

O Lugar da Fotografia na Cultura Visual: a atuação da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul nas décadas de 1940 e 1950*

Rodrigo Massia

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, bolsista do CNPq. Contato: rodrigo.massia@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo aborda mudanças na prática da fotografia em Porto Alegre no contexto dos anos 1940 e 1950. Essas transformações se dão por uma série de fatores de ordem técnica e social. Numa perspectiva técnica, o aparecimento de novas máquinas, que permitem maiores possibilidades de explorar a fotografia. Em termos sociais há a criação de novos espaços de produção e formação de fotógrafos, com vistas a atingir a profissionalização do ofício. Uma das principais iniciativas foi a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul, criada em 1946.

PALAVRAS-CHAVE: Porto Alegre, Fotografia, Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul

ABSTRACT:

This article approaches changes on the usage of photography in Porto Alegre on the context of the 1940's and 1950's. These transformations happened for a series of technical and social factors. In the technical perspective, the development of new photographic equipments, that allows larger possibilities of exploring photography. In social terms there is the creation of new spaces of production and formation of photographers, with the intention to reach the professionalization of the craft. One of the main initiatives was the Association of the Professional Photographers of the Rio Grande do Sul, created in 1946.

KEYWORDS: Porto Alegre, Photography, Association of the Professional Photographers of the Rio Grande do Sul

* Pesquisa vinculada ao Centro de Pesquisas da Imagem e do Som (CPIS) e ao grupo de estudos em História e Fotografia (coord. Prof. Dr. Charles Monteiro).

O Lugar da Fotografia na Cultura Visual: a atuação da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul nas décadas de 1940 e 1950

Introdução

A cidade de Porto Alegre passou por uma fase de transformação entre as décadas de 1940 e 1950 no que diz respeito à fotografia. Enquanto que as principais cidades brasileiras desenvolveram a prática fotográfica no âmbito dos fotoclubes, em Porto Alegre foi fundada a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul. A iniciativa visava a reorganizar o mercado da fotografia e fazer do ofício uma profissão reconhecida juridicamente. A associação teve vida curta (1946-1954), mas uma produção bastante significativa no período.

O que se pretende com este artigo é mostrar parte da produção da associação que se constituiu em exposições de arte fotográfica. A primeira delas, ocorrida em 1948, teve repercussão na imprensa, que veiculou parte do que foi exposto, ampliando o seu circuito social. Outrossim, é importante que se faça o cotejo com o contexto da fotografia brasileira e o seu lugar na cultura visual, com a perspectiva de inseri-la dentro do que se pode chamar de uma história visual de Porto Alegre através do espaço destinado à fotografia nos anos de 1940 e 1950.

Porto Alegre, cultura visual e a fotografia: possibilidades de circuito

A cultura visual tem por objetivo central trabalhar com a visualidade como um campo específico da atividade humana, mediada por dispositivos, neste caso, o fotográfico. A noção de cultura material aplicada ao fotográfico permite novas questões ao documento, como a sua produção, circulação e consumo. Seus usos e funções revelam práticas subjetivas, regidas por normas objetivas que regem as práticas sociais¹.

Ao inserir o estudo do ofício da fotografia em Porto Alegre sob a ótica da cultura visual, não se pretende estabelecer oposições entre possibilidades de análise, mas buscar a compreensão dos problemas históricos relacionados à prática da fotografia em torno de associações de fotógrafos. Não obstante, a fotografia deve ser entendida dentro de seu lugar na chamada iconosfera², ou seja, pensar o elemento visual a partir do cruzamento com outras imagens visuais, inferindo hierarquias e campos de ação. Ao mesmo tempo em que a cultura visual não possui solidez teórica, já que se trata de uma reunião de intenções metodológicas de cunho transdisciplinar, ela se coloca como alternativa ao predomínio da semiótica sobre os estudos culturais. Conforme Evans e Hall:

¹ BOURDIEU, Pierre. *Un arte médio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.38-41.

² Ao mapear a iconosfera é possível identificar quais são as imagens-guia do período estudado, trazendo assim possibilidades de classificação em termos de circuito social. Cf. MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de S. ; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 33-56.

