Capítulo 2 - Um outro olhar: por que Nicolas?

2.1. A "arte da luz" ou a fotografia pictorialista

2.1.1. A fotografia como arte e o movimento pictorialista no Brasil

Retomando a questão acerca da produção de Nicolas, interroguei-me se suas fotografias poderiam ser admitidas como artísticas. Hoje parece óbvio que toda fotografia é uma expressão artística. É aceito que, ainda que não seja consenso[1], apesar da mediação da máquina fotográfica, o fotógrafo é um artista que se expressa de acordo com suas concepções e sua sensibilidade de recortar determinado fragmento da realidade.

Nesse sentido, o *olhar* do fotógrafo está presente na imagem, o que permite desmistificar a aura de neutralidade que envolve a fotografia. Fotografar é, portanto, uma *prática de representação,* pois fixa uma representação a partir de um olhar do fotógrafo, e uma experiência artística, pois é uma experiência autônoma, inédita, autêntica, única. Em uma interpretação simples, é possível inferir que desta reflexão resulta a noção de que, apesar de ser passível de ser reproduzida, a fotografia, indubitavelmente, é uma forma de arte, compondo uma estética específica.

Walter Benjamin analisa a evolução das técnicas de reprodução e sua influência sobre a arte. Considera que, ainda que a fotografia se origine como uma técnica de reprodução, ultrapassa essa limitação e alcança o caráter artístico.

Atualmente, a fotografia é considerada e utilizada como fonte documental para a pesquisa histórica. Nesse sentido, toda fotografia é um documento, como já foi discutido na introdução.

Institui-se que, por princípio, toda fotografia é uma fonte documental passível de ser investigada de acordo com os mais diversos interesses, considerando-se a característica interdisciplinar da imagem fotográfica. Conseqüentemente, é, em primeiro lugar, informação, estética ou histórica, ou ambas, concomitantemente.

[1] No senso comum ainda se associa a fotografia a prova irrefutável do real.

A discussão sobre esse assunto fundamenta-se na crítica à dicotomia do caráter da fotografia, estético ou documental; criação ou testemunho. Não é possível dissociar o aspecto estético do comprobatório, pois ambos são partes constitutivas do documento fotográfico.

Para Philippe Dubois, a questão "a fotografia é uma arte?" foi resolvida, no século XX, "não só de ser colocada, mas até de ter um sentido."[2] Esse questionamento iniciou-se concomitantemente ao surgimento da fotografia, no século XIX, e desenrolou-se até culminar no movimento pictorialista, que esgotou seu sentido.

Um dos processos mais importantes da arte moderna é a ação racional do artista, a qual, apesar de não deixar de lado o despertar da sensibilidade, nunca deixa de ser um espetáculo ao olhar. A racionalidade está no trabalho do artista que articula percepção e razão – noção de que a arte é produção, é construção – idéia do começo do século XX que relacionava a arte à máquina.

Objetivamente, as fotografias, no início do século XX, à exceção das de autoria dos seguidores do movimento pictorialista, não eram produzidas para serem obras de arte, mas para comunicar, para testemunhar um fato. No entanto, como observa Antonio de Oliveira Júnior, "a objetividade fotográfica se perde num mundo de infinitas escolhas possíveis, que condicionam sensivelmente a criação e a visualização"[3], o que nos remete à questão da fotografia como um recorte do real fundamentado na subjetividade do fotógrafo.

Para Gerard Lebrun, as mutações modernas não vão valorizar a arte a partir do conceito de autenticidade. Novas técnicas, como o cinema e a fotografia, calcadas na reprodutibilidade, forçaram uma revisão do conceito de arte e de suas categorias.

Walter Benjamin afirma que,

> com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições, não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo, os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte.[4]

Para ele, a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária foi justamente a fotografia.

O autêntico, característica primordial da obra de arte, é uma categoria metafísica que exclui o falso, o duplo. Sobre o critério de autenticidade, Benjanim escreveu:

---

[2] DUBOIS, Philippe. *op. cit.* p. 253.
[3] OLIVEIRA JR., A. de. *op. cit.* p. 82.
[4]BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Benjamin/Adorno/Horkheimer/Habermas, São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 61-62.

> [...] desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de *práxis*: a política.[5]

Inserida no conjunto de inovações tecnológicas inauguradas na passagem do século XIX para o XX, a fotografia surgiu como uma panacéia ao problema da reprodução fiel, duplicata e prova exata do real. Nesse sentido, desempenhou sua função como documento. Entretanto, como pondera Maria Teresa de Mello, "o surgimento de uma técnica mecânica para a criação de imagens estabelece uma nova relação entre arte e técnica, alterando a própria natureza da arte e sua função social".[6]

Essa alteração da natureza da arte a partir de novas técnicas já havia sido abordada por Walter Benjamin em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.* Sua reflexão gira em torno do impacto social da fotografia, devido ao seu caráter inovador e às novas relações que ela estabelece, alterando o valor de culto da arte para o de exposição e anulando a "aura" emanada pela obra de arte.

A fotografia não só provocou uma transformação na arte, mas também, de acordo com Armando Martins de Barros, "impôs uma reeducação do olhar e um reordenamento da própria cultura."[7] O aprimoramento da técnica fotográfica possibilitou, entre outras coisas, a reprodução em larga escala, sendo este um dos fatores responsáveis por essa "reeducação do olhar".

A tensão que se verifica, desde os primórdios da fotografia, entre a arte e a reprodução mecânica de imagens, foi expressa de forma bastante polêmica, desde o final do século XIX, na Europa, até as primeiras décadas do século XX, no cenário mundial e no Brasil. A discussão intensificou-se no país justamente nas décadas de 20 e 30, sob a forma do movimento pictorialista, perdendo força paulatinamente nas décadas subseqüentes, de 40 e 50, sendo a fotografia pictorial substituída, na produção fotográfica e nos debates teóricos, pela chamada fotografia moderna, influenciada pelo movimento concretista.

De acordo com Boris Kossoy, a denominada "fotografia artística" nasce com o fotoclubismo. A fotografia artística seria, em sua concepção, uma "deturpação iniciada a partir do movimento pictorialista na fotografia originado de um grupo de amadores irmanados no propósito de aproximar ao máximo a imagem fotográfica da pintura, não importando quais fossem os meios."[8]

---

[5] *Idem,* p. 69.
[6] MELLO, M. Teresa de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 14.
[7] BARROS, Armando Martins de. *op. cit.* 1997. p. 74.
[8] KOSSOY, Boris. *op. cit.* 1983. p. 884.

Maria Teresa Bandeira de Mello define o pictorialismo como

> [...] um movimento de oposição à conceituação e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético: o pictorialismo define a imagem fotográfica como o resultado da interpretação do sujeito-fotógrafo, que atua como um intermediário entre o tema/objeto e o médium.[9]

O objetivo do pictorialismo centrava-se na preocupação em delimitar um estatuto específico para a fotografia, até então percebida como produto do registro mecânico e automático da câmara fotográfica, concebendo-a como arte. Assim como a pintura era o fruto da subjetividade do pintor, reivindicava-se para a fotografia o caráter artístico, argumentando-se ser ela o fruto do olhar e, portanto, da subjetividade do fotógrafo, o que bastava para caracterizá-la como arte. O obturador foi identificado, de forma sistemática, com o olho humano. "Quantas vezes tem-se escrito que o apparelho photographico não é em summa, senão um olho mechanico aperfeiçoado, cuja placa seria a retina e o objectivo o crystallino."[10]

Convém mencionar que, a despeito dessa tensão oriunda do desenvolvimento da técnica para fixar a imagem por meio de reações físico-químicas, a técnica da câmara escura, que dispunha a imagem captada em perspectiva, data do período do Renascimento. Em outras palavras, a técnica mecânica, ou física, para a produção da fotografia foi desenvolvida e utilizada por pintores alguns séculos antes que fosse possível fixar quimicamente essa imagem em um suporte. Dessa forma, é possível inferir que a fotografia teve seu surgimento em etapas. A primeira etapa descrita está vinculada de forma indissociável à pintura.

Nesse sentido, pode parecer paradoxal a fotografia reivindicar seu estatuto de arte, no século XX, pois alguns de seus princípios foram desenvolvidos justamente por artistas. Entretanto, deve-se ponderar que, no Renascimento, essa técnica foi criada como um instrumento, um meio para a arte, similar ao pincel ou a tela.

Apesar de a relação entre arte e fotografia apresentar diversas facetas, conformou-se de modo mais sistemático a partir das primeiras manifestações do pictorialismo, em 1890, em Viena, Londres e Paris, segundo atesta Maria Teresa de Mello.[11] No Brasil, o movimento começou pelo desenvolvimento do fotoclubismo.

A partir de 1903 surgiram os primeiros grupos e associações, dispersos, movidos pela disposição em promover a fotografia como arte. Em 1910, foi fundado o Photo Club do Rio de Janeiro. Para Maria Teresa de Mello, o marco inicial do fotoclubismo brasileiro surgiu devido ao anseio de criar um espaço privilegiado para o aprendizado, desenvolvimento e

---

[9] MELLO. Maria Teresa. *op. cit*. p. 14.
[10] "O olho é um apparelho photographico", texto de M.Gandet, publicado originalmente em *La Photo pour Tous* e traduzido na Revista *Photogramma*, anno III nº. 32, maio de 1929. p.13
[11] MELLO, Maria Teresa de. *op. cit.* p. 14.

normatização da incipiente técnica fotográfica. Congregava, sob a forma de associação, os praticantes da fotografia, promovendo reflexões, concursos, exposições e publicações. Os objetivos que motivaram a criação dos fotoclubes foram mantidos; contudo, as discussões a respeito do caráter artístico da fotografia, que marcaram seus primórdios e que se aprofundaram com o pictorialismo, passaram a ser identificadas como premissas do fotoclubismo. Portanto, a estética apregoada pelo movimento pictorialista disseminou-se fundamentalmente por meio dos fotoclubes.

Com a fundação dos fotoclubes, surgiram publicações dedicadas à fotografia, tais como a *Revista Photographica*, em 1909, e a *Photo Revista do Brasil*, em 1925.

O Photo Club Brasileiro, fundado em 1923, por um grupo de fotógrafos amadores, entre eles Alberto Fridmann e F. Guerra-Duval, representou a consolidação do fotoclubismo no país, devido à sua abrangência espacial e temática. Tornou-se referência para a prática fotográfica em todo o Brasil.[12] Reunindo associados do Photo Club do Rio de Janeiro, o Photo Club Brasileiro desempenhou papel fundamental na produção de fotografias pictoriais e na reflexão sobre a fotografia como arte.

Com o intuito de difundir e legitimar a arte fotográfica, o Photo Club Brasileiro promovia, a partir do ano de sua fundação, Salões Anuais de Fotografia. Prestigiados e concorridos, os Salões cumpriram seu papel, perdurando até 1939. A importância atribuída a tais salões e o empenho em realizá-los podem ser percebidos no texto publicado na revista *Photogramma*, por ocasião do VI Salão[13]:

> O acontecimento photographico mais importante de Julho, no Brasil, foi o VI Salão do Photo Club Brasileiro, evidenciando a vigorosa vitalidade desta associação, o valor de seus ensinamentos, feitos sem antipathico dogmatismo, na intimidade das reuniões e excursões, e o apparecimento de um valente punhado de novos expositores, que se vem bater pela arte feita com a photographia. [14]

2.1.2. *Photogramma*: a arte fotográfica em revista

[12] A revista *Photogramma,* publicação do Photo Club Brasileiro, recebia e publicava cartas oriundas de todo o país com comentários e dúvidas de fotógrafos amadores sobre os mais diversos aspectos da técnica fotográfica.
[13] O evento foi fotografado por Nicolas e essas fotografias foram publicadas em *Photogramma.*
[14] *Photogramma,* "Notas e Commentarios", Anno IV nº. 34 agosto 1930. p.1

Criada, redigida e administrada pelo Photo Club Brasileiro, a revista *Photogramma*[15] foi utilizada como meio de divulgação de suas concepções acerca das técnicas fotográficas e das teorias desse campo em formação. Editada mensalmente, entre 1926 e 1931, totalizando 44 números, a revista foi a primeira a debater e a publicar sistematicamente, no Brasil, a chamada fotografia pictorial.[16]

Pictorialismo pode ser definido como um movimento estético cujo objetivo era firmar o estatuto de arte da fotografia. Fundamentava-se em uma relação entre teoria e técnica que pretendia superar a preponderância do automatismo na fotografia.

Segundo Roland Barthes, "o 'pictorialismo' é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma".[17]

No Brasil, a publicação de fotografias em revistas não era recente. Desde 1900, após vinte anos em relação aos Estados Unidos e à Europa, foram publicadas, no Brasil, as primeiras fotografias na *Revista da Semana*. Respectivamente, em 1901 e 1904, as revistas *Ilustração Brasileira* e *Kosmos* também adotaram a fotografia, integrando o conjunto das pioneiras dessa inovação no país.[18] A técnica que possibilitou a reprodução de imagens fotográficas na imprensa, por meio de processos industriais, surgiu ainda no século XIX. Entretanto, até o início do século XX, a utilização de fotografias na imprensa restringia-se às revistas semanais. Os jornais diários descartavam a nova tecnologia pela falta de tempo hábil para a preparação dos clichês fotográficos. Inicialmente utilizadas como ilustrações, as fotografias serviam para documentar fatos e para tornar os textos mais agradáveis. Tal utilização perdurou por muito tempo sem discordância, e hoje, ainda que não haja mais unanimidade a respeito, a associação da fotografia a essa função ainda é presente.

