



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Curso de Doutorado em Artes Visuais
Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA FATH

**O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA FOTOGRAFIA
NO CAMPO DA ARTE E SUA REPERCUSSÃO NA
BAHIA**

Salvador

2020

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA FATH

**O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA FOTOGRAFIA
NO CAMPO DA ARTE E SUA REPERCUSSÃO NA
BAHIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dra. Elyane Lins Corrêa.

Salvador

2020

F252 Fath, Telma Cristina Damasceno Silva.

O processo de legitimação da fotografia no campo da arte e sua repercussão na Bahia. / Telma Cristina Damasceno Silva Fath. - - Salvador, 2020. 311 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dra. Elyane Lins Corrêa.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) - - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2020.

1.História da fotografia. 2. Fotografia no Brasil. 3. Fotografia na Bahia.
4. Processo de legitimação 5. Campo da arte. I. Corrêa, Elyane Lins.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 77(81)

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA FATH

O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO CAMPO DA ARTE E SUA REPERCUSSÃO NA BAHIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Aprovada em: ____/____/2020.

BANCA EXAMINADORA

Banca Examinadora

Elyane Lins Corrêa — Orientadora _____
Doutora em Arquitetura e Urbanismo, pela Universitat Politècnica de Catalunya, UPC, Espanha.
Universidade Federal da Bahia

Priscila Miraz de Freitas Grecco _____
Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista/ Assis, UNESP.
Universidade Federal do Recôncavo

Karla Schuch Brunet _____
Doutora em Comunicação Audiovisual pela Universitat Pompeu Fabra, Espanha.
Universidade Federal da Bahia

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso _____
Doutor em Artes Visuais, pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Edgard Mesquita de Oliva Junior _____
Doutor em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Universidade Federal da Bahia

À memória de meu irmão Paulo Sérgio Damasceno Silva, que, enquanto viveu, foi meu leitor dedicado e luz na minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais e ao meu irmão Paulo, por sempre estarem presentes em minha vida, me apoiando incondicionalmente.

À minha orientadora Prof^ª. Dra. Elyane Lins Corrêa, por ter acreditado na minha pesquisa e ter me conduzido de forma sábia e sensível.

Ao Prof. Dr. Juarez Paraiso, pelo incentivo, atenção e carinho; à Prof^ª. Dra. Karla Schuch Brunet, pela generosidade e contribuições; ao Prof. Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior pelo estímulo, cuidado e atenção; à Prof^ª. Dra. Priscila Miraz de Freitas Grecco, por partilhar informações importantes sobre o tema e aceitar fazer parte da banca de defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, nas pessoas do coordenador, Prof. Edgard Oliva, do secretário, Argus Cordier de Souza, e dos Professores Roaleno Costa, Rosa Gabriella, Luiz Freire, Ricardo Biriba e Sonia Rangel. Aos colegas professores que me incentivaram nesta jornada, Nanci Novais, Paulo Roberto Ferreira Oliveira, Evandro Sybine, Anderson Marinho, Dilson Midlej e Tulio Vasconcelos Cordeiro de Almeida, como também ao apoio técnico de Luiz Augusto Carvalho, Geraldo Bonelli Borges, Rosana Baltiere e Leda Maria Ramos Costa.

Às valiosas informações prestadas pelos entrevistados: Arlete Lima, Marcelo Brazil, Aristides Alves, Célia Aguiar, Miguel Duarte, Rubens Guelmann, Pedro Archanjo, Ayrson Heráclito, Arlete Lima, Edson Luz, Juarez Paraiso, Sônia Rangel, José Mario Peixoto Costa Pinto e Valéria Simões. A Ewald Hackler, Miguel Duarte e Fernando Castro Lopes, por terem cedido gentilmente as imagens reproduzidas nesta tese.

Às seguintes instituições, que possibilitaram meu acesso a seus respectivos acervos: Reserva Técnica Escola de Belas Artes – UFBA, Biblioteca do Museu de Arte Moderna da Bahia, Biblioteca do Instituto Cultural Brasil Alemanha, Reserva Técnica Museu de Arte da Bahia, Acervo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Fundação Instituto Feminino da Bahia, Biblioteca Central do Estado da Bahia, Biblioteca de Fotografia Instituto Moreira Salles, Biblioteca Foto Cine Clube Bandeirante, Biblioteca Mário de Andrade São Paulo.

Aos amigos que, cada um a sua maneira, colaboraram com a realização desta tese: Jerusa Moura Lopes, Ilaiali Araujo, Stéphane Herbert, Mirian Belo, Ana Rita Pinheiro Rodrigues e Volker Fath.

“La fantasia es el lugar en el que llueven las imágenes”.

Graciela Iturbide

RESUMO

Esta pesquisa trata do processo de legitimação da fotografia no campo das artes visando entender suas bases históricas e repercussão no Brasil, em particular na Bahia. A partir do conceito de “campo”, de Pierre Bourdieu, procurou-se compreender os principais acontecimentos que determinaram a posição ocupada pela fotografia desde os seus primórdios e permanência. Na busca por reconhecimento artístico, os fotógrafos desenvolveram experimentações criativas que constituíram os fundamentos para utilização da fotografia pelos artistas, nas primeiras décadas do século XX, quando, também, a fotografia passou a ser admitida no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). No Brasil, na segunda metade do século XIX, a fotografia foi utilizada como ferramenta por muitos pintores e na Bahia. A Academia de Belas Artes acompanhou as orientações da Academia Imperial, introduzindo a fotografia na programação de suas primeiras Exposições Gerais. Professores e estudantes, oriundos da Academia de Belas Artes da Bahia, incluíram a fotografia dentre seus serviços artísticos. Nos anos de 1940, a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante foi fundamental para a inserção da fotografia nos espaços legitimadores da arte, exercendo, também, influência no cenário fotoclubista brasileiro. Na Bahia, nos anos de 1960, a fotografia adentrou o Museu de Arte Moderna e foi integrada em exposições de caráter nacional, como: 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia; Sala Especial de Fotografia, na II Bienal de Artes Plásticas da Bahia; II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea. Seguindo as tendências internacionais de renovação da arte moderna, a fotografia passou a ser assimilada de forma híbrida pelos artistas baianos: Lênio Braga, Juarez Paraiso, Jamison Pedra e Silvio Robatto, no projeto ambiental do grupo Etsedron, dentre outros. Posteriormente, as transformações ocorridas no campo da arte em relação à significação do objeto de arte favoreceu o processo de legitimação da fotografia como obra de arte, repercutindo na Bahia, inicialmente, nos Salões Universitários, em que a fotografia apareceu pela primeira vez como categoria específica e, em seguida, na Bienal do Recôncavo e no Salão da Bahia.

Palavras-chave: História da Fotografia – Processo de legitimação. Campo da arte. Fotografia no Brasil. Fotografia na Bahia.

ABSTRACT

This research deals with the process of legitimizing photography in the field of the arts in order to understand its historical bases and repercussions in Brazil, particularly in Bahia. Based on Pierre Bourdieu's concept of "field", we sought to understand the main events that determined the position occupied by photography since its beginnings and permanence. In the search for artistic recognition, photographers developed creative experiments that formed the basis for the use of photography by artists, in the first decades of the twentieth century, when photography was admitted to the Museum of Modern Art in New York (MoMA) too. In Brazil, in the second half of the 19th century, photography was used as a tool by many painters and in Bahia the Academy of Fine Arts followed the guidelines of the Imperial Academy, introducing photography in the programming of its first General Exhibitions. Teachers and students from the Academy of Fine Arts of Bahia included photography among their artistic services. In the 1940s, the performance of Foto Cine Clube Bandeirante was fundamental for the insertion of photography in the spaces that legitimized art, also influencing the Brazilian photoclub scene. In Bahia in the 1960s, photography entered the Museum of Modern Art and was integrated in national exhibitions, such as: 1st National Exhibition of Photographic Art in Bahia; Special Photography Room, at the II Biennial of Plastic Arts of Bahia and the II Bahiano Salon of Contemporary Photography. Following international trends in the renewal of modern art, photography began to be assimilated in a hybrid way by Bahian artists: Lênio Braga, Juarez Paraiso, Jamison Pedra and Silvio Robatto, in the environmental project of the Etsedron group, among others. Later, the transformations occurred in The field of art in relation to the meaning of the art object favored the process of legitimizing photography as a work of art, with repercussions in Bahia, initially in the University Salons where photography first appeared as a specific category and then at the Recôncavo Biennials and Salon of Bahia.

Keywords: History of Photography – Legitimation process. Field of art. Photography in Brazil. Photography in Bahia.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1 – Primeira edição do Manual de Daguerre, 1839.

Figura 2 – William Henry Fox Talbot. The Pencil of Nature, Objetos de Porcelana, quadro III.

Figura 3 – Gustave Le Gray. Mission Héliographique: Claustro Notre Dame, 1851.

Figura 4 – Anônimo. Revólver Fotográfico de Jules Janssen.

Figura 5 – Adrien Tournachon. Electo-Physiologie Photographique.

Figura 6 – Wilhelm Conrad Röntgen. Mão de Bertha Röntgen.

Figura 7 – E. J. Marey. Cronofotografia, 1882.

Figura 8 – Anônimo. Aula sobre o sistema de Bertillon, França.

Capítulo 2

Figura 9 – André Adolphe Disdéri. Napoléon III, Eugène e Louis Jean Joseph Bonaparte, em torno 1858.

Figura 10 – Pierre-Louis Pierson. Virginia Oldoini.

Figura 11 – Adolphe Giraudon. Reprodução fotográfica da pintura de Prosper Lafaye.

Figura 12 – Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Diorama Interior da Igreja St. Gervais e St. Protais, 1842.

Figura 13 – Adolphe Braun. Le chateau de Chillon.

Figura 14 –. Gustave Courbet. Le chateau de Chillon.

Figura 15 –. Auguste Salzmann. Jerusalém, Túmulo de São Tiago, 1854.

Figura 16 – Anônimo. London Photographic Society, Exposição anual, 1858.

Figura 17 – John Jabez Edwin Mayall, Palácio de Cristal, Exposição Universal, 1851.

Capítulo 3

Figura 18 – Hippolyte Bayard. Autorretrato “Noye”, 18 de outubro 1840.

Figura 19 – Jacques-Louis David. La Mort de Lepeletier de Saint-Fargeau, 1793.

Figura 20 – Gustave Le Gray. The Great Wave, sète, 1856.

Figura 21 – William Frederick Lake Price. Don Quixote in His Study, 1857.

Figura 22 – Gustav Rejlander. The Two Ways of Life.

Figura 23 – Henry Peach Robinson. Fading Away.

Figura 24 – Julia Cameron. The Five Wise Virgens, 1864.

Figura 25 – Robert Demachy. Struggle, 1904.

Figura 26 – Alfred Stieglitz. From the Back Window – 291, 1915.

Capítulo 4

Figura 27 – Joaquim João Cardoso. Anônimo, s.d.

Figura 28 – Rodolpho Lindemann. Anúncio Photographia Lindemann, 1912.

Figura 29 – Miguel Navarro y Cañizares, Retrato de Emilia e Matilde Cañizares, 1875.

Figura 30 – Anônimo. Retrato de Emília e Matilde Cañizares, s.d.

Figura 31 – Miguel Navarro y Cañizares. Retrato Emilia Cañizares Nascimento, s.d.

Figura 32 – José Ferreira Guimarães. Retrato Emilia Cañizares Nascimento, s.d.

Figura 33 – Anúncio Fotografia Miguel Navarro Cañizares, 1897.

Figura 34 – Agripiniano Barros. Retrato Anônimo, 1883.

Figura 35 – Tito W. Baptista. Retrato Alexandrina Laura de Amorim Braga, 1898.

Figura 36 – Tito W. Baptista. Retrato Alexandrina Laura de Amorim Braga, 1898.

Figura 37 – Tito W. Baptista. Retrato Catarina Álvares Paraguaçu, 1900.

Figura 38 – Manuel Lopes Rodrigues. Sonho de Catarina Paraguaçu, 1871.

Figura 39 – Tito W. Baptista. Carnaval de 1889.

Figura 40 – Ismael de Barros. Retrato Manoel Silvestre Lopes Rodrigues, s.d.

Figura 41 – Ismael de Barros. Retrato de Família, 1928.

Figura 42 – Ismael de Barros. Retrato de Família, 1928.

Figura 43 – Convite Exposição de Pintura de T. Dias, 1946.

Figura 44 – T. Dias. Porto da Barra, 1932.

Figura 45 – T. Dias. Pharol Santa Maria, Barra, s.d.

Figura 46 – Anônima, Photographia Artística, s.d.

Figura 47 – Anúncio Fotógrafo Antonio Olavo Baptista, 1905.

Figura 48 – Anúncio Fotógrafo Oséas dos Santos, 1909.

Figura 49 – Anúncio loja Ao Mundo Elegante, s.d.

Figura 50 – Anônimo. Interior da loja Almeida & Irmão, 1909

Capítulo 5

Figura 51 – Thomaz Farkas. Pampulha, 1950.

Figura 52 – Anônimo. Sala de Fotografia do FCCB na II Bienal de Arte de São Paulo, 1953.

Figura 53 – Anônimo. Exposição Road of Victory, 1942.

Figura 54 – Leonti Planskay. Brasil, Catálogo da Exposição The Family of Man.

Figura 55 – Pierre Verger. Catálogo da Exposição The Family of Man.

Figura 56 – Sylvio Coutinho de Moraes. Têmpera.

Figura 57 – Gilberto França Gomes. Estudos de Cano, 1965.

Figura 58 – Gilberto França Gomes. Coqueiral, 1964.

Figura 59 – Newton Hart Cerqueira Lima. Proa, c.1969.

Figura 60 – Claudio Reis. Av. Rio Branco.

Figura 61 – Geraldo L. Moreira Aragão. Dadau.

Figura 62 – José Oiticica Filho. Forma 8.

Figura 63 – Francisco Aszmann. Visão, 1937.

Figura 64 – Francisco Aszmann. Bois.

Figura 65 – Jayme Brito. Ação.

Figura 66 – José Corrêa dos Santos. Elementos.

Figura 67 – Alberto Bacelar de Lima. Eddie.

Figura 68 – Chakid Jabor. Árduo Trabalho.

Figura 69 – Manoel Martins Rodrigues. Convergências.

Figura 70 – Arnaldo Machado Florence. Convergente.

Figura 71 – Arnaldo Machado Florence. Velocidade.

Figura 72 – Aron Feldman. Verso da fotografia A Espera, 1959 -1961.

Figura 73 – Aron Feldman. A Espera, 1959 -1961.

Figura 74 – Anônimo. George Torok, Ronaldo Moraes e Luigi Mamprin, 1963.

Figura 75 – Juarez Paraiso. Rampa do Mercado Modelo, 1961.

Figura 76 – Juarez Paraiso. Mutação B, 1973.

Figura 77 – - Fernando Goldgaber. Sem título, Catálogo, Revista GAM, 1968.

Figura 78 – David Uzurpator. Sem título. Catálogo, Revista GAM, 1968.

Figura 79 – Max Nauemberg, Sem título. Catálogo, Revista GAM, 1968.

Figura 80 – Grupo Novo Ângulo. Sem título. Catálogo, Revista GAM, 1968.

Figura 81 – Herros Cappello. Sem título. Catálogo, Revista GAM, 1968.

Figura 82 – João Minharro. Sem título. Catálogo, Revista GAM, 1968.

Figura 83 – Rubens Guelman. Projeto Bahia Bienal 1968.

Figura 84 – Rubens Guelman. Projeto Bahia Bienal 1968.

Figura 85 – João Bizarro Da Nave Filho. Alta Velocidade.

Figura 86 – Hidelbrando Teixeira de Freitas. Verso de Fotografia.

Capítulo 6

Figura 87 – Lênio Braga. O Pintor.

Figura 88 – Lênio Braga. Nós Artistas.

Figura 89 – Lênio Braga. Exposição Galeria Cañizares, 2018.

Figura 90 – Anônimo. Projeto Ambiental Etsedron.

Figura 91 – Hamilton da Luz. Ensaio Fotográfico, 1977.

Figura 92 – Anônimo. Interarte II, 1972.

Figura 93 – Silvio Robatto. Centro Histórico, Salvador, s.d.

Figura 94 – Regina Silveira. Desestruturas urbanas (Serie Interferências), 1976.

Figura 95 – Aristides Alves. Tabu-Corpo-Toten, Fotopinturas, 1988.

Figura 96 – Bernd e Hilla Becher. Winding torres Alemanha, Bélgica, França, 1965.

Figura 97 – Bauer Sá. Catálogo II Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia.

Figura 98 – Maria Sampaio. Largo do Mercado, Santo Amaro 1984.

Figura 99 – Valéria Simões. Anônimos, Prêmio de Aquisição Bienal do Recôncavo, 2008.

Figura 100 – Valéria Simões. Anônimos, Prêmio de Aquisição Bienal do Recôncavo, 2008.

Figura 101 – Caetano Dias. Santos Populares I, II e III / Série Banheiros, 2000.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. A FOTOGRAFIA COMO ESPELHO DO REAL	28
1.1 As Potencialidades do Daguerreótipo.....	28
1.2 Desenhos Fotogênicos.....	35
1.3 A Fotografia como Instrumento Científico.....	40
1.4 Olho do Universo.....	47
1.5 Uma Ferramenta para a Medicina.....	49
1.6 A Fotografia como Evidência.....	57
2. CONTEXTO E REFLEXOS	62
2.1 Alicerce Histórico do Advento da Fotografia.....	62
2.2 A Expansão da Fotografia no Segundo Império.....	65
2.3 As Questões das Artes.....	77
2.4 Crise de Confiança: Artesanato x Indústria	88
2.5 A Fotografia nas Exposições Universais	93
3. OUTRO LADO REVELADO	107
3.1 Hippolyte Bayard: O Real Encenado.....	107
3.2 Manipulações, Alegorias e a Fotografia Naturalista.....	114
3.3 Hibridismo x Purismo.....	126
4. REPERCUSSÕES	136
4.1 Sobre as Discussões do Uso da Fotografia no Campo das Artes no Brasil.....	136
4.2 A Fotografia nas Primeiras Exposições Gerais da Academia de Belas Artes da Bahia.....	138
4.3 O Uso da Fotografia por Pintores Acadêmicos.....	149
4.5 A Atividade Artística e Comercial da Fotografia.....	169
4.6 O Comércio Fotográfico em Salvador na Nova República.....	176
5. A ENTRADA DA FOTOGRAFIA NOS MUSEUS E GALERIAS	182
5.1 A Fotografia Moderna.....	182
5.2 A Entrada da Fotografia no Museu.....	189
5.3 A Abertura para a Fotografia no Museu de Arte Moderna da Bahia.....	204
5.4 A Propagação da Fotografia em Outros Espaços Institucionais Baianos.....	228
6. A ARTE COMO FOTOGRAFIA	244
6.1 A Fotografia Associada à Prática Artística na Bahia.....	244
6.2 Políticas Públicas Contemplando a Fotografia.....	262
6.3 A Fotografia Absorvida como Arte.....	267

CONSIDERAÇÕES	286
REFERÊNCIAS	297

INTRODUÇÃO

As questões que impulsionam esta pesquisa são referentes à fotografia e a seu processo de legitimação no campo das artes, o lugar que ela ocupa na contemporaneidade e seus principais temas.

A fotografia no campo das artes visuais, no período entre 1960 até o início do século XXI, tem como base criativa várias práticas desenvolvidas desde o anúncio oficial da fotografia até as primeiras décadas do século XX, que foram experimentadas no sentido de aprimoramento do meio fotográfico ou como forma estética e artística de intervenções nas imagens. Na contemporaneidade é comum a utilização de processos fotográficos antigos, por exemplo: Desenho Fotogênico, Efeito Sabattier, Foco Seletivo, Fotomontagens, Flou, Cianotipia, Múltiplas Exposições, dentre outros, como veremos ao longo desta pesquisa; também as possibilidades do uso das imagens tanto vinculadas à veracidade quanto à ficção. Essas propostas criativas são vistas por autores que abordam as artes visuais e, ao tentarem compreender o processo constitutivo da imagem, acabam criando conceitos muitas vezes redundantes. As análises teóricas definem as práticas já utilizadas nos primórdios da fotografia, com novas nomenclaturas, posicionamentos que talvez sejam fruto da impossibilidade de reconhecimento dessas influências.

Trabalhamos com a hipótese de que, mesmo com a emancipação da fotografia no campo artístico, as práticas experimentadas desde suas décadas iniciais continuaram influenciando a produção fotográfica artística. Nessa perspectiva, a defesa é de que toda a experimentação que ocorreu nos primórdios da fotografia e seus desdobramentos tiveram uma vital influência para os processos criativos na fotografia artística do período de 1960 ao início do século XXI.

Como ponto de partida, a dissertação de mestrado intitulada *A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte*, de autoria desta pesquisadora, forneceu dados possíveis para identificar o uso da fotografia por artistas baianos no começo do século XX e parte da produção fotográfica do Estado entre os anos de 1960 e 2006, que, nesta oportunidade, merece um

maior aprofundamento. No período referido, é notável constatar que a Bahia acompanhou as tendências internacionais relativas às práticas criativas e às mudanças nos conteúdos fotográficos, assim como seu espaço e reconhecimento como expressão legítima no campo das artes. O estudo tem como prioridade responder como se constituiu a base dessas transformações na produção fotográfica baiana na segunda metade do século XX e na primeira década do século XXI. Para tanto, foi necessária uma incursão na origem da história da fotografia, revisando as circunstâncias e os acontecimentos vinculados a seu começo e utilização, seja com fins científicos, seja com fins artísticos.

A metodologia aplicada deriva do método histórico analítico, utilizando procedimentos de análise e comparação. A investigação de fatos passados poderá proporcionar uma maior compreensão e um maior esclarecimento na identificação dos fenômenos e contextos referentes ao objeto da pesquisa e do período proposto.

Norteadada pelo pensamento de Pierre Bourdieu, na teoria sobre os campos, buscou-se a compreensão dos fatos que definiram o lugar ocupado pela fotografia desde seu início e sua permanência.

No âmbito da história da fotografia, a leitura de autores como Wolfgang Kemp, Peter Geimer e André Rouillé ajudou a compreender os discursos propagados por inventores e críticos, base estrutural da teoria fotográfica.

A carência de livros em português sobre a história da fotografia e sua interseção no campo das artes nos levou a consultar muitas fontes bibliográficas em língua estrangeira, que tiveram uma função relevante no sentido de acrescer compreensão ao tema.

Graças à disponibilização digital de muitas bibliotecas online, foi viável o acesso a documentos essenciais, que, examinados, proporcionaram uma melhor interpretação sobre os fatos que circundaram a história da fotografia. Buscamos, entre muitos periódicos, livros e revistas, uma leitura atenta a trechos ainda não examinados por outros autores, mas com potencial esclarecedor do uso do meio fotográfico nas respectivas épocas estudadas. Também foi realizada uma série de entrevistas com artistas e envolvidos no processo de inserção da fotografia

nos espaços legitimadores da arte na Bahia. Os relatos orais acrescentaram à pesquisa informações relevantes ao tema.

Embora o horizonte temporal desta pesquisa pareça extenso, devemos observar que foram pontuais os episódios que envolveram a aceitação da fotografia no campo das artes no decorrer da história.

A transcrição do mundo “real” sempre esteve presente nas diversas formas de expressão do homem, desde a sua origem. O fenômeno de um feito arbitrário da realidade existiu na literatura e nas artes visuais muito antes que a primeira fotografia se tornasse conhecida. A utilização por artistas de aparelhos óticos que ajudassem na reprodução exata da natureza em esboços de rostos e paisagem remonta ao período renascentista.

A busca pelo momento originário do nascimento da fotografia antecede a sua história oficial. Peter Geimer, em seu livro *Imagens por acaso: uma história de fenômenos fotográficos*¹, afirma que a história da fotografia é tão velha quanto a do raio. Ele relata que, muito antes de a fotografia ter um inventor, com base em histórias publicadas no final do século XVII, já eram constatados vários eventos envolvendo a impressão de imagens em corpos humanos e materiais através de descargas elétricas. Geimer narra um episódio curioso, acontecido em 1689, quando uma igreja foi atingida por um raio e, nos escombros, percebeu-se que a página do livro que continha o sermão do dia anterior ao acidente apareceu impressa na toalha do altar. Portanto, a ideia da fotografia já era experimentada muito antes de sua descoberta oficial².

Quanto à invenção de métodos fotográficos, o historiador francês Pierre G. Hammant listou, em um artigo³, depois de minuciosa pesquisa em jornais e revistas, 24 nomes que em diferentes lugares, no mesmo período, solicitaram o reconhecimento de seus processos fotográficos. Entre os nomes, está o do francês Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), pioneiro em terra brasileira.

¹ Nossa tradução do original: Bilder aus Versehen Eine Geschichte Fotografischer Erscheinungen.

² Geimer faz referência a autores, como Emmanuel N. Santini, editor da revista *Science in Famille*, e Camille Flammarion, editor do *Les caprices de la foudre*. Eles publicaram material sobre o tema. (2010, p. 27)

³ Artigo publicado por Pierre G. Hammant em *Camera*, Luzern - May 1960 - p. 24-31.

Muitos foram os inventores da fotografia que contribuíram, cada qual com seu método, para o uso e a prática da fotografia. Entretanto, este trabalho se limita a acompanhar a repercussão dos processos difundidos com maior alcance no campo científico e artístico a partir do século XIX.

Acredita-se que, ao se reportar ao passado oitocentista observando o contexto, interesses e mecanismos de funcionamento dos campos em questão podem-se, assim, encontrar os fundamentos que moldaram as relações da fotografia com a comunidade científica e artística.

No primeiro capítulo, “Fotografia Espelho do Real”, a qualidade objetiva da fotografia é vista como característica dominante. Sua capacidade de reprodução de detalhes é enaltecida desde seus primórdios nos discursos oficiais.

Baseado no manual de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), os primeiros escritos sobre a daguerreotipia irão se formar e solidificar o argumento pautado numa crença em torno da capacidade do método de absorver detalhes verossimilhantes. Também, nos textos introdutórios, tanto Daguerre quanto William Henry Fox Talbot (1800 – 1877) definiram seus processos como produto da natureza, segundo os quais o homem teria pouca influência sobre o fenômeno. Os manuscritos referiam-se aos métodos de forma genérica. O vocabulário empregado para designar a nova descoberta eram, essencialmente, palavras aplicadas para descrever qualquer imagem. A diferença se dava pelo fato de a fotografia contrariar as outras formas já existentes de se obter imagem, oferecendo uma medida de semelhança inestimável, bem como chamando atenção à brevidade da execução de todo o procedimento. As interpretações sobre a finalidade do meio, nesse período, seguiram marcadas de ideias de que o invento atenderia, concomitantemente, à comunicação e à ciência.

O pensamento que será propagado desde os primórdios é o de que uma fotografia se assemelhava a um espelho, constituindo um registro mais confiável que o desenho ou a pintura. O valor de credibilidade das imagens foi acompanhado pela associação mecânica.

Considera-se que o campo artístico na época do descobrimento da fotografia foi confrontado com um meio novo, mecânico e químico de produção,

que, distinto da gravura, apresentava um efeito de realidade até então nunca visto.

A reprodução exata da realidade por via mecânica proporcionada pela invenção da fotografia estimulou o atrofamento da função mimética nas artes plásticas. A utilização do desenho e da pintura no campo da ciência foi gradativamente substituída pela fotografia. Entretanto, os elementos formais estéticos característicos da representação pictórica não foram absorvidos nos experimentos científicos com a fotografia.

A utilização da fotografia no campo científico não ofereceu nenhuma ameaça ao campo. Ao contrário, sua prática se deu de forma sistemática, atendendo aos anseios da comunidade científica da época, como elemento essencial para a comprovação de estudos e teorias.

O segundo capítulo, intitulado “Reflexos”, se propõe a rever o panorama histórico em que a fotografia se desenvolve, relacionando-a com as reações provenientes do campo artístico. A princípio se priorizaram as circunstâncias e o ambiente político e econômico que envolveram o descobrimento da fotografia. Analisando esse contexto, observou-se o rápido desenvolvimento das técnicas fotográficas, como também sua expansão no Segundo Império como atividade comercial.

Na segunda metade do século XIX, o cenário cultural francês passava por transformações significativas. O campo artístico, embora ameaçado pelas novas leis do mercado, buscou defender sua autonomia. Grande parte dos primeiros fotógrafos teve passagem pela arte, principalmente, pela pintura a óleo de retratos e miniaturas, embora isso não tivesse garantido que a fotografia fosse aceita no campo artístico. À proporção que a atividade fotográfica adentrava as funções referentes à pintura, à gravura e ao desenho, crescia a oposição dentro do campo. Contudo prevaleceu o uso da fotografia como ferramenta para pintura e na documentação de obras artísticas, mesmo com os protestos articulados por parte de muitos artistas.

Outro ponto de oposição ecoado pelo campo artístico, desde as primeiras demonstrações fotográficas, era o de que a obra de arte não poderia ser produto de uma técnica mecânica e, além disso, a viabilidade de produção de cópias em

série se confrontava com um princípio *sine qua non* que definia a obra de arte naquele período.

A fotografia artística foi defendida por um círculo de fotógrafos e críticos, mesmo com a resistência do campo das artes, que atuaram em sua defesa, criando estratégias de aproximação e inserção nos espaços legitimadores da arte. A crítica especializada em fotografia praticada em jornais, como o *La Lumière*, o primeiro jornal francês especializado em fotografia, optou por reproduzir os mesmos conceitos e o vocabulário estético e artístico, principalmente da pintura.

Ao verificar as primeiras décadas de existência da fotografia, os envolvidos no aperfeiçoamento da técnica já davam indícios de que suas invenções poderiam ser um negócio lucrativo, como indicam as solicitações de patentes que acompanharam inúmeros pedidos de reconhecimento e aprimoramento da fotografia. Tais demandas culminaram em várias disputas judiciais relacionadas a possíveis indenizações e recompensas do Estado. Posteriormente, a fotografia esteve vinculada, nas primeiras apresentações ao grande público, à categoria de produtos comerciais e manufaturados, sendo este potencial solidificado nas grandes Exposições Universais. Essa ligação, sem dúvida, foi um dos fatores determinantes para o distanciamento da fotografia do campo artístico.

A análise das premissas trazidas nessa parte do trabalho tem o propósito de auxiliar a compreensão sobre a forma como o campo artístico se posicionou perante a fotografia e seus anseios de pertencimento ao campo.

O terceiro capítulo, “Outro Lado Revelado”, apresenta as potencialidades criativas do meio fotográfico. Desde os primórdios, a fotografia manifestou o seu lado subjetivo e ficcional. As tentativas de Hippolyte Bayard (1801-1887), visando à aprovação do seu processo fotográfico perante as instâncias governamentais, levaram-no a enxergar a fotografia de forma singular. Entretanto, a objetividade prevaleceu na disputa do reconhecimento oficial e o lado oposto fictício da fotografia, primeiramente, foi descartado. Com o aprimoramento técnico da fotografia, surgiram novas propostas criativas que orientaram os círculos de fotógrafos e entusiastas, os quais aspiravam um lugar no campo artístico.

Admitir a importância em retroceder às primeiras décadas da invenção da fotografia para, assim, analisar sua emancipação no campo artístico contemporâneo, é de extrema necessidade. Na atualidade, ao observar o valor simbólico e comercial de muitas obras oferecidas em leilões internacionais, adquiridas por museus e colecionadores, pode-se constatar a relevância de toda a experimentação praticada nos primórdios da fotografia.

Como exemplo, temos o processo de negativos combinados de autoria de Gustave Le Gray (1820-1884), um pintor que abandonou o ofício e fez parte da primeira geração de fotógrafos. Em 1999, uma cópia de um de seus trabalhos, *The Great Wave Sete*, foi vendida em leilão por £ 507.500, segundo jornal britânico *The Telegraph*. Esse preço foi o mais alto já pago por uma fotografia naquela época⁴.

Por ironia do destino, Le Gray fez parte da primeira geração de fotógrafos que valorizavam os aspectos artísticos da imagem em contrapartida a seu potencial comercial. Sua história teve um fim amargo. Ele não sucumbiu à comercialização massificada da fotografia e partiu para o Egito, onde morreu desiludido como professor de Desenho (FREUND, 2010, p. 57).

O método de Le Gray teve como motivação sua perseguição obstinada por um ideal realístico para as imagens. Ele procurou, através da experimentação de materiais, o aprimoramento da imagem fotográfica, combinando vários negativos para a elaboração de uma única imagem. Com isso, o fotógrafo abriu, também, possibilidades para a fotografia buscar outras formas de expressão que não apenas a cópia da realidade.

As manipulações frequentes na fotografia alegórica tiveram como base o processo de negativos combinados, que serviu como laboratório de experimentações diversas, contribuindo para a manifestação dos primeiros ensaios sobre uma teoria da fotografia. As publicações de Henry Peach Robinson (1830 – 1901) sobre técnicas de manipulação na cópia fotográfica e posteriormente de Peter Henry Emerson (1853 – 1903) a respeito da seletividade do foco na composição da imagem, embora antagônicas, abordavam os

4 Informação retirada do jornal londrino *The Telegraph* online: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4725013/Making-waves-with-a-camera.html> By Michael Collins 12:00AM BST 11 Aug 2001.

métodos e o caminho que a fotografia deveria seguir no propósito de agregar para si valores artísticos.

Como já se sabe, os códigos que definiam uma obra de arte já estavam sedimentados muito antes da invenção da fotografia. Os fotógrafos que tentavam encontrar reconhecimento artístico, além de muitos já terem uma formação artística, buscaram em seus trabalhos fotográficos imitar, de certa maneira, as normas pictóricas. A identificação da fotografia com os gêneros artísticos tradicionais, como a paisagem naturalista praticada na Escola de Barbizon e na Irmandade Pré-Rafaelita, assim como o empréstimo de elementos teatrais característicos de cenas da pintura alegórica, serviram de alicerce para o movimento pictorialista, que despontou na virada do século XX.

Os pictorialistas foram alvo de muitas críticas, particularmente por tentarem imitar padrões da pintura do século XIX. Críticas, diga-se de passagem, que tinham certa razão, pois era fácil identificar orientações seguidas pela corrente, que passa pelo Romantismo, Naturalismo e Realismo, até chegar ao Impressionismo. De forma conservadora e contrariando as tendências da pintura moderna, o movimento abraçou, inicialmente, os temas literários, principalmente os alegóricos. Enquanto isso, a pintura, ao longo da primeira metade do século XX, procurou eliminar todo conteúdo narrativo, simbólico e os temas compartilhados com a literatura (STEINBERG, 2008, p. 95).

O pictorialismo tinha como proposta estética anular a sensação tridimensional característica do meio fotográfico. O efeito produzido pelas proposições estéticas do movimento enfatizava a estrutura da imagem, o pigmento, a utilização de texturas para camuflar o caráter mimético do assunto elementos que, de certa maneira, evidenciava a planaridade do tema. Nesse ponto, podemos observar que o pictorialismo convergiu com a pintura modernista, tal como pressupõe Steinberg, que, ao comentar as reflexões de Greenberg em relação ao tema, chama a atenção sobre o aplanamento crescente da cena pictural desde Manet (STEINBERG, 2008, p. 96).

O pictorialismo foi o primeiro movimento organizado de cunho internacional que objetivava o reconhecimento artístico da fotografia. Entretanto, os meios adotados pelo movimento tornaram difícil sua aceitação no campo artístico. Dentro de uma das vertentes do movimento pictorialista na América, foi

concebida a corrente conhecida como *Straight Photography*, que se tornou oposta aos ideais pictorialista.

Um dos protagonistas do movimento da fotografia direta foi o fotógrafo americano Alfred Stieglitz (1864 - 1946), que, no início participou ativamente do movimento pictorialista. Posteriormente, ele percebeu que a expressão individual poderia ser obtida simplesmente através do uso direto da câmera com o tema, sem manipulações na cópia. A estética difundida no grupo valorizava os aspectos formais da imagem, assim como o domínio técnico. Acreditava-se que a fotografia buscava seu valor artístico por vias legítimas, afirmando os atributos que a máquina poderia propor ou representar.

Os argumentos difundidos pela crítica a favor da fotografia direta pregavam a procura por elementos formais e o purismo, como princípios essenciais de expressão artística autêntica que, segundo seus seguidores, eram inerentes ao meio fotográfico. Ao analisar o movimento pictorialista e a fotografia direta, buscou-se enxergar os princípios da fotografia moderna. Certamente, a base estrutural composta pelos conceitos híbridos e puristas e suas tendências, difundidas desde os primórdios da história da fotografia, constituíram os alicerces para as transformações ocorridas na sua utilização como matéria artística.

Feita a revisão histórica nos três capítulos iniciais abordando os aspectos e acontecimentos reservados a fotografia no campo científico e artístico, desde os seus primórdios, passaremos para a segunda parte da pesquisa, na qual analisamos nos capítulos seguintes os efeitos e as influências desse passado no contexto nacional.

No quarto capítulo, com o título “Repercussões”, apresentamos algumas questões que envolveram o uso da fotografia, no campo das artes no Brasil, com ênfase na Bahia, durante o período oitocentista e começo do século XX. Diferentemente do cenário francês, a fotografia foi exposta no Brasil, juntamente com outras modalidades artísticas, na Academia Imperial de Belas Artes, três anos após o anúncio oficial de sua descoberta no país.

Na Bahia, acompanhando as tendências da Academia Imperial, a Academia de Belas Artes, fundada em 1877, incluiu a fotografia na programação de suas primeiras Exposições Gerais. Esta pesquisa apresenta um panorama

com informações inéditas sobre como a fotografia foi inserida na academia baiana, inicialmente por seu fundador, Miguel Navarro y Cañizares (1834 - 1913), que utilizou a fotografia como ferramenta na execução de suas pinturas e desenhos a crayon.

Dentre os fatos ainda ignorados pelos historiadores da arte na Bahia, verificamos o envolvimento dos professores da Academia de Belas Artes da Bahia, Agripiniano Barros, Tito Weidinger Baptista e Ismael de Barros com a fotografia e, por outro lado, as relações do fotógrafo T. Dias, proprietário de um dos principais estúdios fotográficos nas primeiras décadas do século XX, na capital baiana, com a pintura e a Escola de Belas Artes.

Dados foram complementados sobre a origem do estabelecimento Photographia Artistica e a atuação dos seus proprietários Antonio Olavo Baptista (1879 – 1953) e Oséas dos Santos (1865 – 1949), ambos professores e ex-alunos da Escola de Belas Artes.

Outro tema levantado foi o comércio de materiais fotográficos na Bahia. Através da consulta em diversos jornais da época, procuramos conhecer os principais estabelecimentos especializados na venda de artigos para fotografia na cidade de Salvador, visando entender a dimensão da prática fotográfica e seu contexto.

No quinto capítulo, “A Entrada da Fotografia nos Museus e Galerias”, examinamos a formação dos primeiros foto clubes brasileiros, suas estratégias de difusão da fotografia artística e a promoção da estética pictorialista.

Com o surgimento do Foto Clube Bandeirante em 1939, a estética pictorialista perdeu espaço para experimentações advindas dos movimentos de vanguarda europeia e *Straight Photography*. No Foto Clube Bandeirante foi desenvolvido um estilo particular, denominado por críticos da época como fotografia moderna. Sua atuação permitiu que a fotografia participasse da programação de espaços institucionais ligados à arte, como a galeria Prestes Maia e a II Bienal Internacional de Arte de São Paulo. O clube influenciou diversas agremiações e teve fundamental importância no rumo da legitimação da fotografia no campo artístico brasileiro.

Paralelamente procuramos identificar as influências que o Museu de Arte Moderna de Nova York exerceu nos recém-criados museus paulistas, Museu de

Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna de São Paulo, quanto à admissão da fotografia como expressão artística e tendências estilísticas.

Debruçamo-nos de forma mais aprofundada sobre as primeiras exposições fotográficas ocorridas no Museu de Arte Moderna da Bahia, o primeiro museu baiano a expor fotografias, sob a direção de Lina Bo Bardi que incluiu a fotografia na programação da Instituição, reproduzindo as experiências vivenciadas, principalmente, do Museu de Arte de São Paulo.

Ao revisar as principais exposições fotográficas com cunho artístico ocorridas nos anos 1960 em Salvador, como o 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, Sala Especial de Fotografia, na II Bienal de Artes Plásticas da Bahia e o II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea, buscou-se, dessa vez, identificar a produção fotográfica exposta advinda de outras regiões do Brasil e suas tendências, no sentido de conhecer de forma mais ampla os estilos difundidos no período e suas possíveis influências na produção fotográfica local.

Dando prosseguimento ao tema, no sexto capítulo, “A Arte como Fotografia”, reunimos os primeiros artistas na Bahia que, nos anos 1960, passaram a utilizar a fotografia em suas poéticas. Começando por Lênio Braga, cuja obra em grande parte teve influência da fotografia, não obstante ainda tenha sido pouco estudada.

Na década seguinte, a Bienal Internacional de São Paulo foi um espaço em que alguns artistas baianos exibiram trabalhos significativos com fotografia, a citar: Juarez Paraíso, Jamison Pedra e o grupo Etsedron, que apresentou em quatro edições da Bienal e na primeira Bienal Latino Americana de São Paulo seu projeto de arte ambiental em que a fotografia apareceu como arte integrativa.

Também foram revistas as obras fotográficas do professor e artista Silvio Robatto e sua participação em espetáculos artísticos híbridos. Por exemplo, o projeto com fotopinturas, desenvolvido pela artista e professora da Escola de Belas Artes, Sônia Rangel, a artista Gisele Rocha e o fotógrafo Aristides Alves, no qual a fotografia foi integrada como elemento conceitual no processo de criação do trabalho.

No sentido de conhecer melhor as iniciativas institucionais referentes ao estímulo à fotografia no cenário artístico cultural nacional e suas influências na Bahia, trazemos um breve histórico sobre as políticas públicas voltadas ao

incentivo à fotografia, implementada pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, a partir dos anos 1980, e seus reflexos na Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Retomando as questões relacionadas ao campo das artes, buscamos as visões dos autores Douglas Crimp e Arthur Danton, que apontam para o desgaste da estética modernista e o surgimento, a partir dos anos 1960, de uma variedade de manifestações artísticas híbridas com caráter efêmero.

O processo de entrada da fotografia no campo das artes deve-se, principalmente, às mudanças ocorridas no interior do campo em relação à significação do objeto de arte. Os artistas em seus trabalhos conceituais passaram a fazer uso recorrente da fotografia e as novas tendências da arte, ditas como contemporânea, ganharam espaço nos principais museus internacionais, alcançando, a partir dos anos 1980, lugar de destaque no campo das artes.

No Brasil as ações realizadas pelo Museu de Arte Contemporânea – MAC, instituição ligada à Universidade de São Paulo, que, sob a direção do professor e historiador da arte, Walter Zanini, manteve parcerias com importantes museus, a exemplo o MoMA, no sentido de promover as novas tendências da arte. Zanini promoveu exposições fotográficas autorais, assim como apresentou trabalhos de jovens artistas que utilizavam a fotografia no âmbito da arte contemporânea.

A Bahia se insere nesse contexto com os salões universitários de artes, que tiveram um papel significativo no reconhecimento da fotografia como uma categoria específica. Desde o final dos anos 1970, a fotografia já fazia parte da programação do evento junto a outras modalidades artísticas. Contudo, só no começo dos anos 1990 que salões de porte nacional voltam a fazer parte da agenda artística da cidade.

Por fim, reexaminamos todas as edições dos Salões Nacionais de Arte Fotográfica, realizados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, a Bienal do Recôncavo e os Salões da Bahia, promovidos pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, identificando suas tendências estilísticas e demonstrando sua importância no processo de legitimação da fotografia no campo da arte na Bahia.

1. A FOTOGRAFIA COMO ESPELHO DO REAL

1.1 As Potencialidades do Daguerreótipo

A fotografia desde sua origem foi sempre associada a um objeto proporcionador de uma sensação de espelhamento do real. O daguerreótipo, primeiro processo fotográfico a alcançar popularidade e se expandir para além das fronteiras europeias, foi, como se sabe, confeccionado a partir de uma placa de cobre coberta por uma camada fina de prata polida e sensibilizada em vapor de iodo, que apresentava uma imagem positiva do tema fotografado. Desenvolvido por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787- 1851), o processo de daguerreotipia, com o auxílio de uma câmara escura, produzia peças únicas. A aparência “física” da imagem apresentava uma superfície espelhada e, para ser vista com nitidez, era necessário encontrar o ângulo favorável, que reproduzisse menos reflexão de luz.

Era como se o espelho, que é uma superfície lisa capaz de refletir a luz e reproduzir as imagens do que está colocado diante dele, agora tivesse outra finalidade, a saber, a de projetar imagens “aprisionadas” da natureza, dos objetos e das pessoas ausentes.

O processo de daguerreotipia teve sua primeira divulgação pública em 6 de janeiro de 1839, no jornal francês *Gazette de France*, em um breve artigo escrito pelo jornalista e historiador Hippolyte Gaucheraud (18..? – 1874). Nesse texto inicial, intitulado “Belas Artes. Nova Descoberta”, o meio foi anunciado como um instrumento capaz de provocar uma mudança drástica na história⁵.

A nova descoberta criava uma imagem da natureza com um grau de fidelidade, que até aquele determinado momento era impossível de se imaginar. Gaucheraud afirmou ao descrever o sistema: “... tudo com uma verdade como só a natureza pode dar às suas obras...” (ALMEIDA e FERNANDES, 2014, p. 88.). O autor citado prossegue ainda associando as vantagens que a nova descoberta poderia acrescentar à ciência e ao turismo:

⁵ O processo fotográfico foi apresentado no artigo de Gaucheraud como “descoberta”. Entretanto, em seguida, como veremos no Manual de Daguerre, a palavra “invenção” foi também utilizada. Nos documentos da época, é comum encontrar as duas denominações.

A natureza morta, a arquitetura, eis o triunfo do aparelho a que o Sr. Daguerre quer dar o nome: *Daguerotype*. Uma aranha morta, vista ao microscópio solar, é de um tão refinado pormenor no desenho que poderíamos estudar a sua anatomia, com o sem lupa, como na própria natureza; não há uma fibra, não há um vaso, por mais fino que seja que não se possa observar e examinar. Viajantes, quiçá possais em breve, por umas centenas de francos, adquirir o aparelho inventado pelo Sr. Daguerre, e trazer convosco para França os mais belos monumentos, os mais belos lugares pitorescos do mundo inteiro. Vereis quão longe da verdade do *Daguerotype* os vossos lápis e os vossos pincéis estão. (ALMEIDA e FERNANDES, 2014, p. 87-89)

No começo do artigo, Gaucheraud afirmou que o invento de Daguerre confundia todas as teorias da ciência e que certamente impulsionaria uma revolução nas artes do desenho. Ele também exaltou a capacidade do instrumento em produzir imagens com um efeito verídico. No final do texto, apontou para a fragilidade dos desenhos em reproduzir o real, aconselhando os desenhistas e pintores a não se desesperarem com o novo processo, pois existia ainda uma diferença de resultados em virtude dos quais os desenhos teriam uma finalidade.

Em várias partes da publicação, a palavra *desenho* é utilizada como um sinônimo para o daguerreótipo, sugerindo uma nova forma de desenho. Nos últimos parágrafos, o jornalista fez, também, uma relação do daguerreótipo⁶ com a gravura. Vale ressaltar que, a princípio, as tentativas que resultaram no método de daguerreotipia foram produtos de várias experiências de Joseph Nicépore Niepce (1765 - 1833) com a litografia, no intuito de encontrar um meio de mecanização desse processo gráfico. Provavelmente as comparações foram estabelecidas devido a tal fato.

⁶ O processo de daguerreotipia surgiu a partir dos experimentos desenvolvidos por Nicépore Niepce e seu irmão Claude, em 1816, que inicialmente utilizaram, numa câmara escura, papel tratado com cloreto de prata e ácido nítrico, produzindo uma imagem negativa. Depois, eles substituíram o papel por chapa de estanho e utilizaram betume da Judeia e óleo de lavanda, denominando a técnica como Heliografia. Louis-Jacques-Mandé Daguerre se interessou pelo método e firmou, em dezembro de 1829, com Nicéphore Niepce, um acordo de parceria de dez anos para aprimorar o processo de captura de imagens. Com a morte de Niepce quatro anos depois do trato, a família do morto permaneceu com os direitos (SOUGEZ, 2001). A invenção foi exposta a um projeto de lei na câmara dos Deputados e cerca de sete meses depois o objetivo foi alcançado: transformar o processo de daguerreotipia em domínio público.

Além disso, Gaucheraud noticiou sobre a brevidade da comunicação do invento às instâncias oficiais. Entretanto, um dia depois dessa reportagem, François Jean Dominique Arago (1786–1853), deputado e secretário permanente da Academia de Ciências da França, comunicou solenemente em sessão o novo achado, mas ainda mantendo-se em segredo a técnica e os agentes químicos necessários para a confecção das imagens. Arago, em sua fala, na Academia de Ciências, já mencionava o interesse de acordos entre as partes responsáveis pelo desenvolvimento do processo, no sentido de sugerir, ao governo, a compra da patente. Sem dúvida, este foi um dos primeiros eventos que fizeram parte das estratégias políticas para o reconhecimento internacional da fotografia em terras francesas.

A partir do artigo introdutório de Gaucheraud, que foi traduzido e publicado no jornal inglês *The Literary Gazette and Journal Belles Letres, Arts Science*, em 19 de janeiro de 1839 (NEWHALL, 2012, p.19), deu-se início a uma série de reportagens, com repercussão em vários países, sobre o invento⁷.

Os escritos e discursos sobre a invenção, na época, demonstram dificuldades na escolha das palavras precisas para descrever e definir aquele processo. Foi uma árdua tarefa para os porta-vozes terem que relatar o mecanismo a partir das experiências dos seus primeiros contatos com o meio fotográfico e, ainda, para um público que nunca havia visto um daguerreótipo.

Essas primeiras notícias sobre a descoberta da fotografia e suas veiculações foram de vital importância para a introdução de uma “crença”, que se estenderam em grande parte do mundo, reconhecendo-se o aspecto realístico da fotografia como o seu maior atributo.

As comparações com o desenho e a pintura serão, inicialmente, difundidas em demasia e perpetuadas até a segunda metade do século XX, por alguns autores e teóricos da fotografia, como veremos mais adiante.

Em agosto de 1839, surgiu a primeira publicação completa, incluindo detalhes sobre a história e descrição do processo, *Historique et Description des*

⁷ No Brasil, a descoberta do daguerreotipo só foi noticiada alguns meses mais tarde, em primeiro de maio de 1839, pelo *Jornal do Commercio*, na seção Miscelanea, sob o título “Revolução nas artes do desenho”. O artigo publicado no jornal do Commercio é mais extenso que o de Gaucheraud e segue a mesma linha de exaltação do descobrimento, baseado nas falas de Arago na Academia de Ciências. (KOSSOY, 1980, p. 15,16 e 17)

procédés du Daguerriéotype et du Diorama (Figura 01), que foi escrita por Daguerre e editada pelo seu cunhado, Alphonse Giroux (1775 – 1848), que também tinha autorização para fabricação e comercialização das câmeras de daguerreotipia.

Figura 01- Anônimo.
Primeira edição do Manual de Daguerre, 1839.



Fonte: Site da Biblioteca Pública de Nova York, <http://seeing.nypl.org/258bx.html>

A publicação continha 79 páginas e abordava dentre seus temas: a exposição dos motivos para o projeto de lei enviado pela Câmara dos Deputados ao Ministério do Interior; os relatos sobre o tema de Arago à Câmara dos Deputados, com a intenção de acentuar os proveitos da utilização do aparelho; as notas sobre experimentos de Heliografia; a apresentação detalhada sobre as modificações feitas no processo de Niepce por Daguerre; a descrição prática para o método; por fim, as pranchas com desenhos, relatando todo o processo

e também detalhes sobre a elaboração do diorama⁸. A publicação apareceu em mais de 30 edições e traduções em diversos idiomas (NEWHALL, 2012, p. 23).

O conteúdo do manual⁹ apresentava uma coletânea de textos, alguns com linguagem burocrática referente a termos jurídicos, relacionados ao registro do invento e a determinando valores das indenizações aos requerentes. O manual também continha relatórios descrevendo toda ação política feita por Arago, no intuito de comprar o direito de propriedade do invento. Nas primeiras páginas da publicação, são encontradas expressões que delineiam o caráter realístico do daguerreótipo: “[...] reproduções tão perfeitas da natureza [...]”, “[...] a nitidez dos contornos a verdade da forma, oferecida pela imagem gerada pelo instrumento[...]”, “[...] imagens modeladas sobre a própria natureza[...]”¹⁰ (DAGUERRE, 1839).

E o material prossegue com supostas utilizações no futuro do processo nas áreas das artes, ciência e turismo. Nas entrelinhas de todo o material, fica claro o destaque dado às vantagens que o meio poderia contribuir para o aperfeiçoamento da ciência. Os ganhos se estenderiam desde a astronomia à microbiologia. O invento era bem vindo aos estudos de vestígios e indícios de civilizações e culturas passadas, e a aplicação na disciplina de arqueologia seria um modo rápido de fazer coleções para estudos e pesquisas. Em uma passagem do escrito é mencionado como um homem, com uma câmera, em apenas um dia poderia realizar todo um trabalho de dezenas de anos de uma legião de desenhistas e, além disso, os detalhes ganhariam uma perfeição inatingível aos desenhos, uma maneira muito exata das imagens originais.

Interessante em todo o texto é o esforço para relatar o processo de daguerreotipia, sendo feitas comparações ora com desenho, ora com gravura. Uma busca contínua para descrever exatamente o processo, contudo, sem encontrar termos exatos. Outro aspecto relevante é o comentário de que o meio não requeria qualquer conhecimento do desenho nem destreza manual,

⁸ Daguerre era famoso pelo seu diorama, cenários com vários planos recortados, iluminados com jogos de luz, de forma a dar uma impressão de perspectiva (SOUGEZ, 1996, p. 36). Adiante, daremos mais detalhes sobre o diorama.

⁹ O manual está disponível no site da Biblioteca Nacional da França, BnF Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56753837/f8.image>

¹⁰ Tradução nossa. Ver DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé. *Historique et Description der procédés du Daguerreotype et du Diorama*. Paris: Alphonse Giroux Éditeurs, 1839.

ênfatizando a mecanização e atribuindo o valor de verossimilhança ao fenômeno físico, da ação da luz, que, com a ajuda de determinadas substâncias químicas, resultaria em uma reação produzindo imagens fiéis.

Esse discurso tem continuidade com o escritor Jules Janin (1804 – 1874), que, assim como Gaucheraud, foi um dos primeiros escritores a ter contato com as produções iniciais de Daguerre. Janin publicou na revista francesa *L'Artiste*¹¹, em 27 de janeiro de 1839, um artigo que faz parte de um conjunto, noticiando as qualidades da técnica e o curso dos acontecimentos na Academia de Ciências francesa. Para ele a fotografia era uma manifestação da natureza: “É o próprio sol, como ferramenta onipotente de arte que realiza este trabalho incrível. Desta vez não é mais o olhar incerto do homem que percebe na sombra distante a luz [...]”¹²

Desse modo, Janin foi considerado o primeiro crítico de arte que se debruçou sobre a fotografia, um dos seus pontos de vista sobre o meio foi interpretá-lo como um espelho:

[...] imagine um espelho que preserve impressões de objetos que se refletem nele, assim você terá uma ideia quase completa do daguerreótipo [...] Ele é um espelho que preserva todos os reflexos; ele é a verdadeira lembrança de todos os monumentos, todas as extensões da Terra e do universo; ele é a reprodução insaciável, espontânea e contínua de centenas de milhares de obras-primas...”¹³ (KEMP, 2006, p. 49)

“O espelho de Daguerre”, como Janin nomeou em trechos de seu artigo, em janeiro de 1839, era destinado a reproduzir o lado belo da natureza. Ele relatou a surpresa de Arago em ver a imagem da lua gravada com uma força surpreendente na placa. Para o crítico, com a câmera de Daguerre, qualquer

¹¹ A Revista *L'Artist* incentivava muitos autores a abordar a crítica de arte (BOURDIEU, 2010, p. 85).

¹² Nossa tradução do original: “Es ist die Sonne selbst, als allmächtiges Werkzeug einer neuen Kunst, die diese unglaubliche Arbeit vollbringt. Diesmal ist es nicht mehr der unsichere Blick des Menschen, der aus der Ferne Schatten und Licht wahrnimmt [...]” (KEMP, 2006, p. 47)

¹³ Nossa tradução do original: “Stellen Sie sich jetzt vor, der Spiegel die Eindrücke der Objekte bewahrt hat, die sich in ihm spiegeln, und Sie haben eine beinahe komplette Vorstellung des Daguerreotyp...er ist ein Spiegel, der alle Reflexe bewahrt; er ist das treue Gedächtnis aller Denkmäler, aller Landstriche des Universums; er ist die um ablässige, spontane, unersättliche Reproduktion der hunderttausend Meisterwerke[...]” (KEMP, 2006, p. 49)

pessoa poderia se tornar um desenhista gráfico. Até uma criança poderia ser enviada ao museu com a tarefa de trazer, em três horas, imagens de Murillo ou Rafael. Prosseguindo em seu texto, ele empregou mais uma de suas classificações, o “espelho engenhoso”, que seria melhor que a gravura, e ainda melhor que um desenho de Ingres. Acrescentou, ainda, que o processo a baixo custo poderia tornar populares as cópias das mais belas obras de arte, das quais apenas reproduções caras e inadequadas eram encontradas.

Nesse mesmo texto é sinalizado que a câmera ainda não estava habilitada para o gênero do retrato. A técnica necessitava de alguns avanços para a captura de movimento, mas uma cadeira especial estava sendo construída para resolver o problema. Mesmo ainda com esses empecilhos, o autor sugeriu a possibilidade da força e eficiência do daguerreótipo em reproduzir detalhes de um retrato, “uma imagem imutável onde o piscar dos olhos, a mínima ruga na testa, o movimento do cabelo pode ser registrado”¹⁴. Ao aparelho é associada a ideia de reprodução de minúcias. Janin chega a mencionar que, de tão rico em detalhes é o processo, com a utilização de uma lupa é possível reconhecer, numa pequena mancha um pouco escura, uma ave voando no céu.

Por último, o autor faz uma declaração enaltecida sobre o momento histórico que a sociedade europeia vivia, um período cheio de descobertas revolucionárias. Na sequência, cita a invenção do motor a vapor, que, assim como as ferrovias, proporcionou emprego a muitos trabalhadores. E ainda alude ao uso do gás na iluminação, que substituiu o sol e as tentativas de “navegar” o céu e endossa essa ideia quando se refere às inovações do século, como uma revolução de meios sobrenaturais, que, propagadas rapidamente, elaboraria uma nova ideia de mundo e comércio para a arte: “Nós pensamos hoje não mais em ter que produzir qualquer coisa, mas nós procuramos, por outro lado, com afínco e sem precedentes, meios que possam produzir em nosso lugar” (KEMP, 2006, p. 50, tradução nossa)¹⁵.

¹⁴ Tradução nossa, original: “Denn so gross ist die kraft dieses unbeirraren Bildners, das ser sogar das Blinzeln des Auges, das Runzelnder Stirn, die geringste Falte des Gesichts, die leiseste Bewegung einer Haarlocke aufzeichnet”.

¹⁵ “Wir denken heute nicht länger daran, nichts mehr selbst produzieren zu müssen, sondern wir suchen dagegen mit einer beispiellosen Ausdauer nach Mitteln, die für uns und an unserer Stelle reproduzieren”.

O texto de Janin é muito abrangente e complexo. Traz muitos pontos de vista simultâneos sobre a fotografia. Fortalece o conceito sobre a finalidade do daguerreótipo como reprodução idêntica do mundo, junto à qualidade de revelar os mínimos detalhes, que passam despercebidos à visão humana. Ele compreende as potencialidades da fotografia, mas ao mesmo tempo, em algumas passagens, introduz um sentido mágico ao processo, colocando a ação da natureza como protagonista de toda realização e simplificando o desempenho do fotógrafo. Acolhe, de bom grado, a substituição do trabalho humano pela máquina e transmite a sua crença nela, posição que favoreceu, em certa medida, o embate do lugar da fotografia nas artes. A rejeição ao processo de daguerreotipia por artistas no ambiente literário e artístico, que mantiveram pontos de vista opostos sobre as inovações tecnológicas, a exemplo: Charles Baudelaire (1821–1867), Eugène Delacroix (1798–1863), dentre outros, que perceberam as modificações na estrutura de mercado artístico com a mecanização e industrialização e se colocaram nos seus discursos contrários a algum reconhecimento artístico na fotografia, apenas admitindo sua função de ferramenta e cópia das artes.

1.2 Desenhos Fotogênicos

Logo depois de o primeiro anúncio sobre a fotografia ser divulgado em quase todo o mundo, em 25 de janeiro de 1839, na Inglaterra, ao final de uma palestra sobre polarização da luz, proferida pelo físico e químico Michael Faraday (1791–1867), na Biblioteca da Royal Society of London, foram exibidas imagens em papel sensibilizado, criação do matemático inglês William Henry Fox Talbot (1800–1877).

Os jornais *The Literary Gazette* e *Journal of the Belles Lettres* publicaram, na mesma data, um relato a respeito da mostra das imagens nomeadas como *Fotogenic Drawings* e trouxeram uma breve notícia sobre o processo apresentado, fazendo especulações sobre a semelhança da invenção com o

daguerreótipo¹⁶. Após seis dias, Talbot leu, em sessão na Royal Society, um artigo de sua autoria, intitulado “Sobre a Arte do Desenho Fotogénico, ou Processo Segundo o qual os Objetos da Natureza por si Mesmos se desenhavam sem a Ajuda do Lápis do Artista”. O material era formado por 13 páginas de texto sem ilustrações, tendo sido publicado por R. & JE Taylor, Londres, e, em 9 de fevereiro do mesmo ano, a comunicação apareceu no jornal *The Athenaeum* ¹⁷.

O conteúdo incluía particularidades do processo e foi dividido em subtítulos: Primeiras aplicações deste processo; Sobre a arte de fixar uma sombra; Retratos; Pinturas em vidro; Aplicação ao microscópio; Arquitetura, paisagem e objetos no exterior; Desenhos de esculturas; Cópia de gravuras.

Talbot relatou que suas primeiras tentativas se deram em 1834, emulsionando papel com nitrato de prata e expondo diretamente à luz ou utilizando um microscópio solar. Confessou ter conhecimento das tentativas do químico Thomas Wedgwood (1771 – 1805), sobre a sensibilidade do nitrato de prata à ação da luz. Os pormenores de todas as suas tentativas de aprimorar o método foram expostos juntamente às dificuldades encontradas. As imagens de folhas e flores a princípio eram negativas e vistas a uma luz intensa; porém, elas desvaneciam. Ele narrou todo o decurso de suas experiências até encontrar o que chamou de “processo de conservação”: a solução para fixar a imagem de modo a não sofrer nenhuma alteração quando exposta à luz. Sugeriu vagamente três modos diferentes para alcançar tal feito, mas manteve em segredo o nome das substâncias empregadas¹⁸.

O fato é que Talbot, aconselhado por amigos, como ele mesmo relata, se antecipou e deu conhecimento público a algumas particularidades do seu método, antes que o processo de daguerreotipia fosse minuciosamente desvelado. Todos esses acontecimentos provocaram uma disputa em relação à paternidade do invento, a qual foi marcada por uma série de cartas trocadas

¹⁶ *The Literary Gazette*, and *Journal of the Belles Lettres*, 1849, p. 74-75.

¹⁷ Título original: “Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil,” *The Athenaeum*, *The Athenaeum*, Issues 584-635, N°589 (Feb. 9, 1839), p. 114. E-book disponibilizado gratuitamente.

¹⁸ Em março de 1839, Talbot enviou algumas cartas para Academia de Ciência francesa revelando quatro métodos de fixação, que consistia em submeter o papel sensibilizado e exposto à luz a uma solução concentrada de iodeto de potássio, de hipossulfito de potássio ou soda, ou de cloreto de sódio. (ALMEIDA e FERNANDES, 2014)

entre Talbot e membros da Academia de Ciência francesa. Com o aperfeiçoamento do processo que passou a ser chamado de calótipo¹⁹, um pedido de patente em Westminster foi formalizado por Talbot, em 8 de fevereiro de 1841.

Já o primeiro livro ilustrado com fotografias foi lançado por Talbot, entre 1844 e 1846, com o título *The Pencil of Nature*. A obra reuniu seis fascículos, sendo a princípio idealizada com 50 fotografias, resultando, no entanto, em 24 imagens coladas à mão, com ampliações que variavam entre 23 cm x 18 cm e 12,7 cm x 12,7 cm. Talbot teve a ajuda de seu assistente Nicolaas Henneman (1813–1898), com quem confeccionou, aproximadamente, nos dois primeiros anos, 4.328 cópias para o livro com a edição de Longman, Brown, Green & Longmans. Os custos da publicação foram financiados sob a forma de subscrição feita na Câmara dos Lordes e, em 1844, a produção chegou a 286 exemplares. Contudo, no ano de 1846, o volume foi drasticamente reduzido para 89 impressões (GRAY, 1988, p. 40). Na introdução do livro, o autor faz um apanhado sobre todas as etapas do descobrimento do processo, reiterando alguns aspectos já abordados no seu primeiro discurso, feito na Royal Society, em 1839.

Permanece o argumento segundo o qual, sem o auxílio do lápis do artista, as imagens eram conseguidas pela mera ação da luz sobre o papel sensibilizado. O efeito do fenômeno físico-químico é explicado como sendo “com a mão da natureza”. A série de imagens publicadas no livro corresponde ao emprego da fotografia em diversas áreas do conhecimento. Predominam vistas de monumentos, coleções de objetos, uma folha de uma planta, detalhes de uma renda, a reprodução de uma página impressa de um livro, um busto, cópia de uma gravura e, por fim, uma cesta de frutas.

Um texto acompanha sempre uma imagem e, na maioria das vezes, descreve-se a cena ou o objeto fotografado, situando-o geograficamente, com

¹⁹ O nome calótipo é originário do grego Kalos, belo. O método consistia na utilização de papel com nitrato de prata e iodeto de potássio, poucos minutos antes da exposição à luz. Com ajuda de uma câmera escura, o papel é sensibilizado com uma solução de nitrato de prata e ácido gálico. Após a exposição, forma-se uma imagem pouco visível. Seco o negativo, é revelado com nitrato de prata e ácido gálico e fixado com hipossulfito. Por último o papel toma um banho de cera derretida. Com este negativo, por contato direto sobre papel semelhante, resulta uma imagem positiva. (SOUGEZ, 2001, p. 89)

dados históricos, contendo uma justificativa para a escolha do ângulo de visão. Às vezes é esclarecido um dado técnico, como a preferência do período do dia em que a imagem foi realizada, levando em consideração as condições climáticas e as influências da força dos raios solares. Certas limitações do processo são mencionadas, por exemplo, a necessidade de imobilidade do modelo em retratos, devido ao longo tempo de exposição, bem como o problema em reproduzir cores na escala de cinza e, principalmente, a insensibilidade do material para os tons de verde e a tendência à superexposição para os tons azuis. Ele compara a lente fotográfica com o olho humano, contudo explanando que o olho mecânico supera o humano ao conseguir revelar minúcias, que este último não é capaz de enxergar, contribuindo, assim, para a veracidade da representação. Também, foram evidenciadas as vantagens do processo em gerar uma quantidade ilimitada de cópias a partir do original (TALBOT, 1844). O livro é uma demonstração clara de como Talbot vislumbrava a fotografia. Suas escolhas no que toca às imagens foram feitas a partir da ideia de como o método poderia ser aplicado como instrumento.

No campo das artes, não foi à toa que ele fotografou, para o seu livro, uma escultura, uma gravura, a página de um livro e até uma natureza morta. Fica subentendida a impossibilidade de ele enxergar um atributo particular do meio que não fosse o de copiar impressões do que estivesse diante da câmera. Ele ignorou as possibilidades criativas de fazer uma tomada ambígua, que mostrasse algo incomum ou abstrato e que suscitasse um tempo maior para o reconhecimento ou entendimento do objeto fotografado. Assim, apresentou a técnica como uma ferramenta para as artes, mas sem autonomia criativa.

Outro ponto importante abordado foi a opção por mostrar aspectos concretos da realidade na era vitoriana, como vistas de construções arquitetônicas que podem ser compreendidas como um meio de transmissão da memória de monumentos históricos.

Figura 02 - William Henry Fox Talbot.
The Pencil of Nature, Objetos de Porcelana, quadro III.



Fonte: <http://www.luminous-lint.com>

A publicação sugere, através das ilustrações, uma forma de taxonomia de espécimes da natureza e de diferentes objetos. Talbot tinha interesse por diversas áreas do conhecimento, inclusive a botânica. Suas primeiras experimentações com o calótipo se deram com folhas e flores. Ele enxergava todo o processo de fixação de imagens como um meio de documentação visual, sobretudo de espécies fitológicas, de modo que reservou também uma página para a impressão da folha de uma planta.

Nas imagens intituladas *Artigos de Vidro* (Figura 02) e *Artigos da China*, Talbot registrou prateleiras com coleções de objetos de vidro e porcelana, que lembram uma catalogação ou inventário. Para Gray (1988, p. 59), Talbot teve a intenção inicial de oferecer ao público uma espécie de manual ou, provavelmente, a primeira enciclopédia sobre a fotografia e seu complexo campo. Contudo a recepção foi rapidamente invadida pelo ceticismo, não por causa da viabilidade do tipo de projeto, mas por causa do público que potencialmente não seria maduro o suficiente para entender uma obra com essas características.

Observando as correspondências de Talbot, chama atenção uma carta, datada em 16 de novembro 1837, enviada por David Brawster²⁰ (1781 – 1868). Na ocasião, Brawster foi convidado para escrever sobre o microscópio, na sétima edição, da Enciclopédia Britânica²¹, quando revelou a vontade de enriquecer seus escritos com as imagens feitas por Talbot²². À vista desse relato, pode-se validar que Talbot, desde suas primeiras pesquisas, foi confrontado com a possibilidade de utilizar imagens realistas em um livro que agrupasse diferentes áreas do conhecimento humano.

Portanto, *The Pencil of Nature* é um livro sobre as experiências estéticas do autor, ainda que este não tenha feito a escolha por um manual ou uma enciclopédia visual, nos quais os conceitos estritamente racionais e normativos definem as relações entre o homem, natureza e a sociedade, sendo visíveis os rastros que essa obra sugere no que tange à inserção das imagens fotográficas no mundo científico.

1.3 A Fotografia como Instrumento Científico

Para muitos membros da Academia de Ciência, o daguerreótipo significava a precisão que tanto a ciência buscava: um instrumento que replicasse os objetos de estudos em diversos domínios do saber. Como consequência desses requisitos, já em 1839, câmeras de daguerreótipo eram oferecidas para aluguel por Fraçois Arago, com o objetivo de auxiliar os trabalhos na astronomia, na medicina, na fotometria, na topografia, na pintura, na meteorologia e na arqueologia. (ROUILLÉ, 2009, p. 109)

A fotografia se destacou como instrumento mecânico de observação, que reproduziria de forma neutra e transparente as paisagens e os monumentos

²⁰ David Brawster, físico, escocês, inventou o caleidoscópio e aperfeiçoou a estereografia, um binóculo com o qual, ao observar duas imagens semelhantes, produz-se um efeito tridimensional. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/David-Brewster>

²¹ *The encyclopedia Britannica or Dictionary of arts, sciences and General Literature*, seventh edition, volume XVI, Adam and Charles Black, Edinburgh, MDCCCXLII, (1842).

²² A correspondência está digitalizada e pode ser vista pelo link: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=encyclopedia&keystring2=&eystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=2&pageTotal=7&referringPage=0>

históricos. O inventariado de acervos e monumentos, como também as expedições e viagens a lugares distantes tornaram-se a tônica da época. A máquina fotográfica passa a ser um elemento fundamental nas excursões arqueológicas, especialmente no Egito e nas civilizações pré-colombianas recém-descobertas.