(...) that meaning is constituted not in the visual sign itself as a self-sufficient entity, nor exclusively in the sociological positions and identities of the audience, but in the articulation between viewer and viewed, between the power of image to signify and the viewer's capacity to interpret meaning. (...) For when referring to visual culture, we imply the existence of particular structures for the gaze, for seeing and for the excitement, desire, voyeurism or fear in looking; visual culture always provides a physical and psychical place for individual spectators to inhabit.³

Lançar o olhar sobre a cidade de Porto Alegre em relação aos postulados da cultura visual requer pensar em qual o lugar das imagens na sociedade porto-alegrense das décadas de 1940 e 1950. Quais são os lugares da fotografia no universo das imagens do período? Mapeados estes locais de produção, veiculação e consumo, quais práticas sociais recebiam a fotografia como suporte? Que tipo de significado é atribuído à fotografia do ponto de vista dos fotógrafos? Quais as motivações podem ser elencadas para a efervescência da fotografia em Porto Alegre, visto que entre os anos de 1946 e 1956 três associações foram fundadas, sendo que duas foram voltadas ao exercício da fotografia por profissionais?

Para responder a estas questões faz-se necessário mapear a presença da fotografia, suas áreas de atuação e sua função em termos de expressão. Além disso, é importante também observar o mercado da fotografia no

período para, a partir das condições de trabalho, inferir sobre o sentido das alternativas encontradas em termos de produção. Sobre o circuito social da fotografia em Porto Alegre, parte-se do estudo de Possamai sobre as décadas de 1920 e 1930, no qual afirma que:

(...) a fotografia teve uma presença de destaque em Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930 do século XX. Essa presença é comprovada pelos vários estúdios fotográficos e estabelecimentos localizados, na sua franca maioria no centro da cidade; pela recorrência nos jornais e revistas publicados de anúncios publicitários de aparelhos, de filmes e de materiais fotográficos; pelo consumo do aparelho fotográfico por parte das camadas mais abastadas e setores médios; pela circulação de imagens fotográficas, seja através da comercialização de vistas, da elaboração de retratos de estúdio ou da publicação maciça de imagens fotográficas nas revistas ilustradas; pela participação destacada da fotografia nas exposições realizadas.⁴

Nas décadas de 1940 e 1950 é possível inferir que houve uma ampliação do uso da fotografia, já que esta parece ser ter sido quase uma predisposição natural de sua trajetória no tempo.⁵ A atividade fotográfica é uma prática de caráter eminentemente urbano, portanto é plausível que com o crescimento da cidade a atividade se complexifique. Nesse sentido, o próprio contexto de modernização urbana da cidade, que assistia a emergência das camadas

³ HALL, Stuart; EVANS, Jessica. What is the visual culture? In: *Visual culture: the reader*. Londres: SAGE, 1999, p.4-5. Tradução livre: "(...) o significado é constituído não no signo visual próprio como uma entidade auto-suficiente, nem exclusivamente nas posições e identidades sociológicas das audiências, mas na articulação entre o observador e o observado, entre o poder da imagem significar e a capacidade do observador interpretar o sentido. (...) Ao remeter à cultura visual, nós implicamos a existência de estruturas particulares para o ver, para a visão e para o excitação, o desejo, o voyeurismo ou o medo em olhar; a cultura visual fornece sempre um lugar físico e psíquico para espectadores individuais habitar".

⁴ POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 106.

⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre. Opus cit., p.51.

médias⁶, (oriundas principalmente do interior do Estado) é um indicador deste crescimento. Uma primeira relação da fotografia com a modernização urbana pode ser identificada na imprensa. As revistas ilustradas passaram a intensificar o seu uso nas notícias. As mudanças de ordem técnica – máquinas portáteis e filmes em rolo – geraram transformações imediatas na atividade fotográfica. As áreas de atuação diversificaram-se. Além da imprensa, os fotógrafos passaram a tomar uma nova atitude em relação ao seu campo de atuação e suas formas de organização. As condições de trabalho passaram a ser um dos problemas, creditados principalmente à falta de uma associação que regulasse a atividade profissional. Conforme relata Sioma Breitman, um dos responsáveis pela primeira associação de fotógrafos profissionais do Rio Grande do Sul (a primeira do Brasil a utilizar o termo profissional), a atividade passava por sérias dificuldades devido aos conflitos gerados pelo crescimento do número de fotógrafos na cidade:

A classe profissional, a qual eu pertencia estava, praticamente desunida. Cada um via o seu colega como opositor, o qual estava, sempre pronto em tirar-lhe o pão de sua boca, dificultando deste modo a possibilidade em sustentar a sua família e, assim por diante.