Coincidindo com a emergência do pictorialismo no país, o início da publicação de fotografias nas revistas ilustradas foi influenciado por essa estética, incorporando inclusive fotoclubistas comprometidos com o movimento como colaboradores dessas revistas. Esse é o caso das revistas *Kosmos* e *O Cruzeiro.* Como aponta Maria Teresa de Mello, em 1904 a revista *Kosmos,* então considerada importante publicação da capital federal, reuniu os

---

[15] O nome da revista não seria *Photogramma*, e sim *Photographia.* No primeiro número, no texto de apresentação, o professor Del Vecchio refere-se à revista com o nome de PHOTOGRAPHIA. O nome *Photogramma* parece ter sido colocado sobre o outro, colado, tanto na capa, quanto na contracapa e na primeira página da revista, o que nos leva a crer que o nome da revista tenha sido alterado sem que tenha havido tempo para a mudança na primeira edição. Ver Imagem 9.

[16] Antes de *Photogramma,* foi criada, em 1925, a *Photo Revista do Brasil*, que encerrou sua publicação no mesmo ano.

[17] BARTHES, Roland. *op. cit.* 1998. p. 52.

[18] PAES, Maria Helena; DUARTE, Geni Rosa e VANUCCHI, Camilo. *Leituras de imprensa.* Fotografias de Sebastião Salgado. São Paulo, Bei Comunicação, 2000 (Coleção Êxodos: programa educacional). p. 18.

fotógrafos de arte Oscar Teffé, Sílvio Bevilácqua, Barroso Neto e Guerra-Duval, publicando um conjunto de fotografias desses artistas.[19]

Especificamente no Brasil, pois não há informações de que na Europa isso tenha ocorrido, os pictorialistas atuaram nas revistas ilustradas, expandindo sua participação para outros circuitos de produção fotográfica além dos fotoclubes. Embora essa atuação possa ser percebida de modo mais constante e efetivo na revista *O Cruzeiro*, há indícios de que os pictorialistas tenham colaborado também com as revistas *Illustração Brasileira, Revista de Semana* e *Beira-Mar.*[20]

Lançada em 1928, a revista *O Cruzeiro* dispõe da participação de pictorialistas para a publicação de suas fotografias e para a organização dos concursos fotográficos realizados pela revista. Fernando Gerra-Duval, então diretor do Photo Club Brasileiro, José Mariano Filho e Silvio Bevilacqua, Nogueira Borges, Hermínia Nogueira Borges são os fotoclubistas que participaram mais ativamente na revista.

Os concursos aludidos foram anunciados já no primeiro número da revista, com o objetivo de suprir a demanda por imagens. Com esse expediente, a revista incorporou como colaboradores fotoclubistas, alguns dos quais participavam dos concursos, inscrevendo fotografias de suas autorias, e outros, organizando-os, compondo inclusive o júri.[21]

Ao mesmo tempo em que as revistas ilustradas supriam a demanda por imagens, ao arregimentar fotógrafos vinculados aos fotoclubes, a estética pictorialista ganhava projeção, pois as fotografias produzidas por esses fotógrafos se sobressaíam no conjunto das imagens publicadas nas revistas ilustradas. No caso da revista *O Cruzeiro*,

> [...] a excepcional qualidade técnica e o esmero na composição demarcam uma fronteira precisa entre o simples registro e a 'fotografia artística'. Essa diferenciação era acentuada pela própria revista, pois as fotos dos pictorialistas eram impressas em rotogravura em tons de verde, ocre ou azul, o que contribuía para realçá-las do conjunto. Além disso, eram as únicas que traziam os créditos do autor.[22]

Dois anos antes do lançamento da revista *O Cruzeiro*, o Photo Club Brasileiro criou, em 1926, uma revista exclusivamente dedicada à fotografia. A inovação de *Photogramma* consistia no fato de que, pela primeira vez no país, uma revista dedicava-se exclusivamente à

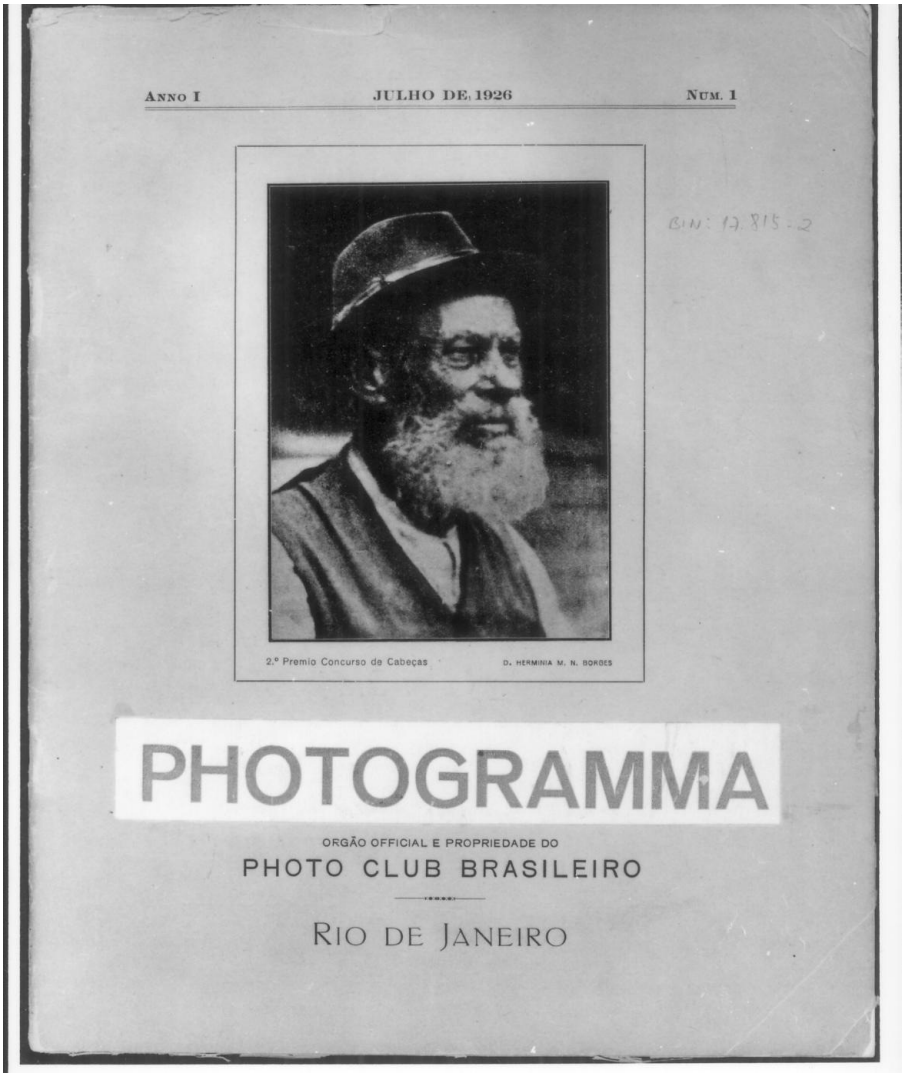
[19] MELLO, Maria Teresa de. *op. cit.* p. 67.

[20] Helouise Costa faz essa observação, esclarecendo que, na revista *Illustração Brasileira* a colaboração de pictorialistas pode ter se iniciado em 1920, embora não haja como confirmar essa informação devido a inexistência de créditos dos autores das fotografias publicadas na revista. COSTA, Helouise. "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro (1928-1932)"*. p. 273.

[21] A revista *O Cruzeiro,* de 29 dez. 1928, p. 12 anunciava o Concurso Mensal de Fotografia de cujo o juri participariam Fernando Guerra-Duval, que ocupava os cargos de diretor do Photo Club Brasileiro e de redator chefe da revista *Photogramma* e José Mariano Filho, antigo diretor da Escola de Belas Artes e membro do fotoclube. A esse respeito ver: COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932), 1998.

[22] COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932), 1998, p. 275.

fotografia, abordando os mais variados assuntos relativos à temática fotográfica. Além disso, ultrapassando o caráter ilustrativo, percebe-se a interação entre as duas linguagens utilizadas na revista – a escrita, nos artigos, e a visual, nas fotografias publicadas –, o que era incomum para a época. Em *Photogramma*, além das legendas, havia comentários sobre aspectos técnicos, tais como composição, iluminação, materiais, revelação, entre outros, e sobre os conteúdos das imagens. Tais comentários abrangiam a fotografia em geral e procuravam analisar fotografias publicadas na revista. No que se refere a estes últimos, eram veiculados em uma seção específica, *Consideranda*, devidamente assinada, invariavelmente por Amaro Bello, e referiam-se às fotografias publicadas no *Supplemento photographico,* resultado de seleção à qual os fotoclubistas se submetiam em concurso interno e periódico.


ANNO I JULHO DE 1926 NUM. 1

2.º Premio Concurso de Cabeças D. HERMINIA M. N. BORGES

PHOTOGRAMMA

ORGÃO OFFICIAL E PROPRIEDADE DO

PHOTO CLUB BRASILEIRO

RIO DE JANEIRO

Imagem 9 - Capa da revista *Photogramma*, nº. 1, julho de 1926

Ilustrava a capa do primeiro número uma fotografia premiada nos concursos internos, de autoria da fotoclubista Hermínia de M. Nogueira Borges.

Em todas as edições da revista, na contracapa, era anunciado o fim único ao qual *Photogramma* se propunha:

> Divulgar a photographia e aprimorar a educação technica e artistica dos amadores brasileiros, para o que, além de artigos e de reprodução de photographias de seus redactores e collaboradores fixos, publicará artigos interessantes assignados e photographias que lhe forem enviadas, sendo que estas serão sujeitas a uma critica constructiva, com o fim de fazer resaltar as qualidades e apontar os defeitos para que possam ser corrigidos; responder a qualquer consulta sobre assumpto concernente à photographia.

Assim, tanto a revista *Photogramma*, quanto o Photo Club Brasileiro, responsável por sua publicação, tomavam para si a função de se tornarem paradigmas e referências, em aspectos práticos da técnica fotográfica, impondo a determinação de uma linha teórica comprometida com a fotografia pictorial.

Explicitado diversas vezes, o objetivo primordial da revista era persuadir "*aos que cuidam de arte no Brasil que a fotografia é a irmã mais nova das bellas artes*." Portanto, o desafio assumido pelos fotoclubistas abrangia a produção de fotografias pictoriais, ou seja, o desenvolvimento da técnica e a consolidação definitiva do caráter artístico da fotografia. Para atingir tais objetivos, *Photogramma* constituiu-se um veículo privilegiado. Corroborava para tal intento o fato de que a revista se apresentava, não só como a primeira com o propósito de abordar sistematicamente e fotografia, mas também como a primeira a ter alcance nacional, o que possibilitava expandir a discussão para todo o país.

O surgimento de *Photogramma* no Distrito Federal, em meados da década de 20, o seu amplo alcance em todo o Brasil, atestado pela correspondência publicada na revista, e a abrangência, tanto temática, quanto de categorias dos fotógrafos, dos iniciantes e amadores, até os profissionais reconhecidos, são aspectos que denotam a crescente importância atribuída à imagem e à fotografia, no período. Em suas páginas, os fotógrafos imprimiam visibilidade ao seu trabalho e o legitimavam perante um fórum autorizado.

O quadro editorial, nos primeiros números, era formado por fotógrafos e professores eminentes, tais como Fernando Guerra-Duval, como redator chefe, e Sylvio Bevilacqua, conhecido fotógrafo, como redator do Photo Club Brasleiro. *Photogramma* contava ainda com um conjunto de colaboradores efetivos, composto por José Del Vecchio, por J. A. Dias de Amorim e Luiz Figueiredo de Medeiros, entre outros.

Consolidar a fotografia como uma das belas artes era uma preocupação constante do Photo Club Brasileiro, revelada nos textos teóricos e nas próprias fotografias publicadas. A produção dos fotoclubistas era determinada pela adoção dos temas acadêmicos e das regras clássicas de composição, típicos da pintura. A estética pictorialista procurava aproximar-se da

pintura, ao mesmo tempo em que se distinguia dela, devido às técnicas exclusivas possibilitadas pelo processo e pelos materiais fotográficos.

O fundamental era diferenciar a produção pictorialista em relação ao caráter documental da fotografia, distanciando-se propositadamente do real, por meio de ângulos, técnicas e processos de revelação. Segundo Boris Kossoy, "importante para o fotógrafo pictorialista era 'interpretar' esta realidade, através das mencionadas técnicas a tal ponto que o espectador não podia mais diferenciar o produto final: fotografia ou pintura?"[23]

Entre outras, duas técnicas destacaram-se no período, para a obtenção desses efeitos desejados: o bromóleo e o *flou*.

