



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Catia Silva Herzog

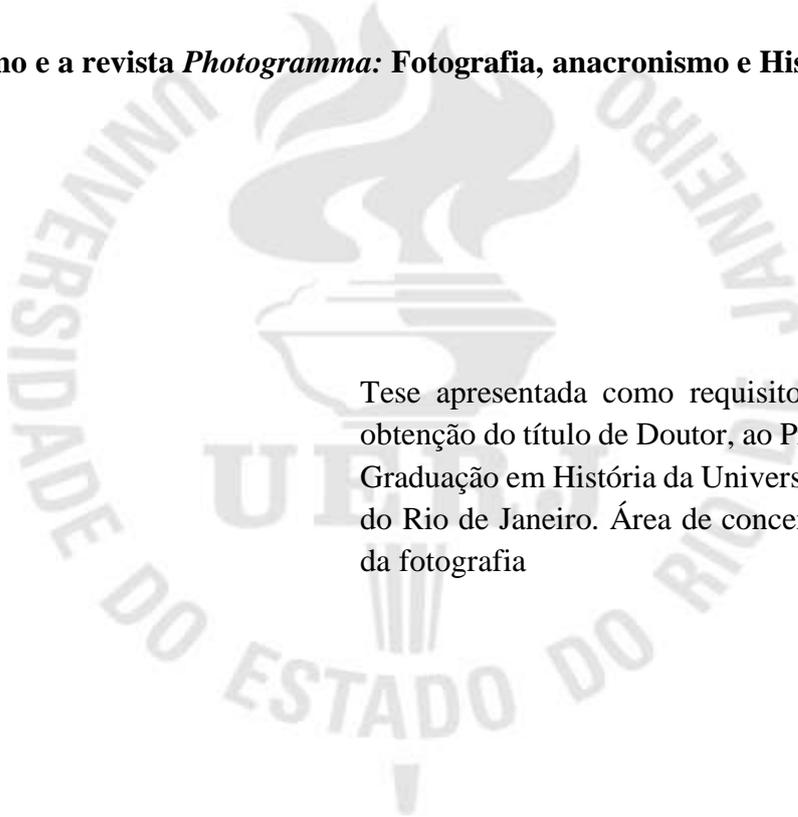
**O pictorialismo e a revista *Photogramma*: fotografia, anacronismo e
História da Arte**

Rio de Janeiro

2020

Catia Silva Herzog

O Pictorialismo e a revista *Photogramma*: Fotografia, anacronismo e História da Arte



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: história da fotografia

Orientador: Prof. Dr. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

H582 Herzog, Catia Silva.
O pictorialismo e a revista Photogramma: fotografia, anacronismo e História da Arte / Catia Silva Herzog. – 2020.
232 f.

Orientadora: Antonio Edmilson Martins Rodrigues.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. História – Teses. 2. Jornais brasileiros – Teses. 3. Fotografia – Teses. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

es

CDU 070(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Catia Silva Herzog

O pictorialismo e a revista *Photogramma: fotografia, anacronismo e História da Arte*

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: história da fotografia

Aprovada em 30 de novembro de 2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Edmilson Martins Rodrigues (Orientador)
Faculdade de História - UERJ

Prof^a. Dra. Laura Nery
Faculdade de História - UERJ

Prof. Dr. André Parente
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Sergio Luis Pereira da Silva
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Uni-Rio

Prof. Dr. Fernando Sallis
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Para Benedita e Glória, flores que nasceram nas Pedras de Guaratiba.

Para Ivan, com amor.

AGRADECIMENTOS

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior - Brasil (CAPES) - .Código de Financiamento 001”

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Ao meu orientador Antonio Edmilson Martins Rodrigues, por ter acreditado em meu trabalho desde o mestrado e por incentivar toda a liberdade de pensamento.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em especial aos professores Antonio Fatorelli, por todas as conversas e sugestões, e Victa de Carvalho, pela boa vontade e gentileza neste trajeto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), especialmente ao prof. Sergio Luis P. da Silva.

A Aline Siqueira e ao departamento de pesquisa e documentação do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, por facilitar o acesso aos documentos desta pesquisa.

A Maria Teresa Bandeira de Mello, por ter aberto as portas do pictorialismo e pelas sugestões dadas na qualificação.

A Laura Nery, professora brilhante e mirabolante, pelas aulas fantásticas e leitura rigorosa e delicada deste texto na qualificação.

A Denilson Santos, verdadeiro arquivista, pela competência, gentileza e generosidade.

Aos amigos Mônica Torres, Mariana Gomes e Thiago Bastos, companheiros de aulas, debates, viagens, andanças e angústias.

A Gina Ferreira, Claudia Mendes e Martha Lima, amigas de toda hora.

A Lucinha, Lucia Costa (in memoriam).

A Leon Capeller pelas palavras breves e lúcidas, pelas aulas, pelos livros e pela impressora.

A Silvana Costa, pela amizade firme e sincera, que não cabe em palavras, além de todo o apoio técnico.

A Glória Herzog, que sempre esteve e sempre estará ao meu lado, e a Wanda Capeller, por seu entusiasmo, carinho e confiança; por não permitirem nunca que eu desanimasse.

A Alex Varela, pelo apoio incondicional desde sempre, pelas sugestões sobre o grupo A Moreninha, e por toda uma bela história de amor e poesia.

A Ivan Capeller, pelo privilégio do seu convívio, por “segurar as pontas”, por discutir a tese e revisar o texto, por estar ao meu lado nas melhores e piores horas, me incentivando e inspirando. Ao meu pai, Jayme Herzog (in memoriam), que se foi no meio deste processo e que fez tudo o que pôde para que eu estivesse hoje aqui, viva em 2020, apresentando esta tese.

RESUMO

HERZOG, C. S. O pictorialismo e a revista *Photogramma*: fotografia, anacronismo e História da Arte. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Univesridade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A hipótese desta tese é a de que o pictorialismo se constitui como uma fórmula estética frequentemente atualizada na cultura brasileira. Observando as peculiaridades do pictorialismo no Brasil, procurei localizar os momentos, desde a tradição artística nacional forjada no século XIX, em que essa tendência da fotografia se mostrava. Para realizar este exercício, utilizei o conceito de anacronismo de forma empírica: no choque entre gêneros e linguagens distintas e em diferentes contextos e períodos históricos, surgiu uma fórmula estética encoberta na história da fotografia brasileira - o pictorialismo. Ao longo do trabalho, se torna visível que suas atualizações são frequentes e ocorrem em espaços diversos, espaços estes que seriam inimagináveis para os fotógrafos pictorialistas brasileiros do início do século XX. Assim, d'A *Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo à *Moreninha* da Geração 80 - das pinturas tumulares de Fayum às fotopinturas do sertão do Cariri e de Anna Mariani a JR – atentei para o trânsito e a mutação do pictorialismo entre temporalidades e gêneros artísticos diversos para comprovar sua sobrevivência - ainda que invertida - na cultura de massas e na arte contemporânea.

Palavras chave: Fotografia. Pictorialismo. Anacronismo.

ABSTRACT

HERZOG, C. S. *Pictorialism and Photogramma magazine: Photography, anachronism and Art History*. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Univesridade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The hypothesis of this thesis is that pictorialism is an aesthetic formula that is frequently updated in Brazilian culture. Observing the peculiarities of pictorialism in Brazil, I tried to locate the moments, since the national artistic tradition forged in the 19th century, when this tendency of photography showed itself. To carry out this exercise, I used the concept of anachronism in an empirical way: in the clash between different genres and languages and in different contexts and historical periods, an aesthetic formula hidden in the history of Brazilian photography - pictorialism - emerged. Throughout the work, becomes visible that its updates are frequent and occur in different spaces, spaces that would be unimaginable for Brazilian pictorial photographers of the beginning of the 20th century. Thus, from Joaquim Manuel de Macedo's *A Moreninha* to *Moreninha* from Geração 80 – and from the tomb paintings of Fayum to the photoprints of the sertão do Cariri and from Anna Mariani to JR - I noticed the transit and the mutation of pictorialism between different temporalities and artistic genres to prove its survival - although inverted - in mass culture and contemporary art.

Keywords: Photography. Pictorialism. Anachronism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Autoportrait en noyé.....	20
Figura 2 -	Os dois caminhos da vida.	34
Figura 3 -	L'Amour.	40
Figura 4 -	Pimentão N° 30.....	43
Figura 5 -	Árvores Nuas.....	62
Figura 6 -	<i>Futurismo</i>	65
Figura 7 -	Expediente da revista <i>Photogramma</i>	67
Figura 8 -	Respígando.....	68
Figura 9 -	Sem título.....	79
Figura 10 -	Sem título.....	79
Figura 11 -	Sem título.....	79
Figura 12 -	Casa de Pescador.....	91
Figura 13 -	Painel 08 do Atlas Mnemosyne.....	116
Figura 14 -	Parte inferior da <i>Madona das Sombras</i>	122
Figura 15 -	Port de Mer au soleil couchant	134
Figura 16 -	Marinha.....	135
Figura 17 -	<i>Fructas Tropicaes</i>	135
Figura 18 -	Sem título.....	135
Figura 19 -	Caipira picando o fumo	142
Figura 20 -	Debulhando o trigo.....	143
Figura 21 -	Rótulos de farmácia.....	144
Figura 22 -	Os trinta Valérios.....	148
Figura 23 -	Trabalho dobrado	160
Figura 24 -	O corpo da cidade.....	166
Figura 25 -	Cap de Bou e Poema 1.....	170
Figura 26 -	Sem Título.....	171
Figura 27 -	Pinturas anônimas de Fayum	188
Figura 28 -	Fotopinturas anônimas.....	191
Figura 29 -	<i>Pinturas e Platibandas</i>	197
Figura 30 -	Women are heroes	198
Figura 31 -	<i>Untitled Film Stills</i>	210
Figura 32 -	06/08/1999 – 06/12/2000. Leipziger Platz, Berlim.	210
Figura 33 -	Guanabara VIII.....	213

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DEGASE – Departamento Geral de Ações Socioeducativas

PCB – Photo Club Brasileiro

Cap – Colégio de Aplicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

RDM – *Revue de Deux Mondes*

FGD – Fernando Guerra Duval

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: AO REDOR DO OBJETO	10
1	PICTORIALISMO EM PESPECTIVA	19
1.1	O Pictorialismo	19
1.1.1	<u>Arte do fotógrafo ou fotografia de artista?</u>	19
1.1.2	<u>A fotografia, entre arte e indústria</u>	21
1.1.3	<u>O pictorialismo, uma tendência ou um movimento?</u>	28
1.1.4	<u>Os primórdios do pictorialismo, entre documento e <i>mise-en-scène</i></u>	29
1.1.5	<u>O movimento pictorialista: intervencionistas vs. puristas</u>	35
1.1.6	<u>A <i>Straight Photography</i>, entre verdade e beleza</u>	39
1.1.7	<u>O pictorialismo como tendência: entre rejeição e recepção</u>	43
1.2	A trajetória do pictorialismo no Brasil	45
1.2.1	<u>O papel dos fotoclubes</u>	54
1.3	A revista <i>Photogramma</i>	59
1.4	Notas sobre o Rio de Janeiro pictorialista	89
2	ANACRONISMO E REPRESENTAÇÃO NA HISTÓRIA DA ARTE E DA FOTOGRAFIA	98
2.1	Fotografia e História	98
2.2	Anacronismo e representação na História da Arte	110
2.3	O percurso da fotografia e da pintura do século XIX no Brasil até 1930	130
2.4	O problema da representação e a dinâmica dos estudos de fotografia na revista <i>Photogramma</i>	149
3	EXAME DO EFEITO PICTORIALISTA NA CULTURA BRASILEIRA: O TRÂNSITO ENTRE O ERUDITO E O POPULAR	163
3.1	Fotografia e literatura: A Moreninha	168
3.1.1	<u>Geração 80: O Grupo <i>A Moreninha</i></u>	177
3.2	A fotopintura: um pictorialismo popular?	181
3.3	O rosto e a paisagem entre Anna Mariani e JR	195
3.4	Os desdobramentos do pictorialismo na atualidade	199
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
	REFERÊNCIAS	222

INTRODUÇÃO: AO REDOR DO OBJETO

Neste início do século XXI, a massificação dos meios digitais de comunicação se apresenta como um desafio para a teoria e para a história da arte na medida em que a nova plasticidade da imagem digital é capaz de colocar em causa as próprias noções estabelecidas acerca das imagens em sua relação com a visão e com o olhar. Assim, renova-se o debate sobre uma possível “virada” pictórica nos estudos e teorias da imagem, “virada” esta que pretende reconduzir a arte para seus espaços e modos consagrados, ainda que com fronteiras amplamente alargadas. A proliferação de práticas, na publicidade, no jornalismo e, sobretudo, no universo da *internet*, que levam o bom gosto às raias do *kitsch*, encontra um contraponto na arte contemporânea. A extrema conceitualização característica de certas obras de arte, presente tanto em imagens precárias quanto em imagens de alta definição, a “ralentização” dos processos técnicos de produção da imagem fotográfica, a serialização de exemplares, o grande formato – todas estas ferramentas artísticas visam assegurar para a fotografia um lugar ainda destacado na arte, em uma sociedade em que cada indivíduo é um potencial produtor de objetos belos.

Atualmente, teóricos e pensadores da imagem reconhecem no universo da imagem digital modos de representação que remetem a uma tradição visual, a um circuito social e, em última instância, ao referente da fotografia. Entretanto, apesar da evidência factual de que a obra de arte é sempre capaz de ultrapassar seus limites classificatórios, ainda persiste por parte da crítica uma resistência em conceber a história da arte em termos de choque, rupturas e anacronismos.

