo período e atualmente ocupando o cargo de diretor, faz uma leitura da germinação da associação, dizendo:

Líamos sobre fotografia e traçávamos informações com outros amadores e também profissionais. Nesses contatos surgiu a ideia de se organizar exposição coletiva dos trabalhos de grupo. A mostra foi levada a efeito em dezembro de 1945, em loja na Praça Oito, ponto de concentração de Vitória. Pelo ineditismo e pela qualidade dos trabalhos apresentados o evento obteve grande sucesso. Foi a partida para a fundação do Foto Clube do Espírito Santo concretizada em 23 de maio de 1946, que contou com a adesão de outros idealistas. (SAADE, 2006)

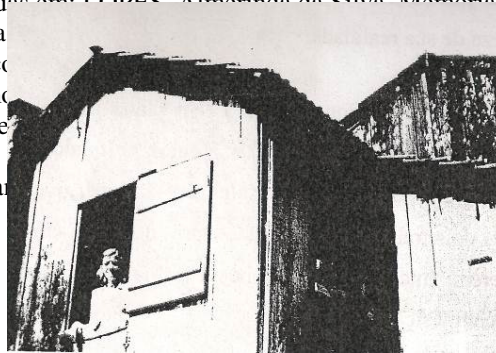
Para a estruturação do clube, foi enviada, em 31 de maio de 1946, uma carta ao Foto Cine Clube Bandeirante<sup>3</sup> (FCCB), de São Paulo, anunciando a fundação do FCES e também solicitando seu modelo de estatuto. Com isso, somente em 19 de outubro seria ratificado, em Assembléia Geral, o *Estatuto do Foto Clube do Espírito Santo*, então baseado nos moldes paulistas.

De tal modo, um novo momento na fotografia era instaurado no Estado, impulsionado pela promoção de eventos e atividades diversos. Assim, o FCES totalizou um número de 45 cursos de iniciação à arte fotográfica ministrados em sua trajetória; além de vários concursos regionais e internos que incentivavam também o desenvolvimento de técnicas, processos e linguagens; e a realização de passeios, excursões e reuniões sociais. A associação, ainda,

<sup>1</sup> A Empório Capixaba era gerenciado pelo italiano Nestor Cinelli e havia sido fundada na década de 1930. Estava localizada no Centro de Vitória, sendo ponto de encontro e troca de experiência de muitos amantes da fotografia. Informações obtidas em LOPES, Alzira da Silva. *Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba: 1850/1950*. Vitória

<sup>2</sup> A exposição fotográfica ocorreu em Vitória. É destaque da mostra o 1º lugar – entre as oficiais e

<sup>3</sup> Sobre o Foto Cine Clube Bandeirante, ver Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, 1995.



promoveu 26 Salões Nacionais e Internacionais de Fotografia no período de sua atuação. Além disso, o FCES, coletivamente, foi presente em várias mostras no país e no exterior, tendo muitos trabalhos aceitos e diversas premiações. Seus membros também atuaram em comissões julgadoras, assembleias, diretorias e vice-presidências de outros órgãos, como a Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, da qual, ainda, foi um dos fundadores. Em 1968, esteve à frente da *V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira*<sup>4</sup>, que ocorrendo nessa edição em Vitória, possibilitou o contato do público capixaba com grandes nomes da fotografia brasileira da época.

Fotografia 1- Jorge Luiz Sagrilo - Luz e Sombra, 1971. Acervo do FCES.

As aspirações clássicas e acadêmicas que orientavam a pintura, contudo, teriam sido difundidas no interior do fotoclube principalmente em seus primeiros anos da formação. A partir de então, já na década de 1950, através dos intercâmbios com outras instituições do gênero e por meio, também, da interação dos Salões nacionais e internacionais, ocorre uma afluência da linguagem moderna. Claudia Milke (2008), em seu estudo a respeito do FCES, observa que, ainda que os fotógrafos tivessem contato com as experiências modernas, existiu, na verdade, no interior da associação, uma mistura dos estilos resultando numa produção eclética, por ora acadêmica e por ora moderna (VASCONCELOS, 2008: 141-142).