Em 1849, o escritor Maxime du Camp²³(1822 – 1894) levou uma câmera fotográfica em uma viagem que fez na companhia do escritor Gustave Flaubert²⁴ (1821 – 1880) para o Egito, a Núbia, a Palestina e a Síria²⁵. Na edição do jornal *La Lumière*, de 26 de junho 1852, Du Camp descreveu sua jornada, feita logo após o anúncio oficial da invenção da fotografia e, embora a viagem tivesse sido turística, ele enxergou no material fotográfico que trouxe um potencial valioso para manuais de pesquisas e a abertura de novos caminhos para as investigações no Oriente.

A descoberta do mundo através da fotografia atraiu não só o conhecimento científico, mas também o comercial. Nesse período as iniciativas governamentais favoreciam a criação de expedições no sentido de conhecer e mapear novos territórios. As campanhas e viagens de estudos eram patrocinadas por sociedades científicas ou por empreendimentos particulares, estes últimos visando difundir a técnica fotográfica e a eventual comercialização de produtos manufaturados.

Foi o caso da expedição *L'Oriental Hydrographe*²⁶, que chegou ao Brasil ainda em 1849, com um daguerreotipista. A iniciativa fez parte da estratégia francesa de difusão de conhecimento e circulação de novidades técnico-científicas. O navio-escola, da Marinha francesa, tinha a intenção de dar a volta

²³ Maxime du Camp é considerado um dos primeiros fotógrafos amadores. Antes de sua viagem ao Oriente Médio, aprendeu a técnica do calótipo com Gustave Le Gray. (NEWHALL, 2012)

²⁴ Entretanto, Flaubert hostilizava a fotografia por acreditar que se tratava de um processo meramente mecânico desprovido de criatividade. (JURT, Joseph. Flaubert e as artes Visuais. *ALEA: Estudos Neolatinos* v. 4, n. 1. Rio de Janeiro, 2001, p. 33-52)

²⁵ Na época eram frequentes as viagens de fotógrafos em companhia de escritores. Também o fotógrafo Gustave Le Gray acompanhou o escritor Alexandre Dumas (1802 – 1870) em uma excursão em torno do Mediterrâneo, em 1860. (BORGES, 2005)

²⁶ A embarcação é conhecida nos livros nacionais como apenas *L'Oriental*, mas estudos recentes indicam que inicialmente ela iria se chamar *Hydrographe*, como o nome da expedição. Em virtude de sua construção não ter sido concluída, a viagem atrasou e outro navio mercante o substituiu. A nova nau chamava-se *L'Oriental* e pertencia a dois armadores do porto de Nantes, fato ao qual se deve a junção dos nomes. (TURAZZI, 2010)

ao mundo com o objetivo de criar laços diplomáticos, estabelecer acordos comerciais e fazer intercâmbios científicos.

A expedição que trouxe o Abade Louis Compte como fotógrafo, tendo este demonstrado o método de daguerreotipia ao príncipe regente Dom Pedro II, foi a primeira tentativa de que se tem notícias de viagem de circum-navegação com um fotógrafo a bordo. Tragicamente o projeto foi interrompido, quando a corveta naufragou na costa do Chile, nas proximidades da região de Valparaíso, em 23 de junho de 1840 (TURAZZI, 2010).

Esse novo dado lança luz à questão referente às primeiras fotografias feitas em território brasileiro, em que pese oficialmente serem tomadas como principais as imagens feitas no Rio de Janeiro. Os daguerreótipos feitos na Praça do Peixe, na fonte do Largo do Paço e no Mosteiro de São Bento são os de que temos conhecimento, porque ficaram em posse da família real no Brasil. Mas isso não significa que Compte não tenha feito outras imagens e as levado com a expedição, principalmente no primeiro ponto de parada da embarcação na América do Sul, que foi a capital baiana onde ele permaneceu durante quatro dias. Com o naufrágio do L'Oriental Hydrographe²⁷, fica explicado o porquê de não terem sido descobertas outras imagens do Brasil relacionadas a essa missão.

Em 1851, surge a primeira sociedade fotográfica francesa, a saber, Société Heliographique²⁸, que tinha o objetivo de promover o desenvolvimento da fotografia. Fundada por Léon de Laborde (1807- 1869), a missão teve como presidente Jean-Baptiste Louis Gros (1793-1870) e entre os sócios constam alguns nomes: Henri Victor Regnault (1810-1878), Eug ne Delacroix (1789-1863), Francis Wey (1812-1882), Champfleury (1821- 1889), dentre outros. Na mesma ocasião, a sociedade lançou o primeiro jornal francês especializado em divulgar a fotografia as artes e a ciência, intitulado *La Lumiere*.

²⁷ O navio chegou ao Brasil, primeiramente em Salvador, em 17 de dezembro de 1839. Embora não conste nenhuma referência nos jornais baianos, do período, sobre uma demonstra o da técnica daguerreotipia,   provável que imagens tenham sido capturadas. (FERREZ; NAEF, 1976, p. 13)

²⁸ A men o ao nome deve-se ao processo inicial da fotografia, batizado por Ni pce (BORGES, 2005, p. 93). A entidade reuniu membros diversos: fotógrafos, pintores, cientistas lit grafos e comerciantes.

De cunho literário, o jornal não possuía ilustrações fotográficas, pois os processos de impressão de imagens fotográficas ainda eram desconhecidos. Nas variadas crônicas semanais, o noticiário privilegiava as diversas aplicações da fotografia no campo científico, recebendo todo apoio da Academia de Ciências, como também os experimentos, quais sejam: o aprimoramento de novas técnicas e de novos materiais e a contemplação de uma página para o comércio especializado com anúncios de vendas de aparatos específicos do ramo. Embora seus organizadores tivessem a intenção de promover no semanário a inserção de temas relacionados à fotografia nas artes, isso se deu muito timidamente, apenas com alguns artigos referentes à participação da fotografia em exposições. O que prevaleceu durante 17 anos de existência do jornal foi a divulgação da fotografia em pesquisas na esfera da medicina, da biologia, da geologia, da astronomia, da arqueologia, entre outros ramos da ciência (SAMAIN, 2001).

A edição do *La Lumière*, em 29 de junho de 1851, menciona o interesse do governo francês através da Comissão de Monumentos Históricos em organizar, junto à Société Héliographique, uma missão Heliográfica. A campanha tinha a incumbência de fazer um inventário extenso, verificando as condições dos principais monumentos em toda a França, com o objetivo de formar um arquivo e, conseqüentemente, criar um programa para possíveis restaurações (Figura 03).

A incumbência envolveu cinco fotógrafos: Hippolyte Bayard (1801-1887), Gustave Le Gray (1820-1884), Édouard Baldus (1813-1889), Auguste Mestral (1812-1884) e Henri Le Secq (1818-1882). Cada fotógrafo foi encarregado de fotografar diferentes regiões do país, com um itinerário previamente estabelecido²⁹. A missão durou quatro anos, abrangendo cerca de 120 lugares e 47 departamentos. 300 negativos feitos nessa ocasião perduram até hoje, mantendo-se conservados na Direção de Monumentos Históricos, sendo que muitas cópias estão nos arquivos da Biblioteca Nacional de Paris e da Biblioteca de Artes Decorativas (SOUGEZ, 2001).

²⁹ O roteiro de cada fotógrafo foi divulgado nas edições de *La Lumière* de 6 e 20 jul. 1851.

Figura 03- Assinatura manuscrita de Le Gray em tinta: "Gustave Le Gray e Mestral".
Mission Héliographique: Claustro Notre Dame, 1851.



Impressão de papel salgado do papel negativo cera seca 282 x 375 mm.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Departamento de Impressos e Fotografia.
<http://expositions.bnf.fr/legray/grand/291.htm>

O interessante nesse projeto é que o acervo foi composto por diversos processos fotográficos: Baldus utilizou o Calótipo, enquanto Bayard³⁰, negativo em chapa de vidro; já Le Gray e Mestral, papel encerado seco³¹. Uma verdadeira variedade de processos, que denota o espírito da época e o caráter aberto da *Société Héliographique* a favor do desenvolvimento e do aperfeiçoamento técnico da fotografia.

³⁰ Bayard trabalhou com o processo de negativo de vidro albumina, o primeiro método fotográfico que surgiu com suporte de vidro, na década de 1840, que usava a clara do ovo, material transparente e de fácil aquisição, como meio de suporte da prata. Embora funcionasse, não produzia chapas rápidas, por ser preciso longo tempo na exposição. Foi usado na fotografia de arquitetura e de paisagem no final da década de 1840. (PAVÃO, 1997). Mais adiante veremos que Bayard foi um pioneiro no processo negativo/positivo no papel.

³¹ O papel encerado seco, modificação do calótipo introduzida por Le Gray em 1850. O negativo encerado tornava-se menos opaco com a aplicação de cera de abelha antes da sensibilização, resultando em negativos de melhor qualidade (SOUGEZ, 2001).

Os maiores obstáculos que os fotógrafos encontravam, nesse período, com essa diversidade de técnicas, eram: o deslocamento de todo o equipamento e de todos os materiais fotográficos, o peso da câmera e dos acessórios aliado à montagem de uma câmera escura nas proximidades. Os processos fotográficos exigiam uma manipulação rápida à sensibilização do suporte antes da tomada de vistas, assim como a revelação imediata. Entretanto, o conjunto de imagens resultado da Missão Heliográfica não foi exposto ao público da época, ficando apenas como ferramenta para as possíveis recuperações patrimoniais.

É importante ressaltar que, anteriormente ao surgimento da *Société Héliographique*, já existia na Inglaterra uma pequena associação com fins semelhantes: aprimorar a fotografia visando à sua aplicação nas artes e na ciência. Decerto que a associação inglesa não tinha a mesma influência que a sociedade francesa.

O clube inglês Calotype Society era composto por 12 membros, dentre os quais vale mencionar Frederick Scott Archer (1813 -1857), que mais tarde desenvolveu o processo do colódio úmido³²; Robert Hunt (1807 -1887), que escreveu um dos primeiros manuais de fotografia, considerado o mais completo da época. Publicado em 1853, o conteúdo do manual, além de abarcar técnicas variadas, abordava também a história do daguerreótipo e calótipo (HUNT, 1853). O jornal londrino *The Atheneum*, em sua edição de 18 de dezembro de 1847, noticiou sobre uma reunião particular, da sociedade inglesa, na qual uma coleção de calótipos com vistas de diversos monumentos e estudos de outros temas foi exibida³³.

Outro fato importante foi a criação dos primeiros álbuns de fotografia. Um ano depois do lançamento do daguerreótipo, o ótico francês Noël Marie Paymal Lerebours (1807 – 1873) contratou vários fotógrafos para capturar imagens exóticas de quatro continentes. Com mais de cem vistas, ele confeccionou uma

³² O processo fotográfico Colódio Úmido consiste em uma solução de nitrato de celulose com éter e álcool na mesma proporção, aplicada no negativo de vidro ou no papel. A emulsão produz uma camada transparente e viscosa, que serve como veículo para a suspensão dos sais de prata. Esse processo, difundido em 1851, reduziu o tempo de exposição drasticamente e facilitava a reprodução múltipla de cópias. (TURAZZI, 1995)

³³ *The Atheneum: Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. 18 de dezembro, 1847, N°1302. Disponível na internet.

coleção de álbuns de litografias, conhecido como: *Excursions Daguerriennes*, feitos a partir das imagens fotográficas.

Para SOUGEZ (2001, p. 100), com as publicações de Lerebours e Talbot, *The Pencil of Nature*, a fotografia como documento arqueológico ainda não possuía independência. Apenas em 1851, com os álbuns publicados pelo comerciante francês, Louis Désiré Blanquart-Évrard³⁴ (1802 – 1872), é que tal panorama foi modificado.

Blanquart-Évrard montou o primeiro laboratório para produzir imagens fotográficas em série. O lugar ficou conhecido como *Loos-lés-Lille*, situado na cidade de Lille, França. Os álbuns, cujas imagens eram acompanhadas com informações históricas sobre os monumentos, tiveram grande aceitação do público.

Apesar da vida curta do laboratório, que fechou suas atividades em 1855, *Loos-lés-Lille* exerceu um importante papel no apoio à arqueologia francesa. Seus álbuns apresentavam os principais monumentos arquitetônicos do mundo, tomados por fotógrafos experientes como: Baldus, Le Gray, Le Secq, que participaram da Missão Heliográfica; Maxime du Camp, com 125 imagens do Egito, Núbia e Palestina; Eugène Piot com *L' Italie Monumentale*; Auguste Selzmann, financiado pelo Ministério de Instrução Pública francês, com uma série arqueológica também sobre a Palestina; entre outros.

As imagens nos álbuns não estão colocadas sozinhas ou aleatoriamente, elas fazem parte de um programa previamente pensado, seguindo um fio condutor acompanhadas com informações textuais com função de gerar conhecimento. Ainda, na segunda metade do século XIX, foram produzidos álbuns em várias áreas do conhecimento, desde a arquitetura até a medicina.

Esse novo modo de circular conhecimento está resumido em um comentário de Rouillé:

³⁴ Blanquart -Évrard introduziu a técnica de papel de albumina, que consistia em cobrir o papel com albumina (clara de ovo) para só depois sensibilizá-lo com nitrato de prata. A imagem era impressa por meio de contato direto, na época, um negativo em placa de vidro (BAJAC, 2002). Sobre o laboratório de Blanquart-Évrard, ver artigo escrito por Ernest Lacan, intitulado *Publications Photographiques*, de M. Blanquart-Évrard, publicado em *La Lumière*, 26 mar. 1853, nº13, p. 1.

A classificação e o texto, a razão e o discurso tornam o álbum uma máquina de ordenar as coleções fragmentárias, de substituir a clareza pela confusão, de produzir unidade a partir de amontoamentos sem ordem. Operador racional, o álbum fotográfico, na realidade, insere-se na esteira da Enciclopédia. (Rouillé, 2009, p. 106)

Portanto, o advento da fotografia ofereceu ao homem, sobretudo, a possibilidade de ver além de suas fronteiras e superar as distâncias.

1.4 Olho do Universo

Ampliando seu campo de atuação, a fotografia foi também utilizada na astronomia, desde os seus primeiros experimentos. Seguindo os prenúncios de François Arago, em seus discursos na Academia de Ciências, que, na condição de funcionário do Observatório de Paris desde 1807, tornando-se mais tarde diretor, já previa a inserção da fotografia nessa área.

O uso da fotografia nas pesquisas astronômicas propiciou os avanços na observação dos corpos celestes. Entretanto, o ponto alto da aplicação desse novo meio na astronomia se deu com o alinhamento de Vênus com a Terra e o Sol, fato incomum que aconteceu em 1874 e em 1882. A observação desse fenômeno raro ocorre quatro vezes em 243 anos e permite determinar a distância entre a Terra e o Sol.

Uma mobilização da comunidade científica internacional se formou em torno dos eventos astronômicos. Vários países mantiveram contato e missões astronômicas oficiais foram enviadas a pontos estratégicos dos hemisférios Sul e Norte, com a finalidade de acompanhar e registrar o fenômeno. Na ocasião, o Brasil enviou a Paris um representante do Imperial Observatório, o engenheiro e astrônomo Antônio Francisco de Almeida, no sentido de se aperfeiçoar e acompanhar a missão francesa no Japão³⁵.

³⁵ O Observatório Imperial do Rio de Janeiro, fundado em 1827, sofreu várias reformas e, em 1885, foi considerado um dos principais observatórios na zona tropical. (MOURÃO, 2005).

Três métodos foram propostos para as observações do trânsito de Vênus³⁶: o método inglês, que seguia os princípios de Halley³⁷; o alemão, baseado em medidas heliométricas³⁸; o francês, que propunha durante o fenômeno obter uma série de imagens fotográficas instantâneas em locais pontualmente escolhidos do globo.

Para o feito, Pierre Jules César Janssen (1824 – 1907), astrônomo francês, criou um aparelho que captava uma sequência de imagens, denominado “revólver fotográfico” (Figura 04).

Figura 04 – Anônimo.
Revólver Fotográfico de Jules Janssen.



Placa obtida com o auxílio do revólver durante o Trânsito de Vênus 1874.
Daguerreótipo (diâmetro 18,5 cm) da Sociedade Francesa de Fotografia.
Fonte: <https://www.obspm.fr/le-revolver-photographique-de.html?lang=fr>

Em 1873, ele comunicou à Academia de Ciência francesa sua invenção, que consistia em uma chapa de daguerreótipo com o formato de um disco, preso em um prato dentado, podendo girar em torno de um eixo paralelo ao telescópio,

³⁶ DUBOIS Edmond. *Les Passages de Vénus sur le Disque Solaire*. Paris: Gauthier- Villars, 1873.

³⁷ Cálculos desenvolvidos por Edmond Halley (1656 – 1742) ao observar o trânsito de Mercúrio em 1677, mas ele acreditava ser mais preciso na passagem de Vênus em 1761 e 1769. Enciclopédia Britânica.

³⁸ Permite obter a determinação indireta do instante do contato ou a medida do efeito paralaxe. (DEBOIS, 1873)

o que possibilitava o registro de uma série de imagens em um curto espaço de tempo (SICARD, 2006, p. 171).

Em 1874, Janssen liderou a missão de Vênus ao Japão e, ao retornar, apresentou o “revólver fotográfico” à Sociedade francesa de fotografia³⁹.

A aposta de que a fotografia poderia ser o meio ideal para assegurar a exatidão na transcrição da trajetória ao longo de todo o disco solar foi reforçada por declarações favoráveis pela imprensa científica. O potencial utilitário da fotografia em eclipses solares já era reconhecido. No entanto, naquele momento, o desafio era oferecer precisão nas medições astronômicas⁴⁰.

Esse episódio estende os horizontes práticos do meio fotográfico, permitindo o homem registrar com exatidão a distância, a enxergar infalivelmente além de seus limites e domínios. Assim, inicia-se um novo tempo em que se passa a acreditar em máquinas que enxergam o que não podemos perceber pela visão.

1.5 Uma Ferramenta para a Medicina

Na área médica, a fotografia, desde os seus primórdios, foi experimentada como um instrumento auxiliar em diversas pesquisas relacionadas ao corpo humano e ao aspecto comportamental. Poucos meses depois do anúncio oficial do daguerreótipo, em 24 de fevereiro de 1840, o médico francês, Alfred François Donné⁴¹ (1801 – 1878) apresentou na Academia de Ciências Francesa daguerreótipos de lâminas com tecidos naturais, como osso e tecido dental, fotografados a partir de um microscópio (DONNÉ, 1845). A partir desse acontecimento, a fotografia ultrapassa seus limites de mostrar apenas a aparência exterior do mundo e se insere em terreno ainda não conhecido,

³⁹ Janssen. *Bulletin de la Société française de photographie*, 1876, vol. 22, p. 100.

⁴⁰ WOLF, M. C. Le passage de Vênus sur le soleil en 1874. *La Revue scientifique de la France et de l'étranger: Revue des Cours Scientifiques* (2^e série) n°43, p. 1006-1011, 20 abr. 1872.

⁴¹ Donné fez diversas contribuições no ramo da medicina. Além de ser pioneiro na fotomicrografia, identificou estruturas e parasitas, como o *Trichomonas vaginalis*, identificou os primeiros casos de leucemia, entre outros. Ver: DEGRAZIA, Carlos Oswaldo. Alfred François Donné (1801-1878) e o microscope-daguerreotype. *Revista da AMRIGS*, Porto Alegre, 54 (1): 105-109, jan.-mar. 2010)

deixando ver o que seria inimaginável ver com tantos detalhes e nitidez. O mundo interior passa a ser conhecido.

Donné adaptou uma câmara escura à extremidade ocular de um microscópio e, com a ajuda de seu assistente, o físico Jean Bernard Léon Foucault (1819 - 1868), aprimorou o método conhecido por fotomicrografia. Donné acreditava que a fotografia poderia garantir a acuracidade de interpretação para o observador ⁴².

Em 1845, publicou a segunda edição do livro *Cours de Microscopie Complémentaire des Études Médicales*, seguido de um atlas com 86 ilustrações feitas a partir de daguerreótipos. As ilustrações revelavam objetos sólidos, como os demonstrados nas suas primeiras experiências, além de partículas fluidas, como sangue, saliva, esperma, entre outros. No atlas ele dedicou algumas páginas para descrever todo o processo de captação das imagens através do daguerreótipo.

Figura 05 -: Adrien Tournachon.
Electo-Physiologie Photographique.



Albumina em papel segundo negativo de colódio sobre vidro.
Fonte: Mécanisme de la Physiologie Humaine.

⁴² Ibidem.

Posteriormente, em 1862, surgiu uma das primeiras publicações com imagens fotográficas, resultado de um estudo feito pelo neurologista francês Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), que investigava os efeitos produzidos pela eletroterapia nos músculos através da expressão fisionômica (Figura 05). O livro *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, com pranchas originais, contendo 74 imagens, cópias de papel albuminado coladas, teve as imagens feitas pelo fotógrafo Adrien Tournachon (1825-1903)⁴³.

Duchenne de Boulogne é considerado o precursor da fotografia na medicina. Suas abordagens fotográficas no sentido de interpretar a expressão facial de seus pacientes sob o efeito de descargas elétricas resultou em imagens, muitas vezes, bizarras. Toda a preparação dos pacientes para os experimentos fotográficos requeria muita sutileza e ajuda de um assistente se fazia necessária em toda operação, para que as fotografias ficassem nítidas. Para tanto a cabeça do doente era apoiada em um suporte durante a passagem das correntes elétricas, que provocavam a contração dos músculos do rosto (SICARD, 2006, p.131).

Entusiasmado com os efeitos verossímeis produzidos pelas imagens fotográficas, ele declarou em seu livro:

Só a fotografia também fiel como o espelho pode atingir a perfeição desejável; permitiu-me compor de acordo com a natureza figuras de um álbum para apresentar aos meus leitores os experimentos eletrofisiológicos feitos na face do homem⁴⁴. (DUCHENNE, 1862, p. 65, tradução nossa)

Correspondendo aos ideais do homem moderno, Duchenne de Boulogne, atento às descobertas de seu tempo, agregou à medicina os conhecimentos provenientes da eletricidade e da fotografia.

Quatro anos depois da publicação de Duchenne de Boulogne, outras iniciativas surgiram na área, como a *Clinique Photographique de l'Hôpital Saint-Louis*, a primeira revista médica ilustrada que documentou doenças

⁴³ Adrien Tournachon era irmão do célebre fotógrafo Félix Tournachon, conhecido por Nadar. (FREUND, 2010)

⁴⁴ "La photographie seule, aussi fidèle que le miroir, pouvait atteindre la perfection désirable; elle m'a permis de composer, d'après nature, un album de figures qui feront, pour ainsi dire, assister mes lecteurs aux expériences électro-physiologiques que j'tti faites sur la face de l'homme".

dermatológicas. O projeto teve a direção do médico patologista Alfred Hardy (1811–1893), as fotografias foram produzidas em um estúdio montado no hospital e tinha como fotógrafo o médico oftalmologista A. de Montméja (1841–?). No prefácio da publicação, Hardy fez referência ao talentoso fotógrafo e enalteceu as características de semelhança das imagens, dizendo que suas pranchas representavam “a natureza tomada de fato” (HARDY, A. L. & MONTMEJA, 1868, tradução nossa)⁴⁵.

Devido ao sucesso da clínica fotográfica montada no hospital Saint-Louis e os resultados de suas primeiras publicações, em 1869 a direção do hospital resolveu lançar o *Revue Photographique des hôpitaux de Paris*. Esta tinha uma produção regular e com abordagem mais ampla, tratando de várias enfermidades e principalmente os casos mais curiosos, ilustrados com imagens chocantes, conforme os enquadramentos de Montméja. As fotografias eram acompanhadas com o prontuário dos enfermos, comentários e textos médicos sobre as doenças, informações que entrelaçadas certamente contribuíram para a reflexão científica na área médica da época⁴⁶. Nas primeiras páginas do boletim os editores explicaram a aplicação da fotografia na medicina como: “Um modo ilustrativo, inteiramente novo na medicina nos permite aderir a este conselho de revisão cuja verdade é sempre maior do que a de qualquer outro tipo de iconografia”⁴⁷ (Montméja & Rengade, 1869, tradução nossa). Essa afirmação veiculada em uma publicação que tinha um alcance considerável na comunidade científica francesa depositou, certamente, na fotografia um crédito de autenticidade particular e a colocou em um patamar superior em relação às outras formas, até então, utilizadas de ilustração.

De início, ainda inexistia uma padronização das imagens. As experiências pioneiras de Montméja no estúdio fotográfico não obedeceram a nenhum critério

⁴⁵ “La partie artistique de cette oeuvre, et sans contredit la plus importante, a été confiée à un de mes élèves, M. de Montméja, qui joint à une connaissance approfondie des maladies de la peau un talent incontestable de photographe et de coloriste; nous pouvons dire que ses planches représentent la nature prise sur le fait”. (HARDY, A. L. & MONTMEJA, 1868).

⁴⁶ Bem como a revista *Clinique Photographique de l'Hôpital Saint-Louis* a publicação *Revue Photographique des hôpitaux de Paris* as publicações combinavam textos e pranchas onde eram coladas as provas de papel albuminado, todas com tom sépia.

⁴⁷ “Un mode d'illustration, tout à fait nouveau en médecine, nous permet de joindre à cette Revue des planches dont la vérité est toujours supérieure à celle de tout autre genre d'iconographie”. (A. de Montméja & J. Rengade, “Apresentação” em *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris*, t. I, Paris, 1869)

sistemático estético. Só na década de 1880 surgiram os primeiros manuais referentes à fotografia médica. Entretanto, a fotografia médica recusou as tradicionais poses praticadas na fotografia comercial, que tinha como principal intuito destacar os atributos físicos dos retratados. As imagens dos pacientes ou de seus corpos buscavam na modalidade médica uma imparcialidade no sentido de demonstrar de forma objetiva as afecções⁴⁸.

Aderindo à nova possibilidade de comunicação, o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) também utilizou fotografias em seu livro *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, publicado em 1872. As sete placas de heliótipos⁴⁹, contendo 30 imagens, são em sua maioria de autoria do fotógrafo sueco Oscar Rejlander (1817-1875) e algumas foram cedidas por Duchenne de Boulogne. No livro há outras ilustrações que foram feitas a partir de fotografias. Entretanto, Darwin elogiou na lista das ilustrações as cópias fotográficas e ressaltou: “[...] são cópias fiéis e são muito superiores para meu propósito a qualquer desenho, por mais cuidadosamente executado”⁵⁰ (DARWIN, 1872, tradução nossa).

É notável a absorção da fotografia nas publicações médicas no período oitocentista. Como de costume, nessas primeiras edições, os autores sempre mencionaram o processo fotográfico como um recurso favorável aos estudos científicos. Desde o começo, a câmera fotográfica, junto ao microscópio, possibilitou a visualização de um universo interior desconhecido, mas é com a descoberta do raio-X que tudo se amplia. O físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen (1845 – 1923) descobriu um tipo de radiação invisível, que atravessava corpos sólidos. Para reter esses raios, ele utilizou os conhecimentos químicos da fotografia.

⁴⁸ BERNARD, Pierre. *De quelques applications de la photographie à la médecine*, Lille, Bureau du Journal des sciences médicale, 1888. A. Burais, *Applications de la photographie à la médecine*, Paris, Gauthier-Villars, 1896.

⁴⁹ Heliotipia é um processo de impressão fotomecânica planográfica, variante da fotolitografia. A fototipia possui vários sinônimos: colotipia, colografia, fotocolorografia e gelatinografia. (ANDRADE, 2004, p. 95).

⁵⁰ “Several of the figures in these seven Heliotype Plates have been reproduced from photographs, instead of from the original negatives; and they are in consequence somewhat indistinct. Nevertheless they are faithful copies, and are much superior for my purpose to any drawing, however carefully executed”.

Em 22 de dezembro 1895, Röntgen fez a primeira radiografia da história e teve como cobaia sua mulher Bertha. A sessão durou 15 minutos e, depois de a chapa ser revelada, apareceu a sombra dos ossos da mão esquerda de Bertha⁵¹ (Figura 06). Naquele momento, essa descoberta significou uma transformação na noção da percepção da matéria, – como que se rompessem os limites entre o interior e o exterior dos corpos e das coisas (ROUILLÉ, 2009).

Figura 06 – Wilhelm Conrad Röntgen.
Mão de Bertha Röntgen.



Radiografia, 1895.

Fonte: <http://www.spiegel.de>

Outro episódio importante é a percepção do movimento. Detalhes que fugiam aos olhos do homem passaram a serem revelados, através das pesquisas científicas relacionadas à locomoção humana e de animais com o aporte da fotografia.

⁵¹ ROSA, Carlos Augusto de Proença. *História da ciência: o pensamento científico e a ciência no século XIX*. 2. ed. – Brasília: FUNAG, 2012, p.177.

A cronofotografia⁵² não só contribuiu para os estudos relacionados à anatomia e à fisiologia, como também para o aprimoramento técnico da própria fotografia.

Na busca por capturar a ação, o fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1830–1904) e o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830–1904) desenvolveram métodos de observação do movimento em relação ao espaço e ao tempo. Marey, interessado em otimizar suas pesquisas, encontrou na fotografia o meio adequado para viabilizar seu projeto e identificou a fotografia como uma fonte inesgotável de conhecimento e seu poder de atestar e comprovar, como podemos ler em seu livro *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie* : “Em uma fotografia, tudo está representado, em carregado detalhes da imagem se não compreender tudo o que à primeira vista, nós podemos voltar mais tarde para reconsiderar esta imagem e redescobrir o que nos escapou em primeiro lugar.⁵³” (MAREY, 1884, p. 3, tradução nossa)

Em 1882, Marrey, influenciado pelo “revólver fotográfico” de Jules Jansen⁵⁴, criou uma câmera fotográfica na qual uma chapa única conseguia gravar a decomposição do movimento (Figura 07). A câmera com um formato de fuzil⁵⁵ registrava disparos sucessivos, viabilizando a análise da cinesia. A técnica baseava-se na transcrição mecânica do movimento, em que o obturador da máquina era um disco vasado, como uma pequena janela, que, em um movimento contínuo, capturava 12 imagens por segundo, sendo o período de exposição para cada imagem 1/750 por segundo. Os experimentos eram feitos na estação fisiológica, um laboratório criado em Paris para as sessões fotográficas que envolviam desde o movimento humano até o voo de pássaros.

A cronofotografia permitiu ao olho humano perceber fases do movimento que, através dos modos naturais, eram imperceptíveis.

⁵² Cronofotografia: Processo desenvolvido por Étienne-Jules Marey, que analisa o movimento através de fotografias sucessivas. (SOUGEZ, 2001, p. 177)

⁵³ “Dans une photographie, tout est représenté, et, sur une image chargée de détails, si nous ne saisissons pas tout dès le premier coup d'oeil, nous pouvons revenir plus tard à un nouvel examen de cette image et y découvrir ce qui nous avait échappé tout d'abord.”

⁵⁴ Marrey revela conhecer a invenção de Jules Jansen. (MARREY, 1884, p. 06)

⁵⁵ No livro *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Murey refere-se à sua câmera, muitas vezes, como um fuzil fotográfico ou revólver fotográfico.

Figura 07 - E. J. Marey.



Cronofotografia, 1882.

Fonte: História da Fotografia (SOUGEZ, 2001).

Já Muybridge era um fotógrafo experiente, que acompanhou uma expedição ao Alasca, em 1867, e fotografou a costa do Pacífico para o governo da Califórnia. Em 1877, ele foi contratado pelo ex-governador da Califórnia, dono de ferrovias e haras, Leland Stanford (1824 – 1893), para registrar os estágios do galope de um cavalo. Muybridge utilizou 24 câmeras⁵⁶ ligadas a baterias elétricas, colocadas paralelas ao percurso a ser percorrido pelo cavalo, com um tempo de exposição de cerca de dois centésimos de segundos. O resultado obtido demonstrou que, em uma sequência do trote, as quatro patas do cavalo, levemente flexionadas, se levantavam simultaneamente do solo. Esta constatação discordava da forma de reprodução clássica nas artes, que apresentava os cavalos em corrida com as quatro pernas esticadas, em posição de voo. A partir dessa apreciação, a forma de representação do galope, nas artes, foi revista.

Em 1878, Muybridge publicou algumas fotografias sob o título de *The Horse Motion*, fruto de seus primeiros experimentos com aparelhos eletrofotográficos na Califórnia, e, no ano seguinte, inventou o zoopraxiscópio⁵⁷,

⁵⁶ Autores como Fabris e Sougez citam apenas 12 câmeras, mas em (MUYBRIDGE, 1886, p. 7) constata-se 24 câmeras. Eventualmente, os autores referem-se à utilização das laterais do estúdio com 12 câmeras, citada também por Muybridge.

⁵⁷ Essa invenção contribuiu para o desenvolvimento da cinematografia.

um aparelho que portava um disco com suas fotografias sequenciais. Tal dispositivo, ao girar, era projetado sobre uma tela, dando a ilusão de movimento.

Muybridge continuou suas pesquisas, ampliando o interesse para o movimento de outros animais e de seres humanos, na Universidade da Pensilvânia. Lá, ele montou um estúdio amplo, com fundo escuro e pistas cobertas por um piso especial à base de borracha. A posição das câmeras, ligadas a circuitos elétricos e baterias, o ponto do operador e o percurso em que o modelo se movimentava eram exatamente calculados e previamente planejados. Os modelos envolvidos no projeto reuniam, em sua grande maioria, estudantes da universidade. A finalidade era investigar o movimento em atividades cotidianas (MUYBRIDGE, 1887, p. 04).

Murey, em seu livro *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, faz alusão ao trabalho de Muybridge. Eles se conheceram e trabalharam juntos em prol de estudos dos movimentos em humanos e animais. Murey desenvolveu a possibilidade de, em um único fotograma, se fazerem múltiplas exposições. Por sua vez, Muybridge, ao disparar automaticamente várias câmeras, em frações de segundo, obteve uma série de fotogramas, decompondo o movimento.

É importante ressaltar que ambos foram pioneiros na fotografia instantânea, embora, buscando a ciência, tenham aplicado a fotografia como um recurso metodológico em suas investigações, e com isso, cada um à sua maneira, contribuíram para aprimorar a técnica fotográfica.

1.6 A Fotografia como Evidência

A fotografia assimilada como testemunho excluiu qualquer atributo indistinto ao seu caráter de valor documental. E é com essa característica que ela passa a ser uma peça-chave para a polícia francesa, nas últimas décadas do século XIX⁵⁸. Alphonse Bertillon (1853 – 1914), chefe de identificação criminal

⁵⁸ A fotografia foi utilizada desde sua invenção em algumas prisões na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos da América como um recurso de identificação. Entretanto, faltava um método

da polícia de Paris, criou um método de identificação conhecido como antropometria, um sistema que reunia informações sobre três fontes de observação: medições precisas de partes do corpo humano, descrição física e fotografia. Assim ele pretendia identificar de forma mais rápida e precisa os criminosos reincidentes.

Até encontrar o seu método, Bertillon não concordava com os critérios adotados pela polícia francesa no reconhecimento de delinquentes, que, segundo ele, esboçavam imagens, mas sem reconhecê-las. Ele acreditava que o principal objetivo da antropometria era ensinar a olhar a figura humana, seja pessoalmente, seja através de uma fotografia. O retrato fotográfico era um instrumento de pesquisa com a finalidade de confirmar a identidade do sujeito (BERTILLON, 1893).

Ele fez alusão à antropologia como uma matéria indispensável ao exercício da profissão e, em um de seus manuais, *Identification Anthropométrique. Instructions Signalétiques*, mencionou o professor D'Manouvrier da Escola de Paris de Antropologia como um conselheiro para os seus estudos⁵⁹.

Na década de 1870, um estúdio específico foi criado para a atividade, equipado com um sistema de iluminação diferenciado, com o propósito de ressaltar detalhes do rosto. Uma cadeira especial foi confeccionada para as fotografias, na qual o infrator se sentava de forma que o eixo ótico da câmera, apontado de forma perpendicular ao meio da cadeira, facilitava fotografar uniformemente, bem como a distância entre a câmera e a cadeira era precisamente determinada (BERTILLON, 1893).

sistemático confiável. As imagens eram feitas de forma natural, sem obedecer a nenhum critério de sistematização. (KOUTSOUKOS, 2010)

⁵⁹ O método de Bertillon contradizia a teoria do “homem médio”: tipo criminoso, defendido pelo italiano Cesare Lombroso (1835 -1909). Para Lombroso os criminosos herdavam características biológicas. Sua tese antropológica criminal baseava-se no conceito do determinismo biológico no campo criminal, associado ao caráter hereditário para a delinquência. Embora a antropometria de Bertillon e a antropologia criminal de Lombroso determinassem a identificação do indivíduo para a definição de perfis, Bertillon acreditava que o reconhecimento do infrator se dava através de singularidades. (DOMENIQUE, Guillo. Bertillon, l’anthropologie criminelle et l’histoire naturelle : des réponses au brouillage des identités. *Crime, History & Societies* Vol. 12, n°1 | 2008 Varia: <http://chs.revues.org/70>)

Via de regra, era feito um retrato duplo, que significava uma imagem frontal e de perfil. No ato fotográfico, o modelo deveria olhar horizontalmente para frente e suas orelhas deveriam estar sempre à mostra. Ocasionalmente o sujeito poderia ser fotografado de pé ao lado de uma cadeira, para comparação e suposta correspondência à sua altura. Qualquer forma de edição da imagem era proibida.

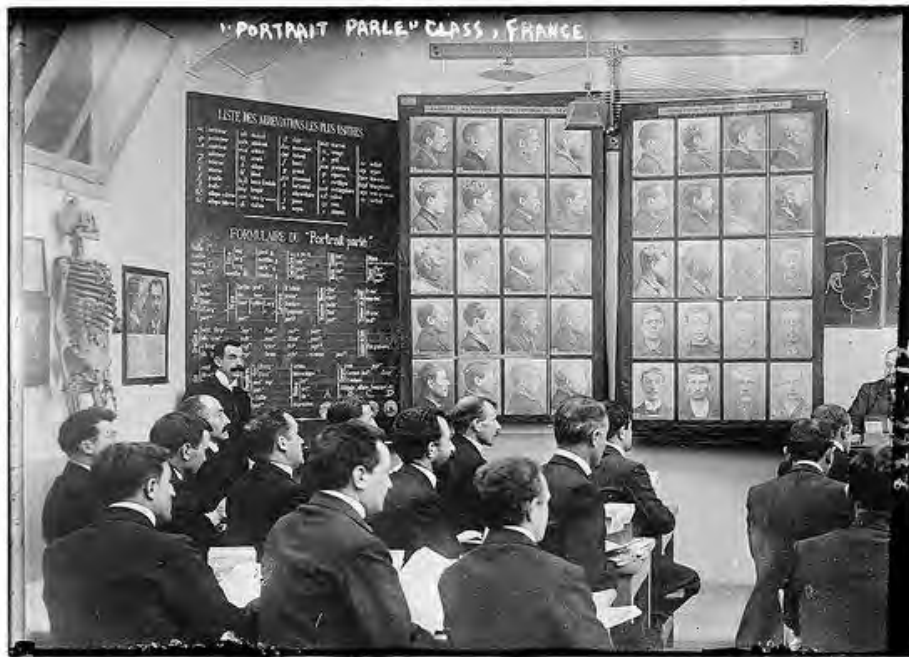
Para beneficiar o modo de reconhecimento, ele elaborou uma estratégia de procedimento capaz de aferir, com precisão detalhes, que fossem classificáveis. Numa ficha, junto às fotografias, eram anotadas características particulares, como cor dos olhos, tamanho e distância entre a testa e o nariz, ângulos faciais, contornos das orelhas, forma da sobrancelha, da boca, entre outros. Também eram registradas marcas individuais, a exemplo de sinais, cicatrizes e tatuagens.

Essa técnica ganhou repercussão internacional (Figura 08). Retratos fotográficos incorporados em arquivos criminais passaram a ser difundidos em vários países ⁶⁰.

No que diz respeito à modalidade da fotografia como retrato, Bertillon subverteu toda uma prática referente a esse gênero. Ele concebeu um novo código de representação diferenciado da forma difundida na época: a pose para o retrato, que tinha como objetivo valorizar as características pessoais do modelo, técnica herdada do retrato pictórico, a posição três quartos, difundida nos estúdios fotográficos da época (FABRIS 2004).

⁶⁰ A partir de 1870, no Brasil há registros das Galerias de Condenados, álbuns com imagens de detentos pertencentes à Casa de Correção da Corte, primeira penitenciária brasileira. Essas imagens eram feitas de forma espontânea, não obedecendo a nenhuma uniformização. O retrato policial baseado no sistema de Bertillon só começou a ser praticado no Brasil entre 1899 e 1900. (KOUTSOUKOS, 2010)

**Figura 08 – Anônimo.
Aula sobre o sistema de Bertillon, França.**



Negativo de vidro, 1910.

Fonte: Biblioteca do Congresso, Washington.

No método antropométrico, buscavam-se a neutralização do retrato, a percepção de detalhes e a objetividade como principais requisitos para identificar suspeitos e elucidar crimes. A fotografia mais uma vez foi usada como ferramenta científica, método de pesquisa, quando experimentada na área criminal atualizou seus limites utilitários. Primeiramente a fotografia foi experimentada na ciência, testada com equipamentos científicos como o microscópio, telescópios, tendo sido absorvida desde os seus primórdios como um meio de propiciar conhecimento científico.

Na literatura médica, na segunda metade do século XIX, a fotografia não encontrou nenhuma resistência significativa, nem críticas negativas em relação ao seu desempenho e aplicação como ferramenta na investigação de enfermidades. Questionamentos são quase inexistentes a respeito da sua eficácia como meio de observação sobre o funcionamento da natureza. (SILVA, 2003)

Entretanto, a base para entender estas imagens no campo científico, em seu potencial explicativo, teria de estar associada a uma prática de classificação,

ordenação de tipos fundamentados em formas e padrões predeterminados. Do mesmo modo, a fotografia que constituiu os álbuns no século XIX era cercada de requisitos, propriedades e uma sequência que a difere da fotografia avulsa, sendo esta desprovida de um seguimento, encerrando-se, portanto, na própria imagem.

A capacidade de percepção visual do sistema ocular humano é limitada, mas foi com a ajuda do olho mecânico que essa faculdade foi ampliada. A extensão dos olhos através da fotografia no campo científico inaugurou uma nova forma de visão, possibilitando ao homem conhecer um mundo jamais visto, oculto a olho nu.

2. CONTEXTO E REFLEXOS

2.1 Alicerce Histórico do Advento da Fotografia

O contexto histórico em que a fotografia surge não pode ser desprezado. Toda a discussão que permeia sua aceitação no campo artístico e científico teve como cenário as mudanças políticas e econômicas características da época, acompanhadas com as disputas travadas interna e externamente nos respectivos campos sociais. A começar pelas transformações ocorridas na Europa decorrentes da Revolução Industrial, que provocou muitos conflitos sociais. Inicialmente, na segunda metade do século XVIII, o desenvolvimento das técnicas aplicadas à indústria teve na Inglaterra como principais destaques: a indústria da tecelagem e a introdução do vapor⁶¹.

A máquina, como se sabe, substituiu as ferramentas dos artesãos e a energia humana e animal foi trocada pela energia a vapor. A passagem da mão de obra artesanal ou manufaturada para a industrial não foi livre de resistências, a exemplo da reação dos artesãos contra as máquinas na cidade de Lancaster e no condado de Lancashire, na Inglaterra⁶². As condições injustas de trabalho e moradia decorrentes da Revolução Industrial provocaram, também, a partir desse período, muitas lutas operárias.

Já o processo sistemático de industrialização na França se deu somente após 1848. Desde o final do século XVIII, as atenções políticas, sociais e econômicas estavam voltadas para Revolução Francesa. Entretanto, é interessante notar que as inúmeras mudanças de regime ocorridas na França, entre os anos 1830 e 1880, correspondem ao mesmo período do surgimento e aprimoramento da fotografia.

A França, até os meados do século XIX, passou por muitos conflitos internos, resultando em um cenário político dividido em sucessivos golpes da

⁶¹ A Revolução Industrial transformou a vida dos homens a ponto de torná-las irreconhecíveis. Não foi um simples processo de ganhos e perdas, mas uma mudança nos fundamentos da sociedade. (HOBBSAWM, p. 75, 2011)

⁶² Em 1769, cerca de 8 mil homens revoltados por serem prejudicados em suas atividades marcharam em direção à fábrica situada nas imediações Chorley e destruíram totalmente todo o maquinário da fábrica, avaliado na época em 10.000 libras. MANTOUX, Paul. *La Révolution Industrielle au XVIII siècle*, p. 418-419, Paris, 1905, *apud* ARRUDA, 1975, p. 125.

direita e da esquerda. O rei Luís XVI foi levado à guilhotina em 1793. Em seguida, a República é proclamada. Sendo composta por radicais, que promoveram a política do terror e perseguiram até os próprios membros revolucionários, liderados por Robespierre, este também levado à guilhotina.

Ao final do século, temos a ascensão ao poder de Napoleão Bonaparte num período marcado por muitas guerras, conquistas e fracassos militares, que culminou em sua queda, em 1814. Depois da recondução do poder à dinastia dos Bourbons, instaurou-se uma monarquia constitucional, que também foi derrubada por levantes populares⁶³. Cria-se assim um governo provisório, elegendo, em 1848, Luís Napoleão Bonaparte, sobrinho de Napoleão Bonaparte, como presidente da república. Após quatro anos, iniciou-se o Segundo Império, resultado de um golpe de Estado protagonizado por Luís Napoleão III com o apoio da burguesia, que se estendeu até 1870.

Desse modo, no Segundo Império, a realidade francesa sofreu transformações sociais e econômicas e ocasionou novos anseios por parte das camadas ascendentes. A política reinante de expansão industrial favoreceu a alta burguesia. O cenário apresentado era composto de novos ricos, sem nenhuma erudição, dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo demasiadamente avessa à arte e aos assuntos intelectuais (BOURDIEU, 2010, p. 66).

O governo era composto por representante de diversos setores da burguesia, sendo os cargos governamentais ocupados por homens de negócios. Mesmo com a aprovação da burguesia, o Imperador atendia aos interesses de vários grupos: nobres, banqueiros, militares, industriais, proprietários de áreas rurais etc., que muitas vezes possuíam entre si ideias contraditórias. Seus seguidores eram recompensados com ostentosas remunerações e homenagens e a vida palaciana era composta por luxuosos eventos, festas e banquetes (DEBOM, 2011).

A relação entre os patrocinadores e os criadores das artes de outrora nada se assemelhava à nova situação, que promovia um vínculo de direta dependência do artista em relação às instâncias oficiais do Estado. A categoria

⁶³ O Manifesto Comunista foi publicado às vésperas da Revolução de 1848 na França. (ARRUDA, 76, p. 202)

política e os membros da família real cancelavam o mecenato das artes, mantendo o controle direto sobre o campo literário e artístico. Exerciam influência em publicações, nas indicações de pauta de espetáculos nos teatros, nas salas de concerto, nas exposições em salões, além de privilegiarem os artistas protegidos com concessões de pensões. Notável era a ascensão de artistas, escritores e intelectuais provindos da burguesia, que atingiram posições de prestígio e passaram a frequentar os espaços influentes da cultura (BOURDIEU, 2010, p. 66).

Napoleão III tentou retirar da academia postos remunerados, cargos, menções honrosas etc. Com o apoio de burguesia, ele tentou controlar o domínio da arte e seus instrumentos de legitimação⁶⁴, como atesta Bourdieu:

Assim está claro que o campo literário e artístico constituiu-se como tal na e pela oposição a um mundo “burguês” que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural.” (2010, p. 75)

No campo das artes, estabeleceu-se uma relação antagônica às produções apoiadas pelo regime dos novos ricos, “sem nenhum refinamento”, pelo apoio da Corte às obras populares e à grande imprensa, que se empenhava em difundir o gosto da massa, visando à ampliação do mercado (BOURDIEU, 2010, p. 66).

Nesse período uma série de reformas foram implementadas: a reurbanização de Paris planejada por Haussmann (1809-1891) transformou o traçado medieval das ruas, que foi substituído por avenidas largas. A cidade promoveu vários eventos internacionais, inclusive as Exposições Universais⁶⁵.

⁶⁴ Em *As Regras da Arte*, Bourdieu analisa o romance *A Educação Sentimental*, de Flaubert, e traça um painel histórico, político e social da França nos meados do século XIX.

⁶⁵ Mais adiante veremos uma seção intitulada *A Fotografia nas Exposições Universais*.

2.2 A Expansão da Fotografia no Segundo Império

O interesse pela fotografia manifestado por Napoleão III contribuiu para difusão do meio. Juntamente com alguns dos seus ministérios, ele patrocinou direta e indiretamente trabalhos fotográficos (BAJAC, 2002, p. 73). Iniciativas como a *Mission Héliographique* foram criadas em seu governo com a finalidade de inventariar o acervo arquitetônico francês, utilizando a fotografia como registro documental⁶⁶. Ainda na mesma época, como já mencionado, foi criado o jornal *La Lumière*, dedicado à divulgação da fotografia.

Napoleão III utilizou o potencial imagético da fotografia em seu favor, no sentido de utilizar o meio como forma de popularização de sua imagem, associada ao progresso técnico e à veracidade da imagem fotográfica como símbolo de modernidade⁶⁷.

O acervo fotográfico do Segundo Império representa o período mais dinâmico da fotografia comercial e artística no século XIX (HANNAVY, 2008, p. 65). Nessa época, a técnica fotográfica passou por importantes avanços. Várias contribuições foram encontradas no sentido de aprimorar o processo fotográfico e novos métodos foram descobertos. Também é importante ressaltar que a procura da clientela pelo retrato fotográfico se tornou em voga e, conseqüentemente, o número de estúdios fotográficos aumentou substancialmente, a considerar que, na França, em 1848, havia 13 estúdios fotográficos e que, em 1871, a quantidade cresceu para cerca de 400 (MCCAULEY, 1994).

Fotógrafos importantes não só na França como na Europa retrataram o Imperador e a sua família, a começar pelos irmãos Louis-Auguste (1814 -1876) e também Auguste-Rosalie Bisson (1826 – 1900), que possuía um famoso estúdio no Boulevard Des Capucines. Bisson fotografou e acompanhou o

⁶⁶ Sobre a Missão Heliográfica, ver mais detalhes na seção *A fotografia como instrumento científico*.

⁶⁷ Também outros monarcas são conhecidos na história da fotografia por estimularem e utilizarem o meio fotográfico na construção de suas imagens, a exemplo da rainha Victoria, e no Brasil, de Dom Pedro II. (HANNAVY, 2008, p. 310).

Imperador e a Imperatriz Eugenia numa expedição ao Mont Blanc, Suíça, em 1860⁶⁸.

Uma inovação que surgiu nesse período e que modificou o uso da fotografia foi o formato *carte-de-visite*, patenteado, em 1854, (Figura 09) por André Adolphe Disdéri (1819-1889).

Figura 09 - André Adolphe Disdéri, em torno de 1858.
Napoléon III, Eugène e Louis Jean Joseph Bonaparte.



Albumen, carte-de-visite.
Fonte:National Portrait Gallery.

⁶⁸ Entretanto, não existem imagens do Imperador e a Imperatriz durante a escalada do monte. (HANNAVY, 2008, p.163).

A técnica consistia em uma câmera equipada com quatro objetivas, que poderia obter em uma exposição quatro a seis retratos idênticos do modelo. No fundo da câmera, um chassi móvel deslizava a placa sensível, possibilitando a execução de oito retratos diferentes do mesmo modelo em uma única placa. As fotografias de corpo inteiro, com dimensões aproximadas de 6 cm x 9 cm, eram coladas em um cartão e, no verso, os fotógrafos aproveitavam para fazer propaganda de seus estúdios ou o espaço poderia servir, também, para a escrita de uma dedicatória. O novo sistema barateou consideravelmente os preços exigidos por uma fotografia, as sessões nos estúdios ficaram mais acessíveis ao grande público e o processo foi difundido rapidamente em quase todo o mundo.

O *carte-de-visite* também promoveu a aquisição e a circulação de imagens da realeza e de celebridades. Essas imagens eram vendidas e serviam como veículos de divulgação, tornando-se um modismo. Sua comercialização se apresentou como uma atividade bastante rentável, incentivando o colecionismo, as trocas entre amigos e familiares e a criação dos álbuns. O preço era equivalente à quinta parte do custo cobrado habitualmente no período em relação a outros processos no mercado (FREUND, 2010, p. 57).

Em 1855, Disdéri alterou a razão social do seu negócio em sociedade por ações e ganhou a concessão para fotografar todos os objetos apresentados na Exposição Universal e, de modo oportuno, ele soube, em seu favor, explorar comercialmente o evento (LEMAGNY e ROUILLÉ, 1988, p. 38). Contudo, o seu sucesso absoluto se concretizou, mais tarde, com a visita do Imperador Napoleão III, em 1859, ao seu estabelecimento. Antes de ir para uma campanha militar na Itália, acompanhado com sua tropa, o Imperador parou no estúdio fotográfico de Disdéri para um retrato com uniforme militar. A partir desse episódio, ele se consagrou como fotógrafo da Corte, reformou seu estúdio em um lugar requintado e luxuoso de Paris, que passou a ser reconhecido como um verdadeiro “Templo da Fotografia” (NEWHALL, 2012, p. 6).

Félix Tournachon Nadar⁶⁹ (1820 – 1910), um ferrenho defensor da fotografia artística, relatou no livro *Quand j'étais photographe* suas impressões sobre o episódio que tornou Disdéri conhecido:

⁶⁹ Nadar é um dos mais importantes fotógrafos da época, desenhista, caricaturista, jornalista. Autor de vários artigos sobre a fotografia, nos quais estabelece uma crítica de diferenciação entre

Uma circunstância singularmente inesperada e excepcional (– Disderi teve que pronunciar " exclusivo!!!"...) ocorreu um dia para dar um supremo impulso a esta moda já inaudita: Napoleão III, passando pomposamente ao longo das avenidas à frente do exército que partia para a Itália, parou na frente do estabelecimento de Disderi para ser fotografado. (– somente esse traço não era mais parecido do modelo da sua própria fotografia?) – atrás dele todo o exército, as fileiras agrupadas no local, arma ao ombro, esperaram que o fotógrafo tirasse o retrato do imperador... “Imediatamente, o entusiasmo pelo Disderi tornou-se um delírio”. O mundo inteiro conheceu seu nome e a localização do seu estúdio ⁷⁰. (NADAR, 1998, p. 131, tradução nossa)

Com a invenção do *carte-de-visite*, Disdéri construiu rapidamente uma fortuna. Contudo, o processo fácil de ser copiado se popularizou e rapidamente se alastrou por toda parte (NEWHALL, 2012, p. 64), tornando o inventor vítima da sua própria invenção, de modo que o número de estúdios fotográficos no Segundo Império teve um considerável aumento. Em Paris, estimava-se que 33 mil pessoas viviam direta ou indiretamente da fotografia (FRIZOT, 1998, p.105). Com um final triste, Disdéri morreu em 1889, pobre, surdo e cego, como um indigente, em um hospital público de Nice (NADAR, 1998, p. 130).

Para Nadar, Disdéri, com seu talento empresarial, criou uma moda real com o *carte-de-visite*. Ele popularizou a fotografia, entretanto, a rapidez da produção proporcionada pelo novo processo tirou o encanto das imagens (NADAR, 1998, p.131). Efetivamente, com o *carte-de-visite*, a modalidade do retrato na fotografia se tornou uma atividade comercial e Disdéri foi um agente do Segundo Império Francês, que, como tantos outros homens e mulheres, tentou ganhar a vida produzindo e vendendo fotografias (MCCAULEY, 1985, p. 6).

Na coleção fotográfica do Segundo Império, aparece, também, o nome de um dos estúdios mais bem sucedidos da época: Mayer e Pierson, formado pelos

a fotografia comercial e a artística. Seu último livro, *Quand j'étais photographe*, autobiográfico, livre de uma sequência cronológica, traz uma escrita que segue o fluxo de suas impressões sobre histórias vivenciadas, mas com uma dose de imaginação (BASTOS, 2007).

⁷⁰ “Une circonstance singulièrement inattendue, exceptionnelle (— Disderi dut prononcer: « exclusive !!!... —), vint un jour donner la suprême poussée à cette vogue déjà inouïe : Napoléon III, passant en toute pompe le long des boulevards à la tête du corps d'armée qui partait pour l'Italie, s'arrêta court devant l'établissement de Disderi pour s'y faire photographier (— ce seul trait n'était-il pas déjà plus ressemblant au modèle que sa photographie elle-même ?) — et derrière lui l'armée entière, les rangs massés sur place, l'arme au bras, attendit que le photographe eût fait le cliché de l'empereur... — Sur ce coup, l'enthousiasme pour Disderi devint du délire. L'univers entier connut son nom et le chemin de sa maison”.

irmãos Léopold Ernest Mayer (1817- 1865) e Louis Frédéric Mayer (1822- 1913) e Pierre Louis Pierson (1822 – 1913). A casa, situada no Boulevard des Capucines, atraiu, durante o período, uma clientela ilustre, abrangendo artistas, políticos, membros da Corte e homens de negócios. Com filiais em Bruxelas e Londres, a empresa participou de vários eventos internacionais, como feiras e as Exposições Universais de Paris de 1855 e 1867. No Congresso da Paz de Paris, em 1856, o Imperador elegeu Mayer e Pierson como fotógrafos oficiais do evento.

Napoleão III promoveu o estúdio na Corte e sua amante, a Condessa di Castiglione, Virginia Oldoini (1837-1899), interessada pela fotografia, trabalhou com Pierson de 1856 a 1899 (HANNAVY, 2008, p. 909-910). Ela colaborou artisticamente com Pierson também como modelo em diversas imagens. Em algumas fotografias, se mostrou de forma sensual e provocadora (BAJAC, 2002, p. 57) em muitos dos seus retratos, não convencionais para época, demonstrando o potencial artístico da fotografia. Nas imagens existe uma tentativa de desvinculação da forma tradicional de observação, que costumava ser sempre associada ao real, verídica, como um documento.

Em uma fotografia de 1864, a condessa aparece de corpo inteiro sentada de perfil, com um olhar intenso sob um pequeno espelho, que segura com uma das mãos e que reflete para o observador o outro lado oculto de sua face. Ao lado está seu filho debruçado numa mesa de canto, mas, devido à longa exposição, o garoto aparenta estar desfocado. Já em outra fotografia (Figura 10), a condessa, sentada também de perfil, emoldura o seu olho direito, com um porta-retratos, de modo que essa pose, assim como a anterior, faz parte de um jogo encenado, que pode traduzir muitos sentidos. Em ambos os casos, essas imagens nos remetem ao próprio significado do olhar e do que a fotografia permite ver.

Figura 10 - Pierre-Louis Pierson.
Virginia Oldoini.



Técnica: Impressão em albúmen de prata.
Fonte: Scherzo di Follia, 1863-66.

Mayer e Pierson, no início da década de 1860, aderiram ao *carte-de-visite* e produziram massivamente retratos de muitas celebridades, suas fotografias do Imperador e do Duque Morny foram copiadas e vendidas como se autoria fosse dos fotógrafos comerciais Thiebault e Betbède⁷¹. O fato rendeu um processo importante para o reconhecimento do direito autoral na fotografia, que até então não existia nenhuma lei que amparasse os direitos de criação de imagens fotográficas na França. Ao fim do caso, com a vitória de Mayer e Pierson a fotografia passa a ter a legitimação de produto de um autor, atividade criativa equiparando-se ao desenho e a pintura, que já gozavam desse direito. O veredito

⁷¹: *Journal du Palais, Le plus ancien et le plus complete Jurisprudence Française*, Tome 75, 1864, p. 891.

teve um efeito sobre a jurisprudência⁷², que, ao considerar a fotografia como um desenho, a amparou no artigo 1º da lei de 19 de julho 1793, que garantia proteção contra falsificações das obras de arte:

TRIBUNAL DE JUSTIÇA – No terceiro fundamento da violação do art. 1 da Lei de 19 Julhos 1793 e do artigo 425, C. penal, na medida em que a sentença recorrida (proferido pelo Tribunal de 12 de junho de 1863) postula, em princípio, e sem distinção, que os produtos fotográficos constituem em obras de arte: – Quando o art. 1º de lei de 19 de julho 1793 garantem desenhistas que fazem gravuras de pinturas ou desenhos um direito exclusivo sobre suas obras, e isso, por outro lado, o artigo. 425, C. penal qualifica de delito de falsificação qualquer edição de desenhos Impresso ou gravado em desconsideração dos autores. – Considerando que, apreciando de uma maneira geral os produtos da fotografia, na medida em que a sentença recorrida declara que esses produtos são desenhos, e que, a este respeito, sejam protegidos pela lei de 1793. Art. 425, Código penal⁷³ (tradução nossa).

O fato provocou uma reação antagônica nos artistas, principalmente, nos representantes acadêmicos que elaboraram, em 1862, um manifesto contra a resolução judicial. A petição assinada por Ingres, Flandrin, Puvis de Chavannes, Robert Fleury, Henriquel Dupont dentre outros, protestava contra qualquer assimilação entre a fotografia e a arte⁷⁴.

Outra investida em oposição ao reconhecimento da fotografia como arte foi a criação, no mesmo período, da *Société des Aquafortistes*. Esta foi a primeira

⁷² Entretanto, mesmo com esta resolução, ainda muitas das decisões judiciais eram incertas. Foi o caso de Disdéri, que alegou a pirataria de vários retratos de celebridades feitos a partir dos seus originais, mas que o Tribunal Civil de la Seine, em 1863, julgou que as fotografias não eram obras de arte, mas sim produto mecânico resultado de combinações químicas. (MCCAULEY, 2008, p. 57-78)

⁷³ “LA COUR ;—Sur le troisième moyen, pris de la violation de l'art. 1er de la loi du 19juill. 1793 et de l'art. 425, C. pén., en ce que l'arrêt attaqué (rendu par la Cour de Paris le12 juin 1863) pose en principe, et sans distinction, que les produits photographiques constituent des oeuvres d'art:— Attendu que l'art.1er de la loi du 19 juill. 1793 assure aux dessinateurs qui font graver des tableaux ou dessins un droit exclusif sur leurs oeuvres, et que, d'une autre part, l'art. 425, C. pén., qualifie de délit de contrefaçon toute édition de dessins imprimés ou gravés au mépris des droits des auteurs de ces dessins; — Attendu que, appréciant d'une manière générale les produits de la photographie, l'arrêt attaqué declare que ces produits sont des dessins, et qu'à ce titre ils sont protégés par la loi de 1793 et l'art. 425, C. pén”.

Journal du Palais Le plus ancien et le plus complete Jurisprudence Française, Tome 75, 1864, p.890. O jornal está disponível na internet, biblioteca digital Gallica, pertencente à Biblioteca Nacional da França.

⁷⁴ Les Beaux-arts: revue nouvelle. 01 janvier 1864, p. 245. Disponível na internet Biblioteca Gallica.

instituição voltada para gravura e entre os participantes estavam duas gerações de artistas: pintores da escola moderna, como Manet, Legros, Jongkind, Fantin-Latour, e pintores mais antigos, como Corot, Delacroix, Huet; também participaram críticos e colecionadores (NASH, 2007, p. 11).

Eles foram atuantes entre o período de 1862 a 1867, elaborando exposições, palestras, publicações de álbuns contendo gravuras originais e inéditas de autoria dos membros da sociedade. O grupo possuía um discurso em que a individualidade artística se sobrepunha à habilidade técnica. A principal finalidade era demonstrar as qualidades da reprodução artística da gravura, incentivando os próprios artistas a fazerem suas tiragens.

Visto que, em decorrência do advento da fotografia, a função exclusiva da gravura, que a princípio era o único meio de reproduzir pinturas e desenhos, passou a ser uma atividade também fotográfica. Os integrantes da Sociedade se posicionaram contra a utilização da fotografia na reprodução de obras de arte, alegando que as cópias fotográficas eram destituídas de valor artístico e possuíam um caráter de reprodução gráfica para o mercado de massa⁷⁵.

O editor da Sociedade, Alfred Cadart (1828-1875), teve uma atuação importante no processo de valorização da gravura. Ele escreveu uma carta, juntamente com Guillaume Sulpice Chevalier (1804-1866), para o Imperador Napoleão III, explicando a missão da sociedade e o desagrado pela invasão da fotografia no mercado de reproduções de obras de arte (MC QUEEN, 2003, p. 177).

As reações dos artistas eram decorrentes da inserção da fotografia em várias atividades no campo das artes. A realidade política e econômica do período transformou as relações e o sistema comercial dos bens culturais. No Segundo Império, os artistas se tornaram mais autônomos e tinham de comercializar seus trabalhos para sobreviver. Para tornar suas obras conhecidas e assim conseguir compradores, eles contavam com a participação do comerciante de arte e com a impressão reprodutiva de suas obras. Já em 1851, o jornal *La Lumière*⁷⁶ chamava a atenção para as vantagens que a circulação de

⁷⁵ Desde os primeiros escritos sobre a fotografia seus pioneiros já incluíam a possibilidade de reprodução fotográfica de pinturas e obras de arte. Ver discurso de Arago e Talbot.

⁷⁶ "UTILITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE POUR LES EXPOSANTS". *La Lumière*, 6 juillete 1851, n° 22, p. 87.

fotografias de obras de arte poderia proporcionar para a comercialização de trabalhos artísticos na França e em outros países. Na edição de 6 de julho do mesmo ano, o jornal relatou o grande número de encomendas fotográficas de pinturas que chegaram à direção do setor de Belas Artes. No período em questão, uma quantidade excessiva de cópias fotográficas sobre pinturas foi publicada e a comercialização de impressões se tornou uma prática, um tipo de negócio muito lucrativo.

Nessa atividade se destacou o fotógrafo inglês Robert Jefferson Bingham (1824 –1870), que se estabeleceu, em 1851, em Paris, depois de fotografar toda a coleção do Louvre. Anteriormente, ele havia sido convidado pelo presidente do comitê organizador da Exposição Universal de 1851, em Londres, para fotografar as obras de artes apresentadas, a fim de auxiliar os trabalhos dos jurados (HANNAVY, 2008, p. 549).

Outro nome importante na área de reproduções fotográficas é o de Adolphe Braun (1812–1877), cuja empresa forneceu inúmeros catálogos com coleções de obras de arte de vários museus europeus na década de 1860. Na Itália ele ficou conhecido pelas reproduções dos afrescos da Capela Sistina, quando construiu andaimes móveis para fotografá-los sem distorções.

A empresa produziu também imagens em cartões estereoscópicos de vistas da França, Alemanha e Suíça. A fotografia estereoscópica⁷⁷, que consistia na observação simultânea de duas imagens semelhantes, através de um visor binocular, provocando uma sensação de tridimensionalidade, se tornou um artigo bastante popular. Vistas exóticas e de diversos lugares do mundo, principalmente de monumentos históricos, eram cobiçadas pelos consumidores da nova moda, que incrementou o comércio fotográfico nos principais centros urbanos da época (HANNAVY, 2008, p. 203).

Braun se interessou pela comercialização de produtos diversificados no ramo da fotografia, tendo empregado vários trabalhadores e, com a ajuda de seus filhos Gaston e Henri, mecanizado algumas etapas do processo de

⁷⁷ Um dos pioneiros da estereoscopia foi o inglês Sir. David Brewster (1781 – 1868). A fotografia estereoscópica consiste na captura de duas imagens no intervalo de cerca 6 cm, distância relativa entre os olhos, que, observada por um binóculo especial, produz um efeito de profundidades (HANNAVY, 2008, p.1339). Sobre a fotografia estereoscópica, trataremos mais adiante.

impressão. Os produtos Braun eram encontrados na Europa e nos Estados Unidos e seu empreendimento foi responsável por produzir as coleções do Louvre durante 30 anos.

Entretanto, os críticos de arte continuavam a atribuir um caráter artístico à gravura por considerar que as cópias continham parte do estilo do gravurista e, no caso da Sociedade, muitas vezes era o próprio autor do original. Além do mais, eles consideravam que os materiais e o processo de gravação deixavam uma margem de imprecisão nos traços e isso, muitas vezes, era compreendido como forma subjetiva do autor. Já o meio fotográfico era visto pelos componentes e simpatizantes do grupo de forma diferente, a saber, o processo de reprodução fotográfico era totalmente mecânico e produzia uma cópia fiel da obra, desprovida de marca individual do artista (MC QUEEN, 2003, p. 234).

A iniciativa da Société des Aquafortistes teve uma repercussão internacional, reacendendo o interesse pela gravura não só na França, mas também na Inglaterra, na Bélgica e nos Estados Unidos (MC QUEEN, 2003, p. 233). Contudo, mesmo com o argumento de gravarem impressões originais e não cópias, a utilização da fotografia na divulgação de obras de arte prevaleceu.

As relações entre os pintores e fotógrafos começaram a se desgastar à medida que a fotografia começou a adentrar o espaço onde a atividade artística era exercida, estabelecendo uma nova realidade existencial para os artistas. Na proporção em que a fotografia ganha destaque nas tarefas anteriormente executadas pelos artistas, estabelece-se assim uma competição.

Dentro do campo das artes, surgem as questões referentes aos critérios que definem o exercício de legitimidade da prática artística. Sobre essa questão relativa ao campo da arte até a atualidade, Bourdieu tece o seguinte pensamento:

No âmbito da arte, os princípios estilísticos e técnicos são os mais propensos a se tornarem o objeto privilegiado das tomadas de posição e das oposições entre os produtores (ou seus intérpretes). Além de manifestar a ruptura com as demandas externas e a vontade de excluir os artistas suspeitos de se curvarem a tais demandas, a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto de representação, constitui, na verdade, a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte. (2015, p. 110)

No entanto, não se pode esquecer que, no interior do campo artístico, como regra geral a qualquer campo, existe uma hierarquia em torno de valores e interesses, em que seus agentes intervêm de acordo com suas posições, conservando ou transformando sua estrutura. Observando também que as disputas travadas internamente são mecanismos dos campos nas sociedades ocidentais (BOURDIEU, 1983, p. 89-94).

Destarte se faz necessário lembrar que, dentro do campo artístico, o pintor Paul Delaroche (1797-1896), desde o anúncio oficial da fotografia, se posicionou de forma condescendente em reconhecer na fotografia potencialidades artísticas. Ele, consultado por François Arago, produziu um relatório favorável acerca da utilização da fotografia em atividades artísticas (SIEGEL, 2004, p. 229). O conteúdo do manuscrito foi incorporado ao discurso de Arago, na Academia de Ciência, enfatizando a necessidade de reconhecimento do invento como utilidade pública, em 19 de agosto de 1839, data em que o processo de daguerreotipia foi apresentado solenemente. Delaroche parece que já acompanhava, desde cedo, os experimentos de Daguerre: em um discurso do físico Jean-Baptiste Biot (1774-1862) na Academia, em janeiro de 1839, Biot sinalizou sua pretensão de visitar Daguerre juntamente com Delaroche.

Outro fato interessante é uma pintura, de Prosper Lafaye (1806-1883) intitulada *Conférence dans le de M. Irisson sur la découverte de la photographie 1839* (Figura 11), que mostra Delaroche com o seu sogro, também membro da Academia de Artes, Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863) fazendo uma palestra, sobre a descoberta da fotografia em uma casa particular em Paris.

Figura 11- Adolphe Giraudon.
Reprodução fotográfica da pintura de Prosper Lafaye.



Fonte: Musée Carnavalet, Paris.

Embora, a pintura original a óleo seja datada de 1844, e sobre ela recaíam algumas incertezas, pois existe uma versão de 1878, no Museu Francês de Fotografia, não se pode desprezar a existência dessa obra. Pelo menos, no que tange ao empenho de Delaroche em divulgar o descobrimento da fotografia nos salões parisienses da época (SHEEHAN e ZERVIGÓN, 2015, p. 99), estamos diante de uma obra incontornável.

Delaroche foi eleito com apenas 35 anos para Académie des Beaux-Arts francesa, tendo sido professor da Ecole des Beaux-Arts e dirigido um dos mais importantes ateliês em Paris. Ele e Vernet, este também um pintor renomado, eram reconhecidos como representantes liberais de vanguarda dentro da

academia. Ambos questionavam os critérios de entrada de novos artistas nos salões e reivindicaram reformas no sistema de composição dos júris⁷⁸.

Aqui também se faz visível a natureza de Delaroche e sua posição dentro do campo artístico, ao defender o novo na frequente disputa travada com os influentes, que, apegados ao domínio do campo, excluíaam a concorrência (BOURDIEU, 1983, p. 89).

