



Figura 23 – Lelis Piedade, Foto-pintura 0,45 x 0,32 cm
 Autor desconhecido, Photographia Artística 1905
 Museu de Arte da Bahia

Nestes primeiros tempos, grande parte dos artistas educados na academia mantém um diálogo com a fotografia seguindo os princípios estéticos da composição. Muitas vezes, eles optaram pela fotografia como forma de subsistência, diferentemente dos artistas Cunha Couto, Viera de Campos, Olavo Baptista e Oséas Santos, que tiveram uma obra pictórica mais conhecida do que seus trabalhos fotográficos, Rodolpho Lindemann faz o caminho inverso.

Lindemann, depois da sociedade com Gaensly, continua a trabalhar na cidade. Possuidor de uma apurada sensibilidade estética, fotografou vistas e retratou diferentes tipos étnicos dos habitantes da época. Aproximadamente 25 vistas da Bahia fotografadas por Lindemann correram o mundo no “*Album de Vues Du Brésil*”, apêndice do livro *Le Brésil, de Lavasseur*, publicado em 1889, em Paris, onde ele também participou da Exposição Universal (VAZQUEZ, 2000, p. 154). Ainda sobre Lindemann, existe uma carência de informações a seu respeito. Sabe-se que ele, até cerca de 1910, teve o seu estúdio na Praça Castro Alves, 92, e foi um dos mais importantes fotógrafos da época. Retratista renomado no ramo dos postais²⁰, edita uma série de imagens exóticas e pitorescas da Bahia (Figuras 24 e 25).

²⁰ Hackler, Ewald. O postal Ilustrado em “...vou pra Bahia”, 2004.



Figura24 – Cartão postal
Autor: R. Lindemann
Acervo da Fundação Gregório de Mattos



Figura25 – Cartão postal
Autor: R. Lindemann
Acervo da Fundação Gregório de Mattos

De Lindemann pode-se também encontrar, na entrada principal da Associação Comercial da Bahia, uma pintura que representa uma cena de violência no bairro do Comércio em 13 de novembro de 1899. O episódio foi decorrente da manifestação popular contra o resultado oficial da eleição para prefeito de Salvador, que teve como reposta do governador Luís Viana a intervenção da polícia, causando muitas mortes e feridos²¹ (Figura 26).



Figura 26 – Episódio sangrento em 13 de novembro de 1899
Autor R. Lindemann, Óleo sobre tela, 110 x 120 cm
Pinacoteca Associação Comercial da Bahia

Na época, o acontecimento provocou muitos protestos, inclusive, um manifesto publicado nos jornais condenou a repressão, sendo assinado pelos maiores exportadores e importadores do estado. A pintura de Lindemann é de 1905, o que não descarta a possibilidade de ele ter presenciado a cena na época, pois a imagem possui uma enorme vivacidade, revelando ali um olhar característico da linguagem fotográfica de então.

²¹ Tavares, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2000

1.8 A Linguagem Fotográfica na Pintura Impressionista

Analisando as possibilidades que o advento da fotografia possibilitou aos pintores do final do século XIX ao início do século XX, encontraremos certamente, na criação e execução de suas obras, formas diversas de possíveis diálogos entre a fotografia e a pintura. Já abordado no ponto anterior, como alguns artistas baianos exerciam as atividades de fotógrafos e pintores utilizando a fotografia como esboço, principalmente na elaboração da pintura de retratos.

Trataremos agora das possíveis influências visuais que a fotografia exerceu nas criações dos artistas da corrente impressionista francesa, que também repercutiu na obra de artistas baianos.

A imagem da natureza e do universo social do homem é moldada e condicionada a determinado período, através dos conhecimentos científicos e tecnológicos correspondentes. Com a Revolução Industrial, a fabricação em grande escala de vernizes e tintas em recipientes que promoviam o transporte a locais distantes e de difícil acesso facilitou o desenvolvimento da pintura *plein-air*. (BUENO, 1999, p.26).

A pintura impressionista teve anos de formação para desenvolver uma nova abordagem figurativa. O contato de Monet e seus amigos com o grupo de artistas que se reuniam em um lugarejo chamado Barbizon, nas proximidades da floresta de Fontainebleau, França, para pintar paisagens foi de fundamental importância para ruptura da antiga forma de representar a natureza. Precursores da pintura ao ar livre, os pintores de Barbizon desde 1830 buscavam ser fieis às suas observações na captura fugaz da luz e aspectos mutáveis da natureza, esboçavam e até começavam a pintar ao ar livre, porém, a finalização dos trabalhos ainda permanecia no ateliê. (REWALD, 1991, p. 85).

O movimento impressionista foi constituído entre 1860 e 1870. O grupo de artistas não possuía um projeto preciso, mas tinham em comum alguns ideais como: romper com os métodos da *École des Beaux-Arts* francesa em relação à escolha dos temas, à prática de esboços preliminares e, principalmente, às composições desenvolvidas com a luz característica dos ateliês.

A nova corrente valorizava a pintura de paisagem desenvolvendo, sobretudo, seus trabalhos *en plan-air*, rejeitando as regras da tradição acadêmica difundida ao longo de séculos da convencional pintura em ateliês. O processo de composição dos impressionistas baseava-se na

observação direta da cena escolhida e na execução instantânea do trabalho, produzindo pinceladas rápidas, com textura, vastas em valores tonais e contrastantes. (MAGALHÃES, 2005, p.805).