O argumento final para sustentar um modo de pensar a fotografia em que sua história não é construída de derivas, latências, encontros e rupturas, é a premissa de que a fotografia sempre remete ao índice, isto é, a um traço do referente na superfície fotossensível, seja analógica ou digital, mesmo quando este traço é criado artificialmente. No entanto, a presença do referente em uma foto pode e deve ser relativizada - uma vez que ponto, linha e plano podem produzir, através da tecnologia digital, uma imagem de características fotográficas. Este dado, que surge a partir da alta tecnologia, coloca a crítica da fotografia diante da inevitabilidade da observação de uma ruptura naquilo que se pode pensar que se constitui como a “essência” da fotografia: a emanção de raios luminosos do referente, captados pela câmera escura e registrados em um suporte, ou seja, a relação indicial entre objeto e imagem técnica.

Colocando a questão em termos teóricos, podemos nos perguntar quais as consequências do debate sobre a representação diante da total arbitrariedade do signo fotográfico no contexto da produção digital de imagens na sociedade contemporânea. No uso comum, contudo, a ideia

geral de fotografia segue sendo a mesma, a de índice visual de um evento. Isto quer dizer que ela não se desprende abruptamente do seu caráter documental. É neste sentido que se pode pensar em uma continuidade da história da fotografia, sem rupturas definitivas, mas que não pode deixar de lado as mudanças técnicas e o sistema de representação visual que pré-existe a própria fotografia.

Enquanto os usos e funções da fotografia permanecem mais ou menos inalterados para o grande público e a fotografia continua funcionando como documento, o debate entre críticos e historiadores tende a se debruçar sobre o próprio meio, reafirmando a essencialidade da fotografia mesmo quando ela se volta contra certos princípios considerados tradicionalmente como suas bases fundamentais, o tempo e o espaço. Em extremo, a única certeza que se tinha sobre uma fotografia é que ela se constituía como a representação espacial de um evento ocorrido em um momento específico. Agora, diante da possibilidade de falsificação ou trucagem de uma fotografia, um grupo de peritos sempre pode deliberar sobre sua autenticidade como documento, mas esta possibilidade inexistente para o homem comum, a quem resta apenas acreditar e duvidar, diante da enxurrada diária de imagens a que está submetido na sociedade da diversidade multivisual.

É neste contexto particular ao hiper-realismo digital da fotografia contemporânea que se consolida um fenômeno estético que pode ser definido, a princípio, como uma espécie de remanescência de um estilo de fotografia típico da *Belle Époque* chamado de pictorialismo. Isto se mostra de várias formas distintas: no fotojornalismo, na prática cotidiana, entre fotógrafos artistas (veremos mais adiante como se define esta categoria de fotógrafos), na produção televisiva e na arte contemporânea.

À observação desta pregnância do pictorialismo na cultura fotográfica digital contemporânea, seguiu-se a necessidade de compreender o pictorialismo brasileiro em seu momento de consolidação, paralelo ao surgimento e consolidação do modernismo, em especial, o paulista. Desta forma, pode-se dizer que este trabalho tem por objetivo refletir sobre as seguintes questões: em que condições o pictorialismo emergiu no Brasil e sob quais influências? Há em curso uma atualização do pictorialismo, que dribla ou absorve as novas tecnologias digitais? Dada a atualização do pictorialismo, se poderia pensar nele no sentido do conceito forjado por Aby Warburg de sobrevivência (*Nachleben*) de fórmulas estéticas? O pictorialismo seria pregnante na sociedade brasileira? Esta pregnância de daria por alguma singularidade na história cultural do Brasil? Em que instâncias este fenômeno da sobrevivência do pictorialismo pode ser observado?

Com o pictorialismo como horizonte e a revista *Photogramma* como objeto, procuramos refletir sobre a persistência de um modelo estético nas artes visuais que ressurgiu com maior força no início do século XXI. Neste percurso, observamos sempre o plano geral de uma teoria da história da fotografia brasileira, sem jamais perder de vista o objeto concreto desta investigação, o pictorialismo brasileiro, e nem a sua principal fonte de informação, a revista *Photogramma*.

Na historiografia do pictorialismo percebe-se a dificuldade de uma limitação cronológica do movimento enquanto tal, tanto no que diz respeito ao seu início quanto a seu fim. Este é um dos caminhos de problematização do pictorialismo como movimento: a dificuldade em traçar suas fronteiras. A fim de escapar do congelamento do pictorialismo em um período, procuramos aqui apresentá-lo como movimento artístico para, em seguida, problematizar sua tradicional classificação enquanto movimento histórico datado e superado. Procurou-se ainda detectar as condições de surgimento e permanência do pictorialismo na cultura visual brasileira, construindo um panorama de sua configuração internacional e nacional. Estabelecidas estas premissas fundadoras do pictorialismo, buscamos no exercício histórico e etimológico realizado por diferentes historiadores, substratos para a compreensão do quadro mental da sociedade em que a produção pictorialista encontrou suas possibilidades de sobrevivência.

Começamos por definir o pictorialismo enquanto movimento artístico, tal como é conhecido, para, em seguida, entendê-lo como a ênfase em um modo de olhar intencionalmente embelezador do seu objeto, modo de olhar este que é inerente à fotografia e que está também presente na pintura desde, ao menos, o paisagismo inglês do século XVIII.

Pode-se observar que é raro o uso do adjetivo “feio” para as grandes obras de arte consagradas - até mesmo para a pintura abstrata de um Malevich (1879-1935). Uma das poucas exceções seria Picasso, cuja obra transborda a questão da beleza de maneira muito visível. No entanto, vale dizer que todo pintor, mesmo quando está engendrando uma revolução como o cubismo, dá uma ordem ao seu quadro, o compõe de maneira que raramente pode ser classificada de feia. Insípido, confuso, mal executado, triste ou sublime, são adjetivos que são comumente usados para expressar a rejeição a algumas obras, mas é como se a moldura, mesmo quando assimilada pelo quadro¹, ou seja, a simples intenção da composição, já transformasse o resultado do esforço do pintor, de alguma forma, em “não feio”.

¹ Um caso interessante da arte brasileira é o da artista Lygia Clark que, em sua trajetória da pintura para o espaço tridimensional, começou por incorporar a moldura no interior da pintura, (CLARK, 1980).

Isto equivaleria a dizer que partimos da hipótese de que o pictorialismo como movimento é na verdade um sintoma da expectativa de embelezamento da realidade operada pela fotografia. Percebe-se então a existência de duas questões: em primeiro lugar fala-se de uma tendência a embelezar a realidade que estaria na raiz do pictorialismo, embora outros modos de usos e apresentação do pictorialismo possam ser considerados “feios”, como no caso das fotopinturas de extração mais popular. Ora, de que modo este embelezamento se manifesta, mesmo no caso das fotopinturas? Por mais que algumas delas possam parecer aterrorizantes, sobretudo quando se descobre que são retratos de pessoas mortas, elas são belas para aqueles que as encomendaram. É claro que essa beleza advém da relação daquele que encomenda a fotopintura com o referente (geralmente, um parente morto), mas, nas inúmeras manipulações que atravessam a fotopintura, este referente é idealizado, embelezado ou mesmo revivido segundo os padrões e anseios próprios da cultura do sujeito que encomenda a imagem. Onde, então, estes dois polos se encontram – o da beleza ideal e o da beleza da verdade (do referente)? Tal oposição de dissolveria em uma dialética sem vencedores no universo do imaginário artístico-cultural da sociedade brasileira?

Em busca de um caminho que pudesse escapar do determinismo técnico em fotografia, bem como tentando atenuar a concepção de que o pictorialismo foi um movimento artístico-fotográfico datado no tempo e no espaço, o primeiro capítulo desta tese, *O pictorialismo e a revista Photogramma...*, se configura como um exame inicial do pictorialismo enquanto movimento moderno que assimila a singularidade da cultura brasileira, assim como atesta seu próprio anacronismo. Neste caminho, surgem questões de caráter histórico, às quais esta tese tenta responder. Em primeiro lugar reluz a associação histórica entre o surgimento do pictorialismo e a industrialização da fotografia. Nota-se que, no alvorecer da fotografia, já se encontram as primeiras experiências com suportes, retoques e materiais. Sua invenção aponta para práticas artísticas ancestrais que reforçam a existência de linguagens em que elementos icônicos e indiciais coexistiam, mesmo antes do surgimento da imagem técnica, como a cópia por contato ou o estêncil.

A própria possibilidade de utilização (ou não) de tais procedimentos pautou a famosa oposição entre puristas e intervencionistas que dominou o debate sobre a prática fotográfica na Europa, nos Estados Unidos e também no Brasil, durante as primeiras décadas do século passado. Neste contexto, sobressai o papel da fotografia norte-americana. A polarização entre puristas e intervencionistas ressaltou a relação da pintura com a fotografia e um pensamento teórico sobre a fotografia começou a ser engendrado mais sistematicamente no Brasil. Entre nós, o debate também se deu através da oposição entre a noção de fotografia direta e as práticas

fotográficas consideradas intervencionistas. A esta constatação, segue-se uma reflexão sobre outro ponto controverso na história da fotografia pictorialista: a encenação, responsável, como diz um de seus detratores, pela má fama conferida às fotografias realizadas sob esta inspiração.

Outro ponto de destaque na história do pictorialismo fotográfico é a importância dos fotoclubes, que aumentaram a demanda por publicações sobre a fotografia. Neste contexto, em 1926, surge a revista *Photogramma* que, ao longo do tempo, se tornaria uma fonte de estudos fundamental sobre o circuito pictorialista carioca. Distante do modernismo paulista, a revista *Photogramma*, com sede na capital do país e ciosa da importância simbólica da cidade do Rio de Janeiro, acaba revelando certa reação ao modernismo a que chamaremos de modernidade reativa. Comparada a outras publicações, a revista se revela a guardiã do decoro fotográfico no Brasil e seus editores demonstram consciência quanto ao seu papel na construção da imagem da cultura brasileira. Como fonte de pesquisa, muitos dos artigos, comentários e matérias da publicação não eram assinados, ou então eram utilizados pseudônimos. Sempre que foi necessário e possível, procuramos identificar os autores. Quando não há menção ao autor, é porque sua autoria não pode ser determinada.

No segundo capítulo, uma vez apresentado o quadro de desenvolvimento do pictorialismo internacional e brasileiro, partiremos da relação entre fotografia e história, tal como vem sendo tratada convencionalmente - e também ressaltando as possíveis válvulas de escape desta relação nos moldes em que é frequentemente tratada, isto é, entendida como ilustração acessória da fonte documental. Aqui veremos como vários estudiosos pleiteiam o lugar da fotografia como fonte direta de estudos, criando as condições para que se possa pensar nas relações entre fotografia e história como campos que se entrelaçam constantemente, uma dando forma à outra e vice-versa.

Observando as premissas de pesquisadores que desenvolveram os conceitos de *pathosformel* e *nachleben*, forjados inicialmente no âmbito da história da arte por Aby Warburg, procuramos assinalar o anacronismo do pictorialismo brasileiro como um elemento que ressalta seu caráter de *pathosformel* da fotografia brasileira. A *nachleben*, ou a sobrevivência do pictorialismo, é uma evidência desta *pathosformel* em um sentido ampliado, que não se restringe ao corpo humano e suas formas de expressão de emoção intensa, mas que concerne a um sintoma da fotografia, uma fórmula estética latente ao longo de sua história no Brasil.

Grande parte das teorias e conceitos aqui mobilizados atua dentro da compreensão de que a história oscila entre continuidades e rupturas que não são de ordem exclusivamente técnica. O estudo do pictorialismo como um movimento datado historicamente implica em sua superação, hipótese contrária a que orienta esta tese. Para explicar como o pictorialismo pôde

ultrapassar suas fronteiras espaço-temporais, o segundo capítulo busca esclarecer o quadro teórico-metodológico em que esta investigação se encontra e quais ferramentas conceituais serão mobilizadas ao longo da argumentação. Discute-se a questão do anacronismo e da crise de representação na história em sua relação com a fotografia pictorialista tal como apresentada na revista *Photogramma*, refazendo os passos da relação entre a fotografia e a pintura brasileira dos séculos XIX e XX.

A discussão atual sobre a fotografia e as formas que ela adota na sociedade de massas é entendida por alguns autores como uma crise de representação, expressa no esforço de artistas e críticos em expandir os limites da linguagem fotográfica. A digitalização e a popularização de técnicas de retoque e tratamento artístico da imagem recolocam a questão da fotografia como arte no âmbito maior de uma indagação sobre a própria arte como arte, no mesmo momento em que o desenvolvimento tecnológico pode estar operando uma alteração disruptiva nos modos de fabricação, recepção e percepção das imagens. A pergunta que estes pesquisadores colocam é: com o advento e popularização da alta tecnologia, a fotografia sofreu uma mudança definitiva em sua natureza?

Pensando em termos de descontinuidade e recusando uma visão radicalizada de ruptura na história da fotografia, causada diretamente pelos efeitos da técnica, procuramos responder a esta questão apontando a sobrevivência literária na produção artística e pictorialista e, em movimento contrário, a sobrevivência do pictorialismo em distintas formas artísticas, do erudito ao popular. Com isso, pretendemos demonstrar o enraizamento de formas do pictorialismo na cultura brasileira e como o conceito de sobrevivência se estabelece nesta investigação pela latência de vários elementos do pictorialismo na cultura brasileira erudita e popular - e não só enquanto permanência de um dejetivo.

Assim, escolhemos três formas de abordar o pictorialismo. A primeira se dará através da literatura e seu contágio nas artes plásticas. O terceiro capítulo ressalta o trânsito das fórmulas estéticas e a sobrevivência do pictorialismo em práticas populares e eruditas da cultura brasileira, partindo do romance inaugural da literatura romântica no Brasil, *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, e suas reverberações na fotografia pictorialista e na arte contemporânea. Elegemos *A Moreninha* por ser um exemplo emblemático do romantismo na construção da imagem cultural nacional. Procuramos sinais visíveis da sobrevivência da sua força simbólica na excursão realizada pelos fotoclubistas em 1927 à Ilha de Paquetá, e na mesma proposta de revisitação dos marcos culturais brasileiros, que ocorre na década de 1980, por artistas do grupo Geração 80.

