

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

GABRIELA BARRETO

**Estudos Fotográficos de Thomaz Farkas: o reconhecimento
institucional da fotografia enquanto arte**

**São Paulo
2022**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Estudos Fotográficos de Thomaz Farkas: o reconhecimento institucional da fotografia enquanto arte

Gabriela Barreto

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Gestão de Projetos
Culturais no Centro de Estudos
Latino-Americano sobre Cultura e
Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Aleksandra Matias de Oliveira

São Paulo
2022

ESTUDOS FOTOGRÁFICOS DE THOMAZ FARKAS: O RECONHECIMENTO INSTITUCIONAL DA FOTOGRAFIA ENQUANTO ARTE

Gabriela Barreto

Resumo: Propõe-se, neste artigo, compreender como se deu o reconhecimento institucional da fotografia de Thomaz Farkas enquanto arte. A trajetória da pesquisa abarca as disputas travadas entre a fotografia e outros campos de representação pictórica, os postulados de uma nova visão pautada nas especificidades do meio, os diálogos entre o léxico fotográfico e a arte moderna brasileira e o papel do fotoclubismo nas primeiras décadas do século XX. Tais articulações estéticas e políticas culminam, em 1949, na exposição *Estudos Fotográficos*: momento inédito em que um museu brasileiro reconhece a fotografia enquanto uma manifestação artística.

Palavras-chave: Fotografia. Arte moderna. Thomaz Farkas. Estudos Fotográficos. Sistema de arte.

Abstract: It is intended, in this article, to understand how the institutional recognition of Thomaz Farkas' photography as art took place. The trajectory of the research encompasses the disputes between photography and other fields of pictorial representation, the postulates of a new vision based on the specificities of the medium, the dialogues between the photographic lexicon and Brazilian modern art and the role of photoclubism in the first decades of the 20th century. Such aesthetic and political articulations culminate in the 1949's exhibition *Estudos Fotográficos*: an unprecedented moment in which a Brazilian museum recognizes photography as an artistic manifestation.

Key words: Photography. Modern Art. Thomas Farkas. Photographic Studies. Art system.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 04 |
| 2. RELAÇÕES PAUTADAS NA IMAGEM..... | 07 |
| 2.1. ENTRE ARTE E FOTOGRAFIA: QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO..... | 07 |
| 2.2. PRÁTICA FOTOGRÁFICA: A BUSCA POR UM NOVO REAL..... | 08 |
| 2.3. ANÁLISE ESTÉTICA..... | 11 |
| 3. RELAÇÕES PAUTADAS NO SISTEMA DE ARTE..... | 16 |
| 3.1. DIÁLOGOS ENTRE FOTOGRAFIA E ARTE MODERNA..... | 16 |
| 3.2. RELAÇÕES ENTRE O FOTOCLUBISMO E O SISTEMA DE ARTE..... | 18 |
| 3.3. A EXPOSIÇÃO <i>ESTUDOS FOTOGRÁFICOS</i> NO MAM..... | 20 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 23 |
| REFERÊNCIAS..... | 23 |

1. INTRODUÇÃO

A fim de compreender as relações constituídas entre a fotografia e o sistema de arte no século XX, faz-se necessário esmiuçar como tais dinâmicas foram primordialmente estabelecidas. Com o surgimento das técnicas de captação fotográfica, na primeira metade do século XIX, acentuaram-se conflitos em diversos territórios de conhecimento. A nova modalidade despontou desafiadora, alargando as fronteiras definidoras do fazer artístico ao atravessar noções de autoria, originalidade, reprodutibilidade e verossimilhança.

Um exemplo de tais disputas são os embates entre a Sociedade Fotográfica de Londres e os comissários da Exposição Internacional, no ano de 1862: a primeira almejava atribuir à fotografia a mesma função social e cultural da pintura, ao passo que a segunda relegou o papel dos aparatos ópticos aos utensílios de marceneiro e instrumentos agrícolas (FABRIS, 2013).

Observa-se, na busca para conferir artisticidade à fotografia e promovê-la ao mesmo *status* de outras técnicas tradicionais, uma postura de sujeição da câmera aos conceitos formais já consagrados em outras linguagens, como a pintura. Além das técnicas de composição e concepção, a chamada fotografia alegórica aproximava-se tematicamente do universo pictórico – simulando naturezas mortas, cenas religiosas e temas históricos, inspirando-se em figuras literárias ou lendárias (FABRIS, 2013).

Em contraponto a essas imagens, pautadas por intervenções e artifícios, também ganharam notoriedade propostas em prol de uma fotografia constituída enquanto meio independente, desvinculada do empréstimo de outras formas de arte. Uma amostra desse movimento encontra voz por meio do fotógrafo inglês Peter Henry Emerson, adepto de uma prática de raízes naturalistas, que apregoava fidelidade à natureza e sua reprodução “real”. As divergências na delimitação do espaço ocupado pela imagem técnica indicam um aspecto tortuoso no processo de compreensão e conceituação do fazer fotográfico - questão apontada por Annateresa Fabris como uma “encruzilhada” (2013).

Ainda no século XIX, a dicotomia entre as ideias de impressão e descrição literal fomenta debates a respeito das possibilidades de representação e verossimilhança. Dessa forma, desbravam-se os primeiros caminhos que culminaram posteriormente na fotografia moderna (FABRIS, 2013). As tentativas de definir a fotografia artística são diversas, mas baseiam-se em uma perspectiva fragmentada: o fotógrafo clássico apresentaria uma incompatibilidade medular com o intitulado fotógrafo pictórico. O primeiro possui trabalho

de caráter utilitário, a serviço do registro. O segundo insere-se no meio artístico, por meio de sua expressão e subjetividade individual.

É nesse contexto que a fotografia faz as suas primeiras aparições estruturadas no sistema de arte, passando a ocupar espaços institucionais, como museus. Ainda que as opiniões da crítica se apresentassem divididas, a imagem fotográfica é introduzida ao público como obra autossuficiente e independente. Em 1889, uma exposição realizada em Berlim para celebrar o cinquentenário da invenção da fotografia abriu novos precedentes ao compor um júri de pintores e escultores avaliando as imagens técnicas por sua qualidade estética (FABRIS, 2013).