As propostas inovadoras do movimento não foram compreendidas pelo público da época, principalmente, o efeito da pincelada, que era percebida como descuidada e inacabada, provocando reações adversas por parte da crítica especializada, que por conseguinte contribuiu para as dificuldades encontradas pelos artistas na aceitação de suas obras nos salões oficiais.

A Sociedade Anônima dos Artistas Pintores, Escultores e Gravadores foi criada pelos artistas com o propósito de difundir as idéias originais do movimento. Entre os participantes da primeira exposição pode-se destacar: Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899) e Eugène Boudin (1824-1898).

A mostra inicial aconteceu durante o período de 15 de abril a 15 de maio de 1874, no famoso estúdio do fotógrafo Gaspard-Felix Tournachon (1820 – 1910), conhecido como Nadar, situado na *rue Daunou*, na esquina do *Boulevard des Capucines*, centro da cidade de Paris (Figura 27).



Figura 27 – Ateliê de Nadar Paris

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

A exposição apresentou 165 obras, com cerca de 30 participantes, sendo visitada por aproximadamente três mil e quinhentas pessoas, cujo ingresso custava um franco e o catálogo era vendido a cinquenta centavos. (REWALD, 1991, p. 228).

Na busca de um local apropriado para a primeira exposição, o grupo contou com a ajuda de Nadar, que cedeu gratuitamente o seu ateliê vago, composto por dois pavimentos, repleto de salas amplas decoradas com paredes marrons-avermelhadas iluminadas por janelas.

Caricaturista, Nadar inicialmente trocou o lápis e o papel pela fotografia, sendo um dos fotógrafos mais importante de sua época. Retratou famosos intelectuais franceses, tornando-se conhecido em todo mundo, não só por seus retratos, mas também por seu pioneirismo na fotografia aérea. Sua proximidade com os artistas da época levou os impressionistas a escolher seu estúdio como marco da primeira exposição.

É notável a postura de Nadar em não querer estabelecer nenhuma concorrência entre a fotografia e a pintura impressionista, muito embora, durante a exposição, alguns críticos mencionassem sempre o local da exposição como “os salões de Nadar” (REWALD, 1991, p. 235). Mesmo reconhecendo as contribuições que a fotografia ofereceu à pintura dos meados do século XIX, no sentido de demonstrar uma imagem sem traços lineares constituída de manchas escuras e claras, Nadar compreendia que a construção técnica da fotografia divergia da pintura, e não era necessário haver comparações para que os valores artísticos da primeira fossem aceitos (ARGAN, 2002, p.81).

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi à necessidade de redefinir sua essência e finalidade frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. (ARGAN, 2002, p.75)

A absorção da visão iconográfica da fotografia foi utilizada, consciente ou inconsciente, como fonte de inspiração de novas formas de expressão na arte pictórica do final do século XX. Tanto a fotografia como a pintura reagiram de forma semelhante à visão de mundo correspondente à época. Portanto, não foi diferente quando os pintores impressionistas, já conhecendo a prática fotográfica e sua composição, utilizaram alguns de seus elementos em sua nova maneira de pintar.

A luz, fonte essencial para a fotografia, também foi o componente de fundamental importância para a corrente impressionista, que tinha uma grande preocupação com os efeitos cambiantes que a luz atmosférica proporciona à aparência dos objetos e da natureza.

A assimilação da forma que a imagem fotográfica introduziu com sua objetiva, possibilitando enquadramentos onde o ângulo de visão foge ao limite dos 46° enxergado pelo ser humano, aproximando e detalhando cenas que ao olho nu passaria despercebido, desvendou um mundo ainda escondido aos olhos do homem. A imagem bidimensional capturada com ângulos fechados proporciona recortes inusitados, que podem enfatizar detalhes de uma cena.

Desse modo, a partir da utilização da câmera fotográfica, houve uma transformação em relação à percepção detalhada do movimento e, com o seu aprimoramento, foi possível a Edward Muybridge (1830-1904), através de experimentos realizados em 1875, decompor o movimento do galope de cavalos, revelando a verdadeira maneira que os animais saltam, com as patas agrupadas para dentro, diferente da forma até então representada pictoricamente.

Dos pintores impressionistas, Edgar Degas (1834-1917) foi o que em suas obras mais deixou evidente a aproximação com a fotografia. O artista é conhecido por sua escolha na composição de formas improvisadas equivalente a uma imagem instantânea e fragmentada, com ângulos oblíquos e principalmente se beneficiando da decomposição do movimento em suas cenas hípicas (Figura 28).

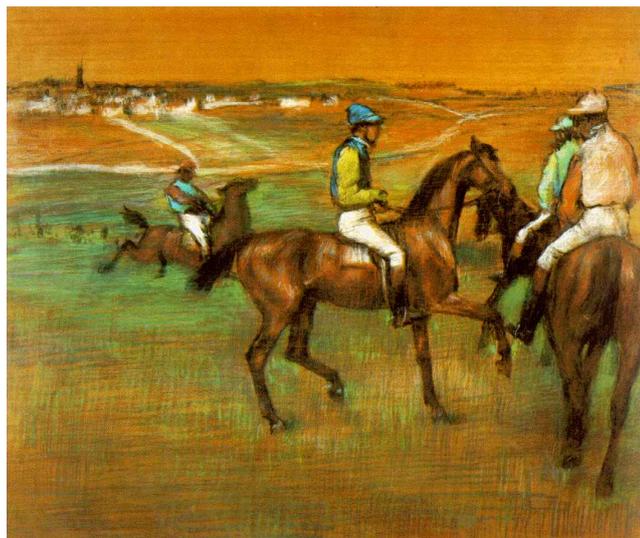


Figura 28 – Corrida de Cavalos
Autor Edgar Degas
Óleo sobre tela, 46 x61 cm
Fonte: O Grande Livro de Arte, Ediouro