---

<sup>4</sup> A cada edição um fotoclube brasileiro sediava o evento. No ano de 1968, foi a vez do FCES, pela reconhecida atuação, comporta a 5ª edição. O local de exposição foi o saguão do prédio da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), no centro de Vitória.



Fotografia 21 - Magid Saade, *Ovelhas do Senhor*, 1945.

Troca Acervo do FCES.



Fotografia 3 - Luiz Guilherme S. Moreira – A

s/d. Acervo do FCES.

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Espírito Santo à época da fundação da associação detinha uma postura conservadora. No final da segunda metade da década de 1960, ocorreu a introdução da disciplina de Fotografia no Curso de Artes da universidade, que acabava de ser federalizada. Se isso fazia parte da reestruturação e adequação curricular do curso de Artes às novas exigências, tal reforma permitiu a renovação do pensamento e a atualização dos valores estéticos. Rapidamente o Centro de Artes iria assumir a liderança do ensino da fotografia, que até então fora difundida e incentivada somente pelo Fotoclube, fator que contribuiu de alguma maneira, para a derrocada do fotoclubismo local.

Na trajetória de mais de três décadas que o FCES se manteve ativo, muitos fotógrafos foram formados, técnicas e estilos foram por eles desenvolvidos e apreciados pelo espectador capixaba. Importante destacar a influência que os Salões Fotográficos, nacionais e internacionais, tiveram na produção dos integrantes da associação. Os eventos proporcionavam intercâmbios com instituições e fotógrafos de todo o mundo, permitindo, assim, que os fotoclubistas do FCES exercitassem seu olhar técnica e artisticamente com novas experiências. As exposições dos Salões, ainda, possibilitaram ao público capixaba o contato com a vasta produção mundial dos fotoclubistas.

Considerações iniciais sobre os Salões Capixabas de Arte Fotográfica (1958-1978)

Desde sua criação, o Foto Clube do Espírito Santo manteve-se em intensa atividade promovendo cursos, exposições e concursos. Em seu segundo ano de existência, em 1947, a instituição inaugurava o seu I Salão Capixaba de Arte Fotográfica dos 26 que iria realizar ao longo dos anos. Até 1978, data de sua última edição, o FCES empenhou-se na promoção dos Salões, os quais também contribuíram na afirmação da instituição no cenário fotoclubista, além de movimentar a cena artística-cultural do Estado e permitir, com todo o intercâmbio, o desenvolvimento dos fotógrafos da instituição.



Fotografia 4 - XI Salão (1958), Palácio do Café (na Praça Costa Pereira)

Os editais dos Salões permitiam a participação aberta de agremiações e, também, de fotógrafos independentes. As três primeiras edições – dos anos de 1947, 1949 e 1950<sup>5</sup> – foram de nível estadual, assim participando, basicamente, os integrantes do próprio Fotoclube. No IV Salão (1951), se inauguraria não só a expansão do evento ao nível nacional, mas passou a editar os respectivos catálogos, que desde então, documentariam cada edição<sup>6</sup>. Logo a partir do ano de 1958, na 11ª realização, os Salões que aconteciam anualmente se ampliariam para o nível internacional, participando, nesta primeira ocasião, quatro países além do Brasil: Alemanha, Portugal, Itália e a antiga Iugoslávia. Tal abertura resultaria num intercâmbio fotográfico favorável ao crescimento dos integrantes do FCES, que absorviam as novidades vindas de fora, em especial, ao que se referia a processos e estéticas.

Os primeiros Salões promovidos pelo fotoclube local previam a inscrição de fotografias exclusivamente em “Branco e Preto”. No X Salão, em 1957, a seção “Cor” seria inaugurada

<sup>5</sup> Por dificuldades financeiras e falta de apoio o FCES não consegue executar a segunda edição do Salão no ano de 1948, como pretendido.

