



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: História da Arte Brasileira

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA - FATH

A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NA BAHIA
E SUA INSERÇÃO NOS SALÕES OFICIAIS DE ARTE

Salvador
2009

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA - FATH

**A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NA BAHIA
E SUA INSERÇÃO NOS SALÕES OFICIAIS DE ARTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

F 252 Fath, Telma Cristina Damasceno Silva.

A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte - 2009.
215 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes. 2009.

1. Fotografia – Bahia. 2. Arte baiana. I. Costa, Roaleno Amâncio Ribeiro.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 77(813.8)
CDD – 770

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA - FATH

**A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NA BAHIA
E SUA INSERÇÃO NOS SALÕES OFICIAIS DE ARTES**

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

Salvador,

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa (UFBA) – Orientador

Profª. Dra. Karla Schuch Brunet (UFBA)

Profº. Dr. Juarez Marialva Tito Martins Paraiso (UFBA)

RESUMO

Esta pesquisa aborda a fotografia artística na Bahia e sua inclusão nos salões oficiais de arte nesse estado. Há algumas décadas se produzem obras de arte na Bahia com o uso recorrente da fotografia como matéria de trabalho, contudo, talvez ainda não se tivesse a idéia nítida de como ela está enraizada na produção regional, nem se conhecesse o seu percurso histórico. Neste contexto, este estudo teve como objetivo investigar a introdução da fotografia nos salões de arte da Bahia e o espaço dado nestes eventos aos artistas residentes no estado. Como também, examinar historicamente os primórdios da fotografia na cidade do Salvador e sua vinculação com as artes; compreender as relações entre a fotografia e a arte na contemporaneidade e verificar o espaço que a Bienal do Recôncavo e o Salão da Bahia do Museu de Arte Moderna da Bahia concederam para a produção fotográfica baiana, no período de 1991 a 2006. Para atender aos aspectos considerados relevantes neste estudo e atingir os objetivos propostos, foram adotados os métodos histórico, comparativo e dedutivo de abordagem. O primeiro serviu para entender ao estágio atual de desenvolvimento do tema através dos experimentos e descobertas feitas no passado; o segundo foi um recurso utilizado para comparação entre as semelhanças em diferentes épocas e técnicas; e o último ofereceu uma análise lógica organizando e especificando o conhecimento. A metodologia abrange, ainda, a valorização da história oral com depoimentos dos envolvidos na organização dos Salões e alguns artistas premiados. Os resultados do estudo apontam que Salvador acompanhou rapidamente o desenvolvimento dos processos técnicos da fotografia; os primeiros daguerreotipistas que chegaram à capital eram itinerantes e se apresentavam como artistas. Um dos primeiros fotógrafos baianos foi José Antonio da Cunha Couto, que possuía uma Galeria de Pintura e Fotografia, em 1873. O estúdio “Photographia Artística”, no início do século XX, pertenceu aos professores do Liceu de Artes e Ofício e da Escola de Belas Artes: Francisco Terêncio Vieira de Campos, Antonio Olavo Baptista e Oséas Santos. Eles utilizaram a fotografia como ferramenta de auxílio na realização de suas encomendas. Destaque para a entrada da fotografia no museu através do fotoclubismo na Bahia, onde suas ações possibilitaram a organização dos primeiros salões de arte fotográfica no estado; como também, a Segunda Bienal de Artes da Bahia. Os Salões Nacionais de Arte Fotográfica realizados na Escola de Belas Artes, na década de 1990, foram de fundamental importância, no sentido de trazer para o estado o intercâmbio da produção fotográfica nacional. Assim como as Mostras de Fotografia Contemporânea da Bahia promoveram a fotografia local. A pesquisa revela que, durante 1991 a 2006, a Bienal do Recôncavo apresentou em relação ao Salão da Bahia um maior panorama acerca das tendências da produção artística na fotografia baiana.

Palavras Chaves: Fotografia Artística. Fotografia Baiana. Salões de Fotografia. Fotoclubismo. Bienal do Recôncavo.

ABSTRACT

This research approaches the artistic photography in Bahia and its insertion in the official halls of art in Bahia. Works of arts have been produced for decades in Bahia with the recurrent use of photography for work purposes, however without the clear idea about how it is rooted in the regional production or being aware of its historical course. In this context this study aims to investigate the introduction of photography in the art halls of Bahia and the space given in these events to artists residing in the state. As well, historically considered the beginnings of photography in the city of Salvador and its link with the arts, understanding the relationship between photography and contemporary art in the space and check the Biennial Recôncavo and Hall of Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, granted to the photographs of Bahia, from 1991 to 2006. In order to address the aspects considered relevant in this study and achieve the methods proposed, historical, comparative and deductive approaches were adopted. The first one served to understand the current development stage of the subject through experiments and discoveries made in the past; the second one was a feature used to compare the similarities in different times and techniques and the last one offered a logical analysis by organizing and specifying the knowledge. The methodology includes also the value of oral history captured trough interviews with those ones involved in the organization of the Halls and some artists awarded. The study results indicate that Salvador followed rapidly the development of the technical processes of photography; the first daguerreotypists that arrived in the capital were travelers who presented themselves as artists. One of the first photographers of Bahia was José Antonio da Cunha Couto who owned a gallery of painting and photography, in 1873. The studio "Photographia Art" in the beginning of the twentieth century belonged to Francisco Terêncio Vieira de Campos, Antonio Olavo Baptista and Oséas Santos, professors of the School of Arts and Crafts and School of Fine Arts: They used photography as a useful tool to carry out their work orders. Highlights to the entrance of the photography in the museum through the Bahia photoclub which enabled the organization of the first exhibition halls of photographic art as well as the Second Art Biennial of Bahia. The National Halls of Photographic Art held in the School of Fine Arts in the 1990s, were fundamentally important due to the exchange of the national photographic production in the State. The Contemporaneous Photography show in Bahia also promoted the local photography. The research reveals that from 1991 to 2006, the Biennial of Recôncavo compared with the Hall of Bahia, showed a remarkable panorama about the trends of the artistic production photo of Bahia.

Keywords: art photography. Bahian Photography. Halls of Photography. Photoclub. Biennial of Recôncavo.

LISTA DE SIGLAS

ABAF – Associação Brasileira de Arte Fotográfica
ACBEU – Associação Cultural Brasil Estados Unidos
AFAB – Associação dos Fotógrafos Amadores da Bahia
ALA – Ala de Literatura e Arte
BAHIATURSA – Empresa de Turismo da Bahia S/A
EBA – Escola de Belas Artes
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes
EUA – Estados Unidos da América
FCCB – Foto Cine Clube da Bahia
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte
IAB – Instituto dos Arquitetos da Bahia
ICBA – Instituto Cultural Brasil Alemanha
MAMB – Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-BA – Museu de Arte Moderna da Bahia
SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TCA – Teatro Castro Alves
UFBA – Universidade Federal da Bahia
USIS – *United States Intelligence Service* (Serviço de Informação e Divulgação Cultural dos Estados Unidos da América)
VASP – Viação Aérea São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por estarem sempre ao meu lado nos desafios da vida.