As estratégias levadas a cabo para obtenção desse reconhecimento tomam em consideração o papel do museu enquanto entidade normalizadora, cuja complexa rede de agentes confere um novo significado social às obras (COSTA, 2019). A legitimação da fotografia enquanto arte por parte dos espaços institucionais - mesmo que cercada por polêmicas, neste primeiro momento - acontece pautada por uma série de valores, como autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico. Paradoxalmente, tal conquista apresenta suas ambivalências e a fotografia se depara novamente com a problemática da falta de autonomia em relação às artes plásticas.

Outras investigações linguísticas, de natureza autorreflexiva, são possibilitadas no século XX pelo desenvolvimento de novos aparatos fotográficos. Estabelecem-se elos entre a ideia de progresso na arte e o avanço tecnológico: a criação do fotograma, resultado de experimentos de artistas como Schad, Man Ray e Moholy-Nagy, permite a busca por uma nova organização da percepção da realidade. A fotografia sem câmara se constitui como instrumento pedagógico fundamental para a configuração de uma chamada “nova visão” (FABRIS, 2013).

A nova visão é constituída por um conjunto de postulados, elaborados pelo construtivista húngaro László Moholy-Nagy. As inovações nos meios manuais propõem a possibilidade do uso de elementos inusitados na prática fotográfica, como o posicionamento oblíquo da câmara, experimentos com sistemas de lentes, manuseio de raios X, câmeras que evitam o escorço da perspectiva e até mesmo distorções propositais. Entende-se que as proposições de Moholy-Nagy para uma nova visão dissociam a fotografia das formas tradicionais da pintura ao reconhecerem como base artística o seu princípio mais primordial: a luz como criadora de formas.

Tal renovação das práticas fotográficas ecoa também em território brasileiro. Ainda que os postulados não sejam acatados de imediato pelos fotógrafos nacionais - dada a predominância da estética pictorialista -, os experimentos envolvendo as novas potencialidades da imagem não passam completamente despercebidos. Entre grupos já consolidados no Brasil, como o Foto Cine Clube Bandeirante, a passagem para uma fotografia dotada de recursos linguísticos específicos é realizada por aqueles que foram denominados os “pioneiros”: José Yalenti, German Lorca, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas (FABRIS, 2013).

Farkas demonstra interesse por tais concepções de fotografia, realizando experimentos fotográficos que indicavam grande proximidade com os pressupostos da nova visão: composições oblíquas, jogos de sombra, texturas e a articulação de sequências aparecem em seu trabalho com frequência. Na década de 1940, o fotógrafo explora uma variedade de temas, revelando ainda seu interesse por aspectos visuais de centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro.

Essas imagens retratam personagens em ambientes públicos sem descuidar do enquadramento ou do arranjo ritmado das formas. Articulado o registro documental do cotidiano à exploração formal e plástica, Farkas capturou momentos prosaicos - engraxates trabalhando, o movimento nas vias de comércio, crianças brincando, torcedores no Estádio do Pacaembu - valendo-se sempre de uma visualidade que se aproximava do construtivismo (THOMAZ in ENCICLOPÉDIA, 2021).

As particularidades de sua obra são evidenciadas pela amálgama entre os campos documental e artístico. Indicando uma concepção de fotografia que dialogava parcialmente com os movimentos estrangeiros relacionados à nova visão, Farkas corroborou com a ideia de que ambas as áreas seriam capazes de exigir um esforço intelectual do observador (FABRIS, 2013).

A exposição *Estudos Fotográficos*, retrospectiva de Thomaz Farkas realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, marca a primeira vez em que um espaço museal brasileiro apresenta obras fotográficas como manifestações artísticas (COSTA, 2019). É a partir deste evento que se constrói o questionamento levantado no presente trabalho: como se deu o reconhecimento institucional da fotografia de Thomaz Farkas enquanto arte?

O processo de legitimação pode ser compreendido a partir de dois fenômenos distintos: as relações pautadas na construção de uma nova visualidade, que rompia com paradigmas vigentes até então, e as relações estabelecidas entre o fotógrafo, seu contexto social e o sistema de arte.

Para maior compreensão do primeiro fenômeno, propõe-se desenvolver um panorama das disputas travadas no território da representação, abordando a emancipação do meio fotográfico em relação a outras manifestações pictóricas, a elaboração dos postulados de uma nova visão e sua influência direta na obra de Thomaz Farkas. A análise de elementos presentes em seu material fotográfico produzido ao longo da década de 1940 viabiliza identificar de que forma tais imagens ecoam determinados movimentos internacionais, que propõem ressignificar o imaginário visual e alçar a imagem técnica a seu estatuto artístico.

O segundo fenômeno propõe um discernimento do papel das instituições na conformação de valores artísticos de determinada época, articulando uma complexa rede de agentes. Considera-se fundamental uma investigação a respeito das articulações entre o léxico fotográfico e a arte moderna brasileira, abordando ainda o papel do fotoclubismo no panorama nacional pós-guerra, enquanto segmento organizado por associados de uma classe média próspera.

2. RELAÇÕES PAUTADAS NA IMAGEM

2.1. Entre arte e fotografia: questões de representação

Desde sua concepção, o manuseio do aparato fotográfico é vinculado a um empenho em demarcar os territórios ocupados pela nova modalidade, concomitantemente ainda à busca por sua autocompreensão enquanto sistema de representação visual. O anseio em se firmar um estatuto artístico para a fotografia torna-se mais complexo pelas múltiplas possibilidades de articulação entre forma e conteúdo, um prisma de perspectivas que interligam as especificidades técnicas do meio ao teor imagético.

Conforme elucidado por Fabris (2013, p. 15), os tortuosos caminhos percorridos pela fotografia se dão, primordialmente, a partir das interfaces estabelecidas com as artes plásticas no século XIX. Em tal contexto, delimitaram-se uma série de convergências e dissonâncias entre a representação pictórica e a imagem técnica, embates que prepararam o terreno para a construção de novos paradigmas visuais associados a um léxico vanguardista.

Dessa forma, a investigação sobre as qualidades fundamentais da fotografia perpassou uma necessidade de se delimitar as lógicas da prática. Junto aos conflitos estabelecidos pelo exercício de reflexão sobre a mesma, apresentaram-se certas encruzilhadas: a ideia de reprodução objetiva do mundo real opondo-se, a título de exemplo, à possibilidade de provocar uma ruptura entre a imagem fotográfica e seu referente (FABRIS, 2013).