Observamos aqui, de maneira emblemática, o trânsito do pictorialismo entre linguagens e períodos históricos a partir das suas bases românticas. Este encontro entre literatura, fotografia e arte contemporânea, como esta argumentação torna explícito, evidencia, sobretudo, a porosidade entre as noções de imagem verbal e de imagem visual.

Buscando ainda outras formas de transmutação da linguagem fotográfica, agora entre a pintura e a fotografia, encontramos nas fotopinturas populares a pista para a compreensão da fotografia como relíquia e suporte da memória. Tomamos como exemplo deste pictorialismo latente, mesmo quando residual ou pulverizado em formas corriqueiras da vida, a fotopintura praticada nas periferias das cidades e vilarejos brasileiros. A frequente ocorrência de fotografias *post-mortem*, em especial de crianças, no interior do Brasil, não apenas revela as condições precárias de vida nestas regiões (portanto a alta taxa de mortalidade infantil), mas também acentua a função da fotografia e as estratégias de suavização da sua dureza documental através da pintura, revelando aqui mais um laço com o pictorialismo. As fotopinturas funcionam como suporte e espaço de invenção da memória. A frontalidade e a seriedade das pessoas retratadas nestas fotos conferem a elas uma solenidade de relíquia: mesmo quando o retratado ainda está vivo, são feitas a partir de imagens, literalmente, sobreviventes aos danos causados pelo tempo. As fotopinturas realizam um encontro elaborado entre fotografia, memória e pintura, atado aos princípios de uma tradição artística, por vezes aparentemente deformada, mas sem qualquer pretensão outra, além de sacralizar a imagem da personagem retratada, livre de compromissos com o decoro documental ou com os ditames da arte erudita. A memória e a fantasia são construídas por meio de uma relação entre fotografia e pintura que se revela atávica à fotopintura.

O encontro com a fotopintura e com o duplo como sua ideia latente levou esta investigação aos primórdios da representação naturalista. Ao tratar do trânsito entre o antigo e o moderno, encontramos nas pinturas de Fayum do século I d.C. ao IV d.C., no Egito um uso similar da imagem no que tange a sua dupla natureza de presença e representação. A semelhança das fotopinturas com a arte tumular egípcia se dá pela ideia de “duplo”. A arte tumular de Fayum acentua o caráter de duplo da imagem e é neste sentido que há uma afinidade entre o Cariri e Fayum: nos modos como a imagem é utilizada para lidar com a perda. A fotografia é o duplo do referente; as imagens de Fayum são o duplo que permitirá a continuação da vida, como um avatar. Elas possuem um caráter mágico, que também se manifesta nas fotopinturas. Neste momento fazemos um uso mais drástico do anacronismo, estabelecendo, ainda assim, controle sobre o mesmo: não apenas as semelhanças, mas também as diferenças que separam e unem Fayum ao Cariri, são rigorosamente estabelecidas.

Um terceiro modo de observar a capacidade de transmutação da fotografia foi o de investigar artistas que realizam uma anamorfose entre corpo e espaço através da fotografia, utilizando-a de formas transversas às formas convencionais. Mediando as relações entre o corpo e o espaço, destacamos a obra *Pinturas e Platibandas*, da fotógrafa Ana Mariani, e o trabalho do fotógrafo JR. Em *Pinturas e Platibandas*, Mariani promove o movimento bilateral entre o erudito e o popular: na transformação do registro fotográfico em imagem pictórica, desprovida do radicalismo purista e dos trejeitos intervencionistas, a fotógrafa realiza o feito de transformar fotografias documentais em expressão pictórica de maneira naturalista, colaborando ainda na construção da memória cultural brasileira de modo despojado e lúdico. Pode se dizer que, por seus resultados, a fotógrafa realiza seu trabalho no meio do caminho, ou com o equilíbrio justo, entre o documental e o pictórico. Tanto a fotopintura quanto as fachadas de Mariani se mostram como modelos dos caminhos distintos que o pictorialismo pode seguir, mantendo-se latente na cultura brasileira até sua eclosão na arte contemporânea do século XXI.

Ao fornecer um tratamento de retrato para suas fotografias de fachadas, o trabalho de Mariani realiza uma fusão entre o rosto e a paisagem. O fotógrafo francês JR, atua da mesma forma no Morro da Providência no Rio de Janeiro, colando nas fachadas dos barracos imagens em *close* das moradoras do local. Em um contexto completamente diferente das fachadas de Mariani, marcado pela violência urbana cotidiana, JR realiza o mesmo tipo de transformação anamórfica entre rosto e paisagem. As fachadas de Anna Mariani e os propósitos do fotógrafo JR se reúnem no momento em que ambos trabalham com uma espécie de anamorfose entre rosto e paisagem. A fotografia surge nas fachadas de Mariani como expressão poética da cultura brasileira; as fachadas de rostos de JR, coladas em barracos no Morro da Providência, procuram combater o estigma a que as favelas estão destinadas: o de serem lugares violentos, sujos e perigosos. Esta imagem se estende com muita frequência aos moradores da favela. Através do seu trabalho, JR procura recompor um pouco da autoestima dos moradores e também enfatizar o aspecto desumano da vida em tais condições.

Este conjunto de manifestações artísticas se mostra como ponte ou passagem entre linguagens e temporalidades, e deve ser compreendido à luz da relação entre imagem e referente, que resolve a oposição entre beleza e verdade em termos bastante diversos do ideal clássico do belo, mas redirecionando a questão da fotografia para seu duplo caráter indicial e icônico, do qual ela parece jamais escapar, mesmo diante da produção e consumo em massa de imagens e do advento da imagem digital.

O objetivo da parte final do terceiro capítulo, a título de comprovação empírica da sobrevivência de fórmulas estéticas, é observar as reverberações do pictorialismo na arte

contemporânea e na cultura de massas no contexto dos séculos XX e XXI, quando a tecnologia digital se tornou de uso comum; além disso, procuramos oferecer um panorama da crítica de arte contemporânea no que diz respeito à fotografia diante dos novos horizontes descortinados pela alta tecnologia. No mercado da arte contemporânea, galerias, centros culturais e museus dedicam exposições inteiras a artistas que procuram desestabilizar as posições estabelecidas da fotografia e da obra de arte convencionais. A fotografia se volta não só para a ralentização de seus processos, mas também para a conceitualização extrema da obra. Técnicas artesanais são utilizadas com sofisticados processos de impressão, que permitem ampliações cada vez maiores da imagem fotográfica. O que se pode pensar sobre este fenômeno da fotografia na arte contemporânea? Trânsito entre o artesanato e a alta tecnologia? Para alguns autores, como veremos adiante, este fenômeno representa um gesto de afirmação da fotografia como obra de arte, como objeto único, precioso em sua unicidade ou em sua efemeridade.

Pode-se adiantar que, se o pictorialismo percebe a fotografia como pura forma artística, a relação da fotografia com seu referente sempre foi um entrave com o qual os pictorialistas tiveram que lidar, selecionando, recortando, retocando, embelezando a realidade. Neste embate, contudo, os pictorialistas muitas vezes negaram o purismo da arte, próprio dos movimentos clássicos e modernistas e, revelando parte do imaginário da sociedade brasileira dos anos 1920 no Rio de Janeiro, alargaram os limites de compreensão da fotografia.

1 PICTORIALISMO EM PESPECTIVA

1.1 O Pictorialismo

1.1.1 Arte do fotógrafo ou fotografia de artista?

A formulação de André Rouillé que inicia este capítulo indica que retrazar o caminho percorrido pelo pictorialismo é um trabalho que demanda cautela. As diversas leituras sobre sua origem e o fato de que muitos dos seus historiadores procuram traçar sua trajetória a partir da ideia de trucagem ou de encenação fotográfica indicam que delimitar precisamente suas fronteiras espaço-temporais é uma tarefa desafiadora. A primeira questão que se coloca é como e onde situar seu surgimento. Os pesquisadores se esforçam em marcar um ou vários acontecimentos determinantes para o surgimento do pictorialismo como movimento, sua periodização e características, e/ou traçar as principais linhas de força que atuaram na construção de uma concepção da fotografia como arte. O percurso do pictorialismo, contudo, é constituído por uma série de simultaneidades e reviravoltas que marcam definitivamente a reflexão sobre a imagem técnica, seus desdobramentos e configurações na sociedade contemporânea.

A invenção da fotografia, oficializada em agosto de 1839 na Academia de Ciências da França² (NEWHALL, 2009, p. 23), e a ação do estado francês em comprar a patente de seus inventores, disponibilizando-a ao domínio público, marcaram o surgimento, ou consolidação, de uma cultura voltada para a imagem. Contudo, a invenção da fotografia não propiciou apenas a produção de imagens técnicas com uma semelhança quase exata em relação ao objeto retratado. A reprodutibilidade técnica, como observou Walter Benjamin, alterou a forma como a sociedade se relacionava com as imagens e também com a arte de modo geral (BENJAMIN, 1994).

Não obstante o entusiasmo inicial pela fotografia enquanto um dispositivo de registro da realidade, em que ela desenha a si mesma através de processos químicos, óticos e mecânicos, manifestando a “contiguidade física” (ROUILLÉ apud MELLO, 1998, p. 21) entre o objeto fotografado e a imagem produzida, a história da fotografia demonstra que ela é uma técnica manipulável desde, ao menos, a imagem produzida por Hipolyte Bayard quando este, em 1840,

² Beaumont Newhall afirma que a demonstração da daguerreotipia foi feita na Câmara dos Pares, em Paris, em dois de agosto de 1839. Angela Magalhães e Nadja Peregrino mencionam a Academia de Ciências da França. (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2012).

fotografou a encenação da própria morte. A imagem de Bayard foi realizada como um protesto por ele não ter sido reconhecido como o inventor da fotografia - mérito atribuído, na França, a Daguerre e Niépce (NEWHALL, 2009, p. 25).

Esta imagem é emblemática pelo uso que o fotógrafo faz do então novo meio de expressão, e não apenas por demonstrar suas possibilidades de manipulação e, portanto, de “falsificação” da realidade. Com esta imagem Bayard talvez tenha sido um dos primeiros fotógrafos a utilizar a fotografia como forma de expressão subjetiva e também como forma de protesto. O caráter mórbido desta imagem se mostra na diferença de tonalidade entre o corpo e a cabeça e mãos, arroxeadas pelo suposto afogamento. A morbidez deste autorretrato encenado é atenuada pela pose, pela expressão serena do fotógrafo e pelo manto branco e liso, onde Bayard está recostado, o que também lhe confere certo ar de heroísmo.

Figura 1 - Autoportrait en noyé



Hippolyte Bayard: Fotografia em positivo direto, 1840.

Na década de 1840, o que se entendia por “fotografia” era, na realidade, o daguerreótipo e as imagens eram obtidas através de processos fotográficos experimentais ainda lentos³. O daguerreótipo era uma imagem fotográfica registrada em placas de metal (recobertas ou feitas, em geral, com prata iodada), que requeria longos tempos de exposição do objeto/sujeito fotografado. O resultado se materializava em uma imagem posteriormente acondicionada em estojos. Por ser muito barato em relação à pintura, o daguerreótipo se tornou acessível para um grande número de pessoas, mas não era passível de reprodução. Assim, neste momento histórico, ainda não é possível falar de uma massificação do uso da fotografia nos termos da

³ Existem vários estudos sobre o desenvolvimento técnico da fotografia, da daguerreotipia ao colódio úmido (1851) até o processo do gelatino-brometo (1871), que possibilitou o uso de celuloide no lugar dos negativos em vidro.

fotografia digital contemporânea ou mesmo da fotografia analógica da segunda metade do século XX.

André Rouillé menciona a polarização entre a daguerreotipia e a calotipia⁴ neste período, representadas na França respectivamente por Daguerre e Bayard. Para Rouillé, o daguerreótipo anuncia a produção documental em fotografia e o calótipo (nome dado à invenção de William Fox Talbot (1800-1877), que denominou seu processo a partir do conceito de belo em grego: *kalos*), a fotografia artística. Assim, André Rouillé entende que desde o surgimento da fotografia cria-se uma relação entre a fotografia documental e a artística. Colocando em outros termos a oposição entre fotografia e arte, segundo Rouillé, “as práticas fotográficas – que de uma maneira ou de outra, têm uma parte atrelada à noção de arte – oscilam entre duas posições distintas: de um lado, a arte dos fotógrafos; do outro, a fotografia dos artistas.” (ROUILLÉ, 2009, p. 234). O que distingue a reflexão de Rouillé é a ideia da fotografia como oscilação entre arte e técnica.

Rouillé explica que esta oscilação advém de uma

[...] fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível no campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista.” (2009, p. 235).

Portanto, é preciso observar como se diferencia a atuação dos fotógrafos profissionais, dos fotógrafos artistas e dos artistas que usam a fotografia. Além disso, deve-se considerar, sobretudo na contemporaneidade e no uso massivo das imagens no ambiente virtual, a existência do usuário da fotografia, aquele que não é profissional e nem artista, mas que pratica a fotografia de modo cotidiano, sem se encaixar em suas outras categorias; sua presença se tornou cada vez mais constante na sociedade moderna e sua prática, graças à simplificação dos meios técnicos de produção de imagens “belas”, pode confundir o campo da crítica e da recepção da fotografia.

1.1.2 A fotografia, entre arte e indústria

Da “criação do sistema Kodak (1888) aos processos de pigmentação controlada”⁵, (COSTA, 1991, p. 263), há uma proximidade temporal que leva a crer que a industrialização da fotografia é uma das principais alavancas do movimento pictorialista, o que reafirma a

⁴ Processo fotográfico negativo-positivo em papel.