É atribuída a Delaroche a famosa frase sobre o advento da fotografia: “A partir deste dia a pintura está morta”, repetida em alguns livros sobre a história da fotografia. Contudo, sobre essa afirmação não existe nenhum documento que a comprove (HANNAVY, 2008 p. 546). O certo é que o divulgador da fotografia foi professor de pintura da primeira geração de fotógrafos importantes, que se destacaram pela qualidade artística de suas imagens, tais como: Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Charles Nègre, Roger Fenton e um dos irmãos Bisson (HANNAVY, 2008, p. 616 e SOUGEZ, 2001 p. 220).

Delaroche exerceu um papel importante em defesa da fotografia, ainda que, como uma ferramenta auxiliar nas artes, sua visão aberta a novas possibilidades no fazer artístico certamente contribuiu para incentivar a utilização da fotografia pelos artistas de sua época. Mesmo depois de sua morte, seu nome ainda foi associado à difusão da fotografia, em virtude de o seu editor, Adolphe Goupil (1806-1893), ter confiado ao fotógrafo Robert Jefferson Bingham a documentação fotográfica de sua obra. Em 1858, foi publicado por Bingham o primeiro catálogo ilustrado por fotografias (HANNAVY, 2008, p.407).

2.3 As Questões das Artes

A partir do Iluminismo, a arte ganhou autonomia e surgiu o dilema em relação à sua função no interior da sociedade. No período neoclássico, o modelo social foi idealizado e descrito pelos filósofos. Já com os românticos, o padrão assimilado derivou da sociedade histórica, que relacionava valores de uma

⁷⁸ Referência Eletrônica: Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », Études photographiques [Online], 9 | Mai 2001, Online since 10 September 2008, connection on 27 September 2017. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/241>.

nação livre, regida por um código moral e tradições correlatas. Entretanto, para os artistas pertencentes à corrente Realista, os ideais de liberdade aparentavam estar muito distantes da realidade que se apresentava a meados do século XIX, ou seja, para esses artistas, as tensões políticas e o sistema econômico industrial exigiam uma posição política (ARGAN 1992, p. 71).

Segundo Weber (1988), as dissonâncias e incongruências na política francesa estavam espelhadas na arte contemporânea. A pintura que predominava buscava temas que fossem aprovados para possível contemplação da maior parte do público. As cenas de maior sucesso eram os motivos históricos, buscados na literatura, nas lendas e em acontecimentos dramáticos, traçados a partir de uma busca para refazer a realidade política e social do período. O esforço em recriar o passado histórico tinha a função didática para que o público assimilasse a mensagem moral e as informações práticas das narrativas.

As disputas no campo artístico perpassavam por interesses perpetuados pelos dominantes do campo, em que se desenvolvia uma pintura acadêmica, com rigor no cumprimento das regras e que apresentavam temas mitológicos e históricos. Esses conteúdos eram plenamente aprovados pelo público da época. As pinturas famosas tinham ampla publicidade, eram expostas em eventos especiais e circulavam pelas províncias (WEBER, 1988, p.190).

A atuação das vanguardas históricas no final do século XIX e início do XX teve nesse primeiro momento pouca visibilidade, sendo apenas reconhecida por poucos. Dentro do campo da arte, a elas fizeram oposição as convenções acadêmicas. Como os iniciados no jogo, as vanguardas obedeceram aos mecanismos gerais, que regem os campos. Elas exerceram oposição ao estilo conservador dos mais antigos e tiveram como principal objetivo a reformulação das convenções e das normas impostas pela academia de arte (BOURDIEU, 1983).

O estilo Romântico com seus representantes exercia uma grande influência no meio artístico. As pinturas com motivos históricos combinavam um misto de elementos sentimentais e espetaculares, o que agradava o gosto das grandes massas. Além disso, tais pinturas compunham os salões anuais, que tinham entrada gratuita aos domingos e, às vezes, no meio da semana. Os

quadros ainda eram encenados em espetáculos teatrais como: *tableaux vivants*, (Quadros vivos), modalidade que habituou as plateias a verem o palco como se fosse uma pintura. Tal prática também reverberou na fotografia, com Oscar Gustav Reijlander (1813-1875), em uma de suas tentativas de inserção da fotografia no campo artístico⁷⁹.

Entretanto, as estratégias de aproximação da arte para um público considerado não erudito sofreram muitas resistências e críticas no interior do campo artístico. Os defensores da “arte pela arte”⁸⁰ se opuseram aos discursos dos apoiadores da “arte comercial”⁸¹, que buscavam atrair grandes públicos na arte e, especialmente, na literatura.

Com a expansão da imprensa e do jornalismo, incentivavam-se autores de romance de folhetim, melodramas, crônica de bulevar etc. e, ainda, apresentações teatrais, *vaudeville*, podendo-se incluir igualmente nessa esteira de entretenimento o diorama de Daguerre⁸² (Figura 12).

O diorama de Daguerre era uma espécie de espetáculo ilusionista, composto por telas de grandes dimensões, *trompe l'oeil*, iluminadas por trás e pela frente, de modo que as cenas obtinham grande realismo. O estabelecimento situava-se nas proximidades da Praça da República e era uma sala de 12 metros de diâmetro com 350 lugares. Desde 1822, o local atraiu parisienses e turistas (BAJAC, 2001, p.14).

⁷⁹ Aprofundaremos mais adiante sobre o episódio.

⁸⁰ A arte feita por escritores e artistas dedicados integralmente ao seu trabalho, com temas alheios a qualquer quesito de ordem política ou moral, considerando-se apenas as normas específicas de sua arte. (BOURDIEU, 2010, p. 95)

⁸¹ Também denominada como “arte burguesa”, decorrente da situação política francesa, com o golpe de Estado, era uma modalidade cujos divertimentos fáceis foram incentivados pelo regime. Assim, a produção ficava submetida às expectativas da plateia. (BOURDIEU, 2010, p. 89)

⁸² A figura 12 é parte da última tela feita por Daguerre de um diorama, a única pintura que não foi destruída no incêndio de 1839 e que veio a ser restaurada em 2013.

Figura 12 - Louis-Jacques-Mandé Daguerre.
Diorama Interior da Igreja St. Gervais e St. Protais, 1842.



Técnica: Óleo sobre tela, 5,35m x 6m.

Fonte: DAGUERREOTYPE journal Special Issue | N. 3 – 2015.

https://issuu.com/daguerreobase/docs/daguerreotype_journal_special_issue

De acordo com BOURDIEU, essas formas de diversão eram vistas pelos apoiadores da “arte pela arte” como: “[...] divertimentos fáceis dos “artistas burgueses” que, oriundos, na maior parte, da burguesia de negócios, não passam para eles de mercadores do templo, muito hábeis na arte de recuperar, caricaturando-os, os valores da grande tradição romântica.” (BOURDIEU, 2010, p. 105)

O Romantismo era o estilo mais característico na arte e na vida desse período, mas não era o único, pois não dominava na cultura da aristocracia, nem da classe média, nem tampouco da classe trabalhadora pobre (HOBBSAWM, 2006, p. 373).

Além disso, no lado oposto aos seguidores da “arte pela arte”, os simpatizantes da arte social reivindicavam que principalmente a literatura tivesse uma função social ou política. Embora a década de 1840 tenha sido marcada por manifestos em prol da arte social, só nos anos seguintes essa perspectiva artística foi assimilada pela tendência realista (BOURDIEU, 2010, p. 91).

A fotografia surgiu quase no mesmo período em que o movimento realista despontava nas artes, cerca de 1840. Essa corrente, com seu eixo central na

França, tinha a finalidade de oferecer uma imagem autêntica, imparcial e concreta do mundo real, pautada em uma intensa averiguação objetiva do mundo exterior. Todavia, a corrente Realista nas artes plásticas não se reduziu apenas a mostrar a realidade visual, tendo apresentado um novo enfoque histórico em que o homem comum foi representado.

Gustave Courbet (1819 – 1877), o principal representante do programa Realista, utilizou imagens fotográficas como base para as suas criações pictóricas. Ele acreditava que a visão poderia ser trocada por um meio mecânico, entretanto, não era possível essa substituição sem o trabalho do artista na manufatura do quadro (ARGAN, 1992, p. 81).

Para os pintores realistas, os artistas de sua época deveriam abordar temas válidos, referentes às questões que correspondessem ao mundo no momento em que viviam. As disputas internas no campo das artes quanto aos argumentos realistas levaram muitos críticos a se oporem às novas propostas. Prevaleceram na pintura do período os temas históricos e as representações heroicas; as cenas cotidianas eram abordadas, mas situadas em períodos da Grécia e da Roma antigas.

O campo artístico passava por embates e críticos insistiam na volta do “grande estilo”. Na maior parte, o que se produzia eram quadros do gênero histórico com cenas cheias de detalhes, ambientação e vestimentas clássicas, porém, destituídas de sentimentos elevados de uma nobre forma. Os pintores de temas históricos haviam se transformado em pintores de história anedótica (NOCHLIN, 1991, p. 20).

Como observou o poeta e crítico de arte, Charles Baudelaire (1821-1867), ao descrever o pintor da vida moderna:

Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentárias antigas (...) os pintores atuais, escolhendo temas de natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas, obstinam-se em fantasiá-los com trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente. Evidentemente, isto é sinal de grande preguiça [...]. (2006, p. 859)

Já as representações do tempo nas artes seguiam uma cadência, uma continuidade temporal, estando sempre condensadas e só é a partir do século XIX que isso se modifica. Não se pode perder de vista que o conhecimento humano sobre questões relativas à história e à ciência foi ampliado significativamente nessa época.

Nas artes tanto o Realismo quanto o Impressionismo se distanciaram dos modelos dominantes de representação e buscaram captar o momento presente. A percepção temporal foi alterada gradualmente, através das mudanças atreladas à rapidez da máquina, que encurtava as distâncias, o tempo dos afazeres, o espaço de tempo entre o embarque e o desembarque, enfim, toda a dinâmica das transformações pelas quais aquela sociedade passava. No ritmo em que essa velocidade conduzia o cotidiano, as possibilidades imagináveis da representação do presente ganharam força, revelando o instantâneo, o efêmero, os aspectos isolados e fragmentados do presente.

O momento social político histórico francês contribuiu para uma abertura de espaço para novos temas desconhecidos ou desprezados de uma representação literária e pictórica. A aparência do homem comum e seus costumes passam a ter um lugar na pintura da época.

Os realistas mantiveram um compromisso ético com os valores relativos à verdade, à clareza e à honestidade. O atributo de veracidade e da sinceridade como princípio da prática artística até então nunca foi tão afirmado. O mesmo ideal que fundamentava a prática científica relacionada à verdade passou a ser compartilhado pelo movimento, que tinha a realidade percebida e experimentada como um dos seus principais alicerces (NOCHLIN, 1991, p. 24).

O escritor Émile Zola (1840 – 1902), ao escrever sobre os realistas no Salão de 1866, observou as relações entre o movimento realista e o conhecimento científico e se posicionou:

O vento é para a ciência; somos empurrados apesar de nós mesmos para o estudo exato de fatos e coisas. Assim sendo, todas as individualidades fortes que se revelam afirmam-se no sentido da verdade. O movimento da época é certamente realista, e mais ainda positivista. Sou então obrigado a admirar os homens que parecem ter

algun parentesco entre eles, o parentesco do qual vivem⁸³. (1879, p. 300, tradução nossa)

É imprescindível associar o surgimento dessas tendências estilísticas na arte às influências das novas descobertas científicas. A profusão de informações sobre o conhecimento do homem e a natureza nos meados do século XIX se sucedeu com muita rapidez. Os historiadores e cientistas passaram a conhecer cada vez mais aspectos relativos ao que se considerava a realidade, tanto a do passado quanto a do seu presente.

Embora o compromisso dos realistas buscasse rigorosamente no registro dos seus temas uma aproximação aos ideais científicos da época, isso foi também motivo de muitas críticas. A reprodução do mundo material e sua objetividade foram associadas a uma visão de mundo mecânica. A rejeição já existente por parte do campo artístico em relação à fotografia motivou a enxergarem no movimento realista semelhanças com o meio fotográfico. Os realistas não foram poupados de reprovações e comparações acerca de uma visão descritiva da realidade, assim como a fotografia.

Não era segredo que muitos pintores realistas utilizaram a fotografia como uma ferramenta para composição de suas obras (Figura 13 e 14). Eles aproveitaram o potencial do meio de autenticação, como também seus princípios facilitadores em relação ao tempo demandado, em particular, pela pose na pintura de modelo vivo. Prática que também foi adotada por outros pintores da época e até pelos que divergiam dos princípios estilísticos dos realistas⁸⁴.

⁸³ “Le vent est à la science ; nous sommes poussés malgré nous vers l'étude exacte des faits et des choses. Aussi toutes les fortes individualités qui se révèlent s'affirment-elles dans le sens de la vérité. Le mouvement de l'époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste. Je suis donc forcé d'admirer des hommes qui paraissent avoir quelque parenté entre eux, la parenté de l'heure à laquelle ils vivent”.

⁸⁴ Cabe citar pintores como: Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1789- 1863), entre outros.

Figura 13 - Adolphe Braun.
Le chateau de Chillon.



Carte de Visite, Fotografia, 1867.
Fonte: Art and Photography.

Figura 14 - Gustave Courbet.
Le chateau de Chillon.



Óleo sobre tela, 86 x 100 cm, 1874.
Fonte: www.wikimedia.org.

A fotografia auxiliou os estudos de paisagens, arquitetura neoclássica, cenas campestres e principalmente nus. Nesta última modalidade, as imagens eram apresentadas em álbuns chamados na época de *Académies, Études Photographiques, Études Académiques et Services des Élèves de l'École des Beaux-Arts*, que serviram de ponto de partida para muitas telas (SCHARF, 1974, p.125).

Um álbum fotográfico contendo nus de autoria do fotógrafo Eugène Durieu (1800-1874) foi encontrado depois da morte de Delacroix em seu ateliê e supõe-se que ele utilizou as imagens em seus estudos anatômicos, assim como em suas odaliscas⁸⁵.

Na modalidade nu artístico, destacou-se também o artista, litógrafo, Julien Vallou de Villeneuve (1795–1866), que, a partir de 1850, se estabeleceu como fotógrafo. Ele produziu uma série de fotografias de estudos de nus femininos, que era conhecida como *Études d'après nature*. Na época, esse material foi vendido para artistas e para o público em geral. Algumas das imagens de Villeneuve serviram de inspiração para obras de Courbet como: *As Banhistas*, de 1853, e *A mulher com o Papagaio*, de 1866 (HANNAVY, 2008, p. 1436).

Contudo, as pinturas de Courbet foram alvos de duros ataques pelos críticos de arte da época, que, em suas retóricas, não se furtavam de fazer comparações distorcidas entre suas pinturas e a fotografia. O crítico de arte Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) num artigo feito sobre o Salão de Pintura em 1850, que contou com a participação de alguns pintores realistas, ao examinar a obra intitulada *L'enterrement à Ornans*, apresentada por Courbet, referiu-se aos seus estudos e trabalhos como possuidores de princípios falsos, e à utilização da fotografia, como cópias impessoais. Delécluze, em suas publicações, atribuiu à cena pintada por Courbet uma mera reprodução de um daguerreótipo, uma imitação passiva do autor mediada por uma máquina⁸⁶.

A forma com que os realistas tratavam os temas vigentes e sociais era constantemente associada à objetividade da imagem fotográfica. A crítica considerava a máquina fotográfica como um aparelho impróprio às regras da arte

⁸⁵ A Biblioteca Nacional de Paris possui um álbum com 31 imagens fotográficas pertencentes a Delacroix. (SCHARF, 1974, p. 123)

⁸⁶ *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 7 jan. 1851, disponível na internet.

e demonstrava um grande receio de as normas da figuração se tornarem advindas da fotografia. Entretanto, para os críticos conservadores, além de a fotografia se tornar um princípio de representação, desqualificando a interpretação artística em vantagem de um meio mecânico, o que muito incomodava também era o conteúdo das obras.

Os assuntos escolhidos pelos realistas valorizavam temas comuns, que, muitas vezes, advinham de setores sociais marginalizados. Os trabalhos apresentados escapavam do modo harmonioso e agradável das composições românticas, fugindo assim das condições estabelecidas pelo campo artístico dominante.

Como é possível verificar nas críticas exercidas por Delécluze, que comentava a predileção de alguns pintores pelos temas e não pela forma, a escolha incidia em assuntos grotescos nos quais, segundo ele, os aspectos mais desprezíveis e feios do homem eram ressaltados⁸⁷. Por outro lado, em defesa da fotografia artística ecoava por parte de seus apoiadores a necessidade de se distanciarem da pintura realista.

Francis Wey (1812-1882), crítico de fotografia do jornal *La Lumière*, embora amigo do pintor Gustave Courbet, buscou em suas críticas construir um discurso estético da fotografia junto à pintura romântica. Em resposta à publicação de Delécluze, Wey escreveu um artigo intitulado “O naturalismo na arte, seu princípio e suas consequências”, no qual refutou a ideia de que a fotografia era apenas um processo mecânico ou um fenômeno mágico, e desenvolveu uma argumentação baseada no desempenho criativo do olhar do fotógrafo. Para ele, principalmente os fotógrafos que tinham uma formação artística não faziam cópias exatas da natureza, mas sim a interpretavam⁸⁸.

Na tarefa de desenvolver uma crítica estética da fotografia, Wey se valeu de utilizar um estilo comparativo à pintura, especialmente nos temas de paisagem. O efeito claro-escuro na obra de Rembrandt ⁸⁹ era exemplo a ser seguido na escolha de uma luz apropriada, assim como a predileção da técnica

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ WEY, F. Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences. *La Lumière*, n°9, 6 avril 1851, p. 34, 35. (Disponível online: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

⁸⁹ WEY, F. " Théorie du Portrait II " *La Lumière*, n° 15, 4 may 1851,p.50. (Disponível online: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

do calótipo no lugar do efeito plástico decorrente da superfície espelhada do daguerreótipo⁹⁰. As propriedades materiais peculiares ao calótipo favoreciam os contrastes de sombra e luz, dando tom aveludado e subjetivo à aparência da imagem⁹¹.

Ernest Lacan (1828-1829), editor-chefe do *La Lumière*, também comungava da ideia de aproximação da fotografia com a pintura⁹². Ele acreditava que um vocabulário da pintura empregado à fotografia atribuiria valor artístico e se distanciaria dos termos técnicos científicos já usados pela imprensa da época. Nos textos escritos pelos dois críticos, era comum encontrar expressões como: quadro, figura, estudo da natureza, modelagem, perspectiva aérea, entre outros, que eram frequentemente associadas à fotografia.

Para eles a noção de realismo na fotografia deveria estar associada aos princípios da mimese na pintura da escola flamenga ou holandesa, contudo com influência romântica no que diz respeito à percepção de realidade, partindo do temperamento individual do artista.

Ainda eram constantes, nas críticas publicadas no jornal *La Lumière*, ligações entre os pintores da escola de Barbizon e a fotografia, referência quanto às vistas produzidas pelos fotógrafos da época e a pintura de paisagem, em particular o estudo da luz e a observação, fruto do contato direto com a natureza. Em um artigo escrito por Wey, em 4 de maio de 1851, ele chegou a se referir à escola de Barbizon como sendo a mais admirável escola francesa de paisagem de todos os tempos.

Já na *Société Française de Photographie*⁹³ além das reprovações às composições fotográficas unicamente imitativas, iniciou-se também um debate sobre o uso do retoque nas imagens fotográficas, como se pode constatar na carta a Paul Périer, membro da Sociedade Francesa de Fotografia, ao seu colega Eugene Durieu⁹⁴.

⁹⁰ WEY, F. "De L'influence de L'Héliographie sur lus Beaux-Arts" *La Lumière*, nº 1, 9 de février 1851, p. 2. (Disponível online: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

⁹¹ Sobre as propriedades artísticas do calótipo, veremos mais adiante.

⁹² LACAN E. Exposition universelle. Photographie. *La Lumière*, nº 40, 6 octobre 1855, p. 157. (Disponível online: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

⁹³ A *Société Française de Photographie* surgiu em 1854 com a dissolução da *Société Héliographique*, (LEMAGNY e ROUILLÉ, 1988, p. 34).

⁹⁴ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 297. Disponível online em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Mesmo com a reação dos fotógrafos artistas em se separarem do movimento realista na pintura, as manifestações contrárias à fotografia no campo da arte permaneceram. Certamente que construir um discurso estético para um meio novo, sem nenhuma tradição e referência, era uma tarefa bastante difícil para a época. Contudo, fundamentar o discurso do meio fotográfico regulado aos valores da pintura, em vez de aproximar a fotografia das artes resultou em manifestações contrárias e nítido distanciamento do campo artístico em reconhecer as propriedades criativas do meio fotográfico.

2.4 Crise de Confiança: Artesanato x Indústria

Fica arriscado estabelecer um comparativo entre o campo científico e o campo artístico, se considerada a particularidade de cada sociedade em suas diferentes épocas. Entretanto, nesse caso, elementos comuns fazem parte da estrutura de funcionamento de ambos os campos, que possuem instâncias de consagração e legitimação reconhecidas, como a academia e a universidade, com aspirações ao atemporal e ao universal.

No século XIX, as ciências estavam em primeiro lugar em relação às artes nos principais núcleos da sociedade burguesa (HOBSBAWM, 2006, p. 378).

A ebulição do progresso técnico impediu, de certa maneira, que a cultura burguesa nos grandes centros cultuasse rigorosamente os ideais românticos. Mesmo quando a burguesia era romântica, seus sonhos eram os de tecnologia⁹⁵

Com a Revolução Francesa, a formação científica técnica na França foi beneficiada com a abertura de instituições pioneiras na educação. Foi o exemplo da Escola Politécnica, que tinha o objetivo de preparar técnicos de todas as especialidades (HOBSBAWM, 2006, p. 385). Esse modelo foi copiado por vários

⁹⁵ A conduta social política com as correntes de pensamento Clássica e Romântica estabeleceu uma conexão entre o campo da arte e da ciência. O ideal clássico, racionalista, lógico e mecanicista teve que se adaptar ao universo do liberalismo burguês e coexistiu com os princípios subjetivos românticos. (HOBSBAWN, 2006 p. 404)

países europeus, assim como o conceito de enciclopédia, decorrente do Iluminismo⁹⁶.

A enciclopédia que buscava na ilustração a fonte histórica ganhou cada vez mais espaço com novos verbetes, como no caso da enciclopédia britânica, que aumentou suplementos em diversas áreas e na Alemanha, com o surgimento do léxico de conversação (HOBSBAWM, 2006, p. 378).

Os incentivos dados à educação científica e técnica certamente contribuíram para o seu avanço. Por isso eram maiores as possibilidades de abertura no pensamento científico, que poderia ser influenciado por questões alheias a uma disciplina particular no campo da ciência. Destarte, ao campo da ciência foram atribuídas outras e específicas demandas que, defrontadas com novas questões, tiveram que renunciar aos velhos padrões de pensamento e abrir-se em busca de alternativas para enfrentar e solucionar os velhos e novos problemas (HOBSBAWM, 2006, p. 384). O estudo científico foi estimulado a pensar sobre as novas perspectivas do mundo, como o progresso do comércio e o processo de exploração, questões que foram a mola propulsora do seu florescimento.

No terreno da investigação, surgiram novos instrumentos práticos e teóricos de pesquisa, assim como em decorrência de todo o incentivo dado a ciência passou-se a desenvolver e conhecer melhor a área da matemática, da química e da física. O número de cientistas e eruditos foi ampliado consideravelmente e se aprofundaram principalmente os estudos sobre os fenômenos referentes à luz, tais como: a ação dos raios luminosos sobre certas substâncias e materiais; a polarização da luz, o eletromagnetismo; a teoria das cores, dentre outros.

Também a interdisciplinaridade no campo científico favoreceu a aplicação de métodos de investigação na área das ciências sociais. A história deixou de

⁹⁶ Em 1780, foi publicada a *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, com 35 volumes, coordenada por Denis Diderot (1713-1784) e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (1717-1783). Fruto de 30 anos de pesquisa, a enciclopédia reuniu praticamente todos os dados sobre as ciências naturais e humanas da época. OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. *A Encyclopédie de Diderot: de tratado a álbum ilustrado. Observações sobre os riscos de interpretações editoriais*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Anais do Museu Paulista v.1, n.1 (1993) p. 293, 296.

ser vista como uma sucessão cronológica e passou a ser observada como um processo lógico de evolução (HOBSBAWM, 2006, p. 392).

Na documentação histórica foram ampliados programas sistemáticos de colecionismo, que se transformou em uma paixão universal, principalmente na França, na Inglaterra e na Alemanha. Movidos por um misto de nacionalismo e sentimento de salvaguardar as relíquias do passado, departamentos de registros públicos foram criados, assim como escolas específicas na área de arquivamento e pesquisas em ciências humanas.

Não se podia deixar de notar que o mundo estava se transformando mais radicalmente nessa era do que em qualquer outra anterior (HOBSBAWM, 2006, p. 403). No processo de surgimento de novas técnicas, grande parte de antigos ofícios se extinguiram, gerando muitas vezes resistências e crises, colocando em dúvida as antigas práticas. Foi o que se deu com a fotografia. O curso de transformações gerado no campo científico repercutiu, como se pode constatar nas averiguações nesse período, na substituição da utilização dos desenhos e pinturas na representação do corpo humano e da natureza.

No campo científico, foi atribuída importância às imagens fotográficas por gerarem evidências e um grau significativo de objetividade da técnica de visualização e, conseqüentemente, de conhecimento. Assim, precisamente a perfeição técnica se estabeleceu como um elemento que criava confiabilidade em situações ou eventos em que a dúvida e a desconfiança imperavam. Com o auxílio da fotografia em experimentos desenvolvidos em várias áreas do campo científico, as imagens capturadas pela máquina fotográfica passam gradativamente a receber mais credibilidade do que os desenhos feitos à mão⁹⁷. Ainda é importante ressaltar que não só o fascínio técnico, mas também sobretudo a estética das imagens evocava confiabilidade e credulidade.

A fotografia foi um contraponto para a crise que se estabeleceu nos processos artesanais em detrimento do mérito documental das imagens manuais, principalmente no meio científico, no qual os desenhos e gravuras começaram a ser rejeitados como provas documentais. Esse foi o caso do famoso episódio referente ao acadêmico, interessado em arqueologia e

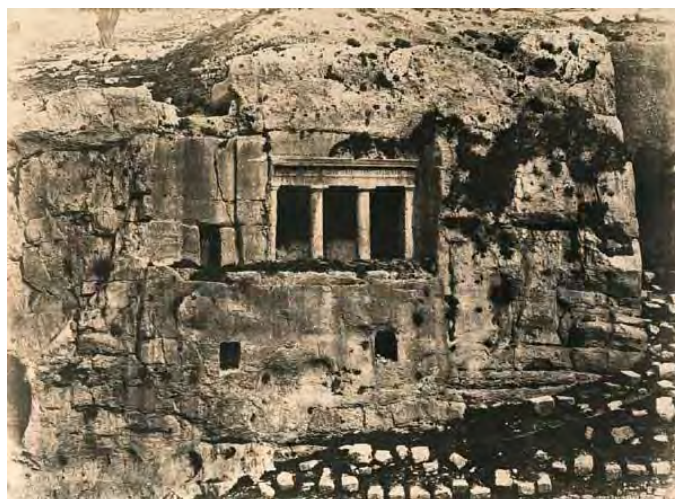
⁹⁷ Como já citado no capítulo anterior, a inserção da fotografia na arqueologia, na astronomia, na medicina e na criminalística.

numismática, Louis Felicien Joseph Caignart De Saulcy (1807-1880), e do fotógrafo Auguste Salzmann (1824-1872).

Saulcy era membro Académie des Inscriptions et Belles-Lettres e autor de vários livros, entre 1850 e 1851 escreveu o livro polêmico *Voyage Autour de La Mer Morte et Dans Les Terres Bibliques*, resultado de sua viagem à Palestina juntamente com seu filho, que era botânico, e dois pintores.

Nessa publicação o autor afirmava, contra toda a tradição erudita, que existiam ruínas de monumentos judeus em Jerusalém. Ele demonstrou através de desenhos e mapas sua teoria sobre um sítio arqueológico. Porém a veracidade do conteúdo apresentado na polêmica publicação foi questionada por um grupo de cientistas, que afirmou que as pesquisas de Saulcy não passavam de pura ficção, classificando-as na “categoria de Salão” (CARION, 2003, p. 279). O fotógrafo Auguste Salzmann⁹⁸, que conhecia Saulcy e toda a querela em torno do tema, em 1853, aceitou o convite de acompanhá-lo em uma nova viagem a Jerusalém, com o intuito de registrar fotograficamente os monumentos da cidade e principalmente os que tiveram sua origem contestada (Fig. 15).

Figura 15 - Auguste Salzmann, 1854.
Jerusalém, Túmulo de São Tiago.



Papel Salgado, 23,5x 32 cm.
Fonte: Biblioteca Nacional da França.

⁹⁸Auguste Salzmann foi um pintor acadêmico francês, que se interessou pela fotografia e por descobertas arqueológicas, notabilizando-se com o trabalho desenvolvido em Jerusalém, considerado como a primeira obra fotográfica com vocação especialmente para a arqueologia. Ele utilizava a técnica do calótipo e fotografou monumentos e ruínas na Argélia, no Egito e na Grécia. (HANNAVY. 2008, p. 1240)

Salzmann buscou objetividade em suas imagens, escolheu pontos de vista que ajudassem o espectador a entender a situação do lugar com o objetivo de encontrar marcas visíveis da história. O rigoroso processo de captura das imagens garantiu a Salzmann uma uniformidade no conjunto das fotografias, que lhe rendeu, em 1856, um álbum, publicado pela firma Blanquart-Évrard. A edição intitulada *Jérusalem, époques judaïque, romaine, chrétienne, árabe: explorations photographiques* foi dedicada a Saulcy e continha cerca de 170 impressões, obtidas de negativos. Ao fim de toda empreitada, Salcy agradeceu no prefácio do seu livro *Voyage en terre sainte* pela ajuda do amigo fotógrafo, que com os registros fotográficos comprovou sua teoria e restabelecia sua credibilidade científica.

Esse evento sinaliza já uma transformação na percepção sobre a realidade, um momento em que o impacto da tecnologia começou a influenciar o valor de credibilidade e confiança nas sociedades modernas. As artes gráficas como meio de ilustrar a vida cotidiana, em especial a litografia, que a partir do início do século XIX era a técnica de reprodução mais precisa, logo foram superadas pela fotografia. Como Benjamin observou:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.” (BENJAMIN, 1994, p. 167)

Na esfera da autenticidade em relação ao original, a reprodução manual perdeu sua autonomia em relação à reprodução técnica. O meio fotográfico possibilitou destacar, através de procedimentos de aproximações da câmera, aspectos não acessíveis ao olho humano (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Benjamin relacionou às mudanças no aparelho perceptivo humano as transformações técnicas ocorridas no século XIX. A aceleração marcada pelo progresso afetou a percepção, principalmente a visual, que começou a ser pressentida como ato contínuo temporal contido em fluxos, que requisitavam

adaptação e atenção. Com os novos métodos de reprodução da realidade externa, Benjamin observou que a recepção dos sentidos no homem se modifica não apenas pelas vias naturais, mas que estão, também, condicionadas às modificações históricas (BENJAMIN, 1994, p. 169).

Com a invenção da fotografia, as mudanças ocorridas em relação ao valor de culto que mantinha a obra de arte restrita a um público foram gradualmente substituídas pelo menos ritualístico, o valor de exposição (BENJAMIN, 1994, p. 174).

A visão se tornou um sentido privilegiado que passou a mediar a realidade, fato relevante que contribuiu, certamente, para o princípio de uma crise de legitimidade da arte.

2.5 A Fotografia nas Exposições Universais

A primeira apresentação pública oficial do meio fotográfico⁹⁹ ocorreu na França, em 19 de agosto de 1839, quando o processo de daguerreótipo, exibido na Academia de Ciências, movimentou o círculo intelectual parisiense, constituído de artista, eruditos e curiosos, que se aglomeraram na porta do instituto, três horas antes da solenidade: “...temia-se que houvesse alguma desordem, mas as medidas foram tomadas tão bem que todos pelo menos, todos que poderiam entrar na sala, podem ver e examinar os produtos do Daguerrotype...”¹⁰⁰ (*JOURNAL DES DÉBATS...*, 1839, p.1, tradução nossa)

Já na Inglaterra, o calótipo foi preliminarmente mostrado na Biblioteca da Real Sociedade de Londres, em uma palestra reservada. Como já demonstrado

⁹⁹ Anteriormente a divulgação oficial do Daguerreótipo, em 1º de julho de 1839, imagens derivadas do método desenvolvido por Hippolyte Bayard foram apresentadas em uma exposição beneficente em apoio as vítimas de um terremoto na Martinica. Na ocasião essas imagens foram descritas como desenhos no jornal *Le Constitutionnel*, em 3 de agosto de 1839. Provavelmente essa exposição não despertou nenhuma consciência pública mais elaborada sobre o que poderia representar o processo fotográfico desenvolvido por Bayard. Sobre esse tema, veremos mais adiante.

¹⁰⁰ “[...] on pouvait craindre qu’il n’y eût quelque détordre mais les mesures avaient été si bien prises, que tout le monde, au moins tout ce qui a pu entrer dans la salle, a pu voir et examiner à son aise les produits du Daguerrotype [...]” *Journal des Débats Politiques et Littéraires*. 20 ago. 1839, disponível on-line.

no capítulo anterior, essas exposições tiveram um caráter inédito de partilhar a uma plateia restrita e específica uma descoberta revolucionária, que potencialmente dividia interesses políticos e econômicos.

Os espaços, que exibiram fotografias ao público comum, estavam de início diretamente ligados à divulgação de produtos relacionados à manufatura e ao comércio.

Na França na década de 1840, os daguerreótipo tiveram lugar garantido nos tradicionais eventos relacionados à indústria (BAJAC, 2001, p. 94). Ao passo que na Inglaterra e nos Estados Unidos os institutos de mecânica realizaram feiras anuais, que abrigavam exposições de fotografia no rol de divulgar os avanços tecnológicos da época. Essas entidades objetivavam instruir a camada operária e promover bens de consumo (HANNAVY, 2008, p. 508).

Nessas décadas iniciais, quando a fotografia passa a ser um ofício, fotógrafos comerciais exibiam também nas antessalas dos estúdios seus trabalhos como vitrines, como um modo de chamarem a atenção da clientela.

A partir de 1850, pequenas exposições (Figura 16) foram organizadas pelas associações Photographic Society of London¹⁰¹ e Société Française de Photographie, sendo que esta última teve uma atuação significativa no processo de reconhecimento da fotografia como arte. As primeiras exposições eram coletivas e mantinham os padrões de organização dos salões acadêmicos, com imagens penduradas do chão ao teto (HANNAVY, 2008, p. 508).

¹⁰¹ A Photographic Society of London foi fundada em 1853, com a finalidade de fomentar a arte e ciência com a fotografia. Em 1894 passa a ser chamada Royal Photographic Society of Great Britain. Sua atuação se mostrou ambígua em relação à inserção da fotografia no campo artístico, em virtude de seu desempenho ser mais direcionado à fotografia em suas implicações com a ciência e a tecnologia (HANNAVY, 2008, p. 220).

Figura 16 – Anônimo.
London Photographic Society, Exposição anual, 1858.



Victoria&Albert Museum, Londres.
Fonte: *A new history of photography*, Michel Frizot.

Entretanto, o grande marco mundial para a divulgação da fotografia aconteceu, sobretudo, nas Exposições Universais, cujas exibições de imagens fotográficas conduziram e determinaram o olhar dos admiradores para os objetivos definidos sobre o impacto do seu significado e da sua utilização.

As Exposições Universais tinham como finalidade divulgar o poder das nações imperiais exibindo os principais produtos e novidades feitos pela mecanização e pelas atividades relacionadas às transformações políticas. O progresso tecnológico, assim denominado entre os especialistas, advindo da Revolução Industrial, proporcionou o crescimento econômico empresarial e o enriquecimento de algumas nações imperialistas. Desse modo, as exposições foram elaboradas como prova de riqueza e poder, como símbolo do novo imaginário do mundo moderno burguês (PLUM, 1979).

Durante o período entre 1851 e 1900, aconteceram 16 Exposições Universais que foram organizadas em cidades na Europa, na América do Norte

e na Austrália. Paris foi palco de cinco exposições e Londres, de duas. O marco inicial se deu na Inglaterra.

As inovações técnicas científicas contribuíram para as mudanças nas relações comerciais do mercado mundial e as Exposições Universais tiveram um papel decisivo no processo de consolidar o sistema industrial frente ao público em geral e a outros governos.

Na segunda metade do século XIX, principalmente, as nações colonialistas europeias concorriam por mercados onde seus produtos poderiam ser aceitos, assim como procuravam fornecedores de matéria-prima para suas fábricas. A nova ordenação do comércio no mercado mundial passou a ser moldada pelo sistema capitalista em formação. Essas exposições, portanto, tinham a facilidade de, em um só local, reunir inovações tecnológicas e riquezas espalhadas para muitas colônias.

As Exposições Universais promoveram o que se consolidou como o denominado progresso material do período, e ainda correspondeu ao ascendente ideal burguês, evidenciado por aspirações de poder, riqueza e ostentação. Organizado pelo governo do país anfitrião, os eventos tinham um caráter multidisciplinar, envolvendo vários setores da atividade humana, mas com ênfase nos inventos e maquinários. Contavam com a participação de autoridades do Estado e representantes das áreas da economia, da ciência, da religião, da educação e das artes e possuíam um perfil pedagógico e imperialista.

Construções arquitetônicas monumentais foram erguidas para abrigar as exposições, que, divididas em pavilhões, tinham como objetivo mostrar ao público e fazê-lo conhecer e admirar riquezas e produtos culturais de lugares desconhecidos e exóticos. Toda a organização dos setores sociais apresentados nas exposições refletia a nova ordem mundial e obedecia a um sistema enciclopédico positivista. Os produtos eram catalogados por classes, grupos e categorias, seguindo critérios científicos, com o objetivo de difundir o conhecimento sintetizado de todas as nações envolvidas no acontecimento (PLUM, 1979).

Diferentemente das feiras regionais e nacionais, onde os produtos eram expostos à venda, nas Exposições Universais os artigos inicialmente eram apenas exibidos. As Exposições propunham um acordo entre a ciência, a técnica

e a indústria, com a finalidade de despertar a consciência pública do caráter mundial acerca das transformações no sistema capitalista.

A primeira Exposição Universal aconteceu em Londres, em 1851, no Palácio de Cristal, estrutura colossal de ferro e vidro, construída no Hyde Park. Possuía 563 m de comprimento, 124 m de largura e 33 m de altura. Não era uma edificação e sim uma estrutura temporária, que poderia ser desmontada, possibilitando a utilização para outros fins¹⁰². Não podemos esquecer que, nesse período, a Inglaterra era a nação mais poderosa do mundo, detentora de um vasto império e precursora da Revolução Industrial.

O Palácio de Cristal foi um marco simbólico da nova significação do espaço na sociedade industrial moderna. Vale aqui ressaltar algumas considerações do filósofo alemão Peter Sloterdijk, baseado nas impressões do escritor russo Fiódor Dostoiévski, que, no romance *Caderno do Subterrâneo*, escreveu sobre o impacto dessa emergente configuração global. Sloterdijk utiliza o grande edifício londrino da Exposição Mundial de 1851 como metáfora para uma teoria filosófica sobre a globalização.

O espaço-interno-do-mundo do capital não é uma ágora nem uma feira ao ar livre, mas uma estufa que arrastou tudo o que antes era exterior para o seu interior. Com a representação do palácio do consumo a nível planetário, o clima estimulante de um mundo interior de mercadorias acede à linguagem. Nesta Babilônia horizontal, ser-se humano passa a ser uma questão de poder de compra e o sentido da liberdade manifesta-se na capacidade de escolher entre produtos destinados ao mercado – ou produzir autonomamente esses produtos. (SLOTERDIJK, 2008, p. 22).

O efeito de a fotografia ser incluída nesse espaço foi certamente determinante na assimilação do seu potencial comercial, fato que estimulou ainda mais sua rejeição no campo artístico. A construção do Palácio de Cristal se assemelhava também a um grande estúdio fotográfico. O telhado, assim como as transparentes paredes de vidro contribuíram para a iluminação interna, favorecendo a captura de imagens fotográficas. Sua estrutura em muito lembra

¹⁰² O projeto foi idealizado a partir de uma estufa gigantesca, construída por Joseph Paxton (1801- 1865), na propriedade do Duque Devonshire, e tinha a finalidade de abrigar uma coleção de plantas exóticas (PLUM, 1979, p. 30)

a maioria dos estúdios na segunda metade do século XIX, quando eram adaptados com telhas de vidro e grandes janelas para a entrada da luz.

Figura 17 - John Jabez Edwin Mayall, 1851.
Palácio de Cristal, Exposição Universal.



Daguerreótipo, 30,5x 24,6 cm.
Fonte: The J. Paul Getty Museum.

O fotógrafo inglês John Jabez Edwin Mayall (1813 – 1901) tirou partido da luminosidade interior do Palácio, escolhendo uma posição estratégica e fazendo uma das poucas imagens internas do local, onde é notável a monumentalidade do espaço (Figura 17).

O Palácio de Cristal foi aberto para o público em maio e permaneceu até outubro de 1851, atraindo 6.039.195 visitantes, com 13.937 expositores (PLUM, 1979, p.61). Os produtos expostos foram separados em quatro seções e 30 classes, que englobavam: matérias-primas, produtos manufaturados,

maquinaria, escultura e artes liberais e mecânicas. No catálogo da Exposição¹⁰³, especificamente na introdução do relatório classe XXX, há um esclarecimento do objetivo principal do evento, que era mostrar os produtos característicos da produção industrial.

A inclusão da escultura na seção Belas Artes estava associada estritamente à base material, ao produto bruto, ou a algum processo mecânico em que essas modalidades eventualmente fossem dependentes para sua execução. Os aspectos formais e estéticos não foram considerados como atributos para integrar a seleção das obras apresentadas. A pintura não seria admitida, exceto se apresentasse alguma inovação nos materiais, o que não foi o caso, motivo pelo qual nenhuma pintura foi apresentada na exposição (TURAZZI, 1995, p. 56).

Os expositores fotográficos foram apresentados juntamente com os demais produtos, organizados por nações. A maioria das fotografias ficou exposta entre máquinas e produtos industriais, entretanto algumas foram exibidas na seção IV: Belas Artes, Classe XXX: Escultura, Modelos e Arte Plástica, Mosaicos, que obedecia às regras acima citadas. Essa foi a primeira vez que fotografias de todo o mundo foram exibidas ao grande público, mas ainda eram pouco definidos os critérios a partir dos quais elas poderiam ser classificadas.

Cerca de setecentos exemplares em diversos processos fotográficos foram exibidos, sendo as principais contribuições vindas da Grã-Bretanha, da França, da Alemanha e dos Estados Unidos. A qualidade dos daguerreótipos estadunidenses e os calótipos franceses foram objeto de muita admiração e elogios pela imprensa, surpreendendo os anfitriões.

Fazia parte da formalidade a constituição de um júri internacional com a finalidade de escolher e selecionar as principais contribuições apresentadas pelos expositores. No caso da fotografia, esses prêmios eram utilizados pelos fotógrafos para promover seus negócios. Entre os fotógrafos que receberam condecorações, destaca-se o nova-iorquino Brady Mathew¹⁰⁴ (1822-1896),

¹⁰³ Royal Commissioners. *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided*. London: Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1852, p. 819.

¹⁰⁴ Mathews iniciou sua carreira produzindo caixas para joias, miniaturas e daguerreótipos. Em seguida se tornou fotógrafo comercial e, mais tarde, se destacou fotografando a Guerra de

contemplado com uma medalha pela excelência dos seus daguerreótipos, que retratavam celebridades americanas. Mayall¹⁰⁵ recebeu uma menção honrosa e se destacou na mostra utilizando uma câmera de daguerreótipo de grande formato, recebendo a incumbência do Príncipe Albert de fotografar toda a exposição.

Além de trazer uma contribuição técnica o “crayon daguerreotype”¹⁰⁶, Mayall exibiu um estilo inédito, parte de um trabalho que fez no começo de sua carreira na Filadélfia, uma série de dez daguerreótipos intitulados *The Lord Prayer*, que ilustrava uma cena bíblica associada à oração do Pai Nosso. Trata-se de um trabalho inovador, que sugeriu a concepção do gênero alegórico, ainda não utilizado no meio fotográfico da época, mas infelizmente essas imagens foram perdidas com o tempo. Entretanto, no relatório da comissão do júri da Exposição Universal de 1851¹⁰⁷, existe uma descrição delas. O relato trata da figura de uma mulher reclinada que sugere estar em estado de oração, em um cenário admirável, conseguida a partir de um jogo de luzes e tons harmoniosos, que preenchia toda a atmosfera.

A forma encenada das imagens foi percebida pelos jurados, não apenas na série *The Lord Prayer*, como também na sequência composta por quatro daguerreótipos intitulados *The Soldier's Dream*, baseado na obra do poeta inglês Thomas Campbell (1777-1844). Sobre esses trabalhos, o júri se limitou a fazer apenas comentários técnicos, descrevendo as cenas e fazendo associações à teatralidade utilizada. A expressão *tableaux*¹⁰⁸ aparece no relatório, designando as ilustrações poéticas de Mayall¹⁰⁹.

Dentre os franceses que se destacaram com a técnica do calótipo, estão os fotógrafos Gustave Le Gray, Henry Le Secq e Hippolyte Bayard, este último muito elogiado pelo júri e reverenciado com uma medalha.

Secessão. Ele é considerado como um dos primeiros fotógrafos de guerra da história. (HANNAVY, 2008, p.198)

¹⁰⁵ Mayall foi um dos mais bem-sucedidos fotógrafos comerciais da Inglaterra. Em 1855 se tornou fotógrafo da família real inglesa.

¹⁰⁶ Método que, aplicado ao retrato, produz um efeito de luz que suaviza a imagem. Mais detalhes em: *The Athenaeum: Journal of Literature, Science and the Fine Arts*, 5 oct. 1850 n°1197, p.1048.

¹⁰⁷ *Royal Commissioners. Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided*. London: Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1852, p.277. Disponível na internet.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Este gênero de fotografia será adotado mais tarde com fins artísticos, como veremos adiante.

O ponto alto da exposição foi a apresentação da fotografia estereoscópica que, com a aprovação da rainha Victoria, em pouco espaço de tempo se espalhou em vários países. Só no seu primeiro ano de lançamento, a novidade vendeu mais de mil exemplares em Londres. Em 1854, foi criada a London Stereoscopic Company, especializada no ramo da fotografia estereoscópica. A companhia em dois anos reuniu um cadastro com cerca de dez mil tipos de imagens em diversas categorias, incluindo: vistas, monumentos, obras de arte, imagens pornográficas, entre outras. Na segunda Exposição Universal, a empresa produziu mais de cem cartões por dia. Os números só aumentaram nos anos seguintes, chegando-se a vender cerca de meio milhão de aparelhos (TURAZZI, 1995, p. 60).

A segunda Exposição Universal realizada em Paris, em 1855, acompanhou as mesmas características da primeira, com uma construção imponente de um palácio¹¹⁰ no centro da cidade, que atraiu de 20.839 expositores (PLUM, 1979, p. 61). Entretanto, existia um anseio de agregar todos os domínios da atividade humana, o que não tinha ocorrido na última mostra em Londres, quando as belas artes não foram incluídas. Dessa feita, o Palácio da Indústria e de Belas Artes deveria atender aos anseios da crítica.

A criação de um pavilhão exclusivo para as artes não garantiu que a fotografia pudesse compartilhar o mesmo espaço. Seu lugar continuou sendo junto ao segmento industrial, exibida em um ambiente cercado de máquinas a vapor, ferragens, alimentos, produtos animais, entre outros. A fotografia foi categorizada na vigésima sexta classe industrial: “impressão em letras e blocos, fotografia” com subcategoria que integrava equipamentos fotográficos e fotografias (HANNAVY, 2008, p.512). As imagens que foram apresentadas nessa seção, em vitrines padronizadas¹¹¹, tiveram a função de ferramenta de estudo: reproduções de obras de arte; vistas e retratos, que poderiam auxiliar pintores e escultoras na elaboração de suas obras. Ainda a fotografia como ferramenta teve lugar garantido nas categorias científico-documental, sendo mostradas, ao lado de microscópios, imagens de insetos, fibras vegetais etc. Também foram exibidas fotografias etnográficas de homens e mulheres.

¹¹⁰ A edificação serviu para as exposições universais de 1878 e 1889. (PLUM, 1979)

¹¹¹ *La Lumière* 10/ fev. 1855, p. 24.

As últimas inovações técnicas do meio integravam a mostra, com destaque para Adolphe Braun e Blanquart-Évrard¹¹², que revolucionaram a ilustração de livros com o uso de impressões fotográficas. Por outro lado, a Exposição Universal de 1851 validou o auge do daguerreótipo e do calótipo. Quatro anos depois, a situação se modifica, sendo a técnica do Colódio Úmido a grande promissora novidade¹¹³.

A fotografia foi contemplada com cerca de 80 medalhas, um resultado bastante significativo, se considerado o número de 120 expositores na modalidade¹¹⁴, cabendo aos franceses o maior número deles. Dentre os nomes franceses já conhecidos, foram laureados Bayard, Le Gray, Le Secq, Mayer Pierson e Disdéri. Este último, que já havia sido citado anteriormente por ter sido encarregado de documentar toda exposição, também exerceu muita influência na organização do evento junto a Ernest Lacan, com quem compôs a Comissão Imperial da Exposição Universal.

A organização do evento já sinalizava suas tendências ao escolher Disdéri e Lacan. O primeiro, um fotógrafo apontado por muitos críticos e artistas como demasiado comercial. O segundo, com posicionamentos divergentes da Société Française de Photographie, chegou em seus artigos a desqualificar os propósitos da Sociedade em defender um lugar da fotografia junto às artes. Ele enxergava, principalmente, o potencial mercantilista da fotografia (LEMAGNY e ROUILLÉ, 1988, p. 34). Na edição do jornal *La Lumière*, nº28, de 14 de julho de 1855, Lacan enaltece a visita de Napoleão III à Exposição Universal de modo que deixa transparecer a receptividade do jornal ao regime do Segundo Império e o consentimento com o lugar oferecido à fotografia na referida exposição.

A participação de fotógrafos, que se mobilizavam para a entrada no campo das artes em eventos onde a fotografia era vista como uma atividade meramente industrial, se tornava uma atitude bastante ambígua. Entre eles já existia uma separação em relação à orientação da fotografia. Por um lado, os que receavam que ela se transformasse em uma atividade puramente lucrativa e, por outro lado, havia aqueles que não tinham nenhuma restrição a este fato.

¹¹² Já citado na seção “A fotografia como instrumento científico”.

¹¹³ Sobre o Colódio Úmido, ver “A fotografia como instrumento científico”.

¹¹⁴ *La Lumière*, 1/12/1885, nº48.

A exclusão da fotografia junto ao pavilhão das belas artes já era esperada. Nada havia mudado desde o salão de Belas Artes de 1850, quando Gustave Le Gray, inicialmente admitido expondo nove vistas ao lado de litografias, sendo também incluído no catálogo da exposição. Esse mesmo artista, posteriormente, teve seus trabalhos retirados da mostra por um subcomitê que considerou as imagens inapropriadas¹¹⁵.

Em oposição à forma como a fotografia foi apresentada no Palácio da Indústria, a Société Française de Photographie resolveu organizar sua primeira exposição, em sua sede em Paris, no mesmo período da segunda Exposição Universal (LEMAGNY e ROUILLÉ, 1988, p. 34). A exposição homenageava os pioneiros da fotografia e tinha o objetivo de proporcionar uma interpretação distinta da fotografia vista na grande exposição.

A Société estabeleceu um regulamento rígido em relação aos aspectos formais e estéticos da fotografia, no sentido de conferir um estatuto artístico e se diferenciar da fotografia praticada nos estúdios comerciais. Como já enunciado, a reprovação do uso de qualquer modificação das imagens através de retoques e outros artifícios era um ponto que chamava a atenção no regulamento da Société¹¹⁶, ao passo que no Palácio da Indústria o retoque foi apresentado como um método inovador, principalmente na confecção de retratos. A partir de então, a prática do retoque em negativos e cópias foi assimilado rapidamente pela fotografia comercial e incorporada ao gosto do público em geral, tornando-se um modismo. Outro recurso também difundido no evento foi a fotografia colorida, pintada à mão, realizada pelo estúdio Mayer e Pierson.

Os fotógrafos que aspiravam ao estatuto artístico da fotografia estavam direta ou indiretamente ligados à Société Française de Photographie e buscavam escapar da adesão às tendências propostas pelo comércio.

O esforço da Sociedade Francesa em levar a fotografia para os salões de arte só foi parcialmente concretizado em 1859, quando, em tratativas com o governo francês, lhe foi autorizada uma exposição fotográfica simultânea ao *Salon des Beaux-Arts* no Palais de l'industrie. A terceira exposição pública da

¹¹⁵ WEY, F. "De L'influence de L'Héliographie sur lus Beaux-Arts". *La Lumière*, nº 1, 9 de février 1851, p.2. (Disponível online: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

¹¹⁶ Bulletin de la Société Française de Photographie, 1855, p. 45.

associação foi apresentada em espaços distintos, sendo que nenhuma referência sobre o evento foi mencionada no programa oficial do Salão. A sociedade arcou com todos os custos referentes à divulgação, à montagem e ao catálogo. Com entradas distintas, também era necessário pagar um bilhete extra para visitar a mostra¹¹⁷.

Entretanto, mesmo a fotografia não dividindo o mesmo espaço das belas artes, o fato é que a proximidade entre as exposições reacendeu as discussões sobre seu lugar dentro do campo das artes. A *Gazette des Beaux-Arts* publicou um aceno positivo à iniciativa. O crítico de arte Philippe Burty descreveu e elogiou alguns trabalhos, admirou os retratos feitos por Nadar e o considerou um verdadeiro artista. Em uma frase, Burty percebeu o significado da fotografia e todo o percurso, ainda em aberto, a ser percorrido em direção ao campo das artes: “A fotografia é uma arte ainda na sua infância, e não se pode prever o que o futuro lhe reserva”¹¹⁸ (BURTY, 1859, p. 27, tradução nossa).

Por outro lado, o Salão de 1859 foi alvo, também, de muitos ataques. O mais famoso deles foi a crítica de Charles Baudelaire, resultado de uma carta enviada ao diretor da *Revue Française*, Jean Morel, e publicada com o título “O público moderno e a fotografia”.

Sendo uma das principais vozes em defesa do campo artístico, resistente às transformações decorrentes da revolução industrial, Baudelaire acreditava que o progresso material contribuía para “o empobrecimento do gênio artístico francês” e que não se podia confundir a arte com a indústria: “...a indústria, fazendo sua irrupção na arte, se torna a sua mais mortal inimiga, e que a confusão de funções impede que ambas se cumpram” (BAUDELAIRE, 2013, p. 103).

Ele via a fotografia como cópia que poderia auxiliar o homem em diversas tarefas, mas repudiava qualquer pretensão do meio em ocupar uma posição no campo artístico, e aos fotógrafos reservou palavras ásperas:

¹¹⁷ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 88 e 117.

¹¹⁸ “La photographie est un art encore à son enfance, et l'on ne peut prévoir ce que lui réserve l'avenir”.

como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores falhados, demasiado pouco talentosos ou preguiçosos para acabar os seus estudos, esse entusiasmo universal tinha não só um caráter de cegueira e imbecilidade, mas também a cor da vingança. (BAUDELAIRE, 2013, p.103)

Já em 1862, foi a Sociedade Fotográfica de Londres que reprovou a decisão do comitê da terceira Exposição Universal em colocar a fotografia junto a utensílios agrícolas e de marcenaria (SCHARF, 1974, p.157). Entretanto, o meio fotográfico cada vez mais se destacava como uma atividade rentável. É nesse ano que a empresa London Stereoscopic Company comercializou aproximadamente um milhão de exemplares de cartões estereoscópicos. A procura de fotografias de celebridades no formato *carte de visite* também teve um acentuado crescimento. A casa Maron & Co., em Londres, especialista nessa modalidade, registrou impressões mensais de cerca 50.000 imagens (HANNAVY, 2008, p. 610).

Nas seguintes Exposições Universais, a fotografia continuou sendo apresentada como um ramo muito promissor e lucrativo, tendo em 1867, um espaço exclusivo para os serviços fotográficos. Um pavilhão no Campo de Marte, em Paris, foi construído especialmente para a fotografia, contendo um estúdio onde era possível fotografar os produtos expostos¹¹⁹. Também foram inseridos no programa da exposição espetáculos com shows pirotécnicos e projeções. Nessa atmosfera de entretenimento, eram apresentadas ao público as inovações do meio fotográfico.

Gradativamente, as Exposições Universais se tornaram um ambiente de espetáculo, e a fotografia continuou sendo um atrativo. Além de estar presente em diversas seções, tornou-se frequente a reserva de uma área para sua atividade. Em 1876, na Filadélfia o pavilhão Photographic Hall possuía um estúdio com recepção, vestiário, salão de poses, onde o visitante poderia ser retratado.

Dessa maneira, a fotografia adentrava o século XX cada vez mais distante de pertencer ao campo artístico. Na Exposição Universal de 1900, continuou

¹¹⁹ *L'Exposition Universelle* de 1867. Publication internationale autorisée par la Commission Imperiale. Paris:1867, v.1. p. 93 e p. 30.

sendo preterida e classificada no grupo referente a instrumentos e processos gerais de Letras, de Ciências e Artes e recusada para participar da *Exposition Centennale de L'art Français*, que fazia parte da programação do evento (POIVERT, 2001).

A exibição de fotografias nas primeiras Exposições Universais junto a máquinas e produtos industriais dificultou o seu reconhecimento como obra de arte. Outro ponto foi o aprimoramento técnico do meio que sempre foi difundido nas exposições na modalidade das patentes. Essas decisões contribuíram para que sua prática fosse vinculada a uma atividade comercial.

O lugar reservado à fotografia nas Exposições Universais do século XIX foi fundamental para delinear os princípios de como ela deveria ser absorvida pelo grande público. Se, desde a sua invenção, fotógrafos reivindicavam a sua inserção no campo das artes, a concretização desse direito se tornará cada vez mais distante diante da industrialização da atividade fotográfica nas últimas décadas do século XIX.

3. OUTRO LADO REVELADO

3.1 Hippolyte Bayard: O Real Encenado

O potencial imaginativo e ficcional da fotografia sempre esteve presente desde sua invenção. Um de seus pioneiros revelou um lado oculto ofuscado pela racionalidade iluminista, que se refletiu ao mostrar possibilidades criativas de modo ainda não considerado, permitindo um lugar para a subjetividade e a fantasia no meio fotográfico.

O francês Hippolyte Bayard (1801-1887) buscou o reconhecimento do seu processo junto às autoridades francesas no mesmo período em que Daguerre; contudo, sem nenhum sucesso.

Bayard era um funcionário público do Ministério das Finanças de Paris e, desde sua infância, já se interessava por métodos que envolviam reações da luz solar em substâncias químicas¹²⁰. Provavelmente, ele foi influenciado por seu pai, um jardineiro que também se interessava por experimentos dessa natureza (HANNAVY, 2008). Na segunda década do século XIX, de acordo com Wolfgang Kemp (2014, p. 21), Bayard tentava, a partir da janela do seu escritório, desenvolver um método de reprodução de imagens. Em seu diário, descreveu trechos sobre a sua descoberta e alguns fatos que indicam que antecederam a divulgação das particularidades dos processos desenvolvidos por Daguerre e Talbot¹²¹.

Ernest Lacan, em uma de suas reportagens no jornal *La Lumière*, tentou corrigir, quinze anos mais tarde, o equívoco de apenas atribuir a um inventor o descobrimento da fotografia¹²². Em um artigo, ele respondeu ao conteúdo do livro de autoria do fotógrafo Auguste Belloc (1815?- 1867), intitulado *Les Quatre Branches de La Photographie Traité Complet Théorique et Pratique*, que ignorava o processo desenvolvido por Bayard e atribuía aos respectivos métodos

¹²⁰ Para alguns autores, Bayard experimentava um costume comum na época: reproduzir imagens de frutas, especialmente maçãs ou pêssegos, colocando um papel em sua superfície. Com o amadurecimento da fruta, formava-se no papel um contorno com tons distintos. (SOUGEZ, 1996, p. 83)

¹²¹ As anotações referentes às pesquisas de Bayard se encontram na Société Française de Photographie. (FRIZOT, 1998, p. 29)

¹²² *La Lumière*, 2 de setembro 1854, edição 35, p. 139.

de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor e Frederick Scott Archer a primazia da invenção da fotografia e seu aprimoramento.

Lacan¹²³ apresentou então detalhes sobre toda a empreitada de Bayard para conseguir algum reconhecimento perante as instâncias públicas no início dos anos 1839. A reportagem indica que Bayard, em maio daquele ano, buscou apoio na Academia de Ciências Francesa junto aos seus membros, mostrando exemplares do seu processo ao físico Jean-Baptiste Biot (1774-1862) e Arago. Este último, empenhado nas tratativas pelo reconhecimento do processo de Daguerre, desencorajou Bayard de apresentar publicamente o seu achado e pediu a ele que aguardasse os resultados referentes aos métodos de Daguerre¹²⁴ para, então, apresentar o seu processo. Em seguida, talvez como um alento, Arago solicitou ao Ministério do Interior uma quantia de 600 francos para que Bayard pudesse obter uma câmera com uma objetiva melhor (SOUGEZ, 1996, p. 83).

Entretanto Bayard continuou ativo e atento e não deixou passar uma grande oportunidade que surgiu para exibir seus trabalhos inéditos, juntamente com obras de arte, fato relevante para história da fotografia. Em primeiro de julho de 1839, ele participou de uma exposição de arte beneficente para as vítimas de um terremoto na Martinica. A mostra foi composta por pinturas, desenhos e esculturas, sendo organizada por uma comissão específica que tinha a participação de leiloeiros, com alguns quadros doados e colocados à venda no final da exposição¹²⁵. A exposição aconteceu em uma galeria em Paris situada na Rua Jeuneurs, nº16. Durante cerca de um mês, Bayard apresentou 30 fotografias com temas relacionados a vistas arquitetônicas e natureza morta, juntamente com obras de artistas consagrados, como: Rembrandt, Francisco de Zurbarán, Caneletto, Sheffer, Girodet, Gérard, Géricault, Horace Vernet, Gudin, entre outros¹²⁶.

Essa pode ser considerada a primeira exposição de fotografia da história, embora o método fotográfico ainda desconhecido e exposto ao lado de desenhos e pinturas tenha sido supostamente confundido com as outras modalidades.

¹²³ Baseado em notas manuscritas de Bayard.

¹²⁴ *La Lumière*, 2 de setembro 1854, edição 35, p.139.

¹²⁵ *Le Constitutionnel*, 3 de agosto 1839.

¹²⁶ *Ibidem*.

Outros jornais de grande circulação do período, como *La Presse*¹²⁷ e o *Journal des Débats Politiques*¹²⁸, anunciaram o acontecimento apenas como “exposição de pinturas e obras de arte”, não fazendo nenhuma referência à novidade dos trabalhos de Bayard. Todavia, o jornal *Le Constitutionnel*, de 3 de agosto, do mesmo ano, ao término da exposição, reservou um artigo para analisar as obras expostas, destacando as imagens de Bayard¹²⁹.

A crítica publicada pelo *Le Constitutionnel* oferece uma visão ampla de todo o engajamento para realização da mostra e particularmente comenta as obras apresentadas, colocando a autenticidade de algumas telas em dúvida, sobretudo, buscando fazer uma analogia entre alguns dos renomados pintores que participaram da exposição e suas escolas. No final do texto, o jornalista se refere aos trabalhos de Bayard como requintados e harmoniosos com efeitos luminosos que “a pintura jamais alcançará [...] pequenas figuras banhadas em meio-tom indescritível como num claro e obscuro da natureza.” O autor ainda enfatizava que o objetivo da arte não é a imitação da natureza e sim a criação. Mesmo enaltecendo as imagens de Bayard e se referindo também a Daguerre, ele conclui que esses processos eram como se a natureza se visse, por assim dizer, em si mesma, e sutilmente descartou a possibilidade de ser considerada como arte verdadeira.

Ao perceber que a Academia de Ciências ignorou o seu processo positivo direto sobre o papel, Bayard, aconselhado por amigos artistas, resolveu apresentar o seu achado na Academia de Belas Artes, que organizou uma comissão composta por 11 integrantes para analisar o caso. Em 2 de novembro de 1839, foi apresentado um parecer elaborado pelo secretário da Academia de Belas, Artes, Raoul-Rochette (1790-1854), que aprovou o valor distinto do processo, evidenciando as características e vantagens das imagens em papel e apelando às instâncias governamentais pelo reconhecimento de Bayard. Porém, tal fato não produziu efeito. Bayard tentou novamente a admissão na Academia

¹²⁷*La Press*, em 26 de junho 1839.

¹²⁸ *Journal des Débats Politiques* em 29 de junho de 1839.

¹²⁹Alguns autores, como SOUGEZ, FRISOT, se referem à existência de outra reportagem sobre a exposição no *Journal Le Moniteur* de 22 de julho de 1839, em que o nome de Hippolyte Bayard foi citado. Entretanto, esse jornal, por não estar disponível nas bibliotecas online, não pôde ser examinado para este trabalho.

de Ciências. Dessa vez enviou imagens e uma carta. Tarde demais. O daguerreótipo já tinha sido consagrado e sua tentativa de reconhecimento foi novamente desprezada.

O processo de Bayard baseava-se em obter imagens positivas diretamente feitas sobre papel impregnado com sais de prata através do uso da câmara obscura, que, depois de expostas à luz, eram banhadas com cianeto ou hipossulfito. Essa técnica possibilitava, também, a reprodução de múltiplas cópias (SOUGEZ, 1996, p. 84). As imagens se assemelhavam a desenhos com aparência suave e tons brandos, com sutilezas entre gradações escuras e claras. A reação química junto à textura do papel disforme produzia uma cor alaranjada com um efeito harmonioso. Embora o processo de Bayard usasse o papel como base para a imagem, ele ainda se diferenciava do método utilizado por Talbot, que, naquele momento, só produzia imagens negativas.

O resultado produzido por essas imagens era bastante diferente, se comparado ao daguerreótipo, que, com uma superfície lisa, refletia-se a imagem refletia como num espelho. Esse efeito de nitidez seguramente preenchia os anseios da comunidade científica. Já a imprecisão dos detalhes no método de Bayard se aproximava do campo das artes e foi o que despertou o apoio dado ao processo pela Academia de Belas Artes. Mas todas as tentativas frustradas levaram Bayard a enxergar na fotografia outras possibilidades criativas do seu uso e não apenas de fiel espelho do real, como já proclamado nos discursos influentes.

Em outubro de 1840, ele fingiu se autorretratar como morto. Parece ter planejado com detalhes todos os elementos que envolveram o episódio. Escolheu o cenário simples onde aparece no centro da imagem. Com o tronco levemente inclinado para direita, sentado em um banco com olhos fechados, nu da cintura para cima, parte de um tecido cobre o recosto e envolve os membros inferiores do seu corpo. Suas mãos repousam sobre o colo e, em segundo plano, na parede do lado esquerdo, aparece pendurado um grande chapéu de palha. Do lado direito, um jarro aparenta estar em cima do banco e, no chão, uma escultura. Existem três versões dessa cena com pequenas alterações. As

fotografias do episódio, conhecidas como *Le Noyé* (o afogado), medem 18,8 cm por 19,2 cm / 33 cm por 23,9 cm¹³⁰ (Figura 18).

Figura 18 - Hippolyte Bayard.
Autorretrato *Noyé*, 18 out. 1840.



Fonte: Coleção Société Française de Photographie. (FRSFP 0024IM 269 H 002)

Ao simular a sua própria morte, Bayard também faz o primeiro *portrait*, levando em consideração as limitações e dificuldades técnicas do período, pois o longo tempo de exposição dificultava a realização do gênero de retratos. Sem dúvida, a encenação de parecer morto e imóvel, com os olhos fechados, favoreceu a captura.

¹³⁰ Société Française de Photographie. (FRSFP 0024IM 269 H 002)

Essa imagem gerou muitas interpretações, a começar por estabelecer uma metáfora com a fotografia e sua relação com o embalsamamento do tempo. Bayard, encarnado como criador de um processo que immortaliza a realidade, veio a óbito, afogado pela insensibilidade das autoridades em reconhecer o seu mérito. Em outras palavras, o retrato representa, antes de tudo, a morte do seu processo.

Para reforçar toda encenação e não deixar dúvidas do seu intento, ele escreveu no verso de uma das imagens.¹³¹

Este cadáver que você vê é o do Sr. Bayard, inventor do processo que você acabou de testemunhar, ou cujos resultados maravilhosos você testemunhará em breve. Segundo meu conhecimento, esse engenhoso e incansável pesquisador trabalhou por cerca de três anos para aperfeiçoar sua invenção.

A Academia, o Rei e todos aqueles que viram suas imagens, que ele mesmo considerou imperfeitos, o admiraram como você faz neste momento. Isso tem sido uma grande honra, mas não rendeu um centavo. O governo, que deu muito a Daguerre, declarou que não podia fazer nada por Bayard e o infeliz se afogou! Oh! irreverência dos assuntos humanos! Artistas, acadêmicos e jornalistas prestaram atenção nele por muito tempo, mas agora ele está no necrotério há vários dias e ninguém o reconheceu ou reivindicou. Senhoras e Senhores, é melhor que passe longe por medo de afetar seu olfato, porque, como você pode ver, o rosto e as mãos do cavalheiro começam a se decompor.

H. B 18 de outubro de 1840. (tradução nossa)

Bayard inovou mais uma vez ao introduzir um diálogo entre imagem e texto, algo naquele momento ainda não feito. Ele rompe com o paradigma atribuído à única função da fotografia como prova irrefutável da verdade e mostra uma lacuna que indica não ser possível obter o total controle do que é mostrado.

¹³¹ “Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de Monsier Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s’occupait à perfectionner son invention.

L’Académie, le Roi, et tous ceux qui ont vu ses dessins, que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d’honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s’est noyé ! Oh ! instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd’hui qu’il y a plusieurs jours qu’il est exposé à la Morgue, personne ne l’a encore reconnu ni réclamé ! Messieurs et Dames, passons à d’autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer.” 18 Octobre 1840, Société Française de Photographie. (FRSFP 0024IM 269 H 002)

A suposição na qual a fotografia intitulada *Le Noyé*, de Bayard, teve alguma influência da obra de Jacques-Louis David (1748 – 1825) (BATCHEN, 2004) é provável a considerar que no artigo acima citado, sobre a primeira exibição das imagens feitas por Bayard no jornal *Le Constitutionnel*, embora, nenhuma tela do notável pintor integrasse a mostra seu nome foi lembrado e expressivamente reverenciado com força e saudosismo. Tal fato demonstra o espírito da época em que a França atravessava uma instabilidade política e que na memória viva ainda se guardava o efeito de obras de David, como *La Mort de Marat* ou *La Mort de Lepeletier de Saint-Fargeau*” (Figura 19), produzidas em 1793, representando mártires da Revolução Francesa, ambos assassinados injustamente pelo regime político vigente na época. Visto que Bayard se sentiu alvo de uma grande injustiça feita pelo Estado em não reconhecer os seus esforços, sendo preterido pela escolha do processo de outro, certamente ele pode ter se identificado com as obras de David. Observando as semelhanças entre os arranjos das composições e a utilização da escrita que nas obras assumem um importante papel para suas compreensões, pode-se pensar que *Le Noyé* é uma paródia feita por Bayard.

Figura 19 - Jacques-Louis David.
La Mort de Lepeletier de Saint-Fargeau, 1793.



Óleo sobre tela, 33 x 27,2 cm
Fonte: <http://parismuseescollections.paris.fr>

Quanto às primeiras imagens expostas por Bayard, note-se que foram apresentadas no mesmo espaço artístico em que se exibiam as obras tradicionais nas modalidades da pintura e escultura. É importante ressaltar que não houve nenhuma resistência dos organizadores do evento em acolhê-las na exposição. Ao contrário, foram aprovadas, mesmo sendo comparadas com desenhos e pinturas, recebendo elogios.