Movimentos como o pictorialismo se valem de uma variedade de procedimentos capazes de alterar as fotografias, controlando sua tonalidade, introduzindo luz e sombra, removendo detalhes, entre outras modificações. Abnegando à definição de fotografia enquanto cópia mecânica da realidade, o fotógrafo pictorialista se posiciona neste embate endossando a ideia de criação, autoria e originalidade, uma vez que a transcrição do mundo natural é carregada de expressões particulares do artista.

Assim contextualizam-se os primeiros esforços em direção ao reconhecimento da prática fotográfica enquanto forma de arte, emancipando-a do caráter exclusivamente técnico e científico utilizado para qualificar o meio por muito tempo. O pictorialismo aproxima-se de uma construção visual interessada na expressão da beleza, reforçando o uso das leis de composição comuns a desenhos, litografias, gravuras e pinturas. As especificidades impostas pela natureza mecânica da câmara fotográfica, por outro lado, eram compreendidas como limitações a serem transpostas pelo autor em seu processo artístico.

Posteriormente, outros movimentos sugerem confrontar os paradigmas tradicionais de visualidade estabelecidos no campo das artes. A busca pela autonomia e emancipação do meio fotográfico em relação à pintura assegura um processo de reorganização do papel do aparato técnico, que se estabelecerá como instrumento distinto de controle da percepção e do imaginário.

Esse é o caso da “nova visão”, proposta pelo artista húngaro László Moholy-Nagy, que condensa em seus postulados a busca por um novo real pautado justamente nas particularidades do meio.

2.2. Prática fotográfica: a busca por um novo real

Em seus experimentos fotográficos primordiais, László Moholy-Nagy procurou encapsular as ambivalências e contradições estabelecidas entre os três traços fundamentais que despontavam no início do século XX: tecnologia, máquina e socialismo.

As problemáticas estabelecidas entre as conquistas da modernidade e as concepções sociais do artista encontram na arte um veículo capaz de expressar o espírito de seu tempo. Conforme indica Moholy-Nagy, o impulso emotivo da época cristalizava-se no construtivismo: uma nova visualidade se estabelecia, pautada na ideia de propriedade comum entre todos, no fim do individualismo artístico e na expansão de novas conquistas visuais em larga escala (FABRIS, 2013, p. 196).

Rompendo a dicotomia entre arte e utilitarismo assumida pelos pictorialistas, um novo conceito de “uso produtivo da arte” força a absorção da mesma pelos aparatos mecânicos, uma vez postulada a necessidade de novas experiências criadoras (FABRIS, 2013). Apreende-se, portanto, que o valor de uma obra se daria por meio de seu potencial em construir novas relações, até então desconhecidas. Supondo arte e vida enquanto processos constantes de aperfeiçoamento, o artista busca determinar um campo produtivo para cada meio técnico: em tal contexto, o aparelho fotográfico aperfeiçoaria o órgão da visão, possibilitando a captação de fenômenos imperceptíveis ao olho humano. Experiências laboratoriais pautadas no uso de misturas químicas e a construção de aparelhos baseados em novas leis ópticas para controle da luz amplificam o leque de possibilidades visuais e tensionam os limites da fotografia.

Faz-se necessário esmiuçar os impactos das conquistas técnicas oriundas destes experimentos, em especial a criação do fotograma na década de 1910. Essa é a denominação estabelecida para fotografias obtidas sem o auxílio da câmara, através do posicionamento de um artefato opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível (FOTOGRAMA in ENCICLOPÉDIA, 2022). As configurações ópticas criadas pelo jogo de luz impresso na película colocavam em xeque o modelo óptico moderno, até então baseado na perspectiva geométrica.

O surgimento do fotograma abre novos espaços à percepção, permitindo a observação de objetos de uma forma que os desapropriava de sua aparência ordinária, propondo organizações visuais inusitadas. O resultado das imagens consistia na transformação de artefatos em motivos luminosos não figurativos, que “alteram radicalmente o estatuto da fotografia ao renunciar à sua condição denotativa” (FABRIS, 2013). O afastamento de modelos consagrados pautados na representação é central para o estabelecimento das primeiras considerações a respeito do caráter diferencial da fotografia: a luz enquanto criadora de formas.

Além do fotograma, a fotografia com câmara também integra e difunde novas propostas de visualidade, dadas as múltiplas potencialidades de distorção da lente, permitindo uma visão óptica que os olhos não seriam capazes de fornecer. A fundamentação de uma estética pautada nas particularidades do próprio material fotográfico não se dá de maneira imprevista, visto que sua popularização é acompanhada de investigações linguísticas de natureza autorreflexiva, onde a prática aparece como instrumento pedagógico para a configuração da chamada “nova visão”.

Uma versão definitiva das possibilidades da nova visão é redigida por Moholy-Nagy em 1932, propondo a valorização de todas as modalidades de fotografia que não guardassem relação com o modelo pictórico. No Brasil, os postulados da nova visão não são aceitos de maneira imediata, dado o predomínio majoritário da estética pictorialista até a década de 1940. A exceção se constituía em experiências pontuais que já abraçavam as novas propostas de visualidade despontando no cenário internacional, como as investigações pessoais conduzidas por Mário de Andrade a partir de 1927.

A fotografia amadora realizada pelo artista moderno é fortemente influenciada por publicações internacionais, como a revista alemã *Der Querschnitt*. As possibilidades e limitações do olho humano eram colocadas sob suspeita por um conjunto heterogêneo de artistas, que levaram Andrade a aprofundar seu interesse pelas composições diagonais, projeções de sombras, geometrização, motivos seriados e outras características associadas à nova visão. Apesar disso, seus experimentos permaneceram encapsulados em um âmbito restrito, não apresentando repercussões significativas no imaginário social brasileiro (FABRIS, 2013).