Comungando com este ponto de vista, a historiadora Annateresa Fabris afirma:

Mais que qualquer outro artista do sec.XIX, Degas compreende a nova visão proporcionada pela fotografia e dela se aproxima, dando vida à composição descentralizada, usando contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas, introduzindo uma nova perspectiva, que multiplica os pontos de vista e confere dinamismo e amplidão do espaço. (FABRIS, 1991, p.194).

Em suas primeiras exposições os pintores impressionistas foram duramente mal interpretados pela crítica francesa e internacional. Émile Édouard Charles Zola (1840-1902), escritor e crítico francês, mesmo em seus artigos simpático a alguns dos pintores impressionistas como Monet, não poupou comentários ácidos em seus artigos no jornal *Messageur de l'Europe* a Degas, como também, comparou os trabalhos expostos de Gustave Caillebotte (1848-1894) (Figura 29) a cópias de fotografias sem nenhuma imaginação (REWALD, 1991, p.268).

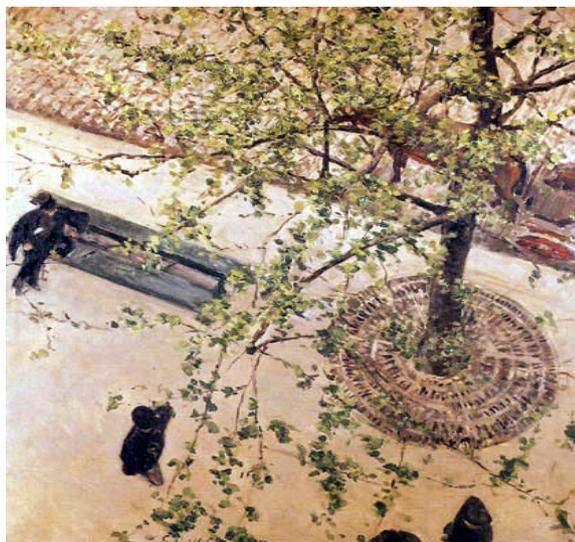


Figura 29 – Bulevar visto do alto
 Autor Gustave Caillebotte,
 Óleo sobre tela, 65 x 54 cm
 Fonte: Impressionismo, de Meyer Schapiro,

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) foi admirador da obra de Degas, adotando temas semelhantes em seus trabalhos, e também foi mais um pintor do final do século XIX que absorveu os recursos proporcionados pelo olho mecânico.

Além da ilusão de mobilidade em suas pinturas optando por cortes ousados, lembrando uma fotografia mal enquadrada, segmentando as bordas da imagem com o intuito de aproximar a cena do observador, utilizando o espaço da imagem retangular no sentido vertical, principalmente em seus cartazes, Lautrec desenvolveu uma técnica de gravação que era conhecida por *chachis*, pela qual obtinha um efeito pontilhado em suas gravuras, trabalhando

com tinta e escova na pedra litográfica, e a impressão lembra ainda a granulação de prata das ampliações da fotografia analógica. (FELBINGER, 1999, p.47)

1.9 O Contato dos Pintores Baianos com o Impressionismo

Assim como Toulouse-Lautrec, o pintor baiano Manuel Silvestre Lopes Rodrigues (1860-1917) teve como mestre o pintor em voga parisiense Léon Bonnat (1833-1922) (CHILVERS, 2001, p.70). Na Bahia, Manuel Lopes Rodrigues foi um dos primeiros pintores a ter contato com os movimentos artísticos franceses no final do século XIX.

Formado nos moldes acadêmicos, Manuel Lopes Rodrigues era filho do pintor e professor João Francisco Lopes Rodrigues (1825 – 1893), que exerceu grande influência em sua formação e foi um dos fundadores da Academia de Bellas Artes da Bahia em 1877. Com apenas 17 anos, Manuel Lopes Rodrigues já lecionava a disciplina de desenho no Liceu de Artes e Ofício, onde também participou de exposições e premiações. Seus desenhos e aquarelas sobre doenças e anatomia compuseram o atlas para a exposição Médica Brasileira, encomenda feita pelo Imperador D. Pedro II durante sua estadia no Rio de Janeiro, de 1882 a 1885. (ALVES, 1976, p.98).

Manuel Lopes Rodrigues estudou na Europa subsidiado por iniciativa de Luiz Tarquínio, José da Costa Pinto, José Augusto de Figueiredo e mais tarde por D. Pedro II, quando obteve do governo republicano a continuidade do benefício, que garantiu a permanência de dez anos na França e a possibilidade de conhecer outros países como a Itália, Holanda e Bélgica. Frequentou em Paris a Escola de Artes Decorativa, sendo discípulo do pintor Raphael Collin (1850-1916), ingressou depois na Escola Superior de Belas Artes, onde teve como mentor o artista Léon Bonnat, que, para o historiador da arte Meyer Shapiro (2002, pg. 174), foi um dos melhores pintores retratistas na geração dos impressionistas. Ainda teve como professores Jules Lefèvre (1836-1911) e Tony Robert-Fleury (1837-1912) ambos docentes da Académie Julian²².