Lamentavelmente, Bayard desistiu de suas pesquisas e aderiu aos processos oficiais, dedicando-se à fotografia documental. Tornou-se sócio fundador da Société Française de Heliographie e, posteriormente, da Société Française de Photographie. Seu autorretrato, *Le Noyé*, deixou a semente fértil e criativa entre a realidade e a imaginação

3.2 Manipulações, Alegorias e a Fotografia Naturalista

A aparência estética dos métodos que tinham como base o papel era dotado de uma forma expressiva semelhante à litografia e à gravura. Tais características foram certamente um dos motivos iniciais do apoio dado por críticos e artistas, que apostaram na fotografia como possibilidade artística.

À proporção que as técnicas fotográficas foram se aperfeiçoando em busca de mais nitidez nas imagens, outros recursos criativos foram surgindo. O negativo de vidro foi uma inovação que proporcionou tanto vantagens em relação ao tempo de exposição, como também a habilidade de elaborar uma imagem a partir de combinações de diversos negativos.

Como muitos dos primeiros fotógrafos, Gustave Le Gray teve sua base artística fundamentada na pintura¹³² e foi um dos defensores de uma prática artística da fotografia. Ele buscou inspiração nas paisagens da floresta de Fontainebleau, da mesma maneira que muitos pintores e escritores da época. Suas imagens expressivas, com contrastes acentuados, realçavam cenas da

¹³² Antes de se dedicar à fotografia, Gustave Le Gray foi aluno do pintor Delaroche e teve influências da escola de Barbizon. Como já citado anteriormente, ele teve também suas vistas excluídas do Salão de Belas Artes em Paris, em 1850.

natureza, que, cobertas por uma bruma suave, se aproximava da estética naturalista¹³³.

Le Gray era também adepto às técnicas fotográficas em papel, tendo desenvolvido o método que tinha como base o papel encerado a seco, muito difundido na Inglaterra e França¹³⁴. Interessado em novas possibilidades técnicas e criativas ele experimentou o processo colódio úmido e desenvolveu um sistema que utilizava a combinação de negativos de vidro sobrepostos para a obtenção de uma única cópia positiva.

Essa inovação foi pensada no intuito de resolver as limitações existentes no meio fotográfico em relação às situações, cujo movimento e o contraste luminoso do tema prejudicavam a nitidez e captação dos tons naturais da cena. Ele utilizou esse método principalmente em cenas marinhas (Figura 20), fotografando o mar e o céu separadamente para depois no laboratório montar todo material em uma única cópia. Desse modo foi possível conseguir um efeito de instantaneidade nas imagens que até então era impraticável, devido às limitações técnicas na obtenção da fotografia em movimento.

¹³³ Essa tendência estilística na fotografia, como já observado na seção “As Questões da Arte”, foi incentivada pelo jornal *La Lumière*, no sentido de relacionar a fotografia a uma atividade artística.

¹³⁴ O processo negativo de papel encerado foi criado por Le Gray em 1851. Consistia em cobrir a superfície do papel com cera antes de ser sensibilizada com sais de prata e exposta à luz. O papel se transformava em uma superfície rígida e resistente, possibilitando a preparação previamente. Esse método exigia um maior tempo de exposição, entretanto tinha maior nitidez e o custo era extremamente reduzido assim como o volume. Se comparado ao daguerreótipo, 200 chapas pesavam cerca de 100 Kg, ao passo que 200 folhas de papel encerado tinham o peso e o volume de um livro. (SOUGEZ, 1996, p. 98)

Figura 20 - Gustave Le Gray.
The Great Wave, sète, 1856.



Impressão combinada, 33.6 x 41.3 cm.
Fonte: www.moma.org/collection/works/51486

As paisagens marinhas de Le Gray, visões da costa do Mediterrâneo perto de Montpellier, como também seus estudos de nuvens, classificados como poéticos, foram aclamados na França e na Inglaterra. As imagens foram apresentadas em uma exposição no King's College, em Londres, no final de 1856¹³⁵. Suas vistas ganharam popularidade e cerca de 800 impressões foram vendidas na época (HANNAVY, 2008, p. 835).

O método de impressão composta foi precursor da fotomontagem e tinha como principal objetivo a busca fidedigna e otimizada da imagem real fotografada. Contudo, devido à insensibilidade da emulsão para determinados tons, ficava muito difícil reproduzir de forma harmoniosa o céu que, superexposto, ocultava as nuvens¹³⁶.

Sem desistir ele aprimorou o método no sentido de conseguir mais plasticidade em suas imagens fotográficas. Destarte, abriu o caminho para que

¹³⁵ *La Lumière*, 27 dez. 1856.

¹³⁶ Após essa descoberta, negativos de nuvens começaram a ser comercializados. Os negativos foram difundidos de forma indiscriminada e utilizados para qualquer cena. (GERNSHEIM, 1991, p. 50)

a composição composta pudesse ser utilizada com outros fins. Em seguida foi o que aconteceu na Inglaterra. O método foi assimilado pelos pretendentes da fotografia artística, em especial, no gênero alegórico.

Essa modalidade fotográfica teve grande repercussão quando foi apresentada ao grande público na primeira Exposição Universal em Londres, como já citado anteriormente. Os daguerreótipos alegóricos de Mayall tiveram, seguramente, influência no círculo que envolvia as questões da fotografia com a arte¹³⁷.

A Royal Photographic Society of Great Britain¹³⁸ contava com o apoio da Rainha Vitória e do Príncipe Albert, que estimularam a inserção da fotografia no campo das artes. A influência real na Society era visível, Sir Charles Eastlake, presidente da sociedade, era também o Presidente da Academia Real e, em seguida, diretor da Galeria Nacional. Desde 1853, o discurso emitido pela Royal Photographic Society of Great Britain sobre uma visão artística da fotografia era bastante liberal, quando comparado à orientação da Sociedade francesa.

O vice-diretor da associação britânica, Sir. William J. Newton, afirmava que a fotografia era um campo amplo e todo efeito era válido para transformar os negativos em obras de arte. Sendo assim, as imagens poderiam ser alteradas, como também todo o tema poderia ser apresentado um pouco fora de foco¹³⁹.

O que se pode observar na produção fotográfica artística vitoriana, a partir dos meados de 1850, é uma profusão de imagens com temas imaginativos que imitavam os estilos artísticos tradicionais. Uma variedade de ilustrações fotográficas que abordavam poemas românticos, figuras lendárias e heroicas, estudos bíblicos e temas rurais. O interesse pela fotografia alegórica na Inglaterra deve-se, em parte, a seu conteúdo moral e poético, que pode ser visto como uma forma de nostalgia, reação à provável ameaça às tradições, em consequência das transformações propostas pela Revolução Industrial.

¹³⁷ Consta também que, entre 1843 e 1848, David Octavus Hill (1802-1870), juntamente com Robert Adamson (1821 – 1848), já tinha produzido uma imagem alegórica, com cenas medievais, baseada na obra do escritor Walter Scott (1771-1832). (PEREGRINO; MAGALHÃES, 2012, p. 47)

¹³⁸ Antiga Photographic Society of London.

¹³⁹ *The Photographic Journal*, 3 march 1853, GERNESHEIM1991, p. 74.

Figura 21 - William Frederick Lake Price.
Don Quixote in His Study, 1857.



Impressão albume de prata negativo de vidro, 31.9 x 28 cm.

Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/271528

Pintores que abdicaram do ofício e se dedicaram à fotografia tiveram destaque no gênero alegórico, como William Lake Price (1810-1896). Price publicou, em 1858, um dos primeiros manuais de manipulação fotográfica nas artes e foi autor de várias fotografias encenadas, sobressaindo-se com a representação de personagens literários, a exemplo de Dom Quixote (Figura 21), e Robson Crusoe.

No entanto uma das mais ousadas iniciativas nesse gênero foi elaborada por Oscar Gustav Rejlander (1813 - 1875). O pintor sueco participou de uma exposição no Manchester Art Treasures Exhibition, em 1857, com a obra intitulada *The Two Ways of Life* (Figura 22), fruto da combinação de cerca de 30 negativos. Exibida juntamente com outras modalidades artísticas, supõe-se que esta composição fotográfica teve influência da pintura renascentista de Raphael

The School of Athens e *Romans During the Decadence* pintada por Thomas Couture (1815-1879). Esta última, pintada em 1847, foi considerada pela crítica do período como uma alegoria realista (GERNSHEIM, 1991, p. 77).

Figura 22 - Gustav Rejlander.
The Two Ways of Life.



Técnica :Impressão combinada, 40.6 x 76.2 cm.

Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/294822

A imagem de Rejlander seguia o repertório da pintura acadêmica, para executá-la, o fotógrafo contratou a ajuda especializada em *tableaux vivants* e precisou de seis semanas para concretizá-la (FABRIS, 2011).

Entretanto *The Two Ways of Life* sofreu diversas críticas, tendo sido excluída de uma exposição em Edimburgo sob a alegação de que a nudez dos modelos chocava o público. O jornal *The Liverpool & Manchester Photographic Journal* publicou um artigo de autoria de Rejlander, que foi lido em uma reunião da Royal Photographic Society of Great Britain, no conteúdo do texto ele se defendia das críticas atribuídas a sua composição. Na ocasião, Rejlander apontou as severas críticas vindas especialmente do jornal londrino, *Art Journal*, ao seu trabalho *The Two Ways of Life* e argumentou: “... eu tenho um

presentimento vívido de que chegará o tempo em que uma obra será julgada por seus méritos e não pelo método de sua produção.”¹⁴⁰ (tradução nossa)

Já Henry Peach Robinson (1830-1901) foi mais um adepto da fotografia composta. Ele produziu uma composição dramática utilizando a combinação de cinco negativos, nominada *Fading Away* (Figura 23). O tema, considerado inapropriado pela crítica, simulava uma cena mórbida: uma moça acamada aparentava dar seu último suspiro e, em volta, seus familiares demonstravam resignação. Essa imagem tornou Robinson conhecido, embora, despertasse sentimentos confusos na época (PEREGRINO; MAGALHÃES, 2012, p. 45). Suas fotomontagens obedeciam a um esquema sofisticado cujos planos eram minuciosamente estudados, sendo a impressão composta norteadada por um desenho preliminar. Outra composição de Robinson que merece destaque foi *The Lade of Shalott*, combinação de dois negativos, sugestionada pela obra de John Everett Millais (1829-1896), *Ophelia*.

Figura 23 - Henry Peach Robinson.
Fading Away.



Impressão albume de prata negativos de vidro, 23.8 x 37.2 cm

Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/302289

¹⁴⁰ “[...] I have a lively presentiment that the time will come, when a work will be judged by its merits, and not by the method of its production.” (The Liverpool & Manchester Photographic Journal New Series. No. 8, Vol. II. – April 15, 1858, p. 95)

As aproximações da fotografia inglesa vitoriana com a temática da pintura pré-rafaelita são visíveis não só nas imagens de Robinson, que foi um dos nomes influentes do movimento pictorialista¹⁴¹, mas também nos trabalhos de Julia Margareth Cameron (1815 – 1879)¹⁴².

Entusiasta, Cameron foi influenciada pelas composições fotográficas de Rejlander, cujos retratos deixavam uma marca particular de leve desfoque. Ela afirmava: “O que significa nitidez – e quem tem o direito de dizer qual a nitidez é certa” (*apud* KEMP, 2014, p. 25). Essa característica pode ser interpretada como uma forma de Cameron buscar subjetividade em seus trabalhos. Seus modelos, muitas vezes amigos intelectuais, eram retratados de forma pouco usual para a época. A aproximação do enquadramento assemelhando-se a um *close up*, junto à discreta falta de nitidez das imagens, produzia um contrastante efeito de intimidade e imprecisão. Essas qualidades foram motivos simultaneamente de muitos elogios e de severas críticas.

Cameron participou de algumas exposições organizadas pela Royal Photographic Society of Great Britain. Seus retratos *out of focus*, classificados como “estudos de cabeça”, inicialmente foram considerados inferiores quando comparados à qualidade artística de seus mestres, principalmente Rejlander¹⁴³. Entretanto, sua carreira como fotógrafa se desenvolveu rapidamente e ela se tornou conhecida ao ilustrar o primeiro livro com fotografias e poesias de autoria de Alfred Tennyson (1809-1892), tendo, em seguida, realizado algumas imagens baseada na obra de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

O gosto pelas imagens narrativas e imaginárias oriundas do modelo pictórico a *tableaux vivants* atraiu, também, outros fotógrafos entusiastas, como Lady Clementina Hawarden (1822-1865) e Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), este último conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll, autor de *Alice no país das maravilhas*. Carroll era admirador das composições encenadas por

¹⁴¹ Em 1869, Robinson lança *Pictorial Effect in Photography*. Esse livro, traduzido para o francês e alemão, teve várias edições e foi considerado o manual estético do movimento pictorialista.

¹⁴² Na Inglaterra a Irmandade Pré-Rafaelita exerceu grande influência na fotografia alegórica, assim como na França, onde os fotógrafos com pretensões artísticas se aproximaram da estética pictórica do grupo Barbizon.

¹⁴³ *The Photographic Journal* de 15 de Agosto de 1864 e 15 de fevereiro de 1865.

Lake, que elaborou imagens consideradas bizarras, baseadas no universo infantil, alvo de muitas controvérsias¹⁴⁴.

O nível de sofisticação nas manipulações e interpretações dos *Tableaux* levou a uma artificialidade e um desgaste dos temas encenados. A crítica vinda do campo das artes se manifestou logo na primeira exposição de Rejlander, quando o *The Art Journal*, em primeiro de fevereiro de 1857, escreveu¹⁴⁵:

O comitê encarregado da exposição faria o possível para rejeitar essas fotografias, pois é mais prejudicial para a Arte descobrir que suas produções se desvanecem como uma sombra. Com a Exposição Fotográfica não é necessário falar de obras individuais como faríamos das produções dos pintores. Os casos não são paralelos: o pintor emprega, ou deveria empregar olhos e mãos, governados por uma mente que preside, o fotógrafo usa uma máquina e requer um pouco de julgamento.

O artista trabalha de dentro para o que está fora; o fotógrafo emprega agentes externos para fazer o seu lance. Uns poucos por si só exigem aviso especial. O Sr. Rejlander vem com uma nova e extensa série de composições, muitas delas sendo incrivelmente inteligentes. Sentimos, no entanto, em olhar para produções desta classe, que estamos olhando retratos de atores – excelentes em seu caminho, mas ainda atores. "Mágoa e tristeza", "Não chore, mamãe", não impressiona com quaisquer sentimentos de simpatia a partir desta falta de realidade. Muitos dos estudos do sr. Rejlander são excelentes; mas eles não podem ser considerados obras de arte, e, de fato, devemos nos arrepender de ver tais produções ocorrendo entre as obras de arte. (tradução nossa)

¹⁴⁴ Nas imagens de Carroll, as crianças imitavam gestos de adultos. Essas poses foram interpretadas por alguns críticos como eróticas. (PEREGRINO; MAGALHÃES, 2012, p. 50)

¹⁴⁵ "The committee having charge of the Exhibition would do wisely to reject such photographs as these, for it is most damaging to the Art to find its productions fading out like a shadow. With the Photographic Exhibition it is not necessary to speak of individual works as we would of the productions of the painters. The cases are not parallel: the painter employs, or should employ, eye and hand, governed by a presiding mind the photographer uses a machine, and requires a little judgment.

The artist works from within to that which is without; the photographer employs external agents to do his bidding. A few alone require especial notice. Mr. Rejlander comes with a new and extensive series of compositions, many of them being remarkably clever. We feel, however, in looking at productions of this class, that we are looking at portraits of actors excellent in their way, but still actors. "Grief and Sorrow," "Don't cry, Mamma," does not impress us with any feelings of sympathy from this want of reality. Many of these studies of Mr. Rejlander are excellent; but they cannot be regarded as works of Art, and, indeed, we should be sorry to see such productions taking place amongst us as works of Art." *The Art Journal*, 1 de fevereiro de 1857.

Figura 24 - Julia Cameron.
The Five Wise Virgens, 1864.



Impressão albume de colódio úmido, 26,5x 21 cm.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk>

A oposição a toda simulação contida na fotografia alegórica vitoriana não veio apenas do campo da arte, mas também de dentro do próprio círculo fotográfico¹⁴⁶. O *The Photographic Journal*, de 15 de agosto de 1865, ao avaliar a série de Julia Cameron, *The Five Wise and Foolish Virgins* (Figura 24), censurou a representação enganosa dos modelos e lamentou ser uma injustiça, à fotografia, apresentar as imagens da fotógrafa como exemplo de boa arte.

Contrário ao gênero praticado por Rejlander e seus seguidores, surgiu, também, na Inglaterra, outra proposta artística fotográfica.

¹⁴⁶ Por outro lado, a Rainha Victoria e o Príncipe Albert estimularam a fotografia alegórica. Visitaram as exposições e adquiriam cópias para coleção Real dos trabalhos, principalmente, de Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson. (HANNAVY, 2008, p. 1447)

Peter Henry Emerson (1853 -1903) divergiu da moda praticada na época de as fotografias serem cópias de pinturas sentimentais e propôs uma abordagem direta, próxima da realidade do ambiente apresentado. Os temas abordados por ele em suas imagens são fronteiros à estética naturalista promovida pela Escola de *Barbizon*. No entanto, ele estabeleceu uma estética visual fundamentada na imprecisão dos detalhes nas imagens.

As questões sobre o limite da nitidez não era um argumento novo. anteriormente o efeito provocado pelo negativo em papel já tinha produzido discreto aceno vindo do campo das artes, assim como as tentativas praticadas por Cameron.

Porém, para Emerson, as questões referentes ao *out of focus* não se fundamentavam em um artifício, mas sim num projeto de escolha e interpretação baseado na teoria da percepção fisiológica do olho. Desenvolvida pelo alemão Herman Von Helmholtz (1821-1894), essa teoria partia do pressuposto de que o olho humano fornecia nitidez apenas num ponto da imagem e os outros pontos gradualmente eram desfocados (KEMP, 2006, p. 20).

A manipulação seletiva do enquadramento partia do princípio de que o fotógrafo escolhia um ponto que seria nítido e os demais utilizavam o *flou*¹⁴⁷. Em seu discurso, Emerson estabeleceu um distanciamento em relação à imagem produzida pelo olho mecânico que, segundo ele, focalizava com precisão todos os pontos por um processo antinatural.

Como vice-presidente da Royal Photographic Society, Emerson reconhecia que a prática e os princípios da fotografia foram mais habilmente empregados no ramo científico. Entretanto, ressaltava as influências da fotografia nas artes, como a escultura, pintura e gravura, chamando a atenção ao mesmo modo que estas também a influenciaram (EMERSON, 1890, p. 5).

Ao publicar *Naturalistic Photography for Students of Art*, em 1889, Emerson promoveu um debate acerca dos rumos da fotografia artística e afirmava: “O livro é um argumento para a Escola naturalista de fotografia, da qual pregamos o primeiro evangelho” (EMERSON, 1890, p. 9), em contraponto às

¹⁴⁷ O *flou* era um efeito leve de desfoque, que poderia ser produzido simplesmente espalhando vaselina em um vidro e colocando-o na frente da lente na hora de fotografar. Essa espécie de filtro oferecia uma imagem turvada ou esfumaçada do motivo, como se estivéssemos vendo uma tela.

considerações defendidas por Robinson em seu livro *Pictorial Effect in Photography*, que abraçava as técnicas compostas de negativos e seus procedimentos manuais. A obra de Emerson era composta por três fascículos: *Terminologia e Argumento*, *Técnica e Prática* e *Arte Pictórica*. Abordava temas referentes à história da fotografia, história da arte, fisiologia da visão, técnica e prática fotográfica e no último volume, uma espécie de manifesto, ele determinava regras estilísticas para a fotografia artística e uma série de condutas como o fotógrafo deveria se portar a respeito de sua carreira. Por exemplo:

Não fale de quadros de Rembrandt. Rembrandt, só houve um. Iluminem suas fotografias da melhor maneira possível e chame-as de suas. [...] Não se autointitulem “artistas fotógrafos”, fazendo rir os “artistas pintores” e os “artistas escultores”; intitulem-se fotógrafos e esperem que os artistas os tratem como irmãos. [...] Não confunda nitidez com verdade, nem lustro com acabamento. [...] Não é o aparelho que escolhe a fotografia, mas o homem que o maneja”.¹⁴⁸ (EMERSON, 1890, p. 256 e 257, tradução nossa)

Após dois anos da publicação do seu livro, que definia posições muitas vezes consideradas radicais, Emerson não resistiu às críticas e voltou atrás sobre suas pretensões estéticas fotográficas, pulicando um panfleto intitulado *The Death of Naturalistic Photography*, que revogava sua tese original¹⁴⁹. Contudo, mesmo com a mudança de opinião, sua obra inicial, que argumentava a potencialidade da fotografia em ser trabalho manual e intelectual, exerceu grande influência nos fotógrafos, que se engajaram no reconhecimento da fotografia artística no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

As ambições da fotografia artística se estabelecem, nesse fim de século, voltado para um debate promissor no qual de um lado prevalecem os requintes

¹⁴⁸ “Do not talk of Rembrandt pictures, there was but one Rembrandt. Light your pictures as best you can and call them your own. (...) Do not call yourself an “artist-photographer” and make “artist-painters” and “artist-sculptors” laugh; call yourself a photographer and wait for artists to call you brother.(...) Do not mistake sharpness for truth, and burnish for Finish.(...) It is not the apparatus that does the work, but the man who wields it.” (EMERSON, 1890, p. 256 e 257)

¹⁴⁹ Emerson reconsiderou suas convicções sobre a possibilidade de a fotografia poder traduzir os valores tonais dos fenômenos atmosféricos, afinidade que partilhava com os princípios da pintura impressionista, depois dos estudos apresentados por Ferdinand Hurter e Vero C. Driffield, que indicava que os materiais sensibilizados obedeciam a certas leis e que não poderiam ser arbitrariamente manipulados. (KEMP, 2006, p. 178)

das manipulações e encenações teatrais e, do outro, a proposta de representação criativa da natureza.

A fidelidade da reprodução deixa de ser importante. O que interessa é o olho que vê a vivacidade com a qual a mente recria a impressão causada pela natureza. Assim a subjetividade passa a ser argumento artístico e a natureza não é mais o reservatório de fatos importantes; ela é a entrada para a imaginação e fantasia.

3.3 Hibridismo x Purismo

A base de toda experimentação artística que ocorreu na fotografia no início do século XX foi desenvolvida logo nas primeiras décadas de sua invenção. Os movimentos que tinham como finalidade inserir a fotografia no campo artístico foram fruto do desdobramento, já iniciado nos seus primórdios, de todo o debate estético.

A ideia do pictorialismo é, supostamente, o retorno à estética desenvolvida na base estrutural dos materiais. As técnicas iniciais usadas por Bayard e Talbot, cujos efeitos característicos produzidos pela estrutura do papel proporcionavam marcas, formas e falta de nitidez, elementos que contribuíram para certa abstração nas observações das imagens, na época, proporcionaram uma empatia no campo das artes. Tal fato se deu porque essas qualidades subjetivas que os materiais poderiam oferecer voltaram a ser objeto de interesses dos novos aspirantes da fotografia artística.

O prenúncio de Arago sobre o fato de a fotografia estar ao alcance de todos sem demandar nenhuma destreza manual só se tornou realidade na virada do século XX¹⁵⁰, quando a expansão da indústria fotográfica simplificou todas as etapas referentes ao ato de fotografar, desde a leveza das câmeras, tornando desnecessário o uso do tripé, os ajustes de nitidez, de diafragma e de obturador e, por fim, da revelação e da ampliação das imagens. A produção artesanal de

¹⁵⁰ Relatório apresentado a Câmara dos Deputados da França em 3 de julho de 1839. (TRACHTENBERG, 2013, p.39)

sensibilização do suporte fotográfico e toda etapa de impressão foram gradativamente substituídas, a partir da última década do século XIX, por uma cadeia de produção liderada por empresas do ramo, tais como a Kodak, a Agfa e a Ilford.

Essas transformações não foram bem recebidas pelos fotógrafos que buscavam uma legitimação artística para a fotografia, como Alfred Stieglitz (1864-1946), inicialmente um defensor do movimento pictorialista e, a *posteriori*, um dos mais influentes fotógrafos na causa artística da fotografia¹⁵¹. Stieglitz publicou um artigo sobre a moda das câmeras portáteis, lançadas no mercado para um público desejoso de diversão e pouco trabalho. Segundo ele o auge do mau gosto foi alcançado nesse período quando uma empresa, referindo-se à Kodak, lançou uma câmera na qual o anúncio assegurava: “*You press the botton, and we do the rest*”¹⁵².

A introdução do filme de rolo e as câmeras portáteis lançadas no mercado consumidor confrontou a fotografia amadora com uma nova realidade. Entusiastas da fotografia já eram presentes desde o princípio, mas o número foi ampliado com o surgimento das placas secas em 1871¹⁵³. Nesse período a atividade fotográfica exigia conhecimento prévio sobre luz e manuseio dos materiais e equipamentos. O termo amador era sinônimo de “conhecedor”, o que cultivava a ciência e as artes com princípios de nobreza de espírito. Com as transformações sociais decorrentes da industrialização e da popularização de muitas atividades no final do século, a palavra "amador", principalmente na

¹⁵¹ No início de 1880, Stieglitz abandonou os estudos de engenharia em Berlim e passou a se interessar pela fotografia, tornando-se aprendiz do famoso químico H.W.Vogel (1834-1898). Recebeu medalha de prata em um concurso promovido pela British Amateur Photographic Society, no qual Emerson fazia parte do júri. Dez anos depois, voltou para Nova Iorque, onde participou ativamente na comunidade fotográfica amadora. Ele apoiou o movimento pictorialista, foi redator da *American Amateur Photographer* e, em seguida, fundou a revista *Camera Notes*, publicação do Camera Club New York. Posteriormente Stieglitz se distancia da estética pictorialista e propõe a *Straight Photography*. (PORTER, Allan. *Camera Work Alfred Stieglitz*. Zürich: U. Bär Verlag, 1985.)

¹⁵² Artigo intitulado *The Hand Camera – Its Present Importance*, publicado em: *The American Annual of Photography*, 1897, p.18 a 27.

¹⁵³ Placa Seca ou negativa de vidro de gelatina desenvolvida por Richard Maddox (1816-1902). O uso da gelatina com o brometo de prata reduziu o tempo de exposição e facilitou o transporte e manuseio, que podia ser preparada previamente sem o intermédio do fotógrafo. (TURAZZI, 1995, p. 285)

língua francesa, passou a ter conotação pejorativa, remetendo ao sentido de: um simples usuário (CHÉROUX, 2014, p. 63).

Em consequência, no círculo fotográfico se estabeleceu uma divisão entre os amadores: os que possuíam conhecimento técnico e aspirações artísticas, que ocasionalmente poderiam ter alguma encomenda; os novos emergentes despreziosos, “sem nenhuma destreza manual”, desprovidos de noções preliminares sobre o processo fotográfico, que passaram a utilizar a câmera como diversão para registrar os momentos importantes de suas vidas.

Em outro ensaio, intitulado *Fotografia Pictórica*¹⁵⁴, Stieglitz desmistificou a noção estabelecida entre a fotografia profissional e amadora e dedicou um parágrafo de seu texto para definição da atividade amadora na fotografia:

Permitam-me que lhes chame a atenção para um dos equívocos comuns mais largamente disseminados que tem que ver com a fotografia – o de classificar trabalhos supostamente excelentes como profissionais e utilizar o termo amador para transmitir a ideia de produções imaturas e para desculpar fotografias de péssima qualidade. Na realidade, quase todas as grandes obras são feitas, e sempre o foram no passado, por aqueles para quem a fotografia é uma questão de amor, e não de simples ganhos financeiros. Como o próprio nome indica, um amador é alguém que trabalha por amor. Visto a esta luz, o erro daquela classificação torna-se evidente. (STIEGLITZ, 2013, p.129)

Stieglitz, ainda, no mesmo texto dividiu os fotógrafos em três classes: o ignorante; o puramente técnico; o artista. O primeiro supostamente tem a ver com os novos usuários favorecidos pela facilitação do aparato e seu processo, a estes ele enfatiza produzirem fotografias indesejáveis; o técnico adquiriu o conhecimento durante anos, mas o que lhe falta é uma dose de criatividade; já o artístico possui conhecimento técnico aliado a um instinto criador, associado a trabalho manual e intelectual¹⁵⁵.

¹⁵⁴ O ensaio foi publicado na revista norte americana *Scribner's Magazine*, em novembro de 1899, p.528 a 537.

¹⁵⁵ Nesta passagem Stieglitz cita como exemplo um trecho da obra *Naturalistic Photography for Students of Art* de Emerson.

Segue também a defesa da plasticidade da impressão, que devido à utilização de técnicas mistas, como a platinotipia¹⁵⁶ e a goma bicromatada¹⁵⁷, o processo fotográfico passaria a ser manual, diferenciando as impressões e possibilitando a uma mesma chapa ou negativo ter várias interpretações. Para os adeptos do movimento, a consciência da natureza plástica dos processos fotográficos garantiria a autoria, expressão de ideias individuais de forma original e distinta.

Um dos principais responsáveis pela popularização do uso da goma, bicromatada, a partir de 1894, foi o fotógrafo francês Robert Demachy (1859-1936). Obstinado protetor da fotografia pictorialista, Demachy era ligado à Societè Francaise de Photographie e Linked Ring¹⁵⁸. Foi autor de vários ensaios sobre o movimento, veiculados em jornais e revistas especializadas na Europa e nos Estados Unidos.

No Camera Note, em 1899, Demachy publicou um artigo elucidando o que seria uma fotografia artística, baseado nos conceitos pictóricos. A saber, para ele a fotografia poderia adotar processos híbridos e tomar como exemplo os efeitos produzidos pelos pintores, gravadores, litógrafos e desenhistas no que diz respeito à reprodução dos tons e texturas. Ele ainda pregava que na fotografia o uso simples da emulsão do brometo seria ineficaz para obter os efeitos acima citados, somente com o processo de platinotipia ou com a goma bicromatada (Figura 25) seria viável alcançar qualidades artísticas nos trabalhos (DEMACHY, 1899)

¹⁵⁶ A Platinotipia surgiu em 1873, por William Willis (1841-1923), processo que utilizava, na emulsão do papel, platina e sais de ferro. Sua preparação era complexa e dispendiosa, mas produzia um efeito na textura do papel e variados tons (TURAZZI, 1995, p. 287). No Brasil o uso do processo de platinotipia teve um caráter comercial, sendo introduzido pelos fotógrafos Mello Moraes Filho e Insley Pacheco (VASQUEZ, 2002, p. 32). Na Bahia, em 1902, Gonçalves anunciava a técnica para o emprego de retratos, no *Almanach do Estado da Bahia*. (FATH, 2009, p. 39)

¹⁵⁷ A goma bicromatada surgiu inicialmente em 1855, por Alphonse Poitevin's (1819-1882) e sofreu algumas modificações. O método tem como base uma emulsão de bicromato de goma de potássio e pigmento desejado. Na impressão ao lavar o papel, sua superfície poderia ser trabalhada com escovas e esponjas. O processo proporcionava uma variação diferente da mesma imagem propiciando o uso de cores e pigmentos variados. (GERNSHEIM, 1991, p. 250)

¹⁵⁸ *Linked Ring* foi uma sociedade fundada em Londres em 1892. Para promover a fotografia artística, possuía laços internacionais e defendia a estética pictorialista. (HANNAVY, 2008, p. 220)

Figura 25 - Robert Demachy.
Struggle, 1904.



Goma bicromatada, 17.5 x 11.6 cm.
Fonte: <http://www.artnet.com>

O pictorialismo foi o primeiro movimento organizado internacionalmente em prol do caráter artístico da fotografia. Suas orientações estéticas foram seguidas por clubes de fotografias espalhados pelo mundo inteiro. Na França, em 1892, já existiam 37 sociedades e em 1901 somava-se cerca de oitenta associações fotográficas. Mas tanto na Europa como nos Estados Unidos a corrente pictorialista começou a perder força no final da primeira década do século XX. Já no Brasil, sobre o movimento pictorialista existem registros da existência de alguns foto clubes no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, só em 1939, com a fundação do Foto Clube Bandeirante, a atividade fotoclubista no Brasil, a corrente se delineou de forma

particular¹⁵⁹, motivando e influenciando a criação de novos clubes, como foi o caso do surgimento em 1957 da Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia (AFAB) e, em 1967, Foto Cine Clube da Bahia (FCCB)¹⁶⁰.

O pictorialismo colocou em dúvida o paradigma da representação mimética, distanciando-se dos conceitos utilitários atrelados à fotografia, principalmente no campo científico. A estética desenvolvida no movimento tentava anular o efeito plástico tridimensional. Qualquer rastro mecânico era apagado com o emprego de pincéis, esponjas e literalmente borracha, predominando o efeito produzido pela textura. Essa tendência acompanhava também o rumo seguido pelo campo artístico, sobretudo com o Impressionismo, que já não se preocupava com a proporcionalidade e a perspectiva. É visível a influência impressionista no movimento pictorialista, não só nos temas, mas também na aparência da textura, que lembra também o relevo da pincelada.

O que este movimento não percebeu foi que a pintura, especialmente a impressionista, já havia assimilado o vocabulário fotográfico. A percepção do movimento foi alterada com a câmera fotográfica. Os enquadramentos de uma imagem fragmentada e instantânea, principalmente na obra de pintores como Gustave Caillebotte, Toulouse-Lautrec e Edgar Degas, eram visíveis. Contudo, Robert Demachy (1859-1936) persistia em adotar uma “fotografia impressionista”.

Embora o movimento pictorialista acreditasse trazer uma nova proposta para aceitação da fotografia no campo das artes, seu discurso e sua prática continuavam sendo apoiados nos valores estéticos da pintura. Nas exposições promovidas pelos grupos, as intervenções nas impressões seguiam padrões estilísticos convencionais e se tornaram massificadas, produzindo críticas sobre seu significado dentro do próprio ambiente pictorialista. Como exemplo se pode citar a significativa publicação no periódico *American Amateur Photographer*, do

¹⁵⁹ Tendo influências não só do pictorialismo, mas de outros movimentos fotográficos que faziam oposição ao pictorialismo.

¹⁶⁰ No capítulo 5, veremos mais informações sobre o fotoclubismo no Brasil e, particularmente, na Bahia.

crítico de arte Sadakichi Hartmann (1867-1944), que fez as seguintes considerações¹⁶¹:

Mas quando eu vou a uma exposição de fotografias e encontro as mesmas impressões, a situação muda. Eu imediatamente me pergunto: Que tipo de fotografia é essa? Como isso é feito? Por que essa peça parece um monótipo pintado à mão, e aquele como uma gravura ou um desenho a carvão? Ainda é fotografia ou é apenas uma imitação de outra coisa? E se é o último, qual é o seu valor estético? Certamente todo meio de expressão artística tem suas limitações. Esperamos que uma gravura pareça uma gravura e uma litografia pareça uma litografia. Por que, então, uma impressão fotográfica não deveria parecer uma impressão fotográfica? (HARTMANN, 1904, p.104, tradução nossa)

Ao fazer a crítica sobre a exposição intitulada *The Photo-Secession*, na galeria de arte do Instituto Carnegie, na Pensilvânia, em 1904, Hartmann foi mais adiante e promoveu um questionamento sobre o rumo da fotografia artística¹⁶²:

A fotografia deve ser absolutamente independente e confiar em sua própria força para adquirir aquela posição elevada que os secessionistas reivindicam para ela. Mas toda a pregação é em vão, e a julgar pela presente condição das coisas, levará anos até que esta última fase da fotografia pictórica seja substituída por uma mais normal, pois tornará necessário um reajuste total das ideias sobre o que a fotografia de arte é realmente. (HARTMANN, 1904, p. 106, tradução nossa)

¹⁶¹ “But when I go into an exhibition of photographs and encounter the very same prints, the situation is changed. I at once ask myself: What sort of photography is it? How is it made? Why does this part look like a hand painted monotype, and that one like an etching or a charcoal drawing? Is it still photography, or is it merely an imitation of something else? And if it is the latter, what is its aesthetic value? Surely every medium of artistic expression has its limitations. We expect an etching to look like an etching, and a lithograph to look like a lithograph, why then should not a photographic print look like a photographic print?” (HARTMANN, 1904, p. 104)

¹⁶² Nossa tradução do original: “Photography must be absolutely independent and rely on its own strength in order to acquire that high position which the Secessionists claim for her. But all preaching is in vain, and judging from the present condition of things, it will take years before this latest phase of pictorial photography will be replaced by a more normal one, as it will render necessary a total readjustment of the ideas as to what art photography really is.” (HARTMANN, 1904, p.106)

*Photo-Secession*¹⁶³ se transformou em um grupo liderado por Stieglitz e criou a revista *Camera Work*, responsável pela publicação das novas tendências fotográficas europeia e norte-americana. A revista passou em seguida a ser uma plataforma de divulgação da arte moderna. Em 1905, funcionava na Quinta Avenida nº291, New York, a *Photo-Secession Gallery*¹⁶⁴ que, posteriormente, ficou conhecida apenas pelo número 291. Todas as iniciativas propostas pelo grupo tiveram fundamental importância no despertar de uma autonomia estética para a fotografia.

No interior do *Photo-Secession*, prevaleceu não só a tendência pictorialista, mas, também uma linha que buscava temas e texturas genuinamente nos recursos técnicos da câmera, sendo Stieglitz um dos principais representantes desta proposta (FABRIS, 2011, p. 50).

A estética pictorialista se desgastou com o passar de alguns anos, tornou-se objeto de muitas críticas pela massiva repetição acadêmica dos temas e efeitos emprestados da pintura, gravura e desenho, assim, Stieglitz percebeu a necessidade de mudança e propôs uma nova base estética para fotografia e atendeu a anterior solicitação de Hartmann¹⁶⁵:

‘E o que eu chamo de fotografia direta’, eles podem perguntar: ‘Você pode definir isso?’ Bem, isso é bastante fácil. Confie na sua câmera, no seu olho, no seu bom gosto e no seu conhecimento de composição, considere todas as flutuações de cor, luz e sombra, linhas de estudo e valores e divisão de espaço, espere pacientemente até que a cena ou objeto da sua visão mostrada em seu momento supremo de beleza.

¹⁶³ Em 1902, Stieglitz organizou a primeira exposição nomeada *The Photo-Secession*, no *National Arts Club em New York*, onde reuniu os principais nomes do movimento pictorialista. Em seguida Stieglitz se demitiu do *Camera Note* e formalizou um grupo com o mesmo nome da exposição. O nome proposto por Stieglitz propunha o rompimento com os valores tradicional imposto a fotografia, assim como o movimento de Secessionista europeu, que teve o objetivo de tencionar os princípios conservadores nas artes. (TRACHTENBERG, 2013, p. 130)

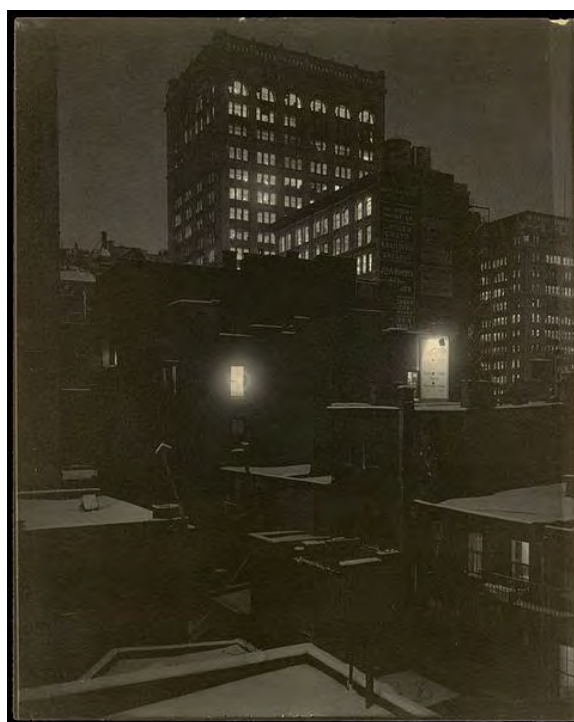
¹⁶⁴ A criação da galeria teve fundamental importância para divulgação da fotografia no campo das artes, neste espaço Stieglitz também promoveu uma série de exposições com artistas de vanguarda europeia. O local foi um marco da tentativa de legitimação da fotografia no espaço artístico.

¹⁶⁵ And what do I call straight photography,” they may ask, "can you define it?" Well, that's easy enough. Rely on your camera, on your eye, on your good taste and your knowledge of composition, consider every fluctuation of color, light and shade, study lines and values and space division, patiently wait until the scene or object of your pictured vision reveals itself in its supremest moment of beauty, in short, compose the picture which you intend to take so well that the negative will be absolutely perfect and in need of no or but slight manipulation.

Em suma, componha a imagem que você pretende levar tão bem que o negativo será absolutamente perfeito e precisa de pouca ou nenhuma manipulação. (HARTMANN, 1904, p. 101-109, tradução nossa)

Os pilares da fotografia direta certamente tiveram influência de Hartmann, que acreditava no efeito pictórico da imagem através do uso puro e simples da técnica fotográfica.

Figura 26 - Alfred Stieglitz.
From the Back Window – 291, 1915.



Impressão em Platinotipia, 25.1 x 20.2 cm.
Fonte: Wikimedia Commons

No lugar das manipulações pictorialistas, que, em certa medida, anulavam nas impressões o efeito mecânico produzido pelo aparato, surgiu a necessidade de valorização da câmera. A concordância com suas características mecânicas e propriedades químicas passou a ser um instrumento de experimentação.

A nova linguagem fotográfica privilegiava no enquadramento das imagens a nitidez e suas qualidades espaciais, explorando geometricamente a repetição de linhas, verticais, horizontais, como também transversais (Figura 26). O contraste entre claro e escuro, bem como volume e planos produziam um efeito

dinâmico na composição da cena. Os aspectos formais ganharam uma relevância estética considerável, sendo difundido não só nas imagens praticadas pelo grupo do *Photo-Secession*, mas, igualmente, nas críticas publicadas, a exemplo do ensaio de Marius De Zayas (1880 -1961), intitulado "*Photography and Artistic Photography*", publicado em 1913 na revista *Camera Work*:

A fotografia não é arte, mas as fotografias podem ser feitas para ser arte. (...) A diferença entre fotografia e fotografia artística é que, na primeira, o homem tenta atingir a objetividade da forma que gera as diversas concepções que o homem tem de forma, enquanto a segunda utiliza a objetividade da forma para exprimir uma ideia preconcebida, a fim de transmitir uma emoção. A primeira é fixação de um estado atual da forma, a outra é a representação da objetividade da forma, subordinada a um sistema de representação. A primeira é um processo de indigitação; a segunda um meio de expressão. Na primeira, o homem tenta representar algo que está fora de si próprio; na segunda, tenta representar algo que está dentro de si. A "primeira é uma investigação livre e impessoal, a segunda é uma representação sistemática e pessoal. (TRACHTENBERG, 2013, p. 144)

O culto à forma se estabeleceu no olhar fotográfico do grupo que procurou na atmosfera da cidade, na vida urbana e na arquitetura moderna seus temas. As regras clássicas da fotografia foram subvertidas de modo a começar na composição eliminando as linhas do horizonte, aplanando a perspectiva.

A orientação estética da fotografia direta acompanhou, em certa medida, as questões da arte das vanguardas artísticas, seja nas preocupações formais, espaciais, seja nas temáticas derivadas do mundo moderno, como com a pintura que, a partir do Impressionismo, se voltou para as indagações relativas à sua natureza. A Fotografia Direta buscou a autonomia do meio fotográfico através do purismo da imagem e indicou que a resposta para emancipação fotográfica estaria nas operações com a câmera e utilização de seus recursos. Desse modo, a Fotografia Direta se estabeleceu como oposição à estética pictorialista e influenciou outros movimentos, que surgiram em prol da fotografia artística no período moderno.

4. REPERCUSSÕES

4.1 Sobre as Discussões do Uso da Fotografia no Campo das Artes no Brasil

As discussões voltadas ao caráter artístico da fotografia no Brasil, no período oitocentista, diferem principalmente das discussões acirradas ocorridas na Europa (CAMARGO, 1992, p. 53). As pesquisas na área da fotografia nos levam a considerar que o debate sobre o estatuto da fotografia artística no Brasil até as primeiras décadas do século XX era escasso. Entretanto, pontualmente encontramos algumas referências descontínuas sobre as consequências que a invenção e a difusão da fotografia produziram no meio artístico brasileiro.

Ao considerar a primeira exibição pública de daguerreótipos no Brasil que aconteceu na Terceira Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, em 1842, nos deparamos com um fato interessante: os daguerreótipos foram apresentados ao lado de pinturas e algumas imagens fotográficas exibidas tinham a autoria atribuída a uma mulher, a Senhora Lavenue. Esse episódio passou despercebido pela imprensa oficial da época, sem provocar nenhuma polêmica.¹⁶⁶

A Academia Imperial demonstrou uma posição flexível à participação da fotografia tanto nesse evento, como também na Exposição de 1850. Contudo, uma menção na reunião de congregação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1855, indicou que seu diretor Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) estava atento ao impacto que a fotografia poderia provocar no campo das artes. Ele questionou a utilidade da fotografia na pintura, mostrando-se preocupado com o efeito fidedigno da impressão monocromática, e anteviu o futuro sombrio dos pintores e retratistas quando a fotografia se tornasse colorida¹⁶⁷.

As dificuldades em que se encontrava o campo das artes no Brasil oitocentista, provavelmente, contribuiriam para o aprofundamento de certas

¹⁶⁶ Lavenue foi a primeira retratista do Brasil e provavelmente uma das pioneiras no mundo. (TURAZZI, 1995, p.111).

¹⁶⁷ A Academia Imperial de Belas Artes foi criada em 1826. Maiores informações em: CHIARELLI, T. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. ARS (São Paulo), v. 3, n. 6, p. 78-87, 1 jan. 2005.

questões pertinentes à sua autonomia. Um exemplo que descreve essa situação pode-se encontrar no relatório da I Exposição Nacional¹⁶⁸, de 1861, que cita a escassez de recursos financeiros para a aplicação do ensino das Belas Artes, a carência da coleção de pinturas e esculturas e a necessidade de estímulo para a formação de artistas nacionais. No mesmo relatório, foi transcrita parte de um depoimento de Araújo Porto Alegre, apontando para a realidade das artes no Brasil na segunda metade do século XIX:

O que temos hoje é pela maior parte importado; é o fructo de outras civilisações e não da nossa: a arte vernácula, aquella que é exercida por nós, e que tem o seu impulso, a sua direção primordial na mão do brasileiro, ainda não chegou, e para lá pouco caminha; ainda não sabemos distinguir o aparente do real, e o falso do verdadeiro. (MUZZIO, 1862, p. 451)

Na primeira Exposição Nacional, a fotografia foi incluída, embora o secretário Frederico Leopoldo Cesar Burlamaqui (1803-1866) tivesse feito algumas observações:

Não sei se deva incluir a fotografia entre as belas artes, uma vez que o trabalho do photographo depende inteiramente de um aparelho chimico-mechanico e da acção solar ou luz electrica. Como quer que seja, esta arte que de dia em dia vai adquirindo novos aperfeiçoamentos, foi representada na Exposição com 27 quadros, dos quais alguns foram julgados dignos de remessa para Londres. (MUZZIO, 1862, p. 53)

A hesitação de Burlamaqui sobre a classificação da fotografia na seção de belas artes sinaliza, de certa maneira, a inexistência de uma declarada hostilidade sobre o lugar e a utilização da fotografia naquele momento. Outro aspecto que não podemos perder de vista é a influência do Império na Academia e, principalmente, o entusiasmo de D. Pedro II pela fotografia. O Imperador foi o primeiro fotógrafo brasileiro e buscou meios de incentivar a atividade no País. Por exemplo, concedeu a 26 pioneiros da área o título de “Fotógrafos da Casa Imperial”, entre 1851 e 1889.

¹⁶⁸ MUZZIO, Henrique Cesar. *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e Relatório dos Jurys Especiais*. Rio de Janeiro: Typografia do Diario de Rio de Janeiro, 1862. Os Salões Nacionais eram constituídos por espaços reservados a produtos agrícolas, industriais, comerciais e belas artes, com um caráter semelhante ao das Exposições Universais.

Já na II Exposição Nacional¹⁶⁹, que ocorreu cinco anos mais tarde, a fotografia foi incluída no Salão com uma sala separada, vizinha aos trabalhos de desenho e pintura¹⁷⁰, onde 15 expositores apresentaram fotografias divididas em duas categorias: retrato e paisagem. Coube a um júri especializado premiar com medalhas os trabalhos expostos. O pintor acadêmico Victor Meirelles de Lima (1832-1903), um dos mais importantes artistas da época, autor da pintura *A primeira Missa do Brasil*, integrou a mesa julgadora e foi responsável por escrever um relatório acerca dos critérios adotados na escolha das fotografias. Ele comentou sobre a importância da fotografia como auxiliar nas artes e na ciência, demonstrando conhecimento sobre o desenvolvimento técnico da fotografia na França¹⁷¹. Victor Meirelles é considerado um dos primeiros críticos da fotografia no Brasil (CHIARELLI, 2005, p. 84). Em seu relatório, apresentou, com entusiasmo, a fotografia, reconhecendo sua singularidade e demonstrando não ter nenhuma objeção à possibilidade de o pintor utilizá-la como ferramenta. Ele se referiu à “foto pintura” como uma categoria à parte, executada em todos os retratos apresentados na exposição. Denominou-a como “esboço para pintura a óleo”, mas que só teria resultado quando praticado pelo pincel hábil e inteligente do artista.

A participação da fotografia nesse evento foi noticiada de forma positiva por parte da imprensa da época, que teceu elogios à qualidade dos trabalhos, caracterizando-os como pertencentes ao ramo “industrial-artístico”¹⁷².

4.2 A Fotografia nas Primeiras Exposições Gerais da Academia de Belas Artes da Bahia

A Academia de Belas Artes da Bahia foi a segunda Academia de Belas Artes no Brasil. Fundada em 17 de dezembro de 1877, pelo pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares (1834 - 1913), contou com a ajuda do Presidente da

¹⁶⁹ O *Diário do Rio de Janeiro*, de 20 de outubro de 1866, na sua edição 251, menciona que o Segundo Salão Nacional foi uma preparação para a participação do Brasil na Exposição Universal de 1867, em Paris.

¹⁷⁰ *Jornal do Commercio*, 19 out. 1866.

¹⁷¹ O relatório foi publicado no Boletim nº01 do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, 2006.

¹⁷² *Semana Ilustrada*, 18 nov. 1866, Edição 310.

Província, o desembargador Henrique Pereira de Lucena, e artistas, professores originários do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (PARAISO, 1997).

O modelo era a Academia Imperial, que, por sua vez, acompanhava a tradição das Academias de Belas Artes europeia, na organização de exposições nas quais os melhores trabalhos escolhidos por um júri especial eram premiados com medalhas de ouro, prata, bronze e menções honrosas. A Academia de Belas Artes da Bahia organizou em sua sede, no antigo Solar Jonathas Abbot, um ano depois da sua fundação, a sua primeira Exposição Geral.

Em reunião para a organização da exposição, foi acatada a proposta de aceitar trabalhos “propriamente de belas artes ou aqueles que com eles tivesse relação”¹⁷³. Dentre as diversas seções apresentadas, os trabalhos externos à Academia foram admitidos, incluindo fotografias. Na exposição inicial, que durou um mês, o júri para a seção de fotografia foi composto pelos professores de Desenho e Pintura Cañizares, Lopes Roiz¹⁷⁴ (1825 -1893) e Manoel Lopes (1860 -1917). Os jurados concederam medalha de ouro para Eduardo de Vecchi, que posteriormente foi proprietário da Photographia Imperial¹⁷⁵, e medalha de prata ao berlinense Alberto Henschel (1827- 1882), proprietário da Photographia Alemã.

As Exposições ocorreram de forma descontínua por uma série de motivos, que vão desde reformas na sede à falta de recursos e até ausência de trabalhos qualificados. Também foi desigual o tempo de duração em que as exposições ficaram abertas ao público, oscilando entre um mês e uma semana. A fotografia se inseriu no rol dos trabalhos externos e teve participação garantida até a quinta exposição, realizada em 1885, quando ficou restrita a participação nas exposições apenas aos alunos da Academia. A segunda exposição ocorreu em 13 de junho de 1880 e, na seção fotografia, aparece o nome do português Pedro Gonçalves da Silva¹⁷⁶, que foi homenageado com medalha de prata. Nessa

¹⁷³ *Arquivo Histórico Escola de Belas Artes*, UFBA, Ata 3 set. 1878, p. 17.

¹⁷⁴ O nome Lopes Roiz corresponde ao professor João Francisco Lopes Rodrigues, vice-diretor da Academia. (SILVA, 2005, p. 233)

¹⁷⁵ A Photographia Imperial originalmente pertenceu a Antônio Lopes Cardoso, que foi um dos fotógrafos homenageados por D. Pedro II, com o título de fotógrafo da Casa Imperial. (KOSSOY, 2002, p. 102).

¹⁷⁶ Pedro Gonçalves da Silva foi o sucessor de Eduardo Vecchi, proprietário do ateliê Photographia Nacional e foi especialista no registro de eventos históricos da época. (Cf. FATH, 2009, p. 37).

exposição, que durou 15 dias, fizeram parte do corpo de jurados Joaquim João Cardoso e o fotógrafo suíço Guilherme Gaensly (1843-1928).

Dessa vez os membros eleitos como jurados para a seção fotografia passam a ser externos à instituição e, na ata das seções solenes da academia, os nomes dos jurados foram apresentados como professores. Porém, ao checar o quadro de professores da casa, os nomes, à época, não constam nos documentos¹⁷⁷. Nesse período, Gaensly¹⁷⁸ era conhecido na cidade pela atividade de fotógrafo de retratos e vistas e possuía um estúdio fotográfico na capital desde o final da década de 1860. Quanto a Joaquim João Cardoso, pouca informação existe sobre sua atividade como fotógrafo. Sabe-se apenas que foi retratista no interior da Bahia (SAMPAIO, 2006, p. 43), em Rio de Contas, no final do século XIX.

Entretanto, encontramos uma fotografia de sua autoria em *carte-de-visite* (Figura 27) bastante curiosa, sendo oferecida em um site de vendas¹⁷⁹. Um homem trajando uma camisa branca, gravata laço e calça listrada, deitado no chão, de forma descontraída, com a cabeça encostada em um garrafão de vinho. À sua direita, estão duas garrafas menores. Ele faz um gesto de quem, com a mão esquerda, coloca um chapéu, com a outra mão apoiando-se sobre o corpo. Próximo ao centro da imagem, sobre o chão, pode-se reconhecer um prato, um copo e um saca-rolha e, à sua esquerda, um par de botas e um jarro. Todos esses objetos estão espalhados pelo assoalho, produzindo uma atmosfera de desordem. O desgaste da fotografia impossibilita reconhecer exatamente se é um cachimbo ou charuto que ele tem no lado esquerdo da boca. Já no lado direito da imagem, uma capa escura pendurada com botões reluzentes se destaca, lembrando uma peça de uniforme. Embora o homem esteja em uma posição relaxada, ele dirige um olhar intenso para a câmera.

¹⁷⁷ Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, UFBA.

¹⁷⁸ Wilhelm Gaensly teve a grafia do seu nome próprio traduzido para o português. Ele chegou a Salvador ainda criança e, entre as décadas de 1870 e 1880, exerceu muita influência na área fotográfica da cidade. (Cf. FATH, 2009, p. 29)

¹⁷⁹ Durante a elaboração desta tese, conseguimos contato com Miguel Duarte, proprietário da fotografia de autoria Joaquim João Cardosos. O colecionador de fotografias nos enviou, gentilmente, um arquivo com alta resolução e nos autorizou a publicação. Duarte é também autor de publicações sobre a fotografia oitocentista em Porto Alegre.

Figura 27 - Joaquim João Cardoso.
Anônimo.



Fotografia *Carte-de-Visite* (18--?).
Fonte: Coleção Miguel Duarte.

Essa fotografia certamente foi uma encenação construída no estúdio e remete a uma cena boêmia que se pode associar à fotografia alegórica europeia. Segundo o colecionador Miguel Duarte, a imagem foi adquirida em um leilão e seu interesse foi despertado pela raridade da composição. “Eu não havia visto imagem nacional tão lânguida... e brejeira! Diferente da rigidez da cadeira, coluna e cortina, corriqueiras ao longo do século XIX, sempre tão contidas no gesto”, relatou.

Infelizmente, no verso da fotografia não havia maiores informações sobre quando e em que contexto ela foi realizada. Entretanto, a imagem é singular por ser uma composição que contrasta com as produções convencionais conhecidas de retratos e vistas documentais, predominantes nos acervos baianos, e lança luz para existência de uma temática alegórica ainda desconhecida na história da fotografia baiana no período oitocentista.

As três últimas exposições duraram apenas oito dias. Na exposição de 5 de fevereiro de 1882, Gaensly se apresentou como expositor externo, representando a Photographia do Commercio e, juntamente com Pedro Gonçalves da Silva, proprietário da Photographia Nacional, receberam medalhas de ouro por seus trabalhos fotográficos.

Na quarta exposição, iniciada em 16 de dezembro de 1883, e na última em que incluiu a seção fotografia, em 21 de junho de 1885, Gaensly recebeu novamente medalha de ouro por seus trabalhos. Também na quinta exposição aparece o nome da Photographia Vianna & Comp^a, que recebeu medalha de prata na 1ª classe. Sobre esse estabelecimento, poucas informações são conhecidas além do fato de estar localizado na Rua Carlos Gomes, 42.

Outro nome que merece destaque é o de Rodolpho Lindemann. Conhecido mais como fotógrafo que pintor, o nome dele aparece na segunda Exposição Geral na seção de pintura a óleo como ganhador de medalha de bronze. Esse registro reafirma o envolvimento de Lindemann com a pintura (FATH, 2009, p. 52). Ele participou ainda da quarta e da quinta exposição, recebendo, respectivamente, medalhas de prata e de ouro. Porém, nessas últimas exposições, a ausência de detalhes dos registros das seções impossibilita o reconhecimento em quais categorias ele concorreu. Lindemann se associou em 1880, mesmo ano da segunda Exposição Geral, a Gaensely, que, por sua vez, expandiu seu estúdio para São Paulo e deixou Lindemann à frente do estabelecimento em Salvador¹⁸⁰.

Os fotógrafos premiados nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes da Bahia em sua maioria gozavam de certa notoriedade. A começar por Alberto Henschel, representante da Fotografia Alemã que, primeiramente, em 1866, se estabeleceu em Pernambuco e no ano seguinte, em Salvador, indo depois para o Rio de Janeiro e para São Paulo. Henschel, sempre associado a um pintor¹⁸¹, ofereceu serviços de foto pintura em 1872 e 1875. Participou das Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes e, desde 1874, possuía o título de Photographo da Casa Imperial.

¹⁸⁰ Lindemann tornou-se conhecido por suas imagens exóticas de negros e vistas da Bahia. A sociedade com Gaensly durou poucos anos. (KOSSOY, 2002, p. 208)

¹⁸¹ Inicialmente se juntou a Karl Ernst Papf, membro da Academia Real de Pintura de Dresden. (KOSSOY, 2002, p.176)

Eduardo Vecchi era proprietário da Photographia Imperial, que, como indica o título, dispunha de reputação prestigiosa. Já Pedro Gonçalves da Silva era proprietário da Photographia Nacional desde 1877 e Guilherme Gaensly, que possuía a Photographia do Commercio, também era, na capital baiana, ativo no ramo fotográfico desde a década de 1870. Ele participou de exposição sobre a História do Brasil, promovida pela Biblioteca Nacional em 1881, onde apresentou 42 vistas “da cidade da Bahia e seus arrabaldes”. Posteriormente, Gaensly abriu uma filial de seu estúdio em São Paulo e Rodolpho Lindemann assumiu o estúdio baiano.

Lindemann trabalhou no ramo da fotografia até os meados da primeira década do século XX¹⁸² e alguns de seus anúncios, publicados em diferentes jornais da época, são de sua autoria (Figura 28), destacando sua habilidade artística para o desenho¹⁸³.

Figura 28 - Rodolpho Lindemann.
Anúncio Photographia Lindemann.



Fonte: *Gazeta de Notícias* 18 nov. 1912, p. 3, edição 60.

¹⁸² Encontramos até 14 de março de 1914, na *Gazeta de Notícias*, edição 149, p. 1, um anúncio sobre a Casa Lindemann.

¹⁸³ Também outros desenhos de Lindemann podem ser encontrados, como o de uma mulher com uma câmera na mão, que ilustra um de seus anúncios na *Bahia-Gazeta de Notícias*, 10 nov. 1913, p. 3.

Todos esses nomes correspondem a fotógrafos estabelecidos na cidade que se dedicaram à atividade comercial da fotografia, na época, oferecendo seus serviços nos jornais e almanaques locais. Tal constatação nos leva a considerar que o fato de os fotógrafos atuarem comercialmente não influenciou na decisão dos organizadores das exposições em vincular seus nomes com a Academia de Belas Artes da Bahia. Observa-se também, nesse período, a ausência de objeções sobre o tema nas atas da Academia.

As informações sobre as Exposições Gerais foram retiradas de atas e documentos existentes nos arquivos da Escola de Belas Artes. A inexistência de detalhes acerca das imagens fotográficas que compuseram as exposições nos impossibilita uma análise mais profunda acerca do conteúdo exibido. Entretanto, é importante ressaltar que a literatura referente à história da fotografia no Brasil desconhece – e isso se considera uma lacuna histórica – a participação da fotografia nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes da Bahia.

Desde sua fundação, a Academia de Belas Artes da Bahia demonstrou ter uma relação amistosa em relação à fotografia. A participação de Miguel Navarro y Cañizares na comissão julgadora da primeira Exposição Geral da Academia, considerando sua posição como diretor da Instituição, foi um sinal do interesse que a fotografia despertava no meio artístico. As relações de Cañizares com a fotografia antecedem sua chegada ao Brasil. Provavelmente, ele utilizou a fotografia na composição de vários trabalhos. Um exemplo disso pode ser visto no retrato de suas filhas, ainda na infância, em 1875, em Nova York.

No desenho a crayon (Figura 29), os detalhes das roupas e expressões das modelos ganharam destaque, se comparados com a fotografia. Cañizares criou um cenário decorado com videiras, com duas meninas sentadas numa espécie de pedestal, na mesma pose da fotografia, sendo a menor amparada pela irmã. A composição da cena no desenho lembra as imagens fotográficas produzidas nos estúdios da época, em que ambientes fantasiosos, falsos jardins, paisagens campestres ou simulações de passeios de barcos, eram montados como cenário para as sessões de fotografias (Figura 30).

Figura 29 - Miguel Navarro y Cañizares, 1875.
Retrato de Emilia e Matilde Cañizares.



Desenho a Crayon, 127 x 86cm.
Fonte: Coleção particular de Maria Elise.

Figura 30 - Anônimo, s. d.
Retrato de Emília e Matilde Cañizares.



Fotografia.
Fonte: Coleção particular de Maria Elise.

A técnica crayon usava a fotografia como base de referência para o desenho. Publicações como *The Principles and Practice Harmonious Colouring in Oil Water, and Photographic Colours*, de James Newman em 1874, J. A. Barhydt *Crayon Portrait*, 1886, dentre outros livros, abordavam, na segunda metade do século XIX, a produção de retratos com o giz de cera tendo a fotografia como guia para os desenhos.

Ainda encontramos uma obra de autoria de Cañizares que teve o auxílio da fotografia¹⁸⁴. A saber, um quadro a óleo pintado, provavelmente, no final do século XIX e início do século XX, quando ele residia no Rio de Janeiro. A modelo é sua filha mais velha Emília (Figura 31) e a fotografia que serviu de origem para a tela (Figura 32) foi feita pelo português José Ferreira Guimarães (1841-1924), que tinha a autorização especial em usar o título de “Photographo da Casa Imperial”, cujo estúdio funcionava na Rua Gonçalves Dias nº2, Rio de Janeiro. Guimarães esteve nesse endereço durante o período entre 1887 a 1905, e seu estabelecimento foi a maior casa brasileira de fotografia no século XIX (KOSSOY, 2002, p. 167). Ele era também especializado em ampliações de obras de arte de grande formato¹⁸⁵. A pintura de Cañizares seguiu exatamente os detalhes da fotografia e, no lugar da assinatura do quadro, ele fez uma dedicatória para sua filha. No lado direito da tela pode-se ler: “*Em proba de amor a la nossa filha Emilia los paes Cañizares*” (sic).

¹⁸⁴ As imagens das obras e fotografias foram cedidas para esta pesquisa, gentilmente, por Fernando Castro Lopes, tataraneto de Miguel Navarro y Cañizares.

¹⁸⁵ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21639/jose-ferreira-guimaraes>.

Figura 31 - Miguel Navarro y Cañizares, s.d.
Retrato Emilia Cañizares Nascimento.



Óleo sobre tela 60 x 50cm.

Fonte: Coleção particular de Celeste Alba de Castro Lopes.

Figura 32 - José Ferreira Guimarães s.d.
Retrato Emilia Cañizares Nascimento



Carte de visite Fotografia.

Fonte: Coleção particular de Celeste Alba de Castro Lopes.

Em 1883, Cañizares se desligou da Academia de Belas Artes da Bahia e mudou-se para o Rio de Janeiro. Lá exerceu a atividade de fotógrafo e pintor. Ele possuiu um atelier em um “sobrado” localizado na Rua do Rosário, 123. Inicialmente em um anúncio no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro de 1896, encontra-se uma publicação que indica: “Atelier Canizares retratista a óleo”. Já no ano seguinte, ele se dedica também à fotografia, como informa o *Almanak Laemmert*, na seção *Photographos com gabinete para fotografar* (Figura 33). Entre 1900 e 1902, no mesmo *Almanak* são divulgadas apenas menções sobre sua atividade como pintor e professor de desenho e pintura.

Figura 33 - Anúncio Fotógrafo Miguel Navarro Cañizares.

Photographos com gabinete para photographar.

A. Elias da Silva, r. Carioca, 114 e 120, sobr.
Antonio Luiz Ferreira, r. Guarda Velha, 1, sobr.
Arsenio Borges Neumão da Camara, r. Carioca, 62 e 68.
Arthur de Pinho, photographo da policia do districto fe-
deral, r. Lavradio, 88.
Bernardino Francisco Ferreira, r. Ouvidor, 45.
Bernardo Lopes Guimarães, r. Ourives, 32.
Carlos Alberto & Filhos, r. Sete de Setembro, 41,
2º andar.
Ducloux & Gasset, r. Carioca, 32.
Etienne Farnier, r. Ouvidor, 124.
Georges de Ligards, r. Se. Dantas, 59, 2º andar.
Henrique Perlmutter, r. Visc. do Rio Branco, 13, sobr.
J. F. Guimarães & C., r. Gonçalves Dias, 2, 2º andar.
J. Gutierrez, r. Gonçalves Dias, 40; socio:
*João Gutierrez.
Manoel Escobar, r. Carioca, 40.
Manoel de Souza Santos Moreira, r. Hospicio, 102.
Marc Ferrez, r. S. José, 88.
Miguel Navarro Canizares, r. Rosario, 123, 1º andar.
Montenegro & Moura, r. Ourives, 69, 2º andar.
Pacheco & Filho, r. Ourives, 40, 2º andar.
Ribeiro & Figueiredo, r. Sete de Setembro, 135 (Vide
Notab., pag. 980); socios:
*Ribeiro Junior.
*Figueiredo Junior.
Tavares Sobrinho, r. Gonçalves Dias, 52.
Teixeira Bastos, r. Sete de Setembro, 74, 1º andar; socio:
*Antonio José Teixeira Bastos.
Vianna & C., r. Constituição, 7.

Fonte: *Almanak Laemmert*, 1897, p. 569.

A experiência de Cañizares com a fotografia, seja utilizando-a para produzir suas pinturas, seja atuando como fotógrafo, pode demonstrar sua atitude aberta e versátil diante das possibilidades expressivas que a arte poderia manifestar. Esse fato, sem dúvidas, foi determinante para o interesse e introdução da fotografia na Academia de Belas Artes da Bahia.

4.3 O Uso da Fotografia por Pintores Acadêmicos

Ao observarmos as primeiras Exposições Gerais promovidas inicialmente pela Academia Imperial e, posteriormente, assimilada pela Academia de Belas Artes da Bahia, pode-se constatar que gradualmente o uso da fotografia foi incorporado no campo artístico nacional. A associação entre fotografia e belas artes ocorreu como fonte para a pintura, oferecendo detalhes e novas formas de expressão¹⁸⁶.

Um exemplo significativo foi o de Pedro Américo (1843-1905), um dos mais destacados pintores brasileiros que utilizou fotografias na elaboração de suas pinturas. Na *Batalha do Avaí*, o uso de fotografias serviu para que Américo reproduzisse uma cena instantânea com realismo, a começar pelo movimento dos cavalos, que difere da pintura idealista tradicional. Ainda na mesma tela, constatou-se que, pela semelhança com fotografias encontradas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, estas foram utilizadas no lugar do modelo vivo nas representações de Duque de Caxias, Barão do Triunfo Andrade Neves, General da Câmera, entre outros oficiais. É importante ressaltar que Pedro Américo estudou em Paris durante o período de 1860 a 1864, tendo visitado o Salão dos Recusados. Também acompanhou parte da polêmica em torno da pintura histórica acadêmica, assim como os conflitos relacionados à inserção da fotografia no campo artístico¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Ver *A linguagem da Fotografia na pintura Impressionista*. (FATH, 2009, p. 53)

¹⁸⁷ *Batalha do Avaí* sofreu duras críticas por representar uma pintura contra as regras tradicionais das antigas academias, ficando no ostracismo por um longo período. (cf. MACHADO, 2007. p. 366-374)

O Museu Dom João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui um acervo importante referente à utilização da fotografia por artistas do final do século XIX. Estudos apontam que os artistas Pedro Weingärtner (1853-1929), Zeferino da Costa (1840- 1915), Rodolpho Bernardelli (1852 -1931) e Henrique Bernardelli (1857 -1936), professores na Escola Nacional de Belas Artes¹⁸⁸, no final do século XIX, fotografavam suas obras como base no processo criativo para realização de outras versões e também como forma de divulgação. Esses professores, por apresentarem aspectos inovadores em suas obras, eram reconhecidos como antecessores de uma moderna escola de arte brasileira¹⁸⁹. Em 1875, Zeferino da Costa propôs à congregação da Academia Imperial o uso da fotografia no ensino aos jovens artistas (DAZZI, 2012, p.184). A sugestão, no entanto, só foi adotada logo após a reforma dos métodos de ensino em 1890.

Na Academia de Belas Artes da Bahia, também alguns pintores, como Manoel Silvestre Lopes Rodrigues, Vieira de Campo, Antonio Olavo Baptista, Presciliano Silva, Alberto Valença, dentre outros professores, experimentaram o modo de vida europeu. Os artistas inicialmente foram subvencionados por D. Pedro II e, mais tarde, pelo prêmio Caminhoá¹⁹⁰, de viagem de aperfeiçoamento para a Europa. Esse contato, sem dúvida, influenciou em particular suas maneiras de pintar, absorvendo o olhar fotográfico já difundido pelas vanguardas históricas europeias (FATH, 2009, p. 58).

Considerando as tendências da Academia Imperial em adotar a fotografia no ensino das artes, em 1892, a Academia de Belas Artes da Bahia demonstrou a necessidade de se comprar uma máquina fotográfica. No ano seguinte, a câmera foi adquirida¹⁹¹ e, em 1894, por sugestão do professor Oséas dos Santos

¹⁸⁸ A antiga Academia Imperial de Belas Artes, após a reforma no sistema de ensino em 1890, passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. (DAZZI, 2012, p.184)

¹⁸⁹ Estes artistas foram premiados com viagem de estudo para Europa, ao retornarem ao país ajudaram a implementar uma reforma no ensino. Eles são caracterizados como modernos por questionarem os padrões acadêmicos, se desprendendo de convenções e reivindicando liberdade de estilo. (DAZZI, 2012, p. 186.)