⁵ Processos que permitem a interferência na fotografia com pigmentos, lápis e pincéis (COSTA, 1991, p. 263).

relação causal entre arte e indústria e reforça o ponto de vista, adotado por parte dos historiadores e teóricos da fotografia, que opõe os usuários da fotografia aos fotógrafos-artistas.

O debate pictorialista sobre o estatuto artístico da fotografia circunscreveu a discussão a uma comparação e emulação dos cânones estéticos provenientes da pintura. Entretanto, é inegável seu papel na configuração de um campo de reflexão sobre a fotografia como uma arte visual específica. Assim, o pictorialismo pode ser considerado o ponto de partida para se pensar as relações entre a fotografia e a arte moderna e contemporânea, ao colocar em questão os laços entre arte e técnica:

A tradição pictorialista influenciou decisivamente no debate sobre arte contemporânea. A ênfase na relação fotógrafo-técnica levou problemas fundamentais ao debate teórico, como por exemplo, a discussão em torno do sentido da fotografia, de seu conteúdo estético e, principalmente, das novas formas de pensar o estatuto da arte (MELLO, 1998, p. 43-44).

Maria Teresa Bandeira de Mello (1998) ainda observa que,

[...] a importância de trazer o pictorialismo para o presente se dá pela necessidade de facultar àqueles que lidam com a fotografia, a apreensão das características de um movimento artístico que ainda hoje influencia diversos artistas. Assim é que passado e presente se misturam nas atuais práticas artísticas, sendo fundamental localizá-las no passado para o entendimento de suas consecutivas inserções nas discussões contemporâneas (p. 11).

O desenvolvimento técnico consolida o uso da fotografia na sociedade e populariza sua prática marcada pela relação com a tradição artística. Apesar de acelerado, este é um processo que acompanha a fotografia desde o início: mudanças técnicas que pautam novos usos e relações com a fotografia, mesmo no contexto da tecnologia digital. Entretanto, não se pode ainda afirmar que qualquer destes saltos tecnológicos, ocorridos ao longo da história da fotografia, tenha alterado **definitivamente** o modo como a sociedade se relaciona com a imagem técnica.

Situar a fotografia pictorialista nos termos de uma relação mecânica e direta de causa e efeito do desenvolvimento da indústria fotográfica pode se desviar da história da visualidade, sobretudo a partir dos séculos XV e XVI⁶. Neste sentido, o pictorialismo pode ser entendido, de fato, como uma reação à industrialização e à popularização da imagem fotográfica, sem que isso configure, contudo, a industrialização como a causa direta do surgimento do movimento. Os fotógrafos pictorialistas rejeitam a industrialização da fotografia, mas não a modernização técnica e material da sociedade. Sua posição revela – para além do evidente moralismo

⁶ Para uma melhor compreensão da história da visualidade, ver CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

autoritário da sua estética - a tendência da fotografia, enquanto imagem técnica, a materializar os ideais de beleza e arte do fotógrafo.

Em seu livro *Sobre La fotografia*, Susan Sontag corrobora a posição que coloca o pictorialismo como um efeito da industrialização:

*Fue solo com la industrialización cuando la fotografía alcanzo la categoria de arte. Así como la industrialización otorgó funciones sociales a las operaciones del fotógrafo, la reacción contra esas funciones reforzó la petulancia de la fotografía artística. (SONTAG, 1996, p. 18)*⁷.

Em relação ao aspecto artístico-formal da fotografia e diante do seu uso na sociedade de massas, Sontag apresenta uma possibilidade que poderia ser devassadora para os fotógrafos adeptos da estética pictorialista, ainda que seja este dado que os leva a adotar o pictorialismo:

*Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan difundida como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma de arte masivo, no es practicada como arte por la mayoría. Es primordialmente un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder. (1996, p. 18)*⁸.

O pictorialismo, pensado em uma relação de causa e efeito com a indústria, combate o motivo principal de sua existência: a popularização e a profissionalização da fotografia. A reflexão de Susan Sontag, no entanto, segue um caminho diverso, conferindo à fotografia a expectativa de materialização de um sentido de beleza:

*Nadie jamás descubrió la fealdad a través de fotografías. Pero muchos, a través de fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones donde la cámara se utiliza para documentar, o para registrar ritos sociales, lo que incita a la gente a tomar fotografías es el hallazgo de algo bello. [...] Nadie exclama: “Que feo es eso! Tengo que fotografiarlo”. Aun si alguien lo dijera, sólo quería dar a entender: “Esa fealdade me parece... bella.” (1996, p. 95)*⁹.

Considerando que mesmo a fotografia documental ganha contornos estéticos em sua configuração como imagem, Sontag aponta o cruzamento da fotografia e do pictorialismo no trânsito entre verdade e beleza. Esta confluência indica que o movimento pictorialista extrapola o momento histórico em que surgiu para assumir novas formas na sociedade contemporânea.

⁷ O trecho correspondente na tradução é: “Foi apenas com a industrialização que a fotografia alcançou a categoria de arte. Assim como a industrialização outorgou funções sociais às operações do fotógrafo, a reação contra estas funções reforçou a petulância da fotografia artística”.

⁸ O trecho correspondente na tradução é: “Recentemente a fotografia se transformou em uma diversão quase tão difundida quanto o sexo e o baile, o que significa que a fotografia, como toda forma de arte massiva, não é praticada como arte pela maioria. É primordialmente um rito social, uma defesa contra a ansiedade e um instrumento de poder”.

⁹ O trecho correspondente na tradução é: “Ninguém jamais descobriu a feiura através de fotografias. Mas muitos, através da fotografia, descobriram a beleza. Exceto naquelas situações em que se utiliza a câmera para documentar ou para registrar ritos sociais, o que incita as pessoas a tirar fotografias é o encontro de algo belo. [...] Ninguém exclama: ‘que feio é isso! Tenho que fotografa-lo’. Ainda que alguém o dissesse, só queria dar a entender: essa feiúra me parece...bela”.

Sontag insiste na ideia de que,

Tanto éxito ha tenido la cámara en su función de embellecer el mundo que las fotografías han relegado al mundo como medida de lo bello. [...] Aprendemos a vernos fotográficamente a nosotros mismos. [...] Las fotografías crean lo bello y – a través de generaciones de imágenes fotográficas – lo desgastan. Ciertas atracciones naturales, por ejemplo, se han abandonado totalmente a las atenciones infatigables de algunos aficionados. Para la gente atosigada de imágenes, es muy probable que las puestas de sol luzcan vulgares; ahora se parecen demasiado, ay, a fotografías. (p. 95)¹⁰.

Escrito nos anos 1980, o livro de Sontag não pôde dar conta da avalanche de imagens advindas da popularização das novas tecnologias que promove o ressurgimento vigoroso da produção de imagens pictóricas, como se pode observar na experiência do regime estético teorizado por Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2015). A pertinência da premissa da qual parte Sontag - a de que as fotografias se tornaram “a medida do belo” - não exclui o fato de que, ao contrário das suas previsões, os entardeceres continuam habitando o imaginário visual enquanto materialização da experiência vivida em imagens.

Talvez seja por isto que Walter Benjamin elegeu o primeiro decênio de existência da fotografia como o seu apogeu, anterior à sua industrialização: “A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia – a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar – ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é o decênio que precede a sua industrialização.” (BENJAMIN, 1994, p. 91). Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica, que subverte conceitos tradicionais como “criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (p. 166), determina uma mudança definitiva na percepção da arte: a industrialização da fotografia possibilita a aproximação das massas da obra de arte, abalando o valor de culto que tradicionalmente lhe conferia sua aura: “fazer as coisas ficarem próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade técnica” (p. 170). Contudo, o valor de culto da fotografia, determinado pelo referente, subsiste nas fotografias de família ou de entes amados. Walter Benjamin observou esta característica marcante da fotografia: no culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. (p. 174).

¹⁰ O trecho correspondente na tradução é: “A câmera, em sua função de embelezar o mundo obteve tanto êxito que as fotografias se relegaram ao mundo como medida do belo. [...] Aprendemos a ver fotograficamente a nós mesmos. [...] As fotografias criam o belo e – através de gerações de imagens fotográficas – o desgastam. Certas atrações naturais, por exemplo, foram totalmente abandonadas às atenções infatigáveis de alguns aficionados. Para as pessoas sufocadas de imagens é muito provável que os pores do sol pareçam vulgares; agora se parecem demais, ai, a fotografias.”

Quanto à assertiva de Benjamin sobre o apogeu da fotografia haver ocorrido na primeira década da sua invenção (BENJAMIN, 1994, p. 91) – o que poderia ser observado nos trabalhos de Julia Margareth Cameron (1815 – 1879) e David Octavius Hill (1802 – 1870) - vale notar que Cameron começou a fotografar em 1864 e Hill a partir de 1850, em colaboração com Robert Adamson (1821 – 1848). Esta observação de Walter Benjamin é algo contraditória uma vez que ambos os fotógrafos começaram a fotografar após o primeiro decênio da fotografia. Note-se que, tradicionalmente, tenta-se datar o surgimento do pictorialismo na passagem da década de 1880 para 1890 e seus inícios. Cameron e Hill se situariam tanto fora do movimento pictorialista quanto do período privilegiado da fotografia determinado por Benjamin. No entanto, os fotógrafos pictorialistas que Benjamin tanto repudia são, na realidade, os seguidores de Cameron e Hill - aqueles que ele elegeu como dignos de relevância estética.

Como Walter Benjamin, Annateresa Fabris e outros pesquisadores consideram que o pictorialismo resgata a obra de Cameron e Hill, que “havam demonstrado as possibilidades artísticas da nova imagem desde seus primórdios.” (FABRIS, 2011, p. 66). A singularidade da fotografia de Hill e Cameron talvez se deva ao caráter pioneiro e até ingênuo de uma fotografia “de arte” que, enquanto encenada, já era sintoma do pictorialismo como tendência e movimento.

Maria Teresa Bandeira de Mello alerta para o que chama de “romantização” por parte de Benjamin e outros autores, do período inicial da história da fotografia. Assim, Mello relativiza a industrialização como causa direta do surgimento do pictorialismo. Para a historiadora,

[...] é possível considerar que as características mesmas do processo utilizado tenham contribuído para este tipo de abordagem. Por não fornecer cópias, o daguerreótipo não apresentava o aspecto de reprodutibilidade da imagem fotográfica, o que reforça a ideia de unicidade da obra, tão cara à noção de aura de Benjamin. (MELLO, 1998, p. 20).

Segundo Mello, a técnica que envolve a realização de uma fotografia confunde-a com o universo da máquina e da indústria. A impossibilidade da reprodutibilidade técnica seria o dado marcante no pensamento que enaltece a primeira década da fotografia como seu período áureo. Contudo, estas imagens, únicas ou não, estão envoltas em uma atmosfera que está na base do “alegorismo” excessivo que caracterizaria o pictorialismo em sua versão mais anedótica.

Já Helouise Costa, em seu livro sobre a fotografia moderna, escrito em parceria com Renato Rodrigues, ressalta que:

No final do século passado a prática da fotografia seguiu a lógica do desenvolvimento capitalista. A industrialização de equipamentos e materiais fotográficos foi o dado novo que modificou profundamente a qualidade da imagem, sua difusão e também o papel social do fotógrafo. Isto uniformizou o uso da fotografia e definiu seu perfil para o novo século. O que antes exigia conhecimentos específicos de física e química,

tornou-se um procedimento corriqueiro, levado a cabo por um simples apertar de botão. (COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 27)

Inserido em uma ótica evolutiva da história da fotografia, o primeiro capítulo do livro de Costa e Rodrigues (“Antecedentes: a evolução da fotografia”) sugere que o pictorialismo é um antecessor da fotografia moderna. Os autores, além de esquecer que a fotografia é, desde sua origem, um fenômeno moderno independentemente da estética eleita pelo fotógrafo, tratam do surgimento do pictorialismo como um efeito do crescimento do número de praticantes que utilizavam a fotografia para fins prosaicos - como o registro de pessoas, lugares e eventos em geral: aniversários, casamentos, batizados. Neste sentido, não apenas para Costa e Rodrigues, mas também para uma grande parte dos pesquisadores especializados neste tema, o pictorialismo é um sintoma da reação de determinados grupos de fotógrafos à industrialização da fotografia:

Assim, na virada do século, formou-se uma vasta camada de aficionados, socialmente definida, que se constituiu num novo e promissor mercado de consumo. Afirmou-se o fotoamadorismo e a fotografia deixou de ser uma atividade de iniciados para se alçar como uma prática realmente democrática. Ela passa a circular em toda parte e sua onipresença satura a sociedade moderna. O movimento fotoclubista surgiu como uma reação amadorista à massificação da produção fotográfica predominante (COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 28).

Também para Rouillé,

[...] a fotografia apareceu com a sociedade industrial, em estreita ligação com seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações -, mas, também, com a democracia. Tudo isso associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial foi sua condição de possibilidade, seu principal objetivo e seu paradigma. (2009, p. 16).

Desta forma, o debate sobre o estatuto da fotografia se desenvolveu a partir da oposição entre arte e indústria (MELLO, 1998, p. 20), isto é, entre os fotógrafos que se limitaram à compreensão da fotografia como uma técnica que se destinava a reproduzir mecanicamente o real - o que insere a fotografia no campo da indústria e do desenvolvimento técnico - e aqueles que entendiam a fotografia como uma possibilidade de expressão artística.

A oposição feita por Walter Benjamin entre o valor de culto da obra de arte e a reprodutibilidade técnica diz respeito ao desenvolvimento da indústria fotográfica. Assim como o surgimento da fotografia está irremediavelmente ligado aos processos de industrialização da sociedade moderna, o pictorialismo é frequentemente compreendido como uma reação a estes processos. Diante de um instrumento - a fotografia no século dezenove - que pode captar a realidade tal qual se apresenta aos olhos, “sem a interferência da mão do pintor”, o próprio

fotógrafo se deparou com o dilema de documentar a realidade ao mesmo tempo em que tentava expressar sua própria subjetividade.