<sup>6</sup> Somente o VIII Salão, de 1955, não possui catálogo.

com “transparências 35mm”. Nesta categoria, no entanto, somente se encontram membros do próprio FCES. Nos dois anos seguintes, contudo, a categoria não aparece, retornando firmemente aos Salões em 1960, nesta edição como “Seção cor – 30x40”. Neste Salão, o XIII, somente um concorrente tem as obras aceitas na seção referida – totalizando quatro fotografias –, sendo ele da agremiação Fény-Szöv Fotó-Club, de Budapeste, Hungria. A partir de então, os Salões estariam organizados em três seções: “Branco e Preto”, “Cópias/Ampliações Coloridas” e “Transparências/Diapositivos Coloridos”. As seções, assim, estavam divididas por especificidades tecno-formais e não por temas ou tipos de fotografias. Nota-se que, ainda que a fotografia em cor angariasse seu espaço no interior dos Salões, inclusive com duas das três categorias do evento, a seção “preto e branco” ainda predominava em números de trabalhos inscritos e admitidos.

A partir de 1964, no XVII Salão, a *Fédération Internationale de L'art Photographique* (FIAP)<sup>7</sup>, fundada em 1946 com sede na Suíça, reconheceria e regulamentaria o evento.<sup>8</sup> Para tal, procedimentos e normas deveriam ser seguidas pelos promotores como a confecção de medalhas referentes a, no mínimo, três primeiros lugares de cada categoria; a emissão de convites, os quais eram entregues para a antiga Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema – atualmente denominada somente por Confederação Brasileira de Fotografia (Confoto) – que repassava para a FIAP, a qual então distribuía os convites internacionalmente – além de também entregarem diretamente a algumas agremiações; a produção de selos para cada edição (os quais às vezes se repetiam de um evento para o outro); a impressão de catálogos com quadros estatísticos dos países participantes com a quantidade de trabalhos inscritos e admitidos, além da realização da exposição com os trabalhos admitidos. De tal maneira, a promoção do evento se daria de modo similar em todo mundo, numa tentativa de uma padronização dos Salões de acordo com as orientações da FIAP.

---

<sup>7</sup> A FIAP é uma federação internacional que se filia como membros operacionais das associações nacionais de fotografia com o objetivo na promoção da arte em todos os aspectos e eventos de todos os gêneros fotográficos. Foi fundada pelo Dr. Van de Wijer, na Bélgica, que desde 1946 estabeleceu contato com várias associações nacionais de fotografia com o mundo. O primeiro Congresso, ato oficial de fundação da FIAP, teve lugar em Berna (Suíça) em 1950, com a participação de representante de 10 países.

<sup>8</sup> Segundo informações dadas por Magid Saade em entrevista a autora em 02/12/10.

Assim sendo, o FCES estava filiado à CBFC, atuante enquanto órgão regulamentador da prática fotoclubística no Brasil, que mantinha o contato direto com o organismo internacional, a FIAP.

Até 1967, como consta nos catálogos dos Salões, as obras dos membros da Comissão Julgadora não poderiam participar da seleção do evento e concorrer à premiação. Os trabalhos desses, então, somente participavam da exposição. Contudo, daí em diante, também as fotografias dos associados do FCES não poderiam concorrer à premiação. Tal configurava uma norma ditada pela FIAP, porém tornava o evento, para o Fotoclube promotor, apenas de amostragem e não mais de competição.

A seleção das imagens para o Salão era tarefa de uma comissão julgadora nomeada com essa finalidade - formada por cinco jurados, sendo eles associados do FCES ou convidados. Das obras recebidas, essa comissão somente sabia seu título e a instituição à qual o candidato pertencia, a fim de que o júri fosse isentado de influências externas na averiguação. Então era feita a triagem, sendo que as fotografias deveriam ter aceitação mínima de três jurados para entrar no Salão. Aquelas que eram aceitas por decisão unânime da comissão seriam separadas para concorrer à seleção de premiação: três colocações em cada categoria e as menções honrosas.

Vários foram os espaços utilizados para a realização dos Salões do FCES, especialmente os saguões de edifícios, como o da Companhia Vale do Rio Doce, o Ouro Verde e o do Teatro Glória e, também, a própria sede do fotoclube. Percebe-se assim, que não se tinha um lugar especializado para a apresentação dos trabalhos, fato – como já anunciado anteriormente – comum no cenário artístico capixaba da época. Magid Saade revela que, o número de trabalhos admitidos para a exposição ficava condicionado ao espaço disponibilizado para a edição<sup>9</sup>.