A Paulo, pela a atenção nas primeiras leituras e conselhos.

A Pedro, pelas conversas, informações e pelos livros emprestados.

Ao meu orientador Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa, por ter me incentivado sempre, pela sua distinção e habilidade nas orientações.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, à sua coordenação, funcionários, professores e doutores.

Ao Prof. Dr. Juarez Paraíso, pelas informações concedidas no processo de construção desta pesquisa.

A Prof^a. Dra. Karla Schuch Brunet, pelas sugestões sobre abordagem do tema.

A Ubaldo Senna e Ewald Hackler, por terem me permitido pesquisar em suas coleções de fotografias.

A Jean, pelo auxílio nos gráficos e tabelas.

A Antônio Agdo, pela ajuda na reprodução das fotos.

A Jacqueline Moreno Machado, pelas contribuições na tradução do Abstract.

A Iraildes Mascarenhas, pelas informações prestadas.

A Kabá Gaudenzi, Lázaro Torres, Jamison Pedra, Lia Robatto, José Mario Peixoto Costa Pinto, Rino Marconi, Raimundo Sampaio, Saulo Kainuma, Maria Sampaio, Shirley Stolze, Ruy Goethe, Fábio Duarte, Alba Vasconcelos, Antônio Neto, Márcio Lima, Valéria Simões, Arlete e Grace Gomes, pelas declarações e material disponibilizado para este trabalho.

À Biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em especial a Josenice, Janete e Madalena.

A Lêda Maria Ramos Costa, pela confecção da ficha catalográfica.

A Geraldo Bonelle e Rosana Baltiere, responsáveis pelos setores de arquivo e restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

A Joel, pela ajuda na parte da informática.

A Claudia Santana e Carla Swingel, pelas sugestões no projeto ainda na fase de ingresso no mestrado.

A Janine, pela revisão e normatização.

Agradeço, também, às seguintes instituições pela gentileza ao acesso em seus acervos: Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Fundação Instituto Feminino, Museu de Arte da Bahia, Museu Casa da Misericórdia, Associação Comercial da Bahia, Biblioteca do Museu Carlos Costa Pinto, Biblioteca do Museu de Arte Moderna da Bahia, Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Biblioteca da Fundação Gregório de Mattos e Arquivo Público da Bahia.

“O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.”

Machado de Assis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A FOTOGRAFIA NA BAHIA NO SÉCULO XIX	16
1.1 Histórico da Fotografia na Bahia	16
1.2 O Cenário Baiano Oitocentista	18
1.3 Fotógrafos de Passagem	20
1.4 A Febre do Carte-de-visite e a Fotografia Estereoscópica	31
1.5 Foto-pintura e o Retrato	33
1.6 Novos Estabelecimentos	35
1.7 Pintores Fotógrafos	41
1.8 A linguagem Fotográfica na Pintura Impressionista	53
1.9 O Contato dos Pintores Baianos com o Impressionismo	58
2 A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA BAHIANA E OS SEUS PRIMEIROS SALÕES	67
2.1 A Popularização da Fotografia e o Movimento Pictorialista	67
2.2 A Fotografia Moderna e o Fotoclubismo no Brasil	71
2.3 A Fotografia na Bahia nas Primeiras Décadas do sec. XX	80
2.4 O Fotoclubismo na Bahia e o 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica	87
2.5 O Foto Cine Clube da Bahia e os Salões Bahianos de Fotografia Contemporânea	96
2.6 A Fotografia na Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia	103
2.7 Realidade Baiana a partir da década de 1970	119
2.8 Os Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia	121
2.9 As Mostras de Fotografia Contemporânea Baiana	130
3 A FOTOGRAFIA NOS SALÕES DE ARTES DA BAHIA	133
3.1 O Processo de Redemocratização do Brasil	133
3.2 A Fotografia na Bienal do Recôncavo	135
3.3 Fotografias Premiadas nas Primeiras Bienais do Recôncavo	139
3.4 As Últimas Premiações	148
3.5 Os Salões da Bahia do MAM	152
3.6 A Fotografia Baiana nos Treze Salões da Bahia	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
ANEXOS	180

INTRODUÇÃO

A Bahia seguiu a tendência inicial da história da fotografia, cujos primeiros fotógrafos a trabalharem no ramo possuíam estreitas aproximações com as artes, especialmente com a pintura e o desenho. A modalidade do retrato vinculou a mesma atividade comercial à figura de dois profissionais: o fotógrafo e o pintor.

A escassez de informações sobre a produção artística fotográfica na Bahia foi um dos pontos que motivou o desenvolvimento deste estudo. O objetivo principal desta pesquisa foi investigar a inserção da fotografia nos salões de artes da Bahia e a participação de artistas baianos neste processo. Como objetivos específicos, a intenção foi averiguar o fluxo histórico da fotografia artística na Bahia, compreender as relações entre a fotografia e a arte na contemporaneidade e analisar o espaço que Bienal do Recôncavo e o Salão de Bahia do Museu de Arte Moderna concederam para a produção fotográfica baiana, no período de 1991 a 2006.

Para alcançar os objetivos propostos adotou-se um referencial teórico histórico, buscando interligar os principais acontecimentos na história da fotografia e seus desdobramentos na realidade baiana. A escassez de dados acerca do tema demandou um processo investigativo aprofundado em arquivos, bibliotecas e acervos particulares. Um elemento de muito valor na construção deste trabalho foram os depoimentos obtidos por grande parte dos envolvidos na organização dos salões, como também dos artistas premiados. Os testemunhos enriquecem e complementam os dados coletados, aproximando esta dissertação para a realidade dos fatos, cujas evidências encontram-se fragmentadas nas diversas fontes consultadas.

Se partirmos da história da fotografia, constataremos que a maioria dos princípios básicos da ótica já era conhecida muito tempo antes de se obter a primeira imagem fotográfica. No século X, a câmara obscura era usada para observar eclipse solar. Na Renascença, esta câmara foi reduzida para uma caixa de madeira e acrescentou-se uma lente no lugar do orifício, melhorando a qualidade da imagem. Leonardo da Vinci, Dürer, Jan Vermeer, entre outros pintores, utilizaram a câmara obscura para facilitar a elaboração de suas obras. Só mais tarde foi descoberta uma maneira permanente de fixar a imagem.

Desde o invento da fotografia, as relações entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais provocaram muitas discussões. Parte do século XIX foi dominada pelas reações dos artistas contra o domínio crescente da indústria técnica.

A simbiose entre arte e fotografia sempre esteve presente desde o início do invento. Mesmo no princípio, tendo a função única de registro e documentação, algumas fotografias foram classificadas como trabalhos de Fotógrafos Artistas, a exemplo de Nadar (1820-1910).