Para Roberto Signorini, “[...] a reflexão sobre a natureza de reprodução automática da fotografia implica a reflexão sobre suas relações com a concepção tradicional de obra de arte como criação subjetiva.” (SIGNORINI, 2014, p. 11). É nestes termos que deve ser situada a questão do pictorialismo: no longo debate sobre arte e técnica, mais que em uma relação excludente ou evolutiva de causa e efeito. A fotografia também atinge a concepção de arte como interpretação subjetiva do artista sobre a realidade, abordando a questão da técnica a partir da criação e reprodução mecânica das imagens.

Sem negar as premissas de Walter Benjamin, a abordagem de Magalhães e Peregrino (2012) é mais adequada aos objetivos desta tese. A industrialização indica que “uma luta acirrada travada pelos fotógrafos-artistas iria ser assumida para subverter a concepção corrente de que a fotografia funcionava desassociada de sua carga expressiva” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2012, p. 11). A industrialização seria, portanto, um fator de promoção do pictorialismo, mas pensá-la como sua causa direta exclui parte da força do imaginário simbólico e cultural que emerge destas imagens desde a invenção da fotografia.

Insistir nesta última abordagem significa atenuar a importância do desenvolvimento técnico na história das artes visuais. No entanto, como se verá ao longo desta pesquisa, reafirma-se a importância do acesso às novas tecnologias de tratamento e distribuição da imagem da sociedade contemporânea como um fator de instabilidade no pensamento sobre a fotografia. O que à primeira vista pode ser considerado uma contradição, em verdade traduz um olhar mais compreensivo em relação à história da fotografia que, em movimento contínuo, oscila permanentemente entre os ideais de verdade e beleza, reunindo-os parcialmente em seus melhores resultados.

A hipótese central deste trabalho é a de que o pictorialismo, compreendido como uma tendência e não como um movimento artístico datado, não pode ser simplesmente classificado como um efeito direto e inevitável da industrialização e muito menos como um movimento pré-moderno ou antimoderno. Este modo de reflexão tecnicista ignora a necessidade de trazer o debate sobre a fotografia para o âmbito da história da arte, pois afasta a questão da relação entre arte e fotografia, complexa demais para ser pensada em termos de causa e efeito. Se o pictorialismo se investe dos preceitos da pintura, naturalmente, sua concepção estrita como consequência do desenvolvimento industrial da fotografia se torna um argumento frágil: ao contrário, o pictorialismo corresponderia a um trânsito frequente e recíproco entre arte e técnica;

em uma oscilação constante e própria da fotografia que se apresenta como a materialização técnica de uma tradição artística e visual que se forma há séculos na cultura ocidental.

1.1.3 O pictorialismo, uma tendência ou um movimento?

É importante ressaltar que a compreensão aqui proposta do pictorialismo o concebe tanto como uma tendência ou possibilidade sempre presente na história e na prática da fotografia, quanto como um movimento ou corrente mais ou menos bem delimitada em termos espaço-temporais. A ideia de que se trata de uma tendência da fotografia não exclui o fato de que, em determinados momentos históricos, o pictorialismo ressurgiu com força, sem nunca ser superado definitivamente. Por isto, ao longo deste capítulo, a referência ao pictorialismo como um movimento será especificada sempre que isto for considerado necessário.

No contexto específico do modernismo artístico, proliferaram os coletivos de artistas que, em geral, munidos de um manifesto esclarecendo suas posições, se reuniam em torno de objetivos mais ou menos compartilhados. Destes grupos surgiram movimentos como o cubismo, o dadaísmo, o orfismo, o suprematismo, o surrealismo e outros. A ideia de que a associação a um determinado grupo é uma forma de fortalecer posições estéticas, é algo que surge, no contexto da modernidade, quando o artista se depara com a multiplicidade de abordagens do fazer artístico.

Diante da simultaneidade dos movimentos artísticos do início do século XX, os ensaios reunidos por Nikos Stangos, em seu livro *Conceitos de Arte Moderna* (2000), ao invés de serem apresentados em uma ordem cronológica, procuram reconstituir as influências recíprocas entre os artistas do período, que se davam através do seu trânsito incessante de um movimento para outro. Se, por um lado, nestes grupos surgem formas de solidariedade e de trocas de experiência, também há o risco do isolamento em propostas que reflitam apenas aquilo que corresponde aos anseios internos do próprio grupo. Na impossibilidade de traçar uma história da arte linear neste período, Stangos observa nestas tendências, a contestação comum à “cega adesão” a “tradições do passado”. (STANGOS, 2000, p. 07). É notável que o título do livro aponte para a noção de “conceitos” da arte moderna - e não de “movimentos”-, ainda que os textos que compõem o livro sejam organizados segundo a denominação de cada tendência ou movimento ocorrido no período que abrange a primeira metade do século passado até a chamada neovanguarda¹¹.

¹¹ Hal Foster, inspirado pelo texto de Peter Bürger, “Teoria da vanguarda” (1974), define a expressão neovanguarda como “um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos de vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a

A escolha em intitular o livro pela ideia de “conceito” permite a Stangos reunir artigos tanto sobre tendências quanto sobre movimentos artísticos. No ensaio sobre o expressionismo, por exemplo, seu autor, Norbert Lynton, declara que “nunca houve um movimento chamado expressionismo”. Assim, mesmo para os movimentos consagrados da arte moderna, a própria ideia de movimento, em especial quando não é acompanhada de um manifesto, pode ser questionável. Na ausência de um manifesto - como no caso dos manifestos futurista (1909), dadaísta (1916) ou surrealista (1924) - a denominação “tendência” pode ser dada *a posteriori*: é a crítica que vai denominar a tendência que reúne artistas com determinadas afinidades.

Uma das ideias que norteiam esta tese é a de que a estética pictorialista ultrapassa seu estatuto de movimento histórico para, sem negar sua manifestação como movimento, se revelar como uma das tendências centrais da história da fotografia.

1.1.4 Os primórdios do pictorialismo, entre documento e *mise-en-scène*

Annateresa Fabris retrçou o percurso do pictorialismo desde a invenção da fotografia. Em seu livro *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011), Fabris descreve as formas de interpretação e recepção da fotografia no início do século XX - o período de apogeu das chamadas vanguardas históricas da arte moderna. Como as associações de fotografia, comuns já no primeiro decênio após sua invenção, possuíam estruturas institucionais fortemente hierarquizadas, não podem ser comparadas aos movimentos artísticos, mesmo que estas associações acabassem por um impor um estilo que conferia certa unidade à produção de seus membros. Porém, com a pesquisa de Fabris, é possível iniciar a construção de uma hipótese que entenda o pictorialismo como uma tendência latente na fotografia que se manifesta de distintas formas, não se reduzindo a um recorte espaço-temporal específico, típico de movimentos artísticos. Ainda que Fabris assuma que o pictorialismo se configura como um movimento datado historicamente, a autora reconhece que “a fotografia, [...], ao longo do século XIX, irá frequentemente escamotear suas qualidades fundamentais, tentando emular a pintura inclusive no campo da alegoria.” (FABRIS, 2011, p. 17).

Não se trata, no caso de Fabris, de uma afirmação relativa à latência do pictorialismo na cultura visual ocidental, muito menos brasileira. A pesquisadora detecta, contudo, a inevitabilidade de buscar nas alegorias e encenações da fotografia, o momento fundador do pictorialismo. Em seu livro, o pictorialismo é entendido como uma fase da fotografia moderna,

assemblage, o ready-made e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída”. (FOSTER, 2014, p. 21).

marcada pela passagem do daguerreótipo ao processo negativo-positivo. Fabris ressalta que “é notável, na década de 1850, o desenvolvimento da fotografia alegórica, cujo objetivo é conferir à imagem técnica a mesma função social e cultural da pintura e conseguir seu reconhecimento como arte maior” (2011, p. 18). Segundo Fabris, o trabalho do norte-americano John Mayall¹² é um antecessor direto do pictorialismo e o primeiro representante de uma tendência alegórica da fotografia. (2011, p. 14). Assim, Fabris qualifica a fotografia alegórica como antecedente do pictorialismo.

O período que abrange as décadas de 1850 e 1860 consolidou as primeiras discussões sobre o caráter da fotografia. Envolvidos com a produção de imagens, os próprios fotógrafos, inicialmente nos anos 1840, se envolveram pouco neste debate. O marco desta mudança seria a substituição do daguerreótipo pela fotografia em papel, fato incontestável no processo de popularização e aprofundamento da discussão sobre a natureza da fotografia. (MELLO, 1998, p. 20).

Durante a década de 1850 surgiram as primeiras publicações voltadas para a fotografia como *The Daguerreian Journal* (1850), considerada a primeira publicação sobre fotografia (MAGALHÃES; PEREGRINO, p. 27) em Nova York, ou a revista *La Lumière* (1851) em Paris, o “primeiro periódico francês dedicado à fotografia, fundado por Hippolyte Bayard, Abel Nièpce de Saint-Victor, Gustave Le Gray e Henri Le Secq – todos, membros da Sociedade Heliográfica de Paris” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2012, p. 27).

Nesse contexto, as publicações especializadas sobre a fotografia ganham relevância, fazendo com que,

[...] no início do século XX praticamente todas as associações fotoclubistas e entidades culturais dos aficionados da fotografia dispunham de uma publicação especializada, ou mesmo de boletins que continham, além de artigos e publicidade, informações sobre as seções e os concursos de fotografia de suma importância para a veiculação da produção fotoclubista. (MAGALHÃES; PEREGRINO, p. 27).

Em seguida, a criação das primeiras associações de fotógrafos na Inglaterra e na França, como a *Photography Society of London* (1853) e a *Société Française de la Photographie* (1855) (MELLO, p. 21) foram determinantes na formação de um ambiente onde se produziu uma literatura variada sobre o estatuto da fotografia. (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2012, p. 27).

Segundo Maria Teresa Bandeira de Mello a primeira grande exposição internacional de fotografias teria ocorrido no âmbito da primeira *Exposição Universal* de 1851, em Londres (MELLO, 1998, p. 21), com a exibição de imagens feitas por fotógrafos europeus e americanos:

¹² Como exemplo deste tipo encenação que leva ao pictorialismo, Annateresa Fabris cita a ilustração do *Pai Nosso* (1845), composta por dez daguerreótipos, feita por John Mayall. (FABRIS, 2011, p. 17).

“[...] o evento representaria o reconhecimento público e oficial da fotografia e concretizaria a existência de um movimento fotográfico na Europa e nos Estados Unidos.” (MELLO, p. 21). Nesta ocasião, as fotografias foram expostas como um fruto do desenvolvimento industrial e do progresso técnico, sem ordem estética e conceitual ou unidade no conjunto das imagens que foram exibidas. (MELLO, p. 21).

Beaumont Newhall também menciona a *Exposição Universal “Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations”* (1851), que reúne daguerreotipistas europeus e norte-americanos. No entanto, Newhall dá mais destaque a excelência dos daguerreotipistas norte-americanos do que à relação entre fotografia e indústria. Tampouco observa o caráter internacional que a fotografia adota neste momento, sua recepção perante o público ou a montagem da exposição de fotografias propriamente dita.

Na apresentação do catálogo da exposição *Impressionist Camera*, Francis Ribemont aponta a fundação, em 1888, do *Photo Club de Paris* como um marco da origem do movimento pictorialista. Este seria mais um indício de que o pictorialismo ganha sua forma e consistência a partir da formação de coletivos de amadores e praticantes da fotografia.

Maria Teresa Bandeira de Mello indica que a partir de 1890 surgem “As primeiras manifestações do pictorialismo em Viena, Londres e Paris.” (MELLO, 1998, p. 14) e, tal como Magalhães e Peregrino, afirma que a exposição de 1891 (2012, p. 23), na cidade de Viena, é um dos marcos iniciais do movimento pictorialista: “A primeira exposição do Camera Club, de Viena, em 1891 pode ser considerada como a data oficial do nascimento do pictorialismo.” (MELLO, p. 34).

Alfred Stieglitz (1864-1946) no artigo “A fotografia pictorialista”, escrito em 1899, é mais impreciso em determinar o surgimento do pictorialismo:

Há cerca de dez anos, o movimento pictorialista germinou da confusão em que a fotografia nascera e assumiu forma definitiva, na qual ela podia ser praticada enquanto tal por aqueles que amavam a arte e procuravam um outro meio, que não o pincel, para expressar suas ideias”. (STIEGLITZ, 2013, p. 131).

Já Michel Poivert relata que no ano de 1900,

[...] por ocasião da Exposição Universal, o Foto-Clube apresentava nada menos que 400 imagens e se tornava símbolo de uma militância obstinada, de uma conquista obtida sobre o terreno dos fotógrafos profissionais, desestabilizados pelo sucesso de uma prática amadora cujas elites seriam recompensadas. Entretanto, esse sucesso se transformou logo num outro combate, que deveria ser travado para ocupar um lugar no campo das artes, o qual conheceria um destino movimentado pela ação das vanguardas [...]. Efetivamente, a recusa de um espaço para a fotografia na seção de Belas Artes antecipava as dificuldades que viriam. (POIVERT, 2008, p. 11).

No artigo de Poivert já se pode observar o anacronismo marcante do pictorialismo. Por isso, ainda que seja possível eleger marcos históricos inaugurais do pictorialismo, pode-se observar dificuldade da datação precisa do movimento.

Ressaltando o aspecto “interplanetário” do movimento pictorialista, Angela Magalhães e Nadja Peregrino sustentam a premissa de que o pictorialismo ultrapassa suas fronteiras espaço-temporais e se expande como uma tendência da fotografia:

Sem sombra de dúvida, os acontecimentos estavam embebidos de uma atmosfera internacionalista. E as revistas de fotografia, editadas em países diversos – dos Estados Unidos à Europa, Ásia – constituem-se num ponto emblemático para a elaboração de um discurso pedagógico sobre a fotografia. (2012, p. 27).