Sua configuração em termos de apresentação no espaço também sofreu alterações: se inicialmente as fotografias eram postas lado a lado, quase coladas umas às outras, aos poucos as obras foram ganhando cuidados especiais e maior especialização profissional, inclusive

---

<sup>9</sup> Segundo informações dadas por Magid Saade em entrevista a autora em 02/12/10.

iluminação adequada. Enfim, no final de cada edição, o Fotoclube era responsável por fazer a devolução de todas as fotografias enviadas para o Salão, cuidando para que isso ocorresse no mais perfeito estado.

O FCES e os Salões como instituição enunciadora da fotografia enquanto arte no contexto apresentado situa-se dentro do circuito social da fotografia em seu processo de produção, circulação e consumo de imagens fotográficas. A análise dos catálogos dos Salões se traduz em dados significantes quanto à posição criteriosa de sua comissão.

Além dos catálogos referentes aos Salões, outros documentos ajudam a compor o entendimento da prática do fotoclube local. Uma apostila do *Curso de Iniciação Fotográfica* do FCES nos traz dados reveladores da postura artística defendida pelos membros do fotoclube. Assim, as treze regras de destaque, o “manual para ser um bom fotógrafo”, norteariam a produção fotoclubista:

1. Não se deixe impressionar pelo colorido. Os valores serão registrados em preto e branco.
2. Não se deve situar o principal assunto no centro geométrico do quadro.
3. De modo geral, não se deve colocar a linha do horizonte no centro do quadro.
4. A fotografia vertical nos dá sentido de altura, força, dignidade enquanto a horizontal, repouso.
5. As linhas dominantes devem ser compensadas com linhas secundárias em direção aposta para evitar monotonia ou instabilidade.
6. Além das linhas devem ser também balanceadas as luzes e sombras.
7. As partes principais as foto são: objeto (sujeito) principal, primeiro plano e fundo.
8. O assunto deve ser único.
9. Se o assunto estiver distante, enriqueça o primeiro plano com elementos de interesse (rochas, folhas, cadeira, etc.)
10. Se mais de 1/3 da área for céu, deve ser lavada - use nuvens.
11. A posição das figuras e objetos é importante. Se a pessoa estiver olhado para um lado, deixe mais espaço em frente dela.
12. Para uma figura parecer alta, coloque-a no alto. Para torna-la baixa, ao contrário, deve ficar embaixo.

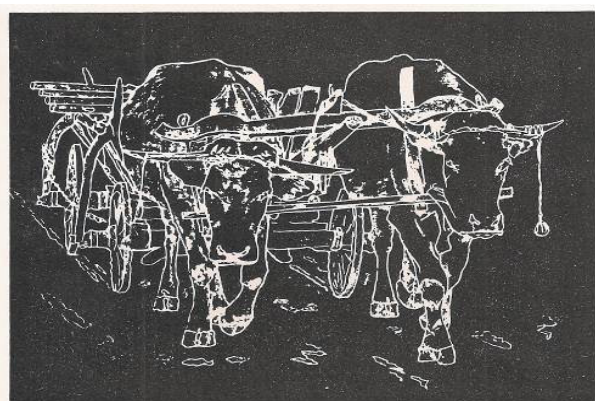
13. Não coloque uma figura sem espaço em volta, a não ser para dar a impressão de peso ou tamanho.<sup>10</sup>

Percebemos nessas regras, que o moderno estaria angariando certos paradigmas característicos da estética acadêmica. Ainda que tais regras pudessem ser quebradas, como consta na observação da própria apostila, o que acontecia de fato era uma resistência nessa quebra.