> Bromóleo é o nome dado ao processo de preparação de provas fotográficas que consiste em branquear as zonas sombrias de uma prova em papel de brometo e pintá-lo depois com um pigmento oleoso. Foi apresentado em 1907, tornando-se popular entre os fotógrafos pictorialistas. *Flou* é o efeito de ligeira perda de nitidez de uma imagem fotográfica provocado, em geral, pela difusão da luz. Esse efeito pode ser obtido tanto no momento da captação da imagem quanto no da impressão de prova.[24]

Nos artigos teóricos apresentados na revista predominava a tentativa de definir o caráter artístico da fotografia. A busca conceitual resultou em um embate teórico que se apoiava nas técnicas. Os associados do Photo Club Brasileiro dividiram-se em "puristas" e "intervencionistas". Alberto Friedmann e Fernando Guerra-Duval polarizaram o debate. Com base na constatação de que a fotografia era uma das belas artes, consenso entre os fotoclubistas, o debate incidia sobre as técnicas e questionava a intervenção do fotógrafo no resultado final. Enquanto os primeiros valorizavam o ato fotográfico, enfatizando a subjetividade representada pelo olhar do fotógrafo, os segundos buscavam uma estética original, suprimindo a objetividade do processo mecânico da fotografia por meio de intervenções manuais nas cópias ou nos negativos, de modo a produzir determinados efeitos.

Alberto Friedmann defendia a "influência puramente photographica sobre o resultado pela modificação de todos os processos desde a composição até a montagem [...]"[25]. Condenava a prática do retoque, intervenção direta por meio de pintura no positivo ou negativo. Considerava esse artifício uma mentira que prejudicava a "verdade artística", e aconselhava: "Deteste o retoque. É uma mentira. Falsifica os valores, únicos meios de expressão na photographia. Limite-se, portanto, à emenda de pequenos deffeitos, pontos transparentes [...] [26]."

---

[23] KOSSOY, Boris. *op. cit.* 1983. p. 884.
[24] MELLO, Maria Teresa de. *op. cit.* p. 200 e 202.
[25] *Photogramma,* out. 1926, p. 2.
[26] *Photogramma,* set. 1926, p.3-4. "Meia dúzia de conselhos III".

Fernando Guerra-Duval posiciona-se contrariamente às proposições de Friedmann, questionando-as no artigo "Observações sobre meios de expressão na photographia pictorial". Não reprovava o retoque, aceitando-o, assim como outras formas de intervenção, desde que fossem realizadas de modo perfeito, sem deixar vestígios. Segundo sua concepção, o caráter artístico da fotografia não seria determinado pelo resultado, mas pela interpretação e construção da imagem pelo fotógrafo artista, que teria à sua disposição o desenvolvimento da técnica para criar a sua verdade artística.

Como conseqüência da modernização, o processo fotográfico passou, no período, por uma transformação,

> [...] industrializando-se e anulando uma tradição artesanal que vinha desde a metade do século XIX, na qual o próprio fotógrafo elaborava o seu material. O desenvolvimento da indústria fotográfica com a simplificação dos processos de reprodução, o aparecimento das câmaras portáteis de fácil manuseio e a inauguração de lojas especializadas em material fotográfico favorecem também o surgimento de uma nova categoria de fotógrafos: a dos "batedores de chapas", que compram e revelam seus filmes em casas comerciais e cuja única preocupação é registrar sua vida familiar e momentos de lazer.[27]

Resistindo a essa industrialização, o movimento pictorialista representou a trincheira da arte fotográfica, defendendo o trabalho artesanal do fotógrafo. No primeiro número de *Photogramma,* o debate já se revelava de forma incisiva, no texto *Voltemos ao laboratório*!, e o autor, José Del Vecchio, relembrava os tempos nos quais o "photo-amador não era o passivo consumidor da produção industrial". Em sua concepção, era precisamente a intervenção pessoal do fotógrafo, desde a confecção do material químico, até a preparação da placa, que lhe atribuía a condição de artista. Considerava, ainda, que: "todas as minúcias fossem conhecidas pelo operador, cada praticante da photographia era um experimentador e aquelles cujo prepraro scientifico lhe autorisava uma experiência". Assim, a fotografia progrediria, não por meio de um processo exterior a ela, representado pela indústria, mas por obra de seus praticantes.

O pictorialismo chegou a ser considerado um movimento de reação conservadora à industrialização e vulgarização da fotografia, como decorrência lógica do processo de decadência artística do retrato fotográfico ou daquele movimento revestido de caráter elitista. De qualquer forma, seja qual for o caráter do movimento, sua importância deve-se ao fato de ter estimulado o debate sobre a fotografia, ao irradiar para a sociedade, de grupos fechados, representados pelos fotoclubes, por meio da visibilidade produzida pelos Salões Anuais de

[27] MELLO, Maria Teresa de. *op. cit.* p. 66

fotografia, a revitalização do retrato e das fotografias de estúdio, ou, ainda, por meio da abertura nas revistas de grande circulação para a discussão sobre o assunto.

Como desdobramento dessa polêmica, reforça-se a distinção entre os fotógrafos profissionais (artistas) e os amadores (batedores de chapas). Para acompanhar as transformações, a revista abre um espaço para instruir os amadores acerca das corretas formas de composição e revelação e das técnicas empregadas pela estética pictorialista. Em outras palavras, repudiando o abandono do caráter artesanal, o movimento procurava, por meio da revista, incorporar os fotógrafos amadores, cooptando-os, estabelecendo uma relação hierárquica por meio de concursos promovidos semanalmente. Além disso, havia a realização dos concursos mensais, e os vencedores eram premiados com a publicação, na revista, das fotografias selecionadas como as melhores de cada categoria. Tais concursos internos, divididos em ordinários e extraordinários, devidamente regidos por um regulamento, estabeleciam as categorias, classificando os participantes. Prevista no Regulamento dos Concursos Semanais, a mudança de categoria seria efetivada cada vez que um concorrente obtivesse cinco lugares quaisquer ou três primeiros. Hierarquicamente, os fotógrafos eram divididos nas seguintes categorias: Principiante/estreante, Júnior, Sênior e *Hors Concours.*

A realização desses concursos, a decorrente classificação dos associados e os critérios que determinavam a passagem de categoria de acordo com o número de premiações obtidas, e não com o tempo de filiação, evidenciam a preocupação em garantir a qualidade artística da produção vinculada ao Photo Club Brasileiro.

A distinção entre amadores e profissionais reforçada pelo fotoclubismo remete a um outro ponto fundamental: o da sensibilidade artística. Para ser um artista-fotógrafo não bastava dominar a técnica; era preciso, também, compor uma expressão singular a partir da sensibilidade pessoal.

> [...] para comprehender isto é sufficiente um pouco de bom senso que nos leve a perceber que a factura de uma obra de arte é independente do meio impregado para obte-la . Se assim não fosse, se, para crear um quadro, bastasse dispôr tintas com pinceis e espatulas sobre uma tela, qualquer pintamonos seria o rival de Velasquez ou Rafael, de Corot ou Turner. Quem pinta, para fazer uma obra de arte, precisa ser artista e possuir tambem a technica especial à pintura. Mas, a technica, por mais perfeita que seja, sem o talento nada vale. Com a photographia dá-se o mesmo.[28]

Segundo Maria Teresa de Mello,

> [...] o pictorialismo apresenta duas vertentes, uma que se volta para o passado – através das referências ao academicismo e ao naturalismo – e outra para o futuro. Considerado o introdutor da fotografia moderna, o

[28] "Considerações sobre a fotografia pictorial", *Photogramma,* abr. 1929. p.1.

> movimento pictorialista constituiu uma fase de decolagem da arte do fotógrafo.[29]

Requisitando o *status* de arte, a fotografia mantinha uma relação ambígua: ao mesmo tempo em que procurava se distinguir da pintura, dela tentava se aproximar, como meio de legitimação. Os pictorialistas referiam-se às fotos como quadros expostos à apreciação pública.

> O movimento pictorialista não mantém com a pintura uma relação de mera imitação. Ao contrário, estabelece uma correspondência entre ambas que impulsiona a fotografia a elevar-se ao nível da pintura e, nesta situação de igualdade, reivindicar o estatuto de arte.[30]

Photogramma publicou frases de Bernard Shaw, dramaturgo e crítico inglês, sobre a fotografia e sua relação com a pintura. A ausência de comentários a respeito desses pensamentos indica que o conselho editorial da revista e, mais abrangentemente, o Photo Club Brasileiro, concordavam com tais idéias.

> A photographia só se tornou popular quando annulou suas qualidades baseadas na verdade.
> A photographia não póde competir seriamente com a pintura. A photographia é muito mais complicada e muito mais difficil do que o trabalho dos artistas comuns.
> Todas as objecções que se fazem à photographia foram feitas a todas outras artes graphicas, - exceto à que se refere a seu automatismo. O que vale esse sabem todos os photographos.
> Dizem que a photographia não pode mentir, quando um modelo julga seu retrato parecidissimo, é que o retocador agiu, alterando o cliché, estragando a semelhança e o modelado.
> Durante os ultimos annos a photographia e a pintura tem se influenciado reciprocamente.
> A historia da photographia revela uma evolução tal qual a da pintura. É inutil querer amarral-a aos velhos methodos e aos velhos resultados.[31]

Pelo tom irônico expresso no jogo com o significado das palavras e na demonstração de intimidade com o meio e com os fotógrafos, evidencia-se uma valorização da fotografia em detrimento da pintura e, inclusive, um certo descaso pela discussão, dada a obviedade da superioridade da fotografia.

Concomitantemente ao desenvolvimento da técnica, observa-se a constituição de uma tipologia fotográfica, distinguindo-se foto artística de foto documental. Observa-se esta distinção, tanto nos embates teóricos travados nas páginas de *Photogramma,* quanto nos conselhos práticos difundidos pela revista. Um exemplo é o "Curso Preliminar de Fotografia",

---

[29] MELLO, Maria Teresa de. *op. cit.* p. 40.
[30] *Idem,* p. 16.
[31] *Photogramma,* dez. 1926 – jan. 1927, p. 11.

por F. Esbérard, do Photo Club Brasileiro[32], de 1930, no qual o tema é "Fotografia e suas divisões".

> A fotografia divide-se em:
> - Anedoctica - é a que trata apenas de criar recordações de factos, pessoas ou coisas que em alguma época ou de alguma maneira nos interessaram. É a mais fácil das 3 divisões, e a que geralmente os 'amadores' praticam [...]
> - Documentaria - é a que visa de modo mais aproximativo da verdade, grafar factos, pessoas ou coisas, como sejam as fotografias: de reportagem, a de topografia, a microfotografia, a de identificação, etc, etc
> - Artistica ou pictorial, é a que traduz a sentimentalidade ou estado d'alma experimentado pelo artista ao contemplar algum motivo que formará o ponto de interesse do quadro ou motivo principal.

Em artigo originalmente publicado pela revista *Para todos* e republicado em *Photogramma,*[33], sobre a 4ª. Exposição Anual do Photo Club Brasileiro, a distinção é plenamente definida na avaliação da exposição e de suas seções: a pictorial e a documentária.

> Commove é a admiravel colleção de quadros na secção pictorial que provam indiscutivelmente ser a photographia uma das bellas artes, pois, usando-a o artista, como em todas as artes imitativas, imita o que lhe mostra a natureza, mas imita transformando segundo sua visão pessoal [...]

Nas páginas de *Photogramma,* não apenas havia textos que versavam sobre a problemática do caráter artístico da fotografia, como também alusões sobre a temática eram dispersas por todas as seções, inclusive nas propagandas veiculadas. Como exemplo, o significativo anúncio das lentes Voigtländer Heliar, apresentado como "o instrumento digno de um artista".

> O artista exige um instrumento que lhe permitta realisar as suas idéias. V. Sa. também quererá certamente, produzir mais que simples photographias. Para tanto, precisará de uma objectiva que mereça ser o instrumento de um artista. A lente que até hoje se tornou insubstituivel é a Voigtländer Heliar. [34]

As propagandas veiculadas pela revista restringiam-se a produtos e serviços exclusivamente relacionados à fotografia. Era comum, nos primeiros números, aparecer a seguinte frase no rodapé: "procurando as casas que annunciam aqui é sempre util referir-se ao PHOTOGRAMMA". Isto talvez nos induza a refletir acerca do prestígio da revista, ou, antes, de seus associados. Além dos anúncios de casas comerciais, havia uma seção intitulada "Indicadores", que se subdividia em: "A) representantes de fábricas estrangeiras de material photographico", "B) revendedores de material photographico," "C) Photographos – Atelier, D) industria photographica" e "E) mecanica photographica". Na seção C havia anúncios dos

[32] *Photogramma,* ago. 1930. p.8-9.
[33] *Photogramma,* out. 1927. p. 1-2.
[34] Esta propaganda foi veiculada em 1931, entre os meses de janeiro e março, na contracapa da revista.

ateliês dos fotógrafos associados ao Photo Club Brasileiro. É possível que esses anúncios fossem pagos, pois eram poucos, e sua freqüência diminuiu nos últimos anos da revista.

Criada com o intuito de promover um fórum de reflexões sobre a técnica fotográfica e de definir e difundir os princípios da estética pictorialista, *Photogramma* mantém esses pressupostos, mas restringe sua abrangência aos sócios do Photo Club Brasileiro e aos fotógrafos amadores.

Em junho de 1927, Alberto Friedmann publicou na revista um artigo no qual avaliava os quatro anos de existência do Photo Club Brasileiro. Intitulado "Uma advertência séria", o artigo analisava e enaltecia as contribuições do fotoclube na expansão e desenvolvimento da técnica fotográfica. Realçou a discussão acerca do caráter artístico da fotografia. A tensão entre os fotoclubistas que apoiavam o caráter artístico e os que apoiavam o caráter industrial da fotografia permaneceu refletida na revista durante toda a sua existência.