¹⁹⁰ Testamento de Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá, em 1915, que deixou para a Escola de Belas Artes, uma quantia em apólices que, com juros de 5%, deveria ser destinada a um prêmio anual de "Viagem a Europa", concedido aos melhores alunos das classes de Arquitetura, Pintura e Escultura. (PARAISO, 1997, p. 3)

¹⁹¹ *Ata das Sessões da Congregação da Academia de Belas Artes da Bahia*, 24. nov. 1893, fl. 144. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes.

(1865-1949), o estudo de paisagem ao ar livre, planos e perspectivas aéreas passou a contar com o auxílio da fotografia¹⁹².

No inventário¹⁹³ dos bens da Academia baiana, referente ao período de 1882 a 1895, encontramos a indicação da existência de uma máquina fotográfica, um aparelho fotográfico completo, um aparelho para projeções positivas (com objetiva estragada), um catálogo de fotografia e, por fim, um volume do *Tractado de Photographia* em inglês. No mesmo período, a Academia passou a se chamar Escola de Belas Artes devido às reformas que resultaram na aprovação de um novo estatuto¹⁹⁴. Nesse estatuto, o artigo 37 menciona a intenção de formar “uma biblioteca de expressão”, contendo trabalhos artísticos, objetos de arte e, além das modalidades tradicionais, como pinturas e esculturas, incluíram-se fotografias.

4.4 Os Fotógrafos Anônimos da Academia de Belas Artes da Bahia

Na Academia Baiana de Belas Artes, desde os primeiros tempos de fundação, nomes de alunos e professores aparecem vinculados também à fotografia. Dentre os professores mais antigos, encontramos o nome de Agripiniano Barros (1862 -1933), artista pernambucano que veio para Bahia aos sete anos de idade. Agripiniano foi ex-aluno da Academia e, a partir de 1882, tornou-se professor de Desenho na mesma instituição. Como também era músico, lecionou em diferentes cadeiras no conservatório de música.

Segundo a biografia resumida encontrada nos arquivos da Escola de Belas Artes¹⁹⁵, Agripiniano Barros era um retratista a “crayon”. Essa técnica, bastante utilizada por fotógrafos que possuíam vínculos com as artes plásticas, era oferecida em inúmeros anúncios de ateliês fotográficos, no Brasil, no final do século XIX. Segundo Solange Ferraz de Lima (FABRIS, 1991, p. 61), nesse

¹⁹² Idem, 14.02.1894, fl.146.

¹⁹³ *Inventário dos Bens pertencentes a Academia de Bellas Artes da Bahia, 1882-1895*. Cf. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, UFBA, p. 8-9.

¹⁹⁴ A mudança do nome deu-se em consequência da reforma de ensino secundário e superior e 1891, por Benjamim Constant. (*Estatuto da Escola de Belas Artes 1895*, p. 52, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes)

¹⁹⁵ *Apostilas Biografias Resumidas dos Professores da Academia de Belas Artes da Bahia*. Autor Otávio Torres, 1955, envelope 190, Arquivo Histórico EBA - UFBA.

contexto, o termo “a crayon” significava a confecção de um retrato desenhado a partir de uma fotografia. Com tons monocromáticos, o retrato alcançava um nível de qualidade relativa às habilidades de quem o executava, assemelhando-se à ampliação de uma fotografia.

Outra referência na biografia de Barros o qualifica como um “excelente fotógrafo”. Em um caderno de sua autoria, intitulado *Curso de Desenho*, encontramos anotações interessantes que revelam seu apurado conhecimento sobre os efeitos da luz, fundamentos que certamente contribuíram para sua atuação como fotógrafo¹⁹⁶. Em vida Barros presenteava os amigos com suas obras, que tinha muitas vezes temáticas históricas. Ele também fez charges para a imprensa e deixou um acervo particular com cerca de 200 obras a lápis grafite, crayon, aquarela, entre outras técnicas¹⁹⁷ (Figura 34).

Figura 34 - Agripiniano Barros, 1883.
Retrato Anônimo.



Desenho, 23x17cm.

Fonte: Reserva Técnica Escola de Belas Artes, UFBA.

¹⁹⁶ O *Caderno de Desenho* foi baseado em explicações da Coleção de Estampas do Imperial Lyceu de Artes e Offícios, da Sociedade Propagadora das Belas Artes da Corte. O material se encontra no Arquivo EBA-UFBA.

¹⁹⁷ Jornal *A Tarde*, 22 jul. 1978, Coluna *Artes Visuais*, de Reynivaldo Brito.

Ao que parece, Barros utilizou a fotografia de forma particular, pois não encontramos seu nome associado a nenhum estúdio fotográfico da época. Seguramente, a fotografia foi um instrumento facilitador na execução de suas obras. Seu quarto filho, Ismael de Barros, seguiu seus passos nas artes. Entretanto, como veremos adiante, ele teve ligações com a produção fotográfica comercial da época.

Mais um nome relacionado à fotografia nesses primeiros tempos foi o de Tito Weidinger Baptista (1863-?), aluno de Cañizares e Antonio Lopes Rodrigues, que entrou para Academia de Belas Artes da Bahia em 1878 e participou da primeira Exposição Geral. Baptista recebeu medalha de ouro na seção Curso Superior do Antigo e Roupagem. Ele anunciava serviços como desenhista, pintor e cenógrafo na Rua dos Aflitos, onde esteve entre 1891 e 1892. Ele ainda teve uma curta passagem como professor de desenho na Academia e, assim como Agripiniano Barros, se especializou em trabalhos a crayon (QUERINO, 2018, p. 188).

O nome de Baptista encontra-se vinculado à fotografia nos seguintes estabelecimentos: Oficinas Photographicas (QUERINO, 2018, p. 187), de Pedro Gonsalves da Silva; Photographia Nacional, premiada na segunda e terceira Exposição Geral da Academia de Belas Artes da Bahia e, por fim, a Generoso H. Portella.

Em 1901, um anúncio no *Almanak Laemmert*, na seção referente aos Estados da República, na rubrica *Photographos e Retratistas*, os únicos nomes encontrados para o Estado da Bahia foram os de Generoso H. Portella, seguido de Tito Weidinger Baptista. Contudo, desde 1898 eles já trabalhavam em parceria na Photographia Moderna¹⁹⁸.

Generoso H. Portella, antes de se estabelecer em Salvador com a Photographia Moderna, Rua de São Bento, n°8, foi um fotógrafo itinerante, entre 1886 e 1888, em cidades no interior da Bahia, como Maragogipe e Feira de Santana. Portella, com passagem pela Europa e pelo Rio de Janeiro, anunciava tirar retratos “com o mais moderno processo”. As impressões eram feitas em

¹⁹⁸ *Almanak Laemmert*: Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ), Ano 1901, p.1307.

parcerias “com um dos estabelecimentos photographicos da Bahia”, o que, segundo o anúncio, garantia melhor nitidez.

A atuação artística de Baptista com a pintura e o desenho na Photographia Moderna chama a atenção. O fato inusitado de seus retratos a óleo possuírem no lado direito da tela, escrito em tinta vermelha, acima da sua assinatura, com a mesma grafia, o nome da Photographia Moderna e Generoso H. Portella passou despercebido até o presente momento pelos historiadores da arte. De fato, não encontramos em nenhuma literatura especializada sobre as artes na Bahia referência a esse importante detalhe.

Pode-se ver essa peculiaridade em duas telas do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAB. Uma corresponde ao retrato de Alexandrina Laura de Amorim Braga, (Figuras 35 e 36); outra, ao retrato de José Joaquim de Araújo Braga¹⁹⁹, ambas datadas em 1898.

A questão aqui colocada é de que maneira essas pinturas se relacionavam com a fotografia, já que nas telas é visível uma ligação existente entre as duas técnicas? As alternativas a serem consideradas são as seguintes: foi apenas o caso de a fotografia ser uma ferramenta para liberar o modelo da pose ou existe por baixo das tintas uma fotografia como base para a pintura? Quanto à última alternativa, infelizmente, por motivos operacionais, este trabalho fica impossibilitado de fazer uma análise mais rigorosa sobre as telas. No entanto, sugere para outros pesquisadores da área a realização de exames mais aprofundados, através de prospecção com técnicas especializadas, que possibilitem identificar a superfície e a base das referidas obras.

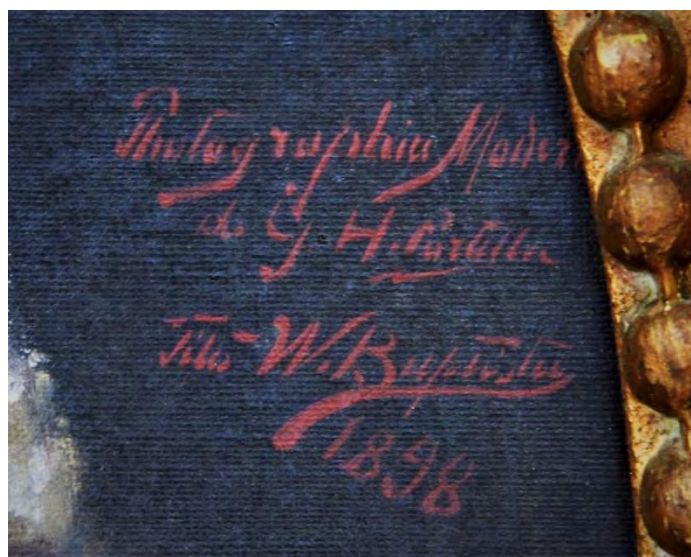
¹⁹⁹ Os retratos foram doações ao Museu de Arte da Bahia feitas por Carlos Albino Braga Daltro.

Figura 35 - Tito W. Baptista, 1898.
Retrato Alexandrina Laura de Amorim Braga.



Óleo sobre tela 69 x 53 cm.
Fonte: Reserva Técnica Museu de Arte da Bahia.

Figura 36 - Tito W. Baptista, 1898.
Retrato Alexandrina Laura de Amorim Braga



Óleo sobre tela 69 x 53 cm.
Fonte: Reserva Técnica Museu de Arte da Bahia.

Cobrir uma fotografia com camadas finas superpostas de tinta a óleo era uma prática muito adotada na Europa por pintores no final do século XIX e no início do século XX. Segundo Díaz (2018), só depois de quase um século, em uma exposição em 1986, descobriu-se que um retrato de autoria do pintor espanhol Diego Vázquez Jiménez (1835 -19??), que aparentava ser uma pintura a óleo, era em sua base uma fotografia colorida. A semelhança da imagem era obtida através da cópia do esboço diretamente na fotografia e revestida de tinta a óleo, permitindo, assim, se passar por uma pintura tradicional. Díaz ainda comenta sobre as habilidades dos fotógrafos e suas relações comerciais com os pintores:

São fotógrafos que usaram seus conhecimentos em pintura para colorir fotografias usando técnicas de aquarela ou, o mais especializado, em óleo. E se sua técnica pictórica era deficiente ou a carga excessiva de trabalho para desenvolver ambas as atividades, eles contratavam os serviços de um pintor experiente. (DÍAZ, 2018, p. 303, tradução nossa)

200

Outras duas obras de Baptista encontradas no acervo do Instituto Geográfico Histórico da Bahia também levam a marca da Fotografia Moderna. As obras em questão são as representações de Caramuru e Catarina Paraguaçu (Figura 37), ambas datadas de 1900. As obras, com a mesma técnica e dimensões, óleo sobre tela, foram adquiridas pelo Instituto por meio de doação do próprio autor.

²⁰⁰ “Son fotógrafos que utilizaron sus conocimientos en pintura para colorear as fotografías mediante técnicas de acuarela o, los más expertos, al óleo. Y se su técnica pictórica era deficiente o la carga de trabajo excesiva para desarrollar ambas actividades, alquilaban los servicios de algún pintor experimentado.”

Figuras 37 - Tito W. Baptista, 1900.
Retrato Catarina Álvares Paraguaçu.



Óleo sobre tela 49 x 53 cm.

Fonte: Acervo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

O retrato de Catarina Paraguaçu feito por Baptista, provavelmente, foi inspirado a partir da pintura de Manoel Lopes Rodrigues, datada de 1871, com técnica óleo sobre tela, encontrada na Igreja e Abadia de Nossa Senhora da Graça, em Salvador (Figura 38). A semelhança entre as imagens chama a atenção. Na pintura de Lopes Rodrigues, Catarina Paraguaçu aparece à esquerda, no centro do quadro o oceano, havendo no horizonte a imagem distante de um navio. Já no lado direito da tela, uma igreja, e no céu a aparição de Nossa Senhora com o menino Jesus²⁰¹. Catarina, de perfil, está ajoelhada junto a uma árvore com adereços na cabeça, em posição de oração e com os olhos para o alto, usando pulseiras nos braços e colar. Baptista utilizou um enquadramento fechado, aproximando apenas o rosto da índia e eliminando os detalhes de segundo plano da pintura feita por Rodrigues. Contudo, preservou a pose de perfil, os detalhes dos adereços e a indumentária representada na obra

²⁰¹ Existe, também, no forro da Igreja da Graça uma pintura semelhante a essa, entretanto, sem a representação da igreja ao fundo.

de Rodrigues. O retrato pintado por Baptista nos leva a considerar que ele pode ter sido baseado em uma fotografia da obra de Lopes Rodrigues.

Figura 38 - Manuel Lopes Rodrigues, 1871.
Sonho de Catarina Paraguaçu.



Óleo sobre tela.
Fonte:Wikipédia.

Sem dúvida, a referência à Photographia Moderna nas pinturas a óleo foi um meio de divulgar os serviços artísticos oferecidos pela dupla na época. A sociedade com Generoso H. Portella aponta, também, para a postura de Tito Baptista em relação às transformações que a arte do período transmitia. A escolha do nome do estabelecimento “Photographia Moderna” pode indicar a vontade de acompanhar os novos tempos. A receptividade por parte dos pintores acadêmicos na utilização da fotografia na composição de suas obras era uma prática recorrente no Brasil, como já vimos anteriormente, mas a alusão direta em obras pictóricas a um estúdio fotográfico é algo incomum de se encontrar na história da fotografia.

Além disso, a atitude de Baptista em referenciar a fotografia em seus quadros coloca em dúvida algumas conclusões encontradas nos estudos da arte brasileira, como os da autora Tarasantchi. A pesquisadora afirma que a maioria dos pintores brasileiros utilizou a fotografia “quase com vergonha meio às escondidas” (TARASANTCHI, 2002, p. 92) e que se valia de vistas interessantes, pouco conhecidas, de cartões postais, como base para suas telas. Também Tarasantchi enfatiza que os artistas escondiam e desfaziam-se das fotografias, pelo receio de serem considerados como pintores menores. Sobre tais conclusões, seria necessário um aprofundamento maior que, infelizmente, a autora não faz em seu livro.

Tito W. Baptista era realmente fotógrafo e artista, seus trabalhos fotográficos podem ser também confundidos com Antonio Olavo Baptista²⁰², outro artista do início do século XX, que também foi professor da Escola de Belas Artes. Em uma fotografia do carnaval de 1889 (Figura 39), oito homens fardados posam descontraídos com instrumentos musicais. A imagem, montada sobre um cartão, possui uma indicação sobre a ocasião e a data e nela consta uma dedicatória do grupo identificado como “Companheiros do Silêncio”. Na imagem, no canto direito inferior, há uma assinatura que comparamos com as assinaturas dos dois artistas e indica ser de autoria de Tito W. Baptista²⁰³. Baptista é ainda citado por Hackler²⁰⁴ como um dos muitos fotógrafos anônimos, do final do século XIX e início do século XX, que trabalharam com o formato *carte-de-visite*, mas sobre cujos registros pouco se conhecia.

Com esses novos dados, esperamos contribuir para uma maior visibilidade e reflexão da importância deste fotógrafo no campo artístico baiano.

²⁰² Sobre Antonio Olavo Baptista, trataremos mais adiante.

²⁰³ No livro *A Fotografia na Bahia (1839-2006)*, existe uma suposta associação a fotografia do grupo “Companheiros do Silêncio” ser de autoria de Antonio Olavo Baptista.

²⁰⁴ Em VIANNA, Marisa. “...vou pra Bahia”. Salvador: Bigraf, 2004, p. 162.

Figura 39- Tito W. Baptista.
Carnaval de 1889.



Fotografia.

Fonte: Museu de Arte da Bahia- MAB.

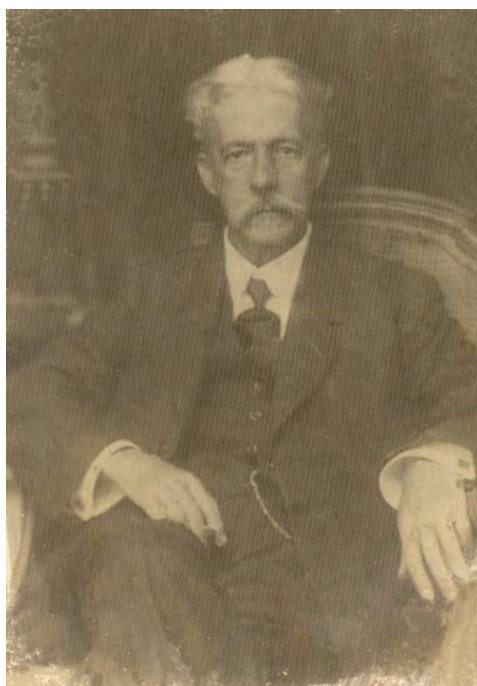
Já Ismael de Barros (1898-198?), acompanhando seu pai Agripiniano Barros, foi aluno e professor da Escola de Belas Artes e também desenvolveu o gosto pela fotografia. Barros iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes em 1918, tendo sido discípulo de Pasquale De Chirico (1873 – 1943); em 1930, aperfeiçoou-se e obteve o título de escultor, destacando-se na área. Em 1942, ele tomou posse como professor da cátedra de escultura na Escola de Belas Artes. Foi, ainda, professor da Escola Técnica do Salvador, onde ensinou a disciplina Desenho Industrial. Em 1944, ele recebeu uma menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes; no ano seguinte, medalha de bronze, e em 1946, ganhou novamente a medalha de bronze no Salão Paulista de Belas Artes²⁰⁵.

²⁰⁵ Pasquale De Chirico era italiano e chegou à Bahia em 1893. Foi professor de Escultura da Escola de Belas Artes da Bahia e autor dos principais monumentos na cidade de Salvador. Dentre os mais populares, destacam-se o Cristo da Barra e a estátua de Castro Alves.

A passagem de Barros pela fotografia remonta ao começo de sua vida profissional²⁰⁶. Em 1919, seu pai o apresentou ao fotógrafo português Pedro Gonsalves da Silva que, na ocasião, necessitava de um ajudante especial para retocar imagens. Então, Ismael de Barros aceitou a proposta de trabalhar meio período para assim conciliar com os seus estudos na Escola de Belas Artes (MOURA,1979). A Photographia Gonsalves era a mesma que outrora se chamava Photographia Nacional, onde Tito Baptista também trabalhou. Em seguida, Barros passou a trabalhar com Jonas Silva na Foto Jonas e, por último, com Trajano Dias²⁰⁷, com quem colaborou até 1929, também revelando e ampliando fotografias.

O único retrato fotográfico existente do Mestre Manoel Silvestre Lopes Rodrigues (1859 – 1917) (Figura 40), no arquivo da Escola de Belas Artes, foi feito por Ismael de Barros, provavelmente, executado no começo do século XX.

Figura 40 - Ismael de Barros, s.d.
Retrato Manoel Silvestre Lopes Rodrigues.



Fonte: Arquivo Escola de Belas Artes.

²⁰⁶ Apostilas *Biografias Resumidas dos Professores da Academia da Escola de Belas Artes da Bahia*. Autor Otávio Torres setembro de 1955, envelope 190, Arquivo Histórico EBA- UFBA.

²⁰⁷ Sobre Trajano Días. trataremos mais adiante.

Em entrevista ao Jornal *A Tarde*, em 1978, Barros afirmou: “Fiz retratos de todos os governadores da Bahia a partir de Juracy Magalhães”²⁰⁸. Embora não tenha detalhado sobre a suposta relação entre os retratos e a fotografia, o fato é que ele era considerado, segundo documentos existentes no arquivo histórico da Escola de Belas Artes, um exímio fotógrafo²⁰⁹.

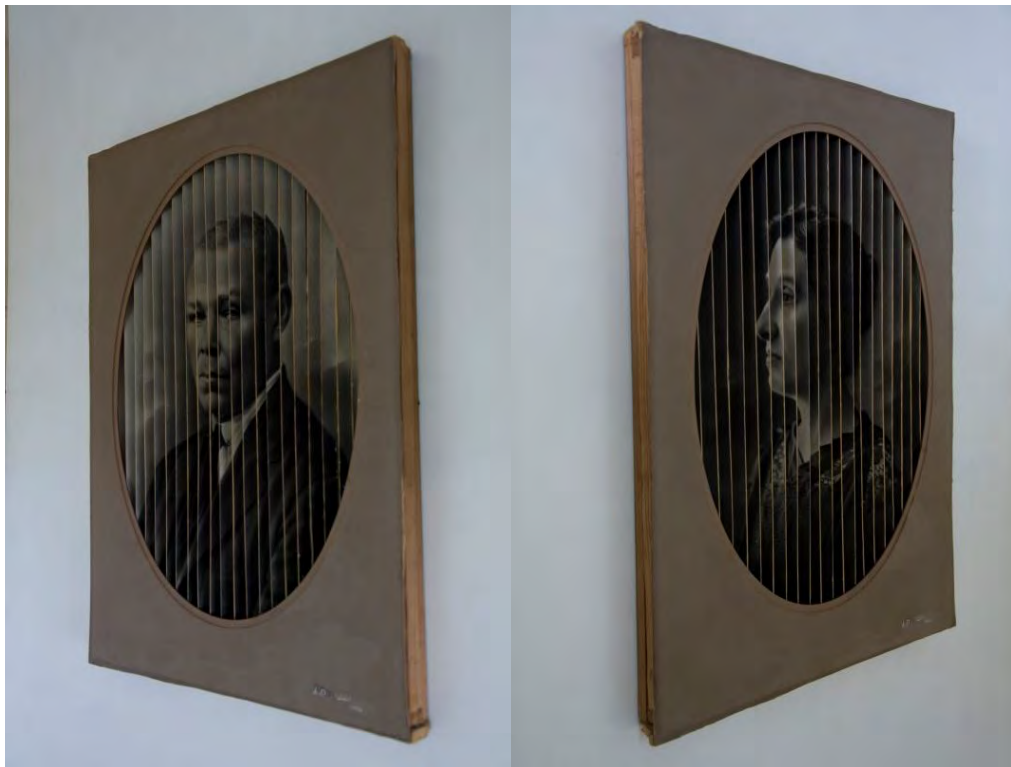
Depois de sua morte na década de oitenta, seus filhos doaram à Escola de Belas Artes algumas obras expressivas, como um retrato de família assinado pelo artista em 1928, que revela toda sua habilidade e originalidade em criar uma fotografia que fugisse aos padrões convencionais dos retratos da época (Figuras 41 e 42).

Figura 41 e 42 - Ismael de Barros, 1928.
Retrato de Família.



²⁰⁸ Jornal *A Tarde* 22 de julho de 1978, Coluna *Artes Visuais*, de Reynivaldo Brito.

²⁰⁹ Apostilas *Biografias Resumidas dos Professores da Academia de Belas Artes da Bahia*. Autor Otávio Torres, 1955, envelope 190, Arquivo Histórico EBA - UFBA.



Fotografia Tridimensional, 41,5 x 32 cm.
Fonte: Reserva Técnica Escola de Belas Artes-UFBA.

O trabalho foi montado com três imagens, de modo que, ao fundo, uma fotografia compusesse uma base frontal e sobre ela colada, de forma sequencial, uma estrutura composta por uma série de pedaços de papelão vertical, com a mesma dimensão, proporciona nos dois lados a junção de mais duas fotografias respectivamente. O conjunto de imagens visto de frente apresenta quatro jovens elegantemente vestidos: dois rapazes ao fundo e duas moças no primeiro plano. Ao nos distanciarmos da imagem, percebemos que mais duas imagens aparecem sucessivamente: o perfil de um homem e o perfil de uma mulher. Identificamos o homem como Agripiniano Barros e, a partir dessa informação, pode-se afirmar que se trata de um retrato da família do próprio artista. Ele que, mais tarde, se tornou um dos mais importantes escultores na Bahia, nesse trabalho experimentou, de forma inovadora, a simulação tridimensional na fotografia. É notável, também, a influência da fotografia nas esculturas de Ismael de Barros, principalmente em suas peças de gesso em baixo relevo.

Já Trajano de Oliveira Dias (1888 – 196?) teve uma trajetória oposta à dos artistas acima citados. Dias foi popular por atuar no segmento da fotografia comercial, mas, desde os meados da primeira década do século XX, teve seu começo nas artes como discípulo de Lopes Rodrigues. Ele assinava seus trabalhos tanto na pintura quanto na fotografia, assim como T. Dias, e tinha uma visão vocacional de artista. Era um conhecedor das linhas, cores e formas e, mesmo tendo abraçado depois a “arte fotográfica”, nunca abandonou a pintura²¹⁰.

T. Dias participou desde a fundação da Ala das Letras e das Artes – ALA, que tinha como principal atuante o professor da Escola de Belas Artes Carlos Chiacchio (1884 – 1947), juntamente com Mendonça Filho, Presciliano Silva, Hélio Simões, Raimundo Patury e Roberto Correia.

Treze salões com exposições suplementares foram realizados pela ALA, entre 1937 e 1949. Os Salões apresentavam várias modalidades artísticas, como pinturas a óleo, aquarelas, guaches, carvões, bico de pena e escultura e ainda promoviam conferências, recitais de poesias e festivais. Os trabalhos fotográficos não participaram dos Salões. Entretanto, a ALA publicava um jornal no qual, em alguns números, aparece uma seção intitulada como “Fotocronicas”, composta por fotografias de cenas cotidianas relacionadas a um texto ficcional, de autoria de Joaquim Manso.

A ALA teve um caráter renovador das artes na Bahia. Com influências das ideias da Semana de 22, muitos de seus participantes, posteriormente, tiveram as primeiras iniciativas para introduzir a arte moderna no Estado (COELHO, 1992, p. 8). Contudo, era notável a diferença entre as obras apresentadas nos Salões, dado que o estilo clássico também era exibido. Um exemplo é a pintura de T. Dias, principalmente, suas naturezas mortas, que correspondiam aos moldes acadêmicos. O nome de T. Dias consta no catálogo do V Salão de ALA, em 1941, ao lado de artistas conhecidos, como Alberto Valença, Mendonça Filho, Presciliano Silva, Raimundo Aguiar, Pasquale De Chirico, Ismael Barros, dentre outros.

²¹⁰ Conteúdo retirado do convite da Exposição de Pinturas de T Dias, Brancas de Neve, texto de Introdução de Carlos Chiacchio, Bahia, set. 1946. *Arquivo da Histórico Escola De Belas Artes*, Envelope 83.

Na coluna intitulada “Homens&Obras”, de autoria de Carlos Chiacchio, publicada semanalmente no rodapé do jornal *A Tarde*, nas décadas de 1930 e 1940, os Salões da ALA tinham espaço reservado. O crítico buscava revelar novos artistas, estando T Dias sempre incluído no rol de novos valores das artes baianas. Em 1943, a participação de T. Dias no VII Salão de ALA foi mencionada por Chiacchio em sua coluna, como vemos a seguir²¹¹: “Trajano Dias surpreendendo grandemente, com picante relevo, o sadio colorido das festivas naturezas mortas. Contornos tão nítidos que soltam das telas. Umas coisas deliciosas deveras, as cintilantes páginas de cor e luz de T Dias [...]”

Em setembro de 1946, Dias, com o apoio de ALA, expõe individualmente 41 telas na Galeria da Biblioteca Pública do Estado. No catálogo da exposição (Figura 43), Carlos Chiacchio faz as apresentações, elogiando suas telas e o consagrando como um pintor do gênero natureza morta. O crítico revela em seu texto que T. Dias aperfeiçoou-se sob a orientação de Presciliano Silva. Um ano depois da exposição individual, T Dias se matriculou no curso livre de Pintura, na Escola de Belas Artes²¹².

Figura 43 - Convite Exposição de Pintura de T. Dias, 1946.



Fonte: Arquivo Histórico Escola de Belas Artes-UFBA, envelope 83.

²¹¹ Jornal *A Tarde* 6 de outubro 1943.

²¹² Arquivo Histórico Escola De Belas Artes, caixa 212.

Pouco se sabia sobre as relações de T. Dias com o campo artístico baiano. Na literatura sobre a história da fotografia na Bahia, seu nome aparece apenas relacionado à atividade comercial fotográfica, na primeira metade do século XX, e até então a informação que predominava fazia referência à sua vocação para a fotografia. Entretanto, podemos encontrar uma paisagem do Porto da Barra assinada por T Dias exposta no Museu Henriqueta Catharino, no Instituto Feminino da Bahia (Figura 44).

A composição é de uma cena bucólica que atrai a atenção do espectador. Ao observar a obra, no primeiro plano à esquerda, nota-se uma frondosa árvore que, com sua sombra, emoldura a paisagem, guiando o olhar do espectador para a praia. No segundo plano, aparece, à direita, o forte Santa Maria, onde se percebem pequenas embarcações no mar, e a movimentação de poucas pessoas na praia. A pintura é designada como “carambola café”, em sua ficha museológica, e datada em 1932.

Figura 44 - T. Dias, 1932.
Porto da Barra.



Óleo sobre papelão madeira, 28 x 38 cm.
Fonte: Fundação Instituto Feminino da Bahia.

Na mesma Instituição, encontramos também um álbum fotográfico de T. Dias com várias imagens de monumentos históricos da cidade de Salvador. Datado de 1933, dentre o conjunto das imagens está uma vista do Forte Santa Maria (Figura 45), que tem o enquadramento semelhante ao da pintura feita pelo mesmo autor. Embora a data da impressão do álbum seja um ano posterior ao da pintura, isso não estabelece a exatidão de quando as imagens fotográficas individualmente foram capturadas. O que transparece nitidamente é a relação do artista com a pintura e a fotografia, independentemente de classificações sobre o que foi executado primeiro, pois prevalece um olhar livre de convenções em que o hibridismo de técnicas se faz presente.

Figura 45 - T. Dias, s.d.
Pharol Santa Maria, Barra.



Fotografia, 17 x 23 cm.

Fonte: Fundação Instituto Feminino da Bahia.

O estúdio fotográfico de T. Dias foi um dos mais bem sucedidos da época. Por ele passou, como já dito, o artista Ismael de Barros. T Dias anunciava-se

como “o fotógrafo da elite bahiana, arte e nitidez”²¹³. Atuante no ramo fotográfico desde 1916, seu nome está relacionado a três endereços sucessivos situados no Centro da cidade. Primeiramente no São Pedro, posteriormente no São Bento e, por fim, foi aberta uma filial no Rosário, onde, em 1948, teve uma rápida sociedade com o fotógrafo Florisvaldo Carvalho Molinare²¹⁴.

O nome de T. Dias pode ser encontrado em alguns acervos da cidade²¹⁵, em várias fotografias de casamentos, batizados, quadros de formaturas e em eventos comemorativos que aconteceram em Salvador na primeira metade do século XX. Ao que parece, T. Dias teve encomendas estatais, pois algumas documentações fotográficas de datas festivas do Estado, como a Exposição de Productos Bahianos e o primeiro Centenário da Independência 2 de julho. No ano de 1923, cerca de 30 imagens das seções que constituíram a exposição podem ser encontradas no acervo do Museu de Arte da Bahia, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e, ainda, no Instituto Feminino da Bahia. Nesta última Instituição, encontra-se um álbum sobre a cidade de Salvador com 35 imagens intituladas *Dois Mundos – Bahia*, datado de 1933.

Segundo uma reportagem no jornal *A Tarde*, Dias encerra sua carreira como fotógrafo em 1949. Nessa década ele começou a se dedicar especialmente à pintura²¹⁶. Já em novembro de 1951, ele participou do III Salão de Belas Artes, realizado no térreo do Hotel da Bahia. Seus trabalhos renderam comentários do colunista de “Artes & Artistas”, que afirmou ser uma injustiça Dias não ter sido premiado com apresentação de dois de seus trabalhos com temática floral. Para o colunista, T. Dias foi o melhor artista do gênero natureza morta da época²¹⁷. Ainda hoje a obra pictórica de T. Dias permanece desconhecida, fazendo parte

²¹³ *A Hora: Diário Vespertino Político e Independente da Bahia*, 13 jan. 1919, p. 2.

²¹⁴ Molinare foi um fotógrafo baiano experiente que passou por diversos estúdios fotográficos da época, a exemplo do Foto Boreal, Royal Foto, Foto Jonas, dentre outros. Molinare fotografou comercialmente entre 1940 e 1960. (Jornal *A Tarde*, 2 out. 1987, Caderno 2, p. 1)

²¹⁵ De autoria de T. Dias um vasto material com fotografias que registram cerimônias familiares pode ser encontrado no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, no Instituto Feminino da Bahia, no Museu de Arte da Bahia, dentre outros.

²¹⁶ Jornal *A Tarde*, 2 out. 1987, Caderno 2, p. 1.

²¹⁷ Jornal *A Tarde*, 19 nov. 1951, p. 4, coluna assinada por Zoroastro.

provavelmente de acervos de instituições baianas, contudo, de modo anônimo²¹⁸.

4.5 A Atividade Artística e Comercial da Fotografia

A associação de estúdios fotográficos com perfil comercial é uma atividade artística visível no Brasil e, em vários casos, fotógrafos, com conhecimentos técnicos, nas artes plásticas, mesclaram seus serviços como forma de atrair uma maior clientela e garantir sua sobrevivência. Podemos citar o exemplo do fotógrafo português Christiano Junior²¹⁹, que se estabeleceu no Brasil nos meados do século XIX, inicialmente em Maceió. Em 1864, ele aparece como proprietário da Photographia do Commercio, no Rio de Janeiro²²⁰. Dois anos depois, seu estabelecimento passou a se chamar Galeria Photographica e de Pintura, já em outro endereço²²¹. Além de oferecer ao público fotografias em métodos tradicionais da época, ele anunciava que também realizava fotografias coloridas a óleo, aquarela ou pastel, bem como retratos para broches e medalhas.

A ocupação do pintor se funde com a do fotógrafo, não apenas com o incremento da foto pintura, mas também, desde os primórdios da fotografia, ainda com o uso do daguerreótipo. Um caso conhecido é o de Napoleão Bautz, que, em 1851, divulgava a produção de seu atelier de pintura e de sua atividade fotográfica. Bautz, que pintava seus cenários fotográficos, inicialmente atuou no Rio de Janeiro e depois se estabeleceu em Salvador. Em um de seus anúncios no *Jornal Mercantil*, ele oferecia ao público uma inovação para a época: a vista de um ponto tradicional da cidade como cenário, a saber, um elemento exclusivo para a elaboração de seus retratos. O anúncio indicava: "...elle tira os retratos de

²¹⁸ Como a pintura encontrada no acervo do Instituto Feminino da Bahia publicada nesta pesquisa.

²¹⁹ José Christiano de Freitas Henrique Junior fotógrafo, que atuou em diversos ramos da fotografia, conhecido por retratar escravizados em seu estúdio encenando poses relativas ao seu ofício. (KOSSOY, 2002, p. 174)

²²⁰ *Jornal do Commercio*, 17 jul. 1864.

²²¹ *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1866.

todo modo e acaba de pintar uma vista do porto do Bomfim para servir de fundo aos retratos: o que ainda não se fez na Bahia”²²².

Fotografias com a autoria de alguns artistas fotógrafos são sucessivamente reconhecidas, despertando interesse e tornando-se marcas em voga no período oitocentista brasileiro (SEGALA, 2000). Segundo Segala, os fotógrafos que não tinham formação artística estabeleciam sociedades com pintores para atender às demandas estéticas. O pesquisador lembra alguns estúdios baianos que não tiveram sociedade com artistas, mas contrataram serviços de retoques. É o caso, por exemplo, da conhecida Photographia Nacional, que depois veio a se chamar Photographia Gonsalves, de Pedro Gonsalves da Silva, que empregou Tito W. Baptista, Ismael de Barros e Oséas dos Santos, como veremos adiante. A Photographia Gonsalves ainda oferecia o serviço de retoques a outros estabelecimentos fotográficos (MOURA, 1979).

Os fotógrafos, até as primeiras décadas do século XX, publicavam seus anúncios em jornais e almanaques com a finalidade tanto de atrair uma clientela quanto de se afirmar comercialmente. Para esse fim, a escolha do nome do seu estabelecimento, assim como da variedade de serviços oferecidos nos anúncios contribuía para a formação de uma identidade específica na sua atuação profissional.

No Brasil muitos foram os estabelecimentos que utilizaram expressões ligadas ao universo artístico, assim como tiveram nomes de registro de seus estúdios evidenciando a relação entre arte e fotografia. Podemos citar como exemplo o Atelier Artístico Photographico (KOSSOY, 2002, p. 212 e 307), em Manaus, 1898; a Empreza Centro Artístico Photographico (KOSSOY, 2002, p. 84), em Recife, 1894; o Gabinete Artístico Photographico, em São Luís, 1876; a Photographia Artística, que foi o nome mais popular, denominando vários estabelecimentos encontrados em diferentes épocas e regiões no Brasil²²³.

Em Salvador, a Photographia Artística, situada no Palacete Itapoan, Rua Chile, 26, teve vários proprietários (Figura 46). Inicialmente, em 1904, o pintor miniaturista Hubert Sibille anunciava no *Correio do Brasil*, como Sociedade

²²² Jornal *O Mercantil*, 18 jul. 1851, n° 157.

²²³ No *Dicionário Histórico - Fotográfico Brasileiro*, Kossoy enumera cerca de dez nomes de estabelecimentos nomeados como Photographia Artística. Em Duarte (2016), encontramos também em Porto Alegre mais dois estúdios com o mesmo nome.

Artística de Retratos, trabalhos artísticos com especialidade em esmaltina e o processo Radio-Tinte. Sibille oferecia aulas sobre este último método de coloração de fotografias, que poderia ser utilizado na restauração de imagens e também na photo aquarella²²⁴. Pouco se sabe a respeito desse fotógrafo e de sua passagem pela Bahia, apenas que ele divulgou seu atelier no *Correio do Brasil*, durante o começo de maio de 1904, o que nos leva a supor que foi um fotógrafo itinerante.

Figura 46 - Anônimo, s.d., século XX.
Anônima, Photographia Artística.



Fotografia, Cartão Cabinet.
Fonte: Coleção Ewald Hackler.

²²⁴ *Correio do Brasil*, 14 maio 1904, p. 3.

Posteriormente, a Photographia Artística teve sucessivamente dois proprietários, a saber, Antonio Olavo Baptista (1879 – 1953) e Oséas dos Santos (1865 – 1949), ambos alunos e professores da Escola de Belas Artes.

Olavo Baptista, desde 1902, anunciava serviços como retratista e pintor, indicando a Escola de Belas Artes como ponto de referência para encontrá-lo “a qualquer hora do dia”. No *Almanach do Estado da Bahia* de 1903, em um anúncio, ele divulgou o endereço à Rua do Pelourinho, nº 96, segundo andar, como local para atender encomendas fotográficas, retratos a óleo, crayon e “tudo mais tendente à sua arte”. Já em 1904, o nome de Baptista aparece associado a Diomedes Gramacho no verso de um *carte-de-visite*, indicando Photographia Artística e o mesmo endereço do pintor Sibille. A parceria entre Gramacho²²⁵ e Baptista não durou muito tempo, pois, no ano seguinte, Olavo Baptista anunciava sozinho a Photographia Artística.

Baptista foi professor de pintura e composição decorativa. Artista talentoso, foi contemplado com o mais importante prêmio no campo artístico baiano: uma viagem à Europa, selecionado pela Escola de Belas Artes. Entretanto, a realização da viagem de Baptista carecia de ajuda de instâncias que contribuíssem com o financiamento, fato que foi noticiado em um jornal da época²²⁶. Curiosamente, na mesma nota publicada pelo jornal que apelava ao governador José Marcellino pela necessidade de ajudar Baptista em sua viagem de aperfeiçoamento artístico, aparecia também, no conteúdo do texto, uma alusão às suas habilidades como fotógrafo, divulgando seu estabelecimento Photographia Artística. Na mesma edição do jornal, duas páginas seguintes, encontra-se o anúncio abaixo (Figura 47).

²²⁵ Diomedes Gramacho trabalhou com Lindemann, e, depois da morte deste, aquele manteve o nome do estabelecimento: Photographia Lindemann. Posteriormente, Gramacho se dedicou à técnica do clichê a partir da fotografia, introduzindo-a no Jornal *A Tarde*, que foi o primeiro jornal baiano a utilizar o processo de impressão de imagens fotográficas. MOURA, Mariluce de Souza. *Catálogo Fotobahia 79*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

²²⁶ *A Semana, Periódico Político Científico e Literário*, 11 de março 1905, p. 3.

Figura 47 - Anúncio Fotógrafo Antonio Olavo Baptista.

PHOTOGRAPHIA ARTISTICA
RUA CHILE 26 — BAHIA
DE
Antonio Olavo Baptista

Artista Pintor diplomado pela Escola
de Bellas Artes.
Premiado com Medalha de Ouro e
viagem a Europa.

Executa qualquer trabalho
de photographia e pintura com
perfeição e gosto artistico.
Retratos em Saes de Prata, Platinoti-
pia, Electro-bromo, Ampliações,
retratos a Oleo, Crayon,
Aquarella, Photographias coloridas.

Preços modicos
SAES-DE PRATA

Album 1/2 duzia	15\$000
Visita * *	10\$000
Saudades * *	5\$000

Os demais trabalhos só com a vista
do publico se convencerá da
commodidade.

Fonte: *Jornal A Semana, Periódico Político Científico e Literário*, 11 mar. 1905, p. 4.

Provavelmente, nessa ocasião Antonio Olavo Baptista foi para Paris, onde estudou por cerca de três anos (QUERINO, 2018, p. 204). Em 1909 seu nome volta a aparecer em anúncios na seção de fotógrafos, agora em outro endereço, na Rua das Mercês, 108²²⁷. Posteriormente Baptista muda-se para Alagoas.

Com a viagem de Baptista para a França, a Photographia Artistica passou a ter outro proprietário, seu colega Oséas dos Santos (1865-1949). Santos era sergipano e veio exclusivamente para Salvador com a finalidade de estudar artes. Ele se destacou logo no início de seus estudos na Academia de Belas Artes, quando foi classificado em primeiro lugar, recebendo Menção Honrosa na

²²⁷ *Almanak do Annuncio Commercial e Recreativo do Estado da Bahia*, 2º ano de publicação, Typografia Casa Castro Alves, 1909, p. 195.

seção Traços, durante a segunda Exposição Geral da Academia de Belas Artes, em 1880²²⁸.

Nas férias Santos teve aulas particulares com Cañizares, o mestre a quem chamou a atenção pela perfeição de seus desenhos, desde as primeiras aulas. Em uma autobiografia, ele revelou que, no começo de seus estudos, seu pai lhe enviou uma fotografia de seus chefes para que ele copiasse a crayon, pedido cujo resultado foi surpreendente, rendendo-lhe muitos elogios. Posteriormente, foram as encomendas a “Crayon” com preços acessíveis que lhe ajudaram financeiramente durante um período em que teve de retornar à sua cidade natal para ajudar sua família²²⁹.

A entrada de Santos na fotografia comercial deve-se principalmente à alternativa de melhorar sua renda, pois seus proventos na época eram inconstantes. Ele inicialmente trabalhou fazendo retoques em cópias fotográficas para a Photographia Gonsalves e para uma casa alemã. Posteriormente, a compra da Photographia Artistica, em 1905, foi proveniente da quantia recebida de salários atrasados da Escola de Belas Artes. Nesse endereço ele permaneceu até segunda década do século XX, quando o prédio que abrigava seu ateliê foi demolido, em decorrência da remodelação da Rua Chile²³⁰.

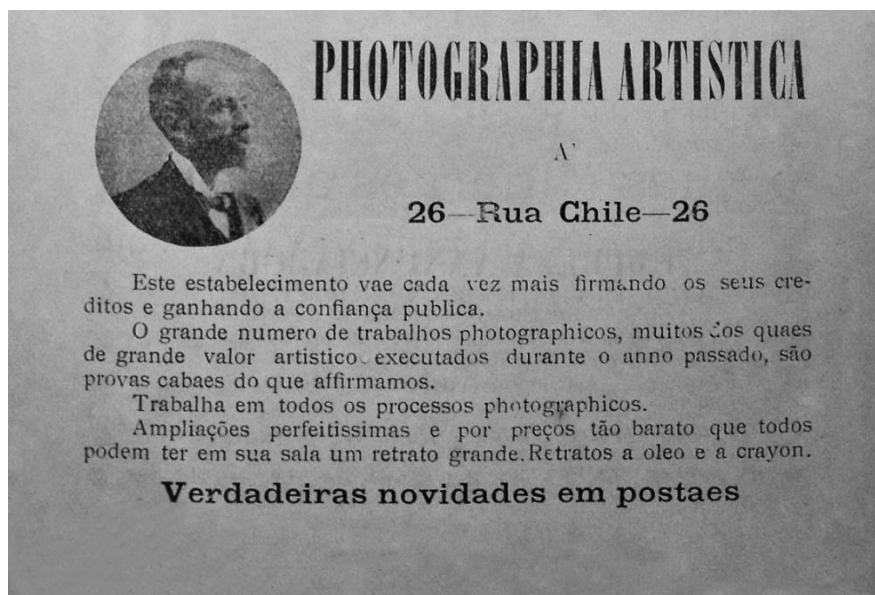
No *Almanak* do “O Anuncio” Commercial e Recreativo do Estado da Bahia, de 1909, página 195, seção Photographias, consta o nome de Oséas dos Santos oferecendo seus serviços na Rua Chile, nº26. Além disso, no meio do almanaque, no qual se encontram as páginas sem numeração, pode-se ver a publicação do seguinte anúncio (Figura 48):

²²⁸ Livro de Atas das Sessões Solenes da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 – 1949. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, UFBA.

²²⁹ SANTOS, Isaura. *A Vida de um Pintor Oséas dos Santos*. Revista do Instituto Histórico de Sergipe, nº 26, 1961 – 1965 vol. XXII.

²³⁰ *Ibidem*.

Figura 48 - Anúncio Fotógrafo Oséas dos Santos, 1909.



Fonte: *Almanack* do “O Annuncio” Commercial e Recreativo do Estado da Bahia, 1909.

Algo singular no reclame é a omissão do nome do fotógrafo. Entretanto, a imagem impressa à esquerda é de Oséas dos Santos, personalizando o anúncio e demonstrando que ele já tinha uma grande clientela e reconhecimento na sua atuação como fotógrafo e artista.

Santos foi professor de pintura e desenho (modelo vivo) na Escola de Belas Artes, onde lecionou durante 41 anos, tendo sido também professor de Desenho na Escola Normal da Bahia. Na Academia, mesmo não tendo sido diretor, ele sempre ocupou posições importantes nas mudanças curriculares. Mencionamos anteriormente a sua atuação para introduzir a fotografia nas aulas de Desenho, bem como na reforma estrutural do prédio, em 1917 (PARAISO, 1997).

Santos destacou-se quando, em questão de horas, pintou uma tela com a finalidade de presentear Rui Barbosa. A obra intitulada *Desperta* é uma alegoria representando Rui Barbosa como a figura de um índio que, em meio à natureza, é despertado pelo nascer do sol. A pintura ganhou repercussão na imprensa nacional da época²³¹, sendo muito elogiada. Ele também teve suas

²³¹ *Gazeta de Notícias* (RJ) 28 jul. 1918, p. 5; *O Paiz*, 28 jul. 2018, p. 3; *Pacotilha*, 19 abr. 1919, p. 1; *A Hora*, 2 abr., 1919, p. 2.

obras expostas, não só em Salvador e no Estado de Sergipe, como também em muitas outras cidades brasileiras, como Recife, Vitória, Rio de Janeiro, Santos e São Paulo²³². Até o ano de 1919, é possível encontrar anúncio ligando o professor Oséas dos Santos com a atividade fotográfica²³³.

Não se pode perder de vista que a difusão da fotografia modificou a visão do público em geral no quesito semelhança e que o pintor, principalmente na especialidade de retratos, teve de atender às novas exigências. O retrato “a crayon” foi uma especialidade que atendeu a esses novos anseios. Todos os fotógrafos advindos da academia baiana, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, dominaram e ofereceram essa técnica por encomendas.

Sem dúvidas que dominar as habilidades técnicas e artísticas na fotografia comercial era uma vantagem no mercado da época. Os artistas acadêmicos baianos que utilizaram a fotografia na execução de suas obras ou mesmo possuíram estabelecimentos comerciais perceberam os benefícios que o meio fotográfico poderia oferecer a arte como também a sua subsistência.

4.6 O Comércio Fotográfico em Salvador na Nova República

A cidade do Salvador no final do século XIX era, como sabemos, uma das maiores cidades do Brasil. Ainda que não experimentasse certas mudanças que ocorreram no eixo centro-sul do País, a Bahia com uma produção diversificada em artigos tropicais se incluía, na estrutura capitalista mundial, através de intercâmbio comercial com mercados estrangeiros (SANTOS, 2009).

No começo do século XX, o Estado passou a atrair investimentos de capitais internacionais e as atividades mercantis foram beneficiadas devido às circunstâncias favoráveis aos preços de produtos primários de exportação. Apesar de o desenvolvimento industrial da Bahia ter sido deficiente, as importações de bens de consumo industrializados e a expansão do comércio,

²³² SANTOS, Isaura. A Vida de um Pintor Oséas dos Santos. *Revista do Instituto Histórico de Sergipe*, nº 26, 1961 – 1965 vol. XXII p. 153 a 159.

²³³ *Almanak Laemmert*, 1919, seção Photographos, p. 2223.

abrangendo ainda vários setores, foram estimuladas pelo fluxo de importações (SANTOS 2009).

No final do século XIX até os meados do século XX, todo o material fotográfico consumido no Brasil era importado²³⁴. Com uma posição geográfica privilegiada, possuindo um dos mais antigos portos do país, cuja movimentação apenas superada pelos portos do Rio de Janeiro e Santos, Salvador na ocasião teve seu comércio também voltado para produtos importados.

O aumento do comércio interno foi um dos principais fatores para o crescimento físico da cidade e as mudanças urbanísticas que ocorreram na época. O Centro de Salvador passou a ser uma área de predominância comercial. Os escritórios, armazéns, depósitos de importadores e exportadores estavam situados na Cidade Baixa, nos distritos da Conceição da Praia e Pilar (SANTOS, 2009, p. 20).

Logo na primeira década do século XX, o comércio em torno de materiais fotográficos se intensificou na capital baiana. Alguns dos estabelecimentos que merecem destaque ficavam situados na Cidade Baixa, como a casa Antonio Agostinho da Silva Lopes, localizada na Rua do Corpo Santo, nº 72, no distrito da Conceição da Praia. A casa era especializada em artigos para arte e indústria, como tintas, pincéis, desenho, litografia e artigos diversos para fotografia²³⁵. O êxito comercial da casa Lopes possibilitou a ampliação de sua atividade e, em 1903, foi aberta uma filial²³⁶ em outro endereço, Forte de São Pedro, nº 35.

Outra loja localizada na Cidade Baixa era Ao Mundo Elegante, especializada em moda masculina, mas que tinha uma seção de fotografia com grande sortimento de aparelhos e acessórios. "Recebemos chapas e papéis sensíveis todos os meses das melhores marcas", anunciava o estabelecimento, que foi uma das mais luxuosas casas de moda do comércio local. Inicialmente ela ficava localizada à Rua Conselheiro Dantas²³⁷, número 40, e seus proprietários, Mello & Filhos, continuaram oferecendo aparelhos e acessórios

²³⁴ A Kodak começou a operar no Brasil com uma fábrica em São Paulo, em 1954. Informação retirada do site oficial da Kodak: <https://thefilmphotography.com/kodak/about>. Acesso em: 10 jun. 2019.

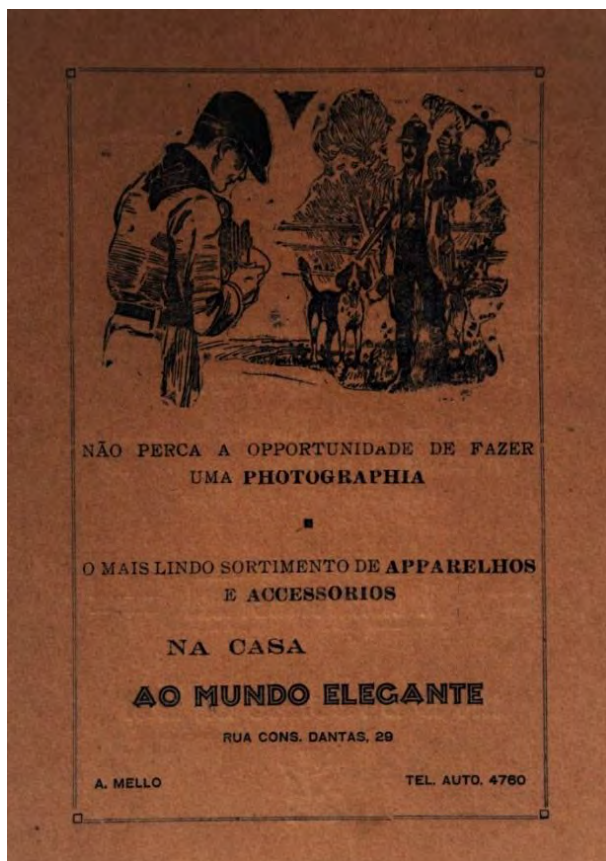
²³⁵ Anúncio do *Almanak do Estado da Bahia Administrativo Indicador e Noticioso*, em 1899.

²³⁶ *Almanak do Estado da Bahia: Administrativo, Indicador e Noticioso*, 1903.

²³⁷ Segundo anúncio no jornal *Correio do Brasil*, 11 ago. 1903, p. 4.

fotográficos e serviços de revelação e ampliação de fotografias. Posteriormente permaneceram na mesma rua, mas no número 29, como indica o anúncio abaixo (Figura 49).

Figura 49- Anúncio loja Ao Mundo Elegante.



Fonte: Coleção Ewald Hackler.

Ao Mundo Elegante foi uma das principais lojas especializadas em materiais fotográficos da cidade. Ativa durante mais de meio século, só na década de 1970 a loja foi fechada e a seção de fotografia foi transferida para um novo prédio no bairro do Comércio. Mello & Filhos se notabilizaram também como editores de cartões postais, mas José Mello e seus filhos José e Augusto Mello eram fotógrafos (SAMPAIO, 2006, p. 57).

Uma reportagem intitulada “As boas festas e a crise”, publicada em um jornal local²³⁸, abordava os reflexos da crise no comércio baiano, consequência

²³⁸ Jornal *A Notícia*, 11 jan. 1915, p. 1.

da Primeira Guerra Mundial. O comércio especializado em produtos importados sofreu uma queda significativa, principalmente, pela ausência dos produtos advindo da Alemanha no setor de papelaria que possuíam preços competitivos no mercado. A venda de cartões postais, que se tornou moda nos anos anteriores, foi afetada com a nova realidade da guerra e a redução da compra foi sentida nas principais lojas especializadas, como O Queirolo e Almeida & Irmão²³⁹. Este último estabelecimento oferecia serviços de tipografia no início do século XX²⁴⁰, mas também negociava equipamentos fotográficos. Encontramos sua participação na montagem do gabinete de identificação do Estado, tendo recebido a quantia de 963\$000 pelo fornecimento de uma máquina fotográfica métrica para cadáveres²⁴¹. Entretanto, a Almeida & Irmão teve como sua principal atividade o mercado editorial, figurando entre os principais editores de cartões postais na Bahia. A revista *Fon Fon*, n°28, de 10 de julho 1909, publicou uma fotografia da sua loja (Figura 50), localizada na rua d'Alfandega, n°37.

Figura 50 – Anônimo.



Interior da loja Almeida & Irmão.

Fonte: Revista *Fon Fon*, n° 28, 10 jul. 1909.

²³⁹ *A Notícia*, 11 jan., 1915, p. 1.

²⁴⁰ De acordo com o anúncio no *Correio do Brasil*, 18 dez. 1903, p. 2.

²⁴¹ *Gazeta de Notícias*, 13 jan. 1913, p. 1.

Outra casa concorrente situada também na Rua Conselheiro Dantas era a Casa Edson Fred Figner, que funcionava no número 26. Lá era possível encontrar um vasto sortimento em miudezas, material para escritório, luz incandescente e completo material para fotografia, incluindo máquinas fotográficas²⁴² no formato 6 x 9. A casa Edson teve origem no Rio de Janeiro, onde funcionava na Rua do Ouvidor. Já em Salvador, ela foi representada por Antonino Ferreira Mafra.

No final da década de 1920, pode-se encontrar também a casa Britto Livraria e Papelaria, na Rua do Arcebispo, 6º distrito, Centro da cidade, assim como os nomes de Mario Figueiredo e Franz Kugler estavam associados ao fornecimento de material fotográfico²⁴³.

Salvador refletia as condições políticas e econômicas estabelecidas pelo regime republicano, que permitiu aos governos estaduais manter relações econômicas com esferas internacionais, atraindo investimentos estrangeiros que poderiam ser destinados, dentre outras finalidades, à modernização urbanística das cidades. A entrada de capital estrangeiro propiciou o processo de urbanização de Salvador, que teve início no final do século XIX e perdurou até o início dos anos quarenta do século XX.

No período que compreende a Nova República, as transformações urbanísticas da cidade não ocorreram de forma contínua. Existiram fases ativas e intervalos pouco dinâmicos²⁴⁴, principalmente nos anos de 1917 a 1923, marcados por momentos econômicos difíceis decorrentes da Primeira Guerra Mundial (SANTOS, 2009).

As principais modificações urbanísticas ocorreram na execução de serviços de canalização de águas, esgoto, saneamento, instalação de rede elétrica, alargamento de ruas, para atender à demanda de novos meios de transporte, como bonde elétrico e veículos. Também a construção de prédios com mais de um andar já se fazia notável na segunda década do século XX, com um edifício de oito andares na Rua Chile, e outro, na Praça Castro Alves, de sete andares, fazendo parte da paisagem local. Contudo, a cidade tinha sérios

²⁴² *Revista do Brasil*, 1 jul., 1907, anno 2, n°1.

²⁴³ *Almanak Laemmert*, vol. IV, 1929, p. 255 e *Almanak Laemmert*, vol. III, 1930, p. 281.

²⁴⁴ *Almanak Laemmert* vol. IV, 1929, p. 255 e *Almanak Laemmert* vol. III, 1930, p. 281.

problemas de moradia. A escassez de habitações e o elevado custo de aluguéis eram algumas das adversidades que a população enfrentou na época (SANTOS, 2009).

As taxas elevadas de mortalidade decorrente de epidemias e a baixa imigração levaram a uma redução populacional considerável, caracterizando o período entre 1890 a 1940 com baixo crescimento demográfico em comparação ao Rio de Janeiro e São Paulo. A década seguinte foi marcada pelo progresso econômico agrícola, principalmente voltado para a cultura do cacau, que teve papel importante no dinamismo econômico e no crescimento demográfico do Estado (SANTOS, 2009).

Já o comércio voltado para a fotografia também foi ampliado, principalmente, pela chegada de novos materiais, como câmeras mais precisas, e pela difusão da fotografia amadora. No final da década de 1930, Salvador contava, além do magazine *Ao Mundo Elegante*, com a loja Gonçalves (SAMPAIO, 2006 p. 76), com a Casa Lamar e a Optica Universal, localizada à Rua Chile, número 13, que era especialista no fornecimento de lentes Zeiss e negociava artigos fotográficos. Esta última foi ponto de referência para encontros dos primeiros foto clubes baiano, como veremos no próximo capítulo.

5. A ENTRADA DA FOTOGRAFIA NOS MUSEUS E GALERIAS

5.1 A Fotografia Moderna

A tendência do movimento internacional pictorialista chegou ao Brasil de forma discreta. Os primeiros clubes de fotografia surgiram na última década do século XIX e existem apenas informações esparsas sobre suas atividades. O Photo-Club Ceará foi a primeira agremiação brasileira, fundada em 1893, na cidade de Fortaleza. Foi uma iniciativa pioneira de Antonio Bezerra que, ao chegar da Exposição Universal de Chicago, onde expôs vistas de vilas e cidades do Estado, resolveu juntar-se a Júlio Braga, Gustavo Job e João Leocádio da Costa Sedrim para criar uma sociedade amadora de fotografia. Com provável influência do Photo Club de Paris e da The New York Society of Amateur Photographers, o clube cearense foi o único da América do Sul a fazer parte do *Annuaire Général et International de la Photographie*, editado na França, no início do século XX (LEITE, 2019, p. 282).

Outro clube que surgiu no mesmo período foi o Photo Club Brasileiro, no Rio de Janeiro. Na *Gazeta de Notícias* de 27 de março de 1896, acha-se uma breve referência a essa associação que, na ocasião, criou uma comissão diretora provisória para elaborar o estatuto da agremiação com os seguintes participantes: Luiz Arthur Velloso de Araujo, Arthur da Silva Araujo, João Euclides de Moura, Dr. Francisco Pereira das Neves, Paulo Rebusillo e o farmacêutico Lino de Macedo²⁴⁵.

Um ano depois, em São Paulo, foi fundado o Photo-Club Paulista que segundo uma nota publicada no jornal *O Comércio de São Paulo* já revelava manter relações com o Photo Club Brasileiro, planejando uma exposição conjunta em 1897²⁴⁶.

No início do século XX, outros clubes tiveram existência descontínua no Brasil. Foi o caso do Photo Club do Rio de Janeiro, criado em 1903²⁴⁷, e que, no

²⁴⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº87, 27 mar. 1896, p. 2.

²⁴⁶ *O Commercio de São Paulo*, ano V, nº1252 6 jul. 1897, p. 2.

²⁴⁷ Diferente da afirmação encontrada em MELLO (1998, p. 68), de que o Photo Club do Rio de Janeiro foi fundado em 1910, encontramos já em 1903 referências sobre o clube e suas atividades no jornal *Fluminense*, 31 de outubro 1903, ano XXVI, nº 5358, p.01.

seu segundo ano de existência, apresentou sua primeira exposição “artística”, na galeria Cambiaso²⁴⁸. Já no Sul do País, em 1907, foi fundado o Photo Club Hélios, em Porto Alegre, que, segundo o seu estatuto²⁴⁹, reunia alemães e descendentes dispostos a cultivar a fotografia artística.

Só em 1923, o fotoclubismo nacional se organizou de forma mais dinâmica quando reapareceu o nome do Photo Club Brasileiro. Entretanto, não há estudos que indiquem que se trata da mesma associação criada no século XIX. O Photo Club Brasileiro reuniu os integrantes do Photo Club do Rio de Janeiro e foi responsável por realizar os primeiros salões de fotografia no país, entre 1924 e 1939. A agremiação costumava divulgar suas atividades inicialmente na Photo Revista do Brasil²⁵⁰ e em seguida na revista *Photo Film*, por fim, o Clube criou sua própria publicação, a revista *Photogramma*.

Já em São Paulo, o surgimento da *Revista Brasileira de Photographia*, em janeiro de 1926, com a direção de Renato Corvelo resultou na criação da Sociedade Paulista de Fotografia, que também editou uma revista fotográfica intitulada *Sombra e Luzes* (CAMARGO, 1992, p. 57). Contudo, as dificuldades financeiras enfrentadas pelo clube em 1929 acarretaram o seu fechamento ²⁵¹.

Além dos esforços dessas primeiras agremiações em divulgar a fotografia “artística”, a visibilidade da estética pictorialista contou, nesse período, com a imprensa de grande circulação que não só noticiava os eventos promovidos pelas associações, como também patrocinava concursos de fotografia em parceria com os clubes. Os jornais e as revistas costumavam publicar as imagens vencedoras dos concursos, estimulando a prática da fotografia amadora. É possível encontrar imagens provenientes dessas competições²⁵² em diversos números da revista *O Cruzeiro*, a partir do final dos anos 1920, como também nas revistas *O Malho*, *A Noite Ilustrada*, dentre outras publicações.

²⁴⁸ *O Malho*, 9 de julho 1904, p. 26, no III, n°95. A Galeria Cambiaso era um estabelecimento conhecido por vender e comprar móveis, porcelana, bibelôs, miniaturas, esculturas em bronze, quadros e tapeçarias, espécie de antiquário. *Correio da Manhã*, 19 jul. 1903, p. 1, Ano III, n°768.

²⁴⁹ RODEGHIERO, Luzia Costa, Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento especial – eISSN 21783748 – I EPHIS/PUCRS - 27 a 29.05.2014, pg.507-521.

²⁵⁰ Revista ilustrada sobre fotografia e cinematografia de Emílio Dominges, integrante do Foto Club Brasileiro. MELLO, 1998. P. 71.

²⁵¹ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, abr. 1959, n°108, vol. 09, p. 10 a 15.

²⁵² Como pode ser visto também nos seguintes meios de comunicação: *O Cruzeiro*, 10 nov. 1928, n°10, p.44; *A Noite Ilustrada*, 12 ago. 1931, ano 2, número 71, p. 13; *O Malho*, 24 jan. 1934.

Outro ponto que merece destaque é a existência de programas de rádio sobre fotografia, transmitidos entre as décadas de 1930 e 1940. Dois programas, intitulados *Instantâneo no Ar e Luz e Sombra*, difundiram conceitos e práticas fotográficas. O primeiro, criado pelo radialista José Medina, anunciando as novidades fotográficas da época, promovendo concursos de fotografia e incentivando saídas fotográficas, foi levado ao ar em 1939 pela rádio Bandeirante²⁵³. Já o segundo foi organizado, entre os anos de 1948 e 1949, pelo Photo Club Brasileiro. *Luz e Sombra* abordava um curso inicial teórico e prático sobre fotografia e era apresentado pelo presidente da foto clube na época, Nogueira Borges, sendo semanalmente transmitido pela Rádio Sociedade Guanabara (MELLO, 1998, p. 74).

Estes fatos, decerto, foram cruciais para a divulgação da fotografia como prática artística, como também promoveram a visibilidade da estética pictorialista, repercutindo na criação de outras agremiações em todo País.

Um marco importante para a história do fotoclubismo brasileiro e suas tentativas de assimilação da fotografia no campo artístico foi a fundação do Foto Clube Bandeirante, em 1939, que inicialmente contou com a participação de José Medina e de vários integrantes da antiga Sociedade Paulista de Fotografia²⁵⁴. Esse Clube se destacou do movimento fotoclubista brasileiro, propondo experimentações abrangentes na arte fotográfica e assimilando as tendências artísticas das vanguardas europeias e influências norte-americanas.

Os boletins do Foto Clube Bandeirante em forma de revista surgiram em maio de 1946, como complemento da circular mensal, sendo enviadas para os membros, que por sua vez tiveram um papel importante para a divulgação do clube e influenciou grande parte dos clubes no Brasil. Desde seus primeiros números²⁵⁵, aparecem questões referentes ao pertencimento da fotografia no campo artístico, tema bastante difundido ao longo da existência da publicação. Também existia uma preocupação em difundir fundamentos técnicos da fotografia, possibilitando aos leitores maior conhecimento sobre iluminação, funcionamento das câmeras fotográficas, processos químicos de revelação,

²⁵³ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, abr. 1959, n°108, vol. 09, p. 10 a 15.

²⁵⁴ O Foto Clube Bandeirante passa a se dedicar também à cinematografia a partir de 1945, mudando seu nome para Foto Cine Clube Bandeirante (COSTA; SILVA, 2004, p. 34).

²⁵⁵ *Boletim Foto Clube Bandeirante*, jul. 1946, n° 3.

regras de composição, enquadramento e informações sobre a atuação do clube em concursos e exposições nacionais e internacionais.

Nas primeiras décadas, a estética pictorialista se faz presente nos textos apresentados nos boletins. Entretanto, nota-se também a existência de outras influências e certa flexibilidade na utilização de métodos que interviessem nas cópias fotográficas produzindo efeitos, mesmo que essas práticas não pertencessem à estética clássica proposta pelos pictorialistas. Um exemplo a ser observado está em um dos primeiros boletins que traz um artigo na capa com o tema Solarização²⁵⁶ sendo didaticamente explicado com o fim de se obter o efeito positivo e negativo em cópias. Não existe, contudo, no texto, nenhuma referência à origem de sua utilização, conhecida também como “efeito Sabatier”, inserido por Man Ray (1890-1976) como transgressão estética característica dos movimentos de vanguardas no campo das artes, tema que veremos adiante.

Os artigos dessa natureza, aparentemente, tinham como objetivo principal divulgar os efeitos produzidos por métodos em que a técnica era primordial, deixando ocultas as motivações que impulsionaram os experimentos e pesquisas destas novas propostas.

No final da década de 1940, outro artigo curioso, de Volf Sterental, começou a apresentar novas influências estilísticas e uma clara oposição ao pictorialismo, corroborando com as ideias de Alfred Stieglitz sobre a *Straight photography*, mas sem mencioná-lo. Sterental sugeriu uma nova fotografia, destacando suas qualidades e se opondo às excessivas intervenções manuais aos disfarces que, segundo ele, alteravam e desfiguravam a natureza fotográfica, fazendo a fotografia parecer “o que não é, e nem poderia ser”²⁵⁷.

Posteriormente, percebe-se que os temas de muitas imagens e o conteúdo de vários textos publicados nos boletins divergiam da abordagem artística praticada pelo movimento pictorialista. Os textos escolhidos e traduzidos representavam em grande parte propostas estilísticas de movimentos fotográficos contrários à base conservadora dos princípios pictorialistas. Também nas décadas seguintes, em diversos boletins, pode-se constatar uma

²⁵⁶ *Boletim Foto Clube Bandeirante*, out. 1946, n° 6.

²⁵⁷ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* julho 1949, vol.4, ed. 39, o artigo “Tendências da Fotografia” foi transcrito da revista italiana *Fotografia* do *Circolo Fotografico Milanese*, n°4.

maior abertura editorial, com menções a nomes de artistas, que antes eram ocultados. Surgem textos sobre a estética fotográfica com referências a muitos trabalhos pertencentes à vanguarda europeia, por exemplo, publicações de imagens fotográficas de Man Ray, Monholy Nagy, Otto Steinert, dentre outros. Vários artigos traduzidos eram de autoria de artistas influentes no período, como é o caso de Marta Hoepffner (1912 -2000), que também atuou como jornalista e escreveu para importantes revistas, como a *Prisma*, a *Foto-Magazin*, a *Photorama*, a *American Photography*, dentre outras²⁵⁸. Hoepffner teve orientação estilística voltada para os conceitos da Bauhaus, mas experimentou fotomontagens surrealistas e participou da primeira exposição de "fotografia subjetiva" com Otto Steinert, em 1951.

Nas publicações do *Bandeirante* e nos jornais de grande circulação, introduziu-se o termo "fotografia moderna", anunciando uma nova proposta estética para a fotografia artística que claramente divergia dos valores propostos pelos pictorialistas²⁵⁹. No *Boletim do Clube*, em 1948, já aparece um texto inicial sobre o assunto, com o título *A missão e o campo da ação da fotografia moderna*, por Tibor Csorgeo. Nele, o artista húngaro claramente argumentava que "se somente a representação do belo seria suficiente para a caracterização da fotografia artística", ele alegava que o público já não se contentava apenas com essas qualidades. As imagens que ilustram o texto são também de autoria de Csorgeo²⁶⁰, que apresentou preocupação formal com o tema, na escolha do ângulo de visão e na distribuição das linhas no enquadramento. Percebem-se ainda influências estéticas de correntes fotográficas advindas de experimentos artísticos que confrontavam o movimento pictorialista como a Nova Visão e Nova Objetividade²⁶¹.

As preocupações temáticas praticadas no Foto Cine Clube Bandeirante, tais como a geometria encontrada na arquitetura, formas, linhas, a subversão da perspectiva, o uso da contraluz (Figura 51), assim como os experimentos com a

²⁵⁸ Boletim Foto Cine Clube Bandeirante - Junho e Julho de 1955 - Vol. 08.