²² Escola de Artes plásticas particular, fundada em Paris, 1867, por Rodolphe Julian (1839-1907), conhecida pela formação e qualidade dos artistas que lá passaram, a exemplo: Henri Matisse (1869-1954), Marcel Duchamp (1887-1968), Édouard Vuillard (1868-1940), etc. Entre os brasileiros, Tarsila do Amaral (1886-1973), Benedito Calixto (1853-1927), Rodolfo Amoedo (1857-1941), etc. em Academia Julian em Dezenove e Vinte- Arte brasileira do século XIX e início do XX.

A ida à Europa e o contato com todos esses mestres refletiram de forma marcante na obra do pintor. A influência do impressionismo em suas telas, assim como o novo padrão visual conseqüente do código fotográfico, é visível de identificar em alguns de seus trabalhos, a exemplo da “Procissão na Bretanha”, de 1888, realizado em seus primeiros anos na Europa (Figura 30).



Figura 30 – Procissão na Bretanha
Autor Manuel Lopes Rodrigues
Óleo sobre tela 24 x 36,5 cm
Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Bahia

O quadro apresenta um jogo de luz e brilho com lacunas intensamente sombreadas, alternadas com clareiras iluminadas irregularmente. Na parte inferior, predomina tons escuros, enquanto que a partir do centro para direita uma mancha cintilante sobressai, dando um frescor à composição.

Em um caminho campestre, duas camponesas, vistas de costas, uma ajoelhada e a outra em pé, ao lado, reverenciam uma procissão cujo cotejo segue com o pároco e fieis. Já ao fundo, à esquerda, nota-se em outra trilha uma senhora elegante que passeia com duas crianças, alheia ao episódio. O reflexo da luz brilhante nos trajes brancos dos integrantes da procissão e o nos lenços das camponesas, juntamente com o vermelho da vestimenta do pároco e de um estandarte trazido por uma devota no começo da comitiva, ressalta uma área pontualmente

iluminada no bosque. Aspecto que corrobora com afirmações de Vânia Carneiro de Carvalho em seu texto “Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do Século XIX”: “A fotografia demonstrou que a luz não deveria ser captada apenas na fonte luminosa (céu), mas também a partir dos objetos que a refletem”. (CARVALHO, 1991, p.207)

Um item significativo no quadro de Manuel Lopes Rodrigues é o tratamento dado aos planos: o aglomerado de pessoas que segue a procissão é cortado abruptamente, de maneira que particularmente indica um olhar pregnante do novo vocabulário visual. Ainda outro elemento que compartilha da essência da fotografia é a abordagem do tema: a cena lembra um momento flagrado, uma visão efêmera, fator peculiar a uma imagem instantânea. Este aspecto também aparece em outra obra do autor, datada em 1898, “Orquestra Ambulante” (Figura 31), que retrata uma cena inesperada de um garoto sentado na calçada em um momento de descanso.



Figura 31 – Orquestra Ambulante
Autor Manuel Lopes Rodrigues.
Óleo sobre tela 115,5x 89,3 cm
Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Bahia

Na tela predominam tons marrons e pastéis em harmonia com o enquadramento diagonal, enfatizando o motivo em primeiro plano e aproximando assim a cena do observador. Um garoto carrega nas costas um tambor e pratos, sobre suas pernas existe uma sanfona e em sua mão esquerda um pedaço de pão é segurado. Ao lado direito, de forma brusca, um cachorro com duas patas dianteiras sobre o batente da calçada e as outras duas na rua parece observar o menino, que olha para o lado com ar zombeteiro.

A “Orquestra Ambulante” corresponde à temática tratada por muitos dos pintores impressionistas franceses, que tinha uma predileção em pintar assuntos como personagens, espetáculos e certos tipos marginais das ruas de Paris. Grande parte dos retratos apresentava os modelos de corpo inteiro. A seguir por Manet, que retratou o “Velho Músico”, “O Cantor de Rua”, “O Guitarreiro” ou o “Cantor Espanhol”, entre outros, de forma simpática dando uma dimensão de destaque na tela, semelhante à forma que no passado só aos ricos e à corte era concedida. (SHAPIRO, 2002, p. 139)

Para o historiador de arte Valladares (1980, pg.28), o período em que Manuel Lopes Rodrigues esteve na Europa exerceu forte domínio no conjunto de sua obra.

Em 1896, de volta à Bahia, o artista dedicou-se ao ensino e executou diversos retratos de personalidades baianas que hoje podem ser vistos na galeria de retratos da Escola de Medicina, na Santa Casa da Misericórdia, entre outros. O interesse por temas paisagísticos nacionais é quase inexistente em seu legado. Dos 103 trabalhos apresentados em sua exposição póstuma, em sete de março de 1918, apenas um quadro alude a uma vista brasileira, elemento que será amplamente explorado por seus discípulos: Presciliano Silva (1883 – 1965) e Alberto Valença (1890 – 1983).