Uns poucos, entendiam que a aproximação e conseqüente união poderiam facilitar a solução de múltiplos problemas profissionais que afligiam e prejudicavam os lutadores, os fotógrafos, pois se tratava dessa classe profissional.⁷

A iniciativa de criar a associação foi de dois grandes fotógrafos, que tiveram destacada atuação no período: Sioma Breitman e Olavo Dutra. Os estúdios (eram dois, situados na área central da cidade) de Olavo Dutra funcionaram como uma espécie de agência na qual enviava fotos para revistas ilustradas. Seu trabalho mais importante em termos históricos foi a cobertura da Revolução de 1930 e a Exposição Farroupilha de 1935. Suas fotos circularam entre as mais diversas publicações.⁸ Sioma Breitman também teve uma ampla gama de trabalhos fotográficos, das mais diversas tipologias: retratos, vistas urbanas, casamentos e fotos artísticas. Seus suportes também foram variados: álbuns, imprensa e publicidade. Além disso, Sioma ainda trabalhava ativamente na organização das exposições de fotografia e ministrava aulas de fotografia e língua russa. Olavo Dutra e Sioma Breitman foram os principais fotógrafos atuantes nas décadas de 1940 e 1950, período de transição do mercado da fotografia.

A transição se caracterizava pela transformação das atividades mais tradicionais de estúdio para as atividades de cunho jornalístico. A principal mudança tinha uma relação direta de ordem técnica, já que as máquinas de tripé eram substituídas pelas máquinas portáteis. Com essas alterações o fotógrafo tinha maior liberdade de ação e também agilidade nos deslocamentos. A máquina portátil permitia uma gama muito mais variada de enquadramentos e também a obtenção de um número maior de registros.

⁶ As camadas médias são compostas de profissionais liberais, funcionários públicos, militares, professores, comerciantes, donas-de-casa. Este conjunto é definido por conter certa homogeneidade de padrões culturais e econômicos. Exceto pela profissão de professor, é possível identificar a atividade de fotógrafo nas demais atividades. Cf. D'AVILA, Naida Lena Menezes. Na trajetória da modernidade: o lazer e a moral nos anos 50 em Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flávio (org.). *Da necessidade do moderno: o futuro da Porto Alegre do século passado*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002, p.69.

⁷ BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Editado por Irineu Breitman em 1976.

⁸ Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. *Opus cit.*, p.63-65.

Ao repórter fotográfico permitia a discricção desejada no registro de enquadramentos não posados, de fotografias aéreas e na captação de cenas em movimento. Ao fotógrafo de eventos sociais permitia a mobilidade necessária para fazer as fotografias, revelar nos estúdios do centro da cidade e ter a possibilidade de vendê-las ao fim do evento aos presentes na cena.

Nos termos da cultura visual, Mitchell enumera algumas coordenadas metodológicas que servem de base ao mapeamento do circuito social das imagens. Estas seriam: Aparelho, que se refere aos meios pelos quais as imagens são postas em circulação, a instituição, que seriam as relações sociais organizadas em torno da produção e circulação das imagens, os corpos que indica a presença do programador e do espectador e o figurado, que é o status da imagem na representação/figuração do mundo.⁹

Ao pensar nas instituições e aparelhos, Porto Alegre passou por uma fase de intensificação e acúmulo de elementos da cultura visual: o crescimento da imprensa, a formação de museus de arte e os cinemas (como portal de entrada da cultura norteamericana). No campo da fotografia, além dos estúdios fotográficos, a fotografia de imprensa ganhava fôlego, as exposições de arte fotográfica se avolumaram e as associações se tornaram o espaço de produção e formação de fotógrafos. Todos estes elementos mantêm um franco diálogo com uma cidade que passava uma acelerada

modernização, que teve início na década de 1940, com a especialização da área central, e se agudizou na década de 1950, conforme aponta Charles Monteiro:

Os anos 1950 foram por um lado, marcados pela busca da modernidade nos hábitos e formas de consumo – é quando o automóvel e o ônibus se afirmam como meios de transporte e passam a dominar a forma de conceber os deslocamentos no espaço urbano – e, por outro, de crescimento acelerado e crise da infra-estrutura, gerando problemas de abastecimentos de água, esgotos, energia, iluminação e transportes.¹⁰

O que se pretende ao estabelecer o crescimento da atividade fotográfica com o crescimento da cidade é reafirmar uma das características principais do desenvolvimento da fotografia e, por conseguinte dos modos de ver, da presença e perfil do observador. Um dos temas mais explorados da fotografia, ao lado da família, foi a cidade. Não obstante, o crescimento urbano marca, em linhas bem gerais, uma inflexão na visualidade: além da diversificação dos aparelhos óticos, a própria experiência urbana é eminentemente visual: a publicidade, o colorido dos néons em estabelecimentos comerciais, os cartazes de cinema, as vitrines, a moda, etc¹¹.