²⁵⁹ No Salão Fotoarte Internacional de 1960, organizado pela Revista *Fotoarte* na ABI, Rio de Janeiro, dentre as categorias apresentadas, uma chamava-se "Fotografia Moderna". *Jornal do Brasil*, 11 set. 1960, p. 6.

²⁶⁰ Foto Cine Clube Bandeirante, 31 nov. 1948, vol. 3.

²⁶¹ Sobre esses movimentos fotográficos, falaremos a seguir.

solarização e o fotograma se destacam dos conteúdos abordados nos outros clubes brasileiros. Essas características singulares levam a crítica especializada a denominarem a produção do Foto Cine Clube Bandeirante como “Escola Paulista de Fotografia” (COSTA; SILVA, 2004, p. 49).

Figura 51 - Thomaz Farkas.
Pampulha.



Fonte: Capa do *Boletim Foto- Cine Clube Bandeirante*, Ano V, n.º52, agosto 1950.

Um dos principais promotores da atuação eficiente do Foto Cine Clube Bandeirante foi Eduardo Salvatore²⁶² (1914 – 2006), advogado paulista, que presidiu o clube durante os anos de 1943 a 1990. Ele foi responsável pela congregação dos clubes brasileiros e articulou a formação da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, em 1950, associada à Federation Internacionale de L'Art Photographique (FIAP), tornando o Brasil o único representante da América do Sul. Essas iniciativas contribuíram para que os

²⁶² Salvatore incentivou a criação de novas agremiações fotoclubistas em todo Brasil enviando o estatuto do Bandeirante como exemplo a ser seguido (FEITOSA, 2013, p. 29).

trabalhos selecionados nos concursos internacionais transitassem em um circuito estruturado, dando maior visibilidade às imagens, que percorriam diversos salões, com um planejamento prévio, aos cuidados de uma associação que era responsável pela distribuição em regiões determinadas. Outro aspecto importante foi o intercâmbio de portfólios, para cuja atividade contou com uma secretária exclusiva no clube que fazia a seleção individual de trabalhos a serem enviados para diferentes países (FEITOSA, 2013, p. 47). A troca de correspondência entre os clubes estrangeiros trazia as últimas novidades técnicas e estimulava a reflexão sobre o papel da fotografia nas artes (PORTO, 2018, p. 37).

Em dez anos de atividade, o Bandeirante adquiriu uma sede própria com ajuda de seus associados, profissionais liberais pertencentes a uma camada social privilegiada que fez da fotografia um hobby e contribuiu para a formação de uma rede de influências políticas que beneficiou a consolidação do clube. Ao examinar os boletins, nota-se a presença constante de autoridades governamentais e representantes consulares nas vernissages das exposições, seja frequentando a galeria Prestes Maia, seja visitando a sede do foto clube.

Diga-se de passagem, a realidade econômica do Estado de São Paulo no período era caracterizada por uma notável expansão industrial e populacional, o que, certamente, favoreceu a atividade fotoclubista. As exposições iniciais dos foto clubes brasileiros eram exibidas, na maioria das vezes, em pequenas salas em suas sedes ou em salões de instituições comerciais, foyer de hotéis ou bibliotecas, entretanto, com o Bandeirante os locais de exibição ganharam outra dimensão e visibilidade.

Em 1942, o Primeiro Salão Paulista de Arte Fotográfica foi organizado pelo Foto Clube Bandeirante, na Galeria Prestes Maia, espaço pertencente à prefeitura da cidade, que aproveitava as estruturas abaixo do Viaduto do Chá. A Galeria era um endereço conceituado no campo artístico, onde aconteceram grandes eventos internacionais, como a exposição *A nova Pintura Francesa e seus Mestres – de Manet a nossos dias*, que exibiu obras de pintores consagrados da escola de Paris, além de mostras de pintura britânica, canadense, dentre outras. No cenário nacional, a Galeria Prestes Maia exibia

anualmente o Salão Paulista de Belas Artes, referência para os artistas modernistas da época.

A estratégia adotada por Salvatore, no sentido de legitimar a fotografia no campo das artes, lembra as iniciativas de Alfred Stieglitz, que expôs alternadamente, em galeria, fotografias e obras de artistas conceituados. Essas aproximações, sem dúvida, tiveram efeito e ganharam força, possibilitando a entrada da fotografia nos espaços conceituados pelo campo das artes.

5.2 A Entrada da Fotografia no Museu

No Brasil o desempenho do Foto Cine Clube Bandeirante e a abertura proporcionada pelos Museus de Artes de São Paulo possibilitaram a inserção da fotografia em espaços representativos da arte oficial. Uma exposição fotográfica de Thomaz Farkas abriu o caminho para a entrada da fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, um ano após sua fundação. Nessa ocasião Farkas, juntamente com Eduardo Salvatore, Benedito J. Duarte e Francisco A. Albuquerque, membros do Foto Cine Clube Bandeirante, passaram a integrar uma comissão orientadora da seção de fotografia do Museu de Arte de São Paulo²⁶³.

Na década seguinte, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a parceria do Foto Cine Clube Bandeirante, realizou mais cinco exposições: em 1952, German Lorca; em 1953, Fernando Lemos; em 1954, Ademar Manarini; em 1955 Otto Steinert e seus discípulos; em 1957, Fluvio Roiter. A fotografia praticada por muitos dos representantes do Bandeirante tinha estilo particular com influências vanguardistas e seu momento auge se deu com o convite para integrar a “Sala de Fotografia”, anexa à II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953 (Figura 52).

A inclusão da fotografia na II Bienal não foi algo planejado previamente, senão decorrente de alguns problemas apresentados durante a organização da Bienal, como a impossibilidade da participação de obras dos artistas mexicanos

²⁶³ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, jul. 1949, edição 39, p. 14.

Siqueiro e José Orozco, e a desistência de alguns países da América Central, fatos que geraram uma lacuna na exposição.

Figura 52 – Anônimo.

Sala de Fotografia do FCCB na II Bienal de Arte de São Paulo, 1953.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n°87, fev./mar. 1954.

A criação da sala de fotografia foi a solução encontrada para preencher o espaço vazio entre a seção de arquitetura e pintura no segundo andar de um dos pavilhões, projetado por Oscar Niemeyer²⁶⁴. O diretor do museu, Wolfgang Pfeiffer, acolheu a ideia de inserir a fotografia em uma sala reservada e a sugestão foi também bem recebida pelo presidente do museu, Francisco Matarazzo Sobrinho, que prontamente oficializou o convite ao Foto Cine Clube Bandeirante. Eduardo Salvatore imediatamente reagiu à oportunidade, mesmo com o prazo de apenas três dias para a inauguração do evento, selecionando, juntamente com os integrantes da comissão supracitada José Yalente, Ademar Manarini e Geraldo de Barros, as fotografias que seriam exibidas, a saber, uma coleção de imagens existentes no clube, deixadas pelos sócios para intercâmbio.

Os critérios adotados para a escolha do material foram baseados na busca por uma unidade entre os temas desenvolvidos pelos participantes, que

²⁶⁴ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n°87, fev./mar. 1954.

coincideram com as mesmas pesquisas e os mesmos problemas abordados pela pintura na época. A sala foi composta por cerca de 60 fotografias nas quais foi possível encontrar um universo de diversas experiências, como fotogramas, colagens, composições com influências da corrente Futurista, Fotodinamismo²⁶⁵ e a abstração²⁶⁶. Mesmo não participando do catálogo oficial da II Bienal, a sala de fotografia recebeu vários elogios, a começar pelos do fundador da Bauhaus. Segundo Geraldo de Barros, Walter Gropius teria feito vários comentários positivos sobre a criação da sala da fotografia na Bienal e ficou impressionado com os resultados dos fotógrafos paulistanos. Os críticos de arte Mário Pedrosa, Walter Zanini e Jayme Maurício também aprovaram a exposição²⁶⁷.

Por outro lado, as declarações de Pfeiffer sobre a iniciativa da adesão à fotografia pela Bienal, publicada em um dos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante, esboçam ainda as dificuldades de aceitação da fotografia no campo das artes. Para Pfeiffer, a pintura no começo do século XX se voltou para as pesquisas psicológicas formais e simbólicas, de modo que também a fotografia “entrou para o fundo das realidades visuais e experimentou meios para produzir fenômenos artisticamente mais expressivos”. Ele ainda afirmou que, com a arte concreta, a relação entre a arte e a fotografia tornou-se mais complexa²⁶⁸.

Já o artista suíço Max Bill, um dos jurados da II Bienal, se manifestou, afirmando que, nas artes, a fotografia “só atinge a criação artística pelo fotograma e ainda assim quando o artista cria e organiza suas próprias formas”. Essa posição, sem dúvida, demonstra um olhar restrito em relação às possibilidades artísticas da fotografia, postura que persistia no meio por muitos artistas modernistas²⁶⁹.

Segundo Crimp, a fotografia não era vista pelo Modernismo como arte por não ser autônoma, por um lado, e, por outro lado, por ser efêmera e restrita ao mundo que ela mostrava. Subordinada às estruturas discursivas nas quais estava inserida, a fotografia não poderia “conseguir alcançar a forma

²⁶⁵ Sobre o Fotodinamismo, trataremos mais adiante.

²⁶⁶ *Folha da Manhã*, 3 jan. 1954, Caderno Atualidade e Comentários, p. 4.

²⁶⁷ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n°87, fev. – mar. 1954, p.13.

²⁶⁸ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n°87, fev. – mar. 1954, p.9.

²⁶⁹ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n°87, fev. – mar. 1954, p.13.

inteiramente convencional e autorreflexiva da arte modernista” (CRIMP, 2005, p. 70).

Em que pese a resistência nas circunstâncias mencionadas acima, não podemos deixar de considerar que, dentro do próprio campo artístico, sempre existiram agentes simpatizantes da fotografia, como, no caso da II Bienal, o empenho do artista plástico Geraldo de Barros, elo fundamental na escolha da participação do Foto Cine Clube Bandeirante. Barros integrou a I Bienal de Artes de São Paulo e foi membro do Foto Cine Clube Bandeirante. Já em 1951, ele apresentou uma exposição de fotografias no Museu de Artes de São Paulo-MASP, intitulada *Fotoformas*, decorrente de suas pesquisas abstratas que envolveram manipulações fotográficas, rompendo com o sistema clássico da imagem fotográfica.

O título da exposição aparece no *Correio Paulistano*, um neologismo que apontava para as fotografias como indicadoras de aspectos menos comuns da realidade objetiva. Barros foi apresentado na reportagem como um jovem pintor que, ironicamente, apresentava fotografias semelhantes a trabalhos de célebres pintores abstracionistas²⁷⁰. Embora a crítica à exposição tenha sido favorável, as associações com a pintura foram ainda exploradas pelo crítico Quirino da Silva, do *Diário da Noite*: “A fotografia não o seduziu como fotografia simplesmente, isto é, mecânica, fornecida pela máquina. O moço continua pintor: suas fotografias são as suas humildes procuras pictóricas, seus sonhos plásticos.” (Coluna Notas de Arte de Quirino da Silva, *Diário da Noite* 4 de janeiro 1951, p. 4)

Já Pietro Bardi, diretor do MASP e autor de um texto que apresentava a exposição, afirmou que os mestres de Barros foram os que renunciaram à figuração, citando, dentre vários artistas, Kandinsky, Mondrian e Max Bill. Para Bardi, Barros, com suas fotografias, atingiu “uma linguagem pura, ainda indistinta, mas, todavia uma linguagem de artista”²⁷¹ (sic). Bardi enxergou nas composições de Barros a essência do Modernismo, demonstrando que, com a fotografia, se podia alcançar o estado puro da forma.

²⁷⁰ *Correio Paulistano*, coluna Notas de Arte, O “Abstracionismo” em Fotografia. 14 jan. 1951, 2ª Seção, p. 10, autor Ibiapaba Martins Crítico de Artes.

²⁷¹ O conteúdo do folheto foi também reproduzido na Revista *Habitat* n°3, abr./jun. 1951, p. 75.

A fotografia ganhou mais espaço no Museu de Arte de São Paulo, com a montagem de um laboratório de fotografia completo, passando a oferecer cursos de fotografia à comunidade, coordenados por Thomaz Farkas e Geraldo de Barros²⁷².

O MASP foi concebido com novas bases que diferiam das dos museus tradicionais. Já no discurso de abertura, Bardi apontava para a necessidade de renovação da função do museu na sociedade e de se estabelecer uma unidade nas artes. O envolvimento de Bardi com a fotografia remete ao período que ele ainda vivia na Itália, no começo dos anos 1930, quando dirigiu a Galleria d'Arte de Roma e fez uma campanha para renovar a arquitetura italiana, organizando uma exposição com imagens fotográficas²⁷³. Nesse período ele percebeu o poder de persuasão das imagens, declarando mais tarde que “A composição fotográfica tinha conseguido mais do que a palavra, a fotografia servindo de pincel” (BARDI, 1987, p. 17).

As iniciativas adotadas por Bardi em relação à fotografia e à inclusão no programa do Museu merecem destaque em seu livro *Em torno da fotografia no Brasil*, no qual afirmou:

Desde as jornadas iniciais do Museu de Arte de São Paulo, propus como uma das primeiras atividades setoriais dar importância e posição como arte à fotografia. Tratava-se de marcar de maneira original um museu-não-museu, ou pelo menos demonstrar a boa vontade de, em vez de criar um museu tradicional, oferecer um centro de estudos destinado a abrir caminhos inéditos no campo bastante vasto da estética. (BARDI, 1987, p. 17)

Decerto, a fotografia teve distinção desde os primeiros anos do MASP, onde foi utilizada também com o propósito didático. Nas mostras referentes aos diversos períodos históricos da arte, painéis com imagens de obras raras eram apresentadas ao público como forma educativa. Bardi soube perceber e diferenciar as potencialidades da fotografia, sua qualidade como ferramenta no auxílio do conhecimento, além de seu valor como expressão artística.

²⁷² *Diário da Noite*, 20 out. 1950, p. 4.

²⁷³ *Ibidem*.

Tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) quanto o Museu de Arte de São Paulo (MASP) foram fundados na mesma década e tinham projetos semelhantes, baseados em uma concepção inovadora de museu, que se diferenciava dos modelos tradicionais. As novas propostas internacionais para museus modernos de arte, criadas a partir do final da Segunda Guerra Mundial, tinham bases transformadoras, proporcionando a interdisciplinaridade, com a inclusão de várias expressões artísticas, além de pintura e escultura, introduzindo manifestações ainda não reconhecidas, como fotografia, cinema, desenho industrial e arquitetura moderna.

Os dois museus brasileiros acompanharam os projetos de instituição museológica que aconteciam na Europa e principalmente nos Estados Unidos, tendo como referência o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A princípio o debate de reformulação dos museus foi ampliado com a criação do International Council of Museums (ICOM), ligado à UNESCO, que organizou encontros internacionais cujo tema principal incidia na promoção de estratégias para que o museu se tornasse polo difusor de conhecimento a serviço da sociedade (LOURENÇO, 1999).

A participação de Pietro Maria Bardi em uma conferência do ICOM em 1947, no México, demonstra o afinamento com e a adesão às propostas inovadoras dos museus modernos. Já no MAM paulista, também desde seus anos iniciais, Matarazzo Sobrinho manteve aproximações com o MoMA²⁷⁴. Um ano antes da inauguração do Museu de Arte de São Paulo, Nelson Rockefeller, diretor do MoMA, em visita ao Brasil, doou seis telas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, de modo que, nos anos subsequentes, as relações foram estreitadas²⁷⁵.

O pioneirismo do MoMA em criar o primeiro departamento de fotografia em um museu merece destaque, no que se refere à emancipação da fotografia no campo das artes. Desde sua fundação, em 1929, Alfred Barr, o primeiro diretor do MoMA, já esboçava interesse pela fotografia, considerando-a como manifestação do moderno (BAJAC, 2016, p. 11). A *Photography 1839 – 1937* foi

²⁷⁴ *Correio Paulistano*, 17 set. 1948, Coluna Notas de Arte Ibiapaba, p. 7.

²⁷⁵ Os acordos firmados pelo Brasil com os Estados Unidos, no período pós-guerra, decorrentes da política expansionista americana, proporcionaram iniciativas de ajuda técnica e econômica no setor cultural. Para um maior aprofundamento desse tema, cf. Lourenço (1999).

a primeira exposição de fotografia apresentada no museu, em 1937, organizada pelo historiador da arte Beaumont Newhall, que, três anos mais tarde, foi escolhido para dirigir o recém-criado Departamento de Fotografia da instituição²⁷⁶.

A exposição ocupou os quatro andares do Museu e tinha um caráter didático. Composta com cerca de 800 itens, incluía câmeras e imagens em diferentes suportes e demonstrava a história da fotografia desde seus primórdios com suas diversas técnicas de captura e impressão, seguindo até os experimentos de vanguarda, nas três primeiras décadas do século XX. Newhall, ao reivindicar a fotografia como forma de arte, buscou noções de autenticidade, raridade e expressão pessoal. Ele redefiniu limites para acomodar imagens advindas de variados usos e aplicações, destacando seus aspectos estéticos (PHILLIPS, 1982, p. 27- 63).

O catálogo da exposição se tornou mais tarde um dos primeiros livros sobre a história da fotografia²⁷⁷. Decerto a exposição revelou que a presença do meio fotográfico já possuía uma tradição, depois de um século de sua existência. A passagem de Newhall como diretor no MoMA foi decisiva para garantir um espaço especial dentro do museu para a fotografia artística. Contudo, não se pode ignorar a utilização da fotografia nas diferentes correntes artísticas nas primeiras décadas do século XX, fato que, indubitavelmente, também o influenciou.

O uso da fotografia se deu de forma livre e investigativa pelas vanguardas históricas, a começar pelos futuristas. Os irmãos Bragaglia, com o Fotodinamismo, que, dispendo de tempos longos de exposição com a câmera, buscavam no movimento a desmaterialização da carga emocional contida no gesto. A intenção de conferir à fotografia um *status* artístico gerou reações contrárias dentro do próprio movimento, resultando no isolados de Anton Giulio e Arturo Bragaglia. Os pintores futuristas Boccioni, Balla, Carrá, Severini, Russolo e Ardengo Soffici se posicionaram sobre o tema, declarando que o fotodinamismo seria uma inovação no campo da fotografia e que não

²⁷⁶ Nessa exposição o fotógrafo Pierre Verger participou com duas imagens da África, intituladas *Bambara Mask e Bobo Dance*, do antigo Sudão francês, hoje República do Mali.

²⁷⁷ Esse livro também foi utilizado nesta pesquisa.

correspondiam às pesquisas dinâmicas feitas pelo movimento na pintura, na escultura e na arquitetura²⁷⁸. Já a fotomontagem experimentada pelos Dadaístas, logo depois da Primeira Guerra Mundial, tinha como ideia utilizar novos meios materiais que fossem universalmente compreendidos, mas colocando em crise o sistema tradicional de representação (FABRIS, 2011, p. 138). Assim, artistas como Raoul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield, dentre outros, utilizaram imagens fotográficas sobrepostas, destoando do seu sentido lógico e sugerindo uma percepção crítica do seu significado²⁷⁹.

Contudo, institucionalmente foi na Escola da Bauhaus, em Weimar, o lugar que a fotografia encontrou maior espaço de experimentação. Um de seus professores, Lázlo Moholy-Nagy, introduziu o estudo da luz através da fotografia e achou novas formas de visualidade. Ele foi autor de várias publicações que fundamentaram o movimento conhecido como “Nova Visão”. Esse novo modo de ver postulava o aprofundamento de pesquisas com a luz como forma de expressão plástica e definia práticas que iam da captura fotográfica com composições geométricas sem orientação privilegiada, subvertendo a tradicional perspectiva, até a fotografia sem câmera. Esta última, denominada como Fotograma, foi resultado das pesquisas de manipulação da luz sobre objetos em superfícies fotossensíveis, feitas na câmara escura. Para o artista húngaro, o objeto escolhido era apenas um condutor que, através da luz, evidenciava a essência da fotografia, nas imagens, com contrastes luminosos que desintegravam os objetos, ocasionando uma abstração geométrica²⁸⁰.

Quando fotografava com a câmera, Monholy-Nagy buscava novos ângulos de visão, salientando características espaciais, tais como enquadramentos com pontos de vistas superiores e inferiores, ideia de

²⁷⁸ Sobre a origem do Fotodinamismo e suas implicações no movimento futurista, ver FABRIS (2011).

²⁷⁹ Também a fotomontagem foi amplamente utilizada, como se sabe, pelo Construtivismo Russo, movimento de vanguarda estético e político que teve início na segunda década do século XX. Dentre os artistas russos que se destacaram pelo uso da fotomontagem, podemos citar: Gustav Klutssis, Aleksandr Ródtchenko e El Lissitzky (FABRIS, 2011).

²⁸⁰ A origem e a utilização do fotograma pelas vanguardas artísticas gearam polêmica, pois o artista Man Ray, que participou dos movimentos Dadaísta e Surrealista, também usou a técnica, denominando-a como Rayografia. A ênfase de Ray, entretanto, se dava nos objetos que criavam enigmas visuais (FABRIS, 2013, p. 213).

sequência de um mesmo objeto, texturas e geometrização, princípios que se aproximavam dos elementos formais da arte moderna²⁸¹.

Newhall considerava Monholy-Nagy como seu mestre. Desde a organização da primeira exposição de fotografia no MoMA, *Photography 1839 – 1937*, ele contou com a ajuda de Monholy-Nagy que, posteriormente, estreitando laços de amizade foi um dos seus principais conselheiros (HILL & COOPER, 2003).

Também os surrealistas utilizaram a fotografia, encontrando nela um modo de expressão. No *Manifesto Surrealista*, de 1924, André Breton determinava uma nítida ligação entre o automatismo da máquina e a escrita do pensamento. A câmera fotográfica foi um dos meios utilizados pelo movimento para dar forma a uma visão subjetiva baseada na imaginação, com o objetivo de alterar a percepção da realidade. Não só o registro direto, como também diversas técnicas, tais como fotomontagens, solarização e a rayografias foram empregadas por seus participantes (FABRIS, 2013). Dentre os artistas, Man Ray foi o que se dedicou à experimentação fotográfica com mais afinco, ressurgindo com técnicas do período oitocentista, mas atribuindo-lhes novos significados, como o efeito Sabatier, que ele chamou de solarização²⁸².

Os artistas europeus de diferentes correntes, nessas primeiras décadas do século XX, exploraram a fotografia. Contudo, ainda nesse período, seu *status* permaneceu à margem das artes plásticas. Durante os sete anos em que Newhall esteve à frente do Departamento de Fotografia do MoMA, a estética vanguardista europeia recebeu lugar de destaque. Entretanto, no verão de 1947, quando Edward Steichen assumiu a direção do Departamento de Fotografia do MoMA, o interesse do departamento foi direcionado para o fotojornalismo.

Steichen, que se tornou conhecido no meio fotográfico com Alfred Stieglitz, na *Photo-Secession*, se distanciou dos ideais do movimento e se dedicou à fotorreportagem. O fotógrafo trabalhou nas revistas *Vanity Fair* e

²⁸¹ Fabris (2013) aponta as aproximações dos elementos formais na fotografia de Monholy-Nagy com as formas geométricas básicas, como o quadrado e o círculo do suprematismo.

²⁸² Um aprofundamento maior sobre o uso da fotografia pelas vanguardas históricas pode ser encontrado em dois volumes dedicados ao tema pela historiadora da arte Annateresa Fabris (2013).

Vogue. Na Segunda Guerra Mundial, ele serviu à Marinha Norte-Americana e foi responsável por reunir e dirigir os serviços de documentação fotográfica da guerra. Em 1942, foi curador da exposição *Road to Victory*, apresentada no MoMA, cerca de seis meses após o ataque em *Pearl Harbor* (Figura 53). Essa exposição foi concebida de forma inédita, pois as ampliações fotográficas, que até então não tinham sido apresentadas em tais dimensões, formaram enormes murais com imagens documentais sobre a Segunda Guerra Mundial (PHILLIPS, 1982). O apelo dramático da exposição atraiu multidões, um público que nunca tinha visitado museus, sinais que já indicavam o futuro interesse do MoMA pela fotografia.

Figura 53 – Anônimo.
Exposição *Road of Victory*, 1942.



The Museum of Modern Art, New York.

Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038>

Em 1945, Steichen organizou no mesmo formato outra exposição nomeada *Power in the Pacific*, fato que impactou o conselho de administração

da instituição, que decidiu, posteriormente, trocar a direção do departamento fotográfico. Essa resolução também foi bem vista pela crítica, principalmente os setores da imprensa que consideravam o departamento de fotografia sob a direção de Newhall como “esnobe” (PHILLIPS, 1982).

Sem dúvida, o sucesso das primeiras exposições contribuiu para a indicação do nome de Steichen para o cargo, com a aprovação do diretor do MoMA, que na época era Nelson Rockefeller ²⁸³. Entusiasmado para alcançar maiores públicos, Rockefeller entendia que a valorização estética da fotografia não era importante, vendo-a apenas um meio através do qual grandes realizações e momentos poderiam ser representados. Sobre as mudanças conceituais do Departamento de Fotografia no período, PHILLIPS afirma²⁸⁴:

Foi exatamente nessa direção e nesse estilo que Steichen foi convidado a continuar no MoMA após a guerra: em vez de contestar o status periférico da fotografia de arte, ele deveria capitalizar o papel comprovadamente central da fotografia como uma mídia de massa que dramaticamente "interpretou" o mundo para uma audiência nacional e internacional. (PHILLIPS, 1982, p. 45, tradução nossa)

A chegada de Steichen veio consolidar o programa político que o Museu passou a desempenhar no período pós-guerra, servindo de plataforma para o plano Marshall e de aparelho de propaganda para a Guerra Fria (STIMSON, 2006). Um dos seus principais projetos foi a organização da exposição *The Family of Man*, anunciada como a maior exposição fotográfica de todos os tempos. Steichen declarou que este foi o seu projeto fotográfico mais ambicioso e desafiador²⁸⁵. De fato, *The Family of Man* entrou para a história, devido à magnitude do seu programa internacional, composto por 503 imagens, que circulou, entre 1955 a 1962, em 37 países e atraiu um público estimado em nove milhões de pessoas. Sobre a exposição, foi produzido um documentário

²⁸³ Esse é o mesmo período em que Nelson Rockefeller começa a exercer influência na área cultural brasileira, principalmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

²⁸⁴ “It was in just this direction, and in this style, that Steichen was invited to continue at MoMA after the war: rather than contest the peripheral status of art photography, he was to capitalize on photography's demonstrably central role as a mass medium that dramatically "interpreted" the world for a national (and international) audience.”

²⁸⁵ Informações retiradas do catálogo da exposição *The Family of Man*, disponível on-line.

traduzido para 22 idiomas e um catálogo que vendeu quatro milhões de cópias, até 1978.

Um dos patrocinadores da exposição foi a Coca Cola e a maior parte das fotografias apresentadas tinha origem em revistas ilustradas e jornais importantes da época, como *Life*, *Vogue*, *Ladies Home Journal* e também das agências fotográficas Magnum, Black Star e Rapho Guillumette, representando imagens de 38 países e a participação de 273 fotógrafos (STIMSON, 2006).

O modo como *The Family of Man* foi planejada se assemelhava às duas primeiras exposições organizadas por Steichen. As imagens eram retiradas dos seus contextos originais, descartando ou alterando suas legendas, cortadas e editadas com a autorização da maior parte dos fotógrafos. A fotografia autoral e a qualidade da impressão foram substituídas por séries temáticas, com grandes reproduções montadas de forma incomum, sem molduras. As imagens apareciam impressas diretamente em painéis encostados em paredes, penduradas no teto ou em plataformas circulares.

Já o conteúdo explorado em *The Family of Man* se diferenciava de suas outras exposições, pois, com o fim da guerra, não havia um inimigo aparente do lado de fora e sim um medo da destruição total do homem. Esse medo era manifestado ao fim da exposição de forma que depois de o espectador percorrer um trajeto preestabelecido, identificando-se com imagens que refletiam eventos comuns na vida de qualquer ser humano, deparava-se com uma sala escura onde a imagem de uma nuvem de cogumelo monumental indicava a explosão da bomba atômica. As imagens eram acompanhadas por citações de textos retirados de várias religiões: o *Velho Testamento*, *Bagavad- Gita*, e o livro de Lao-Tsé. O apelo sentimental propagandístico da exposição era camuflado através de imagens com cunho humanista que mostravam a possibilidade de existir um futuro melhor para humanidade, em vez de uma guerra nuclear (STIMSON, 2006).

No Brasil o Foto Cine Clube Bandeirante foi convidado para integrar a exposição, ficando, porém, impossibilitado de participar dela, por ter recebido o convite nas vésperas do prazo de encerramento das inscrições. O convite enviado para o Bandeirante informava que a exposição fazia parte das comemorações dos 25 anos de existência do MoMA, tendo como tema central

“As atividades do Homem”²⁸⁶. O Brasil foi mostrado na exposição pelo fotógrafo Leonti Planskay (Figura 54) que apresentou três imagens de cenas festivas ²⁸⁷.

Figura 54 - Leonti Planskay.
Brasil.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: Catálogo da Exposição *The Family of Man*, disponível online.

Um fato curioso na exposição foi a apresentação de uma fotografia do Brasil de autoria de Pierre Verger (Figura 55), que equivocadamente foi associada ao Peru. A imagem apresenta, em um plano aproximado, detalhes de três vasos de flores levados na cabeça por três mulheres, embora o enquadramento possibilite apenas a visualização parcial do rosto de uma delas. Essa mesma imagem sem cortes pode ser vista em uma publicação do acervo

²⁸⁶ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, abr. 1954, n° 88, p. 24.

²⁸⁷ Infelizmente não encontramos nenhuma informação sobre esse fotógrafo.

da Fundação Pierre Verger (BARADEL, 2015), que indica que a fotografia retrata uma cena da Festa do Senhor do Bonfim, em Salvador de 1947.

Figura 55 — Pierre Verger.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: Catálogo da Exposição *The Family of Man*, disponível online.

Esse episódio demonstra o desinteresse pelo contexto e pela origem das imagens apresentadas na exposição. O historiador da arte, Blake Stimson, afirma que Steichen não estava interessado na imagem única e sim em dar valor à série e com isso atribuir-lhe um significado. Segundo Stimson, Steichen afirmava que a criação desse formato estava mais próxima de uma peça ou um romance ou até um ensaio filosófico do que de uma exposição de imagens de obras de arte individuais.

No convite da exposição enviado ao Foto Cine Clube Bandeirante pelo MoMA, os organizadores diziam não se interessar por fotografias de cunho publicitário ou de ataques a ideologias políticas. Entretanto, a finalidade das imagens apresentadas na exposição, cujo tema central era o homem, desde o

seu nascimento até a morte, serviu ironicamente para o contrário do que foi afirmado na correspondência.

Steichen recebeu diversas críticas, apesar da popularidade de suas exposições. Inicialmente os principais fotógrafos de arte, como Ansel Adams, Edward Weston, Helen Levitt, Brett Weston, dentre outros, escreveram cartas em protesto contra a sua nomeação para o Departamento de Fotografia (STIMSON, 2006). Posteriormente, com a exposição *The Family of Man*, a academia se manifestou com críticas vindas de Roland Barthes. O semiólogo francês visitou a exposição em 1957, em Paris, e reprovou a ideia de se criar uma linguagem universal através da fotografia (BARTHES, 2001). Mais tarde, seus comentários foram seguidos por Allan Sekula e outros autores.

O conceito de fotografia como linguagem surgiu na mídia em 1945. A ideia de entender a fotografia como um meio universal de comunicação serviu para, principalmente, os americanos entenderem as culturas que haviam entrado em sua esfera de influência. O poder da propaganda da imagem foi utilizado na guerra e mesmo depois de sua consumação havia razões para informar, anunciar e doutrinar através de imagens (KEMP, 2006).

De acordo com PHILLIPS (1982), durante os 15 anos de Steichen à frente do Departamento de Fotografia do MoMA, o “status” do fotógrafo artista autônomo foi desviado para o de ilustrador de ideias. O discurso moderno das exposições anteriores a Steichen, que seguia uma estrutura ordenada por artista, período, escola, influência ou categoria estilística, foi substituído por grandiosos “shows temáticos”.

Só em 1962, sob a direção do historiador da arte John Szarkowski, o curso do departamento foi modificado ao inserir uma forma pessoal de fotografia documental diferente de seu antecessor, que defendia a ideia da fotografia como linguagem universal com abordagens fotojornalísticas. Szarkowski permaneceu durante 30 anos no MoMA e em 1964 o museu expandiu e criou uma galeria exclusiva para exposições sobre a história da fotografia. O departamento se abriu para conhecer novos talentos, estimulando os fotógrafos que desejassem mostrar seus portfólios a deixarem seus trabalhos para apreciação. Assim, ele incentivou vários fotógrafos que mais tarde se tornaram conhecidos, como Diane Arbus, Garry Winogrand, Lee Friedlander, dentre outros.

O número de exposições temáticas foi reduzido e ele desenvolveu um programa no qual a fotografia documental ganhou uma nova abordagem. Passou-se a valorizar uma visão subjetiva e autoral do fotógrafo, na qual cenas casuais do cotidiano eram exibidas de forma diferente de como eram conhecidas e entendidas até então. As imagens eram apresentadas como obra de arte: emolduradas, montadas em *passe-partout*, penduradas em paredes brancas, com espaço entre elas (PHILLIPS, 1982).

Szarkowski desempenhou um importante papel no sentido de valorização da fotografia como arte, principalmente nas últimas décadas do século XX. Seu programa formalista, que redefiniu a natureza estética do meio fotográfico, serviu de alavanca para as transformações sobre o lugar em que a fotografia ocuparia no campo das artes nas décadas seguintes.

5.3 A Abertura para a Fotografia no Museu de Arte Moderna da Bahia

A Bahia viveu a partir dos anos 1950 um período favorável economicamente e com iniciativas políticas promissoras nas áreas da educação e da cultura²⁸⁸. As participações de Anísio Teixeira (1900-1971), à frente da Secretaria de Educação, e Edgard Santos (1894 – 1962), como reitor fundador da Universidade da Bahia, foram fundamentais no sentido de estimular uma “ação cultural ampla, vigorosa e inventiva” no Estado (RISÉRIO, 1995, p. 23).

Nessa conjuntura foi criado, em 1959, o Museu de Arte Moderna da Bahia, tendo inicialmente como diretora Lina Bo Bardi. A arquiteta italiana trouxe a sua experiência vivida no Museu de Arte de São Paulo-MASP, onde idealizou e coordenou o Instituto de Arte Contemporânea, que oferecia cursos em diversas

²⁸⁸ A monocultura cacaeira foi no período um setor forte da economia baiana. Entretanto, o marco do renascimento econômico do Estado se deu com a atividade petroleira. A abertura da Refinaria Landulfo Alves e a criação da Petrobras contribuíram para dinâmica do mercado de trabalho local. A receita do Estado foi favorecida com o pagamento de *royalties*, que resultavam em muito dinheiro (RISSERIO, 1995).

áreas, inclusive fotografia²⁸⁹. Lina Bo Bardi buscou implantar no museu baiano um conceito que dialogasse com as tendências da arte moderna²⁹⁰.

Para Lina Bo Bardi, a arte era a totalidade das expressões estéticas do homem, como pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, artes gráficas, fotografia e as artes da visão: cinema, televisão e teatro²⁹¹. A fotografia entrou no Museu de Arte Moderna da Bahia, primeiramente em julho de 1960, com a exposição *Teatro Inglês*, que apresentava sequências de cenas de peças teatrais clássicas de cinco fotógrafos britânicos: Houston Rogers, Julie Hamilton, Denis de Marney, Argus Mcbean e Tony Armstrong Jones, este último marido da Princesa Margareth, da Inglaterra. A exposição com cerca de 100 imagens foi organizada pelo British Council e pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, mas há de se ressaltar que o objeto principal da exposição não era a fotografia e sim o teatro.

Uma crítica de Pedro Moacir Maia na época, publicada no Jornal da Bahia²⁹², chama a atenção para o fato de a exposição ser apresentada como “uma pequena série de documentos fotográficos do teatro inglês”. Maia argumentava que a fotografia ficou em segundo plano e externou a necessidade urgente de incluí-la como arte independente no programa do Museu de Arte Moderna.

No ano seguinte, o Museu de Arte Moderna da Bahia contemplou de fato a fotografia com uma exposição inédita no Estado, reunindo trabalhos artísticos não só regionais como também nacionais. Essa exposição significa um marco para a história da fotografia na Bahia, pois, além de sinalizar o reconhecimento institucional pela arte fotográfica, proporcionou ao público baiano uma abertura no sentido de conhecer as tendências estilísticas da fotografia nas diferentes regiões do País.

A Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia – AFAB, presidida pelo médico Gilberto França Gomes (1930-1999), juntamente com Lina Bo Bardi organizaram o 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, que aconteceu

²⁸⁹ Como já mencionado, coordenados por Thomaz Farkas e Geraldo de Barros.

²⁹⁰ Inicialmente Lina Bo Bardi chega à Bahia em 1958, convidada para ministrar a disciplina Teoria da Arquitetura, na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. (RISÉRIO, 1995)

²⁹¹ Documento datado de 17 out. 1959. Arquivo da Biblioteca do MAM Bahia.

²⁹² *Fotografia e Teatro*. Jornal da Bahia, 7 ago. 1960.

nos meses de agosto e setembro de 1961²⁹³. Também, no mesmo local, foi aberta, paralelamente, uma exposição de esculturas de Agnaldo Santos²⁹⁴.

Lina Bo Bardi sempre se mostrou aberta à fotografia. No período em que esteve em São Paulo, manteve relação com o Foto Cine Clube Bandeirante. Sua visita, na companhia de Pietro Bardi ao Clube, foi documentada no boletim da agremiação²⁹⁵. Também, na década de 1950, nos primeiros anos da revista *Habitat*, no período em que esteve como diretora da revista, sempre reservou um espaço para a fotografia, principalmente para os salões de arte fotográfica, organizados pelo Foto Cine Clube Bandeirante. Um agradecimento especial a Lina Bo Bardi consta no catálogo do Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica, na capital baiana.

Outro nome importante na organização desse Salão foi o de Sylvio Coutinho de Moraes. Segundo a revista *Fotoarte*²⁹⁶, ele teria trazido novo impulso à atividade fotográfica para Salvador. Moraes foi um oficial da FAB, transferido para Salvador em 1959. Na ocasião já era bastante conhecido no meio fotoclubista, por integrar a Associação Brasileira de Arte Fotográfica – ABAF, destacando-se em vários concursos nacionais e internacionais²⁹⁷. No ano de sua mudança para Salvador, foi o segundo colocado do prêmio Dr. Jayme Hollanda Távora²⁹⁸.

O diretor da Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia, França²⁹⁹ conheceu Moraes em 1960 e assim que ficou sabendo que ele estava na cidade o procurou. França relatou que, depois desse encontro, ficou empolgado com a

²⁹³ Maiores informações sobre a Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia e o Primeiro Salão Nacional de Artes Fotográfica da Bahia em Fath (2009).

²⁹⁴ *Jornal da Bahia*, 30 ago. 1961. Ainda juntamente com o Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, foi anunciado que seria apresentada também uma coleção de fotografias do artista argentino Pedro Otero, intitulada *O Brasil que eu vi*. Segundo o *Jornal do Estado da Bahia* de 5 de agosto de 1961, a exposição estaria percorrendo estados brasileiros. Otero era bastante conhecido no circuito fotoclubista internacional por seus experimentos que tinham influências dos movimentos artísticos das vanguardas europeias. Entretanto, não encontramos nenhuma referência aos trabalhos de Otero nos jornais baianos posteriores à abertura do Salão.

²⁹⁵ Boletim Foto Cine Clube Bandeirante Ano V, n°58, fev. 1951.

²⁹⁶ A revista *Fotoarte* foi criada em 1958, denominada como “revista mensal e internacional”. Foi também um dos principais canais de divulgação dos foto clubes brasileiros. *Fotoarte*, dez. 1961, ano IV n° 44.

²⁹⁷ Revista *Fotoarte* n°32, dez. 1960.

²⁹⁸ Prêmio anual oferecido pela revista *Fotoarte*, a fim de incentivar a participação do foto clubes nas competições nacionais e internacionais.

²⁹⁹ Gilberto França Gomes era conhecido apenas como França.

qualidade dos trabalhos de Moraes e foi estimulado a participar de outros concursos³⁰⁰.

Em 1961, Moraes já era diretor artístico da AFAB, tendo participado também da comissão julgadora do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Ele tinha habilidade e experiência na câmara escura, dominando as técnicas fotográficas e se destacando com a solarização. Inicialmente seus trabalhos seguiam as tendências difundidas no cenário fotoclubista da época, com conteúdos trabalhados no laboratório de forma subjetiva, mas posteriormente seus temas passaram a receber influência do fotojornalismo. Moraes recebeu duras críticas sobre sua mudança de estilo. Em um artigo publicado na revista *Fotoarte*, Francisco Aszmann³⁰¹, afirmou que Moraes “começou muito bem, com arte, e depois mudou para reportagem, menos expressiva”³⁰².

Em abril de 2005, o nome de Moraes apareceu junto ao de José Oiticica como representante do Modernismo na fotografia brasileira, na exposição *Rio – Uma Paixão Francesa*, no Museu de Arte do Rio – MAR³⁰³.

Já França declarava não ter nenhuma preferência por estilo ou técnica, embora gostasse da fotografia pictórica³⁰⁴. Ao analisar tanto os trabalhos fotográficos de França publicados nos Boletins do Foto Cine Clube Bandeirante, na revista *Fotoarte*, quanto as imagens do acervo pessoal da família, percebe-se uma série de experimentações que abrangem desde arranjos de luz em estúdio como *lowkey* e *highkey*³⁰⁵ até processos elaborados na câmara escura. Em 1963, França apareceu entre os primeiros colocados no prêmio Dr. Jayme Hollanda Távora, ganhando medalha de bronze³⁰⁶.

Por certo, é visível notar algumas influências entre os trabalhos de Moraes e França. Ao observamos alguns trabalhos desses fotógrafos, encontramos

³⁰⁰ Revista *Fotoarte*, mar. 1964, p. 20.

³⁰¹ Francisco Aszmann foi diretor da revista *Fotoarte*.

³⁰² Revista *Fotoarte*, nº77, set. 1964.

³⁰³ Informação recolhida no site do Museu de Arte do Rio – Mar. Acesso em: 21 jan. 2020. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/rio-uma-paixao-francesa/>

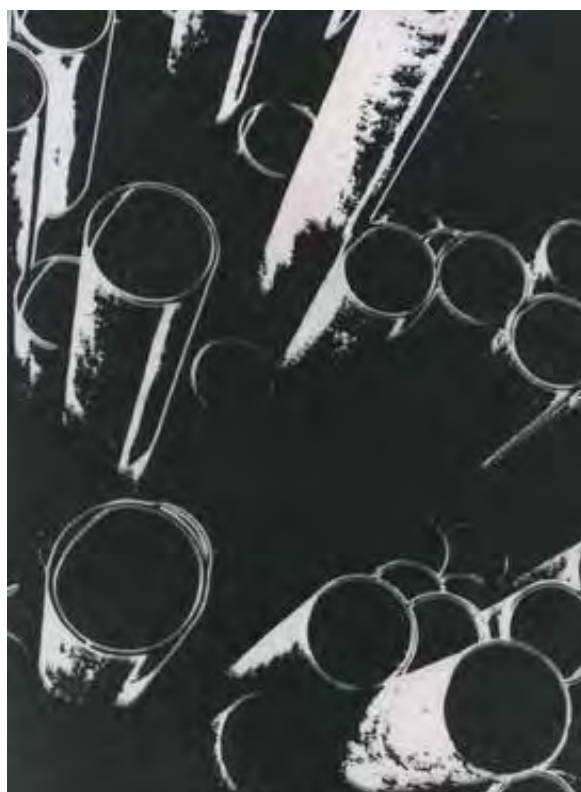
³⁰⁴ Revista *Fotoarte*, mar. 1964, p. 20.

³⁰⁵ *Lowkey* é uma técnica fotográfica com iluminação em fundo escurecido, desenhando o assunto com recorte de luz dura. Já *highkey* utiliza iluminação clara, com assuntos claros, mas sem superexposição, mantendo detalhes e textura. (HEDGE COE, 1989)

³⁰⁶ Revista *Fotoarte* nº80, dez. 1964.

muitas semelhanças. Vejamos, por exemplo, as fotografias intituladas *Têmpera* (Figura 56) e *Estudos em Canos* (Figura 57). A primeira, de autoria de Moraes, apresentada na 8º Bienal de São Paulo em 1965, revela uma série de figuras circulares amontoadas sob a técnica da solarização. Na segunda imagem, nota-se que França também adotou o mesmo tema e a mesma técnica.

Figura 56 - Sylvio Coutinho de Moraes.
Têmpera.



Solarização, Fotografia.

Fonte: *Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante*, set./nov. 1965.

Figura 57 - Gilberto França Gomes.
Estudos de Cano.



Solarização, Fotografia.
Fonte: Acervo da Família Gomes 1965.

Outro exemplo em que observamos o mesmo caso das anteriores: a semelhança entre a fotografia de Moraes, *Tropical*³⁰⁷, e a imagem *Coqueiral*, de autoria de França (Figura 58). As duas fotografias apresentam uma vista de coqueiros onde os efeitos de solarização enfatizam os contornos do caule e a copa das árvores. Provavelmente, a imagem de Moraes foi capturada nos anos em que ele viveu na Bahia. Vale ressaltar que as datas das publicações nos boletins não significam, necessariamente, o período em que estas foram capturadas³⁰⁸.

³⁰⁷ Devido à qualidade de impressão, essa imagem não pôde ser publicada neste trabalho, não obstante ela pode ser consultada no *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n° 172, nov./dez. 1969, disponível online.

³⁰⁸ A imagem *Tropical* de Moraes recebeu menção honrosa no Festival Internacional de Fotografia, em comemoração aos 30 anos do Foto Cine Clube Bandeirante em 1969. Já na composição de Gomes, intitulada *Coqueiral*, consta apenas uma nomeação no boletim *Foto Cine Clube Bandeirante* Ano XII n°142, do 23° Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo Galeria Prestes Maia 1964. A imagem publicada neste trabalho foi cedida pela família Gomes.

Figura 58 - Gilberto França Gomes.
Coqueiral, 1964.



Solarização, Fotografia.
Fonte: Acervo da Família Gomes

Dentre os organizadores do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica na Bahia, estava Newton Hart Cerqueira Lima (1931 – 1994), que desempenhou a função de Diretor de Intercâmbio junto à AFAB. Lima apresentou quatro fotografias no Salão com os seguintes títulos: *Proa* (Figura 59), *Perspectiva*, *Olho Mágico* e *Campanário*, tendo esta última recebido uma menção honrosa.

Lima era engenheiro e foi professor da Escola Politécnica da UFBA. De acordo com sua esposa Arlete Cerqueira Lima³⁰⁹, ele sempre se interessou por fotografia. Tinha uma câmera Rolleiflex, comprada de segunda mão, e em seus primeiros anos de casado montou um laboratório no banheiro do apartamento onde morava. Posteriormente, quando construiu uma casa, fez um espaço reservado para a câmara escura.

³⁰⁹ Entrevista com Arlete Lima concedida para esta pesquisa em Salvador, 05 fev. 2019.

Arlete Lima se lembrou de um episódio que envolveu uma das fotografias que Lima apresentou no Salão. Ela conta que Lima gostava de fotografar barcos e ia frequentemente para Amoreira, na Ilha de Itaparica, onde fotografou um barco e pôs o título *Popa*. Entretanto, quando a fotografia foi apresentada aos colegas, eles perceberam que a imagem era da proa do barco, fato que foi motivo de muita gozação entre eles.

Em 1959, o casal viajou para São Paulo, onde Arlete se especializou em Matemática Moderna na USP e Lima, em Engenharia Sanitária. Contudo, a fotografia não foi esquecida, já que a câmera e o tripé vieram na bagagem. Ela relata que Lima tinha muito interesse pela arte. Ele nunca teve um estúdio. Gostava de fotografar na rua e tinha uma predileção pelos morros e telhados da cidade do Salvador. Suas composições salientavam formas e linhas

É provável que Lima tenha tido contato com o Foto Cine Clube Bandeirante, na época em que esteve em São Paulo, pois participou ativamente com França, representando a AFAB em diversos concursos nacionais e internacionais. Seu nome consta como participante dos 22º e 23º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, organizado pelo Foto Cine Clube Bandeirante, na galeria Prestes Maia³¹⁰.

³¹⁰ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, out. 1963, n°139 e *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, 1964, n°142.

Figura 59 - Newton Hart Cerqueira Lima.
Proa, c.1969.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Acervo da Família Lima.

No salão outra menção honrosa foi dada a Claudio Reis, que na ocasião era tesoureiro da AFAB. Em *Av. Rio Branco* (Figura 60), Reis apresentou uma composição subjetiva, marcada por enquadramento incomum, com detalhes desfocados no primeiro plano. Em contraluz, os contornos de rostos, troncos e galhos de árvores contrastam com um edifício ao fundo e, na parte superior da fotografia, aparecem detalhes de uma marquise em diagonal. Esse trabalho difere totalmente de sua primeira exposição em Salvador, onde ele expôs na galeria do Banco Econômico, agência São Pedro, 30 imagens que abordavam

detalhes da arquitetura barroca e vistas da capital baiana. A exposição foi apresentada como se as imagens fossem cartões postais da cidade³¹¹.

Figura 60 – Claudio Reis.
Av. Rio Branco.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia.

O 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia reuniu 23 foto clubes, além de duas participações avulsas. Dentre as participações independentes, consta a do vencedor do prêmio concedido pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, Geraldo L. Moreira Aragão. Sobre esse participante, tudo leva a acreditar que se trata do mesmo artista que participou de uma exposição intitulada *Cinco Artistas de Engenho de Dentro*, promovida pelo Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, em julho de 2002. A mostra fez parte de uma retrospectiva sobre os 50 anos do Museu e apresentou os trabalhos de Aragão durante sua passagem pelo Centro Psiquiátrico, em 1956³¹². Em uma breve apresentação, um texto revela que o artista é baiano e que o destaque de sua

³¹¹ *Diário de Notícias*, 26 jan. 1961, 2º Caderno, p. 1.

³¹² O Museu foi fundado por Nise da Silveira. A exposição apresentou um panorama histórico das principais linhas de pesquisas e tratamentos através de imagens e textos desenvolvidos no Centro Cultural de saúde. Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/cincoartistas/geraldo.php>. Acesso em: 23 jan. 2020.

expressão artística eram as fotografias realizadas na década de 1950, nas quais cenas da cidade e paisagens apareciam muitas vezes de forma abstrata. Ainda no texto supracitado, temos um relato de que Aragão explorava os contrastes de luz e sombra com domínio e precisão, considerando-se um surrealista, e que ele pretendia estudar Arquitetura, tendo retornado a Salvador em 1960³¹³.

Figura 61 - Geraldo L. Moreira Aragão.
Dadau.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia.

A fotografia apresentada por Aragão, vencedora do prêmio do MAM e intitulada *Dadau*³¹⁴ (Figura 61), revela um vão, marcado por uma perspectiva incomum, na qual o contraste de linhas verticais e horizontais se destaca pela luminosidade. Um detalhe interessante da imagem é um cachorro que aparece de forma inusitada na parte superior da composição. A fotografia produz uma sensação de profundidade e vazio ao mesmo tempo.

No programa do Salão, consta a participação de uma variedade de foto clubes. Algumas imagens foram localizadas e merecem atenção pelas possíveis influências na produção fotográfica local. A começar com José Oiticica Filho, que apresentou três fotografias incomuns: *Abstração 2/57*, *Forma 8* (Figura 62) e

³¹³ Buscamos informações no Museu de Imagem do Inconsciente, através de e-mail, sobre Geraldo Aragão, mas infelizmente não obtivemos retorno.

³¹⁴ A qualidade da imagem foi comprometida pelas retículas da impressão no catálogo.

Transferência. Ele consta no programa como sendo participante da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, entretanto, seu nome circula também como integrante do Foto Cine Clube Bandeirante. As fotografias exibidas no Salão de Arte Fotográfica da Bahia fazem parte de sua fase abstrata, na qual empreendeu uma pesquisa experimental da forma geométrica, cujas marcas de superfícies do tema fotografado ganhavam destaques. É o caso, por exemplo, da imagem *Forma 8*, de 1955, que hoje faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo. Certamente, os trabalhos apresentados por Oiticica foram os que mais se distanciaram de uma ideia figurativa no Salão, distinguindo-se dos demais.

Figura 62 - José Oiticica Filho.
Forma 8.



Fotografia impressão sobre papel de prata 39,5 x 31cm.
Fonte: *Catálogo Coleção Museu de Arte de São Paulo.*

Em contraste com Oiticica, Francisco Aszmann (1907 – 1988) buscava fragmentos figurativos de várias fotografias para criar uma nova imagem. Ele afirmava que resolveu fazer fotografias de acordo com a sua imaginação e não

como a realidade que os assuntos lhe ofereciam. Aszmann não desejava simplesmente reproduzir os motivos, queria criá-los, e utilizou a fotomontagem como recurso (ASZMANN, 1961).

De origem húngara, quando Aszmann chegou ao Brasil em 1948, com a família, já era um fotógrafo experiente que participava da cena fotoclubista internacional. Ele foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, além de ser filiado à Associação Carioca de Fotografia e ao Foto Cine Light Clube. Com este último, participou do Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Aszmann era também pintor e autor de alguns livros sobre fotografia. Trabalhou para diferentes revistas³¹⁵, dirigiu a revista mensal de fotografia internacional *Fotoarte*, fundada em 1958, que se notabilizou com a cobertura das atividades fotoclubistas no país.

Aszmann se especializou em fotomontagem e escreveu um livro intitulado *Fotomontagem e a Arte*, uma das poucas publicações nacionais sobre o tema na época, que trazia informações cruciais para a aplicação da técnica, demonstrando todo o processo. Antes de começar as ampliações, ele escolhia e traçava um esboço da imagem final, que orientava a composição. Esse livro contém uma das imagens apresentadas no Primeiro Salão de Arte Fotográfica da Bahia, nomeada *Caminho Nebuloso*, que mostra a cena de uma carroça seguindo uma estrada molhada, coberta por uma leve neblina, vista por entre os galhos de uma árvore. A imagem é de uma paisagem bucólica, fruto da junção de dois negativos de médio formato.

A outra fotomontagem apresentada no Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica, intitulada *Visão* (Figura 63), foi feita por Aszmann antes de sua chegada ao Brasil. A fotomontagem apresenta, no primeiro plano à esquerda, a silhueta de um homem nu, de costas, com os braços abertos, em contraluz. O homem aparenta estar estupefato diante da aparição de uma figura feminina nua, que aparece numa dimensão maior, ao centro da composição. Essa imagem ilustrou uma coluna intitulada *Um Romance em Cada Foto*, que Aszmann publicava na revista *A Cigarra*, na qual os temas relacionados às suas fotomontagens eram explorados. Nessa fotografia em particular, ele revelou que

³¹⁵ As imagens de Aszman podem ser vistas nas revistas *A Cigarra* e *Mundo Ilustrado*.

o homem representaria a “realidade presente”, enquanto a mulher “frágil, mística” simbolizaria um sonho inacessível. Aszmann ainda descreveu as dificuldades em encontrar um modelo feminino que atendesse às suas expectativas. Suas declarações expressavam sua “visão” limitada e preconceituosa a respeito da mulher, exemplo que reflete o pensamento dominante do período³¹⁶.

Figura 63 - Francisco Aszmann.
Visão, 1937.



Fotomontagem impressão sobre papel de prata 40,5 x 31cm.

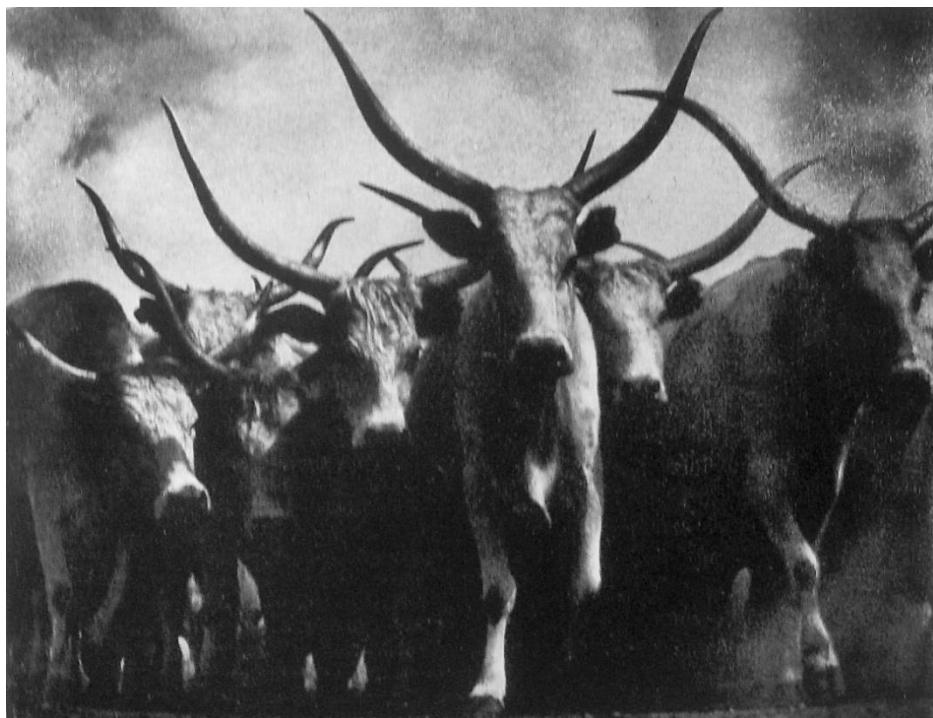
Fonte: <https://colegaopirellimasp.art.br/autores/197/obra/716>

As duas outras imagens exibidas no Salão baiano foram também fotomontagens: *Quem é você* e *Bois* (Figura 64). A primeira mostra uma criança numa praia olhando para uma pedra gigante, com forma semelhante à de uma

³¹⁶ Revista *A Cigarra*, ago. 1953.

pessoa³¹⁷ e a última fotografia, *Bois*, foi anunciada pelos jornais baianos como uma das mais premiadas do mundo³¹⁸, tendo recebido uma menção honrosa no Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. A fotomontagem de uma boiada em posição de ataque, numa visão próxima em um enquadramento quase simétrico em *contra-plongée*, desperta a curiosidade de como o fotógrafo conseguiu tal façanha.

Figura 64 - Francisco Aszmann.
Bois.



Fotomontagem impressão sobre papel de prata.
Fonte: Revista Fotoarte n° 139, 12/1969.

Os trabalhos apresentados por Aszmann no Salão baiano não seguiram uma linha específica. Observamos que o experimentalismo da técnica na realização de suas ideias se sobrepõe a qualquer linha estilística. Contudo, é visível, em algumas fotomontagens de Aszmann, uma tendência surrealista.

³¹⁷ Essa imagem foi publicada na revista *Fotoarte*, jan. 1965, n° 81.

³¹⁸ *Jornal da Bahia*, 30 ago. 1961 e *Estado da Bahia*, 5 ago. 1961.

Dos foto clubes que participaram do Primeiro Salão Baiano, a Associação Brasileira de Arte Fotográfica foi o que mais recebeu medalhas, tendo sido ainda homenageado com uma placa de prata por representar o melhor clube. Dentre seus filiados vencedores com medalhas de ouro, estão Jayme de Brito, com a fotografia *Ação* (Figura 65), e José Corrêa dos Santos, com *Elementos* (Figura 66). Esta última foi considerada a melhor fotografia sobre a temática do mar³¹⁹. As duas imagens se caracterizam por abordar o movimento e as cenas relativas ao trabalho. Na primeira, um grupo de bombeiros é visto, a certa distância, combatendo uma nuvem de fumaça. Na segunda, em um plano aproximado em diagonal, dois pescadores com chapéus estão de costas, levantando uma jangada. Nessa fotografia o contraste dos tons produzidos pela composição com embarcação e pescadores remete a um desenho ou a uma pintura.

Já Alberto Bacelar de Lima recebeu medalha de prata com *Eddie* (Figura 67). A fotografia é de uma cena banal na qual um homem com o cigarro na boca lê um livro. Seu rosto parcialmente iluminado produz um contraste interessante.

Figura 65 - Jayme Brito.
Ação.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: *Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica.*

³¹⁹ O tamanho reduzido das imagens se deve ao comprometimento da qualidade pelas retículas da impressão no catálogo.

Figura 66 - José Corrêa dos Santos.
Elementos.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: *Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica.*

Figura 67 - Alberto Bacelar de Lima.
Eddie.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: *Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica.*

Dentre as seis menções honrosas, concedidas ao Clube carioca uma merece atenção: Chakib Jabor, com *Árduo Trabalho*³²⁰ (Figura 68). Jabor foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, em 1951, a qual presidiu durante nove anos. Com influências das vanguardas artísticas, ele experimentou diversas técnicas fotográficas, destacando-se com fotomontagens e composições geométricas. Sempre ativo no espaço fotoclubista, lecionou fotografia e recebeu vários prêmios nacionais e internacionais.

Com um olhar diferenciado, Jabor fotografou em 1968 a capital baiana e publicou um livro intitulado *Bahia de Todos os Santos*, patrocinado pelo Ministério das Relações Exteriores, que reunia aspectos da cultura baiana, igrejas, praias e cenas cotidianas, tendo como pano de fundo detalhes arquitetônicos de casarões coloniais, ladeiras e ruas sinuosas³²¹.

Figura 68 - Chakid Jabor.
Árduo Trabalho.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: *Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica.*

³²⁰ Ibidem.

³²¹ A trajetória fotográfica de Jabor pode ser vista em uma reportagem no jornal *O Fluminense*, 23 jul. 1999, 2º caderno, p. 1.

Em *Árduo Trabalho*, Jabor exhibe uma cena incomum na qual a pequena figura de um homem escala uma estrutura composta de linhas, semelhante a uma tela, vista por um ângulo em *contra-plongée*. A imagem corresponde a um jogo geométrico no qual os elementos da composição produzem ritmo e contraste.

Em muitas imagens exibidas no 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, prevaleceram os enquadramentos que produziam um efeito dinâmico, como a apresentada por Manoel Rodrigues, um dos fundadores do Foto Cine Clube do Espírito Santo, em 1946. Rodrigues inicialmente aderiu à estética pictorialista, mais tarde assimilando as influências modernistas difundidas, principalmente, pelo Foto Cine Clube Bandeirantes.

Há uma hipótese de que a fotografia apresentada por Rodrigues no Museu de Arte Moderna da Bahia seja a mesma exposta no IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica em 1951, intitulada *Convergências*. No catálogo do Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, a fotografia em questão consta com o título *Convergentes*. Entretanto, encontramos vários erros ortográficos no catálogo como os nomes dos participantes e trocas de siglas referentes aos Clubes. Em *Convergências* (Figura 69), o enquadramento da imagem é preenchido por curvas horizontais que se encontram no canto superior direito da fotografia em um ritmo organizado, que proporciona ao observador uma sensação de movimento, até se reconhecer o objeto da composição: bancos de cimento.

Com o mesmo motivo e título semelhante, *Convergente* (Figura 70), Arnaldo Machado Florence, filiado ao Foto Cine Clube Bandeirante, recebeu uma menção honrosa no Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. A imagem apresenta um banco de jardim numa perspectiva que acentua a forma geométrica de uma curva, circulando o canto superior esquerdo e contornando o lado direito para convergir para o centro inferior da fotografia. A composição se destaca tanto pela forma, quanto pelo vazio, sugerindo uma atmosfera melancólica, intensificada pelo contraste e brilho de um dia chuvoso.

Figura 69 - Manoel Martins Rodrigues.
Convergências.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Acervo do FCES.

Figura 70 - Arnaldo Machado Florence.
Convergente.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica.

A imagem acima citada consta ainda no XI Salão Internacional de Arte Fotográfica, realizado na galeria Prestes Maia, em 1952. Também outra imagem do autor exibida em Salvador, intitulada *Velocidade* (Figura 71), fez parte do Salão Internacional de Arte Fotográfica de 1953. Em *Velocidade* linhas sinuosas convergem para o centro da imagem, cujo título já sugere ação, uma visão de trilhos capturada a partir de um trem em movimento. Arnaldo Machado Florence (1911–1987) era sobrinho-neto de Hercule Florence e trabalhou ativamente pelo reconhecimento do pioneirismo de seu bisavô. As imagens de Florence no Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia seguiam o estilo do clube ao qual era associado, onde muitos de seus participantes começaram com influências pictorialistas para, posteriormente, subverterem as regras clássicas de composição, reinventando visões espaciais geométricas.

Figura 71 - Arnaldo Machado Florence.
Velocidade.



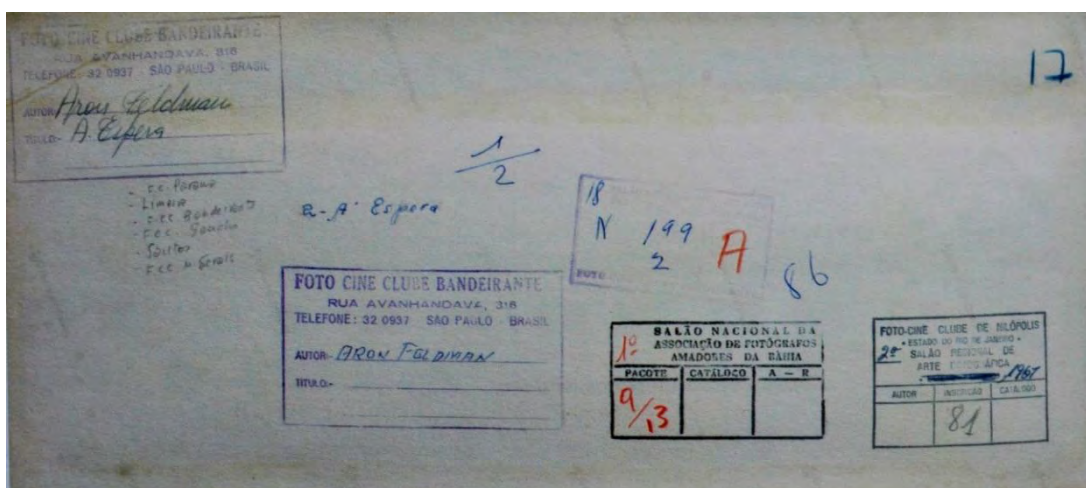
Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo do 12º Internacional de Arte Fotográfica, 1953.

No Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, o público teve a oportunidade de ver diversos trabalhos de fotógrafos associados à Escola Paulista de Fotografia, nomes que evidenciavam o auge da fotografia moderna brasileira (COSTA; SILVA, 2004, p. 63). Lamentavelmente, não foram encontradas as fotografias apresentadas no Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Os fotógrafos cujos trabalhos foram expostos na ocasião foram Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Ivo Ferreira da Silva, Nelson Peterlini, Emil Issa, Heros Capello e Gaspar Gasparian³²².

Ao identificar a marca de carimbo referente ao primeiro Salão Nacional da AFAB, nos deparamos com um fato curioso, a saber, a suposta participação do fotógrafo Aron Feldman (1919- 1993), apesar de seu nome não ter sido publicado no programa do Salão (Figura 72).

Marcas de selos, carimbos e etiquetas no verso da fotografia comprovavam a participação do fotógrafo com a respectiva imagem nas exposições. Essa também era uma forma de atribuir valor à imagem e a seu autor (PORTO, 2018, p. 45). Tais referências funcionavam como as folhas de um passaporte que indicavam todo o circuito que tinha sido percorrido pela fotografia.

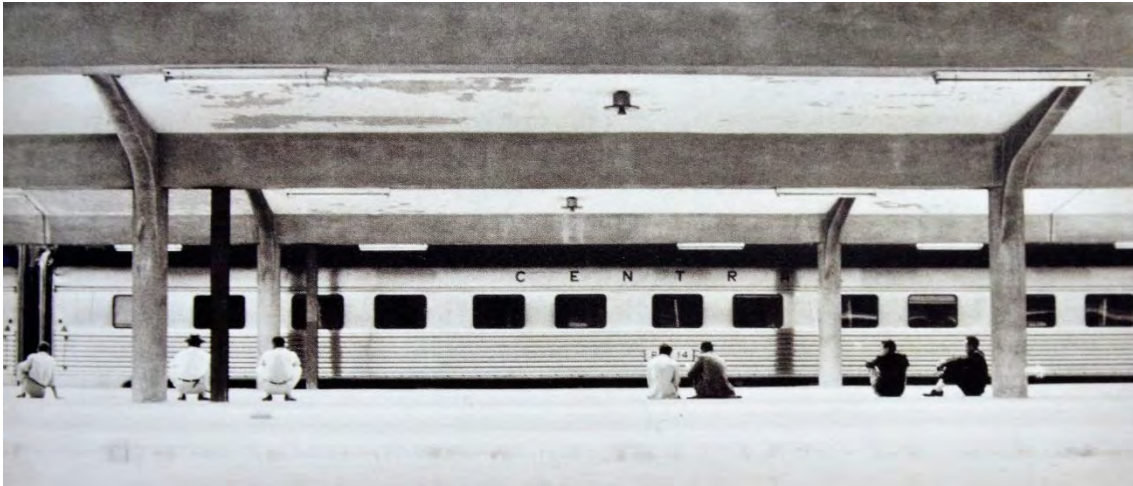
Figura 72 - Aron Feldman.
A Espera, 1959 -1961.



Verso da Fotografia, 17,5 x 39,5 cm.
Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo.

³²² Empreendemos uma busca em livros, boletins e revistas da época, assim como realizamos uma visita à sede do Foto Cine Clube Bandeirante, contudo sem conseguir localizar o material.

Figura 73 - Aron Feldman.
A Espera, 1959 -1961.



Fotografia, 17,5 x 39,5 cm.
Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo.

Feldman era filiado ao Foto Cine Clube Bandeirante, tendo sido também um dos fundadores do Foto Cine Clube Bauru. Além da fotografia, ele se dedicou ao cinema³²³. A fotografia em que consta o carimbo do Primeiro Salão Nacional da Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia acompanha as características formais propagadas no clube. Em *A espera* (Figura 73), Feldman captura uma cena banal na qual pessoas sentadas no chão em uma estação de trem aguardam a hora da saída. Contudo, o traçado da arquitetura da estação junto às linhas do vagão de um trem parado na plataforma transforma o acontecimento em algo singular.

O Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica reuniu uma vasta produção fotográfica, com tendências estilísticas diversificadas, que até então nunca tinham sido apresentados no Estado, o que faz desse evento um marco na história da fotografia da Bahia.

Já o Museu de Arte Moderna da Bahia só em maio de 1963 apresentou outra exposição de fotografia. Dessa vez prevaleceu a influência das revistas ilustradas³²⁴. A exposição reuniu três repórteres fotográficos da revista *O*

³²³ Maiores informações em <http://memoria.redeminas.tv/aron-feldman-e-a-sua-relacao-com-a-fotografia/>.

³²⁴ *Diário de Notícias*, 8 maio 1963.

Cruzeiro, que apresentaram parte de seus melhores trabalhos: George Torok mostrou aspectos étnicos da população brasileira; Ronaldo Moraes abordou as condições miseráveis do hospital psiquiátrico Juqueri, em São Paulo; Luigi Mamprin apresentou em suas imagens o sofrimento dos retirantes nordestinos durante a seca³²⁵.

Essa exposição foi exibida primeiramente no Museu de Arte de São Paulo, onde foi anunciada como *Exposição de Foto - Jornalismo* (Figura 74) e, segundo a revista *O Cruzeiro*, a exposição tinha ainda a finalidade de mostrar, aos que visitavam o museu e ao público em geral, que fotografia de jornal e revista também era arte³²⁶. Em outra publicação, foi evidenciado que a exposição despertou interesse do Museu de Arte de Nova York³²⁷. Sem dúvida, o tema dramático da exposição, que foi definido como documentos fiéis e expressavam horrores e sofrimentos humanos, correspondia às tendências já implementadas no MoMA, que por sua vez influenciou, certamente, o Museu de Arte de São Paulo.

Figura 74 – Anônimo.

George Torok, Ronaldo Moraes e Luigi Mamprin, MASP, 1963.



Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 27 abr. 1963 p. 33, edição 029.

³²⁵ Revista *Visão*, vol. 22, n° 13, 29 mar. 1963, p. 70.