Os primeiros fotógrafos pertencem a uma camada boêmia da sociedade, como antigos pintores, caricaturistas e miniaturistas, que com a nova invenção procuraram a sobrevivência. Os principais foram Nadar e David Octavius Hill (1802-1870) que conseguiram expressar em seus retratos uma nova linguagem. Os retratos iniciais, com poses e utilizando utensílios no cenário, seguem a linha semelhante da pintura.

No emprego que os artistas faziam da fotografia há que se diferenciarem várias atitudes possíveis. O pintor podia copiar simplesmente uma fotografia, utilizá-la como esboço ou documento, inspirar-se nela referindo-se a determinada imagem ou, ter assimilado a visão iconográfica própria da fotografia e reproduzi-la, consciente ou inconscientemente em sua obra e, por fim, utilizá-la diretamente como meio de expressão (SOUGEZ, 1996, p.225)

Pintores que inicialmente demonstraram interesse pela fotografia, Paul Delaroche e Eugène Delacroix, apoiaram a descoberta sem nenhum preconceito. Delacroix se recusou a assinar um manifesto organizado por alguns artistas contra a fotografia e em algumas de suas telas usou a fotografia como ponto de partida, como no caso da *Odalisca*, de 1857, inspirada numa foto de nu. Já Corrot utilizou o negativo fotográfico como uma chapa de gravura e J. D. Ingres, em 1842, usou um daguerreótipo, feito por ele mesmo, como cópia para o retrato da Condessa de Haussonvill. Também a figura central do realismo, Gustave Courbet (1819-1877) recorreu à fotografia na execução de alguns de seus quadros.

Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário não hesitou em transportar para a pintura imagens extraídas das fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor. É isso que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa e sim uma coisa diferente, igualmente concreta. (ARGAN, 1992, p.81).

Um dos primeiros impressionistas a utilizar a fotografia para elaboração de uma obra foi Edouard Manet (1832-1883) em *A Execução do Imperador Maximiliano*. Entre outros pintores que se utilizaram amplamente de materiais fotográficos sem se preocupar com as críticas da época, por estarem se valendo de uma nova fonte de inspiração, podemos citar: Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec e Edgard Degas (SOUGEZ, 1996, p. 228).

O aprimoramento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo aconteceu durante o período de ascensão da pintura impressionista. O equipamento fotográfico auxiliou na descoberta de cenas fortuitas e do ângulo inesperado, permitindo aos artistas trilhar um caminho de exploração e experimentos, pois não havia mais a necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato.

Neste período surge também o movimento pictorialista, composto por fotógrafos, que preocupados com a banalização da fotografia e seu distanciamento das artes, lançaram mão de métodos experimentais. Seus integrantes buscavam produzir uma fotografia artística através do emprego de técnicas manuais dando as imagens uma aparência de desenho, pintura ou gravura.

O movimento pictorialista, a *straight photography*, de Stieglitz, os fotogramas de Monholy-Nagy e Man Ray, juntamente com as fotomontagens e colagens dos Surrealista e Dadaísta exerceram grande influência na linguagem estética da fotografia artística internacional, e foram essenciais para a admissão da fotografia como linguagem autônoma (COSTA; SILVA, 2004, p. 28).

No início do século XX, surgem no Brasil os primeiros foto clubes, que embora tenham adotado os princípios do movimento pictorialista internacional foram flexíveis a outras influências, como a figuração peculiar das pinturas da época e as revistas ilustradas (MELLO, 1998, p.67).

O fotoclubismo teve uma fundamental importância para a fotografia artística no Brasil. Através destas agremiações foi possível a difusão do experimentalismo, que mesmo acadêmico causou impacto na técnica fotográfica ao sugerir novas possibilidades de expressão para a fotografia artística. Além disso, eles possuem o mérito de organizar os primeiros salões de fotografia no Brasil.

O primeiro Salão Brasileiro de Fotografia foi promovido pelo Photo Club Brasileiro, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, em 1940. Mais tarde, a fotografia adentra o museu, com os integrantes do Foto Cine Clube Bandeirantes, que participam com uma sala especial da Segunda Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1953 (COSTA; SILVA, 2004, p. 62).

É notável a grande participação de artistas plásticos que freqüentavam os clubes, inovando e trocando conhecimentos técnicos e estéticos. As potencialidades da fotografia na criação de imagens abstratas foram exploradas, desde os anos 1940, por artistas pioneiros como: Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, Athos Bulcão, entre outros (COSTA e SILVA, 2004, p.109).

Acerca dos registros disponíveis sobre a fotografia na Bahia, na segunda metade do século XIX, indicam que era uma atividade praticada inicialmente por pintores e em seguida por profissionais do ramo. No começo, só as camadas mais ricas da população tiveram acesso à fotografia, mas com a chegada do *carte de visite* tornou-se acessível a todas as classes sociais (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.52).

Sobre a história do desenvolvimento da fotografia no estado da Bahia, existem algumas lacunas, sem muitas informações. Há o aparecimento do baiano Voltaire Fraga, em 1930, com imagens surpreendentes da Bahia antiga, publicadas na revista “O Cruzeiro”, que talvez tenha sido o primeiro fotógrafo regional a se destacar no cenário nacional.

A chegada do fotógrafo francês Pierre Verger, na primeira metade do século passado, dinamiza a imagem fotográfica na Bahia, acrescentando uma maior dimensão estética com domínio sobre a forma e uma sensibilidade plástica até então não explorada. O olhar poético de Verger influenciou toda uma geração de novos fotógrafos baianos.

Há algumas décadas se produz obras de arte na Bahia com o uso recorrente da fotografia como matéria do trabalho, mas talvez ainda não se tenha a idéia nítida de como ela está enraizada na produção regional, nem se conheça o seu percurso histórico.

No que se refere aos procedimentos metodológicos utilizados na realização deste estudo, lançou-se mão de análise documental: documentos vinculados a instituições e documentos pessoais; análise bibliográfica, livros, catálogos, convites, almanaques, artigos em jornais, entre outros; análise *in loco* das obras originais dos artistas, pintura e fotopintura expostas em museus e instituições do estado. As entrevistas foram realizadas com roteiro prévio sem descartar o envolvimento e a espontaneidade das fontes, gravadas em áudio, em conversas

informais. Ainda algumas entrevistas foram feitas via correio eletrônico. Também nos procedimentos metodológicos, consideramos análises comparativas, realizadas entre os trabalhos premiados nos salões e outros artistas, as quais abarcaram basicamente a comparação dos conteúdos e dos recursos formais.

Toda experiência de pesquisa bibliográfica e de campo está sintetizada nesta dissertação, cujo resultado se desdobrou em três capítulos. O primeiro capítulo intitulado *A Fotografia na Bahia no Século XIX* trata sobre os primórdios da fotografia na Bahia, a evolução do processo técnico e sua difusão na cidade do Salvador. Assim como: os primeiros estabelecimentos do ramo; os fotógrafos que exerceram também a atividade de pintores. Da mesma forma foi focado como três pintores baianos, Manuel Lopes Rodrigues, Prisciliano Silva e Alberto Valença, absorveram a linguagem fotográfica em suas obras.