Presciliano Athanagildo Isidoro Rodrigues da Silva nasceu em Salvador, frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes²³; por ser muito talentoso, desde o início de sua carreira obteve especial atenção do mestre Manuel Lopes Rodrigues. Em 1902, Presciliano Silva é condecorado com medalha de ouro e prata nos cursos superiores de pintura e escultura da Academia de Bellas Artes baiana, recebendo o grande prêmio Caminhoá²⁴, que consistia em uma bolsa de estudo para Europa. Durante o período de 1905 a 1908, o artista permaneceu em Paris ingressando na Academia Julien com os mentores Adolphe Déchenaud (1868-1929), Jules Léfèbvre e Robert Fleury.

²³ A Academia de Bellas Artes da Bahia passou a ser nomeada Escola de Belas Artes da Bahia em 1891, devido uma reforma do ensino secundário e superior da República, promovida por Beijamim Constant. Em PARAÍSO, Juarez. 1877 – 1996 Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Catálogo, 1996.

²⁴ Doação do Engenheiro baiano Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá de 120 apólices da dívida pública federal para a instituição do prêmio de viagem à Europa. Texto de autoria de Juarez Paraíso, agosto 1996, em catálogo intitulado: 1877 – 1996 Belas Artes, UFBA.

Ao regressar ao Brasil, Silva permanece entre a Bahia e o Rio de Janeiro, volta à Europa em 1912 e, em seguida, participa com uma obra no Salão Oficial dos Artistas Franceses²⁵. A partir de 1913 ele se fixa em Salvador, onde monta ateliê e passa a lecionar as matérias desenho e pintura na Escola Técnica de Salvador e na Escola de Belas Artes.

A liberdade compositiva no conjunto da obra de Presciliano Silva é surpreendente. A experiência européia é presente em seus trabalhos, mas a ênfase nos temas próximos à sua realidade personaliza seu estilo. Em “Lavadeira” (Figura 32), pintada em 1911, depois da sua primeira temporada na França, a influência impressionista é marcante. O brilho e os tons harmônicos da tela se sobressaem no primeiro olhar; com um enquadramento vertical, o revezamento entre áreas claras e escuras destaca o espaço de representação. Em meio à sombra e luz da folhagem de um quintal, surge a cena de uma mulher em perfil que é surpreendida no ato de lavar roupas, ocupando o lado direito da tela, trajando uma saia escura, blusa branca e brinco grande reluzente, curvada sobre uma bacia de roupas, tendo ao lado esquerdo mais panos claros e ao fundo uma cerca onde algumas peças estão estendidas.



Figura 32 – Lavadeira

Autor Presciliano Silva, óleo sobre tela 0,61x 0,53 cm
Fonte: Presciliano Silva/Clarival do Prado Valadares

²⁵ Retrato de Mme. Le Clinche aceito e exposto no Salão Oficial dos Artistas Franceses, em Presciliano Silva: cronologia – estudo – esboço de Ruy Simões.

Sobre esse quadro, em uma biografia crítica do artista Valadares (1974, p.17) afirma que a tela foi assinada e datada na Bahia, mas que a motivação por este tema seria decorrente do tempo de residência de Silva no Rio de Janeiro, assegurando ser uma cena típica de casa da pequena burguesia carioca na qual uma mulher branca com grandes brincos lava roupas. Em relação a estas afirmações, no livro não fica claro a origem dos detalhes e talvez sejam apenas conjecturas do autor atribuindo ao fato de a lavadeira ser aparentemente pintada em um tom claro. Valadares pode ter compreendido o trabalho do artista baseado nos resquícios escravocratas da história da colonização baiana, em que o trabalho de lavadeira era desempenhado em sua maioria por negras e de onde tirou tal conclusão.

Entretanto, lavadeiras também fazem parte do universo temático de Degas (SHAPIRO, 2002, p. 153), que estudou com profundidade os movimentos que compõem a atividade de lavar e passar roupas, abordando o aspecto transitório do trabalho e a luminosidade de forma bem semelhante ao instantâneo fotográfico. Tais elementos provavelmente influenciaram Silva em suas composições.

Quando Silva começa a pintar os interiores sacros das igrejas e conventos de Salvador, por volta de 1919, seu trabalho ganha marcas pessoais mais nítidas. Sua obra “Capela do Santíssimo Sacramento da Sé” (Figura 33), datada de 1947, é caracterizada pelos efeitos da penetrante luz peculiar do ambiente interior da construção, ao mesmo tempo em que as linhas verticais paralelas possuem uma harmonia; o corte irregular horizontal superior e inferior singulariza a perspectiva da composição. Em uma capela, um senhor de costas, vestido em tons escuros, sentado em um banco à esquerda, contempla através de um portão aberto o interior do altar profundamente iluminado. O ângulo escolhido pelo artista apresenta dois ambientes da capela à luz que penetra através das janelas internas do altar e que perpassa o portão invadindo o espaço sombrio onde o fiel se encontra, dando a impressão de um quadro dentro do outro.

Em a “Capela do Santíssimo Sacramento da Sé” o tratamento dado a luz e, sobretudo, o corte criativo dado ao motivo se assemelha a uma imagem fotograficamente real. Porém, na elaboração de seus trabalhos o artista não utilizava o recurso fotográfico, preferindo pintar diretamente modelos vivos, usando o método de esboçar localmente o motivo e acrescentar detalhes mais refinados no ateliê. (VALADARES, 1974, p. 138).