Dito isto, o levantamento de parte da cultura visual de Porto Alegre – o circuito social da fotografia – é composto pelos seus novos locais de produção, as associações de fotógrafos. A presença de matérias jornalísticas sobre a atuação dos fotógrafos é um indicativo de legitimação de uns em

⁹ MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1994. apud HALL, Stuart; EVANS, Jessica. *Opus cit.*, p. 4-5.

¹⁰ MONTEIRO, Charles. Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz. *Porto Alegre em destaque: história e cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 51-75.

¹¹ Uma excelente discussão sobre o papel da fotografia, do crescimento urbano e das novas formas de experiência ótica podem ser encontradas em: MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. Projeto História: espaço e cultura. São Paulo, n.18, p.107-113, mai 1999. e PEIXOTO, Nelson Brissac. Quadros mecânicos. Fisionomias urbanas. In: *Paisagens urbanas*. 3ed. São Paulo: SENAC, 1996, p.95-135.

detrimento de outros. A associação se constituía em um espaço de legitimidade, pois sugere critérios de seleção. Na medida em que muitos exercem a atividade, fez-se necessário decidir quem tinha o direito de exercer a profissão e quem não era reconhecido, conforme reivindicação dos próprios fotógrafos já consagrados. Ao ser questionado nos anos 1950 sobre o que se exige de um fotógrafo profissional, Olavo Dutra respondeu: "*Nos países de progresso mais avançado é coisa do passado o estágio em que qualquer pessoa se intitulava fotógrafo simplesmente por sobraçar uma câmara e bater uma chapa*".¹²

A Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (1946-1954)

A Associação, conhecida também pela sua sigla (AFPRGS) surgiu aos 21 dias do mês de maio de 1946. De iniciativa atribuída a Sioma Breitman e Olavo Dutra, dois fotógrafos bastante conhecidos, a associação teve uma curta existência, devido às dificuldades de agregar fotógrafos em torno da entidade. A associação respondia à falta de uma regulamentação jurídica da profissão e a inexistência de mecanismos de formação. Mesmo com as dificuldades foi possível organizar salões nacionais de fotografia em Porto Alegre, que realimentou a tradição fotoclubística em Porto Alegre. O ponto alto das atividades da associação parece ter sido em 1952 com o I Salão Internacional de Arte Fotográfica e com a edição de número três da publicação semestral da AFPRGS que se

chamava "O Fotógrafo". Além dos salões e da publicação, havia os concursos internos, as participações em outros salões de abrangência nacional e a organização de cursos de aperfeiçoamento. Associação foi a primeira a utilizar a palavra profissional em uma associação de fotógrafos no Brasil.

Sioma Breitman era conhecido pela sua grande habilidade no retoque de negativos, que é tributário de uma prática da fotografia pictorialista, parece ter sido o fotógrafo mais atuante do período. Sua ampla gama de conhecimentos sobre fotografia lhe rendeu uma série de possibilidades de trabalho como se pode perceber na sua produção¹³. Em relação à Associação, sua presença foi fundamental, pois sempre exercia funções importantes, sejam elas na direção ou na publicação da revista e captação de quotas de patrocínio para os salões de arte fotográfica.

Nota-se que o contexto de efervescência com relação à fotografia em Porto Alegre respondia a questões de maior amplitude. São Paulo também passava por um período bastante fértil com relação à produção fotográfica e às artes visuais. A fotografia moderna brasileira tem seu ponto de ruptura em torno da virada dos anos 1940 para os 1950, principalmente na Exposição Fotoformas de Geraldo de Barros¹⁴. Parte das normas que regiam a fotografia pictorialista era problematizada ali: o conservadorismo do processo de revelação, a eleição do objeto artístico e a composição da luz. No Rio de Janeiro as técnicas e as influências da fotografia moderna parecem ter chegado

¹² Cf. DUTRA, Olavo. apud BORBA, Bruno. Problemas dos fotógrafos de hoje. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXIII, n.536, p.55, 09/06/1951.