No segundo capítulo, que tem como título *A Fotografia Artística Baiana e seus Primeiros Salões*, discorre sobre a popularização da fotografia, o surgimento do movimento pictorialista internacional e seus reflexos no Brasil. A fotografia na Bahia nas primeiras décadas do século XX, o início do fotoclubismo e a organização do primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Ainda, sobre a inclusão da fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, a realização de quatro Salões de Arte Fotográfica na Escola de Belas Artes e por fim das quatro edições das Mostras de Fotografia Contemporânea.

O terceiro capítulo, nomeado *A Fotografia nos Salões de Artes da Bahia*, aborda a fotografia na Bienal do Recôncavo no período de 1991 a 2006 e as obras premiadas dos fotógrafos residentes no estado da Bahia. Como também, se analisa o espaço concedido à fotografia desde o início dos Salões da Bahia até 2006, destacando os premiados residentes na Bahia.

Ao fazer as considerações finais, empreendemos um esforço de síntese das questões levantadas. Para compreender a trajetória da fotografia artística baiana nos dois principais eventos de arte na Bahia: Bienal do Recôncavo e o Salão da Bahia; delineamos o histórico da fotografia artística no estado, apontando particularidades ainda não reveladas e enfatizando seus principais acontecimentos.

1 A FOTOGRAFIA NA BAHIA NO SÉCULO XIX

1.1 Histórico da Fotografia na Bahia

A fotografia esteve, desde os seus primórdios, presente em nosso país. Seja pela tentativa pioneira desenvolvida pelo francês Hercule Florence (1804-1879), que já em 1832 registrava imagens em uma câmera obscura na antiga Vila São Carlos, hoje Campinas, seja pela passagem da expedição do navio escola L'Orientale, com o também francês abade Louis Compte, que transportava uma câmera de daguerreotípia, após cinco meses do anúncio oficial da nova invenção¹.

Os experimentos isolados de Hercule Florence foram apresentados e reconhecidos em 1976, no Instituto de Tecnologia de Rochester, EUA, e só mais tarde amplamente divulgado, em 1988, na França, no colóquio *Les Multiples inventions de la photographie*. Trabalho fruto das pesquisas, iniciadas em 1972, pelo professor Boris Kossoy.

É difícil atribuir apenas a uma pessoa a descoberta da fotografia; foram alguns homens notáveis, como Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1857), William Henry Fox Talbot (1800-1877), Hippolyte Bayard (1801-1877) e Hercule Florence, que, no mesmo período, tentavam com diversos métodos fixar as imagens do mundo. Com isso, surgiram diferentes caminhos nos campos da física e da química, mas com o mesmo objetivo – encontrar uma forma para obter imagens permanentes em um suporte.

É surpreendente que todos eles tivessem uma relação direta ou indireta com a arte: Niepce se interessava pela litografia, e não possuindo a habilidade do desenho, era auxiliado pelo seu filho Isidore; Daguerre era um pintor famoso pelo seu diorama, espécie de espetáculo onde o cenário com diferentes iluminações formava várias perspectivas; Talbot foi um homem culto, com grande sensibilidade estética, que publicou o primeiro livro de fotografia em 1845, composto por estampas e uma série de naturezas mortas; já Bayard vivia num ambiente

¹ Em 19 de agosto de 1839, em sessão na Academia de Ciência em Paris, foi anunciado publicamente o processo de daguerreotípia, cujos direitos autorais foram comprados pelo governo francês e oferecidos à humanidade. Em 17 de janeiro de 1840, são feitas imagens com os primeiros Daguerreótipos no Brasil (VASQUEZ, 2002).

artístico, entre cômicos e pintores; e por fim, Florence, que possuía, além da natureza inventiva, uma veia artística, especialmente para o desenho e a pintura.

O gosto pelas artes permeia a obra de Florence ao longo de sua vida. O desenho e a pintura, em especial, sejam como expressões plásticas puras ou aplicadas, como já se viu, são manifestações sempre presentes. No final da década de 1830, quando se achava mergulhado nas pesquisas da fotografia e no aperfeiçoamento do seu sistema de poligrafia, ainda achava tempo para exercer sua atividade artística como retratista a óleo e miniatura conforme anunciava em periódico da capital. (KOSSOY, 2006. p.99)

O método de Florence se constituía em usar uma câmara obscura contendo uma folha de papel sensibilizada com nitrato de prata, resultando numa imagem negativa, utilizando mais tarde chapa de vidro. Um obstáculo permanente em suas tentativas era a fixação das imagens, que desaparecia com a contínua ação da luz.

Lamentavelmente, o conhecimento deste experimento fica apenas restrito à Vila São Carlos, não tendo nenhum incentivo pelas autoridades da época, nem maiores repercussões em outras regiões do Brasil.

Quanto à chegada ao Brasil do abade Louis Compte, que trazia em sua bagagem um equipamento contendo uma máquina de daguerreotipia, instrumento indispensável nas expedições da época, ele declarava ter sido aprendiz do próprio Daguerre². Tal processo foi inicialmente desenvolvido por Joseph-Nicéphore Niepce em 1824 e aprimorado por Daguerre, sendo difundido rapidamente por todo o mundo. A técnica consiste em uma imagem positiva reproduzida sobre uma placa polida de metal com prata e sensibilizada com vapores de iodo; onde, após exposição à luz, a imagem é revelada com vapores de mercúrio e fixada com uma solução de sal concentrado.

Inicialmente, algumas questões como o alto custo dos materiais, as limitações da técnica, especialmente em relação à luz, e o peso do equipamento contribuíram para que um pequeno grupo abastado interessado pela novidade ou entidades científicas dotadas de recursos tivessem acesso à inovação. No primeiro ano, em 1839, foram vendidos 30 exemplares do equipamento, que custava 400 francos-ouro, pesava cerca de 50 quilos e trazia junto um manual de uso nos principais idiomas. Porém, pelo invento ter se tornado patrimônio público,

² KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

rapidamente surgiram no mercado câmaras similares, mais baratas, ampliando assim o número de daguerreotipistas em todo o mundo (SOUGEZ, 2001, p.61).

Quando a fragata L'Orientale aportou inicialmente em Salvador, permaneceu em mares baianos por quatro dias, de 13 a 17 de dezembro de 1839. Da estadia, não se tem notícia de nenhuma imagem feita por Compte, apesar de a viagem ter um caráter de pesquisa, de a cidade oferecer diversos atrativos visuais e do período de permanência. É difícil acreditar na inexistência de algum registro. “Certamente fotografias foram tiradas e posteriormente perdidas” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.43).

Seguindo para o Rio de Janeiro, Compte apreende três vistas da cidade: o chafariz de Mestre Valentim, o antigo Mercado da Candelária e o Paço Imperial, sendo estes os mais antigos daguerreótipos conhecidos, até o momento, em nosso território.