Corroborando nesse sentido, temos o desabafo de um dos membros do FCES, Jorge Luiz Sagrilo. Aos 16 anos de idade, em 1968, Sagrilo adentrava ao grupo questionando os valores clássicos da instituição. Em entrevista ao jornal A Gazeta de 1971, Sagrilo revela tal postura ao falar de sua exposição individual na Aliança Francesa:

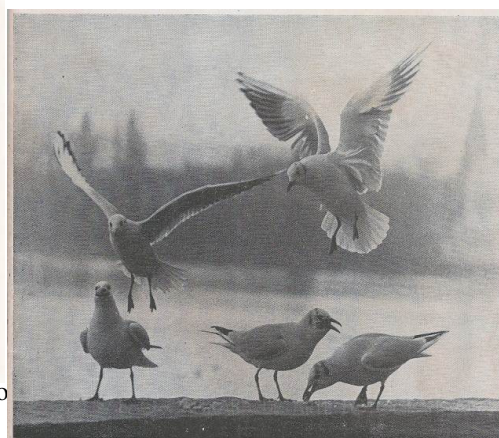
A minha exposição é uma tentativa de liberdade do pensamento medieval que impera nos foto-clubes [sic], que estão naquela de renascentismo e não lá [sic] legal. Eu expus no Foto-Clube até hoje, desde 68 tenho exposto, mas eu tenho visto julgamentos de fotografias que têm acontecido, tenho assistido estes [sic] julgamentos e eu noto que os juízes são pessoas que pensam ainda muito atrasados, aqueles [sic] caras que querem que um fotografia conte uma história. Isso eu acho que não é possível, acho inadmissível. Então essa exposição de fotografias minhas marca uma separação de idéias [sic] do Foto-Clube. (RAMALHETE, 1971, p.10)

De todo modo, analisando as imagens premiadas reproduzidas nos catálogos é interessante ver a coexistência de fotografias de diferentes estéticas. As imagens de Heinz Stadelhofer e Helmut Schneider podem configurar a questão. A fotografia de Stadelhofer traduz uma tendência mais clássica, até mesmo na própria temática de paisagem; enquanto a de Schneider



<sup>10</sup> Regras extraídas da apostila do Curso de Iniciação Foto  
Fotografia 4 – Helmut Schneider (Romênia), “Branca  
sem dança”, (1968) – 2º prêmio em “Preto e Branco”, no  
XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.

Fonte: Catálogo do XXII Salão. Acervo do FCES.



Fotografia 5 – Heinz Stadelhofer  
(Alemanha), *Futterplatz* (1968) – 1º  
prêmio em “Preto e Branco”, no XXI  
Salão Capixaba de Arte Fotográfica.

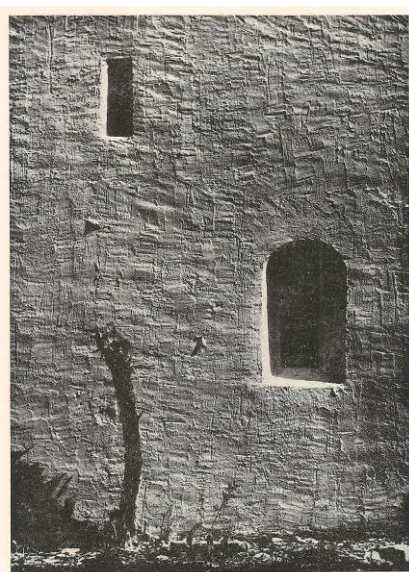
tem um caráter moderno, que trabalhando com efeitos de laboratório transformou totalmente, reduzindo a imagem a suas linhas estruturais, fazendo lembrar um desenho.

A comissão julgadora, que mudava a cada edição<sup>11</sup>, tinha uma postura eclética, segundo Saade, mesclando membros mais conservadores e outros mais modernos, o que segundo ele revelava uma postura mais liberal na seleção das imagens. Contudo, ainda assim constata-se a tendência a escolher aquelas imagens fotográficas de cunho mais clássico.