³²⁶ *O Cruzeiro*, 27 abr, 1963 p. 33, edição 29.

³²⁷ Revista *Visão*, vol. 22, n°13, 29 mar. 1963, p. 1.

Foi a parceria do Museu de Arte Moderna da Bahia com o MASP que possibilitou a realização dessa exposição, que até então passou despercebida. É importante salientar que, na Bahia, a referida exposição marca a entrada do fotojornalismo no museu.

5.4 A Propagação da Fotografia em Outros Espaços Institucionais Baianos

Nos meados dos anos 1960, Juarez Marialva Tito Martins Paraiso, um jovem professor da Escola de Belas Artes, teve um papel fundamental para a inserção da fotografia no circuito artístico em Salvador. Desde cedo ele enxergou as possibilidades artísticas da fotografia e não apenas a utilizou como forma de expressão em seus trabalhos, mas também promoveu a assimilação da fotografia no campo artístico baiano.

Paraiso, em entrevista para esta pesquisa³²⁸, falou do processo criativo de algumas de suas obras, elaboradas intencionalmente com retícula aparente ou fotomontagens. Ele utilizava filmes gráficos para intensificar os cinzas e altos contrastes e fotografava com uma câmera de médio formato, *hasselblad*, criando, a partir de um negativo, duas, três ou mais imagens. Paraiso se recordou das dificuldades de ampliações em grandes dimensões, que na ocasião eram feitas no laboratório nas dependências da Escola de Belas Artes. Na ocasião o ampliador era projetado na parede ou no chão e, por falta de bandejas grandes, improvisava-se utilizando calhas de lâmpadas fluorescentes, de modo que todo o processo de revelação exigia uma atenção redobrada para não machucar o papel fotográfico. Ele afirmou que poucos na cidade dominavam essa técnica de ampliação em grandes dimensões, sendo Silvio Robatto,³²⁹ seu colega e também fotógrafo, uma referência na área.

A fotografia está presente em diversas formas na obra de Paraiso. O seu interesse abrange desde imagens puristas valorizando cortes, angulações e

³²⁸ Entrevista com Juarez Paraiso concedida para este trabalho em 07 fev. 2019.

³²⁹ Sobre Silvio Robatto, falaremos mais adiante.

contrastes expressivos até manipulações sofisticadas. Flagrantes da vida cotidiana são transformados em algo singular, como no caso de uma cena na rampa do mercado Modelo (Figura 75), em 1961, em cujo apuro formal da composição é salientado pelo contraste de luz e sombra.

Figura 75 - Juarez Paraiso.
Rampa do Mercado Modelo, 1961.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Coleção particular do Autor.

Em seus diversos trabalhos, a fotografia se mistura com outras técnicas, originando imagens híbridas compostas por desenhos e fotografias. Sobre essas obras, ele explicou que queria criar ambiguidade, sugerindo estruturas que poderiam ser corpos embrionários em mutação (Figura 76).

Figura 76 - Juarez Paraiso.
Mutação B, 1973.



Bico de pena e filme gráfico sobre papel, 1,39 x 1m.
Fonte: Coleção particular do autor.

Em 1965 Paraiso foi diretor artístico da galeria Convivium³³⁰, local que se tornou conhecido na cidade por promover exposições de vanguarda, introduzindo, no meio da programação de exposições de pintura, escultura, gravura e desenho, uma exposição de fotografia. Ele convidou, para expor na Galeria, o fotógrafo carioca Goldgaber, nome que também compôs o Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica, realizado no MAM Bahia.

Goldgaber foi um dos primeiros fotógrafos a expor individualmente em museus no Brasil. O artista apresentou, em julho de 1964, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, uma exposição composta por 57 fotografias, intitulada *Mundo da Bahia*. Essa exposição retratava cenas da cultura baiana

³³⁰ Essa galeria funcionou de 1965 a 1968, período da ditadura militar. Além de apresentar exposições, a galeria promoveu vários debates e palestras acerca dos rumos das artes (COELHO, 1992).

sob uma ótica livre de qualquer compromisso estilístico, marca particular do autor³³¹.

Sobre a exposição na galeria Convivium, o crítico de arte Wilson Rocha comentou, em sua coluna no *Diário de Notícias*³³², que nas criações de Goldgaber predominou a harmonia do tema com a ideia da execução plástica e que a sensibilidade poética do artista foi capaz de criar o imprevisível. Entretanto, Paraiso lembra que essa exposição não conseguiu vender nenhuma fotografia, fato que, de certa maneira, demonstra as restrições em relação à fotografia na época por parte de compradores e colecionadores de arte.

A exposição de Goldgaber, junto à de Armin Guthmann, em 1963, na galeria do Instituto Cultural Brasil Alemanha, ICBA, foram as primeiras exposições individuais de fotografia no circuito oficial de galerias da capital baiana.

Já a decisão de dedicar uma das salas especiais à fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas na Bahia, em 1968, também foi iniciativa de Paraiso que, juntamente com Riolan Coutinho, idealizou do projeto das Bienais³³³.

No programa da exposição, publicado numa edição especial da *Revista Gam*, foi mencionado que a decisão de conceder uma sala para fotografia se pautou, antes de tudo, pela expansão e afirmação do meio fotográfico, que já se consolidava como modo de expressão incorporado na dinâmica do homem moderno.

Na procura dos trabalhos para compor a Sala de Fotografia, Paraiso contou com a ajuda de um júri composto por Riolan Coutinho, Godofredo Filho, Luiz Júlio Silveira, Carlos Alberto Gaudenzi e José Mario Costa Pinto Filho, que por sua vez indicaram nomes em evidência no cenário baiano e nacional da fotografia³³⁴.

Fernando Goldgaber volta à Bahia como um dos convidados para integrar a Sala Especial de Fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. Sua trajetória fotográfica teve início na Associação Brasileira de Arte Fotográfica,

³³¹ Revista *Fotoarte*, n° 77, set. 1964.

³³² *Diário de Notícias*, 1 ago. 1965, caderno SDN, p. 2.

³³³ *Revista GAM*, n° 17, 1968.

³³⁴ Sobre os fotógrafos baianos que participaram da Sala de Fotografia da Segunda Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, ver Fath (2009).

mas posteriormente ele se distanciou da estética formalista do clube e buscou temas humanistas, próximos à fotorreportagem.

No começo dos anos 1960, o fotógrafo elogiava as novas tendências praticadas por alguns fotógrafos paulistas ligados ao Foto Cine Clube Bandeirante, que buscavam um caráter humano em suas imagens. Segundo ele, anteriormente, o que predominava nos foto clubes era a utilização da figura humana meramente para fins de composições formais³³⁵. Nesse período, pode-se notar uma forte influência do estilo humanista³³⁶ no conteúdo das exposições fotográficas em todo o País.

Em agosto de 1966, Goldgaber expôs individualmente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde seu estilo foi considerado como “nem clássico nem modernista”, capturando flagrantes nos quais as mazelas da sociedade e os estudos de tipos humanos foram apresentados³³⁷.

Na II Bienal Nacional de Artes Plásticas, a fotografia de Goldgaber publicada no catálogo³³⁸ (Figura 77) revela, no primeiro plano, detalhes aproximados do corpo de um boi zebu e, ao fundo, vaqueiros se misturam com o resto do gado. A cena se passa em um curral e o enquadramento escolhido, no qual o corpo do animal ganha uma proporção exagerada, difere-se de uma abordagem corriqueira, podendo levar o espectador a outras reflexões.

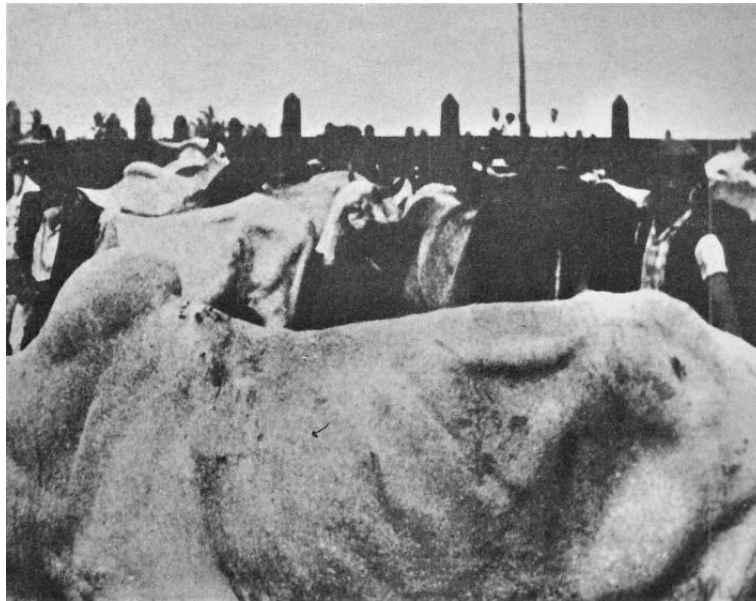
³³⁵ Revista *Fotoarte* n° 55, nov. 1962.

³³⁶ A fotografia com estética humanista surgiu inicialmente na França, na década de 1930, associada à busca de valores na reconstituição do pós-guerra. Internacionalmente difundida pelas revistas ilustradas, tinha uma temática de cunho documental universalista voltada à vida cotidiana do indivíduo comum, abordando assuntos relativos à família, à infância, ao trabalho, dentre outros. Durante os anos 1950 e 1960, a estética humanista atinge seu auge. Maiores informações sobre a fotografia humanista em Zerwes (2016).

³³⁷ Revista *Fotoarte* n°102, out. 1966.

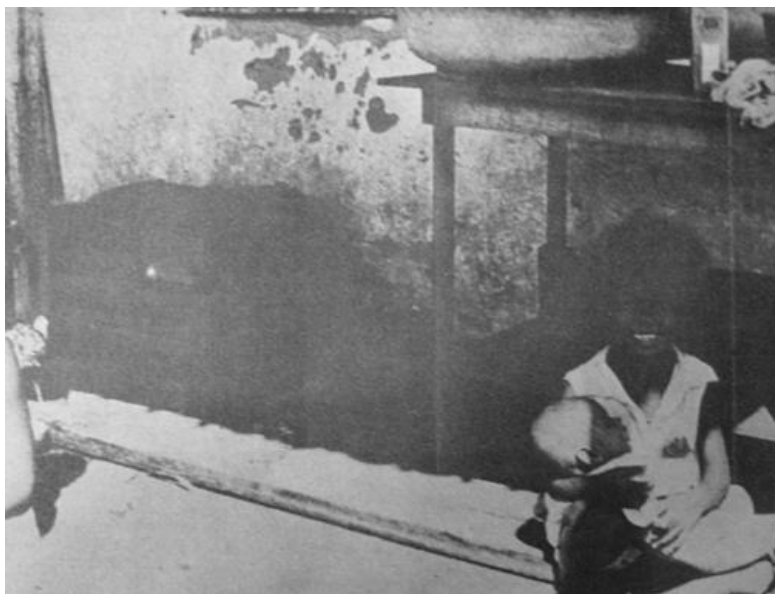
³³⁸ A qualidade de impressão das imagens publicadas no Catálogo da II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia comprometeu o tamanho apresentado das imagens nesta pesquisa.

Figura 77 - Fernando Goldgaber.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo, *Revista GAM*, 1968.

Figura 78 - David Uzurpator.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo, *Revista GAM*, 1968.

Outro integrante da Sala Especial de Fotografia, que anteriormente já tinha exposto na Bahia, foi David Uzurpator, membro da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, da qual foi professor e presidente³³⁹. Uzurpator teve participações frequentes nos seguintes eventos: I e II Bienal Brasileira de Arte Fotográfica, respectivamente em 1960 e 1962; XXIII Salão Internacional de Arte Fotográfica, na galeria Prestes Maia em 1964; Museu Nacional da Quinta da Boa Vista³⁴⁰, exposição individual, em 1967.

A qualidade da impressão da fotografia de Uzurpator no catálogo da II Bienal Nacional de Artes Plásticas (Figura 78) compromete uma avaliação precisa da cena. Entretanto, percebe-se, no canto direito da imagem, uma criança sorridente carregando um bebê e, na parte superior, detalhes de uma parede gasta e, ao fundo, uma mesa. O vazio no centro da imagem decorrente da escolha do enquadramento produz certo incômodo, assim como o tema que remete à realidade da pobreza e miséria humana, realidade constante no Brasil.

Max Nauemberg foi o único estrangeiro a expor na segunda Bienal Baiana. Fotógrafo amador berlinense, era radicado no Rio de Janeiro, onde participou de várias exposições na Galeria Instituto Brasil Estados Unidos - IBEU na primeira metade dos anos 1960. Nauemberg se notabilizou com o gênero retrato e com esse tema desenvolveu uma série intitulada *O rosto e a obra*³⁴¹, apresentada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A fotografia de Nauemberg, no catálogo da II Bienal, revela o rosto expressivo de um homem, quase em perfil, que olha para um objeto do lado esquerdo, parecido com uma escultura (Figura 79). É possível que essa fotografia tenha sido proveniente da série acima citada exposta no museu carioca.

A fotografia paulista foi representada na II Bienal baiana por jovens fotógrafos integrantes do Foto Cine Clube Bandeirantes, que formaram o grupo denominado Novo Ângulo, composto por Carlos Antônio Moreira, Alberto Juan Martinez e José dos Reis Filho.

³³⁹ David Uzurpator recebeu menção honrosa no 1º Salão Nacional de Fotografia da Bahia, em 1961.

³⁴⁰ *Revista Fotoarte* n°102, out. 1966.

³⁴¹ *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, n°134, nov., dez. 1962, p. 16.

Figura 79 - Max Nauemberg.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo, *Revista GAM*, 1968

Figura 80 - Grupo Novo Ângulo.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo, *Revista GAM*, 1968.

O grupo teve influência do fotógrafo francês Henri Cartier Bresson e da agência Magnum, que se notabilizaram por mostrar a vida urbana em episódios na rua, com aspectos sociais e humanos.

A fotografia publicada no catálogo da II Bienal da Bahia (Figura 80) apresenta uma cena em movimento com crianças, em diferentes posições, descendo uma escadaria e o que chama atenção é a descontração, o flagrante do momento. O enquadramento, que realça as linhas dos degraus e o modo como as crianças se posiciona neles, sugere a confluência entre forma e vida. A autoria da imagem não é possível identificar, já que o grupo costumava não assinar individualmente as fotografias (MOREIRA, 2004).

Ainda fizeram parte da Sala de Fotografia na segunda Bienal os fotógrafos Herros Cappello e João Minharro, ambos ligados ao Foto Cine Clube Bandeirante. Cappello, desde o começo dos anos 1950, atuou intensamente nas atividades fotoclubistas, participando de concursos nacionais e internacionais e desenvolvendo processos próprios para coloração de fotografias³⁴². Ele teve uma de suas fotografias publicada no catálogo da segunda Bienal da Bahia que apresenta dois homens pescando em uma canoa (Figura 81). A cena aponta para uma situação comum, mas que também lembra a luta pela sobrevivência, motivo que difere das preocupações formais da fase inicial do artista.

Quanto a João Minharro, percebe-se no conjunto de sua obra ainda influências da Escola Paulista de Fotografia. Em *Dança de Ritmos*³⁴³, fotografia apresentada na Oitava Bienal de São Paulo, em 1965, destaca-se o enquadramento formalista preenchido integralmente por linhas verticais e horizontais que se cruzam desordenadamente, produzindo uma sensação de ritmo.

³⁴² *Revista Realidades* 1967, Edição 14, p. 51.

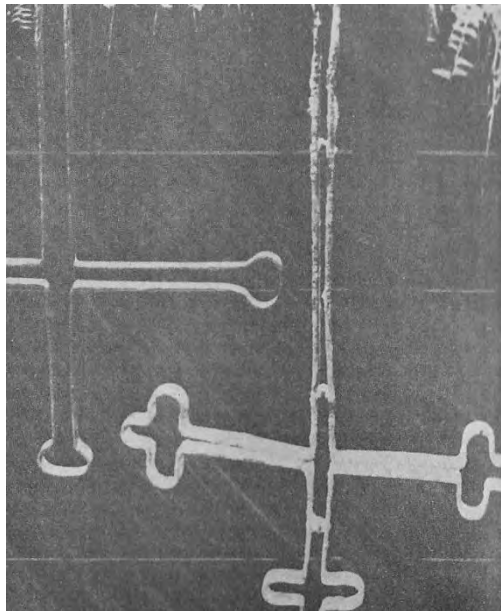
³⁴³ *Dança de Ritmos* pode ser vista no *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* n° 148, set./ nov. 1965.

Figura 81 - Herros Cappello.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo, *Revista GAM*, 1968.

Figura 82 - João Minharmo.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo, *Revista GAM*, 1968

Na sala de fotografia da II Bienal da Bahia, uma das imagens de Minharro exibe, em um enquadramento ampliado, duas cruzes vistas por lado reverso com tons claros e escuros também invertidos (Figura 82). A imagem simbolicamente é marcante, principalmente por sugerir a atmosfera política desse período no Brasil.

Nesse momento, o país atravessava um dos piores momentos de sua história, com um regime ditatorial imposto por um golpe militar, em 1964, que restringiu as liberdades individuais, perseguindo, torturando e matando os que discordassem do sistema. As duas Bienais Nacionais da Bahia surgiram nessa atmosfera com a possibilidade, ainda, de ser um espaço para expressões artísticas livres. Entretanto, na sua segunda edição, sofreu graves ataques. A II Bienal Nacional de Artes Plástica foi fechada pelos militares um dia depois de sua inauguração e teve obras confiscadas, com a alegação de serem subversivas.

Sobre o fechamento da II Bienal, um episódio que historicamente mostra como o regime funcionava aconteceu com Rubens Guelman, integrante do Grupo Um de Fotografia, participante da Sala Especial de Fotografia na qual apresentou duas séries retratando pescadores e cenas de rua. Ele conta que, no dia seguinte ao fechamento da Bienal, ficou sabendo que suas imagens tinham sido levadas por um suposto estudante de arquitetura, “amante da arte”. Posteriormente, com ajuda de colegas, Guelman conseguiu identificar o indivíduo e foi até a sua casa, localizada no Morro do Gato. Lá, ao entrar na sala de visita, notou que suas fotografias já faziam parte da decoração, embora ele ao final tivesse conseguido reaver seus trabalhos³⁴⁴.

Guelman, gaúcho de origem judaica, chegou com a família em Salvador em 1951. Desde jovem gostava de arte e frequentou a galeria Bazarte, no Politeama, onde experimentou técnicas de xilogravura e pintura, mas seu interesse pela fotografia se deu em 1966, quando ganhou do pai uma máquina fotográfica. Na ocasião Guelman era estudante de Engenharia e aluno da

³⁴⁴ Entrevista com Rubens Guelman concedida para esta pesquisa em São Paulo, 30 mar. 2019.

disciplina Mecânica dos Fluidos do professor Newton Hart Cerqueira Lima³⁴⁵, um dos organizadores do Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica.

Guelman contou que costumava conversar com o Professor Lima sobre fotografia e partilhava com ele conhecimentos técnicos sobre procedimentos na câmara escura. Ele e o seu colega Antônio Mascarenhas³⁴⁶ faziam juntos ampliações de negativos fotográficos. Ceadas pelo Partido Comunista, as imagens sobre a Guerra do Vietnã, de autoria do fotógrafo inglês McCullin, foram exibidos no Diretório Acadêmico da Escola Politécnica, UFBA.

Uma das séries de Guelman na II Bienal, intitulada *Bola*, apresenta duas imagens nas quais uma bola aparece no centro da composição (Figuras 83 e 84). Na primeira, a sombra do jogador parte de sua perna e a bola no chão marca um contraste, traçando um lance do jogo. Já na segunda fotografia, a bola no alto, entre as duas cabeças dos garotos, caracteriza a ação de disputa da competição. Ele explicou que, nesse díptico, sua intenção era dar destaque ao movimento e lembra a corrente Futurista na pintura, que privilegiava a dinâmica e velocidade do movimento³⁴⁷.

Figura 83 - Rubens Guelman.
Projeto Bahia Bienal 1968, Série *Bola*.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/rubens_guelman/albums

³⁴⁵ A atuação de Lima à frente da Associação dos Fotógrafos Amadores da Bahia já foi mencionada na seção anterior desta pesquisa.

³⁴⁶ Antônio Mascarenhas também era integrante do Grupo Um de Fotografia.

³⁴⁷ Entrevista com Rubens Guelman concedida para esta pesquisa em 30 mar. 2019.

Figura 84 - Rubens Guelman.
Projeto Bahia Bienal 1968, Série *Bola*.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/rubens_guelman/albums

O ambiente artístico e cultural na Bahia, no final da década de 1960, foi bastante difícil com o fechamento de galerias que tiveram um papel importante na promoção e na difusão da arte de vanguarda, como as galerias Convivium e Bazarte. A situação se agravou com o tolhimento das liberdades individuais e a censura ocorrida na II Bienal de Artes Plásticas.

Em que pesem todas as dificuldades, a realização do II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea, em 1969, promovido pelo Foto Cine Clube da Bahia e Universidade Federal da Bahia foi uma iniciativa de resistência.

José Mário Peixoto da Costa Pinto, jurista, fundador e presidente do clube, afirmou que a iniciativa de criar o Foto Cine Clube da Bahia, FCCB surgiu, em 1967, a partir dos encontros de um grupo de jovens na galeria Bazarte³⁴⁸. Segundo Pinto o grupo era movido no sentido de denunciar as brutalidades da sociedade na época, ele lembrou que Aldo Dortas Prado, sociólogo vice-

³⁴⁸ Os integrantes eram Aldo Dortas Prado, Armando Branco, Luciano Figueiredo, José Araújo Queiroz, Alberico Motta, Lazaro Torres, Noelice Costa Pinto, Luís Júlio Ferreira, Ronilda Noblad, Ney Negrão, dentre outros. Para maiores informações sobre o Foto Cine Clube a Bahia, ver Fath (2009).

presidente do FCCB, dizia que as expressões artísticas como a fotografia, cinema, teatro e música deveriam ter conteúdos mais realistas possíveis para assim ajudar a derrubar a ditadura no Brasil³⁴⁹.

O Foto Cine Clube da Bahia organizou cinco salões, sendo os dois primeiros realizados em Salvador, que por sua vez contaram com a participação organizacional do Departamento Cultural da Universidade Federal da Bahia³⁵⁰. O Primeiro Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea aconteceu em 1968, no foyer do Teatro Castro Alves, e teve um caráter regional³⁵¹. Dentre os jurados, estava Juarez Paraíso e, como homenageados, os artistas Jamison Pedra, Silvio Robatto e Lênio Braga³⁵². O nome e a obra de Fernando Goldgaber reaparecem, compondo uma sala na qualidade de Hors Concours³⁵³.

Já o segundo Salão teve um caráter nacional e reuniu cerca de 170 participantes, representantes de vários foto clubes brasileiros que já tinham exposto na Bahia em 1961, no Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica. Podemos observar que o tema de várias fotografias no II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea ainda refletia as tendências de décadas anteriores, a exemplo uma das fotografias apresentada por João Bizarro da Nave Filho. O integrante do Foto Cine Clube Bandeirante apresentou, em *Alta Velocidade* (Figura 85), uma cena urbana marcada pela dinâmica do movimento que indica as influências da fotografia subjetiva de Otto Steinert, divulgada em alguns dos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante.

³⁴⁹ Entrevista com José Mário Peixoto da Costa Pinto realizada para esta pesquisa, em Salvador, 4 nov. 2019.

³⁵⁰ Os três últimos Salões organizados pelo FCCB foram realizados na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano.

³⁵¹ Sobre o Primeiro Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea, maiores informações em Fath (2009).

³⁵² Jamison Pedra, arquiteto, foi professor da Escola de Belas Artes. Posteriormente foi vencedor do concurso de fotografia da *Revista Realidades*. Maiores informações em Fath (2009). Abordaremos mais adiante sobre o envolvimento de Silvio Robatto e Lênio Braga com a fotografia.

³⁵³ *Diário de Notícias*, 20 jan. 1968.

Figura 85 - João Bizarro Da Nave Filho.
Alta Velocidade.



Fotografia impressão sobre papel de prata 38,5 x 29 cm.
Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo.

Também nesse Salão encontramos marcas de carimbo em fotografias de participantes que não constam no programa do evento (Figura 86), a exemplo de *Coluna*, de Jean Lecoq, e *Guarda-sóis*, de Hidelbrando Teixeira de Freitas, ambos integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante.

Nas fotografias expostas de Francisco Aszmann, Sylvio Coutinho de Moraes, Marcel Giró, dentre outros participantes do II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea, encontramos fotomontagens, solarizações e fotogramas com conteúdo geométricos e abstratos. No entanto, não podemos descartar a possibilidade de existência de outras temáticas, como a humanista, levando-se em consideração que apenas foi possível localizar e identificar uma pequena mostra do que foi exibido nesse Salão.

Figura 86 - Hidelbrando Teixeira de Freitas.
II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea.



Verso de Fotografia.
Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo.

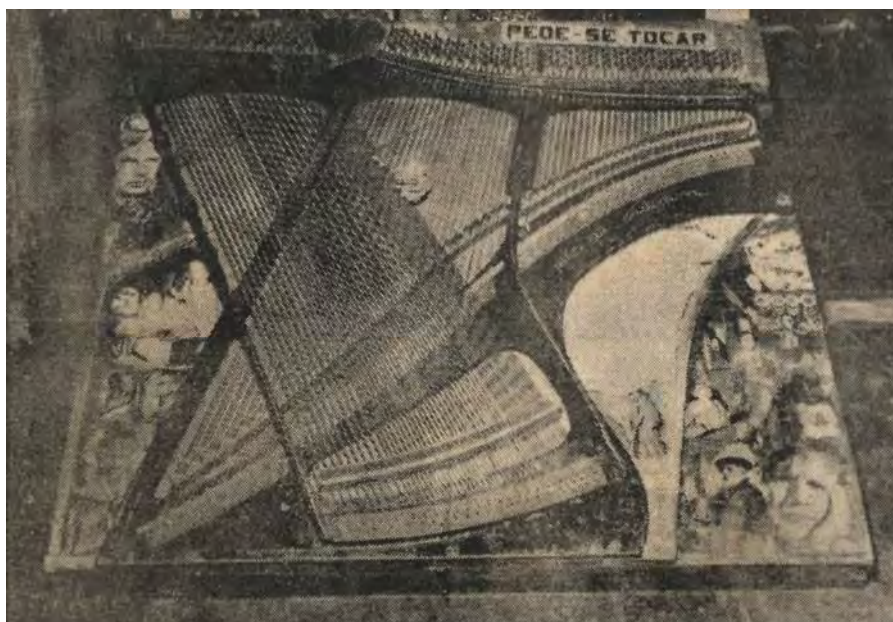
É importante ressaltar que, naquele momento, os objetivos idealistas do movimento fotoclubista não mais atendiam às necessidades de uma grande parcela do público interessado pela fotografia como hobby, estando o movimento já em decadência. Os temas estéticos baseados nas pesquisas plásticas, em que a geometria da forma tomava proporções abstratas, perdiam lugar para a fotografia de cunho humanista sob influência do fotojornalismo (COSTA; SILVA, 2004).

6. A ARTE COMO FOTOGRAFIA

6.1 A Fotografia Associada à Prática Artística na Bahia

Lênio Braga (1931-1973) foi um dos poucos artistas que nos anos 1960, na Bahia, utilizou a fotografia na composição de suas obras. Considerado como um dos percussores da *pop art* no Brasil, ele desenvolveu trabalhos paralelos à pintura que tiveram como base a fotografia³⁵⁴. Na Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, dentre suas obras exibidas encontramos *O Pintor* (Figura 87). Trata-se de uma obra composta por estruturas internas de um piano, em que jogos de cordas se cruzam e as extremidades são preenchidas com colagem feita a partir de retratos expressivos em diferentes dimensões. Acima, à direita, lemos a frase “Pede-se tocar”, reforçando as possibilidades e o sentido da obra.

Figura 87 - Lênio Braga.
O Pintor.



Assemblage.

Fonte: *Jornal da Bahia*, 22 mar. 1968.

³⁵⁴ *Jornal do Brasil*, 18 abr. 1973, Caderno B, p. 4.

Marcelo Brazil, filho de Braga, declarou em entrevista para esta pesquisa que existe uma quantidade enorme de negativos no acervo de seu pai, em cujo conteúdo ele percebe duas vertentes: uma documental e outra artística³⁵⁵. Brazil menciona outra obra importante de Braga, que tinha também fotografias e foi apresentada na 9º Bienal de São Paulo, em 1967. O trabalho, intitulado *Nós, artistas...* (Figura 88), era uma colagem com ampliações em um painel de cópias de uma mesma fotografia em diferentes tons e tamanho, no qual foi montado um boneco grande com a cara toda pintada, trazendo pincel e paleta nas mãos.

Figura 88 - Lênio Braga.
Nós, Artistas...



Assemblage.
Fonte: acervo Marcelo Brazil.

³⁵⁵ Entrevista realizada com Marcelo Brazil em Salvador, 12 fev. 2019.

Sobre a autoria das fotografias que Braga usava em seus trabalhos, Brazil faz a seguinte declaração: “Ele utilizava muitas imagens, mas não se pode garantir que eram de sua autoria, por exemplo, a obra *Nós, artistas...* eram fotografias de duas crianças que não conhecíamos³⁵⁶”.

Mesmo quando pintava ou desenhava a fotografia estava presente em grande parte de suas obras, como se pôde notar na exposição *A arte de Lênio Braga*, com curadoria de Marcelo Brazil, na galeria Cañizares, em setembro de 2018, que reuniu alguns trabalhos inéditos do artista e apresentou um desenho datado de 1962, executado a partir de uma fotografia (Figura 89).

Figura 89 - Lênio Braga.



Desenho sem título e Fotografia, 1962.
Fonte: Fotografia acervo Marcelo Brazil.

³⁵⁶ Brazil informou que infelizmente essa obra sofreu um ataque de cupins e que se degradou.

Ainda nos anos 1960, Braga trabalhou como desenhista e fotógrafo no Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO, da Universidade Federal da Bahia, e nessa ocasião ele fotografou vários terreiros de candomblés³⁵⁷. Dentre seus trabalhos mais importantes, podemos citar a documentação do culto de Egunguns³⁵⁸, em virtude de uma solicitação de Mestre Didi³⁵⁹, que desejava registrar o culto sagrado, em Ponta de Areia, Itaparica. Posteriormente, algumas das imagens feitas por Braga ilustraram o LP de vinil *Egungun*, em 1964, composto por músicas das cerimônias. O artista também fotografou para o Museu de Arte Moderna da Bahia, documentando as exposições exibidas, ainda quando o museu funcionava provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves.

Braga era paranaense, mas viveu sua adolescência em São Paulo. Chegou a Salvador com a família em 1955, fixando residência até 1968, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Na 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, Braga foi um dos quatro artistas que tiveram suas obras censuradas³⁶⁰.

O cenário cultural baiano nos anos 1970 se diferenciou da efervescência das décadas anteriores, marcadas pelo intercâmbio entre os artistas na esfera nacional e internacional, caracterizando-se pela carência de promoção a eventos nas artes plásticas. O Brasil vivia uma forte ditadura militar que limitava as liberdades criativas e expressivas.

O Estado baiano ficou praticamente isolado, sem poder de articulação com as vanguardas artísticas do resto do país. Poucos espaços resistiram ao clima instalado de vigilância policial e incentivavam a promoção de novas formas de expressão, a exemplo do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, que, por ser uma instituição estrangeira, possuía certa imunidade. Nesse período Roland Schaffner estava na direção do instituto.

Também, exatamente em 1970, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/ UFBA) fundou a Galeria Cañizares, local de estímulo à

³⁵⁷ Sobre esse material, Marcelo Brazil diz ter encontrado muitos negativos.

³⁵⁸ Os cultos aos Egunguns têm como objetivo reverenciar os espíritos dos ancestrais, agindo como uma ponte, um veículo, um elo entre os vivos e seus antepassados.

³⁵⁹ Descendente da família que introduziu o culto dos Egunguns no Brasil, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, foi escritor, sacerdote e estudioso da religiosidade afro-brasileira, além de escultor consagrado nacional e internacionalmente. Cf. para maiores informações: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21953/mestre-didi>

³⁶⁰ *A Tarde*, 22 de dezembro de 1968.

criação artística, mas que teve exposições fechadas na época pela Polícia Federal. Como nos lembra a historiadora e Professora Maria Helena Ochi Flexor, houve um episódio de censura que envolveu uma obra de Juarez Paraiso, *Erótica Maçã*, considerada como pornográfica e indecorosa (FLEXOR, 2003).

O registro de exposições fotográficas nesse período é escasso. Uma das exceções é a coluna de Artes Plásticas, publicada no jornal *Tribuna da Bahia*³⁶¹, na qual Juarez Paraiso reservava um espaço para uma compreensão mais aprofundada sobre as relações entre a fotografia e as artes. Ele trazia em seus textos aspectos históricos sobre a utilização da fotografia por artistas, abordando temas relacionados ao realismo fotográfico e suas imbricações na arte moderna, além de divulgar nomes e trabalhos fotográficos de artistas locais. Ademais, Paraiso apresentou em 1973, na 12^o Bienal Internacional de São Paulo, trabalhos híbridos com fotografia e algumas fotomontagens com apenas superposição de negativos³⁶² e outras com a junção de desenho, “Foto Desenho”. Posteriormente, na 14^o Bienal Internacional de São Paulo, Paraiso voltou a expor fotomontagens com recursos mais sofisticados, que designou como “Fotodesign”³⁶³

Ainda na 12^o Bienal Internacional de São Paulo, o artista baiano Jamison Pedra apresentou quatro trabalhos em *Fotografia - Viragem*³⁶⁴, um recurso que coloria imagens em preto e branco com banhos químicos³⁶⁵.

A complexidade de todo esse contexto, até o momento, não obteve a atenção merecida por outras pesquisas acadêmicas onde a fotografia aparece também nesta Bienal junto à proposta do grupo Etsedron. Com a participação de diversos artistas, o Etsedron, anagrama de Nordeste, formado em 1969, foi o primeiro grupo a fazer obras coletivas na Bahia (FLEXOR 2003). Esse grupo artístico participou da Bienal Internacional de São Paulo em quatro edições

³⁶¹ Coluna de Artes Plásticas, *Tribuna da Bahia*, 18 e 25 mar. 1973 e 1 abr. 1973.

³⁶² Na seção anterior, Paraiso comenta sobre essas técnicas.

³⁶³ Catálogos da 12^o e 14^o Bienal Internacional de São Paulo, disponível online.

³⁶⁴ Viragem era uma técnica que consistia em banhos químicos em fotografias preto e branco que produziam colorações. Mais informações em ZUANETTI, Rosi; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson. *Fotografia – O olhar, a técnica e o trabalho*. São Paulo: Senac, 2003.

³⁶⁵ Jamison Pedra artista e professor da Escola de Belas Artes, UFBA participou da sala de fotografia da II Bienal Nacional da Bahia, como também do primeiro e segundo Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea. Mais informações sobre a trajetória fotográfica do artista em Fath (2009).

sucessivas, e na primeira Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1973, quando recebeu o prêmio Governador do Estado de São Paulo. Os Projetos Ambientais propostos pelo Etsedron tinham o objetivo de dar novos sentidos aos objetos, ambientes e costumes do homem rural, que, segundo seus integrantes, estavam desgastados pelos valores da vida urbana e seguiam os modelos de progresso europeu e norte-americano³⁶⁶. A arte ambiental e instalação eram conceitos absorvidos pelo grupo que desenvolveu projetos a partir do convívio com comunidades rurais no Norte e Nordeste do país.

Entre 1969 a 1979, período de sua existência, o Etsedron, idealizado por Edson da Luz, contou com vários participantes e integrava modalidades artísticas, tais como: artes plásticas, música, teatro, cinema e fotografia. Partindo do princípio de que a obra surge de um processo coletivo, a junção de outras áreas das artes e ciências nos projetos se fez necessária, no sentido de aprofundar pesquisas quanto à caracterização do povo e da cultura das regiões escolhidas³⁶⁷.

Nas exposições um cenário era montado, transportando a paisagem e os objetos típicos das localidades, como a casa de taipa e as esculturas feitas com diferentes elementos. Todo material empregado na construção do ambiente era encontrado na natureza dos respectivos lugares, a exemplo, cipó, flecha de pindoba, couro etc., que eram transformados em esculturas representando figuras humana e de animais. Nas apresentações a dança, o teatro e a música faziam parte do programa.

A utilização da fotografia (Figura 90) aparece no memorial descritivo da 12ª Bienal como: “recurso visual, projeções de slides e fotos de flagrantes do cotidiano regional onde evidenciava os contrastes da vida rural com a urbana”. Ainda nos documentos relativos aos projetos, os nomes que aparecem associados à fotografia são dos artistas Johanna Maria Neubauer, José Olavo e Hamilton Luz³⁶⁸.

³⁶⁶ Para maiores informações sobre o grupo Etsedron, cf. Mariano (2007).

³⁶⁷ *Jornal da Bahia*, 6 out. 1977.

³⁶⁸ Informações obtidas através dos Catálogos da 12ª, 13ª, 14ª e 15ª Bienal Internacional de São Paulo, material disponível online.

Figura 90 – Anônimo.
Projeto Ambiental Etsedron.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/644>

Para Edson da Luz, em entrevista concedida para esta pesquisa, naquela época a arte estava se rendendo a todas as orientações de expressão, ele afirmou: “(...) a fotografia era o coração de qualquer movimento ou tendência”.

Nos projetos ambientais, as imagens, feitas nas regiões, eram projetadas nas figuras e no cenário durante as apresentações nas Bienais como forma de aproximar o público da realidade do lugar. Luz declarou que “A fotografia era uma arte inserida e participava também porque sem ela eu não podia divulgar o trabalho” ³⁶⁹.

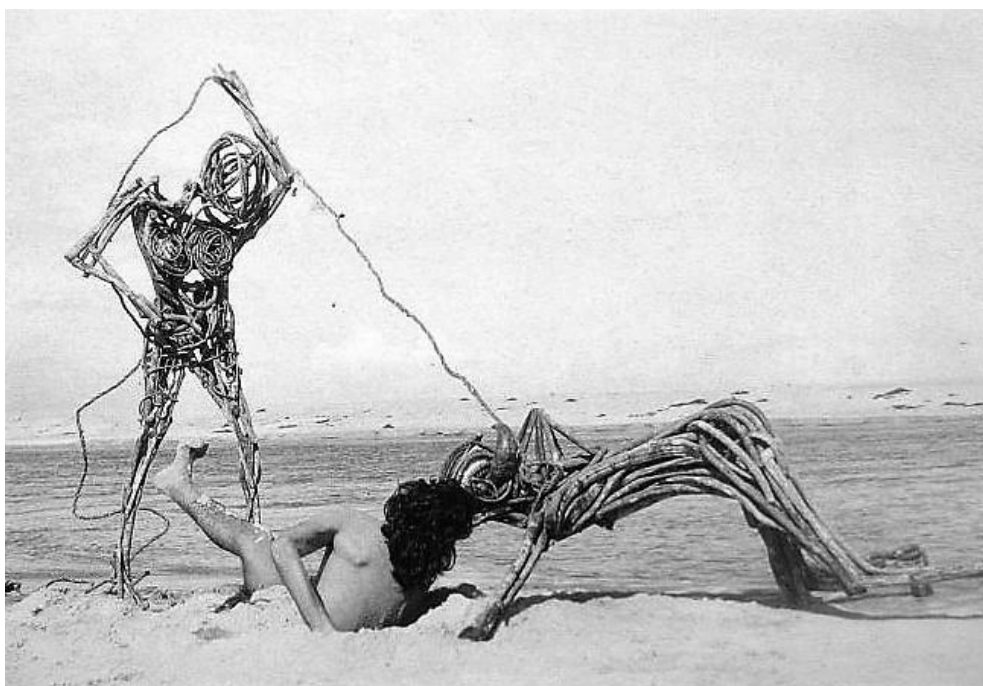
Em 1977 o Etsedron se estabeleceu em Porto Seguro, no sul da Bahia, por cerca de três meses. Desse período existe um ensaio fotográfico de Hamilton Luz que fotografou o também integrante do grupo, o ator e diretor teatral Márcio Meirelles, interagindo com figuras de cipó na praia (Figura 91).

Hamilton Luz, irmão de Edson, era técnico em laboratório fotográfico e trabalhava com fotografia desde 1954, dedicando-se à fotografia social. Também

³⁶⁹ Entrevista concedida em 2 fev. 2020, em Salvador.

desenvolveu pesquisa com fundamentos etnográficos em manifestações religiosas com documentação fotográfica de rituais afro-brasileiros, além de registrar as ações do Etsedron³⁷⁰.

Figura 91 - Hamilton da Luz.
Ensaio Fotográfico, 1977.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: MARIANO, 2007.

No ensaio a sequência de imagens revela esculturas de autoria de Edson da Luz em diversos ângulos e enquadramentos em confronto com o ator Meirelles. A ação performática traduzia a proposta estética e ideológica do grupo, expressando o enfrentamento de questões relacionadas à arte brasileira e à influência da colonização cultural estrangeira. Assim, as inquietações do Etsedron acompanharam, numa certa medida, o movimento internacional de engajamento político social nas artes (MARIANO, 2007, p.35).

³⁷⁰ Suplemento especial sobre a participação do Etsedron na XII Bienal de São Paulo. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973.

Nos anos 1960, já se iniciam no campo das artes transformações importantes. Como o conceito modernista referente à abstração pela pura forma em detrimento das tendências figurativas defendido, hegemonicamente, pela crítica de arte nos Estados Unidos, principalmente, por Clement Greenberg, se esgota, veio surgindo a partir daí um pluralismo nas intenções e nas realizações artísticas³⁷¹. Os artistas introduzem em suas obras valores referentes ao corpo e à vida diferentes daqueles que predominavam no campo das artes no pós-guerra (ROUILLÉ, 2009). A atenção ao processo e seu fazer prevalecem sobre o objeto e um forte movimento de desmaterialização perpassa a arte.

Uma esteira de produções artísticas, com diversidade de formas e práticas híbridas, passa a utilizar a fotografia com frequência, a exemplo de performances, instalações, *land art* e *body art*. Nesses casos a utilização da fotografia se torna essencial, principalmente, como forma de documentação seja para fins de registro de trabalhos inacessíveis ao público, seja em virtude da efemeridade do processo (ROUILLÉ, 2009).

Também, não podemos deixar de mencionar que a fotografia apareceu de forma inovadora no campo das artes na Bahia ainda em junho de 1965, junto ao espetáculo de dança cênica *O Barroco*, promovido pelo Grupo Experimental de Dança, sob a orientação da coreógrafa e dançarina Lia Robatto. O espetáculo foi um dos primeiros na Bahia que uniu, na mesma estrutura cênica, expressões de várias modalidades artísticas e foi apresentado no Teatro Santo Antônio, da Escola de Teatro da UFBA, durante três dias consecutivos. Com a participação colaborativa de Carlos Petrovich (1936-2005) e Silvio Robatto (1935- 2008), a apresentação propôs um diálogo estético com a dança, teatro, música, artes plásticas e fotografia.

O elenco era composto por três dançarinas, Lia Robatto, Marta Saback e Antonieta Gedeon, e um coro masculino que declamava escritos de Santa Tereza D'Avila e poemas de Gregório de Matos, acompanhado de música clássica, como a de Villa-Lobos, da música eletrônica do alemão Oskar Sala e de projeções de slides, que serviam como recursos cenográficos³⁷².

³⁷¹ Inicialmente os códigos figurativos retornam a arte com a *pop art*, sendo a fotografia utilizada amplamente no processo pictórico por diversos artistas. Para maior aprofundamento sobre o tema, ver Fabris (2015).

³⁷² *Jornal da Bahia*, 19 jun. 1965, p. 5.

As fotografias, de autoria de Silvio Robatto, abordavam detalhes da arquitetura barroca e cenas religiosas da cidade do Salvador, sendo também projetadas nos corpos dos dançarinos. Movidos pela atmosfera religiosa da cidade, o espetáculo tinha como finalidade exaltar elementos místicos, trágicos e sensuais³⁷³. Dois anos mais tarde, *O Barroco* foi também exibido no Teatro Municipal em São Paulo³⁷⁴.

A integração da fotografia com a dança foi uma prática constante realizada pelo casal Silvio e Lia Robatto, em espetáculos para os quais a concepção coreográfica e a captura das imagens seguiam uma prévia elaboração estética. Sobre as exposições Juarez Paraiso relatou:

Projeção que transformava os volumes corpóreos humanos e os próprios ritmos coreográficos: dezenas de dançarinos somavam-se às transformações visuais provocadas pelos slides com formas e ritmos diversos, com um efeito visual incrível. (GROPPER, 2003, p. 147)

Outra proposta experimental em que a fotografia ganhou destaque com a participação de Silvio Robatto foi o espetáculo *Interarte*, promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA, em 1971. O espetáculo de artes integradas reuniu artes plásticas, música, dança e fotografia, sob direção do artista plástico Chico Liberato, com atuação de Djalma Corrêa, Ernest Widme e Lia Robatto. A ambientação do espaço foi composta por objetos, colagens, fotografias, projeções de slides, jogos de luzes e som (Figura 92).

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Jornal *Folha de São Paulo*, 15 jul. 1968, 2º Caderno.

Figura 92 - Anônimo.
Interarte II, 1972.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Arquivo Instituto Cultural Brasil Alemanha.

Considerado também como um *happening*, o espetáculo propôs uma linguagem não verbal com o público, uma nova relação com a arte. O espectador, ao se dirigir à sala principal, era convidado a passar por uma abertura estreita onde eram reproduzidos sons eletrônicos acompanhados de projeções de slides que sugestionavam uma interação com as expressões corporais dos intérpretes³⁷⁵.

O *Interarte* teve mais duas edições seguindo o mesmo formato de apresentação. Assim como o espetáculo *O Barroco*, rompeu com o conceito de apresentação tradicional, estimulando os intercâmbios entre as diferentes modalidades da arte e buscando uma nova interação com o público baiano.

O nome de Silvio Robatto configura como um dos mais importantes fotógrafos baianos. Seu trabalho fotográfico começou a ter visibilidade desde cedo. Ainda como estudante de Arquitetura, participou de importantes exposições com influentes fotógrafos da época. Em 1957, ao lado do fotógrafo

³⁷⁵ *Jornal da Bahia*, 17 e 18 out. 1971.

Marcel Gautherot (1910-1996), participou de uma exposição, no foyer do Teatro Sarah Bernhardt, em Paris, com uma vasta documentação fotográfica de dança e teatro popular do Brasil. Essa exposição fez parte da programação do Festival Internacional de Teatro das Nações. O material fotográfico constituía parte da grande coleção organizada por Martim Gonçalves (1919- 1973), diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, e elaborada por Silvio Robatto, sobre as manifestações do teatro baiano³⁷⁶.

Em seguida, esse artista, juntamente com Ennes Silveira Mello, um colega de faculdade, integraram a mostra *Exposição de Bolso*, que percorreu Hamburgo, Estocolmo e Roma. A exposição fotográfica revelava os laços existentes entre a arquitetura colonial e a arquitetura moderna brasileira, tendo sido patrocinada pela Universidade Federal da Bahia e pelo Itamarati³⁷⁷.

Mais uma exposição importante da qual Robatto participou, juntamente com Marcel Gautherot, Pierre Verger e Ennes Mello foi a Exposição Bahia, em 1959, na 5º Bienal de São Paulo, no pavilhão situado sob a Marquise no Parque Ibirapuera. Eles apresentaram uma documentação fotográfica inédita sobre a cultura afro-brasileira, que visava enquadrar os aspectos artísticos da Bahia na arte contemporânea³⁷⁸.

A exposição, organizada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, possuiu diversas seções nas quais foram apresentadas coleções de imagens sacras, ex-votos, carrancas do São Francisco, objetos artesanais da cultura baiana e, aproximadamente, cerca de 150 fotografias. A mostra fotográfica revelou particularidades das manifestações culturais da Bahia, apresentando cenas de festas, como o carnaval e os afoxés, o desfile comemorativo Dois de Julho, referente à Independência da Bahia, detalhes de igrejas coloniais e aspectos do culto de uma das religiões de matriz africana, o Candomblé, com os retratos de seus principais representantes³⁷⁹.

Já em 1962, Robatto fez sua primeira exposição individual na galeria Vila Rica, Barão de Itapetininga, 275, São Paulo. Com 20 fotografias de grande

³⁷⁶ *Diário Carioca*, 9 fev. 1957, p. 6 e *Correio da Manhã*, 9 fev. 1957, p. 15.

³⁷⁷ *Correio da Manhã*, 1 jan. 1958.

³⁷⁸ *Diário da Noite*, 15 set. 1959, p. 11.

³⁷⁹ *Jornal O Estado de São Paulo*, 4 out. 1959 p. 16.

formato sobre a arquitetura barroca baiana, as imagens mostravam detalhes dos tetos de monumentos sacros e de azulejos das igrejas do São Francisco, do Colégio dos Padres, do Convento do Carmo de Cachoeira e do claustro inferior do Convento de São Francisco³⁸⁰.

Ainda nos anos 1960, ele foi um dos integrantes da Sala Especial de Fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. Participou do I e II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea, na primeira edição, compondo a comissão julgadora, na segunda, como expositor (FATH, 2009, p. 106).

Entre 1976 e 1979, foi diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia. Ainda que nesse período o museu atravessasse dificuldades, com um orçamento reduzido, ele realizou vários eventos promovendo a fotografia.

No primeiro ano de sua gestão, organizou a exposição *Um Oceano que nos Une* (GROPPER, 2013, p. 228), com imagens de sua autoria, do Senegal e da Bahia. Integrava o evento uma apresentação de dança com o coreógrafo e bailarino norte-americano residente na Bahia, Clyde Morgan. Posteriormente proporcionou a mostra *Fotografia Urbana*, com cerca de 100 imagens, sobre o cotidiano de autoria do artista Jamison Pedra.

Outra exposição interessante apresentada no Museu, na época de Robatto na direção do MAM, foi uma mostra de 140 fotografias e audiovisuais de Mario Cravo Neto e Vicente Sampaio³⁸¹. Foram reunidos escritos e fotografias do período em que Cravo Neto sofreu um acidente automobilístico, ficando imobilizado, circunstância a partir da qual o artista começou a se dedicar à fotografia em estúdio³⁸². Dentre os trabalhos apresentados, estavam as fotografias da época que Cravo Neto fez sobre as ruas de Nova York, fragmentos melancólicos que revelavam a solidão e consumo das grandes metrópoles, e também fotografias feitas durante sua convalescência, como os detalhes de objetos encontrados no ateliê de seu pai, como ex-votos e esculturas. Já Sampaio apresentou fotografias de rua. Segundo o artista plástico e jornalista

³⁸⁰ *Diário da Noite*, 11 jan, 1962, p. 4.

³⁸¹ *Tribuna da Bahia*, 11 jun. 1976. Vicente Sampaio foi amigo e vizinho de Mario Cravo Neto. Antes do acidente automobilístico, costumavam fotografar e revelar filmes juntos. Sampaio possui muitas imagens do período de sua recuperação. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustríssima, 21 ago. 2016, p. 9.

³⁸² *Jornal Folha de São Paulo*, 18 ago. 1996, Caderno Mais, p. 9.

Bené Fonteles, os flagrantes cotidianos de Sampaio tinham uma visão poética nos detalhes e na composição das imagens³⁸³.

Robatto foi também professor da Escola de Arquitetura da UFBA, no final da década de 1960. Transferido para a Escola de Belas Artes, lecionou a disciplina Técnica de Representação Gráfica (GROPPER, 2013, p.197), na qual a fotografia fazia parte do conteúdo. Participou assiduamente dos quatro Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia, promovidos pela Escola de Belas Artes, no começo dos anos de 1990.

Nesse período ocorreu a transição da fotografia analógica para a digital e eram inúmeras as críticas e as manifestações de preconceito em relação à nova tecnologia, por parte de muitos fotógrafos locais³⁸⁴. Na contramão dessa perspectiva, Robatto rapidamente absorveu as mudanças e foi um dos primeiros fotógrafos na Bahia a utilizar em suas obras os recursos digitais. Ele percebeu o leque de possibilidades criativas que o meio oferecia e começou a digitalizar seus negativos analógicos. Partindo de um programa de edição de imagens, recriava suas próprias fotografias. Posteriormente, a junção desses trabalhos deu origem à exposição *Barroco Rebolado*, apresentada na Pinacoteca de São Paulo, em 2002, onde suas imagens antigas da arquitetura barroca e festas populares da Bahia ganharam uma nova visibilidade.

No texto do catálogo da exposição, ele fez algumas considerações acerca de seu processo criativo:

O produto final resulta híbrido, com a estrutura formal definida em preto ou numa cor primária sem nenhuma intenção de obter a verossimilitude formal ou cromática do objeto fotografado, buscando uma estética que tira partido da base formadora das imagens, os dots, e onde a obtenção da imagem no ato de fotografar, com uma câmara, possui tanta importância quanto o processamento gráfico realizado posteriormente (GROPPER, 2013).

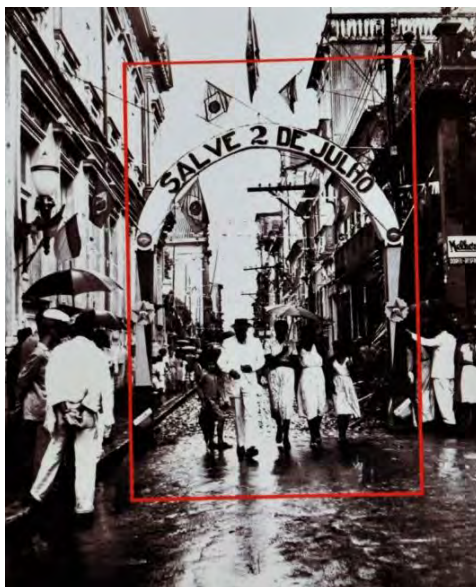
³⁸³ Ibidem.

³⁸⁴ Juarez Paraiso relatou que no início dos anos de 1990 existia uma resistência muito grande à nova tecnologia digital por parte de alguns integrantes do grupo de fotógrafos da Bahia. Entrevista concedida em 17 dez. 2008.

Em muitas de suas séries retrabalhadas no computador, Robatto subverte a nitidez das imagens, produzindo texturas e acrescentando traços finos retangulares coloridos, que emolduram algum detalhe da imagem (Figura 93). As intervenções estéticas de Robatto lembram, em certa medida, alguns dos trabalhos da artista Regina Silveira (Figura 94), que, nos meados dos anos de 1970, se apropriava de imagens de revistas e jornais, desenvolvendo, com técnicas gráficas tradicionais, uma poética híbrida. As formas geométricas utilizadas pelos dois artistas fragmentam a imagem, dando a ideia de delimitação do espaço e do tempo³⁸⁵.

Silvio Robatto foi um artista dinâmico, curioso, com cujo olhar apurado utilizou a fotografia e suas diversas possibilidades, fotografando de forma tradicional seguindo um rigor técnico e estético, mas também experimentando o hibridismo. Ele promoveu, ao longo de sua carreira, o diálogo da fotografia com outras modalidades artísticas. Além disso, com uma visão ampla e criativa, não hesitou em adotar, no começo da tecnologia digital, o potencial de novas ferramentas em sua arte.

Figura 93 - Silvio Robatto.
Centro Histórico, Salvador.



Fotografia.

Fonte: Livro *Sentido Figurado*

³⁸⁵ A comparação aqui se deve apenas à aparência estética final de alguns trabalhos desses autores, não se estendendo ao período histórico em que foram realizados nem às suas motivações artísticas.

Figura 94 - Regina Silveira.
Desestruturas urbanas (Série Interferências), 1976.



Serigrafia s/ papel, 50 x 70 cm.
Fonte: <https://mam.org.br/acervo/2001-065-silveira-regina/>

Voltando a outras iniciativas de artistas plásticos que adotaram a fotografia como elemento em suas criações, não podemos deixar de lembrar que, nos anos 1980, a fotografia foi assimilada como parte da prática criativa nos trabalhos da artista Sonia Rangel, que, juntamente com a artista gráfica Gisele Rocha e o fotógrafo Aristides Alves, desenvolveram uma série de fotopinturas corporais.

A proposta já nasceu com esta mistura: a fotografia e a pintura eram fundidas, não existindo pinturas independentes das fotografias. Sobre a origem dos trabalhos Rangel declarou: “As fotopinturas eram um híbrido no qual não se podia separar a fotografia da pintura. As obras foram constituídas desde o início neste lugar, neste formato”³⁸⁶.

Rangel afirmou também que as pinturas sobre o corpo nu eram feitas com tintas corporais, com maquiagem associada a tintas à base de água, como aquarela e guache. Os desenhos eram livres no fazer, de modo que as imagens, que iam aparecendo espontaneamente nas diversas partes do corpo, eram

³⁸⁶ Entrevista realizada com Sônia Rangel para esta pesquisa, em Salvador, 17 dez. 2018.

abstratas e também figurativas, sugeridas pelo volume e pela forma de uma parte do corpo (Figura 95). A cada vez, os participantes ofereciam o seu corpo como suporte e a superfície a ser pintada, revezando-se entre os três componentes do grupo. Segundo Rangel, o trabalho tinha um caráter performativo na intimidade do fazer, mas não no momento de vir a público. Os resultados foram denominados pelo grupo de foton pinturas, entretanto, posteriormente o trabalho foi apresentado como *Tabu-Corpo-Toten*.

Figura 95 – Aristides Alves.
Tabu-Corpo-Toten, Foton pinturas, 1988.



Fotografia.

Fonte: Arquivo Particular Aristides Alves.

Durante nove meses, os três artistas se encontraram no estúdio fotográfico de Aristides Alves, onde seus corpos foram pintados e fotografados, num trabalho colaborativo e lúdico. O corpo era suporte para as pinturas e a fotografia registrava a pintura, pois esta era lavada e desaparecia logo após cada

sessão fotográfica, restando assim os registros nas imagens que depois passavam por discussões para os cortes e a edição³⁸⁷.

Associando ao contexto da proposta, Rangel percebeu o ato de desnudar o corpo como lugar político e declarou:

Não um lugar político-partidário, mas ligado às questões comportamentais da contracultura, laços com tudo aquilo que a juventude estava envolvida na época. Nesse sentido o corpo e o pessoal são políticos.³⁸⁸

A artista lembra que, mesmo no período da ditadura e quando esta terminou com a Anistia e o retorno de vários artistas e intelectuais exilados ao país, o cenário cultural se apresentava num impulso novo, com a influência internacional das ideias políticas da contracultura. Há, nesse momento, um rescaldo e uma diversidade política de questões que surgem e ressoam em trabalhos artísticos³⁸⁹.

Alves por sua vez relata que o título *Tabu-Corpo-Toten*³⁹⁰ surgiu a partir de suas leituras de Freud e que a sua participação se relacionava com as etapas conceituais, de elaboração e de confecção dos suportes. Ele declarou que esse trabalho foi pioneiro na Bahia em utilizar a pintura corporal como suporte, tendo circulado em alguns espaços e influenciado outros artistas que passaram a incorporar a ideia. Dentre os espaços expositivos, o *Tabu-Corpo-Toten* foi apresentado na I Bienal Fotobahia no MAM³⁹¹, em outubro de 1988, e posteriormente no Shopping Iguatemi.

Em uma viagem ao Rio de Janeiro, anterior à I Bienal Fotobahia, Alves mostrou uma série das fotopinturas corporais a Fernando Gabeira, que não só gostou como também escreveu um texto relacionando as imagens apresentadas ao Descobrimento do Brasil. Gabeira citou os índios que mostravam seus corpos nus, livres de qualquer vergonha, e a chegada dos portugueses com dogmas

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Entrevista realizada com Sônia Rangel para esta pesquisa em 17 de dezembro de 2018.

³⁸⁹ Entrevista realizada com Aristides Alves para esta pesquisa em 10 de março de 2020.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Sobre a I Bienal de Fotobahia falaremos no próximo tópico.

religiosos que viam a nudez como um pecado. O jornalista mineiro também se referiu à chegada das nações africanas e a posse dos corpos em decorrência da escravidão. A análise subentendia *Tabu-Corpo-Toten* como uma tradução da autêntica cultura brasileira, “tentando se livrar das determinações de colonizador europeu, tentando tirar a roupa sem culpa ou pecado”. O texto foi distribuído num folheto catálogo na I Bienal de Fotografia no Museu de Arte Moderna da Bahia e as obras com as fotopinturas possuíam dimensões com base de 1 metro.

Na abertura da Bienal, além das obras *Tabu-Corpo-Toten*, houve uma projeção audiovisual com *slides* e *timer* com dois projetores exibindo, consecutivamente, as fotopinturas em uma tela na parte interna do Museu. Tudo isso acompanhado pelo músico Tuzé de Abreu, que, à medida que as imagens eram projetadas, improvisava com saxofone e flauta, em uma apresentação única³⁹². Nesse tipo de proposta, o espectador não testemunha diretamente o ato processual do trabalho e a fotografia se caracteriza como veículo que possibilita a exibição de ações efêmeras em espaços institucionais artísticos.

6.2 Políticas Públicas Contemplando a Fotografia

Desde 1947, o Foto Cine Clube Bandeirante tentou influenciar o Departamento de Arte do Estado de São Paulo no sentido de incluir a fotografia entre as demais artes. Contudo, as ações desempenhadas na época se restringiram apenas ao incentivo para a realização de exposições (FEITOSA, 2013, p. 35). Só no final dos anos 1970, com a criação do Núcleo de Fotografia pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, a fotografia nacional passou a ter uma maior importância, recebendo incentivo mais direcionado à sua produção e difusão.

O Núcleo tinha o objetivo de descentralizar as propostas para que não contemplassem apenas a região Sudeste do Brasil e buscou conhecer e interligar a produção fotográfica de outras regiões. O intercâmbio se deu com a organização de cursos, palestras e eventos relacionados à fotografia nacional,

³⁹² Entrevista realizada com Aristides Alves para esta pesquisa, em 10 maio 2020.

dos quais representantes de vários estados participaram. Desses encontros uma rede de ações foi elaborada com a realização das seguintes mostras: *FotoCentro-Oeste*, *FotoSul* e *FotoNordeste*. As mostras eram itinerantes, percorrendo grande parte do país, e era acompanhada de publicações e catálogos que circulavam entre as regiões, dando visibilidade à produção fotográfica exposta. Em 1982, o Núcleo de Fotografia se transformou no Instituto Nacional de Fotografia, mais conhecido como INFoto.

Na Bahia a FUNARTE se faz presente não só com a representação do FotoNordeste, mas também em palestras, discussões e oficinas. Em setembro de 1983 um evento reuniu, durante cinco dias com diversas atividades³⁹³, o Diretor do INFoto, Pedro Vasquez, fotógrafos locais e de outros estados, a exemplo de Nair Benedito, Juca Martins, Luiz Humberto e Juvenal Pereira³⁹⁴.

Nesse período a Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB³⁹⁵ almejava criar um setor específico para a fotografia, proposta que só se realizou em 1987 quando foi instituído um setor de fotografia, hierarquicamente subordinado à Coordenação de Imagem e Som³⁹⁶.

A princípio, o setor de fotografia da FUNCEB tinha o objetivo de obter orientações especializadas para salvaguardar o acervo fotográfico da Instituição e para tanto manteve diálogos com InFofoto, incentivando o intercâmbio e participação de representantes baianos em eventos nacionais direcionados a fotografia. Na estrutura organizacional da FUNCEB, o setor referente à fotografia foi designado como Divisão de Fotografia, entretanto, com a coordenação de Maria Sampaio o nome foi substituído para Núcleo de Fotografia. Sobre a mudança, Célia Aguiar, integrante da equipe, explicou que a troca do nome foi necessária pelo seu significado que remetia à ideia de dividir e que a proposta

³⁹³ Nesse encontro a participação ativa do Grupo de Fotógrafos da Bahia, cujos membros estavam envolvidos nas questões referentes à profissionalização da fotografia como atividade ligada aos meios de comunicação e à publicidade, buscando a defesa dos direitos autorais e a organização de classe. O aprofundamento das questões pertinentes ao encontro foge aos objetivos desta pesquisa.

³⁹⁴ *Correio da Bahia*, 24 set. 1983.

³⁹⁵ A Fundação Cultural do Estado foi criada no governo de Antônio Carlos Magalhães, em 1972, vinculada à Secretaria de Educação e Cultura da Bahia. Mais informações em Simes; Nussbaumer; Ferreira (2008).

³⁹⁶ Atualmente essa Coordenação corresponde à Diretoria de Audiovisual – DIMAS.

era de abarcar pessoas interessadas na fotografia, que não estivessem ligadas ao ambiente institucional³⁹⁷.

Dentre os projetos do Núcleo de Fotografia, houve a realização de cursos, oficinas, debates e incentivo à produção fotográfica autoral. Neste último quesito, o projeto *Terças Fotográficas* proporcionava a apresentação de fotógrafos com seus portfólios, exibidos por meio de audiovisual, seguidos de debates com os interessados. O evento era mensal, aberto ao público, realizado no Espaço Xis, na Biblioteca Central, e ainda oferecia a possibilidade de os fotógrafos participarem de um foto varal.

A programação e as informações gerais sobre fotografia eram divulgadas em um boletim mensal, produzido pela equipe, primeiramente impressos em fotocópias e mais tarde a cargo da gráfica Bigraf, de forma gratuita.

Aguiar afirmou que um dos objetivos da coordenação era que houvesse a participação dos fotógrafos na construção de uma identidade da fotografia baiana. Ela ressaltou que um dos legados da gestão foi a organização de todo o material fotográfico do arquivo da Instituição, bem como a realização da I Bienal Fotobahia.

Em 8 de outubro 1988, foi inaugurado a I Bienal Fotobahia, que ocupou o casarão do Solar do Unhão, no Museu de Arte Moderna da Bahia. A Bienal teve a participação de 27 fotógrafos selecionados por uma comissão de avaliação composta pelos jornalistas locais que atuavam no segmento arte e cultura, como Margareth Lemos, Suzana Varjão, Guilherme Matos, além da fotógrafa Shirley Pinheiro e da crítica de arte Matilde Matos³⁹⁸.

A curadoria da exposição ficou a cargo de Célia Aguiar, que dividiu os ambientes por temas e, juntamente com o Miro Paternostro, artista gráfico, elaborou toda a programação visual da Bienal. Os espaços individualizados com instalações e painéis mostraram temas diversos abordando questões relacionadas à identidade baiana e às influências da cultura africana e sertaneja, assim como temas abstratos. Também, a Bienal teve a participação especial de crítico do jornal *Folha de São Paulo* e da revista *Iris Foto* Rubens Fernandes

³⁹⁷ Entrevista realizada com Célia Aguiar para esta pesquisa em Salvador, 26 fev. 2020.

³⁹⁸ *Tribuna da Bahia*, 8 nov. 1988, 2º caderno, p. 4.

Junior, que apresentou uma série de fotografias que enfatizava o grafismo urbano da cidade de São Paulo³⁹⁹.

Cerca de 500 fotografias foram exibidas e numa declaração sobre a amplitude da I Bienal Fotobahia o Presidente da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o jornalista Florisvaldo Mattos revelou⁴⁰⁰:

A Bienal ultrapassa o sentido do evento e marca o instante de invenção em que artistas e profissionais da linguagem fotográfica, vindo de múltiplos recantos — de metrópoles e caminhos — convictos e solidários, rendem homenagem ao que, renunciando a ser apenas meio e instrumento, avançou para conquistar o valor de arte universal. (Boletim Especial do Núcleo de Fotografia 8 de outubro 1988, n°14)

Mesmo demonstrando um sentimento de coesão no que toca às possibilidades criativas da fotografia, o texto também faz uma distinção entre o artista e o profissional. Trata-se de uma questão importante a ser observada, pois refletia de certa maneira as ações que caracterizaram o Núcleo de Fotografia, que buscou priorizar a prática fotográfica abrangendo suas diversas áreas de atuação. Esse posicionamento estava alinhado com as diretrizes da FUNARTE, cuja equipe, segundo Vasquez, em seu discurso de posse da diretoria do INFoto, estaria empenhada em reconhecer a importância do papel da fotografia dentro do panorama geral da cultura brasileira, buscando englobar a produção fotográfica como um todo⁴⁰¹. Em outro trecho do discurso, Vasquez comentou que a fotografia ainda não estava apreendida em sua totalidade por uma parcela importante do meio artístico.

Em 1989, a Fundação Cultural do Estado da Bahia⁴⁰² passou por mudanças administrativas, surgindo a possibilidade de o Núcleo de Fotografia integrar a gerência de Artes Plásticas. A sugestão, entretanto, foi rejeitada e o

³⁹⁹ *Jornal da Bahia*, Revista Suplemento Cultural, p. 6 e 7, 8 out. 1988.

⁴⁰⁰ Texto publicado no *Boletim Especial do Núcleo de Fotografia*, 8 out. 1988, n° 14.

⁴⁰¹ Discurso de posse de Pedro Vasquez no Instituto de Fotografia INFoto, em 18 de mar. 1984. Fonte: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/discurso-de-posse-a-epoca-da-criacao-do-infoto/>

⁴⁰² Em 1987, no governo de Waldir Pires, foi criada pela primeira vez no Estado uma Secretaria exclusiva para a cultura. Entretanto, em 1991 a Secretaria de Cultura foi vinculada ao Setor de Turismo, passando a se chamar Secretaria de Cultura e Turismo (SIMES; NUSSBAUMER; FERREIRA, 2008).

Núcleo de Fotografia permaneceu ligado à Gerência de Imagem e Som⁴⁰³. Esse período também foi marcado pela saída de Maria Sampaio da Coordenação do Núcleo de Fotografia e não por acaso a realização da II Bienal de Fotografia no Estado ficou apenas no papel e as ações do Núcleo se tornaram bastante retraídas.

Aguiar declarou ainda que nos anos 1990, ela foi convidada pelo então coordenador do setor de Imagem e Som⁴⁰⁴ da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o cineasta e artista plástico, José Walter Pinto Lima, para dar-lhe sugestões, no sentido de estimular a produção fotográfica baiana.

Em 1998 foi aberta a Galeria Pierre Verger, no subsolo da Biblioteca Central, com uma exposição das obras do artista sob curadoria de Aguiar, que coordenou a galeria, promovendo diversas exposições. Aguiar buscou organizar uma pauta para a galeria que priorizasse trabalhos de fotógrafos ainda desconhecidos do grande público, como Voltaire Fraga, mas também nomes consolidados, como Geraldo de Barros, Mário Cravo Neto, dentre outros e, também, fotógrafos estrangeiros, como a mostra de fotógrafos espanhóis.

Na década seguinte, o núcleo de fotografia deixou de existir como um setor específico ligado à atual Diretoria de Imagem e Som e, como resultado de uma reforma administrativa, o setor foi assimilado pela Diretoria de Artes Visuais, passando a pertencer ao rol de possibilidades criativas no cenário das artes⁴⁰⁵.

Em 2007, o projeto cultural definido para o Estado da Bahia se alinhava com as diretrizes políticas do Ministério da Cultura (MinC), que promoveu debates e conferências no sentido de criar câmaras e colegiados setoriais com o fim de estabelecer uma política cultural nacional sintonizada com um conceito amplo de cultura⁴⁰⁶.

Para o artista e professor Ayrson Heráclito, ex-diretor de artes visuais da FUNCEB, na ocasião da extinção do núcleo de fotografia, a absorção da

⁴⁰³ *Boletim do Núcleo de Fotografia* n°25, jan./fev. 1990.

⁴⁰⁴ Ao longo de sua história, o setor de Imagem e Som passou por várias denominações: Departamento, Gerência e Diretoria. Fonte: <http://www.dimas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=8>

⁴⁰⁵ Nesse período a Secretária se desvincula da pasta do Turismo e volta a ser Secretária de Cultura.

⁴⁰⁶ Essas ações foram implementadas pela gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (SIMES; NUSSBAUMER; FERREIRA, 2008).

fotografia na diretoria de Artes Visuais se deu pela criação de diretrizes políticas, delineando-se a partir das câmaras setoriais, que possuíam um novo conceito de artes visuais⁴⁰⁷.