O alcance internacional do movimento é um dado fundamental para a compreensão do pictorialismo como uma tendência da fotografia, mais que como um movimento artístico. A forma que o debate adotou em diferentes países, de oposição entre puristas e intervencionistas, antecede e supera o movimento e está enraizada na própria fotografia, inventada também em diversos países, mais ou menos simultaneamente. Poivert descreve a relação estreita entre puristas e intervencionistas na França como “controvérsias em que os defensores de um amadorismo ‘puro’ zombavam abertamente das ambições desses fotógrafos acometidos de ‘fotografite’ e que viam ‘a arte em todo o lugar’.” (POIVERT, 2008, p. 12).

Beaumont Newhall, em seu livro *A História da Fotografia*, originalmente publicado, em 1937, como catálogo de uma exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York (NEWHALL, 2009), fez um inventário de quase cem anos de história da fotografia seguindo um modelo historiográfico flexível, pois a ordem que confere ao seu estudo não é estritamente cronológica: em vez de abordar um período histórico determinado, cada um dos seus capítulos aborda um aspecto específico da história da fotografia. Não obstante, Newhall parte da invenção da fotografia em direção aos seus desenvolvimentos posteriores, conferindo um sentido cronológico ao catálogo como um todo. Em dois momentos, Newhall discorre sobre as relações entre fotografia e arte: no capítulo seis, intitulado “*Fotografia Arte*” e no capítulo nove: “*Fotografia Pictorialista*”. Em “*Fotografia de Arte*”, esmiúça as primeiras manifestações de uma prática fotográfica que procurava elevar a fotografia à condição de arte.

Newhall destaca, assim como outros pesquisadores aqui mencionados, o trabalho de Julia Margareth Cameron, David Octavius Hill e Oscar Rejlander. Sem negar a importância destes nomes para a história da fotografia, é preciso atentar para o fato de que uma suposta divisão entre “precursores do pictorialismo” e “pictorialistas propriamente ditos” pode reforçar a ideia do pictorialismo como um movimento historicamente datado e superado, enquanto

indica ao menos dois momentos de sua emergência: o inicial, nos anos 1840, que ainda não o configura como um movimento e sim como uma tendência, e o seu momento de apogeu - em termos de popularidade - que se deu a partir do final dos anos 1880.

A presença do pictorialismo em dois momentos distintos pode indicar tanto sua evolução e decadência quanto sua permanência, pois, tradicionalmente, o pictorialismo se confunde com a prática da encenação fotográfica. Basicamente, todo o pictorialismo envolve algum tipo de “encenação fotográfica”, embora nem toda encenação fotográfica possa ser considerada como “pictorialista”. A princípio, tais encenações tinham um objetivo bastante específico: fornecer apoio ao retratado durante os longos tempos de exposição da fotografia. Assim, os fotógrafos passaram a utilizar em seus estúdios todo o tipo de acessórios nas mais distintas, e até bizarras, configurações cênicas. Maria Teresa Bandeira de Mello sustenta que, no afã da realização técnica e ao largo de uma reflexão estética mais aprofundada, os antecessores dos pictorialistas ignoraram a “especificidade do meio” (MELLO, 1998, p. 20) e, em seus estúdios, impregnaram a produção fotográfica de diversos elementos do léxico da pintura (p. 20).

Em sua abordagem, Newhall também chama a atenção para a encenação como uma característica das imagens produzidas neste período inicial de atuação dos fotógrafos artistas. As encenações remontam aos *tableaux vivants* que, por sua vez, se configuram como uma prática amplamente difundida no século XIX. Trata-se de um grupo de pessoas reunidas, vestidas a caráter, iluminadas e posicionadas de modo a representar pinturas consagradas. Os *tableaux* também eram feitos para marcar e comemorar eventos históricos, com objetivos didáticos e morais. As personagens ficavam paradas e em silêncio, em suas posições, durante alguns minutos. Após a invenção da fotografia sua prática rapidamente se disseminou, se atualizando hoje nas chamadas *living pictures*, ou no cinema, em filmes como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), que evoca a *Santa Ceia* de Leonardo da Vinci em um dos seus planos. Outros exemplos, como *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011) e *Ronda Noturna* (Peter Greenaway, 2007), reencenam as pinturas *Ofélia* (1852) de Millais (1829-1896) e *Ronda Noturna* (1639-1642), de Rembrandt (1606-1669), respectivamente.

A fotografia oitocentista se utilizou largamente dos *tableaux vivants*. O caráter narrativo destas encenações seguia os modelos da pintura, pois, frequentemente, as cenas montadas procuravam reconstituir cenas e momentos da religiosidade cristã ou de inspiração literária. Estas representações não eram, à época, entendidas como falsificações - inclusive quando seu tema era algum evento histórico, já que a ideia de falsificação só se tornou relevante posteriormente, a partir do momento em que o caráter documental da fotografia foi plenamente

aceito. Ao longo do século XX, a *mise-en-scène* foi utilizada, sobretudo pela publicidade e pelo cinema, para fornecer ao público uma experiência exacerbada da realidade. Porém, embora tenha sido sempre assimilado à prática da encenação, o pictorialismo representa, na verdade, uma tendência estética muito mais influente e abrangente do que os movimentos artísticos que se reivindicaram historicamente como tais, já que ele atravessa toda a história da fotografia e coloca a questão do seu estatuto como arte.

Os fotógrafos do período inicial da fotografia, anterior ao “movimento” pictorialista, e que apostaram em encenações - como Júlia Margareth Cameron (1815 – 1879) e Lewis Carrol (1832 – 1898) - anteciparam as fórmulas adotadas pelo pictorialismo. Também é frequente a associação ao pictorialismo do trabalho do fotógrafo Oscar Rejlander (1813-1875), que combinava os negativos de modo a obter fотомontagens de caráter moralista, como em “Os dois caminhos da vida”, de 1857:

Figura 2 - Os dois caminhos da vida.



REJLANDER, Oscar. 1857. Fотомontagem.

Nesta imagem, à esquerda, se pode observar uma ambientação orgiástica, encenada com mulheres seminuas e sugestões eróticas, enquanto à direita, as figuras femininas surgem em uma atitude casta, os homens parecem asseados e realizam atividades moralmente adequadas. No centro da imagem, vemos um sábio e dois homens jovens, aos quais ele apresenta estas duas possibilidades de experiências de vida. A fотомontagem feita por Rejlander criou grande controvérsia na Inglaterra vitoriana, devido à presença de mulheres desnudas. A polémica se diluiu quando a rainha adquiriu uma cópia da imagem. Em alguns casos, *Os dois caminhos da vida* foi exibida com a parte considerada ofensiva coberta. Sabe-se também que foi solicitada ao fotógrafo uma versão da imagem em que o rosto do sábio estivesse voltado para o modo “decente” da vida. (NEWHALL, p. 74).

O exemplo de Rejlander é característico de um uso anedótico da fotografia. Porém, outras formas de manifestação do pictorialismo surgirão ao longo da história da fotografia. Diante das inúmeras possibilidades de investigação estética sobre o pictorialismo, dos seus desdobramentos e adaptações culturais, surge a hipótese de que este se configura menos como um movimento artístico na fotografia que como uma atitude em relação à imagem técnica. Assim, pode-se pensar ainda no pictorialismo como um modo de fazer e pensar a fotografia que ultrapassou seu período inicial de existência, quando encarnava uma série de estilos¹³ e procedimentos tradicionais das representações artístico-visuais da cultura ocidental.

1.1.5 O movimento pictorialista: intervencionistas vs. puristas

O pictorialismo se dividia, na prática e na teoria, em duas linhas principais: a primeira - de caráter quase anedótico em seu intento de igualar fotografia e pintura – é a chamada “intervencionista”. Seus adeptos se opunham à segunda linha de força na história do pictorialismo: uma concepção de fotografia “pura” ou “direta” que, tradicionalmente, é entendida como o caminho que levou a fotografia à modernidade. O problema da dissociação do pictorialismo em duas linhas de força é que ambas estão inseridas em um contexto de modernidade, ainda que a corrente intervencionista possa produzir resultados com uma aparência estética “antiquada”.

O pictorialismo, sobretudo o de caráter anedótico, se apropria dos meios da pintura com o intuito de legitimar a fotografia como arte (MELLO, 1998). Nele, a dialética entre fotografia e pintura é de tal maneira premente que permanece no imaginário cultural e se manifesta visivelmente nas fotopinturas populares, assim como no fotojornalismo de reportagem, na publicidade ou na arte contemporânea.

O pictorialismo intervencionista (MELLO, 1998, p. 45) se revela uma corrente reativa aos avanços da industrialização fotográfica e à simplificação da técnica (conquistada graças a sua facilidade de operação) e, portanto, à popularização da prática fotográfica. Ainda assim, o intervencionismo dá origem ou se faz acompanhar, como no caso brasileiro, do pictorialismo purista que, por sua vez, segundo a visão crítica hegemônica, encaminharia a fotografia para sua modernidade plena. Apesar de reivindicar a utilização de meios estritamente fotográficos,

¹³ No livro *Lexique des termes d'art* (2014), estilo é definido como “[...] *manière particulière à un artiste, à une époque. Le style de Raphael, le style gothique, le style italien. [...] Se dit aussi des oeuvres d'art de grand caractère, dans lesquelles les figures sont exécutées dans un sentiment élevé. Une oeuvre d'un style noble. Des figures qui manquent de stylo.*” O trecho correspondente na tradução é: “[...] maneira particular de um artista, de uma época. O estilo de Rafael, o estilo gótico, o estilo italiano. [...] Se diz também das obras de arte de forte personalidade, nas quais as figuras são executadas com um sentimento elevado. Uma obra de estilo nobre. As figuras em que falta estilo”. (ADELINE, Jules, 2014, p.381).

aproveitando a objetividade técnica da câmera, o purismo não se desvencilha desta busca pela afirmação da fotografia como arte. O pictorialismo purista defendia, de outra maneira, a exploração de todas as possibilidades técnicas próprias da fotografia para, da mesma forma, afirmar sua autonomia frente às outras artes. Trata-se de duas estratégias diferentes para alcançar o mesmo objetivo.

Jean-Claude Lemagny, a quem Maria Teresa Bandeira de Mello se refere ao em seu livro sobre o pictorialismo no Brasil, denomina o pictorialismo purista como o “pictorialismo da forma”, que havia permitido “recuperar a evolução da pintura e engajar a fotografia em uma rota verdadeiramente paralela àquela da pintura” (LEMAGNY apud MELLO, 1998, p. 45). Como já se observou anteriormente, esta é uma suposição controversa dada a modernidade intrínseca do pictorialismo mesmo em sua corrente intervencionista.

Podemos sintetizar as premissas de Mello e Lemagny sobre o pictorialismo oitocentista da seguinte forma: a massificação da prática fotográfica provoca a reação dos fotoamadores, que reunidos em clubes e associações, procuram determinar as formas adequadas da representação fotográfica a partir de uma visão conservadora da arte e da sociedade. No entanto, as experimentações técnicas que estes fotógrafos realizavam, assim como as discussões que travaram, possibilitaram a emergência do pictorialismo purista, momento em que a fotografia, finalmente, se legitimaria como arte (MELLO, 1998, p. 45) e se encaminharia para a modernidade da forma fotográfica.

Abstraindo a cisão entre puristas e intervencionistas, também para Helouise Costa, o pictorialismo, além de possibilitar a convergência das diferentes vertentes da fotografia artística, se caracteriza por sua relação com a arte e a pintura:

A solução encontrada pelos pictorialistas na busca de uma fotografia artística resultou numa verdadeira imitação dos padrões da pintura do século XIX: Romantismo, Naturalismo, Realismo e Impressionismo desfilavam, de forma algo patética, nos salões do mundo inteiro. Para levarem a cabo estas propostas estéticas eles se utilizaram dos processos de pigmentação controlada. (COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 33)

Na leitura de Costa, o ecletismo pictorialista é caracterizado como “patético”. Costa não considerou a ideia do ecletismo como sintoma de uma modernidade, ainda que reativa, mas que não pode ser entendida simplesmente em um registro negativo. Por isto, Costa ressalta o “idealismo metafísico da arte romântica” (COSTA apud COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 264), presente nas fotografias pictorialistas, e entende que estes ideais românticos do pictorialismo não poderiam resistir ao evento traumático que foi a I Guerra Mundial, marco do seu fim na Europa (p. 264).

Com isto, pode-se observar que a vulgarização e a popularização da encenação, assim como a ideia de falsificação que a acompanhou no contexto do século XX, conferiram posteriormente ao pictorialismo uma pecha pejorativa - como se toda configuração plástica, inclusive a documental, não fosse construída ou encenada em alguma medida. Pierre-Jean Amar, referindo-se ao pictorialismo oitocentista em sua “Breve História da Fotografia”, menciona como “estas fotografias xaroposas contribuíram muito para darem uma má imagem ao pictorialismo” (AMAR, p. 88). Note-se que Amar, apesar de dar indícios de reconhecer o contexto particular do pictorialismo, estende para todas as suas tendências a sua concepção de “má imagem” vinculada à produção visual pictorialista.

Por conta de suas posições e através de suas fotografias e textos, Henry Peach Robinson (1830 - 1901) e Peter Henry Emerson (1856 - 1936), lideraram o debate sobre o pictorialismo na Grã-Bretanha, legando uma grande contribuição à reflexão e à prática fotográfica. Robinson, à moda de Rejlander, combinava os negativos e recorria a qualquer artifício que servisse para acentuar a expressividade da fotografia. Já Emerson rejeitava qualquer intervenção que não fosse considerada fotográfica, na cópia ou no negativo¹⁴. Envolvido na disputa sobre quais estratégias a fotografia deveria seguir para ressaltar sua natureza artística, Emerson – um defensor ferino da fotografia naturalista - mesmo com livros e imagens publicados em defesa de sua concepção sobre a fotografia, posteriormente dará uma guinada em seus preceitos, terminando por afirmar que a fotografia não era uma arte ou, na melhor das hipóteses, era uma arte inferior. (NEWHALL, 2009, p. 145).