O primeiro impacto dos postulados da nova visão no cenário nacional se dá por meio da ação de publicações como a revista *S. Paulo*, idealizada em 1935 por Cassiano Ricardo, e a reformulação editorial d'*O Cruzeiro* a partir da década de 1940. As imagens presentes nos veículos de comunicação expunham inovações alinhadas à ideia de “fotografia produtiva” defendida pelo construtivista Moholy-Nagy: narrativas visuais articuladas em torno da potencialidade da imagem técnica, cuja força residia em seus parâmetros propriamente fotográficos. Inaugurando uma concepção moderna de reportagem, a informação passa a ser articulada em torno de uma visualidade cujo eixo principal é a metrópole e suas linhas verticais.

Ainda que consideradas experiências isoladas, a adoção dos postulados da nova visão pelas revistas *S. Paulo* e *O Cruzeiro* apontam para a renovação do jornalismo brasileiro, para a revisão dos postulados fotográficos vigentes no território nacional e para a promoção de diálogos com os horizontes tecnológicos. As condições para a renovação da linguagem fotográfica no Brasil são estabelecidas graças à contribuição do fotojornalismo, sem desconsiderar ainda uma exposição didática organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. O evento foi trazido à cidade de São Paulo pela União Cultural Brasil-Estados Unidos, com a soma de esforços por parte do Foto Cine Clube Bandeirante e da revista *Íris*, em julho de 1947. A tônica da exposição era delimitada pela crença nas possibilidades do aparelho, explicitando o seu ideário por meio de imagens fotográficas e textos que

descreviam sucintamente a magnitude da capacidade criadora do fotógrafo e das especificidades da máquina fotográfica.

A experiência com a nova visualidade no Brasil se sucedeu de forma sistematizada apenas em meados da década de 1940, a partir do trabalho realizado pelo Foto Cine Clube Bandeirantes. Conforme aponta Fabris, a passagem se deu pelas mãos daqueles que “Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva denominam ‘os pioneiros’” (2013, p.312). Estes nomes são José Yalenti, German Lorca, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas - este último a ser analisado no presente trabalho.

2.3. Análise estética

Para uma breve análise estética da obra de Farkas na década de 1940, propõe-se estabelecer uma relação com as problemáticas discutidas anteriormente, levando em consideração a forma como esta nova visualidade dialogava com suas próprias conotações dentro do contexto brasileiro. O objetivo da análise consiste em avaliar o processo de modernização da fotografia, apontando elementos e características que colocariam em xeque as noções convencionais de representação e acabariam por inseri-la no sistema de arte brasileiro.

A fim de cumprir tal propósito, foram selecionadas algumas das imagens que integraram a exposição *Estudos Fotográficos*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949. O evento detém grande importância ao demarcar o ingresso da fotografia nos museus de arte brasileiros, momento em que as imagens foram expostas pela primeira vez sob a alcunha de manifestação artística.

Matriz do reconhecimento da fotografia enquanto arte por parte dos agentes institucionais, *Estudos Fotográficos* se apresenta ainda como um passo basilar para a consagração da carreira de Farkas. O artista teve suas obras organizadas em um projeto de expografia realizado pelos arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Fortes, com clara visão modernista, apresentando um conjunto de imagens extremamente experimentais e pessoais do jovem fotógrafo.

As investigações formais de Thomaz Farkas ao longo da década demonstram grande proximidade com os postulados da “nova visão”, como tomadas de costas, composições oblíquas, ênfase em texturas, motivos geométricos, jogos de sombras e temas sequenciados. Em diversas destas imagens, o fotógrafo é capaz de atingir um equilíbrio sutil entre a

concretude do referente e a sua transformação em motivo geométrico (FABRIS, 2013), como ocorre em *Fachada do Ministério da Educação e Saúde* (1945) (**Fig. 1**).

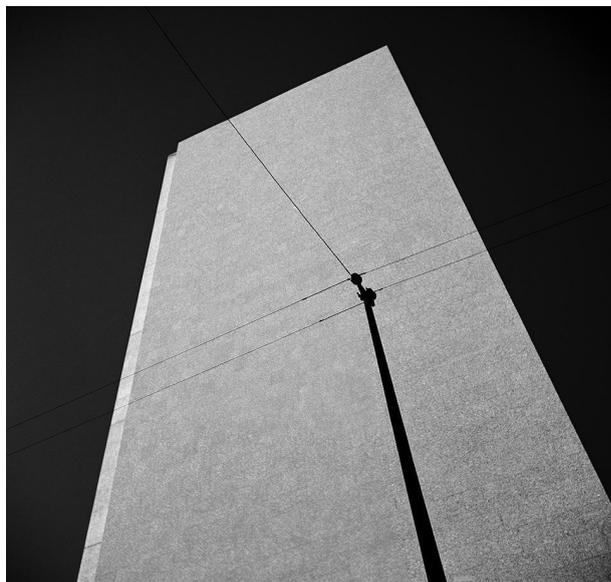


Figura 1. *Fachada do Ministério da Educação e Saúde*, 1945, Rio de Janeiro-RJ. Thomaz Farkas/Acervo Instituto Moreira Salles.

Na imagem, a visualidade é construída a partir de linhas que se estruturam diagonalmente, encontrando um ponto de fuga bem estabelecido. O direcionamento do olhar do observador se dá por meio de um conjunto de fatores: a composição arquitetônica geométrica do edifício, o ângulo oblíquo da fotografia e a justaposição entre luz e sombra, que se reflete na formação de retas paralelas e perpendiculares. A composição das formas básicas é organizada de maneira a enfatizar a presença de verticalidade na então capital brasileira, destacando uma característica do seu processo de urbanização.

Vale destacar que as percepções pouco convencionais do espaço urbano comumente encontravam-se alicerçadas em construções simbólicas que reforçariam um ideal de progresso. A aceleração do processo de industrialização no período pós II Guerra Mundial é acompanhada por um clima de esperança nas possibilidades de crescimento do país. Movimentos como o aumento da renda *per capita*, os índices de alfabetização e o crescimento dos espaços urbanos eram refletidos no campo artístico, de forma que a renovação dos padrões visuais no Brasil se dava em consonância a uma frequente reafirmação dos ideários da classe média.