Ao assumir o posto de redator-chefe, em junho de 1928, substituindo Guerra-Duval, Sílvio Bevilacqua reformulou as linhas editoriais da revista. Descentralizou as reflexões das questões artísticas e passou a abordar todos os aspectos concernentes à fotografia. A tentativa de ampliar o campo de atuação da revista, apesar de não durar muito, pois Guerra-Duval reassumiu o cargo apenas dois meses depois, sinaliza para a existência de uma tendência entre os fotoclubistas de reconhecer as múltiplas possibilidades de uso da fotografia, o que indica a abertura para o mercado de consumo.

As mudanças da capa da revista podem ser evidências dessas tensões editoriais. Inicialmente, apresentava-se na capa uma das fotografias premiadas nos concursos internos e a indicação da vinculação de seu autor ao fotoclube. Posteriormente, a publicação de fotografias na capa foi suprimida, e o título era acompanhado da indicação: "Revista mensal illustrada de photographia". Essa indicação foi substituída, nos últimos números, por: "Revista mensal de fotografia e suas aplicações".

Imagem 10 - Capa da revista *Photogramma,* nº. 13, agosto de 1927.

De acordo com Maria Teresa Bandeira de Mello,

> as contradições, tensões e ambigüidades existentes no movimento pictorialista no Brasil devem ser compreendidas a partir do contexto específico em que surgem, qual seja, aquele do desenvolvimento das primeiras reflexões sobre a fotografia no país.[35]

[35] MELLO, M. T. B. de. *op. cit.* p. 83.

Tanto Nicolas Alagemovits, quanto Augusto Malta, eram sócios do Photo Club Brasileiro e participavam dos concursos mensais promovidos pelo fotoclube, tendo seus trabalhos publicados algumas vezes na revista. Esta constatação permite refletir acerca da diferenciação observada no período entre fotografia artística e fotografia documental e até que ponto esses conjuntos de distinguiam. Permite estudar também a produção dos dois fotógrafos que fixaram as imagens da reforma educacional num âmbito mais abrangente, possibilitando a compreensão de suas respectivas expressões.

2.1.3. Arte e expressão: inserção e atuação de Malta e Nicolas no pictorialismo

Reconhecer na produção de Nicolas princípios pictorialistas e estabelecer a sua contribuição para o desenvolvimento da fotografia moderna (Nicolas ultrapassa o pictorialismo e já delineia em seus trabalhos – principalmente nas fotografias de arquitetura – a estética modernista) constitui ponto fundamental para a compreensão das fotografias por ele fixadas, sob encomenda de Fernando de Azevedo.

O apuro estético apresentado nos registros de Nicolas, a busca da diagonalidade e o contraste entre luz e sombra possibilitam-nos inferir que suas fotografias são expressões artísticas, segundo os preceitos pictorialistas vigentes no período. Além disso, sabe-se que atuou no Rio de Janeiro no início do século e que mantinha certa vinculação ao meio artístico, o que pode ter influenciado sua expressão. Isso remete a uma das primeiras questões formuladas sobre a documentação: as fotos de Nicolas são artísticas? A resposta a esta questão está diretamente vinculada à sua inserção no movimento pictorialista.

Nicolas Alagemovits foi admitido como o sócio de número 215 no Photo Club Brasileiro, em novembro de 1926, e sua filiação foi divulgada na revista *Photogramma.*[36]

Sua trajetória no Photo Club, que de certa forma reflete também sua trajetória profissional, pode ser acompanhada na revista. Em pouco tempo galgou os níveis da hierarquia interna do fotoclube, estipulada pelos estatutos, chegando, inclusive, a participar do Corpo Eletivo, escolhido em Assembléia Geral Extraordinária realizada no dia 29 de setembro de 1928. Ainda em 1928, no 5º. Salão de Photographias, organizado pelo Photo Club

[36] Expediente Photo Club Brasileiro. *Photogramma,* nov. 1926. p. 21.

Brasileiro, Nicolas foi um dos expositores e recebeu duas menções honrosas, dentre as doze fotos por ele apresentadas.[37]

Em 1930, por ocasião da realização do VI Salão do Photo Club Brasileiro, já era considerado da "velha guarda" do fotoclube, juntamente com Wenning, Luiz Paulino, Wyszomiriski, Heitgen, Borba e Guerra-Duval.

> O acontecimento photographico mais importante de Julho, no Brasil, foi o VI Salão do Photo Club Brasileiro, evidenciando a vigorosa vitalidade desta associação, o valor de seus ensinamentos, feitos sem antipathico dogmatismo, na intimidade das reuniões e excursões, e o apparecimento de um valente punhado de novos expositores, que se vem bater pela arte feita com a photographia. Da velha guarda havia Wenning, Luiz Paulino, Wyszomiriski, Heitgen, Borba, Guerra-Duval, e Nicolas.[38]

Durante os anos de existência de *Photogramma*, foram publicadas na revista três fotografias de Nicolas: dois retratos, categoria na qual era especialista, e um panorama do 4º. Salão Anual do Photo Club Brasileiro.

O retrato é apontado, em alguns artigos publicados na revista, invariavelmente, como "o primeiro assumpto que tenta o principiante"[39]. Como justificativa para este fato, são apresentados os seguintes aspectos: a facilidade de encontrar modelos, "*quasi* sempre victimas que só tarde demais de arrependem", e a irresistível atração que a figura humana exerce. Qualquer que tenha sido a causa, Fernando Guerra-Duval assegura que "a esta fascinação não sei de principiante algum que tenha resistido. Assim fiz eu. Assim fizeram, póde-se dizer, todos."[40] Desse modo, os amadores iniciavam por um dos gêneros mais difíceis.

Apesar desta constatação, a respeito das primeiras tentativas daqueles que se iniciam na fotografia, "os insuccessos inevitáveis, dada a dificuldade do gênero, desvia-os em pouco tempo da directriz inicial e os amadores passam a photographar outros assumptos"[41] Contudo, "ganhando experiência e aperfeiçoando a technica hesitante, prende-os de novo a attração antiga e voltam a fazer ensaios já com melhor resultado."[42]

Mesmo com a difusão do pictorialismo e da produção dos fotógrafos pautada por seus princípios, estes não abandonaram seus estúdios nem a prática do retrato, ainda muito procurado. Verifica-se, na revista *Photogramma,* um movimento de valorização deste gênero fotográfico e de sua adaptação aos cânones pictorialistas. Os concursos mensais do fotoclube

---

[37] Expediente Photo Club Brasileiro. *Photogramma,* dez. 1928-jan./fev. 1929. p 19.
[38] Notas e Commentarios. *Photogramma,* ago. 1930. p.1.
[39] *Photogramma,* anno II n. 20 mar. 1928, p.1
[40] Breves notas sobre o retrato. *Photogramma,* mar. 1928. p.1.
[41] GUERRA-DUVAL, F. "A figura humana". *Photogramma,* jun. 1927. p.1-2.
[42] *Ibidem.*

indicavam o retrato como um tema "clássico", o que pode ser interpretado como a sua afirmação como um tema sempre pertinente.

José Mariano Filho, Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, valoriza o retrato, reconhecendo, assim como em outros textos publicados na revista, a dificuldade em realizá-lo, e define-o como "o mais ingrato"[43] de todos os gêneros.

A respeito das orientações do Photo Club Brasileiro, a revista apresenta, para se produzir um retrato pictorialista, diversos conselhos e, inclusive, definições. Do ponto de vista pictorial, além da semelhança física, a fotografia "deve ser um quadro. Se o não for, representará apenas a recordação de uma pessoa. Terá um interesse restricto, limitado aos amigos e conhecidos."[44]

Metódicas, as informações abrangiam: aquisição do aparelho fotográfico e sua manipulação, composição, utilização de acessórios, tratamento do modelo, etc.

A afinidade da fotografia pictorial com a pintura pode ser percebida em conselhos como o de estudar os grandes mestres da pintura para aprender a compor um retrato,e orientações relativas aos fundos: "Quanto aos fundos, fazem-nos invariavelmente de modo a não chamar a attenção. Como em pintura, em photographia, os fundos podem matar ou dar realce a um retrato. Ë necessário muito cuidado, já que as objectivas registram imparcialmente tudo o que vêem".[45]

Segundo a revista, reconhece-se um verdadeiro artista pela utilização dos acessórios, pois, ao estudá-los, percebe-se que ele não os joga a esmo, escolhendo-os cuidadosamente.

O artista deveria descobrir o "momento ótimo" para o retrato. Esse momento, de acordo com as orientações, seria fornecido pela distribuição de luz adequada. Além disso, o tratamento do modelo é essencial para se obter um bom retrato.

Sylvio Bevilacqua reprova o emprego de efeitos com luz fortíssima e de luz dos dois lados, evidenciados pelo cinema e imitados por alguns fotógrafos, pois prejudicam a harmonia da expressão, devido à projeção de sombras nos detalhes anatômicos do rosto, que resulta no envelhecimento do modelo. Entretanto, recomenda a utilização de "uma luz suave, do alto e pela frente, geralmente do lado esquerdo do operador por ser o lado direito do modelo, quase sempre, o mais sympathico; luz a 45 graus, como se costuma dizer."[46] Seguindo essas indicações, o fotógrafo conseguiria alcançar a "verdadeira luz à Rembrandt". Didaticamente, Bevilacqua revisa as orientações, apresentando um exemplo. Indica, também, o uso de difusores, refletores, luzes suplementares fracas, para obtenção do efeito desejado.

---

[43] MARIANO FILHO, José. "Arte photographica", *Photogramma,* set. 1926, p. 1-2.
[44] "Breves notas sobre o retrato", *Photogramma,* mar. 1928, p.1.
[45] *Ibidem.*
[46] BEVILACQUA, Sylvio. "Do retrato", *Photogramma,* ago. de 1927 p. 1 e 2.

Ao examinar os retratos realizados por Nicolas, essas orientações podem ser identificadas. Aqui, a análise restringe-se aos retratos publicados por *Photogramma.*

O primeiro retrato, o de uma mulher, foi exposto no 4º. Salão Anual, e recebeu menção honrosa. Amaro Bello, na seção "Consideranda", avalia os aspectos técnicos dessa fotografia, ressaltando seu caráter artístico e reconhecendo Nicolas como artista dotado de sensibilidade orientada para a percepção de todos os detalhes e condições no momento da criação. Além disso, o crítico informa acerca da técnica utilizada, brometo, e analisa a composição, exaltando-a.

> Este trabalho é notavel por varios motivos; em primeiro lugar pela sua execução, com uns retoques de luz sublinhando o perfil e parte da indumentaria, que assim melhor se destaca do fundo; a luz de ambiencia tambem muito harmoniosa, como convem tratar os modelos femininos; quanto a attitude de expressão e as linhas de beleza physica do modelo foram condições que não passaram desapercebidas ao artista, que os collocou na melhor posição para os evidenciar, inclusive a posição da mão que veio completar a composição equilibrando melhor a disposição de massas.[47]

Esta análise destaca o cuidado do fotógrafo, reconhecido como artista, na composição, na distribuição da luz e na captação da "alma" do modelo. O último aspecto mencionado era apontado como a maior dificuldade em realizar um bom retrato. Alguns conselhos eram publicados com o intuito de facilitar a tarefa dos que tentavam essa temática.

> Quanto à expressão, ella não é tão fácil de obter-se porque precisamos da collaboração do modelo – coisa difficil. Sendo certo que um pouco da alma do retratado deve ser expressa pelo retratista, este, antes de mais nada, deve estudar o seu modelo para conhecer-lhe, tanto quanto possível, o temperamento e a expressão mais favorável. Esta póde ser reproduzida por dois processos conforme as preferências do artista ou as conveniências do modelo [...] surpreender gesto interrompido ou atitude serena e prolongada.[48]

Seguir as sugestões mencionadas, quanto à técnica e os materiais, não era, segundo os autores dos textos publicados pela revista, o suficiente. Ressaltava-se que cada artista deveria desenvolver seus próprios truques pessoais, para obter uma fiel interpretação do aspecto físico e da alma do modelo. O toque artístico, apregoado pelo pictorialismo, consistia na observância de certos aspectos técnicos e na interpretação pessoal do fotógrafo.

Ao olhar a fotografia, é possível acompanhar as observações de Amaro Bello e perceber a afinidade com as sugestões publicadas na revista para se produzir um bom retrato artístico.

---

[47] O retrato foi publicado no Supplemento de Photogramma, p. 5, e a análise de Amaro Bello feita na Seção Consideranda p. 13-14. *Photogramma,* out. 1927.
[48] BEVILACQUA, Sylvio. "Do retrato", *Photogramma,* ago. 1927, p. 1 e 2.

Imagem 11 - "Retrato". Fotografia de Nicolas publicada na Revista *Photogramma,* n º 15, outubro de 1927, p. 5 do Suplemento

Sobre a técnica utilizada: brometo é a designação para o composto químico cuja molécula é formada por bromo e por um metal. O brometo mais utilizado em fotografia era o de prata. O uso dessa técnica prevalecia entre os "puristas", pois possibilitava maior variedade de tons de cinza, o que permitia maior liberdade interpretativa ao fotógrafo. Esse parece ter sido um recurso muito explorado por Nicolas, pois, em suas fotografias, os contrastes entre o preto e o branco e os tons intermediários de cinza são parte essencial na construção da imagem, destacando detalhes e produzindo efeitos.