Figura 33 – Capela do Santíssimo Sacramento da Sé
 Autor Presciliano Silva, óleo sobre tela 78x 63 cm
 Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Bahia

Em entrevista²⁶ para este trabalho, sua filha Maria da Conceição revela que Presciliano Silva não possuía sequer uma câmera fotográfica. No entanto, é notável como o olhar do artista foi contagiado pela sintaxe fotográfica.

Do mesmo modo, Alberto Aguiar Pires Valença também possuiu em sua obra muitos aspectos em comum a fotografia. Contemporâneo a Silva, Valença teve igualmente Manuel Lopes Rodrigues como mestre.

O baiano Alberto Valença iniciou seus estudos de desenho no Liceu de Artes e Ofícios com a idade de 15 anos. Trabalhou como desenhista técnico na Cia de Energia Elétrica e na Inspeção das Obras contra as Secas, começando a pintar paisagens ao ar livre na companhia do amigo Presciliano Silva, em 1913, um ano antes de completar o curso de pintura na Escola de Belas Artes. A partir daí participou de várias exposições, viajando para Europa, em 1925, com bolsa de estudo custeada pelo governo baiano.

²⁶ Entrevista concedida para o presente trabalho, por telefone, em 5 de fevereiro 2009.

Em Paris, Valença estudou na Academia Julian – semelhante ao seu mestre Manuel Lopes Rodrigues e seu amigo Presciliano Silva – e foi discípulo de Émile Renard (1850-1930). Retornou para Bahia em 1928 e, três anos depois, passou uma temporada no Rio de Janeiro, para em seguida se estabelecer definitivamente em Salvador. Em 1933, assumiu a cadeira de Desenho de Modelo Vivo na Escola de Belas Artes e mais tarde foi homenageado como Professor Emérito da Universidade da Bahia. Em sua biografia consta que ele foi consultor do Museu do Estado, recebeu prêmio de medalha de ouro no I Salão Baiano de Belas Artes, além de participar de eventos significativos para as artes plásticas na Bahia.

Valença nunca se nomeou impressionista e costumava se definir como um “plein-airista”, elaborando a pintura diretamente no local, independente de qual fosse o assunto. No conjunto de sua obra, ele desenvolveu temas variados, desde retratos a óleo e a carvão, natureza-morta, marinhas a ambientes internos. E quando pintava assuntos semelhantes aos de Silva, como os interiores solenes e claustros, preservava evidente individualidade técnica. (VALADARES, 1980, p.58)

O interesse do pintor pela paisagem litorânea da Bahia foi motivo de inúmeros trabalhos que reúnem pinturas realizadas na capital no percurso entre Armação até a Barra, alcançando a península de Itapagipe, como também a ilha de Maré e Itaparica, entre outras localidades.



Figura 34 – Coqueiro de Madre de Deus
Autor Alberto Valença, óleo sobre madeira 31,5x 41 cm
Fonte: Livro Alberto Valença/ Clarival do Prado Valadares

Valadares define a obra de Valença da seguinte maneira: “São formas e cores que não aprisionam o estático, só procuram surpreender o que há de fugitivo e efêmero a escapar-se do lado espacial puro” (VALADARES, 1980, p.70). Podemos considerar a observação de Valadares analisando a composição “Coqueiros de Madre Deus” (Figura 34), onde os elementos geométricos são realçados através do corte seccional fotográfico dado aos coqueiros, propondo uma sensação do movimento fugaz de um instante.

Na obra, o tom equilibrado da luz e a paleta de cores empregada na tela exprime, mesmo nos lugares sombreados, um brilho que provoca um efeito harmônico no cenário. O azul do céu e o matiz marrom avermelhado da terra se sobressaem na paisagem, que demonstra a visão entre um grupo de coqueiros numa faixa horizontal de mar, tendo ao fundo parte da vegetação natural do entorno e ilhas vizinhas. No mar, pequenas manchas brancas indicam velas de embarcações, enquanto que em terra, à esquerda, uma canoa parece abandonada.

Similar aos horários mais apropriados para a exposição fotográfica, o pintor preferia os períodos que a luz estivesse mais suave, sem contrastes fortes. Então, nunca pintava depois das 9 horas da manhã e sempre escolheu no turno vespertino trabalhar depois das 16 horas. (VALADARES, 1980, p.67).

Ainda que o efeito final seja bastante diferente da pintura impressionista, com suas objetivas, sua exposição rápida e a revelação controlada por um suporte sensível à luz, a fotografia apresenta uma analogia técnica ao compromisso impressionista com a luminosidade, a representação direta de um objeto visível e os seus cortes. Portanto, este procedimento foi seguido por grande parte dos pintores da época, que, embora não vivesse a efervescência do movimento, apreendeu a sua essência cada qual ao seu modo e à sua realidade.

2 A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA BAIANA E OS SEUS PRIMEIROS SALÕES

2.1 A Popularização da Fotografia e o Movimento Pictorialista

Fotógrafos amadores existem desde os primórdios da fotografia. Entretanto, é a partir das duas últimas décadas do século XIX que a atividade se consolida com muita força. A principal causa da expansão do foto amadorismo foi, sem dúvida, a invenção das câmeras portáteis introduzidas nos Estados Unidos por George Eastman (1854 – 1932).

THE COSMOPOLITAN.

Any school-boy or girl can make good pictures with one of the **Eastman Kodak Co.'s Brownie Cameras** **\$1.00**

\$1.00

Brownies load in daylight with film cartridges for 6 exposures, have fine meniscus lenses, the Eastman Rotary Shutters for snap shots or time exposures and make pictures $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ inches.