¹³ Além dos retratos de estúdio da elite porto-alegrense, Sioma trabalhou no mercado editorial (álbuns fotográficos e capas de livro), na decoração de interiores (produção de painéis fotográficos), na publicidade (anúncios de companhias de teatro) e na arte fotográfica, que lhe rendeu inúmeros títulos internacionais.

¹⁴ Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

tardamente. Em Porto Alegre parece ter acontecido algo semelhante, porém com suas especificidades. A associação era de fotógrafos profissionais, porém o foco da produção foi em torno da arte fotográfica que era uma característica dos fotoclubes. Estes últimos como se sabe era justamente o espaço destinado aos amantes da fotografia que não a exerciam como profissão. Este tipo de perfil, de fotógrafos diletantes pode ser identificado no Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo e na Associação Brasileira de Fotografia no Rio de Janeiro, conforme pesquisas de outros autores.¹⁵

Apesar dos esforços as atividades da AFPRGS nunca tiveram grande repercussão na imprensa. A Revista do Globo, que tinha por característica dar lugar às manifestações artísticas do Estado, pouco noticiou as atividades da associação, exceto por duas grandes matérias.¹⁶ Numa delas publicou inclusive algumas fotografias premiadas na I Exposição de Arte Fotográfica que aconteceu em janeiro de 1948.¹⁷

A interpretação das imagens a seguir obedece aos dois suportes aos quais elas circularam: a exposição de arte e a reportagem fotográfica. Observa-se que nestes dois formatos distintos estas mesmas imagens sugerem recepções diferenciadas. Na exposição de arte, sua presença lhe confere o status de obra autoral, envolta em

uma espécie de aura que lhe retira seu caráter de reprodutibilidade. Na exposição a imagem fotográfica tende a equivaler-se às demais obras de arte, enquanto que na imprensa ela perde sua singularidade e suas dimensões originais. São fotografias que foram fotografadas e impressas, para veicularem em um suporte que tende ao descarte, pois se tornou notícia.

A exposição das imagens na reportagem fotográfica está articulada com os ritmos de visualização sugeridos pela seqüência de imagens e pelos textos que as acompanham. Uma imagem de maior porte, que se constitui como uma espécie de imagem síntese é a que possui maior peso visual e tende a uma maior atenção ao "scanear"¹⁸ o conjunto das fotografias. Nesse caso há duas imagens de grande porte, tendo entre elas um conjunto de seis fotografias de menores proporções.

Mais importante que a análise formal da reportagem fotográfica feita sobre a mostra são as imagens que compõem o conjunto da exposição, na qual aparecem algumas categorias das 16 que foram elencadas para o concurso. As imagens escolhidas referem-se, em ordem de aparição, às categorias "Vistas do Rio Grande do Sul" (figura 1), "Retrato Feminino", "Crianças", "Retrato Masculino" e "Esportes". Participaram do concurso cerca de 40 fotógrafos que inscreveram um número de 500 fotografias.

¹⁵ Sobre São Paulo ver: COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit. e Rio de Janeiro MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. (Col. Luz e Reflexão).

¹⁶ Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48-51, 21/02/1948 e BORBA, Bruno. Meio século de fotografia nos álbuns rio-grandenses. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXIII, n.536, p.49-57, 09/06/1951.

¹⁷ Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48-51, 21/02/1948.

¹⁸ Em oposição ao termo "leitura de imagens" Flusser sugere o termo "scanning", que seria o ato de vaguear pela imagem. O autor sugere uma forma menos rígida, já que olhar uma imagem sugere um processo mental de apropriação diferente da leitura. Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.7-8. Posição compartilhada também em: MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Opus cit.



Figura 1: Mostra Fotográfica. Revista do Globo. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm.



Figura 2: Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.49-50, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm.

As imagens das categorias retrato masculino, retrato feminino e vistas do Rio Grande do Sul obedecem a cânones tradicionais da fotografia pictorialista, que tinha como objetivo central fazer da fotografia uma obra de arte. Para tal intento fotografava motivos que se associavam a formas bastante tradicionais da pintura, como pode ser percebido no retrato feminino da direita. Os retratos remetem ao espaço tradicional de produção, os estúdios fotográficos. Sujeitos retratados no enquadramento clássico com o rosto em $\frac{3}{4}$ emprestam altivez e dignidade, reforçado pelos adereços. Já na fotografia de maiores dimensões da esquerda, da categoria vistas do Rio Grande do Sul, sugere uma paisagem bucólica, com grande parte do espaço fotográfico destinado ao horizonte.