Técnica e estilo são os principais componentes da expressão de um fotógrafo, que, ao associar esses componentes de acordo com escolhas subjetivas, imprime em sua produção uma marca pessoal indelével. Ao analisar a produção de um determinado fotógrafo procura-

se, portanto, identificar os aspectos técnicos por ele escolhidos e utilizados e os elementos que permanecem de forma constante em sua produção, compondo sua expressão. Desse modo, conjuntos fotográficos de um mesmo autor podem ser analisados pela sua coerência. Por outro lado, há elementos que são ocasionais, condizentes ao tema, às condições e aos objetivos da produção da imagem.

Seja devido à constância da expressão, seja devido ao caráter comercial do retrato, que impõe um determinado padrão aceito e requerido, quando coincide de o fotógrafo, o tema e os elementos compositivos serem os mesmos, observa-se a recorrência de imagens que estabelecem entre si relações de semelhança.

Neste sentido, o retrato publicado em *Photogramma* apresenta estreitas semelhanças com um outro publicado na revista *Para todos...*

Imagem 12 - Alba de Mello Amadel Soares. Fotografia de Nicolas Alagemovits publicada na revista *Para todos*... 27 ago. 1927, p. 46

Percebe-se a semelhança entre os dois retratos realizados por Nicolas, pelo vestuário (casaco), pelos acessórios (colar, chapéu), pela escolha da posição da modelo (em perfil), pela iluminação, que destaca a modelo do fundo escuro em ambas as fotografias, com retoques mais acentuados na primeira, e pelo posicionamento da mão, também possivelmente por indicação do fotógrafo.

Na edição seguinte da revista[49], na primeira página do "Suplemento de Photogramma", foi publicado um aspecto da 4ª. Exposição Anual do Photo Club Brasileiro, fixado por Nicolas, mostrando os painéis da exposição.

Imagem 13 - Fotografia do 4º. Salão Anual de fotografia do Photo Club Brasileiro. Fotografia de Nicolas Alagemovits publicada na revista *Photogramma,* nº. 16, novembro de 1927, p. 1 do Supplemento de Photogramma

[49] *Photogramma,* nov. 1927.

A terceira fotografia, publicada nas páginas da revista, um brometo sulfurado, retrata um homem. Para Amaro Bello,

> [...] é um trabalho muito bem executado na sua parte technica, com uma boa definição geral, uma expressão do modelo muito natural e uma iluminação que modela perfeitamente evidenciando o relevo. O tom de sulfuração é muito agradavel. A diffusão que se vae perdendo gradativamente dos olhos, centro de interesse, à extremidade inferior da prova, é uma das características mais apropriadas ao retrato, o que se consegue unicamente graças às lentes muito luminosas que têm um volume de campo muito restricto e que, sendo de um foco principal muito longo, facilita a funcção de focalisar o assumpto desejado.[50]

A análise salienta que a fotografia atende às especificações para a produção de um bom retrato e detalha suas qualidades em conformidade com os preceitos seguidos pelos pictorialistas e pela revista. Ao acompanhá-la, percebe-se que há conselhos que parecem ter sido atendidos, na realização deste retrato: "[...] é preciso que a distribuição da luz e da sombra seja agradável. É preciso que haja uma composição bem equilibrada. É preciso que as linhas e as massas levem o olhar para o rosto e o fixem nos olhos do retratado."[51]

[50] *Photogramma,* jan. 1928. Foto publicado no Supplemento, p. 7 e texto em Consideranda, p. 11.
[51] "Breves notas sobre o retrato", *Photogramma,* mar. 1928 p.1

Imagem 14 - Retrato de homem. Fotografia de Nicolas Alagemovits publicada na revista *Photogramma*, nº. 18, janeiro de 1928, p. 7 do Supplemento de Photogramma

Neste retrato percebe-se a intenção de destacar os olhos do retratado por meio da difusão da luz no resto da fotografia, causando um efeito de perda de nitidez, a qual só é mantida nos olhos. Para conseguir esse efeito, Nicolas pode ter utilizado o *flou,* técnica de difusão da luz que pode ser executada, tanto na captação da imagem, quanto na impressão da cópia. Como nesta fotografia é possível distinguir a iluminação, o efeito parece ter sido

alcançado no ato fotográfico. Incidindo pelo lado direito, a luz delineia o rosto e o cabelo e cria uma impressão de silhueta, na qual a imagem é deduzida, pois, ainda que todos os seus elementos possam ser vistos, não são perfeitamente definidos. O contraste do preto do aro dos óculos contribui para reforçar o contraste entre luz e sombra, entre preto e branco, no retrato.

Além da publicação destas fotografias de sua autoria, Nicolas aparecia também na Seção "Indicador", na seção "C Photographos – Atelier da Seção", na qual era publicado o endereço de seu ateliê, que, nessa época, funcionava na Avenida Rio Branco n. 247 – I - C. 266.[52]

Pode-se concluir, diante desse quadro rapidamente exposto, com base em informações fornecidas pela revista, que Nicolas conseguiu certo prestígio naquele fórum especializado, além de boa reputação como retratista profissional.

Augusto Malta teve seus trabalhos publicados na revista em duas ocasiões. A primeira, em junho de 1927, fixava uma cena teatral, retratando artistas em poses descritas por Amaro Bello, na seção "Consideranda", como "muito interessantes".[53] Como Nicolas, Malta também utilizava a técnica do brometo.

[52] Não foi possível apurar a forma pela qual eram feitas essas indicações, quais os critérios de seleção.
[53] *Photogramma,* set. 1927. Foto na p. 8 do Supplemento de Photogramma, sob a legenda: Bailado Oriental; e Consideranda, p. 14.

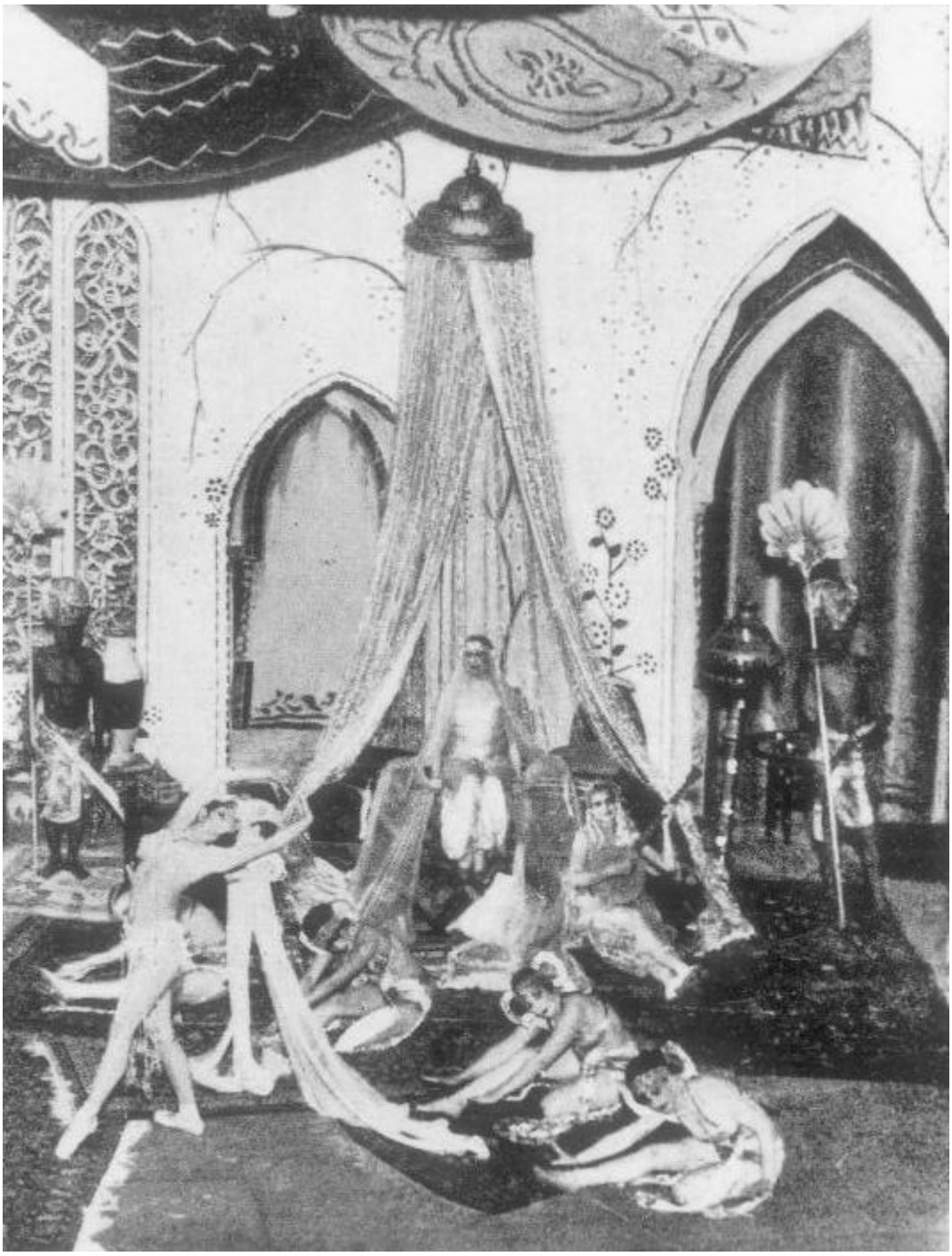


Imagem 15 - Bailado oriental. Fotografia de Augusto Malta publicada na revista *Photogramma*, n. 14, setembro de 1927, p. 8 do Supplemento de Photogramma

Nesta fotografia, observa-se que a composição é simples, centralizada nos elementos principais, colocados em primeiro plano, e o enquadramento é frontal. Não há nenhum efeito de luz. Esta incide sem produzir sombra, permitindo a identificação de todos os elementos da cena. Para Oliveira Jr., "Malta abandona a possibilidade da utilização da luz como elemento

expressivo, pois o que deseja é uma iluminação que represente as formas da maneira mais comum possível."[54]

Outro aspecto concernente a esta fotografia é o de que, apesar do recurso fotográfico permitir o "congelamento" do movimento, um dos motivos pelo fascínio exercido pela fotografia, neste caso, a sensação de movimento é diluída pela fixidez dos elementos da composição. Mais do que movimento, há a impressão de pose, constatada pelo comentário de Amaro Bello.

Um ano depois, em 1928, Malta publicou a fotografia de uma paisagem da Ilha Fiscal, Rio de Janeiro, que foi apresentada com duas fotografias paisagísticas de outros fotógrafos. Novamente Amaro Bello atesta a qualidade técnica apresentada:

> Do Sr. Malta, temos um brometo, é uma vista do alto de um bello panorama da bahia do Rio de Janeiro, estando no primeiro plano a Ilha Fiscal, uma parte da Ilha das Cobras, a cidade, na parte central e as serras da Tijuca no ultimo plano; bem feito, bem focado, bem impresso e technicamente bom. É uma prova brilhante e dum panorama bello.[55]

Ao contrário dos detalhados comentários dedicados por Amaro Bello às fotografias de Nicolas, os relativos às fotografias de Malta são sucintos, mais ligados à temática abordada do que à técnica utilizada.

Oliveira Júnior procura demonstrar que, mesmo sendo obrigado, por sua função, a manter uma visão social de sentido bastante restrito e limitado aos objetivos do poder, Augusto Malta não foi destituído de originalidade. O autor constata que ele realmente utilizava "dispositivos composicionais complexos, iluminação expressionista ou enquadramentos inusitados", inclusive em sua produção fotográfica livre do peso institucional. Contudo, não se verifica em sua produção uma afinidade acentuada com a pretensão estética do pictorialismo.

Apesar da constatação da vinculação de Malta ao movimento pictorialista, a partir do exame da revista *Photogramma*, seu comprometimento com o movimento pode ser descrito como o de um simpatizante, mas não como o de um ativo participante, como o foi Nicolas. Sua filiação ao Photo Club Brasileiro não pôde ser datada, pois a divulgação dos nomes dos novos sócios na revista abrange o período entre 1926 e 1931 e, nesse período, não há menção ao seu nome. Desse modo, é provável que ele tenha se filiado ao Photo Club antes desse período, considerando-se que as fotografias publicadas na revista eram exclusivamente de fotoclubistas e que houve a divulgação das duas fotos de Malta aqui apresentadas.

---

[54] OLIVEIRA Jr., A.R. de. *op. cit.* p. 157.
[55] *Photogramma,* jun. 1928, p.1 do Suplemento de Photogramma; Consideranda, p 18.

2.2 Nicolas Alagemovits, um artista-fotógrafo

2.2.1. Sensibilidade artística num olhar estrangeiro

Imagem 16 - Retrato de Nicolas Alagemovits fixado em sua carteira de identificação de estrangeiro, 1927

"Vejo os olhos que viram o Imperador." Desse modo Roland Barthes inicia a reflexão sobre a fotografia em sua obra *A câmara clara.* Ao me deparar com este retrato de Nicolas, compartilhei o que o autor classificou como espanto. Vejo agora os olhos que produziram o olhar o qual eu procurei desvendar. Olhos límpidos, vivos, quase risonhos que permitem vislumbrar a essência subjetiva da fotografia. O homem por trás da câmara.