Brownie Camera, for $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ pictures.	\$1.00
Transparent Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$15
Paper-Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$15
Brownie Developing and Printing Outfit.75
Brownie Removable Finder.25

Take a Brownie Home for Christmas.

Brownie circulars and Kodak catalogues free at the dealers or by mail.

EASTMAN KODAK CO.
Rochester, New York.

1900

EASTMAN KODAK CO'S BROWNIE CAMERA \$1

The Brownie Camera makes pictures $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ inches. Loads in daylight with our six exposure film cartridges, and is so simple that it can be easily operated by any School Boy or Girl.

Fitted with fine Meniscus lenses and our improved rotary shutter for snap shots or time exposures. Strongly made, covered with imitation leather, has nickel-plated fittings and produces the best results.

Forty-four-page booklets giving full directions for operating the camera, together with chapters on "Snap Shots," "Time Exposures," "Flash Lights," "Developing" and "Printing," free with every instrument.

Brownie Camera, in its carrying case.	\$1.00
Transparent Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$15
Paper-Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$15
Brownie Developing and Printing Outfit.75

THE BROWNIE CAMERA CLUB OF AMERICA

EVERY boy and girl under sixteen years of age should join the Brownie Camera Club of America. Fifty Kodaks, valued at over \$500.00, will be given to members of the club as prizes for the best pictures made with the Brownie Camera, and every member of the club will be given a copy of our Photographic Art Brochure. No initiation fee or dues if you own a Brownie. Ask your dealer or write us for a Brownie Camera Club Constitution.

Send a dollar to your local Kodak dealer for a Brownie Camera. If there is no Kodak dealer in your town, send us a dollar and we will ship the camera promptly.

Eastman Kodak Co., Rochester, N.Y.

Figura 35 – Câmera Brownie/Kodak
Fonte: Internet, Google Imagens

Com a criação da firma Kodak²⁸, Eastman desenvolveu alguns modelos de máquinas fotográficas, reduzindo o tamanho, o peso e, principalmente, simplificando o manuseio técnico. Introduziu no mercado o filme em rolo de celulóide e transformou o processo de revelação em uma caixa preta. O uso de suas câmeras dispensava conhecimentos prévios sobre os produtos químicos, como era dito em seu slogan “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Um serviço integrante era oferecido aos usuários da marca, que depois de fotografar todo o filme, este era enviado para a fábrica, onde seria revelado e a câmera devolvida e recarregada. Mas foi por volta de 1900 que a Kodak criou a Brownie²⁹, (Figura 35) apta para

²⁸ Kodak é um nome fantasia escolhido por ser de fácil pronúncia em qualquer país do mundo.

²⁹ Brownie advém do nome de um personagem de histórias em quadrinho de Palmer Cox.

tirar fotos de relativa qualidade, com o formato 6 x 6 cm, utilizando o filme de cartucho, custando um dólar. Este exemplar direcionado para as camadas com baixo poder aquisitivo democratizou o meio e inaugurou a fotografia moderna. (BRUSSELLE, 1998, p.36).

Com a propagação das câmeras portáteis, houve uma ampliação da técnica fotográfica através da utilização da imagem em vários setores da sociedade, que conseqüentemente favoreceu o mercado de consumo em artigos específicos para a fotografia. A procura para contratar um profissional especializado diminuiu drasticamente, passando esta função para o indivíduo comum, que começa, ele mesmo, a produzir suas imagens do cotidiano. Registrar as cenas de lazer e os acontecimentos familiares passa a ser tarefa dos fotógrafos amadores, cujo número cresce devido às facilidades e simplificação do aparato.

A banalização do ato fotográfico foi motivo de inquietação entre alguns fotógrafos que buscavam nas suas imagens uma essência artística. Em oposição às conseqüências da comercialização indiscriminada do meio fotográfico, surge no final do século XIX o movimento pictorialismo³⁰, que tinha o objetivo de atribuir à fotografia um sentido estético.

A maneira dominante de utilização da fotografia valorizando sua qualidade de reprodução fidedigna à realidade como uma simples técnica de registro foi uma das grandes preocupações do pictorialismo. Uma marca do movimento foi o aparecimento sucessivo de interessados em criar associações e clubes de fotografia. Seus integrantes eram admiradores da fotografia obstinados a fazerem uma “fotografia artística” ou vir a serem “artistas-fotógrafos”, acreditando-se que, para isso, era necessário tratar a fotografia como pintura. (DEBOIS, 1992, p.27).

Experiências anteriores no sentido de um reconhecimento da fotografia como forma de arte já existiam. Um exemplo é o do pintor sueco Oscar Gustave Reijander (1813-1875), que, em 1857, na tentativa de melhorar a nitidez de suas imagens, encontrou o processo nomeado como “impressão composta”, o qual consistia em utilizar vários negativos na confecção de uma fotografia, tendo como uma das suas mais famosas composições “*The two ways of life*” (Figura 36), formada por mais de trinta negativos diferentes. A imagem reproduzia uma cena que lembra uma pintura neoclássica, característica da época. Reijander introduziu ao meio fotográfico um misto de ficção e realidade, e seu experimento criativo teve uma grande

³⁰ A origem etimológica da palavra Picture é inglesa, que pode significar imagem, quadro, desenho, pintura ou fotografia, consultar The Oxford Reference Dictionary.

repercussão no período inicial, onde a fotografia era encarada com muito preconceito por uma parcela de intelectuais.