Com as demonstrações de Compte, o futuro imperador, Dom Pedro II, então herdeiro do trono do Brasil, tendo a idade de 14 anos, se entusiasma com os daguerreótipos e providencia a compra de um equipamento idêntico, tornando-se assim o primeiro fotógrafo brasileiro. Ele aprendeu a fotografar com o professor Americano Augusto Morand e cumpriu um papel importante no incentivo e divulgação da fotografia no Brasil. (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p.22)

1.2 O Cenário Baiano Oitocentista

Principal porto colonial português e fonte substancial de recursos para a metrópole, a Bahia teve no século XVIII a sua era de ouro nas artes. Com recursos e prestígio para investimento, pôde promover o crescimento de sua população e do número de monumentos artísticos, principalmente as igrejas e os solares, e com eles o número de artistas e mestres de ofício³.

Porém, o século XIX foi marcado por fases de equilíbrio e decadência na economia decorrente, em grande parte, por Salvador ter deixado de ser a capital da colônia, que passou

³ ALVES, Marieta. **História, Arte e Tradição da Bahia**. 1ª ed. Salvador: Secretaria da Cultura Bahia, 1974. p. 145.

para o Rio de Janeiro em 1763, e pela própria mudança no perfil econômico global do capitalismo mercantilista para o capitalismo industrial.

A economia baiana no século XIX é definida por Mattoso (1978) nos seguintes estágios: prosperidade, entre 1787 – 1821; depressão, 1822 – 1842 /45; recuperação, 1842– 1860; grande depressão, 1887 – 1897; e recuperação, 1897 – 1905.

Com abertura dos portos às nações amigas, decretada em 1808 pelo príncipe regente Dom João VI, foi concedido tratamento especial aos navios ingleses, que ficaram isentos das formalidades alfandegárias. Conseqüentemente, o Brasil passa a ser o terceiro mercado externo dos ingleses.

Nesse período, a Bahia abrigou muitos comerciantes estrangeiros, o comércio se desenvolveu rapidamente e passou a ser a atividade mais expressiva da região. Contudo, mais tarde, apresentou-se um quadro de involução econômica, agravado em decorrência dos impedimentos legais relacionados ao tráfico negreiro e ao anacronismo da produção açucareira.

A solução das carências decorrentes da falta da mão-de-obra escrava foi tratada pelo governo brasileiro com uma política de imigração destinada à colonização por “braços livres”. Este também foi o modo de pensar dos governantes da Bahia, que já possuía uma incipiente colônia européia, não devidamente mesurada, vez que o censo de 1872 não discriminava estrangeiros por nacionalidade.

No último quartel do século XIX, a Companhia Metropolitana introduziu no estado 25.000 imigrantes europeus: portugueses, espanhóis, austríacos, italianos e alemães, buscando o estabelecimento destes colonos em diversas regiões do Estado⁴.

Com a fixação de muitos estrangeiros na capital do estado, o campo das artes foi favorecido. O Teatro São João passou a ter, continuamente, visitas de companhias líricas e dramáticas, a moda “à francesa” dava a tônica do vestuário das baianas, novos ares estavam sendo sentidos na cidade.

⁴ AZEVEDO, Tales de. **Italianos na Bahia e outros Temas**. Empresa Gráfica da Bahia, 1989, p.34

1.3 Fotografos de Passagem

Os primeiros daguerreotipistas que passaram pela capital baiana anunciaram os seus serviços através dos jornais da época – “Correio Mercantil” de Salvador ou “O Commercio” – , eram itinerantes e em sua maioria estrangeiros.

O historiador Gilberto Ferrez (apud OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 43) alude o aparecimento na Bahia do primeiro daguerreotipista ao ano de 1844. Na edição de 6 de julho, do Correio Mercantil de Salvador, um anônimo se apresentava como “Artista chegado de Paris” que tirava retratos diariamente e usava como ateliê a casa de número 132, na rua da Vitória (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.43).

O igualmente historiador Cid Teixeira⁵ aponta, mais adiante, para anúncios nos meses de fevereiro, março e abril de 1845 em O Commercio, que outro daguerreotipista cujo nome não é mencionado, oferece os seus serviços:

Os retratos tirados pelo daguerreotypo nada mais deixam a desejar com a adição do “colorido” como é agora sabido de todos [...] Tiram-se também retratos em miniaturas para medalhas, e acha-se um sortimento de quadros de madeira e metal. O artista transporta o seu maquinismo para as casas onde for chamado. (TEIXEIRA, 1963)

No reclame ainda há referências a preços, tamanhos e utilização da expressão “fumo” para as fotografias monocromáticas.

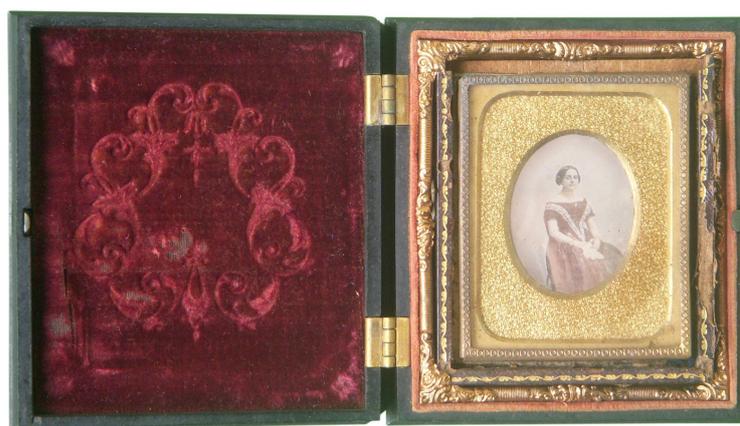


Figura 01 – Daguerreótipo estojo 10x8cm.
Autor desconhecido, século XIX.
Acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia.

⁵ TEIXEIRA, Cid. “Professores de Daguerreotipia: Eles Deixaram a Imagem dos Senhores-de-Engenhos e Sinhozinhos”. **Jornal da Bahia**, Salvador 2º Caderno: 10 e 11 de nov. 1963

Nos classificados da época que ofereciam os serviços de daguerreotipia, é freqüente encontrar informações sobre o período de estadia dos artistas na cidade, frisando o caráter temporário da oferta e, sobretudo, preferências por horários para o desenvolvimento da atividade. Devido às limitações da câmara de daguerreotipia, que necessitava de muita luz, havia sempre exigências nos horários de atendimento, prioritariamente o de maior luminosidade do dia, entre 10 da manhã e 15 horas, privilegiando os locais claros como varandas, balcões externos ou terraços para a execução do trabalho. Alguns ainda ofereciam a possibilidade de ir à casa do freguês para executar as sessões fotográficas.