Natural da cidade romena de Valea-Marului-Argesh, nascido em 6 de dezembro de 1893, Nicolas chegou ao Brasil em setembro de 1923, então com 30 anos. Casou-se, em 1929, com Odila da Silveira Sarmento.

O primeiro vestígio de sua atuação como fotógrafo aparece no final da década de 20, não tendo sido possível elucidar como ou quando ingressou na atividade.

Foi proprietário do *Studio Nicolas*, situado na Avenida Rio Branco, 247 1º. andar, transferido posteriormente para a Rua Alcindo Guanabara, 5 – 2º. andar, na Praça Floriano, local onde também residia.

Requereu, segundo determinações legais[56], o registro de estrangeiro[57] em junho de 1939; entretanto, faleceu em 27 de setembro de 1940, antes do final do processo.

[56] Artigo 149, Decreto 3010 de 20 de agosto de 1938, que determinava que os estrangeiros residentes no Brasil deveriam realizar um registro para obtenção da carteira de identidade de estrangeiro.
[57] Documento do Arquivo Nacional. Registro de Estrangeiro nº. 17.740.

M. J. N. I.
POLICIA CIVIL DO DISTRITO FEDERAL
SERVIÇO DE REGISTRO DE ESTRANGEIROS
RIO DE JANEIRO, D. F.
JUL 8 1939
0-1 — F

Senhor Chefe de Serviço de Registro de Estrangeiros

REGISTRO NO I. I. 233912 2.ª VIA 17740

DESCREVA-SE ART. 2.º DO DEC. 150, § 1º
JUL 10 1939
pelo CHEFE DO SERVIÇO

Nome NICOLAS ALAGEMOVITS

natural de Valea-Marului-Argesh (país) nascido a 6 de Desembro de 1893 (data)

de nacionalidade Rumena (Rumania) estado civil Casado

filho de Ionitza Alagembovits (pae)

e de Elena Ionitza Alagemovits (mãe)

profissão Artista-fotografo empregado na Proprietario do " Studio Nicolas"

com séde a Rua Alcino Guanabara, nº 5 - 2º andar (rua e numero do local onde trabalha) tel. 22.0226

e residente na casa acima (residencia do requerente) tel. supra

vem requerer a V. S. o seu registro nesse Serviço, de acordo com o regulamento aprovado pelo decreto n. 3.010, de 20 de agosto de 1938, prestando as declarações que abaixo se lêm, na forma do questionario apresentado, absoluta expressão da verdade, e pelas quais responderá em qualquer tempo:

(1) Chegou ao Brasil, pela primeira vez, antes ou depois de 1.º de Janeiro de 1935? Antes de Janeiro de 1893

(2) Pode precisar o ano? 1923 (3) o mês? Setembro (4) O dia? Não

(5) O nome da embarcação? " Quessent" da Chargeurs Reunies

(6) O porto de desembarque? Rio de Janeiro

(7) Retirou-se do país, depois da sua primeira entrada? Não («sim» ou «não»)

(8) Em caso afirmativo, indicar as datas de saída e regresso e o porto de desembarque no Brasil: Prejudicado pela resposta ao iten 7.

(9) Tem provas dessas alegações? Não («sim» ou «não») Em caso afirmativo, junte-as.

[illegible] no país incluido em alguma das seguintes categorias: [illegible] visitante, em transito, representante de firma comer- [illegible] negocios, artista, conferencista, desportista, [illegible] genere? Não.

Cumpridas, assim, as exigencias, pede deferimento.

Reconheço a firma Nicolas Alagemovits

Rio de Janeiro, 21 de Junho de 1939.

Nicolas Alagemovits

Rio de Janeiro, 21 de 6 de 1939

Em testemunho da verdade

ACCACIO FIGUEIREDO
SUBSTITUTO
DURVAL FIGUEIREDO
INTERINO

Imagem 17 - Registro de Estrangeiro de Nicolas

O auge de sua reputação coincide com o período compreendido pela reforma, ou seja, final da década de 20, prolongando-se até o final da década de 30, sendo interrompido bruscamente por sua morte prematura, aos quarenta e sete anos. Ao comprovar o prestígio que alcançou como fotógrafo e a sua atuação como tal em menos de duas décadas, pode-se afirmar que sua trajetória foi brilhante, mas rápida.

No curto tempo de seis anos no Brasil, tornou-se afamado retratista, sendo requisitado, tanto por revistas ilustradas, quanto pelos próprios retratados em seu estúdio, para realizar elaborados retratos de mulheres e homens da elite carioca, e de artistas, brasileiros e estrangeiros, de passagem pelo país. *Misses,* violinistas, atores, bailarinas, escritores posaram para as lentes de Nicolas e foram por ele interpretados. Entre os brasileiros, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Francisco Pezzi (atores de teatro), Bilá Ortiz (Miss Rio Grande do Sul), Zulma Freyesleben (Miss Santa Catarina), Debora do Rego Monteiro (escritora), Branca S. de Carvalho (violinista), Máximo Serrano (ator de cinema), Nita Nei (atriz de cinema), Francisca de Basto Cordeiro (escritora), Alice Heloisa Ricardo (soprano) e, entre os estrangeiros, Mademoiselle Renée de Saussine (violinista francesa), Léa Bach (harpista espanhola), Elena Plá (Miss Espanha), entre outros. (Anexo 2)

Muitos dos retratos por ele realizados foram publicados, no final da década de 20 e começo da década de 30, por importantes revistas cariocas do período, tais como *Cinearte Álbum*, *Kosmos*, *Para todos...*, *Illustração Brasileira* e *Revista da Semana.* Apenas em alguns casos verificou-se a preocupação em identificar o autor das fotografias, em legendas ou créditos. Entretanto, alguns fotógrafos, como ele, assinavam seus trabalhos, tornando possível a identificação.

Dentre as revistas que publicaram retratos de Nicolas, *Para todos...*, fundada em 1918, foi a responsável por divulgar de modo mais sistemático o trabalho do fotógrafo. Dedicada a variedades, a revista tendia à comédia social, devido à colaboração de J. Carlos,[58] um de seus diretores e autor de praticamente todas as suas capas. O caricaturista retratava, com traço fino e elegante, a mulher metamorfoseada em melindrosa, traduzindo na capa da revista o seu teor social.

A elite carioca encomendava ao fotógrafo, tanto retratos a serem publicados em revistas ou a serem destinados a elegantes peças de decoração, quanto registros dos eventos sociais que os envolviam, como fotografias de casamento, publicadas nas seções sociais das revistas. Na revista *Para todos...* há exemplos desse tipo de registro. Na edição de 28 de julho de 1928 foi publicada, na seção "Microscópio", a notícia do casamento do Comandante

[58] José Carlos de Brito e Cunha, conhecido como J. Carlos (1884-1950) caricaturista brasileiro, dirigiu e colaborou em revistas como *A Careta, Para-todos..., O Malho, Cinearte* e *Ilustração Brasileira*, entre outras.

Ernesto Julien de Saint-Clair, acompanhada da fotografia que Nicolas realizou, do comandante com sua esposa.

Muitas vezes as fotografias de Nicolas recebiam páginas inteiras, para a publicação de várias delas ou de apenas uma imagem, como no caso de um dos retratos da Miss Rio Grande do Sul, Bilá Ortiz, publicado em uma página inteira da revista *Para todos...*. Mas seus retratos apareciam também acompanhando o texto.

Imagem 18 - Retrato da *miss* Rio Grande do Sul, Bilá Ortiz. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Para todos...* 13 abr. 1929, p. 17.

Com o intuito de valorizar o retrato, a revista primou pela diagramação da página, emoldurando o retrato e destacando a legenda. Esse retrato apresenta uma composição descentralizada, pois a miss foi deslocada do centro da imagem, sem deixar de ser o elemento

principal da composição. O sentido vertical foi reforçado pela posição da retratada em perfil. O resultado é uma composição elegante, que mantém o *glamou*r característico de uma *miss*.

O fotógrafo registrou, entre outros aspectos da vida social da elite carioca, bailes de carnaval no Copacabana Palace e no Clube São Cristóvão. Nessas ocasiões, retratava personalidades que figuravam nas colunas sociais posando com suas fantasias. Essas fotografias recebiam destaque na revista *Para todos...,* que reservava para elas páginas inteiras, com diagramação cuidadosa, e identificava seu autor. Era o "carnaval elegante", assim designado pela revista. Outro aspecto relativo a estes registros é o de que, para realizá-los, Nicolas deslocava-se até os locais mencionados; portanto, constata-se que seus retratos não eram restritos ao estúdio.

Imagem 19 – Retratos realizados por Nicolas Alagemovits e publicados na revista *Para todos...* 26 mar. 1927, p. 16.

Imagem 20 – Retratos realizados por Nicolas Alagemovits e publicados na revista *Para todos*... 26 mar. de 1927, p. 17.

Nicolas pode ter sido fotógrafo contratado como funcionário de imprensa; assim, não teria sido apenas colaborador de algumas revistas e profissional independente. Em um artigo

publicado na Revista *Para todos...,* acompanhado por registros de sua autoria, o texto sugere essa hipótese: "As irmãs Perezcaro tiveram a amabilidade de posar especialmente para o nosso photographo, dando-nos as interessantes gravuras que illustram este artigo."[59]

Além de veiculadas nas seções sociais das revistas semanais de variedades, suas fotografias eram utilizadas também para ilustrar matérias desses periódicos sobre assuntos diversos, tais como a instituição do casamento, a criança brasileira, entre outros.

Henrique Pongetti,[60] homem eminente da sociedade da época, fez-se retratar por Nicolas. Essa fotografia foi publicada em *Para todos...*[61] juntamente com um texto cujo título "Legendas para o meu retrato" remetia-se a ela, incitando o leitor a admirá-la e a analisá-la: "Este meu queixo quadrado é romano como o vinho 'dei Castelli', a religião catholica e o poeta Trilussa. Reparem bem [...]" Este é um exemplo de como as fotografias realizadas por Nicolas eram utilizadas para enaltecer os retratados e como a indicação de sua autoria era importante, pois estava associada à elite e ao moderno.

Com relação às técnicas, o *flou* parece ter sido utilizado pelo fotógrafo para a realização dos retratos publicados no *Cinearte Álbum.* Nesse periódico, dedicado ao cinema, há uma profusão de imagens, dentre as quais as mais destacadas são os retratos de astros e atrizes do cinema nacional e internacional. O retrato desempenhou um papel fundamental na construção do *star sistem,* ou seja, da imagem de estrela e do modo de vida sofisticado do mundo do cinema. Para enfatizar o ar etéreo das atrizes, o efeito do *flou* foi o ideal. Além disso, as fotografias são retocadas, colorindo-se detalhes, como os lábios e os olhos, no intuito de destacá-los.

---

[59] *Para todos...* 20 out. 1927, p. 37.

[60] Pongetti, Henrique – jornalista e dramaturgo brasileiro (Juiz de Fora MG 1899). Escreveu comédias satíricas: *Manequim* (1951), reescrita (1966, com o *título Rosas para Cláudia*; *Os maridos avisam sempre* (1953), e *Amanhã se não chover* são os seus textos teatrais mais conhecidos. Para cinema escreveu *Favela dos meus amôres* (1935), *Cidade mulher* (1936) e *Joujoux e balagandãs* (1939) e *O Malandro e a grã-fina* (1947). Como cronista, colaborou no jornal *O globo* e na revista *Manchete*. (Enciclopédia Delta-Larousse, v.12, p. 5449)

[61] *Para todos...* 29 set. 1928, p. 20.

Imagem 21 – Nita Ney. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Cinearte Álbum*, 1929

Realizado por Nicolas, o retrato da atriz brasileira Nita Ney foi publicado no *Cinearte Álbum* de 1929. Devidamente assinado, o retrato recebeu a seguinte legenda:

"Uma das mais interessantes acquisições do cinema brasileiro, no anno que se finda. Estreou como estrella de "Braza dormida" da Phebo Brasil Film. O seu nome verdadeiro é Marcelle Nita Strada."

Percebe-se o efeito difuso, etéreo e a intervenção pela coloração, mantendo-se a expressão característica dos retratos realizados pelo fotógrafo.

Além de publicar retratos nas revistas ilustradas, Nicolas ainda teve suas fotografias divulgadas em cartão-postal. Um exemplo é um cartão-postal com o retrato da pianista Guiomar Novaes.

Imagem 22 – Guiomar Novaes. Fotografia de Nicolas Alagemovits. Cartão-postal s/d. da Coleção de Marcelo Del Cima. Publicado, Rio de Janeiro.

Todas as fotografias de autoria de Nicolas encontradas nas revistas ilustradas são retratos, à exceção de uma. A fotografia, uma inusitada imagem de um evento na Praça Floriano Peixoto, identificada pela assinatura.

Acompanhada da seguinte legenda: "A Praça Marechal Floriano, no Dia da Bandeira, quando o Club Bandeirantes festejava o auri-verde pendão entre os vivas enthusiásticos do povo", a fotografia fixou a imagem geral da praça movimentada pelo evento. O aspecto jornalístico da imagem é reforçado pela legenda. Não sendo usual que o fotógrafo realizasse registros dessa natureza, questiona-se a existência desta fotografia, os motivos que levaram à sua materialização e sua publicação na revista *Para todos...*, sem, contudo, indicar nenhuma possível resposta a estas questões. Mero flagrante ou registro encomendado?