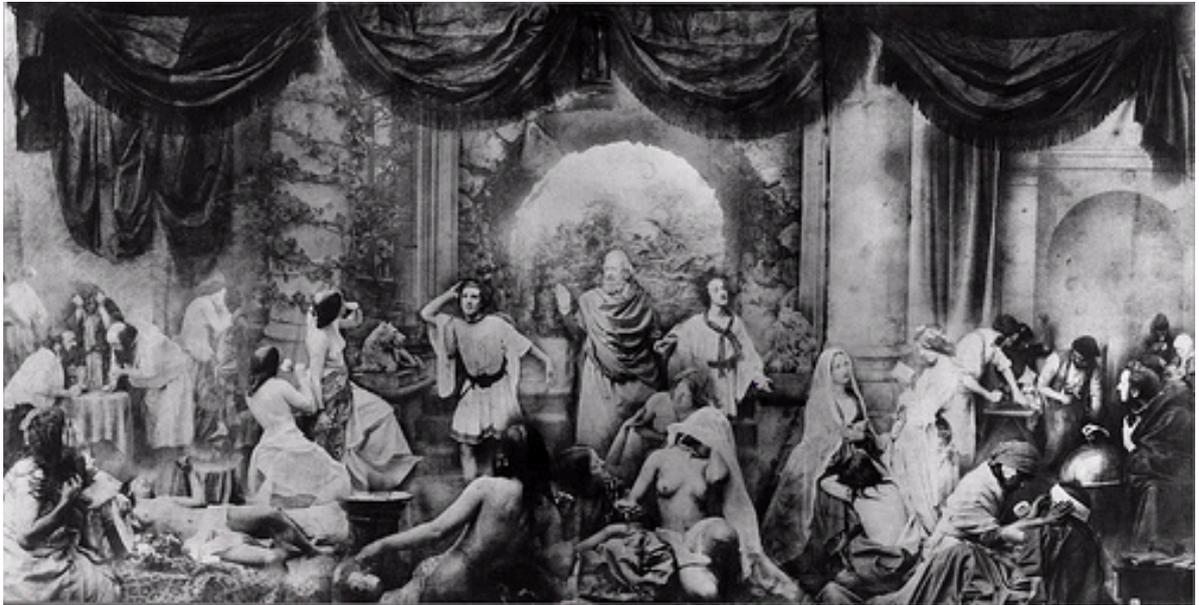


Figura 36 – The two ways of life

Autor Oscar Gustave Rejlander

Fonte: Arte e Fotografia: O movimento Pictorialista no Brasil

Outro adepto com convicções semelhantes foi Henry Peach Robinson (1830-1901), também pintor, discípulo de Rejlander, que publicou em 1869 *“Pictorial effect in photography”*, livro fundamentado em regras acadêmicas da composição da imagem. Certamente o movimento pictorialista sofreu influências de Rejlander e Robinson. (MELLO, 1998, p.25).

A formação organizada de grupos de fotografia já existia na Europa desde as primeiras décadas após o invento da fotografia, evidente que foram criados em outro momento histórico e com outras prerrogativas. Eram sociedades interessadas no desenvolvimento da técnica fotográfica, a exemplo da *Royal Photographic Society*, em Londres, 1853, e da *Société Française de Photographie*, em Paris, 1886, entre outras. (SALVATORE, 1966, p.15).

No Brasil, diferente da Europa, não há notícias de sociedades organizadas especializadas em fotografia nesse período, contudo, a partir de 1880, a fotografia começa a ser inserida como assunto nos Salões Literários no Rio de Janeiro, capital do Império e depois da República, através de relatos de viajantes vindo da Europa e que traziam informações das últimas novidades sobre a fotografia. Esses encontros, promovidos em residências particulares de famílias tradicionais, eram freqüentados por artistas, intelectuais e profissionais liberais,

estando a residência de Ruy Barbosa como um dos principais endereços da época. (MELLO, 1998, p.67).

Quanto às repercussões dos métodos empregados por Rejlander e Robinson, podemos observar essa influência nos trabalhos do carioca Valério Vieira (1862-1941), que frequentou a Academia de Belas Artes, com semelhanças na técnica utilizada na elaboração de suas fotografias. Em cerca de 1890, já fazia experimentos criativos, destacando-se com a montagem “Os Trinta Valérios” (Figura 37), premiada no *New York Herald Grand Prix* e vencedora da medalha de ouro na Exposição Nacional, em comemoração ao centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas, realizada no Rio de Janeiro. (VASQUEZ, 2003, p.78).



Figura 37 – Os Trinta Valérios
Autor Valério Vieira
Fonte: O Brasil na Fotografia Oitocentista

Já as novas associações criadas no início do século XX, na Europa e na América, distintas das anteriores, tinham como objetivo reunir um conjunto diversificado de participantes – como: fotógrafos experientes, amadores e artistas – em busca de novas formas de expressão criativas, e ainda técnicos interessados na observação experimental de materiais afins. Todos compartilhavam de um mesmo propósito: elevar a fotografia a um status de arte. Houve uma difusão destas instituições primeiramente na Europa e nos Estados Unidos e depois na maior parte dos centros urbanos do mundo. Existia, também, um intercâmbio entre os clubes nos diferentes países onde eram organizados exposições e concursos internacionais.