Não se deve colocar Robinson e Emerson em oposição, desconsiderando as nuances que permearam seu debate. Se Robinson era um defensor da fotografia encenada e alegórica, composta com atributos conferidos tradicionalmente à pintura, Emerson entende que a arte da fotografia residiria nela mesma, em sua capacidade técnica de reproduzir a visão. Como o movimento impressionista torna manifesto, a visão humana compõe-se de muitos elementos além da percepção visual, que jamais pode ser tão acurada como a imagem captada pela ótica fotográfica. Deste modo, Emerson rendeu-se ao uso do *flou*, que não só era permitido como recomendado, porque reproduziria a visão em seus limites fisiológicos. Para Emerson, a fotografia era uma arte na medida em que captava “verdadeiramente” a realidade. Porém, ao constatar que a relação entre arte e natureza não era determinante para o valor estético da obra de arte, Emerson abriu mão de seus princípios e tomou a posição oposta, passando a deslegitimar a fotografia como arte.

¹⁴ A importância de ambos se traduz na existência de uma vasta bibliografia contemplando as posições de Robinson e Emerson. Para uma introdução a esta questão, recomenda-se a antologia organizada por Trachtenberg, (2013) que reúne os textos fundamentais sobre a fotografia, incluindo os de Robinson e Emerson, assim como o livro já citado de Beaumont Newhall (2009).

Note-se que a diferença entre ambos é retórica, mais que estética. O uso de determinada técnica no lugar de outra não os levou a resultados formais distintos - algo que aconteceu com os movimentos das chamadas vanguardas históricas, como se pode observar através das suas experimentações e resultados. O que essa querela revela é que, antes de tudo, ambos os fotógrafos, ao menos em princípio, buscavam o mesmo objetivo: a legitimação da fotografia como arte. Logo, em extremo, a ideia do intervencionismo na fotografia, ao buscar suas referências essenciais na pintura, se apresentava como uma atitude moderna própria da contemporaneidade, porque na busca pelo sentido da arte, recorria a empréstimos estéticos e formais de outras linguagens.

Diversos movimentos e correntes modernistas (por exemplo, o Cubismo), muitas vezes inspirados em práticas artísticas primitivas, apontavam para a arbitrariedade do signo e, conseqüentemente, para o caráter simbólico de toda obra de arte¹⁵. Desta forma, para os artistas modernistas, o sentido de arbitrariedade da obra de arte não seria contingente, mas sim essencial à representação na arte. Jacques Rancière, em seu livro *A partilha do sensível: estética e política* (2005), afirma que a modernidade revela sua “pureza antirrepresentativa” precisamente “na interface criada entre ‘suportes’ diferentes [em que] se forma essa ‘novidade’ que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova” (p. 23). Como “inventor da vida nova” o artista moderno revela sua adesão paradoxal ao essencialismo¹⁶ inerente à ideia de “arte pela arte”.

No contexto da presente discussão, os fotógrafos intervencionistas, apesar da produção de obras representativas e convencionais, revelavam uma disposição estética tão próxima à das vanguardas históricas quanto os fotógrafos puristas. Estes últimos, adeptos da chamada *straight photography*, buscavam a pureza da fotografia na produção de imagens esteticamente arrojadas, que escamoteavam seu sentido conservador, mas que acabaram por determinar a prevalência do gosto pela fotografia documental ao longo do século XX.

¹⁵ O historiador, crítico e *marchand* do Cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler rejeita a ideia de que a arte negra seja um empréstimo apenas formal feito por Picasso. Para o historiador, a questão essencial que orienta a apropriação, por um Picasso ou por um Gauguin, de elementos da arte dita primitiva é estrutural e se manifesta “no princípio de arbitrariedade semiológica e, por conseguinte, no caráter imaterial do signo”. (BOIS, Yves-Alan. p.92).

¹⁶ Por essencialismo entende-se a definição dada por Jacques Rancière: “A noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras formas dessa confusão. Ambas se apoiam, sem analisá-la, na contradição constitutiva do regime estético das artes que faz da arte uma *forma autônoma da vida* e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformatação da vida. Daí deduzem-se as duas grandes variantes do discurso sobre a ‘modernidade’. A primeira quer uma modernidade simplesmente identificada à autonomia da arte, uma revolução ‘antimimética’ da arte idêntica à conquista da forma pura, enfim nua, da arte. Cada arte afirmaria então a pura potência de arte explorando os poderes próprios do seu médium específico. A modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. A modernidade pictural seria o retorno da pintura ao que lhe é próprio: o pigmento colorido e a superfície bidimensional.” (RANCIÈRE, 2005, p. 37-38).

1.1.6 A Straight Photography, entre verdade e beleza

Beaumont Newhall menciona os daguerreótipos alegóricos desde John Mayall. Posteriormente, no pictorialismo e em sua oscilação entre verdade e beleza, surge certa rejeição ao seu sentimentalismo excessivo, tanto nos Estados Unidos como de certa forma no Brasil. O pictorialismo norte-americano em especial, se voltou para a prática da fotografia documental nos termos de Emerson, isto é, buscando a especificidade da fotografia e adotando as formas “modernas” da representação fotográfica. Segundo Amar, o pictorialismo norte-americano surgiu em 1902 no movimento *Photo Secession*, capitaneado por Alfred Stieglitz e em 1907 sofreu um desvio de sua orientação inicial: seus principais membros adotaram a prática da “fotografia direta” ou “*straight photography*”¹⁷, que promovia uma ruptura com os padrões convencionais da fotografia pictorialista, exaltando as características próprias do meio fotográfico (AMAR, 2011, p. 81), tal como pretendia Peter Henry Emerson.

A ambiguidade entre veracidade e beleza (SONTAG, 1996, p. 95), não apenas é constitutiva da natureza da fotografia, como corresponde a questões latentes na cultura artística contemporânea. Revelando o anacronismo particular a esta polêmica na fotografia norte-americana, Gattinoni e Vigouroux, autores de “História da Crítica Fotográfica” (2017), mencionam o caso do grupo “f/64” (1932)¹⁸, liderado por Ansel Adams (1902 – 1984), que fazia frente a William Mortensen (1897-1965), criador de uma escola, a “*Mortensen School of Photography in Laguna Beach, where some 3,000 students passed through the doors*”¹⁹ (LOVEJOY, 2014) que tinha o intuito de “prolongar o pictorialismo” (SIGNORINI, 2014, p. 06) nos EUA. Todavia, existem indícios de que Mortensen desdenhava o pictorialismo canônico, que visa o belo (CAMPION, Chris. *William Mortensen: photographic master at the monster’s Bal*. *The Guardian*, 06/10/2014), pois, para Mortensen, importava o sublime em seu extremo grotesco.

Em artigo de outubro de 2014, escrito para o jornal *The Guardian*, Chris Campion destaca a verve macabra fotógrafo William Mortensen. Segundo Campion, Ansel Adams

¹⁷ Roberto Signorini mostra o desenvolvimento da fotografia de Weston em direção a um “espiritualismo transcendental” posterior a sua adesão à fotografia direta. Mesmo diante das diferenças no interior destas correntes – anedótica e intervencionista ou purista e direta - no que concerne aos objetivos desta investigação, não serão desenvolvidas estas subdivisões do pictorialismo. (TRACHTENBERG apud SIGNORINI, 2014, p. 12).

¹⁸ Ansel Adams, Imogen Cunningham e Edward Weston foram membros notórios do grupo. (NEWHALL, 2009, p.188).

¹⁹ O trecho correspondente na tradução é: “Escola de Fotografia Mortensen em *Laguna Beach*, onde cerca de 3.000 estudantes passaram pelas portas”.

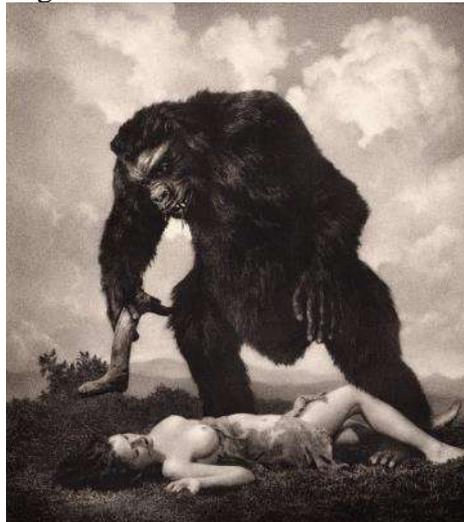
referia-se a Mortensen como o “Anticristo” (CAMPION. “*William Mortensen: photographic master at the monster’s Ball*”. *The Guardian*, 06 de outubro de 2014). Campion observa que:

*In a roll call of the pioneers of modern photography, one name is never invoked. From the late 1920s to the 1950s, William Mortensen was one of the most famous and celebrated photographers in America. However, his subject matter – which veered towards the savage, indecorous, gothic and grotesque – as well as his use of montage and illustration, made him a pariah among the puritanical new guard in photography, led by Ansel Adams, who tried to write him out of history. (CAMPION. “William Mortensen: photographic master at the monster’s Ball”. *The Guardian*, 06 de outubro de 2014)²⁰.*

Para Campion,

*[...]. While much pictorialist photography drew on Romanticism, [...] , Mortensen disdained this, seeing it as belonging to the school of “fuzzy-wuzzy” photography. His work was more in tune with the popular taste, unashamedly exploring primal images of sex and violence that took their cue from the Universal monster movies that reigned supreme in the late 1920s and 30s, and the dark, nightmarish German expressionist style that inspired them. (CAMPION. “William Mortensen: photographic master at the monster’s Ball”. *The Guardian*, 06 de outubro de 2014)²¹.*

Figura 3 - L’Amour.



MORTENSEN, William. (1935).
FOTOGRAFIA.

²⁰ O trecho correspondente na tradução é: “Em uma lista nominal de pioneiros da fotografia moderna, um nome não jamais evocado. De finais de 1920 até os anos 1950 William Mortensen foi um dos mais famosos e celebrados fotógrafos na América. Entretanto, seu tema principal – que derivava para o selvagem, indecoroso, gótico e grotesco – assim como seu uso da montagem e ilustração, fizeram dele um pária entre a nova guarda puritana da fotografia, liderada por Ansel Adams, que tentou apagá-lo da História.”

²¹ O trecho correspondente na tradução é: [...] Mortensen foi o último dos grandes fotógrafos pictorialistas, o movimento que dominou a fotografia do início do século XX. [...] Enquanto muito da fotografia pictorialista se baseava no romantismo, [...] Mortensen desdenhava isso, vendo-o como pertencendo à escola de fotografia “difusa”. Seu trabalho estava mais em sintonia com o gosto popular, explorando descaradamente imagens primárias de sexo e violência que foram inspiradas nos filmes de monstros da Universal que reinaram supremos no final das décadas de 1920 e 1930, e no estilo expressionista alemão sombrio e pesadelo que os inspirou.

Campion, além de associar o nome de Mortensen a um pictorialismo grotesco, chama a atenção para os métodos e objetivos do fotógrafo:

Mortensen's methods often made it hard to distinguish whether the results were photographs or not. He used traditional printmaking techniques, such as bromoiling, and developed many of his own. He would create composite images, scratch, scrape and draw on his prints, then apply a texture that made them look like etchings, thereby disguising his manipulations. Consequently, every print was unique. Ultimately, Mortensen's aim was to create something that, for all intents and purposes, appeared to be a photograph, yet portrayed scenes so fantastic they caused wonder and astonishment in the viewer. (The Guardian, 06/10/2014)²².

Como bem o observou Campion, apontando a ausência de referências a respeito no livro “História da fotografia” de Beaumont Newhall, o esquecimento de Mortensen durante décadas é exemplar da hegemonia do “belo” no pictorialismo do século XX. Newhall, contudo, em seu mencionado livro, menciona Mortensen ao se referir ao grupo “F/64”: “*It was a violent reaction to the weak, sentimental style then popular within pictorial photographers in California, as seen particularly in the anecdotal, highly sentimental, mildly erotic hand-colored prints of William Mortensen.*”²³ (NEWHALL, 2009, p. 192).

Apesar do repúdio dos fotógrafos puristas, a obra de Mortensen esteve muito mais próxima das vanguardas europeias, mesmo tratando a fotografia como obra única e utilizando as mesmas técnicas dos fotoclubistas do século XIX: “*In his own writings, Mortensen invoked Hogarth, Beardsley, Daumier and Goya as his forebears. But he also had much in common – in technique, style and approach – with European outlier artists of the dadaist and surrealist movements.*” (CAMPION, 2014)²⁴. Mortensen também atuou na indústria cinematográfica *hollywoodiana* como “decorador, figurinista e fotógrafo” (CAMPION, 2014). A diversidade da sua atuação profissional e o caráter de sua obra, mesmo que trabalhando no registro da cultura de massas, o situam em um lugar entre as vanguardas históricas e as neovanguardas²⁵.

²² O trecho correspondente na tradução é: “Os métodos de Mortensen muitas vezes dificultavam distinguir se os resultados eram fotografias ou não. Ele usou técnicas tradicionais de impressão, como o bromóleo, e desenvolveu muitas técnicas próprias. Ele criava imagens compostas, arranhava, raspava e desenhava suas impressões e depois aplicava uma textura que as fazia parecer gravuras, disfarçando assim suas manipulações. Consequentemente, cada impressão era única. Por fim, o objetivo de Mortensen era criar algo que, para todos os efeitos, parecia ser uma fotografia, mas retratava cenas tão fantásticas que causavam admiração e espanto no espectador”.