Figura 2. *Detalhe de fachada da Associação Brasileira de Imprensa, 1945, Rio de Janeiro-RJ. Thomaz Farkas/Acervo Instituto Moreira Salles.*

Outras fotografias urbanas apresentadas ao público na exposição *Estudos Fotográficos* dispunham de características similares às descritas anteriormente. Parte de uma série intitulada *Recortes*, concebida como uma sequência de imagens de um mesmo objeto, a obra *Detalhe de fachada da Associação Brasileira de Imprensa* (**Fig. 2**) evidencia a exploração dos jogos formais por parte de Farkas, ainda que enraizada num referente facilmente identificável ao optar pelo enquadramento do letreiro.

Os elementos concretos são manifestados por meio de formas básicas, como o triângulo e o quadrado, conferindo à imagem ritmo e textura. Seu sequenciamento indica uma aproximação visual do motivo, composto pela articulação entre luz e sombra dura, sem perder a unidade de significação. A construção perspectiva destas fotografias endossa as novas possibilidades propostas para o imaginário visual coletivo: assim como as obras de Moholy-Nagy, a fotografia de Farkas não regula os encantos da imagem por meio do objeto de observação, mas a partir de relações ponderadas estabelecidas entre seus elementos.



Figura 3. *Telhas*, 1945. Thomaz Farkas/Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Em outros momentos, os jogos de contraste alargam os limites da representação e propõem o estabelecimento de novas verdades ópticas, a partir de possibilidades técnicas mediadas pelo aparato fotográfico. Este efeito pode ser observado em obras, tal como, *Telhas*, de 1945, (**Fig. 3**), na qual a interdependência entre luz e sombra em alto contraste tonal é responsável pela formação de padronagens, a princípio indistinguíveis.

Pode-se apontar ainda, no jogo de claro-escuro, uma subversão da perspectiva visual: a distorção significativa na profundidade da imagem resulta em uma impressão de planaridade na forma dos objetos. Esse efeito pode ser alcançado por meio de escolhas estéticas determinadas pelo artista na configuração da câmera fotográfica ou até mesmo durante o processo de revelação das imagens. A articulação entre essas variáveis evidencia que a tomada se apresenta como um resultado da percepção atenta do fotógrafo às qualidades formais durante o uso de suas ferramentas.



Figura 4. *Rua do Jogo da Bola*, 1947.
Coleção Thomaz Farkas, Acervo Instituto Moreira Salles.

Como meio autônomo de expressão artística, as particularidades essenciais da fotografia explicitaram-se também em obras de caráter documental realizadas por Farkas. O esmero plástico constituído a partir dos atributos do meio fotográfico encontrava-se refletido nos seus registros cotidianos - em especial, nas obras que retratavam fragmentos urbanos das grandes metrópoles, bem como seus elementos e dinâmicas.

Em *Rua do Jogo da Bola* (**Fig. 4**), relações espaciais baseadas na geometria apresentam-se de maneira sutil, por meio da composição de linhas diagonais que conduzem a atenção do espectador à figura central da fotografia: um garoto empinando sua pipa. A valorização das retas é intensificada por uma proposição de enquadramento que inclui uma trama de fios no topo da imagem, delimitando o espaço de seu personagem dentro do quadro. Nota-se ainda uma atenção ao contraste, minimizado em uma escala com grandes variações tonais de cinza, permitindo a captura de detalhes.

Estudos Fotográficos exibiu ao público uma variedade de interesses formais e temáticos do autor: as imagens apresentadas por Farkas, em 1949, tensionavam as definições de fotografia e indicavam sintonia com os debates vanguardistas em repercussão internacional. O pioneirismo de sua obra não se encontrava encapsulado exclusivamente nas imagens isoladas, mas também em seu potencial de construção de novos significados (COSTA, 2018).

3. RELAÇÕES PAUTADAS NO SISTEMA DE ARTE

3.1. Diálogos entre fotografia e arte moderna

No território fotográfico, a oposição entre objetividade e subjetividade apresenta-se de maneira evidente a partir dos embates inerentes à natureza do aparato fotográfico. As rupturas provocadas pela fotografia nos sistemas de representação estão alinhadas a um processo de reconfiguração no campo das artes no início do século XX, evidenciando uma necessidade de absorção dos novos valores estéticos.

Ainda que a fotografia seja circunscrita por um caráter experimental profundamente relacionado às suas potencialidades técnicas, sua apreensão do ‘moderno’ não se encontra restrita ao emprego mecânico dos novos meios e ferramentas. Considera-se ainda, para tal qualificação, seu desenvolvimento enquanto linguagem visual, os ângulos de tomada, a disposição dos motivos e suas relações com o referente da imagem. Ao apresentar-se enquanto uma nova maneira de priorizar e valorizar o referente urbano, a fotografia favoreceu uma multiplicidade de noções de ‘moderno’, que efervesciam durante a primeira metade do século XX (LENZINI, 2007).

No que se refere ao conceito de um ‘modernismo’ em âmbito nacional, é válido ressaltar a existência de uma variedade de ramificações e categorias de interpretação distintas. Reflexionando sobre a história da arte moderna brasileira em seu primeiro momento, é possível identificar um ideário construído a partir da perspectiva dos próprios participantes do movimento. Dentre as visões mais difundidas até a década de 1970, período em que se intensifica um revisionismo crítico da arte brasileira, a Semana de 22 é apresentada enquanto grande divisora de águas para as vanguardas brasileiras.

Nessa concepção, o modernismo é compreendido como um movimento predominantemente sudestino, uma ideia defendida por seus protagonistas e frequentemente reafirmada ao longo da primeira metade do século XX. Em um primeiro momento, os artistas ecoavam um conjunto de convicções de caráter cosmopolita difundidas pelas vanguardas europeias, organizando o imaginário da cidade de São Paulo enquanto local aberto à modernização, em marcha rumo ao futuro - buscando, posteriormente, cristalizar símbolos e elementos tidos como nacionais (SIMIONI, 2013).

Embora os nomes mais proeminentes do modernismo brasileiro não se articulassem em torno de princípios completamente coesos, manifestavam um interesse coletivo na

superação de tradições visuais tidas como retrógradas. Além de outras concordâncias em questão, o processo de reconhecimento dos modernistas enquanto grupo atravessava ainda a defesa de novos valores de representação, opostos a um figurativismo naturalista (SIMIONI, 2013).