Observa-se que, ao contrário das fotografias de arquitetura realizadas pelo fotógrafo, dos prédios escolares, nesta imagem não há preocupação com a iluminação, com os contrastes e, além disso, é uma imagem "habitada". Em relação ao conjunto da produção de Nicolas não há traços desse modo de expressão.

Imagem 23 - "A Praça Marechal Floriano, no Dia da Bandeira, quando o Club Bandeirantes festejava o auri-verde pendão entre os vivas enthusiásticos do povo." Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Para todos...* 10 dez. 1927, p. 29.

2.2.2 Os outros espaços ocupados por Nicolas

Retomando o exame da prática do retrato, pelas lentes de Nicolas passaram outras personagens eminentes na esfera nacional, como alguns acadêmicos da Academia Brasileira de Letras: Gregório Fonseca (eleito em 1931), Múcio Leão (eleito em 1935) Osvaldo Orico (eleito em 1936), José Carlos Macedo Soares (eleito em 1937), Oliveira Vianna (eleito em 1937), e Viriato Correia (eleito em 1938). Apesar de não estarem datadas, pressupõe-se, devido à vestimenta – fardão – e aos paramentos – espadim, chapéu – , que invariavelmente os retratados ostentavam, que as fotografias sejam relativas às posses dos acadêmicos; portanto, teriam sido produzidas na década de 30. Cassiano Ricardo[62] (eleito em 1937) também foi retratado por Nicolas.

Os acadêmicos foram retratados, com exceção de Gregório Fonseca, trajando o fardão e empunhando os demais acessórios da vestimenta característica da Academia, tais como o chapéu, a capa e o espadim. Todos os retratos foram assinados. Fiel ao seu estilo, Nicolas os compôs com base no contraste entre sombra e luz, preferindo o perfil e o semiperfil. A maioria das fotografias foi emoldurada pelo *paspartour*, acompanhado de papel de seda, para a proteção da peça, e de capa decorada com o logotipo do *Studio Nicolas*, com sutis variações.

José Carlos Macedo Soares foi retratado por Nicolas, não só como acadêmico, mas também como embaixador do Itamaraty, conforme foi apurado na pesquisa aos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro[63].

Além dos retratos encontrados nas revistas e nos arquivos da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, o texto "*A Arte na Photographia*", publicado na revista *Illustração Brasileira*, em 1929, é significativo, ao atestar a notoriedade do fotógrafo. Trata exclusivamente da produção de Nicolas, considerando-a definitivamente artística, e enaltece, tanto o fotógrafo, quanto sua obra, de forma veemente e efusiva, indicando algumas características de seu trabalho. Devido à relevância desse texto para esta pesquisa, ele foi aqui transcrito integralmente.

[62] Coleção particular de Zilah Gomide do Amaral Masagão, sobrinha do escritor.
[63] Arquivo J. C. Macedo Soares.

A Arte na Photographia[64]

Quem quizer admiral-a, hoje em dia, corra depressa ao atelier do grande e magistral Nicolas, que não se contenta em retratar as physionomias das creaturas, mas que procura, atravez dos seus traçados, a alma que, os anima e os faz resplandecer.

Num recanto da Avenida, em frente a Cinelandia, o seu lindo gabinete photographico revela, desde a entrada, o gosto artistico do seu proprietario. Pelas paredes escuras da salinha tepida e pessoal, alinham-se os retratos de todo o nosso mundo select, alguns rostos clareados pelo sorriso da esperança na vaidade, outros, velados pela sombra da melancolia da vida. Nenhuma apparencia monotona ou banal nessas revelações espirituaes, nenhum retoque vulgar nessas demonstrações physicas do individuo.

Como se os olhos de Nicolas possuissem o poder milagroso de adivinhar o que se passa no sub-consciente daquelles que o vão procurar, na ansia de se verem sobre o papel como num espelho, nós vemos, o estado de sua alma, nessa hora, sobresahir das atitudes involuntariamente forçadas do retratado.

E, sobretudo, Nicolas é o photographo artista das mulheres. Ninguem, como elle assimulou (sic) o dom de se apoderar rapidamente de um sorriso feminino, da expressão costumeira de uma face desse ente, tão fugitivo nas modalidades apresentadas ao publico. Caricioso, suave, quasi felino, elle attrahe em confiança a mulher, arrancando-lhe os seus segredos, o mais elevado dos seus encantos, a prova mais secreta do seu espirito e traz tudo para a chapa, sem que disso ella se aperceba e se irrite!

A violação do seu ego intimo e que depois a photographia revela, causando-lhe, talvez, um espanto e nunca um desgosto, porquanto a mulher será eternamente um enigma que só supplica ser comprehendido e dicifrado (sic).

N'um desses après-midis de nostalgia ou de indolencia, correi ao atelier de Nicolas e visitae as photographias femininas que lhe ornam de alto a baixo as muralhas, onde ellas formam um museu tanto de rostos curiosos como de almas varias, nelles reflectidas.

Percorrei a sua sala de operações... photographias, os seus clowns excentricos, as suas bonecas de puppilas expressivas, o seu piano, cujas teclas riem ao sol, penetrando pelas janellas e tereis a impressão de que Nicolas, nada olvida para que os corações dos seus visitantes se encham de harmonia e de rythmo, na comtemplação (sic) de objectos bellos e interessantes.

A todos os retratos, quer de homens ou de mulheres, Nicolas dá um cunho especial, um burilado da sua invenção, um pouco da visão em que elle os enxerga.

A humanidade desfila no seu gabinete, com a sua personalidade propria, os seus estygmas peculiares, as linhas determinando o seu cansaço ou as curvas, determinando a sua ambição.

E a naturalidade exigida por Nicolas, o simples da pose imposta por elle, a falta de artificio no olhar e nos labios, que elle dá aos mesmos, como que crystallisam a creatura no papel, retirando-lhe os tregeitos banaes que, em geral, modificam os individuos photographados. Uma dessas tardes, façeira senhora procurou Nicolas afim de que elle lhe fizesse um retrato, adequado à sua belleza e elegancia.

O grande artista observou qualquer cousa de anormal naquella physionomia, que fremia desassocegada e continuamente.

Nicolas é psychologo e não poderia deixar de sel-o, afim de comprehender com utilidade a essencia de um sexo, que elle tão bem calca e decalca.

_ Está enferma? indagou. Parece-me inquieta.

[64] Revista Illustração Brasileira, anno X, janeiro de 1929, p. 31

> _ É este cabelllo (sic) que me atormenta. Grudei hoje o penteado para me retratar e essa novidade me está aborrecendo, respondeu a dama.
> Persuasivo, mas firme, Nicolas rogou-lhe não inaugurasse, aquelle dia, nenhuma mudança no seu feitio habitual e a senhora, obedecendo, ficou satisfeitissima com a sua photographia.
> E, devido a esse imperio de Nicolas sobre as almas femininas, imperio oriundo do seu talento de artista e da sua sciencia em entendel-as, nós temos verdadeiras obras-primas, no seu atelier.
> Depois, Nicolas é musico, compositor e, sobre as teclas do seu piano, rindo ao sol, elle interpreta melodias do seu paiz, que enchem os ouvidos de ondas de emoção e de saudade, vagas, indeterminadas, mas impressionantes.
> Visitae o seu atelier, numa hora de ansia artistica, de curiosidade elevada e parareis longos minutos deante de cabecinhas de mulheres frementes, tristes ou perturbadoras, ou em frente a rostos complexos de artistas, que uma chamma atravessa e vivifica ou estudareis faces sisudas de academicos, cerradas de politicos, finas de diplomatas e innocentes de creanças.
> Em todas essas differentes manifestações da mentalidade humana, unida às dos annos, encetae novo jogo de lhes adivinhar ou ler as almas atravez dos traços e, se fôrdes bom analysta, não tereis perdido o vosso tempo."
>
> Chrysantheme.

A notabilidade de Nicolas como retratista está aí plenamente demonstrada, não só pela descrição de seu trabalho, mas também pela existência de um texto com este teor, exclusivamente dedicado ao fotógrafo. Há também que se considerar a autoria de tal texto.

Sob o pseudônimo de Chrysantheme, influência do romance homônimo de Pierre Loti, publicado em 1887, Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948)[65] publicou romances, contos infantis, crônicas, peças de teatro e crítica literária. Colaborou, escrevendo colunas regulares nos jornais *O País*, (de 1914 a 1937), *Diário de Notícias*, *Correio Paulistano* e *Gazeta de Notícias,* e nas revistas *O Mundo Literário* e *Ilustração Brasileira,* entre outros. Teve participação sistemática na imprensa da época. Conviveu nas redações e viveu do ofício da escrita.

Seu estilo de expressão se pautava pelo tom jocoso ou parodístico nas críticas. Segundo Maria de Lourdes de Melo Pinto, apesar de abordar assuntos relevantes, Chrysanthème mantinha o "gosto pelo riso", ria tanto de si mesma quanto das figuras que retratava, e utilizava "a ancestral técnica da corrosão das estruturas pela via parodística." Dentre os assuntos de relevância apontados, pode-se destacar a primeira guerra mundial e a condição da mulher no início do século XX.

[65] Sobre o assunto ver os trabalhos: MELO PINTO, M. de Lourdes de. *Chrysanthème:* olhares de mulher sobre o Rio de Janeiro (UNESA/UFRJ); XAVIER, Elódia. *O pseudônimo Chrysanthème e a personagem de Pierre Loti: um simples empréstimo?* (UFRJ) e GENS, Rosa Maria de Carvalho. *Mulheres escrevem para crianças (1890-1930),* (UFRJ).

Apesar de ter alcançado prestígio como cronista no período da *Belle Époque*, Cecília Moncorvo, auto-cognominada Chrysantheme, sofreu críticas e preconceitos. Incomodava, por viver da escrita ou por ser mulher, ou ainda pelos dois aspectos em conjunto.

De acordo com Maria de Lourdes Eleutério, seus escritos

> desenham, de modo jocoso e ferino, a mulher aturdida com os novos tempos. A literatura aparece como possibilidade de aguçar-lhe a inteligência em textos marcados pela ânsia de desvendar essa mulher. Talvez, Chrysanthème almejasse, além da satisfação de escrever e sanar problemas financeiros, tornar-se, através de seus textos, uma voz que repercutisse as perplexidades daquele momento. A mulher ganha, com Chrysanthème, uma conselheira polêmica que, ao reivindicar um novo espaço para as mulheres, simultaneamente lhes recusava as frivolidades.[66]

Nesse sentido, intriga o fato de eleger, como um dos assuntos a tratar, a frivolidade do retrato fotográfico, que atendia prioritariamente ao gosto e aos padrões do "mundo *select*". Entretanto, no texto não se detecta nenhum traço satírico ou jocoso. Para Maria de Lourdes de Melo Pinto, essas alternâncias de humor, de postura, de temática e de tratamento não se deviam a nenhum tipo de distúrbio, mas à necessidade de adequação às exigências da cada veículo de imprensa no qual ela publicava seus escritos, e ao gosto do público, pois era esse último aspecto que lhe garantiria a permanência no emprego. Contudo, essas adequações não a afastavam de seu estilo e de suas posições. Ademais, no texto em questão, a autora tende ao lirismo poético, ao utilizar metáforas e ao tecer a narrativa de modo a enaltecer o artista e sua arte.

Mantinha-se atenta, observando todos os aspectos que a circundavam, com o objetivo de atender devidamente ao seu público. Não se restringia a informar os acontecimentos sociais, mas questionava-os, conformando um estilo peculiar de coluna social.

Outro mérito do texto de Chrysantheme foi o de revelar aspectos da prática fotográfica, detalhes da organização do estúdio e traços da personalidade do artista-fotógrafo. Chega ao pormenor de transcrever um diálogo entre uma retratada e o fotógrafo, com o intuito de atestar a sensibilidade do artista.

Outro indício da relação de Nicolas com a esfera artística refere-se ao fato de que em seu *Studio* foram realizadas exposições e conferências sobre arte, como a proferida pelo artista mexicano Siqueiros, em 1933. "Siqueiros falou no Studio Nicolas - do fotógrafo

[66] Trecho extraído do endereço eletrônico: www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/vidasderomance.html

Nicolas Alagemovits, que costumava abrigar artistas, exposições e conferências - tendo sido a ele apresentado por Di Cavalcanti."[67]

A alusão a Di Cavalcanti revela outra ligação do fotógrafo com artistas renomados. Nicolas figurava ainda entre o círculo de relações da artista Adriana Janacópulos, conforme atesta o estudo sobre a artista, realizado por Marta Rossetti Batista.

> Este (o círculo de relações da artista) incluía Nicolas Alagemovits, autor das fotografias que divulgaram na época o vulto da mulher bonita e vaidosa que era Adriana Janacópolus. Seu "Studio Nicolas" – sempre aberto às exposições e reuniões de artistas – abrigou, durante alguns meses, no final de 1932, o ateliê provisório da escultora. Nesse tempo, o nome de Janacópolus aparecia constantemente nos jornais, pois ela continuava a trabalhar com empenho, propondo monumentos e expondo algumas obras.[68]

Dessa forma, é possível concluir que Nicolas inseria-se no âmbito artístico, não só pela sua produção, desenvolvida segundo concepções artísticas, como também pela manutenção de estreitas relações com artistas afamados em outras formas de manifestação artística, como a pintura e a escultura.