O primeiro nome a ser conhecido é o de C. L. Micolei, que aparece no “Correio Mercantil” em fevereiro de 1845, ofertando suas habilidades com o novo aparato. Mais tarde, em 5 e 9 de maio do mesmo ano, ele tenta vender a sua “grande máquina de Daguerreotypo com dois objetivos (um para tirar vistas e outro para retratos) e todos os pertences e preparações chymicas”, comprometendo-se também a dar ao comprador lições necessárias para a prática. Coincidentemente, no dia em que Micolei informa a sua partida para Europa, no mesmo jornal aparece com destaque a chegada de um professor de Daguerreotipia (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.43).

Tratava-se do artista norte americano Charles De Forest Frederick (1823 – 1894) e seu auxiliar Alexandre B. Weeks, que fizeram muita publicidade ao enfatizar fama e beleza da fidelidade dos seus retratos. No Brasil, em 1844, ele exerceu suas atividades primeiramente em Belém, seguindo para São Luís e Recife, chegando a Salvador em 1848. No Jornal Mercantil de Salvador, no mês de junho do mesmo ano, junto com seu assistente, o professor procurou alugar uma casa durante um período, possivelmente para atender a clientela, tendo como pré-requisito a localização e o posicionamento das janelas em relação ao sol. Como era de praxe, ele também não demorou muito para sair na direção de outras freguesias, partindo no sentido sul, onde se tem registro de suas andanças no Rio de Janeiro, Porto Alegre, Montevideú e Buenos Aires (KOSSOY, 2002, p.147)

De acordo com Kossoy (1980), retornando ao seu país, Frederick tinha sido proprietário de um célebre estúdio, em Nova York, junto com Jeremiah Gurney⁶ (1812 – 1886). Aproximadamente em 1860, sozinho, ele funda na Broadway o maior estabelecimento

⁶ Jeremiah Gurney foi um dos primeiros daguerreotipistas americano. Seu estúdio no Brooklyn, em Nova York, data de 1840.

fotográfico da época, nos Estados Unidos, o “Charles Fredericks’ Photographic Temple of Art” (Figura 02).

Infelizmente, desses primeiros daguerreotipistas, parte fundamental da história da fotografia do estado da Bahia, não há nenhuma imagem identificada. (TEIXEIRA, 1963).



Figura 02 – “Charles Fredericks’ Photographic Temple of Art”

Fonte: Livro “The Invention of Photography The First Fifty Years”, de Quentin Bajac, 2002.

Entre o período de 1840 a 1850 foi muito restrita a quantidade de daguerreotipistas que atuaram no Brasil, pois mesmo com um mercado consumidor reduzido, havia um potencial grande de desenvolvimento e, ainda, a vantagem de não haver concorrência.

Contudo, o Brasil oitocentista, não mais colônia de Portugal, mostrava-se um país bastante atrativo economicamente. As cidades da costa brasileira, principalmente as com portos exportadores e importadores de matéria-prima agrária e manufaturada, possuíam uma camada consumidora composta por aristocratas agrários e comerciantes, muitas vezes ávidos pelos modismos estrangeiros.

Esses foram, com certeza, um dos principais motivos que incentivaram o aparecimento, nas décadas seguintes, de uma mão de obra internacional composta por “professores” e “retratistas” da arte fotográfica.

Outro aspecto importante revela Boris Kossoy:

Numa época em que os estúdios fotográficos nas principais cidades europeias e nos Estados Unidos aumentavam crescentemente de número em função da demanda cada vez maior das variadas camadas da burguesia, a competição entre estes estúdios tornava-se mais acirrada (KOSSOY, 1980, p. 31).

Em Paris, no final da década de 1840, existiam cerca de 50 estúdios ativos, havendo um crescimento oito vezes maior até o final de 1860. Já em Londres, em 1856, o número de estabelecimentos era aproximadamente de 55, passando para 200 em 1861. E em 1858, só em Nova York existiam cerca de 200 estúdios fotográficos (BAJAC, 2002, p.52)

O daguerreótipo começa a perder sua posição de excelência a partir de 1850, quando outros processos irão surgir no mercado. Uma prova é o aparecimento do *eletrotipo*, semelhante ao daguerreótipo, com uma variação na técnica, que consistia na substituição de uma chapa de ouro e prata no lugar da tradicional em prata.

Este período é ainda marcado pelo uso internacional do termo fotografia, que, embora desde 1839 fosse difundido pelo inglês Joseph Frederick William Herschel (1792 – 1871), só nesta época passou a ser veiculado nos anúncios dos nossos periódicos. Mais tarde, por volta de 1860, Herschel usaria as palavras: negativo, positivo e instantâneo.

Quanto ao emprego do vocábulo fotografia, há uma controvérsia em que Hercule Florence, no seu processo de fixar imagens, já utilizava em 1834 a expressão *photography*. (KOSSOY, 2006, p. 126).

Depois da década inicial do descobrimento da fotografia, surge um novo momento em que um grande número de fotógrafos se fixou na cidade de forma mais efetiva, a partir de 1854, oferecendo seus serviços. É o caso do alemão Francisco Napoleão Bautz, pintor, que desde 1839 residia no Rio de Janeiro, onde possivelmente fundou o primeiro estúdio fixo de fotografia no Brasil, e que se transfere, cerca quinze anos depois, para Salvador. O pintor mantinha-se atualizado com os novos materiais que apareciam no mercado europeu, adquirindo equipamentos especiais como a clássica lente para retratos desenvolvida pelo matemático Josef Petzval (1807 – 1891) e pelo ótico Peter Voigtländer (1812 – 1878). Ademais, foi um dos pioneiros a ensinar a técnica fotográfica, colaborando com a difusão da daguerreotipia no país. (VASQUEZ, 2000, p. 56).

Sobre Bautz, só existe referências dos autores Kossoy, Vasquez, Ferrez, entre outros, acerca de sua chegada definitiva na cidade da Bahia, datada em 1854. Pesquisando os jornais da época, constatamos que desde 1851 Bautz já atuava em Salvador, divulgando seus serviços de daguerreotipista no jornal “O Mercantil” (Figura 03).

Daguerreotypo
 Rua direita de Palacio, casa pegada ao Theatro, 2.º andar.

O retratista Francisco Napoleão Bautz, que já exerceo sua profissão durante muitos annos no Rio, tem a honra de participar ao publico desta cidade, que elle continúa todos os dias a tirar com toda a perfeição retratos em fumo e coloridos desde chapa de um palmo até o tamanho de um botão de camisa; tambem tem o mais rico e elegante sortimento de quadros, caixilhos, etc., que recebeu de Paris. Todos os retratos sao fixados ao chlorureto de ouro que os torna inalteraveis, e só agradando se entregarão. Cioso de merecer a benevolencia publica, elle tira os retratos de todo o modo e acaba de pintar uma vista do porto do Bomfim, para servir de fundo aos retratos: o que ainda nao se fez na Bahia

Figura 03 – Jornal O Mercantil de 18/07/1851, N°157

Contrariando a afirmação de Sampaio (2006, p.18), da atribuição dos primeiros a usarem a expressão “Retratistas à Photographia” serem, supostamente em 1854, a firma Casimiro&Smith, que teve uma rápida existência e era localizada à r. de Baixo de S. Pedro, n° 38, podemos observar que Bautz, em 1852, já utiliza termos semelhantes em seus anúncios no jornal O Mercantil, com a rubrica de “Retratos Photographicos coloridos chapas a Electrotypo” (Figura 04).