Ao mesmo tempo existe uma espécie de corte neste conjunto de imagens, que reside na fotografia da categoria crianças. Esta poderia ser entendida como uma imagem de ruptura frente às demais que compõem a página. Os cânones tradicionais do pictorialismo dão lugar a uma fotografia de cunho social, que se aproxima do documentarismo. Uma imagem que tem lugar no espaço urbano e revela o lado hostil da modernização: crianças em estado de abandono, caso contrário não estariam fumando. Talvez aqui seja também uma oportunidade de perceber perfis diferentes, que remetem ao período de transição da atividade fotográfica. Enquanto que os retratos e as vistas foram de autoria de Zigmunt Haar,

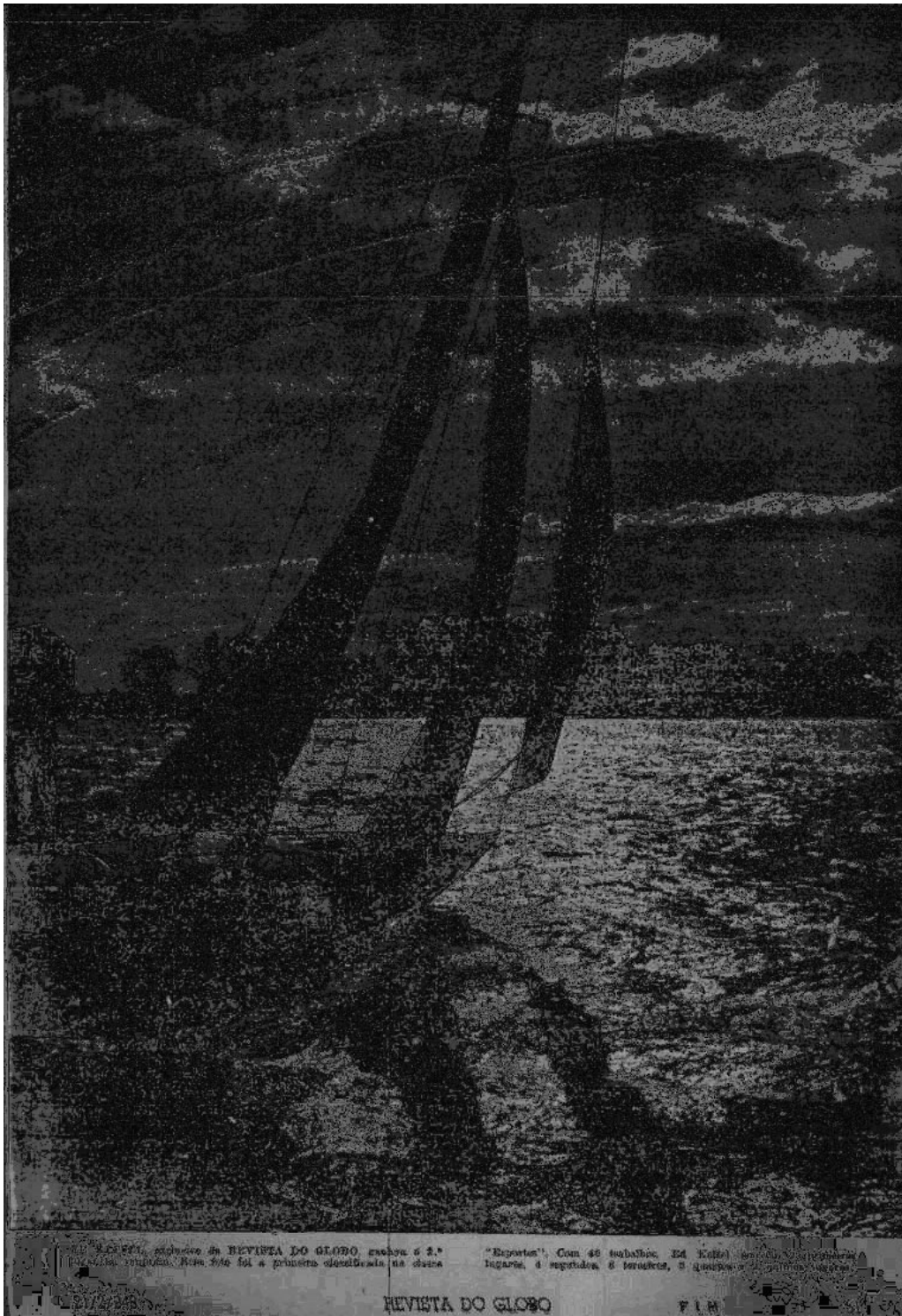


Figura 3: Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.51, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm.