---

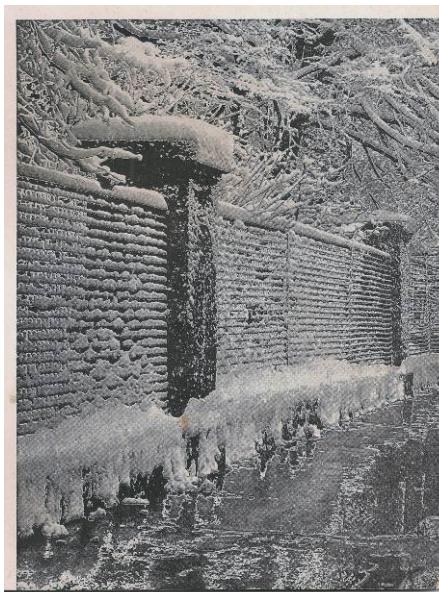
<sup>11</sup> Fizeram parte da Comissão Julgadora dos Salões de 1968 a 1978: Dr. J de Almeida Rebouças, Magid Saade, Nilton Pimenta, Manoel M Rodrigues, Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira, Francisco Quintas Jr, Pedro Fonseca, Isauro Rodrigues, Dr. Roberto Vianna Rodriguez, Ugo Eugênio Musso, Paulo Bonino e Alvino Gatti.

Infelizmente, na década de 1970 nos catálogos se publicava poucas imagens, em comparação aos anos anteriores, limitando a análise e melhor avaliação do conjunto imagético do Salão. Ainda assim, percebemos a preferência pela figuração em detrimento da geometrização, da abstração e do intenso uso de processos laboratoriais, tão recorrente na década passada. Isso é percebido, inclusive, nas imagens dos Salões de 1968 e 1969, pelo uso de intervenções no



Fotografia 6 – Karl-Heinz Merz (Alemanha), Wand im streiflicht (1968) – 3º prêmio em “Preto e Branco”, no XXI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.

Fonte: Catálogo do XXI Salão. Acervo do FCES.



Fotografia 7 – Leopold Fischer (Áustria), Zaun im winter (1969) – 1º lugar em “Preto e Branco”, no XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.

Fonte: Catálogo do XXII Salão. Acervo do FCES.

processo fotográfico e da geometria. As imagens abaixo, todas de cenas externas, configuram a utilização da solarização. Apesar do mesmo efeito, as tomadas são diferentes: “Brücken”, de Heinz Chorn traz linhas mais geometrizes e “In der altstadt”, de Leopold Fischer é a única a inserir a figura humana e o cotidiano, por exemplo. Observa-se, também, que Fischer angariou três premiações, duas menções honrosas, em 1968 e 1969 e um primeiro lugar, em 1969.

No contexto fotoclubístico, o interesse mostrado parecia maior no processo fotográfico, enquanto um ato artístico e não questionador – apesar de percebermos em algumas imagens uma influência fotojornalística e documental, as quais tendiam a inserir o contexto na

imagem. Extensão dessas estéticas é o retorno forte à figuração e à cena urbana na temática das imagens. Paralelo a isso, a solarização e outras experimentações de laboratório foram usadas até a última edição do Salão, sendo a técnica a principal condução do fotógrafo.

Enfim, no panorama fotoclubístico em geral existiam agremiações de diversas tendências, umas mais modernas, outras mais engajadas, algumas tradicionais. A seleção do Salão de cada fotoclube, então, estaria de acordo com a postura, assim como no FCES, em que se averigua o foco no fazer artístico da fotografia.

#### Referências Bibliográficas

##### *Livros:*

BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1993.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Trad. Mariana Appenzeller - Campinas, SP: Papiros, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. - São Paulo: USP, 1998.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1999.

FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social*. 8. ed. - Barcelona: Gustavo Gilli, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos*. 3 ed - Madrid: Alianza Forma, 2009.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Zigzag*. Paris: Flammarion, 1981, p.41. APUD KRAUSS, Rolalind. *La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos*. 3 ed - Madrid: Alianza Forma, 2009.

ROUILLÉ, Andre. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constanca Egreja - São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

*Monografias e Dissertações:*

VASCONCELOS, Claudia Milke. *Fotoclube do Espírito Santo: arte fotográfica numa trajetória específica*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo.

*Publicações em meios eletrônicos:*

<http://www.confoto.art.br/fces/index.php>. Acesso em 05 novembro de 2011.

*Periódicos:*

RAMALHETE, José Christiano. *Imagem de Sagrilo*, jornal A Gazeta. 22 de agosto de 1971. Caderno Semanário suplemento, p 10.

*Entrevistas:*

SAADE, Magid. Entrevista concedida à autora, Vitória, 02/12/10.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/12/10.