Apreendem-se, portanto, uma série de pontos de convergência nos diálogos estabelecidos entre a fotografia e a arte moderna. As aspirações e interesses pautados na temática do progresso, a integração com o cenário artístico internacional por meio de artigos traduzidos de revistas estrangeiras ou salões Internacionais, os questionamentos propostos aos sistemas visuais predominantes até então e a ocupação de espaços similares no circuito cultural da capital paulista compõem alguns desses quesitos (LENZINI, 2007).

Ainda que se apontem as nítidas inter-relações entre a renovação da fotografia paulista e a fixação dos conceitos vanguardistas que despontavam no horizonte artístico, o projeto de modernidade não se apresentava de maneira imperativa no léxico visual dos fotoclubes (LEITE; SILVA, 2012). Para os fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante, o momento tratava-se de enaltecer um contexto cultural urbano que sedimentava as bases para a repercussão dos novos rumos tomados pelo discurso imagético da nova visão, investindo ainda em uma defesa da internacionalização (FABRIS, 2013).

Como meio para compreensão das ideias e princípios propagados pelo FCCB na década de 40, apontam-se os veículos de comunicação elaborados e difundidos por seus próprios agentes, verdadeiros lócus de embate entre concepções de fotografia ‘moderna’ e ‘pictórica’. O Foto-Cine Clube Bandeirante-Boletim (FCCB-Boletim), periódico publicado entre os anos de 1948 a 1951, propunha divulgar saberes teóricos e práticos, orientando fotógrafos amadores e profissionais para uma produção artística. A título de exemplo, lê-se em artigo do artista italiano Volf Sterental:

A nossa é uma época mecanizada e é a objetiva, de preferência ao pincel, que pode exprimir claramente aos demais, o espírito de nossa época. O conseguirá tanto mais eloquentemente quanto mais o fotógrafo estiver identificado com a realidade da vida moderna, quanto mais intimamente se fundiram a sua sensibilidade e intelecto com o espírito da moderna atualidade, quanto mais intensamente ele a vive em todas as suas manifestações, especialmente as artísticas e intelectuais (STERENTAL, 1949, p. 6).

Dessa forma, os desdobramentos no campo tecnológico conquistaram o território do imaginário urbano. Na extensão da obra de Thomaz Farkas ao longo da década de 1940, pode-se identificar uma busca pela expressão máxima da subjetividade sobre o mundo visível: sua intenção não transparece um desejo de influenciar materialmente a realidade da imagem, mas sugere que por meio dela o real seja confrontado sob novos pontos de vista.

Visualmente, seu ideal de progresso é apresentado de forma otimista, imbuído de carga poética (LEITE; SILVA, 2012).

Determina-se, a partir deste breve panorama, que os valores abarcados pelas perspectivas da modernidade não se encontram desvinculados do processo de desenvolvimento da fotografia nas primeiras décadas do século XX. As renovações das bases estéticas manifestam-se, no período, enquanto uma necessidade de promover e incorporar as novas experiências desencadeadas pelo contexto cultural em questão. O fazer fotográfico, dadas as suas especificidades e desafios aos sistemas de representação vigentes, oferecia tais possibilidades.

3.2. Relações entre o fotoclubismo e o sistema de arte

Ainda que polissêmica, a produção fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante esteve profundamente articulada às particularidades de seu contexto histórico e território espacial: uma capital emergente no período pós-guerra, vivenciando um surto modernizador concomitante a um processo de atualização da produção cultural. Seus membros pertenciam majoritariamente à classe média, ocupando-se enquanto empresários, industriais e profissionais liberais. Por conta disso, apropriaram-se da prática fotográfica como um exercício de construção simbólica que ia ao encontro de suas próprias visões de mundo (FABRIS, 2013).

O nascimento do Clube ocorreu oficialmente em 1939, no salão do Edifício Martinelli, localizado no centro da cidade de São Paulo. Sua concretização é resultado da iniciativa de um grupo de fotógrafos e aficionados pela prática, cujo interesse em desbravar a modalidade é acompanhado por uma consonância direta com o trabalho de grupos renovadores internacionais. Os agentes participantes do FCCB refletiam com entusiasmo as novas potencialidades da imagem técnica em suas obras, reafirmando o lugar da fotografia enquanto expressão artística (FOTO in ENCICLOPÉDIA, 2021).

Nos espaços dos fotoclubes, as atividades regulares incluíam debates, publicações, exposições e modalidades de intercâmbio com associações nacionais e estrangeiras, a fim de promover a circulação de ideias. Pode-se pontuar um esforço do FCCB em se sobressair como representante da fotografia artística na cidade de São Paulo, buscando associar-se a diferentes setores da vida cultural na capital: como forma de conquistar uma nova conotação social, foram estabelecidas relações entre o clube e uma diversidade de entidades, incluindo até mesmo o poder público (LENZINI, 2007).

A busca pela projeção e repercussão dentro de espaços institucionalizados na capital paulista manifesta-se em conformidade com o desejo de absorção da fotografia pelo sistema de arte e de legitimação por parte de seus agentes. Helouise Costa nos ensina que as dinâmicas referentes ao reconhecimento do poder institucionalizado da seguinte maneira:

Por sistema de arte, entendo uma rede complexa de agentes que confere significado social à obra de arte, e, por legitimação, o resultado de estratégias diversas, levadas a cabo por esses mesmos agentes para obter o reconhecimento, junto a seus pares, de certas modalidades de obras ou práticas artísticas, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados (COSTA, 2019, p. 15).

Considerando tais definições, o papel atribuído às entidades normalizadoras na conformação de um sistema de valores tenciona perspectivas paradoxais no processo de institucionalização da arte moderna. Não obstante a teoria estética modernista subestimasse o papel das instituições, apresentando dissonâncias em relação ao formato seletivo das mostras e defendendo o caráter autônomo das obras, a arte de vanguarda ainda assim pleiteou ser assimilada por categorias detentoras de poder (HOFFMANN, 2017).

Processos de legitimação incluíam a realização de exposições oficiais, salões organizados por escolas de belas artes, o reconhecimento da crítica especializada e dos meios de comunicação. Em decorrência da atmosfera cultural estabelecida, o Museu de Arte Moderna de São Paulo abraçou práticas de difusão e solidificação do modernismo brasileiro logo após a sua fundação. A fotografia também foi inserida na programação de exposições, por meio da presença de fotógrafos como Thomaz Farkas e Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore (COSTA, 2019).