O próprio Nicolas auto-proclamava-se "artista-fotógrafo", em seus documentos pessoais, no campo reservado à indicação da profissão, em anúncios de seu *studio* publicados em revistas e em seu logotipo.

---

[67] BATISTA, Marta Rosseti. *Da Passagem meteórica de Siqueiros pelo Brasil - 1933,* In *Cultura Vozes,* n 5 , 1992. p. 83.

[68] BATISTA, Marta Rosseti. "A escultora Adriana Janacópulos", In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,* (30), 1989. p. 75

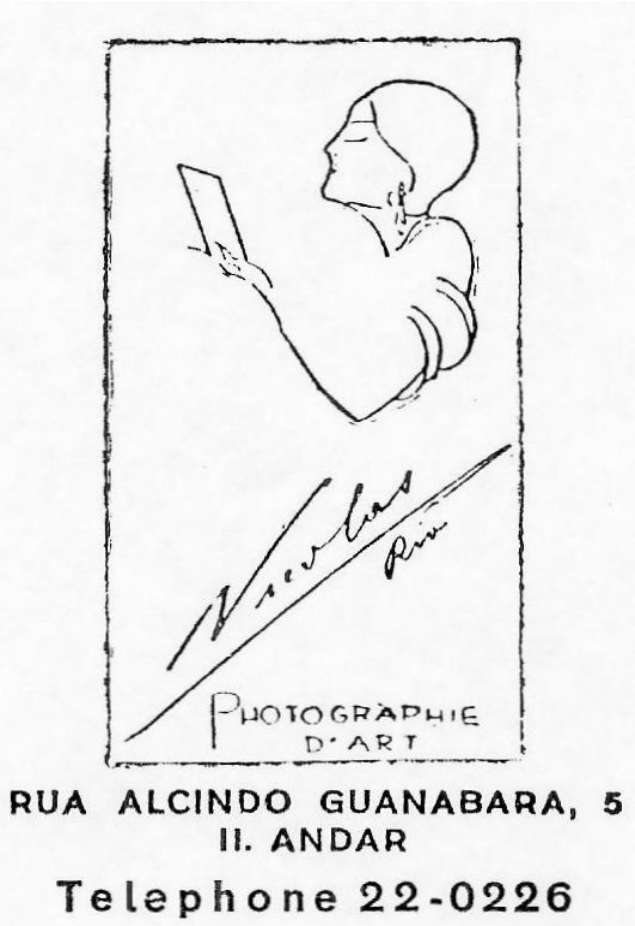


Imagem 24 - Logotipo do Studio Nicolas acompanhando fotografia de Múcio Leão. [1935]. Setor de Iconografias do Centro de Documentação da Academia Brasileira de Letras

No que se refere ao logotipo utilizado por Nicolas, o desenho de uma mulher admirando seu retrato assemelha-se ao de uma melindrosa, personagem criada pelo caricaturista J. Carlos, nos anos 20, inspirada na mulher da elite dos anos 20, que se distinguia por estar sempre no rigor da moda e por demonstrar maneiras graciosas e afetadas.

Imagem 25 – Detalhe de "A Melindrosa", J. Carlos, década de 20, *apud A Revista no Brasil*, São Paulo: Editora Abril, 2000. p. 218.

A escolha da figura da melindrosa para representar seu estúdio e seu trabalho denota o refinamento do fotógrafo e o seu campo de atuação, praticamente restrito à elite, pois essa moda era seguida especialmente por essa camada social. Além disso, o estilo do traçado, fino e delicado, mas preciso, é mais um indício da identificação do fotógrafo com o meio artístico, porque indica, antes de tudo, estilo.

Outro aspecto do logotipo a ser observado é a inscrição: "Photographie d'art." Escrita em francês, idioma considerado, desde o período imperial até meados do século XX, como característico da elite e dos cultos, a inscrição reforça a inserção de Nicolas nesse meio e o tipo de fotografias que ele produzia: artísticas.

Ao analisar os elementos compositivos do logotipo utilizado pelo fotógrafo para distinguir seu trabalho, chega-se à conclusão de que todos os aspectos foram cuidadosamente pensados para identificar Nicolas como um fotógrafo refinado, culto, um verdadeiro artista, apto a atender aos anseios da elite da época em mirar-se em uma obra fruto da moderna técnica fotográfica que fosse o reflexo perfeito do real, como o produzido por um espelho, mas com o toque artístico que confere glamour, satisfação e orgulho a quem é retratado.

Os anúncios, assim como o logotipo, explicitam a concepção de Nicolas sobre seu trabalho. Há um, publicado na revista *Kosmos*, da qual o fotógrafo era colaborador, composto pelo endereço do *stúdio*, pela frase "photographias artísticas são assignadas", e pela própria assinatura de Nicolas.

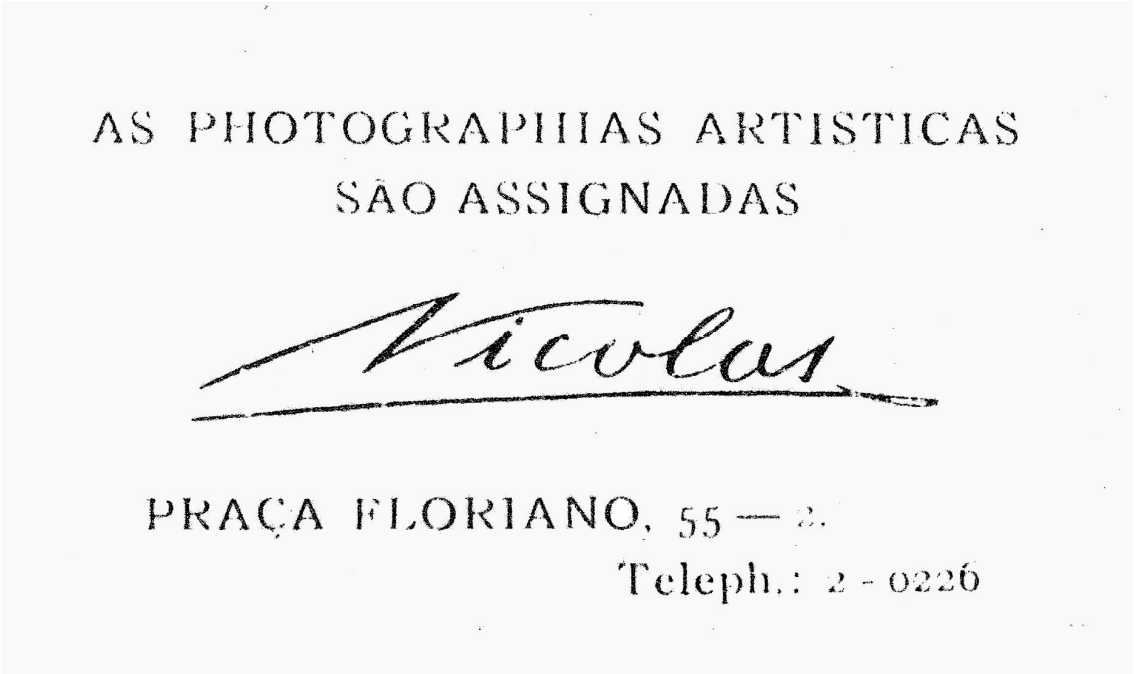
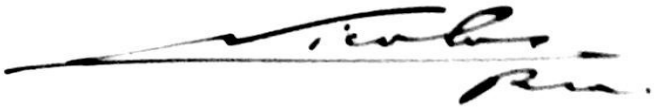


Imagem 26 - Anúncio da revista *Kosmos*, out. 1930, p. 2.

Perante essa manifestação, evidencia-se o fato de que a maioria das fotografias de Nicolas, sejam as publicadas nas revistas ilustradas, sejam as produzidas por encomenda para

a Diretoria Geral de Instrução Pública, apresentavam-se assinadas por seu autor, no anverso. A assinatura é uma das características mais marcantes da pintura, ou seja, da obra de arte. Cooptada pela fotografia, essa marca do autor na obra a identifica como arte. Por isso, a afirmação é clara e conclusiva, se a fotografia é artística, deve estar assinada, caso contrário é mero produto dos "batedores de chapas", ou seja, daqueles que utilizam a fotografia apenas para registro.

Vale destacar que as fotografias de Malta também eram assinadas. Analisando as assinaturas dos dois fotógrafos, percebem-se distinções entre elas, no que se refere ao modo como e ao objetivo com que foram realizadas. Sem, contudo, poder comprovar tal hipótese, presume-se que, enquanto as assinaturas de Nicolas eram feitas nas fotografias em estado positivo, as de Malta eram realizadas nos negativos. Um indício de que Nicolas assinava as cópias é o fato de que há alguns casos comprovados de fotografias suas, como a do IV Salão Anual de Fotografia, que aparecem com e sem assinatura. A cópia publicada na revista *Photogramma* aparece sem assinatura, mas com créditos, e a cópia publicada na revista *Moda e Bordado* aparece assinada. Enquanto Nicolas conferia autoria às fotografias como forma de aproximá-las da obra de arte; Malta identificava o tema fotografado, a data, a autoria e um número como recurso classificatório e documental.



Ainda acerca do prestígio de Nicolas, outro indício é um artigo de jornal[69], que, ao discorrer sobre a publicação do 2º. *Boletim de Educação Pública*, comentou as fotografias nele incluídas, e seu autor: Nicolas. É preciso ressaltar que nos próprios *Boletins* não há alusão aos fotógrafos, nem créditos referentes às fotografias publicadas. Reconhecer a autoria dos registros fotográficos veiculados só é possível pelas assinaturas com que, tanto Nicolas, quanto Malta, identificam seus trabalhos. Além disso, apesar de nos boletins também constarem registros de autoria de Augusto Malta, não há referência a esse fato no artigo, nem

[69] "O 2º. numero do 'Boletim da Educação Publica." *A Esquerda,* Rio de Janeiro, 11 abr. 1930.

menção ao sobrenome de Nicolas, o que talvez aconteça pela sua notoriedade.[70] "Logo á primeira vista, impressiona a perfeição do trabalho typographico, sobretudo a 'clicherie', aliás magistralmente coadjuvada pela photographia de Nicolas."[71]

Como afirmado anteriormente, todas as fotografias de autoria de Nicolas, publicadas nos jornais e nos *Boletins de Educação Pública* e relacionadas à reforma, eram registros de prédios escolares, à exceção de uma, um retrato do Diretor Geral de Instrução Pública – Fernando de Azevedo.[72]

Ao se fazer retratar por Nicolas, fotógrafo reconhecido socialmente como retratista da elite, Azevedo, provavelmente, procurava legitimar sua posição como parte desta camada social da cidade do Rio de Janeiro, para a qual havia se mudado em 1926. Fixado nessa cidade, Nicolas retratou prioritariamente personalidades ali residentes ou de passagem.

Ana Maria Mauad de Souza Andrade, ao analisar a relação entre a produção fotográfica e o controle dos códigos de representação da classe dominante, no Rio de Janeiro, no início do século XX, afirma que

> [...] tanto para o controle das relações sociais, como para a ampliação do universo de consumo as imagens, no período estudado, principalmente as fotográficas, são fundamentais, pois trazem embutidas na sua composição programas sociais de comportamento formulados por quem controla os meios de produção da imagem, reforçando com isso o controle das representações alternativas e garantindo a própria reprodução do sistema.[73]

O retrato, provavelmente realizado no final de 1927, foi continuamente publicado, acompanhando notícias sobre o empreendimento, principalmente nos jornais *A Esquerda* e *Diário Carioca,* sendo também utilizado em artigos dos jornais: *Crítica, O Imparcial* e *A Ordem,* uma vez em cada um destes, respectivamente em 31 de janeiro de 1929, 26 de fevereiro de 1929 e 12 de março de 1929; e, nas revistas *O Malho* e *Revista Apologética*.[74] (Anexo 3)

---

[70] Verifica-se, décadas mais tarde na publicação da obra de Fernando de Azevedo *A Cultura Brasileira,* em 1963, na qual há a publicação de fotografias da reforma de autoria de Nicolas, também a supreção de seu sobrenome nos créditos.

[71] "O 2º. numero do 'Boletim da Educação Publica." *A Esquerda,* Rio de Janeiro, 11 abr. 1930.

[72] Na fotografia presente no acervo, a assinatura não aparece, é uma reprodução do acervo particular da família de Fernando de Azevedo, realizada em 1994 e faz parte da Documentação complementar; e a sua publicação na revista *O Malho* faz parte da Documentação em recortes - Caixa 1927 a 1937. Ambas do Arquivo FA-IEB.

[73] ANDRADE, Ana Maria de Souza. *Sob o signo da imagem:* a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*,* 1990. p. 438.

[74] Revista *O Malho* s/d*. e Revista Apologetica*, dez. 1928. p.4 e 5.

Imagem 27 – Fernando de Azevedo. Fotografia de Nicolas Alagemovits. [1927] (IEB/USP)

A trajetória do artista-fotógrafo, apesar de curta, foi significativa no panorama artístico-cultural do Rio de Janeiro. Sua inserção na sociedade carioca possibilitou espaços para que expressasse sua arte e sua interpretação da infinidade de rostos que se posicionaram frente à sua câmera. Transitou entre a fotografia como arte, enquanto seguia os princípios pictorialistas, e a fotografia como produto de consumo, enquanto continuava a trabalhar para a sociedade, como retratista.