Heráclito cita o modelo abrangente do Programa Olhar Expandido, desenvolvido pela Diretoria de Artes Visuais, que inseriu no âmbito das artes visuais não só a fotografia, mas também outras produções com caráter autoral, como artesanato, arquitetura, design, dentre outras. O projeto tinha como objetivo a formação, a difusão e a memória para a valorização das artes visuais na Bahia, como produção simbólica. Um exemplo de uma das ações desenvolvida pela Diretoria de Artes Visuais foi o Giro das Artes, que realizou exposições itinerantes pelos centros culturais no interior da Bahia, promovendo a circulação do acervo público que ficavam antes restritos à capital⁴⁰⁸. As cidades de Porto Seguro, Juazeiro, Valença, São Félix, Jequié e Itabuna receberam exposições de Pierre Verger, Anísio de Carvalho⁴⁰⁹ e uma mostra denominada *Art Zone* que reuniu obras de 11 artistas premiados nos Salões da Bahia.

Heráclito lembrou, também, que na época houve muitas resistências dos fotógrafos locais quanto à inclusão da fotografia na Diretoria de Artes Visuais, porque eles almejavam um setor independente das artes para a fotografia⁴¹⁰. Esse fato demonstra uma contradição em relação à parte da história da fotografia, que foi marcada pelo empenho de muitos fotógrafos, no que tange ao reconhecimento da fotografia no campo das artes.

6.3 A Fotografia Absorvida como Arte

Nos anos 1980 a fotografia passa a ter um papel importante no novo cenário que se instaurou no campo das artes. O processo de desmaterialização

⁴⁰⁷ Entrevista realizada para esta pesquisa com Ayrson Heráclito, em Salvador, 25 mar. 2020.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ O nome de Anísio de Carvalho está mais associado ao fotojornalismo. Entretanto, ele participou da Sala de Fotografia da II Bienal da Bahia. Maiores informações em Fath (2009).

⁴¹⁰ Entrevista realizada para esta pesquisa com Ayrson Heráclito, em 25 mar. 2020.

da arte, iniciado há algumas décadas, chega ao seu auge nos anos 1970 com a arte conceitual, que possibilitou aos artistas adotarem a fotografia como uma peça-chave no fazer artístico. Entretanto, essa desmaterialização não significava a ausência do objeto de arte e sim o declínio do seu culto e sua predominância.

Sobre essas transformações, o historiador da arte Douglas Crimp avaliou que a fotografia surgiu como um divisor de águas, como um suporte que garantiu a continuidade do objeto de arte: “Reavaliada de maneira radical, ela se instalou no museu em pé de igualdade com as expressões tradicionais das artes visuais e de acordo com precisamente os mesmos parâmetros artísticos e históricos.” (CRIMP, 2005, p. 3)

A variedade de produções artísticas que surgiram a partir da *pop art*, na qual o hibridismo se fez presente em estilos, formas e práticas, contribuiu para o esgotamento das técnicas tradicionais, principalmente da pintura e da escultura. A teoria estética modernista se desenvolveu basicamente em torno das qualidades materiais da obra, buscando sua essência na pureza da forma, na superfície, e não admitindo o mundo fora dela.

A partir das abordagens de Greenberg sobre o modernismo, Arthur Danton, filósofo e crítico de arte, evidenciou: “E para ser fiel à sua essência, cada obra modernista era obrigada a “eliminar” todo e qualquer efeito que pudesse de modo concebível, ser tomado como empréstimo de ou pelo meio de qualquer outra arte”. (DANTON, 2006, p. 74)

O conceito formalista se desgastou, deixando de ter um papel ativo na produção artística, promovendo o surgimento de manifestações que colocaram em dúvida o prestígio do artista e a originalidade da obra de arte.

A crise que se estabeleceu no museu onde os preceitos clássicos de culto ao objeto de arte, afastados da práxis da vida, tiveram de ser reformulados, dando lugar às novas propostas artísticas que estabelecessem uma relação social específica entre a obra de arte e os espectadores (CRIMP, 2005, p. 29). No entanto, é importante frisar que os artistas no período entre 1970 e 1980 não estavam interessados em defender o estatuto artístico da fotografia e sim usá-la, como uma prática experimental, questionando os princípios tradicionais da obra de arte.

A fotografia atendeu assim a essa nova configuração do campo artístico à medida que, de certa forma, a recuperação do objeto da arte estava intimamente ligada à condição de sua materialidade.

Um exemplo dessas transformações no campo das artes pode ser visto nitidamente, em 1990, quando o casal alemão Bernd e Hilla Becher ganharam com suas fotografias o prêmio Leão de Ouro, na categoria Escultura, na Bienal de Veneza. O trabalho vencedor foi iniciado ainda na década de 1960: um projeto caracterizado pelo registro do declínio da paisagem industrial Ocidental que reuniu, em uma abordagem com caráter escultórico, séries com caixas d'água, silos, depósitos de carvão, tanques de gás, guindastes, altos fornos e fachadas de fábricas, fotografados com iluminação neutra, frontalmente, de modo uniforme preservando a perspectiva das linhas verticais dos temas. As séries eram compostas observando uma tipologia buscando um padrão comum nos detalhes e formas individuais de cada edifício, que passavam a ser observados no contexto geral das tipologias (Figura 96).

Figura 96 - Bernd e Hilla Becher.
Winding Torres, Alemanha, Bélgica, França, 1965.



Fotografia impressão sobre papel de prata, cada 40 x 30 cm.

Fonte: www.tate.org.uk

A visibilidade das obras do casal Becher nos Estados Unidos e suas conexões teóricas com o Minimalismo se deu em 1969 a partir de uma programação organizada pelo Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Na ocasião o museu apresentou uma exposição conceitual minimalista americana e, ao lado, a exposição *Esculturas Anônimas*, do casal alemão, com trabalhos desenvolvidos ao longo de décadas, vinculando os gêneros fotografia e escultura (ENGLER, 2017).

As séries do casal Becher revelavam objetividade, anonimato, rigor e experimentação entre as fronteiras da escultura e fotografia, elementos que os aproximavam da arte minimalista (ENGLER, 2017).

Hilla e Bernd Becher frequentaram a Academia de Artes de Düsseldorf onde, em 1976, Bernd se tornou professor de fotografia, disciplina que passou a ser inserida na academia de artes plásticas (ENGLER, 2017).

O casal foi um dos principais influenciadores de uma geração de artistas que deixou de utilizar a fotografia como um suporte e passou a usá-la de forma completa em suas obras, como matéria essencial para seus trabalhos⁴¹¹.

Não se pode esquecer que, no final dos anos 1980, o meio fotográfico passa por uma profunda transformação tecnológica determinada pela substituição progressiva da base mecânica e fotoquímica pela técnica digital.

A natureza analógica da fotografia convencional, baseada em um suporte que mantinha uma relação de igual para igual entre objeto e fotografia, foi colocada em xeque com o novo sistema digital, que opera através de algoritmos. As características da imagem fotográfica digital aparenta ser uma extensão da reprodução mecânica. Contudo, ela se materializa a partir de uma realidade virtual sintetizada através de combinações e simulações numéricas.

A manipulação e a ficção sempre estiveram presentes desde os primórdios da história da fotografia, mas com o sistema digital muitas possibilidades de manipulação e distribuição foram ampliadas. Inaugurou-se

⁴¹¹ Os artistas Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Tata Ronkholz, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth e Petra Wunderlich, dentre outros, foram estudantes de Bernd e Hilla Becher e promoveram mudanças significativas no uso do meio fotográfico na arte (ENGLER, 2017).

uma sofisticada forma de simulação do real, desencadeando novas formas de percepção⁴¹².

Nessa transição de tecnologia, é importante ressaltar que a legitimação da fotografia no campo das artes já estava em curso. O historiador da arte e curador-chefe do MoMA entre 1991 a 2011, Peter Galassi, perguntado em entrevista sobre as mudanças tecnológicas da fotografia e seu futuro como obra de arte, afirmou que o status artístico alcançado pela fotografia independe de sua procedência química ou digital⁴¹³. Na mesma entrevista, Galassi também chama a atenção para o interesse de jovens artistas pela fotografia analógica.

As experimentações da fotografia ao longo de sua história no terreno artístico não são anuladas com o surgimento da técnica digital, senão são atualizadas em propostas poéticas que muitas vezes retomam os procedimentos originais de registro. Segundo Danton (2006, p. 7), o que define a arte contemporânea é a disponibilidade da arte do passado para qualquer uso que os artistas lhe queiram dar.

Sobre a ameaça de uma possível morte da fotografia com as transformações tecnológicas digitais, Batchen, historiador da arte, afirmou que:

Quem conhece a história da fotografia deve ter clareza sobre a tecnologia de produção de imagens, por si só não causará o desaparecimento da fotografia e a cultura baseada nela. A fotografia nunca foi uma tecnologia específica, seus quase dois séculos de desenvolvimento foram marcados por numerosos e contraditórios exemplos de inovação tecnológica e obsolescência, sem apresentar nenhuma ameaça à sobrevivência do meio fotográfico. (BATCHEN, 2004, p. 212)

É importante lembrar que outra realidade mundial surgiu também nesse período com as transformações políticas e sociais decorrente do fim da guerra fria e a queda do muro de Berlim, em 1989, uma nova ordem mundial se estabeleceu. O fim de conflitos políticos de um mundo dividido economicamente

⁴¹² Um aprofundamento sobre as questões filosóficas acerca da fotografia digital e sua natureza foge ao escopo desta pesquisa.

⁴¹³ Revista *Tendencias del Mercado del Arte*, jun. 2009, n° 24, p. 23. Disponível em: http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/2014/06/2009-06_tendencias.pdf

e ideologicamente, onde aspectos antagônicos se contrastavam, deu lugar às transformações onde aspectos sociológicos de inclusão e equivalência passou a permear as ligações mundiais. As relações dos artistas com esta nova realidade sem dúvida contribuíram para outros enfoques na arte.

As novas gerações de historiadores da arte também não ficaram imunes às mudanças ocorridas na sociedade. Nas três últimas décadas do século XX, eles buscaram apreender o legado histórico da criação plástica a partir de outras áreas de conhecimento, com destaque nos fundamentos teóricos das ciências sociais. Sobre a nova história da arte que teve início na década de 1970, Cardoso reitera: “Era, em essência, uma história híbrida que fazia uso de métodos e técnicas advindos de outras áreas de pesquisa, porém voltados para obras de arte e artistas como objetos de estudo”. (CARDOSO, 2009, p. 109)

Os textos dos artistas também passaram a ser considerados como elemento importante para a compreensão de suas produções, pois traziam referências sobre as concepções de artes que os motivavam.

A produção artística dos anos 1980 exibida nos museus e galerias na América se interessou cada vez mais pela fotografia. O departamento de fotografia do MoMA sob a direção de Szarkowski deu espaço a outros curadores, que atuaram de forma a refletir a fotografia com outras disciplinas artísticas, incluindo trabalhos conceituais, com a presença determinante da fotografia. A criação denominada como “arte contemporânea” passou a ser o centro da programação do museu que apresentou exposições de artistas norte-americanos e internacionais (BAJAC, 2015).

O sentido atribuído à “arte contemporânea” não estava relacionado a um momento correspondente a um período, mas a uma categoria estética de arte abrangente, um gênero da arte que Nathalie Heinich (2008) aponta para as transgressões das fronteiras disciplinares onde deixa de existir uma única definição de artes plásticas, mas várias e que, também, as formas de se fazer arte não estão em um único eixo, mas em vários eixos.

Inicialmente a fotografia adotada pelos artistas como materialização da arte conceitual possuía uma tendência a rejeitar o esteticismo. Muitas vezes as imagens careciam de apuro técnico; questões que eram colocadas pelos artistas em segundo plano opunham-se aos valores artísticos defendidos pela tradição

fotográfica dos anos anteriores⁴¹⁴. Entretanto, essa realidade muda no final dos anos 1970 quando começou a ocorrer, por parte dos artistas, uma procura por conhecimentos mais aprofundados sobre as técnicas fotográficas, de modo que a fotografia passa a ser uma disciplina específica dos cursos de Artes em vários países. Segundo Bernd Becher, em entrevista à revista *Art in America*, em 2002, a cátedra de fotografia foi instituída na Academia de Arte de Dusseldorf devido ao desejo dos estudantes de arte em trabalhar com a fotografia, decorrente das pressões resultantes da arte conceitual⁴¹⁵.

Para Rouillé (2009) a qualidade técnica das imagens fotográficas que surgiram a partir dos anos 1980 superou a antiga condição da fotografia como veículo ou ferramenta para convertê-la em parte central das obras, o seu material.

Muitas das tendências da arte contemporânea internacional foram expostas no Brasil durante as Bienais de São Paulo, através de cujos catálogos é possível constatar a presença da fotografia em diversas práticas artísticas a partir dos anos de 1970. Destacou-se a presença do casal Hilla e Bernd Becher, na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, que apresentou quatro séries de seu projeto de tipologias industriais⁴¹⁶.

Também no Brasil a fotografia passa a fazer parte do repertório dos artistas, que questionavam a autonomia da obra de arte, passando assim os museus galerias a exporem com mais frequência trabalhos fotográficos e, gradativamente, adquirirem para seus acervos. Nos anos de 1970, o Museu de Arte Contemporânea – MAC, sob a direção de Walter Zanini, promoveu exposições importantes com influências da fotografia artística como obra autoral pautada em valores formalistas, com as mesmas características difundidas no MoMA, como também abriu o Museu para arte conceitual onde a fotografia teve destaque.

Inicialmente, Zanini manteve parcerias com Beaumont Newhall e John Szarkowski em grandes exposições, nas quais foram exibidas fotografias do

⁴¹⁴ Para maior aprofundamento sobre este tema, Almeida (2015).

⁴¹⁵ A mesma entrevista, feita por Ulf Erdmann Ziegler, foi traduzida por Sérgio Telarolli e publicada na Revista *ZUM*, em 14 out. 2015.

⁴¹⁶ Fonte *Catálogo da 14ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo*.

acervo do Museu George Eastman House e mostras itinerantes do MoMA, tendo a curadoria de Szarkowski⁴¹⁷.

No Congresso da Associação dos Museus de Arte do Brasil realizado em Curitiba, em 1970, patrocinado pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Zanini levou para o encontro, dedicado às artes plásticas, uma exposição de fotografia com trabalhos de Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, George Love, José Xavier, Derli Barroso, Ado Simoncini e Miguel Viglioglia. A mesma exposição foi também exibida posteriormente no MAC de São Paulo. Para Zanini todos os processos e materiais eram válidos nas artes e a fotografia era um dos mais importantes na sociedade tecnológica⁴¹⁸.

O MAC, ligado à Universidade de São Paulo, teve um papel muito importante na difusão da fotografia na arte contemporânea, incentivando novos artistas e proporcionando a formação de um acervo que incluiu muitas obras fotográficas. Dentre as primeiras mostras apresentadas no Museu em que a fotografia aparece junto à arte conceitual, vale citar as exposições *Prospectiva 74*, *Fotografia Experimental Polonesa*, *Novos e Novíssimos Fotógrafos e Multimedia III*⁴¹⁹ e *Foto-ideia*, esta última em 1980.

Nesse período Stefânia Brill, crítica de arte, chama a atenção em uma de suas colunas no jornal *O Estado de São Paulo*, para o espaço cada vez maior dado à fotografia no Brasil. Ela comenta que, além de o MAC e as galerias se interessarem pela fotografia, era evidente o aumento da produção fotográfica exibida no Museu de Arte de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, no Museu de Imagem e do Som e no Museu Lasar Segall⁴²⁰.

Nos anos de 1980, a fotografia também passa a fazer parte, como disciplina curricular, em alguns de cursos em Escolas de Artes no Brasil. Ocorreu também um aumento em trabalhos científicos sobre a fotografia. (CAMARGO; MENDES, 1992)

⁴¹⁷ Revista *Fotoptica* n° 62, 1973, p. 27 e *Folha de São Paulo*, 5 abr. 1974, p. 40.

⁴¹⁸ Revista *Fotoptica* n° 44, 1970, p. 8.

⁴¹⁹ Revista *Fotoptica*, n° 65, 1974, p. 10.

⁴²⁰ Jornal *O Estado de São Paulo*, 25 maio 1980, Suplemento Cultural, p. 8.

Outro grande estímulo às expressões artísticas na fotografia se deu com a criação da Coleção Pirelle - MASP de fotografia, nos anos 1990, que teve o objetivo de criar uma memória da fotografia brasileira.

Na Bahia as primeiras iniciativas de incluir a fotografia como uma categoria específica das artes se deram nos limites da academia. A realização do I Salão Universitário Baiano de Artes Visuais, promovido pela Universidade Federal da Bahia, em 1978, possibilitou a diluição das fronteiras entre as categorias artísticas tradicionais. No período já se percebe uma variação na nomenclatura dos salões acadêmicos, que antes eram rigorosamente denominados como salões de artes plásticas, passando assim para um conceito mais abrangente da arte e de suas possibilidades criativas. Na primeira edição, Antônio Neto, estudante de Artes da Escola de Belas Artes, UFBA, recebeu uma Menção Especial com seus trabalhos fotográficos⁴²¹.

Outro salão importante foi o V Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, que também admitiu a fotografia como categoria. Foi promovido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas, ligado à FUNARTE, e pela Universidade Federal da Bahia⁴²². O Salão aconteceu entre 3 e 31 de outubro de 1980, no Foyer do Teatro Castro Alves, e teve um prêmio específico para a fotografia, concedido à estudante paulista Cleide Carmino⁴²³.

Já o Salão Universitário de Artes Visuais sofreu uma interrupção e só reapareceu em 1988, com cerca de cem inscritos, realizado no Foyer do Teatro Castro Alves. Nesse salão Valéria Simões foi contemplada com o prêmio Câmara Municipal do Salvador, com três cartemas⁴²⁴. Os trabalhos de Simões⁴²⁵ tiveram influência do artista plástico Aloisio Magalhães e seus cartemas foram elaborados a partir de apropriações de fotografias de cartões postais. Valéria Simões, estudante da Escola de Belas Artes da UFBA, voltou a ser premiada no II Salão Universitário de Artes Visuais, realizado em 1990, desta vez, ela

⁴²¹ Jornal *A Tarde*, 15 jul. 1978, coluna de Artes Visuais de Reynivaldo Brito. Infelizmente não foi possível localizar as fotografias apresentadas nesse Salão. Posteriormente, Antônio Neto recebeu menção especial na Primeira Bienal do Recôncavo, em 1991, com um trabalho de fotomontagens. Para mais dados, cf. Fath (2019).

⁴²² Jornal *O Fluminense*, 3 ago. 1980, p. 5.

⁴²³ Jornal *A Tarde*, 24 ago. 1980, coluna de Artes Visuais de Reynivaldo Brito.

⁴²⁴ Jornal *A Tarde*, 24 e 31 out. 1988, coluna de Artes Visuais de Reynivaldo Brito.

⁴²⁵ Entrevista com Valéria Simões concedida para este trabalho, em 30 abr. 2020.

apresentou uma série fotográfica de cenas noturnas urbanas de São Paulo. Infelizmente estes trabalhos premiados não puderam ser reproduzidos nesta pesquisa devido à dificuldade em localizá-los.

Os Salões Universitários da UFBA tiveram, nesse período, o objetivo de estimular e promover a arte em um contexto amplo de possibilidades e experimentações artísticas, absorvendo a fotografia como uma categoria. É importante lembrar que a realização dos salões só foi possível pelo empenho e dedicação do professor Ivo Vellame, que, no período equivalente aos dois primeiros salões, foi diretor da Escola de Belas Artes da UFBA, tendo ainda coordenado as atividades nos anos seguintes. A participação do professor Juarez Paraíso e sua atuação na comissão julgadora destes Salões também merecem destaque.

A partir de 1990, a fotografia na Bahia conquistou um espaço institucional jamais ocupado anteriormente, a começar em 1992 com o Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, organizados pela Escola de Belas Artes – UFBA, que teve quatro edições consecutivas sob a coordenação do professor Juarez Paraíso. A proposta dos Salões foi mostrar uma produção diversificada da fotografia em diferentes áreas de aplicação, reunindo nomes de profissionais que atuavam na fotografia industrial, na publicidade, no fotojornalismo e no campo das artes, tendo como prioridade difundir a fotografia como expressão estética autoral⁴²⁶.

Tendo em vista que os últimos grandes eventos nacionais promovidos na Bahia, referentes à fotografia no campo das artes, foram realizados no final dos anos 1960. Os Salões Nacionais de Arte Fotográfica tiveram importância significativa no sentido de estimular e promover o interesse pela fotografia, não apenas na comunidade acadêmica, mas também em todo o Estado.

O caráter plural dos Salões abrangeu o uso da fotografia em diversas áreas profissionais, mostrando a diversidade da produção local e nacional e envolvendo grande parte dos fotógrafos baianos, atuantes em vários segmentos. Nomes relacionados a uma atuação mais direcionada ao campo das artes como Juarez Paraíso, Silvio Robatto, Jamison Pedra, Juraci Dórea e Mario Cravo Neto

⁴²⁶ Maiores informações sobre os Salões Nacionais de Fotografia, em Fath (2009).

marcaram presença, assim como os participantes de outros Estados: Beatriz Dantas, Cláudia Leão, Paula Gomes Sampaio, Alberto Bitar, Tiago Santana, Cláudio Feijó, Marcos Santilli, Antonio Fatorelli, dentre outros que na ocasião já transitavam por salões de artes no Brasil.

A produção fotográfica exibida nas quatro edições dos Salões da EBA refletiu, de certa maneira, as ações políticas e culturais, iniciadas na década anterior pela FUNARTE, em relação à expressão fotográfica brasileira. Com uma temática variada, o conteúdo apresentado transpassava experimentações estéticas, como fotomontagens, colagens, múltiplas exposições, composições abstratas, além de ser notável um forte estilo documental, em que o real e o imaginário se fundiam, evidenciando a liberdade criativa autoral.

A realização dos Salões foi sempre acompanhada por uma programação composta por oficinas, cursos e palestras, com a finalidade de promover reflexões sobre o papel da fotografia na publicidade, no fotojornalismo e no campo artístico. Nas edições dos Salões, a presença de críticos e estudiosos da fotografia foi uma constante, a começar com Boris Kossoy, fotógrafo, teórico e historiador da fotografia, assim como o crítico e pesquisador Rubens Fernandes Junior e Sofia Olszewski Filha professora de História da Arte na Escola Belas Artes - UFBA, pós-graduada em Sorbonne, onde desenvolveu pesquisa sobre a gravura e a fotografia no século XIX, autora do livro *A Fotografia e o Negro na cidade do Salvador 1840-1914*, trabalho pioneiro sobre a história da fotografia na Bahia.

Os esforços na organização e promoção dos Salões Nacionais de Arte Fotográfica tiveram o objetivo não só de dinamizar a produção local, mas também de inserir a Bahia como um polo de produção e reflexão sobre o múltiplo alcance da fotografia. Decerto, não se podem esquecer o envolvimento e o empenho de Juarez Paraiso, que, ao longo de várias décadas, manteve um olhar aberto às possibilidades criativas da fotografia no campo das artes, incluindo a expressão fotográfica em eventos tradicionais artísticos.

Figura 97- Bauer Sá.



Fotografia impressão sobre papel de prata.

Fonte: Catálogo II Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia.

Atualmente se observarmos a lista de artistas que compõem a coleção Pirelle de fotografia do MASP, encontraremos nomes de muitos participantes dos Salões da Escola de Belas Artes da UFBA, a saber: Antônio Augusto Fontes, Elza Lima, Juvenal Pereira, Claudio Feijó, Gustavo Moura, Paulo Baptista, Alberto Bitar, Zeca Araujo, Marcos Santille, Fernando Brentano, João Urban, Nego Miranda, Marlene Bergamo, Miguel Chikaoka, Juvenal Pereira, Fausto Chermont, Nair Benedicto, Marcelo Lerner, Maurício Simonetti, Pedro Lobo, Walda Marques, José Albano, Celso Brandão, Paula Sampaio, Tiago Sant'Ana, Adenor Gondim, Aristides Alves, Bauer Sá (Figura 97), Maria Sampaio, Iêda Marques, Anizio Carvalho, Christian Cravo e Mario Cravo Neto. Este último, consagrado nacional e internacionalmente, sem dúvida, é uma referência da fotografia na Bahia e no Brasil e teve influências da arte conceitual, decorrente do período em que viveu e estudou em Nova York.

A carreira de Cravo Neto foi desenvolvida fora da Bahia, entretanto, é notável sua participação em algumas exposições em museus baianos⁴²⁷, nas últimas décadas do século XX.

Vale citar a exposição intitulada *A Bahia da década de 40 e 70*, que Mario Cravo Neto apresentou juntamente com Pierre Verger no Museu de Arte da Bahia, em 1979; sendo a primeira exposição de Pierre Verger na Bahia. O nome de Verger é associado à obra de Cravo Neto como sendo uma de suas principais influências, mas é certo que a fotografia de Verger influenciou gerações de fotógrafos no Brasil.

Verger não participou das exposições, mostras e salões ocorridos no Estado, nos anos 1960, eventos pioneiros nos quais a fotografia teve espaço. Sua produção fotográfica com cunho antropológico teve visibilidade, principalmente, em livros e nas revistas ilustradas. Segundo Mario Cravo Neto, em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, Verger nunca se considerou um artista e sim um documentarista e apenas no final de sua vida ele questionou a magnitude de sua obra⁴²⁸.

A consolidação da fotografia como categoria e seu pleno reconhecimento pelas instâncias oficiais de arte na Bahia se deu, primeiramente, na Bienal do Recôncavo e em seguida nos Salões da Bahia organizado pelo MAM.

A Bienal do Recôncavo promovida pela Companhia Brasileira de Charutos Dannemann, no Centro Cultural Dannemann, cidade de São Félix, foi um evento que durante 22 anos teve crucial importância no cenário artístico e cultural do estado, revelando muitos artistas projetando-os no cenário nacional e internacional⁴²⁹.

Iniciada em 1991, a Bienal do Recôncavo teve um caráter regional até suas três primeiras edições. Ampliou o seu alcance com o passar dos anos, admitindo a participação de artistas de todo Brasil. Ao longo de sua existência,

⁴²⁷ Uma exposição de Cravo foi citada nesta pesquisa na seção *A Fotografia Associada à Prática Artística*, sobre sua participação nos salões de fotografia na Bahia. Para mais dados, Fath (2009).

⁴²⁸ Jornal *Folha de São Paulo*, 18 ago. 1996, Caderno Mais, p. 9.

⁴²⁹ Dentre os prêmios concedidos aos artistas o Viagem à Europa possibilitava uma agenda na qual o artista vencedor tinha contato com instituições artísticas e galerias europeias. Posteriormente, o prêmio se transformou em uma residência artística.

a Bienal do Recôncavo⁴³⁰ ofereceu uma programação paralela, artística e cultural, na qual eram ministrados cursos, oficinas, palestras, exposições de filmes, lançamento de livros e apresentações cênicas e de música.

Desde o início a fotografia teve um lugar de destaque na Bienal do Recôncavo. Na primeira edição, foi inserida como categoria e incluída na programação paralela com uma exposição que continha imagens da região do Recôncavo Baiano, de autoria de Maria Sampaio (Figura 98). A fotografia ainda foi tema de oficinas e palestra que integraram o roteiro do evento.

Figura 98 - Maria Sampaio.
Largo do Mercado, Santo Amaro 1984.



Fotografia impressão sobre papel de prata.
Fonte: Catálogo da Exposição Recôncavo e Santo Amaro.

⁴³⁰ Segundo Archanjo, a Bienal do Recôncavo era financiada fundamentalmente pela Fábrica de charutos Dannemann, mas, com a morte de seus donos, os herdeiros não quiseram dar continuidade aos projetos culturais no Brasil. Entrevista concedida por Pedro Archanjo para esta pesquisa, em 03 mar. 2020.

Nessa Bienal um dos prêmios de aquisição foi dado a Alba Vasconcelos por uma série de retratos fotográficos pintados à mão com tinta a óleo. As fotomontagens de Jacqueline Rocha e Antônio Neto obtiveram menções honrosas⁴³¹.

Em parte, a dimensão que a fotografia obteve, principalmente, na primeira Bienal, deve-se a Pedro Archanjo, coordenador do evento. Sociólogo e fotógrafo, Archanjo desde 1980 se dedicava à fotografia participando ativamente de exposições⁴³², sendo um dos fotógrafos citado por Bardi, em 1987, em seu livro *Em Torno da Fotografia no Brasil*. Archanjo naturalmente já apreendia a fotografia como uma modalidade artística e o espaço reservado à fotografia na Bienal do Recôncavo seguiu as tendências das bienais de arte.

Ao analisar os catálogos da Bienal, nota-se um progressivo aumento do número de trabalhos fotográficos inscritos e selecionados. Ao longo de 11 edições, com exceção da IV Bienal, a categoria fotografia foi sempre contemplada com prêmio de aquisição ou menção especial⁴³³.

Cabe mencionar o prêmio de aquisição da 9ª Bienal concedido a Valéria Simões, com o díptico *Anônimos*, trazendo flagrantes nos quais os fotografados têm suas identidades ocultadas com o recurso do desfoque, sugerindo ao observador um olhar para questões relativas à invisibilidade social (Figuras 99 e 100).

⁴³¹ Para maiores informações sobre esses trabalhos, cf. Fath (2009).

⁴³² Sobre a participação de Pedro Archanjo nos Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia, ver Fath (2009).

⁴³³ Nesse período, a categoria fotografia recebeu seis prêmios de aquisição e 21 menções especiais.

Figura 99 e 100 - Valéria Simões.

Título: Anônimos, Prêmio de Aquisição Bienal do Recôncavo, 2008.



Fotografia.

Fonte: Catálogo 9º Bienal do Recôncavo.

Na última Bienal, a quantidade de trabalhos fotográficos exibidos alcançou uma dimensão inédita, passando a categoria “fotografia” a liderar o número das obras selecionadas⁴³⁴.

Outros espaços importantes onde a fotografia teve também destaque foram os Salões da Bahia⁴³⁵, no Museu de Arte Moderna, que ressurgiram em 1994 com a iniciativa das instâncias governamentais, sendo interrompido em sua 15ª edição em 2008. A sua proposta inicial era reunir todas as possíveis tendências e novos rumos do fazer artístico, inserindo a Bahia no panorama artístico nacional⁴³⁶.

Heitor Reis, diretor do Museu à época e coordenador dos Salões, durante 12 anos consecutivos buscou reunir um corpo de jurados composto por críticos, artistas, editores e curadores influentes no eixo sul do Brasil, a fim de tornar o Salão da Bahia um dos principais acontecimentos artísticos no País⁴³⁷. Para ele, o grande desafio foi estruturar o Salão como apoio à arte contemporânea brasileira, como um espaço atualizado para as novas gerações de artistas, apoiando as experimentações e as pesquisas.

É possível perceber a cada Salão um direcionamento gradativo para a predominância de trabalhos conceituais que, segundo Reis, refletia as tendências da arte dita contemporânea⁴³⁸.

Até o segundo Salão, mais de cem artistas foram selecionados. Este número, entretanto, foi reduzido gradativamente até 30 participantes, a partir do VI Salão. Nas duas últimas edições voltou a ter um acréscimo, totalizando cerca de 40 participantes. Do mesmo modo os prêmios de aquisição e menções especiais começaram com um número de seis, contudo, na quinta edição as menções especiais foram extintas e no 14º e 15º Salão nove prêmios foram

⁴³⁴ Informação retirada do catálogo referente à 11ª Bienal do Recôncavo em 2013.

⁴³⁵ O Salão foi inicialmente denominado como Salão MAM Bahia de Artes Plásticas. Na sua terceira e quarta edição, o nome mudou para Salão MAM Bahia e, a partir da sua quinta edição, passou a se chamar Salão da Bahia.

⁴³⁶ Catálogo 1º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.

⁴³⁷ Dentre os participantes da comissão julgadora até o 12º Salão, temos os seguintes nomes: Marcus Lontra, Fernando Cocchiarale, Gilberto Chateaubriand, Franklin Pedroso, Denise Mattar, Daniela Bousso, Agnaldo Farias, dentre outros.

⁴³⁸ Revista *Dendê*, ano VI, nº18, 2003, p. 9.

concedidos. Em nove edições, 15 trabalhos inscritos na categoria fotografia foram premiados⁴³⁹.

Nos catálogos do Salão da Bahia é notável a presença da fotografia em obras híbridas, como instalações, objetos e performances. Vale ressaltar que, nos Salões e Bienais no Brasil, surgem, nesse período, novas categorias para atender à demanda de trabalhos com base em novas tecnologias e materiais, nos quais a fotografia também se fez presente. Acompanhando essa tendência, merece destaque a sétima edição do Salão da Bahia, quando o artista Caetano Dias foi premiado na categoria mídias contemporâneas com a obra *Santos Populares I, II e III / Série Banheiros* (Figura 101). Trata-se de um trabalho conceitual fotográfico, que apresentava cenas desfocadas feitas em um banheiro, associando a ideia do sagrado e profano⁴⁴⁰.

Figura 101 - Caetano Dias.
Santos Populares I, II e III / Série Banheiros, 2000.



Plotagem, 150x122, 150x101 e 150x107cm.
Fonte: Catálogo VII Salão da Bahia.

⁴³⁹ Pode-se constatar a premiação de trabalhos fotográficos nos 2º, 4º, 6º, 7º, 8º, 10º 11º, 12º, 13º e 14º Salões.

⁴⁴⁰ Catálogo VII Salão da Bahia, p.59 e 60.

Em 2002, no 9º Salão da Bahia, o crítico de arte e curador Luiz Camilo Osorio⁴⁴¹ chama a atenção para a predominância da fotografia nesse Salão. Contudo, a categoria fotografia só obteve quatro trabalhos, não obstante o uso da fotografia ter tido um papel crucial nas instalações apresentadas.

No ano seguinte Fabio Cypriano afirmou que o Salão da Bahia seguia as mesmas tendências da arte contemporânea no país⁴⁴². Jornalista e crítico de arte, ele constatou que 76% dos trabalhos apresentados no X Salão foram fotografias e instalações⁴⁴³. Essa tendência se repetiu no 12º Salão da Bahia⁴⁴⁴ e no Salão seguinte a categoria fotografia predominou nas obras selecionadas⁴⁴⁵.

Com a mudança da direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2007, Solange Oliveira Farkas assumiu o comando do Museu, dando continuidade ao Salão do MAM até 2008. Nas duas últimas versões do Salão da Bahia, vários artistas continuaram a utilizar a fotografia como matéria em suas criações.

A Bienal do Recôncavo e o Salão da Bahia surgiram no período em que o cenário artístico baiano carecia de fomento. Devido à falta de iniciativas oficiais no campo das artes, sua continuidade foi resultado do empenho dos organizadores do evento. Tais espaços se firmaram como importantes exposições coletivas no Brasil, entretanto, com a suspensão do Salão de Arte da Bahia em 2008, e o encerramento da Bienal do Recôncavo em 2013, uma lacuna expressiva, e inadmissível, surgiu no que tange aos estímulos e à projeção das artes na Bahia.

Portanto, a Bienal do Recôncavo e os Salões de Arte da Bahia foram espaços fundamentais na legitimação e consolidação da fotografia no campo das artes na Bahia, refletindo o uso da fotografia nas poéticas de vários artistas locais e nacionais.

⁴⁴¹ Catálogo 9º Salão da Bahia.

⁴⁴² Catálogo do X Salão da Bahia.

⁴⁴³ No X Salão da Bahia foram selecionados 13 instalações e 10 fotografias (Catálogo do X Salão da Bahia).

⁴⁴⁴ No 12º Salão foram selecionadas nove obras na categoria fotografia e doze instalações, (Catálogo do 12º Salão da Bahia).

⁴⁴⁵ Catálogo do 13º Salão da Bahia.

CONSIDERAÇÕES

Nesta pesquisa, para compreender as questões que influenciaram o processo histórico de legitimação da fotografia no campo das artes, foi de fundamental importância a utilização dos conceitos sobre a teoria de campo desenvolvido por Pierre Bourdieu.

Ao revisar a história da fotografia e seus aspectos sociais e políticos, nos deparamos com acontecimentos que tiveram acentuada relevância acerca do lugar em que a fotografia ocupou, desde os seus primórdios, no campo da ciência e os principais empecilhos para sua aceitação no campo das artes.

O reconhecimento do processo da daguerreotipia pela Academia de Ciências da França, em 1839, foi determinante para a propagação da fotografia como um instrumento científico. A fotografia significou a precisão almejada pela ciência, ferramenta que replicasse os objetos de estudos em diversos domínios do saber. Contudo, o potencial imaginativo e ficcional da fotografia esteve presente desde sua origem, como demonstrado por Hippolyte Bayard, em protesto ao desprezo das autoridades sobre a oficialização do seu método fotográfico.

A ação de eleger o daguerreótipo como método oficial francês em detrimento de outros processos fotográficos gerou desacordos entre pioneiros. Entretanto, essa escolha foi definida pela intensidade de nitidez do processo e envolveu a concordância não só do campo científico, mas também de interesses vindos da esfera política.

Observamos que, desde o começo, a fotografia foi difundida como espelho da natureza. Os anúncios sobre sua invenção, em jornais e manuais, reforçaram como seu maior potencial aspectos relativos à imitação do real. Nesses primeiros textos, mesmo quando a fotografia foi associada à atividade artística, sua utilização se restringiu como um método de obtenção de cópias.

Com aspirações atemporais e universais, a academia como instância de reconhecimento e legitimação existia tanto no campo das artes quanto na ciência. Contudo, os valores que permeavam estes campos eram distintos.

Os interesses do campo científico tinham um caráter aberto voltado a incentivar invenções e novas descobertas, característica que favoreceu a aceitação da fotografia como ferramenta. A importância das imagens fotográficas dada no campo científico decorreu do grau de evidência e objetividade da visualização de objetos de estudo. Já o campo das artes, atrelado à tradição e aos valores específicos sobre a concepção da obra de arte, manteve-se relutante em reconhecer as possibilidades criativas que a fotografia poderia oferecer.

O antagonismo entre pintores e fotógrafos surgiu à medida que a fotografia começou a ser inserida no campo em que a atividade artística era exercida, afetando a realidade existencial do artista. Conforme a fotografia ia ganhando evidência nas tarefas que anteriormente eram executadas pelos artistas, estabeleceu-se uma acirrada competição. As restrições à utilização da fotografia no campo das artes seguiram princípios e interesses impostos hierarquicamente, entretanto, entre seus integrantes, mesmo que isoladamente se possam encontrar pontuais manifestações em defesa da fotografia como uma ferramenta auxiliar nas artes.

Buscamos, assim, mostrar que, na França, os artistas que utilizaram a fotografia como ferramenta para suas composições sofreram muitas críticas e reprovações, tendo seus trabalhos associados a imitações passivas, mecânicas. Mesmo sendo pintores, grande parte dos primeiros fotógrafos foi vista por seus pares, na época, como grupo de artistas menores. A câmera fotográfica era considerada um aparelho impróprio às normas de figuração originadas pelas regras da arte, fugindo às condições estabelecidas pelo campo artístico dominante. Entendemos, também, que outro ponto importante que contribuiu para a recusa da fotografia nas atividades artística foi sua vinculação à prática comercial.

Os lugares que exibiram a fotografia ao público comum foram eventos relacionados à divulgação de produtos manufaturados e ao comércio. As Exposições Universais foram o grande palco de divulgação da fotografia na esfera mundial, onde foi apresentado seu aprimoramento técnico. A fotografia colocada junto a expositores de máquinas e produtos industriais foi propagada como um ramo promissor e lucrativo. Ainda os diversos processos fotográficos

se incluíam na modalidade de patente, estabelecendo um vínculo como atividade comercial.

O aperfeiçoamento da técnica fotográfica, barateando os custos referentes à confecção do retrato fotográfico, favoreceu a atividade comercial fotográfica, que teve, em vários continentes, um aumento considerável no número de estúdios fotográficos, assim como na circulação de imagens.

Já a experimentação criativa da fotografia com aspirações artísticas coexistiu com as inúmeras recusas de sua admissão no campo das artes. A Photographic Society of London e a Société Française de Photographie tiveram um papel importante em prol do reconhecimento da fotografia como arte. Essas duas associações organizaram as primeiras exposições fotográficas com pretensões artísticas.

A procura pelo aprimoramento do processo fotográfico permitiu o surgimento de novos recursos que foram utilizados com fins criativos, como o método de impressão composta que possibilitou a fotomontagem. Os pretendentes da fotografia artística, em especial do gênero alegórico, principalmente na Inglaterra, utilizaram o método de Le Gray em suas fotomontagens.

As propostas que delinearam as investidas da fotografia no campo das artes, na segunda metade do século XIX, tinham, como modelo, imagens narrativas e imaginárias oriundas do modelo pictórico *tableaux vivants* ou o uso de conteúdos fronteirços à estética naturalista. Em ambos os casos, os temas imitavam os estilos artísticos da pintura acadêmica. Além disso, o vocabulário utilizado pela crítica à fotográfica era um estilo que tomava a pintura como termo comparativo, sobretudo no caso dos editores do Jornal *La Lumière*, primeiro periódico francês especializado em divulgar a fotografia. Os críticos acreditavam que, dessa maneira, eles se distanciariam dos termos técnico-científicos aplicados em relação à fotografia por parte da imprensa da época.

Vimos que as aproximações da fotografia com a pintura chegam ao auge no final do século XIX, quando os fotógrafos engajados em atribuir à fotografia a natureza de arte escolheram ofuscar o efeito de nitidez, característico do meio fotográfico. A marca de desfoque obtida nas imagens bem como o uso de

texturas na superfície das fotografias buscavam a subjetividade, porta de entrada para a imaginação e a fantasia.

O modo definido pelo Movimento Pictorialista para agregar valor artístico à fotografia foi alvo de muitas críticas, sendo visto como mera imitação da pintura, dificultando, assim, o seu pertencimento ao campo artístico. Por outro lado, observamos que o debate artístico e estético que envolveu o Movimento e suas experimentações teve como essência a base estrutural dos materiais, elementos que, desde os primórdios da fotografia, foram questões que propiciaram certa afinidade com o campo da arte.

O pictorialismo foi um movimento derivado dos foto clubes, associações de amadores e aficionados pela fotografia, sendo na história da fotografia, o mais organizado e engajado acerca da valorização da fotografia artística. O experimentalismo vivido no interior dos foto clubes proporcionou o hibridismo na fotografia, como também foi a partir de sua difusão e de seu desgaste que surgiram outros conceitos e tendências a favor da fotografia como expressão artística.

A primeira oposição ao pictorialismo surge dentro do próprio movimento, com Alfred Stieglitz, que propôs a preservação da aparência purista do meio fotográfico. O pictorialista buscava nessa característica novas expressões artísticas e estéticas, influenciando o surgimento de novas vertentes da fotografia artística.

Nas primeiras décadas do século XX, observava-se o interesse de artistas pertencentes à vanguarda histórica pela fotografia, fato que teve fundamental importância no processo de sua inserção em espaços institucionais legitimadores da arte. As vanguardas usaram a fotografia como um meio crítico portador de uma nova visão, em oposição à arte do passado, sendo, também, uma via para suas pesquisas formais.

Dessa forma, o nosso intuito inicial foi compreender o significado dado à fotografia no campo das artes, no decorrer da segunda metade do século XIX até o começo do século XX, destacando os territórios em que sua prática teve maior atuação no processo do seu reconhecimento como atividade artística, levando em consideração, sobretudo, os contextos francês, inglês e estadunidense.

No Brasil constatamos que, diferentemente do ocorrido na França, o debate em torno da utilização da fotografia no campo das artes, no século XIX, se deu de forma amena, com raras objeções. A Academia Imperial de Belas Artes, inicialmente, apresentou a fotografia em suas exposições e não descartou a possibilidade de sua utilização como instrumento para o trabalho artístico.

Ao nos debruçarmos sobre os arquivos da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, encontramos informações singulares acerca das relações entre a academia e a fotografia no Estado. Constatamos que, na Academia de Belas Artes da Bahia, desde suas primeiras exposições, a fotografia foi apresentada ao público junto a outras modalidades artísticas. A fotografia foi incluída no programa das Exposições Gerais, sendo integrada nas seções externas, nas quais vários fotógrafos tiveram destaque.

Miguel Navarro y Cañizares, fundador e diretor da Academia, foi de fundamental importância para a utilização da fotografia como ferramenta auxiliar para o desenho e pintura na instituição. Uma das técnicas difundidas por ele, que utilizava a fotografia como um elemento facilitador na execução de retratos, era a do desenho a crayon, apreendida por vários de seus alunos que posteriormente atuaram como fotógrafos na capital. Cañizares certamente influenciou seus colegas e estudantes.

Os estúdios fotográficos baianos associados à atividade artística, na sua maioria, no começo do século XX, tiveram como proprietários ou assistentes artistas que ofereciam, além da fotografia, técnicas diferenciadas, envolvendo métodos fotográficos híbridos atrelados à prática artística. Podemos citar, entre os métodos, o retoque, a foto pintura, retratos a óleo, aquarela, crayon etc.

Dentre os nomes dos artistas locais que atuaram no ramo comercial da fotografia, encontramos os seguintes professores da antiga Academia de Belas Artes da Bahia: Tito Baptista, Vieira de Campos, Oseas Santos, Antonio Olavo Baptista e Ismael Barros. A academia baiana se mostrou um espaço aberto para utilização da fotografia, desde sua fundação, mas apenas como ferramenta útil, como instrumento de cópia na execução de obras artísticas.

O debate sobre a emancipação da fotografia como modalidade artística foi inexistente. Entretanto, vários artistas acadêmicos exerceram a atividade de fotógrafo sem preconceito de vinculá-la a sua reputação. Cañizares foi um

exemplo, que, livre de qualquer censura, teve seu nome associado à atividade fotográfica quando deixou a Academia de Belas Artes da Bahia e se mudou para o Rio de Janeiro, no final do século XIX.

Quanto ao mercado de insumos para a atividade fotográfica no Brasil, por mais de meio século foi determinante a importação de artigos especializados. Salvador, cidade portuária, foi beneficiada pela entrada de materiais fotográficos vindos do exterior. O comércio de químicos e equipamentos fotográficos na capital baiana se intensificou no final dos anos 1930, fato que contribuiu para uma maior difusão da fotografia no Estado.

Quanto ao movimento pictorialista, que chegou ao Brasil no final do século XIX, foi marcado por escassas agremiações, que tiveram existência descontínua. Na segunda década do século XX, a atividade fotoclubista foi beneficiada por várias iniciativas que estimularam a fotografia amadora. Por exemplo, os concursos fotográficos promovidos pelas revistas ilustradas e programas de rádios sobre fotografia, que tinham um alcance de atingir um grande público e eram organizados muitas vezes por integrantes de foto clubes.

O fotoclubismo ganhou maior dimensão nacional com a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante, cujo presidente Eduardo Salvatore estimulou a criação de diversos foto clubes em vários estados brasileiros. O Bandeirante influenciou muitas associações e promoveu discussões importantes acerca da fotografia artística, envolvendo temas referentes à estética pictorialista e a linhas contrárias, como a fotografia direta e influências das vanguardas europeias. A estética formalista experimentada no interior do clube manteve aproximações com as tendências da arte moderna e favoreceu a entrada da fotografia em espaços reservados, até então, a modalidades artísticas tradicionais.

Nesse contexto a inclusão da fotografia no programa institucional do Museu de Arte de São Paulo e no Museu de Arte Moderna de São Paulo esteve em consonância com as diretrizes filosóficas do MoMA de Nova York, que conceituava a arte como uma só, com diferentes modalidades de expressão. As ações iniciadas no MoMA em reconhecer a fotografia como manifestação artística repercutiram no Brasil, influenciando os recém-criados museus da época a inserirem a fotografia em suas programações.

O projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia teve o conceito de arte correspondente às mesmas orientações dos projetos desenvolvidos, no período, em várias instituições culturais no Brasil, abraçando várias manifestações estéticas, principalmente considerando os meios mecânicos de expressão artística.

Observamos que o Museu de Arte Moderna da Bahia apresentou exposições fotográficas, desde seus primeiros anos de existência. Sua diretora, Lina Bo Bardi, conhecia o potencial criativo da fotografia e as atividades fotoclubistas paulistas, quando firmou parceria com Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia para realização do Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Esse Salão vinculou a prática da fotografia à arte e foi o primeiro no Estado a ter tutela de uma instituição oficial no campo artístico.

Há de se ressaltar também que o Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia a realização do II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea, organizado pelo Foto Cine Clube da Bahia, nos anos 1960, teve grande importância no sentido de estimular e incentivar a prática fotográfica local com ambições artísticas. Esses salões foram uma espécie de vitrine para a difusão de diferentes estilos praticados nos foto clubes em todo Brasil, sem impedir, no entanto, a participação de fotógrafos independentes. No material estudado dessas exposições, foi possível identificar, ainda, influências pictorialistas, assim como experimentações formais.

Já a entrada de conteúdos humanistas com viés jornalísticos nos museus foi uma tendência difundida no MoMA que repercutiu também no Brasil. Constatamos que o Museu de Arte Moderna da Bahia, ainda na gestão de Lina Bo Bardi, foi a primeira instituição museológica baiana a exibir uma exposição com temas de reportagens fotográficas advindas de revistas ilustradas da época. Na sequência, esse gênero fotográfico ganhou gradativamente espaço nos museus e nas galerias, vindo a aparecer na Sala Especial de Fotografia, na II Bienal Nacional de Artes Plásticas, em 1968.

Acreditamos que a criação de uma sala especial para fotografia na programação da II Bienal representou um passo importante no reconhecimento das possibilidades artísticas da fotografia na Bahia. Por outro lado, esse episódio

sinaliza, também, que ainda não era permitido que a fotografia fosse aceita como uma categoria específica e exposta junto às outras modalidades artísticas.

Em que pese certa resistência mencionada acima, a fotografia, de forma híbrida, já era utilizada por artistas nesse período, a começar por Lênio Braga, considerado pela crítica um artista com influências da *pop art*. Além de desenhista, ele foi fotógrafo do Centro de Estudos Afro Orientais da UFBA e fez uso recorrente da fotografia em suas obras. Na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, e na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967, Braga apresentou trabalhos com a técnica *assemblage*, compostos por imagens fotográficas. Ainda em algumas edições da Bienal de São Paulo, nos anos 1970, encontramos a participação de artistas baianos com obras nas quais a fotografia se fez presente.

Na 12ª Bienal Internacional de São Paulo, os artistas e professores da Escola de Belas Artes da UFBA, Jamison Pedra e Juarez Paraiso, apresentaram trabalhos elaborados a partir de pesquisas estéticas que merecem destaque. Pedra expôs processos experimentais fotográficos com coloração de imagens e Paraiso, trabalhos híbridos com superposição de fotografias e desenho. Posteriormente, Paraiso apresentou na 14ª Bienal de São Paulo a continuidade de seu processo criativo com fotografia. Vale ressaltar que as pesquisas desenvolvidas com fotomontagens por ele nos anos 1970 é algo singular e se difere das fotomontagens tradicionais relativas aos experimentos desenvolvidos pelas vanguardas artísticas. Paraiso propõe a junção de várias técnicas, assegurando um lugar para fotografia em suas composições, por enxergar seu potencial criativo e artístico.

Informações foram atualizadas referentes às contribuições do professor e artista Silvio Robatto, que, desde o final de 1950, já participava de exposições importantes no Brasil e em outros países. Nos anos 1960, Robatto introduziu a fotografia de forma inovadora em espetáculos que envolviam dança e teatro. Na década seguinte, esse formato de apresentação foi ampliado, integrando artes plásticas e música. Denominado *Interarte*, esses projetos experimentais tiveram três edições, realizadas no Instituto Cultural Brasil Alemanha, sendo considerados pela mídia da época como *happening*. Robatto merece ser

lembrado também pela sua capacidade inovadora, sendo um dos primeiros artistas na Bahia a experimentar os meios criativos da fotografia digital.

Encontramos, também, a fotografia incluída nos projetos ambientais desenvolvidos pelo grupo Etsedron. A fotografia era vista pelo idealizador do grupo, Edson da Luz, como uma arte integrativa, sendo inserida no memorial descritivo do projeto como um recurso de projeção de imagens, durante as apresentações, assim como um instrumento de registro

das ações efêmeras proposta pelo grupo. O Etsedron propôs a problematização da arte em seu contexto cultural e social acompanhando as questões, de renovação formal da arte no âmbito internacional da época, com a fotografia passando a ter um lugar definido na representação da obra arte, assumindo a comprovação de sua existência.

Percebemos que na década seguinte a fotografia ganhou uma maior dimensão no fazer artístico nos trabalhos das artistas Sonia Rangel, Gisele Rocha e do fotógrafo Aristides Alves. Nas fotopinturas corporais apresentadas pelo trio, a utilização da fotografia não era apenas o meio que possibilitava a exibição da obra efêmera, como também sua participação estava ligada ao conceito de criação da obra.

Mais um ponto investigado esteve relacionado às políticas públicas abrangendo a fotografia promovidas pela FUNARTE e sua repercussão na Bahia. Constatamos que a criação do Núcleo de fotografia, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, na década de 1980, teve influência da FUNARTE. O Núcleo de Fotografia promoveu a prática fotográfica em diversas áreas e estimulou a fotografia autoral no circuito artístico da capital baiana, embora apenas em 2007 ele viesse a integrar a Diretoria de Artes Visuais. É importante ressaltar que o setor de artes plásticas da Fundação Cultural do Estado da Bahia demonstrou interesse em absorver o Núcleo de Fotografia, dois anos após sua criação, sem obter êxito. O Núcleo Fotografia permaneceu, durante duas décadas, subordinado à Divisão de Imagem e Som. A transição do Núcleo de Fotografia para a Diretoria de Artes Visuais sofreu resistências por parte dos fotógrafos locais. Tal fato, associado à tentativa passada de incorporação ao setor de artes plásticas, nos leva a considerar que os fotógrafos tinham reservas em partilhar com os artistas o incentivo e as políticas institucionais destinadas à fotografia.

Na Bahia constatamos que a fotografia foi absorvida, inicialmente, como uma categoria artística no universo acadêmico, no final dos anos 1970, nos Salões Universitários promovido pela Universidade Federal da Bahia e com a participação da Escola de Belas Artes. Observando que, já no início dos anos 1970, o Museu de Arte Contemporânea MAC de São Paulo com sua natureza universitária promoveu uma abertura para a arte conceitual onde a fotografia aparecia como possibilidade de expressão, certamente essas iniciativas reverberaram no ambiente universitário e principalmente nos salões universitários nacionais, possibilitando a circulação da produção de novos artistas e tendências.

A partir dos anos 1990, a fotografia passou a integrar os espaços institucionais artísticos na Bahia de forma efetiva. No começo dessa década, quatro edições dos Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia organizadas pela Escola de Belas Artes reanimaram o cenário artístico local, carente de eventos nacionais por mais de duas décadas. Os salões tanto proporcionaram a reflexão sobre a fotografia autoral e seus múltiplos aspectos, como também deram visibilidade a trabalhos fotográficos de várias regiões do Brasil.

Posteriormente, as 12 edições da Bienal do Recôncavo e os 15 Salões da Bahia, organizados pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, foram os espaços de consolidação e legitimação da fotografia nas artes no Estado, afinados com as propostas da arte contemporânea difundida no Brasil.

Na Bienal do Recôncavo e no Salão da Bahia, observamos que, embora, em outro contexto, muitos trabalhos apresentados absorveram elementos formais já utilizados nas tentativas de emancipação da fotografia no passado, como o desfoque, as fotomontagens, as foto pinturas, as encenações, dentre outros.

No curso do reconhecimento da fotografia como uma atividade artística, a Bahia seguiu o movimento nacional, que por sua vez manteve influências com as transformações no campo das artes na esfera internacional, assimilando as tendências artísticas e estéticas propostas. Tudo isso fez com que a fotografia gradativamente fosse inserida no processo criativo dos artistas.

Na segunda metade do século XX, o engajamento de algumas personalidades, como Eduardo Salvatore, Pietro Bardi, Walter Zanini, dentre

outros, foi decisivo para a admissão da fotografia no campo artístico nacional. Na Bahia é necessário frisar a importância que o artista e professor Juarez Paraiso desempenhou nesse processo. Ao longo de sua carreira, Paraiso teve um papel fundamental para o reconhecimento da fotografia como expressão artística, sendo uma voz influente vinda do campo das artes, por cerca de quatro décadas incluindo a fotografia nos espaços oficiais de arte.

Para concluir, voltamos às questões iniciais quanto às regras gerais que delineiam o conceito de campo proposta por Pierre Bourdieu. Sem dúvida, os agentes que garantiram a entrada da fotografia no campo da arte foram os artistas, que passaram a utilizá-la gradativamente em suas obras, impulsionando a aprovação de curadores, críticos e diretores de instituições museológicas. Embora a total abertura do campo artístico para a fotografia tenha relações com o capital intelectual, materializado pela arte conceitual, não podemos desprezar as iniciativas empreendidas no decorrer da história da fotografia em prol de sua inserção no campo da arte. O desenvolvimento da técnica e o experimentalismo vivido foram essenciais para sua absorção pela arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Sousa de; FERNANDES, Carlos M. *O Lápis Mágico. Uma História da Construção da Fotografia*. Tradução Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Ist Press. 2014.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: Gráfica Capital, 2015.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TORRES, Otávio. *Apostilas Biografias Resumidas dos Professores da Academia da Escola de Belas Artes da Bahia*. Set. 1955, envelope 190, Arquivo Histórico EBA- UFBA.

ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. Tradução Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, José Jobson de A. *História Moderna e Contemporânea*. 9a ed. Rev. São Paulo: Ática, 1978.

ASZMANN, Francisco. *Fotomontagem e Arte*. São Paulo: Editora Revista Fotoarte, 1961.

BAJAC, Quentin. *Photography at MoMA: 1960 to now*. –Volume II. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

BAJAC, Quentin. *The Invention of Photography*. Translated by Ruth Taylor. London: Thames & Hudson Ltd, 2002.

BANN, Stephen. *Photographie et reproduction gravée*. Études photographiques, 9 | 2001, 22-43.

BARDI, Pietro Maria. *Em torno da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico* / Maria Teresa Ferreira Bastos – 2007. 244 f.; 30 cm Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en Deseos la Concepción de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Salão de 1859*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio Sobre Fotografia*. Tradução Luís Leitão, Manuela Gomes, João Barrento, Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTILLON, Alphonse. *Identification Anthropométrique. Instructions Signalétiques*. Paris: Nouvelle Edition, 1893.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª edição. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. Tradução: Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos. 8. Edição. São Paulo: Perspectiva. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Questões da Sociologia*. Tradução Jani Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 89-94. (Algumas Propriedades dos Campos)

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Traducción Tununa Mercado. Barcelona: Editorial Gustavo Gili AS, 2003.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX*. São Paulo: Secretária Municipal de Cultura, 1992.

CARDOSO, R. *A história da arte e outras histórias*. In: *Cultura Visual*, n. 12, outubro/2009. Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

CARION, Marta. *Pour Fixer la Trace: Photographie, littérature et Voyage au Milieu du XIX siècle*. Geneve: Librairie DROZ S.A., 2003.

CHÉROUX, Clément. *La Fotografía Vernácula*. Traductor Rémy Bastien V.D.M. Mexico: Ediciones Ve S. A. de C. V. 2014.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *História da arte/ história da fotografia no Brasil – Século XIX: Algumas Considerações*. ARS (São Paulo), v. 3, n. 6, p.78-87, 2005.

COÊLHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas; movimento moderno na Bahia*. Escola de Belas Artes UFBA, 1992.

COSTA, Helouise Lima. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: A experiência do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez. 2008.

COSTA, Helouise Lima; SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé. *“Historique et Description der procédés du Daguerreotype et du Diorama”* Paris: Alphonse Giroux Éditeurs, 1839.

DANTON, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DARWIN, C. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray, 1872.

DAZZI, Camila. *O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX*. Revista Esboços, Florianópolis, v. 19, n. 28, p. 169-191, dez. 2012.

DEBOM, Paulo. *O Triunfo das Aparências: Poder e Moda no Segundo Império Francês*. *Veredas da História*, Ano IV – Ed. 2 – 2011, ISSN 1982-4238.

DEMACHY, Robert, *What Difference Is There Between a Good Photograph and an Artistic Photograph?* New York: Camera Note Published by The Camera Club New York n°2, vol. III, 1899.

DÍAZ, Donato Gómez. *Fotógrafos, artistas y empresarios: Una historia de los retratistas almerienses (1839 -1939)*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2018.

DONNÉ, Alfred; FOUCAULT, Leon. *Cours de microscopie complémentaire des études médicales, anatomie microscopie et physiologie des fluides de l'économie. Atlas execute d'après nature au microscope-daguerréotype*. Paris: Baillière, 1845.

DUCHENNE, G.-B. *Mécanisme de la Physionomie Humaine*. Paris: J.-B. Bailliere, 1862.

EMERSON, Peter Henry. *Naturalistic Photography for Student of the Art*. 2.edition. London: Sampson Low, Marton, Searle & Rivington, 1890.

ENGLER, Marin. *Fotografien Werden Bilder. Die Becher-Klasse*. München: Hirmer Verlag GmbH, 2017.

FABRIS, Annateresa. *A fotografia e a crise da modernidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora EDUSP, 1991.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas Históricas*. Volume 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. *A Fotografia Artística na Bahia e sua Inserção nos Salões Oficiais de Arte*. 2009. 215f. Dissertação. Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2009.

FEITOSA, Raul. *Foto Cine Clube Bandeirante*. Balneário Camboriú, SC: Editora Photos, 2013.

FEREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. *Pioneer Photographers of Brazil 1840 – 1920*. The Center for Inter-American Relations, 1976.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Arte na Bahia*, 2003.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Tradução Pedro Miguel Frade. 3º edição. Lisboa: Nova Vega, 2010.

FRIZOT, Michel. *A new History of Photography*. Köhl: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

GRAY, Michael. *Die Aufgehobene Zeit Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*. Übersetzungen von Sebastian Wohlfeil. Berlin: Dirk Nishen, 1988.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. *A fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)*. 2016. 262 f. Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. – Assis, 2016.

GROPPER, Simona. *Silvio Robatto: um homem feliz*. Salvador: Coleção Gente da Bahia, 26. Assembleia Legislativa, 2003.

HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. New York: Taylor & Francis Group, 2008.

HARDY, A. L. & MONTMEJA, A. *Clinique photographique de l'hôpital Saint-Louis*. Paris: Chamerot et Lauwereyns, 1868.

HARTMANN, Sadakichi. *A Plea for Straight Photography*. *American Amateur Photographer* 16 (Mar. 1904), pp. 101–09.

HEINICH, Nathalie. *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea*. In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio L. (org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 179 - 194.

HILL, Paul & COOPER, Thomas. *Diálogo com la Fotografia*. 2ª edición. Tradução Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira E Marcos Penchel. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Tradução Donaldson Magalhães Garschagen. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2011.

HUNT, Robert. *A Manual of Photography*. London: Published by John Joseph Griffin and Co., 1853.

KEMP, Wolfgang. *Geschichte de Fotografie von Daguerre bis Gursky*. 2ª Auflage. München: Verlag C.H. Beck, 2014.

KEMP, Wolfgang. *Theorie der Fotografie I – IV 1839 - 1995*. München: Scihrmer/Mosel, 2006.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico e ofício no Brasil (1833 -1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

KOUTSOUKOS. Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

KRAUS, Rosalind. *O Fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LEITE, Ary Bezerra. *História da Fotografia no Ceará do século XIX*. Fortaleza: Editora do autor, 2019.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografia*. Traducción Fabián García-Prieto. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S. A. 1988.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MACHADO, Vladimir. *A Fotografia na Pintura Espetacular de Pedro Américo*. III Encontro de História da Arte-IFCH/UNICAMP, 2007, p. 366-374.

MAREY, Étienne-Jules. *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*. Paris: G. Masson Éditeur, 1884.

MAREY, Étienne-Jules. *La Chronophotographie*. Paris: Gauthier-Villars, Imprimeur Libraire, 1899.

MARIANO, Walter. *Etsedron*. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MC QUEEN, Alison. *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an older Master I Nineteenth-Century France*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

MCCAULEY, Anne Elizabeth. *A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven: Yale University Press, 1985.

MCCAULEY, Anne Elizabeth. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. Yale: Yale University Press, 1994.

MCCAULEY, Anne Elizabeth. *Merely Mechanical: on the Origins Photographic Copyright in France and Great Britain*. Art History, vol 31 no 1, february 2008, pp 57-78.

MOURA, Mariluce de Souza. *Catálogo Fotobahia 79*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. Nos braços de Vênus às poltronas da academia. Rio de Janeiro: Revista Navigator n°1/2005.

MUYBRIDGE Eadweard. *Animal Locomotion an Electro-Photographic of Consecutive Phases of Animal Moviments*. Philadelphia: Printed by J. B. Lippincott Company, 1887.

MUZZIO, Henrique Cezar. *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e Relatório dos Jurys Especiais*. Rio de Janeiro: Typografia do Diario de Rio de Janeiro, 1862.

NADAR, Félix. *Quand j'étais photographe*. Presentation de Léon Dauded. Paris: Actes Sud, 1998.

NASH, Graham. *Photography and the Art of Digital Printing*. Berkeley: Nash Editions, 2007.

NEWHALL, Beaumont; *The History of Photography*. 5ªedition. New York; Museum of Modern Art, 2012.

NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Tradução José Antonio Suárez. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

O'DELL, Robin. *Photography as Exhibited in The Great Exhibition of The Works of Industry of All Nations, 1851*. Toronto: Ryerson University, 2013.

PARAISO, Juarez Marialva Tito Martins. *Belas Artes 1877 – 1996 Catálogo*. Salvador, UFBA, 1997.

PAVÃO, Luis. *Conservação de colecções de fotografia*. Lisboa, Dinalivro, 1997.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

PHILLIPS, Christopher. *The Jugment Seat of Photography*. New York: October, vol.22, 1982, pp.27 -63.

PLUM, Werner. *Exposições Mundiais no Século XIX: Espetáculo da Transformação Sócio-Cultural*. Tradução Wanderlei de Paula Barreto e Ana Maria Zanutto de Paula Barreto. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

POIVERT, Michel. La photographie française en 1900: l'échec du pictorialisme. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°72, octobre-décembre 2001. Image et histoire. p. 17-26.

PORTER, Allan. *Camara Work Alfred Stieglitz*. Zürich: U. Bär Verlag, 1985.

PORTO, Marly T. C. *Eduardo Salvatore e seu papel como articulador do fotoclubismo paulista*. São Paulo: Grão Editora, 2018.

QUERINO, Manuel. *Artistas Baianos*. Salvador: Câmara Municipal; Press Color, 2018.

RISÉRIO, Antônio. *O Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Royal Commissioners. Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided. London: Spicer Brothers and W. Clowes and Sons, 1852.

SAMAIN, Étienne. *Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860)*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, V. 44 n° 2. p.89 – 126.

SAMPAIO, Maria Guimarães. *A Fotografia na Bahia 1839-2006*. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia e Turismo, Funcultura, Asa Foto: 2006.

SANTOS, Isaura. *A Vida de um Pintor Oséas dos Santos*. Revista do Instituto Histórico de Sergipe, n° 26, 1961 – 1965 vol. XXII p. 153 a 159.

SANTOS, Mário Augusto da Silva. *Casa e balcão: os caxeiros de Salvador (1890-1930)* Salvador: Edufba, 2009.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador*. Salvador: Publicação da Universidade Federal da Bahia, 1959.

SCHAAF, Larry J. *The Photography Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Baltimore: Penguin, 1974.

SEGALA, Lygia. *O espaço Social de Produção Fotográfica no Rio de Janeiro nos anos de 1850*. Anais da Biblioteca Nacional, vol.117,1997, Rio de Janeiro: 2000.

SHEEHAN, Tanya and ZERVIGÓN. Andrés Mario. *Photography and Its Origins*. New York: Routledge, 2015.

SICARD, Monique. *A Fábrica do Olhar Imagens da Ciência e Aparelhos de Visão (Século XV-XX)*. Tradução Pedro EILisboa: Edições 70, 2006.

SIEGEL, Steffen. *Neues Licht Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlag, 2004.

SILVA, James Roberto. “*Doença, Fotografia e Representação. Revistas Médicas em São Paulo e Paris, 1869 -1925*”. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, 2003.

SILVA, Viviane Rummler da. *Miguel Navarro y Cañizares e a Academia de Belas Artes da Bahia: relações históricas e obras*. REVISTA OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA Ano 2, nº 2, outubro 2005.

SIMES, Anita; NUSSBAUMER Gisele, FERREIRA, Kennedy Piau. *Políticas Culturais para as Artes*. Salvador: Edufba, 2008.

SLOTEDIJK, Peter. *Palácio de Cristal – Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. Tradução Manuel Resende. Lisboa: relógio D'Água Editores, 2008.

SOUGEZ, Marie Loup: *História da Fotografia*. Tradução Lourenço Pereira. Lisboa: Dinalivro, 2001.

STEICHEN, Edward. *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

STIEGLITZ, Alfred. *A Fotografia Pictorialista*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio Sobre Fotografia*. Tradução Luís Leitão, Manuela Gomes, João Barrento, Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

STIMSON, Blake. *The Pivot of the World: Photography and its Nation*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2006.

TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Logan Brown, Green and Longmans, 1844.

TARASANTCHI Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio Sobre Fotografia*. Tradução Luís Leitão, Manuela Gomes, João Barrento, Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

TURAZZI, Maria Inez. *A Viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1840) e a Introdução da Daguerreotipia no Brasil* *Acervo I.*, Rio de Janeiro, v. 23, no 1, p. 45-62, jan/jun 2010 - pág. 45 – 62.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trajetos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VIANNA, Marisa. “...vou pra Bahia”. *Salvador: Bigraf*, 2004, p.162. 2002.

WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZERWES, Erika. *A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana*. *História: Debates e Tendências* – v. 16, n. 2, jul./dez. 2016, p. 314-327.

ZOLA, Émile. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques; Mon salon* (1866); *Edouard Manet, étude biographique et critique*. Paris: Nouvelle Édition, 1879.)

Catálogos

I Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann. Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1991. s.p.

II Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1993. s.p.

III Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1995. s.p.

IV Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1998. s.p.

V Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2000.s.p.

VI Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2002.s.p.

7° Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2004.s.p.

8° Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2006.s.p.

9° Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2008.s.p.

10° Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2010.s.p.

11° Bienal do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2012 s.p.

I Salão MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994.

II Salão MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1995.

III Salão MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1996.

IV Salão MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 1997.

V Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia, Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 1998.

VI Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 1999.

VII Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 2000.

8° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, ArtSet Gráfica, 2001.

9° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Venture Gráfica e Editora Ltda., 2003.

X Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Venture Gráfica e Editora Ltda., 2004.

11° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Venture Gráfica e Editora Ltda., 2005.

12° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, P&A Gráfica, fevereiro 2006.

13° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, P&A Gráfica, dezembro 2006.

14° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 2007.

15° Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 2008.

1° Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Catálogo. Escola de Belas Artes, Gráfica Universidade Federal da Bahia, 1992.

Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Catálogo. Escola de Belas Artes, Contraste Editora Gráfica/ BIGRAF, 1993.

Terceiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Catálogo. Escola de Belas Artes, Contraste Editora Gráfica/ BIGRAF, 1994.

Quarto Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Catálogo. Escola de Belas Artes, Gráfica Universidade Federal da Bahia, 1995.

Entrevistas

ALVES, Aristides. Depoimento 10 mar. 2020. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

ARCHANJO, Pedro. Depoimento 3 de mar. 2020. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

AGUIAR, Célia. Depoimento 26 fev. 2020. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

BRAZIL, Marcelo. Depoimento 12 fev. 2019. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

DUARTE, Miguel. Depoimento 11 mar. 2019. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

GUELMAN, Rubens. Depoimento 30 mar. 2019. Entrevistadora Cristina Damasceno, São Paulo, gravação em áudio.

HERÁCLITO, Ayrson. Depoimento 25 mar. 2020. Entrevistadora Cristina Damasceno, Salvador, via telefone.

LIMA, Arlete. Depoimento 5 fev. 2019. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

LUZ, Edson. Depoimento 02 fev. 2020. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

PARAISO, Juarez. Depoimento 17 dez. 2008. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

PARAISO, Juarez. Depoimento 7 fev. 2019. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

PINTO, José Mário Peixoto Costa. 04 de novembro 2019. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

RANGEL, Sônia. Depoimento 17 dez. 2018. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

SIMÕES, Valéria. Depoimento 30 abr. 2020. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, via telefone.