Retratos
 PHOTOGRAPHICOS COLORIDOS.
 chapas à
Electrotypo

Regreoso a esta capital do retratista Francisco Napoleão Bautz.
 Rua direita de Palacio, casa pegada ao Theatro 2.º andar.

Na galeria photographica do artista, acharão os apreciadores das bellas artes, por preços commodos, uma linda colleção de objectos, e joias muito variados, para collocar retratos, que recebeu pelo vapor inglez. Tirão-se os retratos com chapas à electrotypo com a vista do porto e do Bomfim, ou sem ella, affiançando a perfeição e a duração dos retratos, que só agradando se entregarão: convida-se aos senhores e senhoras para verem a sua colleção de retratos, mesmo independente de se retratarem. Ensina a tirar retratos e tem instrumentos para vender.

Figura 04 – Jornal O Mercantil 26/06/1852, N°140

Nesse espaço de tempo, surgiram outros nomes oferecendo “Retratos Coloridos à Elettrotipo”, a exemplo de J. Goston, que durante o primeiro semestre de 1854 propaga os seus serviços no Jornal da Bahia; do professor de desenho e pintura Francisco da Silva Romão e de João Francisco Pereira Regis.

Outros processos fotográficos foram aperfeiçoados e popularizados a partir do meado oitocentista. O calótipo ou calotype, e também conhecido por Talbótipo, descoberto por William Henry Fox Talbot, patenteado em 1841, em Westminster, não foi absorvido como os outros métodos de fixação das imagens. O sistema negativo/positivo criado por Talbot utilizava papel translúcido e possuía alguns problemas com a nitidez.

Os fatores decisivos para que o calótipo não tivesse muita penetração fora da Inglaterra foram o alto custo pelo direito de sua utilização e a forma de apresentação das imagens, que, distintamente do daguerreótipo, atendia aos padrões de gosto da época, proporcionando com a unicidade da imagem uma relação muito próxima ao retrato pintado (KOSSOY, 1980, p.35).

No entanto, a técnica do colódio úmido, também conhecido pelo nome algodão-pólvora ou piroxilina, criado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813 – 1857) e difundido em 1851, propagou-se rapidamente durante a segunda metade do século XIX em quase todo o mundo.

O sistema empregava álcool, éter e uma solução de nitrato de prata em uma chapa de vidro que fundamentava o negativo e permitia, assim como o calótipo, a reprodução de múltiplas cópias. O tempo de exposição à luz foi reduzido consideravelmente: 15 vezes inferior ao daguerreótipo; a chapa deveria estar úmida durante a operação, o que exigia do fotógrafo muita habilidade com o manuseio dos materiais. Mas, apesar das melhorias técnicas que o processo possuía, existiam ainda alguns problemas, como nos mostra Vasquez:

Ao deixar o ambiente confortável e controlado no estúdio, o fotógrafo oitocentista se via confrontado com uma série de problemas técnicos bastante complicados, sobretudo durante o período do colódio úmido. Problemas que eram bem maiores aqui no Brasil, onde a luz é menos suave e uniforme e o clima mais quente. Isso porque a excessiva luminosidade característica do Brasil exacerbava os problemas de exposição ao criar contrastes violentos entre as diferentes áreas da imagem, enquanto o calor tropical dificultava a operação com esse processo, que exigia a exposição da placa quando esta ainda estivesse uniformemente úmida. (VASQUEZ, 2000, p.26)

Com certeza, o clima quente do estado da Bahia foi um dos empecilhos nas tomadas externas com o colódio úmido e talvez este fator possa justificar a escassez de vistas, como também a abundância de retratos feitos em estúdios com este processo. Sobretudo, o aparecimento do

colódio úmido foi o passo inicial para obtenção do instantâneo e fundamental para a difusão da fotografia, principalmente pelo baixo custo de produção.

A partir do processo colódio úmido, surgiram algumas variantes como o ambrótipo e o ferrótipo, mas com o diferencial de reproduzirem peças únicas. O primeiro, conhecido na Europa por melanótipo, foi concebido também por Archer em parceria com Peter W. Fry, em 1851, sendo patenteado três anos mais tarde nos Estados Unidos por James Ambrose Cutting.

O ambrótipo tinha como princípio o negativo de vidro do colódio úmido subexposto, que, montado sobre um fundo preto, produzia uma imagem positiva (Figura 05).



Figura 05 – Ambrótipo de Erculano Fito Silva
Autor desconhecido, 10 x 7,5cm
Acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia

Já o ferrótipo ou tintype, derivado também do colódio úmido, foi inventado pelo norte-americano Hamilton Smith, em 1856, baseando-se na substituição do vidro por uma fina placa de ferro esmaltada com laca preta ou marrom.

Ambos os processos foram muito populares no Brasil. As imagens, freqüentemente com moldura de bronze, eram montadas em estojos, muitas vezes em madeira, com tampa, sendo a parte interna forrada por veludo ou cetim e exteriormente coberto de tecido ou couro; os mais elegantes eram decorados com madre-pérola, assemelhando-se a uma jóia.

Esta forma luxuosa de apresentação foi uma herança vinda do daguerreótipo, que se utilizou deste recurso com o objetivo de agregar valor ao produto, elevando o seu preço no mercado. Porém, tanto o ambrótipo quanto o ferrótipo, apesar de produzirem peças únicas, com relativa qualidade e terem um aspecto pomposo em sua aparência, possuíam um custo inferior ao daguerreótipo, sendo esta a razão da larga difusão dos dois processos no mundo.

É uma tarefa difícil, quase impossível, datar e reconhecer a autoria da maior parte das imagens produzidas com os sistemas de daguerreotipia, ferrotipia e ambrotipia. Nos estojos e na própria chapa de metal ou vidro não era comum fazer qualquer indicação dos fotógrafos, mesmo fora do nosso país. Suscitando assim algumas dúvidas a respeito da produção local, especialmente dos daguerreótipos aqui encontrados, não podemos descartar a possibilidade de as famílias abastadas da época terem sido fotografadas em outros centros urbanos.

Em Salvador, a presença da técnica do ambrótipo é marcada pela passagem do português Joaquim Insley Pacheco, artista egresso da pintura, que se aperfeiçoou na arte fotográfica nos Estados Unidos. O artista colocou os seus serviços a disposição do público no “Jornal da Bahia” de 4 de janeiro de 1860, pretendendo permanecer na cidade até junho do mesmo ano. Pacheco se firmou no Rio de Janeiro em 1854, onde obteve rápido sucesso, como um dos mais requisitados retratista da Corte. Mas, o que parece, continuou por um período visitando outras regiões. Ele usava o símbolo do império em suas publicidades e desde 1855 possuía o título de Photographo da Casa Imperial, concedido por Dom Pedro II.