Ainda que as mostras realizadas ao longo das três primeiras décadas de existência do MAM SP não tenham resultado na incorporação de fotografias a seu acervo, faz-se necessário notar as ações preponderantes do Foto Cine Clube Bandeirantes junto ao Museu. De cinco exposições fotográficas realizadas no espaço cultural até a década de 1950, quatro estavam, direta ou indiretamente, vinculadas ao Clube - seja por meio de fotógrafos que compunham o seu quadro de associados ou pela intermediação do FCCB em mostras vindas de outros países.

O papel desempenhado pelo fotoclube no panorama cultural paulistano se relacionava a uma série de circunstâncias. Era, em tal conjuntura, um dos poucos segmentos organizados entre os praticantes de fotografia cuja contribuição residia na abordagem estética do meio. Em complemento a isso, o FCCB ainda se apresentava como um espaço favorecido pela presença de uma classe média próspera, possibilitando o estabelecimento de uma complexa rede de contatos e relações profissionais entre seus frequentadores (COSTA, 2019).

Além de promover a aproximação de seus membros a determinados círculos sociais e instituições, o Clube ainda propunha facilitar esses acessos por meio da realização de salões internacionais anuais na Galeria Prestes Maia, espaço cedido ao fotoclube pela Prefeitura de São Paulo. A mostra se estabeleceu como o único evento de periodicidade regular dedicado à fotografia artística a ser realizado na cidade de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950, despertando o interesse de um público variado e relativamente amplo.

Assim delinear-se as interlocuções realizadas entre o Foto Cine Clube Bandeirante e as instâncias culturais normalizadoras, em particular o espaço museal. A relevância do fotoclube incidia sobre uma benéfica concomitância entre a defesa de uma visualidade alinhada aos valores modernos e o posicionamento de seus membros em determinada dinâmica social. Conforme aponta Helouise Costa:

As exposições de fotografia realizadas no MAM SP entre os anos de 1949 e 1955 apresentam, em seu conjunto, forte coerência na legitimação artística de um certo tipo de fotografia, de herança vanguardista, que vinha sendo desenvolvida no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante (COSTA, 2019, p. 22).

3.3. A exposição *Estudos Fotográficos* no MAM

Ecoando os esforços realizados pelo Foto Cine Clube Bandeirantes em prol da disseminação de um estatuto artístico para a prática fotográfica, a exposição “Estudos Fotográficos” é inaugurada no dia 21 de julho de 1949 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Thomaz Farkas protagoniza, então, a primeira mostra fotográfica a ser compreendida enquanto manifestação artística por um museu brasileiro (COSTA, 2018).

Para além das relações de Farkas com o ambiente fotoclubista, faz-se necessário compreender a proposta da mostra a partir de uma multiplicidade de dimensões simbólicas, carregadas em suas escolhas estéticas e políticas. O projeto expositivo de “Estudos Fotográficos” é assinado por uma dupla de arquitetos que possuem forte ligação com o Museu de Arte Moderna: Jacob Ruchti e Miguel Forti são nomes que contribuíram ativamente para a consolidação da instituição em seus primeiros anos, ecoando em seus empreendimentos, uma significativa influência do ideário da modernidade.

Realizada na primeira sede do Museu, localizada na Rua Sete de Abril, a mostra foi alocada no espaço intitulado “Sala Pequena”. Contendo cerca de 60 metros quadrados destinados especificamente a exposições individuais de pequeno porte, a sala abrigou cerca de 60 imagens realizadas por Farkas na década de 1940. A seleção das fotografias condensava o rol de interesses por parte do fotógrafo, atravessando uma diversidade de temas

e abordagens estéticas. Pouco se sabe sobre a autoria da seleção e edição das obras expostas em Estudos Fotográficos, ainda que os maiores indícios apontem tal tarefa como responsabilidade do próprio Farkas, em colaboração com Ruchti e Forti (COSTA, 2018).

Dentre as especificidades da exposição, para além de seu caráter pioneiro na introdução da fotografia aos espaços museais brasileiros, pode-se apontar ainda a grande inventividade de sua expografia. Diferenciando-se do que era comumente apresentado nas mostras e salões fotoclubistas, Estudos Fotográficos propõe inovações de grande impacto visual, inspiradas em referências adotadas pelos museus norte-americanos. A atualização dos paradigmas artísticos e das novas possibilidades no design de exposições são consolidadas pela realização de viagens internacionais na década de 1940, onde Farkas, Ruchti e Forti ampliam o repertório cultural e estreitam suas consonâncias com os debates internacionais (COSTA, 2018).

Dentre algumas das características inovadoras, estão a ausência de molduras, as distribuições dinâmicas das imagens, o contraste das obras em relação a seus suportes e a fixação dos mesmos por meio de fios. Tais elementos puderam ser observados em outros eventos internacionais, como a retrospectiva de Henri Cartier-Bresson no MoMA e mostras realizadas nas galerias de Peggy Guggenheim. Apesar disso, segundo Costa, o projeto expositivo de Estudos Fotográficos não se pautou em uma simples cópia de referências e os artificios concebidos pela dupla de arquitetos demonstravam consonância com o material fotográfico apresentado:

As soluções propostas por Ruchti e Forti basearam-se também, ao meu ver, em um profundo entendimento da produção fotográfica de Thomaz Farkas e estabeleceram um estreito diálogo com o rigor formal de parte significativa de sua obra. Podemos facilmente identificar vínculos formais entre o *design* dos suportes prismáticos presentes na exposição *Estudos Fotográficos* e diversas das fotografias expostas (COSTA, 2018, p. 55).

Formas geométricas, linhas demarcadas e sombras projetadas nas paredes pareciam reverberar temas e elementos explorados por Farkas. Para além de fomentar a existência de um léxico próprio à fotografia, a exposição se constituía ainda enquanto elemento artístico em sua própria totalidade, ao oferecer uma experiência perceptiva inusitada ao observador. A presença de fotos organizadas de maneira contra intuitiva, em alturas consideradas inadequadas para a observação do olho humano, induzia o visitante a assumir uma postura proativa caso desejasse contemplar atentamente às imagens.

A vivência espacial da exposição é coerentemente articulada às propostas de uma nova visualidade, mais uma vez rompendo com modelos tradicionais de representação.