Sioma Breitman e Studio Os 2,¹⁹ fotógrafos de estúdio, a fotografia da categoria crianças e esporte foram produzidas por Antonio Nunes e Ed Keffel, que exerciam a atividade de repórter fotográfico no Correio do Povo e Revista do Globo, respectivamente.

Algumas das imagens reforçam um padrão de visualidade ao qual os pressupostos da fotografia moderna paulista visavam a romper: o padrão tradicional do retrato, aos moldes da *perspectiva artificialis* da renascença. Contudo pode se perceber algumas brechas que remetem aos padrões modernos, concebidos principalmente nos diversos grupos de que emergiram no pós-guerra²⁰: imagens que visam à catarse como as crianças fumando e fotografias com alto grau de uso das condições da luz natural, como no caso da imagem da figura 3. Ressalta-se que o destaque conferido à fotografia da figura 3 também é reforçado pela legenda, a qual indica a autoria, que também deve ser entendida como fenômeno moderno. O fotógrafo premiado foi Ed Keffel, que veio a consagrar-se como fotojornalista na Revista *O Cruzeiro*, a revista ilustrada mais importante do período em questão. O destaque ao seu nome se dá em função de Keffel ser fotógrafo da Revista do Globo²¹.

Além de Ed Keffel o certame contou com a participação de Santos Vidarte, Antônio Nunes (fotógrafos contratados do jornal

Correio do Povo), os fotógrafos do Studio Os 2 e Zygmunt Haar, fotógrafo do jornal argentino *Clarín* que colaborava com matérias para a Revista do Globo. O grande vencedor do concurso foi Sioma Breitman, que ficou em primeiro lugar na classificação geral. A exposição contou com o apoio do Correio do Povo que cedeu o espaço para a realização do evento e patrocínio do Governo do Estado.

As imagens referem a temas recorrentes nas revistas ilustradas. Vistas urbanas, retratos sociais e imagens do esporte. Em especial, as fotografias do espaço urbano e do esporte ganharam grande dinamismo com as novas máquinas portáteis como a rolleiflex e a leica, que permitem ao fotógrafo captar cenas em movimento com grande precisão e maior número de fotografias devido aos filmes em rolo de 36 poses da qual era possível utilizar na leica. As duas máquinas, as mais importantes do período, são de fabricação alemã, país onde a fotografia de imprensa e a indústria ótica e química tiveram grande crescimento na primeira metade do séc. XX.²²

Além dessa exposição a AFPRGS organizou outros eventos de abrangência nacional e internacional. Entre os anos de 1948 e 1953, a associação organizou duas exposições regionais um nacional e duas internacionais. Na ocasião do I Salão Internacional de Arte Fotográfica em Porto Alegre, ocorrido no mês de maio de 1952, a

¹⁹ O Studio Os 2 era um dos mais prestigiados da cidade nos anos 1930 e 1940. Entre seus principais trabalhos estão as fotografias que ilustram o livro editado em comemoração ao bicentenário da cidade em 1940 intitulado *Porto Alegre; Biografia duma cidade e imagens da enchente de 1941*, que foram publicadas na Revista do Globo. Tratava-se de uma galeria e molduraria comandada por dois artistas dos quais se tem o sobrenome: Pereira e Wickert. A galeria editava cartões-postais artísticos. Cf. ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2ed. Porto Alegre: UFRGS, 2000, p.451.

²⁰ Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Opus cit.*, p.28-31

²¹ Ed Keffel foi um dos fotojornalistas mais importantes da cidade nos anos 1940, responsável pelas mudanças no perfil da Revista do Globo, de uma revista que priorizava os assuntos literários para uma revista de cunho jornalístico. Ao findar dos anos 1940 Keffel foi para o Rio de Janeiro trabalhar na Revista do Globo, onde obteve destaque. Maiores informações em: DALMÁZ, Matheus. *A imagem do terceiro reich na Revista do Globo (1933-1945)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. e NETTO, Accioly. *O império de papel: nos bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

²² Cf. FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. 8ed. Barcelona: GGMasMedia, 1999, p.95-123. Para saber mais ver também: LOUZADA, Silvana. Decifrando as imagens técnicas. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p.1-15. [CD-ROOM].

grande instituição vencedora foi a Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF). Cerca de 10 mil pessoas teriam freqüentado o evento, que contou com a participação do governador do estado e do prefeito de Porto Alegre. Concomitante ao salão foi lançado o terceiro número da publicação da AFPRGS, chamada de "O Fotógrafo". Este foi momento de auge da associação, pois foi possível manter a publicação e fazer uma parceria com o SENAC para preparar cursos de fotografia e congregar os fotógrafos do Estado com a produção internacional.