Outra publicidade no mesmo jornal, quatro meses depois, chama a atenção para os retratos coloridos feitos em vidro pelo ambrótipo, a do inglês J. Goston, que comunica a venda de máquinas fotográficas e vasto sortimento de caixas, quadros e objetos para a mesma arte, diretamente vindo dos Estados Unidos. Bem como, na loja de José Garneri e C., na Ladeira de São Bento, é oferecida na mesma ocasião “[...] uma machina de tirar retratos a ambrotypo, com seus pertences, drogas etc., tudo novo sem ter sido servido, a qual se vende por preço commodo.” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.46).

Logo, a novidade iria se alastrar no mercado, havendo não só as ofertas dos serviços fotográficos como também a venda de máquinas de retrato, acessórios e os químicos necessários para a execução do trabalho.

É importante lembrar que o método do colódio úmido ainda continua presente, e uma prova significativa é a obra deixada pelo inglês Benjamin R. Molock. Usando a técnica do papel albuminado⁷, que proporciona um especial brilho e um equilibrado tom avermelhado nas imagens, Molock chega em 1858 à Bahia para documentar fotograficamente a construção da estrada de ferro, onde permanece até 1861 e, além dos registros para *San Francisco Railway*, deixa uma coleção importante de vistas da cidade, um trabalho composto por efeito estético admirável (FERREZ, 1988, p.31).

O nome de J. Schleier também aparece rapidamente em nossa história; dele temos apenas notícia de quatro vistas da cidade, datadas de 1876, e mais duas (anteriores) no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (JUNIOR e LAGO, 2000, p.98).

Para Gilberto Ferrez (1989, p. 14), neste período, o único brasileiro a fazer vistas da Bahia foi o seu avô Marc Ferrez (1843 – 1923), que foi agraciado com o título Photographo da Marinha Imperial. Esta designação advém do modo, bastante original, de capturar as imagens dos navios da marinha de guerra e mercante, os quais ele fotografava por meio de um bote, obtendo boa qualidade nos enquadramentos e nitidez.

Com a Comissão Geológica do Brasil (1875 e 1876), Ferrez visitou a Bahia e superou muito dos obstáculos existentes, como o acesso aos lugares e a técnica do colódio úmido, conseguindo deixar um material muito valioso contendo vistas extraordinárias da Cachoeira de Paulo Afonso, da tribo dos índios Botocudos no sul da Bahia, do Porto de Salvador, entre outros.

A Comissão Geológica do Brasil foi a primeira importante comissão organizada pelo Império, da qual Marc Ferrez foi o fotógrafo oficial e, ao fim da empreitada, as fotografias foram organizadas em vários álbuns, dos quais, infelizmente, nenhum se encontra nas bibliotecas ou museus baianos. Porém, uma coleção completa em perfeitas condições de conservação se encontra hoje no Museu Paul Gett em Los Angeles, USA. (FERREZ, 1989, p. 16).

A carência de uma política de preservação dos bens materiais em nosso país, especialmente no estado da Bahia, abre uma lacuna para que os acervos de imagens existentes nestes

⁷ O papel albuminado foi inventado em 1850 pelo francês Louis-Désiré Blanquart - Evrard (1802-1872). Contém uma camada fina de clara de ovo, que serve para aderir os sais de prata ou cloreto de ouro no processo de fixação da imagem. Foi o método mais utilizado até 1890, quando foi substituído pela gelatina.

primórdios caíam em mãos de colecionadores particulares e museus estrangeiros, como, por exemplo: os trabalhos de Mollock, Henschel, Lindermann, Marc Ferrez, entre outros, que estão expostos em Museus na Alemanha, nas cidades de Manheim, Stuttgart, Leipzig, ou nos Estados Unidos da América, em Nova York etc.. Portanto, a memória cultural de um povo fica restrita a uma pequena elite, que muitas vezes distante da realidade retratada não consegue reconhecer o significado e importância destes registros, ou, ainda pior, em sites de leilões, onde são arrematados puramente como uma mercadoria por especuladores.

Mais um nome inesquecível, quando se trata de vistas da cidade, é o do Wilhelm Gaensly, suíço que chega a Salvador ainda criança, com a idade de três anos, acompanhado de sua família. Ele exerceu grande influência na década de 1870 a 1880 e, além de dedicar-se ao registro panorâmico da Bahia, também desenvolveu atividade na modalidade do retrato fotográfico.

A história comercial da casa Gaensly, conta Teixeira (1963), começa com ousadia: antes de obter qualquer título, ele batizou o seu estabelecimento como “Photographia Premiada”. Em 1877, acabou recebendo medalha em exposição do Liceu de Artes e Ofício. Contudo, mesmo com o reconhecimento, Gaensly modifica sua referência para “Photographia do Comercio”.

Primeiramente, seu nome aparece rapidamente associado a Waldemar Lange; depois de ganhar as homenagens do Liceu de Artes e Ofício, muda de endereço e exerce suas atividades sozinho durante um período. A partir de 1882, Gaensly contrata como assistente o alemão Rodolphe Lindemann, que mais tarde se transforma em sócio (Figura 06).

É o tempo áureo da firma. Toda a Bahia por lá passou fazendo como dizia o anúncio “retratos de todos os sistemas, reproduções e aumentações de toda qualidade”. Assim estiveram Guilherme Gaensly e Rodolphe Lindemann unidos até o fim do século XIX. (TEIXEIRA, 1963).



Figura 06 – Desconhecidos, carte-de-visite
 Autoria Gaensly & Lindemann
 Coleção particular Ewald Hackler

Em Salvador transitou também o alemão Albert Henschel, considerado um dos mais audaciosos empreendedores do ramo fotográfico no Brasil, possuindo quatro filiais de seus estúdios fotográficos, quase que simultaneamente. Chegou a Recife por volta de 1867, logo após, no mesmo ano, veio para Salvador e, três anos mais tarde, vai para o Rio de Janeiro. Na ocasião em que abre seu estúdio em São Paulo, 1882, também acaba recebendo o mérito de photographo da Casa Imperial.

Na cidade da Bahia, o seu endereço ficava na rua Direita da Piedade, nº16, onde seu estabelecimento era conhecido como “Photographia Alemã”. Foi um exímio retratista e eternizou algumas imagens da cidade e de sua gente.

Gaensly e Henschel, acerca de 1880, acabam mudando-se definitivamente para o sul do País, com o objetivo de melhores oportunidades financeiras e de reconhecimento nacional. Waldemar Lange adquire o estúdio de Henschel, e Lindemann assume sozinho o estúdio de Gaensly, no início do século XX, alterando o nome para “Photographia Cosmopolita”.

Sem dúvida a passagem dos primeiros fotógrafos na Bahia foi marcada pela presença de muitos estrangeiros, mas, em 1875, aparece um baiano, José Antonio da Cunha Couto