Dentre outras ‘transgressões’ à norma, a ausência de molduras também se apresentou de maneira contestadora: comum nas exposições de fotografia até então, a emolduração das imagens era tida como uma reafirmação de seu estatuto artístico. Em *Estudos Fotográficos*, Farkas e os arquitetos abdicam da abordagem, ratificando o papel da exposição enquanto mídia específica, “capaz de mobilizar recursos espaciais próprios para redefinir o sentido das obras” (COSTA, 2018).

Nota-se uma preocupação em apresentar as imagens agrupadas sobre assuntos e abordagens comuns, evitando privilegiar a existência de obras isoladas. Ainda que tal organização não tenha sido instaurada de maneira extremamente rigorosa, é nítida a preocupação com o conceito de imagens seriadas, dotadas de sentidos delineados apenas a partir de sua observação conjunta. Explorava-se, através da expografia, uma possibilidade de construção de novos rumos e significados.

Sob um olhar retrospectivo, apreende-se um interesse de Farkas em reorganizar o seu trabalho, reinterpretando a produção a partir de novos paradigmas. Costa afirma que, para a época, as apostas inovadoras e arriscadas não teriam sido bem interpretadas, uma vez que a crítica especializada nos meios de comunicação aparentava desconsiderar o título e a proposta da exposição. Comentários em destaque, no jornal *O Estado de S. Paulo*, reconheciam a superação do amadorismo de Farkas, embora não identificassem em seu trabalho um “domínio completo do meio” (COSTA, 2018).

Para a autora, sua interpretação da mostra perpassa a ideia de que a mesma não se apresentava enquanto um evento finalizado, fechado em si mesmo. Farkas, Ruchti e Forti não postulavam para a fotografia um local tradicional na arte, mas a reivindicavam em sua condição dinâmica e aberta a diferentes modos de apreensão: *Estudos Fotográficos* situou a fotografia em um campo expandido, propondo diálogos interdisciplinares com outros campos de conhecimento (COSTA, 2018).

Costa destaca ainda a carta de agradecimento de Lourival Gomes Machado, então diretor do Museu de Arte Moderna, na qual a contribuição de Thomaz Farkas para o que se compreende como ‘fotografia moderna’ no país é profundamente reconhecida. Machado reafirma o êxito da exposição em número de visitantes, na apreciação dos observadores e no grande poder de sugestão que as imagens eram capazes de exercer sobre seu público (COSTA, 2018). *Estudos Fotográficos* cumpre então seu papel, participando de um processo significativo de reformulação do imaginário visual brasileiro.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Farkas e sua fotografia são alçados à condição artística por um conjunto de articulações específicas, estabelecidas em um contexto histórico, político e cultural relativos à sua época. Ainda que extremamente influenciado pelo ambiente do Foto Cine Clube Bandeirante na capital paulista, o fotógrafo aposta na expansão da imagem técnica para além das “regras fechadas do fotoclubismo, dos usos aplicados da imagem fotográfica e das categorias estanques da arte moderna” (COSTA, 2018).

A visualidade proposta pelo trabalho de Thomaz Farkas atravessa os embates relativos à conceituação da prática fotográfica, uma vez que a natureza da imagem técnica propõe rupturas com os sistemas de representação vigentes até então: articulado aos preceitos da nova visão que despontavam no cenário internacional a partir do trabalho de Moholy-Nagy, o fotógrafo adquire a alcunha de pioneiro no contexto do modernismo brasileiro. Em um cenário profundamente interessado na reconfiguração das possibilidades artísticas, o campo fotográfico apresentava uma lacuna, que veio a ser preenchida pelo experimentalismo dos artistas pioneiros vinculados ao FCCB.

O reconhecimento institucional de sua obra pode ser compreendido enquanto fruto de dois possíveis encadeamentos: as relações estéticas estabelecidas a partir de uma nova visualidade, congruente aos processos de renovação plástica na primeira metade do século XX, e uma rede de conexões formada a partir dos agentes participantes no ambiente cultural, compondo as dinâmicas de poder do intitulado sistema de arte.

Estudos Fotográficos se posiciona, na história da fotografia brasileira, em um local de multiplicidade de sentidos. Como um divisor de águas nos embates entre arte e fotografia no cenário brasileiro, a exposição representa ainda um marco na carreira de Farkas: materializa o último estágio de sua fase de formação, ao passo que propõe um novo entendimento para o papel da fotografia enquanto prática artística e multidisciplinar, construída a partir de um conjunto de relações intrínsecas a suas particularidades.

REFERÊNCIAS

COSTA, Helouise. Os Estudos Fotográficos de Thomaz Farkas: 70 anos de uma exposição singular. In: FARKAS, Thomaz. **Estudos Fotográficos, Thomaz Farkas**. São Paulo: Instituto Olga Kos, 2018. p. 37-61.

COSTA, Helouise. **Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP (1963 - 1978)**. São Paulo: MAC USP, 2019.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013 (vols. I e II).

FOTO Cine Clube Bandeirante. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022**. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/foto-cine-clube-bandeirante-sao-paulo-sp>. Acesso em: 26 mar. 2022.

FOTOGRAMA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022**. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3869/fotograma>. Acesso em: 26 mar. 2022.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. A Arte Moderna no Brasil e o seu processo de institucionalização. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 25, n. 1, p. 29–46, 2017. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8648341>. Acesso em: 21 mar. 2022.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro. Diálogo em preto e branco: a experiência moderna na fotografia brasileira. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, p. 13-34, jul. /dez. 2012. Disponível em:
<http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/1238>. Acesso em: 20 mar. 2022.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Faces do 'moderno' na fotografia do Foto-Cine Clube Bandeirante (1948-1951)**. Associação Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective [online]**, v.2, 2013. Disponível em:
<http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 20 mar. 2022.

STERENTAL, Volf. Tendências da Fotografia. **FCCB-Boletim**, Ano IV, n. 39, p.6, jul. 1949.

Disponível em:

<https://fotoclub.art.br/documento/boletim-foto-cine-clube-bandeirante-no-039>. Acesso em: 21 mar. 2022.

THOMAZ Farkas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural**, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7520/thomaz-farkas>. Acesso em: 15 out. 2021.