À primeira impressão, a AFPRGS parece ter sido uma instituição que visa à profissionalização da fotografia. Porém, na prática suas atividades ficaram restritas ao desenvolvimento da arte fotográfica. No período ao qual a AFPRGS atinge seu auge, o movimento fotoclubista de maior projeção era o Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo, principal foco de desenvolvimento da arte fotográfica. O Rio de Janeiro, segundo Helouise Costa e Renato Silva, permanecia à margem da produção paulista, tendo somente atingido ascensão com a produção fotográfica de José Oiticica Filho. Consoante Costa e Silva: "*A orientação estética dos clubes do Rio de Janeiro continuava sob a influência do pictorialismo, devido à sua forte tradição no amadorismo carioca*".²³

Considerações Finais

Para além da discussão sobre a tradição e a modernidade na fotografia brasileira, é importante abordar o investimento dos sujeitos nestas práticas. Dessa forma é possível explorar a produção fotográfica brasileira de

forma mais ampla, não elegendo a produção paulista como uma sinédoque de toda a produção brasileira do período. O contexto nacional aponta para caminhos mais plurais, já que a atividade fotográfica ganha impulso nos anos de 1950, através de transformações que são tributárias dos anos 1940, principalmente no pós-guerra. Trata-se de um contexto de reordenação das práticas artísticas e do surgimento de um fotojornalismo de cunho mais objetivo e humanista. De maneira sintética Rubens Fernandes Júnior aponta os caminhos da cultura visual da qual emerge a produção fotográfica do período: Conforme o autor:

No período de transição dos anos 40 para os 50, iniciou-se efetivamente esse estimulante processo que criou e consolidou nossas mais importantes instituições culturais: o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp); o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ); a Sociedade Brasileira de Comédia, embrião do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tentativa de filmar industrialmente o cinema brasileiro; a Sociedade Brasileira de Progresso e Ciência (SBPC); a inauguração da TV Tupi, primeira emissora de televisão do Brasil; e, em 1951, a realização da I Bienal Internacional de São Paulo.²⁴

Soma-se o fato de Porto Alegre também criar o seu museu de arte, dos artistas gaúchos formarem o Clube de Gravura de Bagé, que abordava temas regionais em seus conteúdos e que dialogava com o realismo socialista.²⁵ Além da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (que na

²³ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit., p.71.

²⁴ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades. Panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003., p.144.

²⁵ Para saber mais ver: SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

sua prática tinha muitas características de um fotoclube), em 1951 surgiu o Foto Cine Clube Gaúcho, que já funcionava como uma subseção dentro da AFPRGS. As questões regionais parecem apontar para uma nova visualidade que indica dois caminhos. De um lado o crescimento e diversificação de aparelhos visuais que mudam sensivelmente a experiência ótica dos indivíduos da cidade: revistas ilustradas com farto material visual, museus, televisão, cinema e artes plásticas. De outro a relação do global com local. Ao mesmo tempo em que há reação por parte dos artistas, há também assimilação e apropriação das práticas modernas.

Concluindo brevemente, faz-se necessário maior volume de pesquisas²⁶ em torno da fotografia produzida no Brasil do período, com vistas a ampliar ou restringir a experiência moderna. Se São Paulo e Rio de Janeiro apontam linhas diferenciadas é porque a atividade passava por uma fase de reorganização, frente ao crescimento da prática da fotografia em uma sociedade cada vez mais urbana e com máquinas cada vez mais acessíveis.

²⁶ Do ponto de vista da produção, além do trabalho de Helouise Costa e Renato Silva sobre São Paulo e Zita Possamai sobre Porto Alegre, ainda há poucos trabalhos para que se possa pensar em um fotografia brasileira. Aponta-se ainda dois trabalhos que completam algumas lacunas como o caso de: 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 da primeira metade do séc. XX. Niterói, 2004. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/labhoi>> sobre o Rio de Janeiro e SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife, 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco.