²³ O trecho correspondente na tradução é: “Foi uma reação violenta ao estilo fraco e sentimental então popular entre os fotógrafos pictóricos da Califórnia, como visto particularmente nas impressões coloridas à mão, anedótica, altamente sentimental e levemente erótica de William Mortensen.”

²⁴ O trecho correspondente na tradução é: “Em seus próprios escritos, Mortensen invocou Hogarth, Beardsley, Daumier e Goya como seus antepassados. Mas ele também tinha muito em comum - em técnica, estilo e abordagem - com artistas extremos europeus dos movimentos dadaísta e surrealista”.

²⁵ O conceito de neovanguardas desenvolvido por Hal Foster pode servir, ao menos provisoriamente, para dar conta de propostas estéticas, surgidas na década de 1960, que procuram estabelecer relações diretas com o público, subvertendo sua posição de espectador passivo da obra de arte. (FOSTER, 2014).

Finalmente, Mortensen figura para Campion como “[...] *the last of the great pictorialist photographers, the movement that dominated early 20th-century photography.*”²⁶ (CAMPION, 2014).

Já o grupo f/64 configurou-se como uma espécie de desdobramento da *straight photography*, a vertente norte-americana que produziu grandes nomes da fotografia (como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Edward Weston) além da publicação mais influente sobre a fotografia neste período, a revista *Camera Work* (1903 – 1917). A importância da *straight photography* se deve, em grande medida, à atuação de Alfred Stieglitz - que não apenas animou o circuito da fotografia com sua revista e seu grupo de fotoamadores - mas também abraçou a fotografia direta (*straight photography*) com toda uma nova geração de fotógrafos. Stieglitz manteve uma galeria de arte em Nova York - chamada “291” (1905- 1917) - onde realizou mostras de fotógrafos e artistas das vanguardas europeias, apresentando estas últimas ao público norte-americano.

O contato com artistas modernistas europeus incrementou o entusiasmo de Stieglitz em relação às inovações da *straight photography* e, portanto, ao desejo modernista de “inserir arte no cenário de cada vida em particular” (RANCIÈRE, 2005, p. 23), promovendo o artista a “inventor da vida nova” (p. 23). No entanto, por mais contraditório que isso possa parecer, a diluição e a valorização da arte na vida cotidiana se apresentaram, entre os adeptos da *straight photography*, como mais uma forma de realizar expectativas essencialistas em relação à arte.

Uma imagem emblemática da tendência essencialista da *straight photography* é a fotografia de Edward Weston, *Pimentão Nº 30* (1930). Aproveitando ao máximo a objetividade da câmera fotográfica, Weston apresenta uma imagem sensual, que lembra um corpo retorcido, provocando surpresa quando se reconhece nela um simples legume²⁷. Podemos, a partir deste ponto, falar de um cânone estabelecido pela fotografia direta: aproveitar a proximidade e a nitidez da câmera fotográfica para revelar a beleza própria das coisas, e explorar o abstracionismo potencial da fotografia; porém, as imagens assim produzidas acabam por se tornar padronizadas, assim como as imagens ligadas à tradição pictórica alegórica.

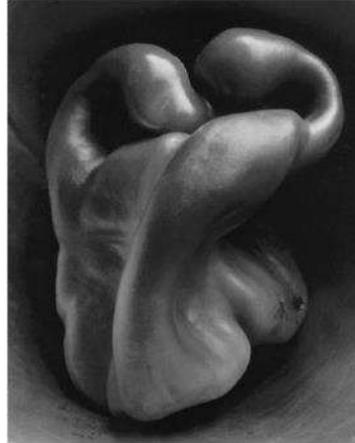
Assim, segundo Amar,

A utilização da fotografia para criar formas abstratas a partir da natureza – grandes planos da casca das árvores, líquens nas rochas, chapas oxidadas, paredes e muros decrepitos, fendas no macadame – favoreceu a eclosão de certa forma de abstração pictórica. (2011, p. 95).

²⁶ O trecho correspondente na tradução é: “O último dos grandes fotógrafos pictoriaistas, o movimento que dominou a fotografia do início do século XX”.

²⁷ O pimentão é classificado, segundo os critérios botânicos, como um fruto.

Figura 4 - Pimentão N° 30



Edward Weston, 1930.

Associando a modernidade da fotografia ao purismo da forma, o pictorialismo norte-americano é emblemático de uma cisão que não apenas caracterizou o movimento, como também possibilitou a emergência da chamada fotografia moderna - o que parece ser um consenso entre os diferentes autores que tratam do tema. Autores, como Helouise Costa e Jean Pierre Amar, aderem ao pensamento modernista naquilo que ele possui de mais idealista ou até mesmo conservador - a ideia de um essencialismo a ser buscado na arte e em suas linguagens.

1.1.7 O pictorialismo como tendência: entre rejeição e recepção

O pictorialismo tem sido frequentemente considerado em seus aspectos negativos: sua artificialidade e anacronismo, seu academicismo e seu moralismo. Angela Magalhães e Nadja Peregrino atribuem ao fascínio disruptivo do modernismo a carga pejorativa com que o pictorialismo foi historicamente compreendido, e lamentam que “a idealização do olhar moderno, por vezes à revelia dos artistas, tenha obscurecido quase por completo qualquer outra fonte de interpretação [sobre o pictorialismo], constituindo-se no principal viés para validar o estatuto artístico da fotografia” (2012, p. 12). No entanto, o pictorialista é um tipo de fotógrafo que atravessa toda a história da fotografia e seu estilo pode ou não prevalecer em determinadas épocas. O pictorialismo não diz respeito apenas à imagem figurativa: a ânsia em dotar a fotografia de valor de culto, isto é, de pensá-la como uma obra de arte cujo mérito está além de determinado conceito de beleza, também se esconde no conceitualismo das obras de arte contemporâneas.

No ano de 2006, realizou-se uma exposição no *Sant Louis Art Museum*, chamada “*Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888 – 1918*”. Esta se constituiu como uma grande iniciativa de resgate da memória do pictorialismo, resgate que começou em

finais do século XX e inícios do XXI. O catálogo desta exposição apresenta textos sobre o pictorialismo em suas diferentes manifestações em diversos países. No texto de abertura do catálogo, o autor, Phillip Prodger, reflete sobre a etimologia do termo “pictorialismo”, ressaltando sua relação com o termo *picture* que, traduzido para o português, pode significar fotografia, retrato ou quadro. Prodger constata a adequação do termo pictorialismo ao movimento correlato, mas chama a atenção para suas designações anteriores: *Aesthetic Movement in Photography* e *Photographic Impressionism*. A designação do pictorialismo como fotografia impressionista se refere menos à aparente semelhança visual das suas fotos com as pinturas do movimento impressionista do que à ideia de que a imagem fotográfica guarda as impressões pessoais do fotógrafo (PRODGER, 2006, p. 10).

A diversidade historiográfica na determinação de um marco inicial do pictorialismo – devido à falta de um manifesto ou de um evento inaugural - colabora com a percepção de que há uma linha de continuidade que vai da encenação oitocentista ao pictorialismo digital do século XXI. Mesmo que não se possa afirmar uma continuidade objetiva, as principais linhas de força do modo pictorialista de tratamento e percepção da imagem permanecem latentes ao longo do século XX, para depois irromper com força na cultura de massas do início do século XXI, quando várias ferramentas técnicas utilizadas para a materialização de uma estética “passadista” estão à disposição de uma multidão de *usuários* - que já não usam mais estas técnicas com o mesmo objetivo dos fotoamadores do século XIX e do início do século XX.

A exposição “*Impressionist Camera*”, montada em uma colaboração entre o *Musée des Beaux Arts* de Rennes, na França, e o *Saint Louis Art Museum*, procurou dar conta da produção pictorialista em distintos países: Inglaterra, Alemanha, Áustria, Holanda, Bélgica, Itália, Espanha, Rússia, França. Brent Benjamin, curador do *Saint Louis Art Museum*, ressaltou a importância do pictorialismo como o primeiro movimento artístico verdadeiramente internacional, daí o largo campo de abrangência do catálogo. Entretanto, é fácil notar a ausência de países como Portugal e de toda a América Latina, assim como do Canadá. Tal fato talvez se explique pela exclusão do período do entre-guerras do âmbito da exposição, escolha que deixa de fora os casos de pictorialismo tardio (como pode ser considerado o caso brasileiro). Por outro lado, o curador do *Musée de Beaux Arts* de Rennes na França, Francis Ribemont, sugere que o pictorialismo foi um movimento de passagem, o que abre o caminho a novas possibilidades de investigação sobre o tema. Surge assim outra questão: por ser um “movimento de passagem” ele estaria mais sujeito à sobrevivência ou a revisitações? Ou, como um movimento de passagem ele deixaria marcas tão profundas que justificariam sua sobrevivência na atualidade?

Ribemont informa que a exposição que deu origem ao catálogo de *Impressionist Camera* não alcança o ressurgimento (*revival*) do pictorialismo no período do entre-guerras. Sem aprofundar o contexto em que se deu este ressurgimento, a suposição de Ribemont sobre o ressurgimento do pictorialismo entre as duas Grandes Guerras, apoia a hipótese central desta tese quanto à sobrevivência do pictorialismo na sociedade contemporânea. Contudo, apesar da tentativa de Ribemont em apontar um marco inicial do pictorialismo, considerando a produção e o sentido do trabalho dos fotógrafos “pré-pictorialistas”, é preferível, no âmbito desta investigação, adotar a posição de Stuart Hall, a saber, de que não existem “inícios absolutos” (HALL, 2016, p. 31).

No sentido de melhor esclarecer o percurso desta investigação, vale ressaltar que a conclusão desta tese aponta para o pictorialismo como tendência ou atitude que perdura ainda hoje na arte brasileira. No entanto, de um ponto de vista retrospectivo, é possível compreender o pictorialismo enquanto tendência que, em um determinado período histórico (na década de 1890), se consolidou como um movimento – logo abandonado em nome da modernidade fotográfica e que hoje, dada a sua permanência no imaginário visual, eclode novamente como uma atitude possível diante da imagem e da arte.

1.2 A trajetória do pictorialismo no Brasil

A etimologia do termo “pictorialismo”, a partir da palavra *Picture*, permite a observação da presença de três elementos utilizados na construção desta tese: a fotografia, o retrato e o quadro. A abertura do termo para seus diversos significados favorece a compreensão da relação entre o pictorialismo e a pintura, determinante para o desenvolvimento do movimento e da tendência pictorialista no Brasil.

A imprecisão em determinar o marco de inauguração do movimento pictorialista coincide com a concepção de Stuart Hall sobre a história, segundo a qual, “poucas são as continuidades inquebrantadas” (HALL, 2003, p. 31). Desta forma, o propósito deste capítulo, não é tentar determinar um início absoluto para o movimento pictorialista, mas desvelar as condições de sua emergência no Brasil, o contexto político, social e cultural em que se manifestou, assim como suas implicações e estratégias de sobrevivência enquanto uma tendência da prática fotográfica. Esta trajetória parte, como já foi dito antes, da premissa de que o pictorialismo não é apenas um movimento, tal como o cubismo, o surrealismo ou o dadaísmo são movimentos artísticos da modernidade; mas se configura como um modo de fazer

fotografias, moderno por excelência, que permanece latente em manifestações populares da cultura e de tempos em tempos é resgatado pela memória coletiva ou social²⁸.

No Brasil, a questão da fotografia como arte subjaz ao programa pictorialista e se manifestou de forma explícita na produção fotoclubista²⁹, em especial do *Photo Club do Rio de Janeiro*, fundado em 1910 e reinaugurado em 1923, sob a denominação de *Photo Club Brasileiro*. Posteriormente, esta questão foi atualizada pela emblemática figura de José Oiticica Filho (1906 – 1964), carioca membro do Foto Clube Bandeirante (São Paulo, 1939)³⁰. Apesar da importância destas agremiações, não se pode deixar de mencionar a atividade do *Photo Club Helios* (1907-1949), no Rio Grande do Sul, o *Photo Club Paraense*³¹, no Pará e outras iniciativas do mesmo porte em outras cidades do Brasil (MENDES, 2013, p. 09).

A partir destas iniciativas é possível pensar em uma história da fotografia mais sistemática e documentada. O estudo destas associações permite a determinação das chaves-mestras do pensamento sobre arte que pautaram e pautam a crítica da fotografia brasileira.

Ao longo desta pesquisa sobre o pictorialismo brasileiro, destacam-se alguns trabalhos em torno do tema. Em primeiro lugar, a pesquisa pioneira de Maria Teresa Bandeira de Mello, *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*; o livro *A Fotografia Moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato; o artigo da mesma autora “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928 – 1932)”; a pesquisa sobre a Sociedade Fluminense de Fotografia realizada por Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, no livro *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*, e a antologia de textos sobre a fotografia brasileira no período de 1890 a 1930, *Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia*, organizada por Ricardo Mendes. O artigo de Mendes, “Pensamento crítico em fotografia no

²⁸ Para uma compreensão mais aprofundada do conceito de memória coletiva e social, ver HALLBWACHS, M. *A memória coletiva*, São Paulo: Vértice, 1990 e GONDAR, J.; DODEBEI, V. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Rio de Janeiro, 2011.

²⁹ Os fotoclubes se caracterizam por promover exposições, debates, cursos e encontros sobre a fotografia. O *Photo Club Brasileiro* foi criado pelos membros do antigo *Photo Club do Rio de Janeiro* (1910) associados a fotógrafos amadores que promoviam debates sobre arte e fotografia em encontros informais. Com o surgimento do *Foto Cine Clube Bandeirante* em São Paulo em 1939, o *Photo Club Brasileiro* perde a sua hegemonia. (MELLO, 1998, p. 74).

³⁰ Antonio Fatorelli menciona como José Oiticica “refez ao longo da sua trajetória de fotógrafo, o percurso realizado pelos principais movimentos fotográficos precedentes, apresentando e posteriormente superando, sucessivamente, os princípios da fotografia científica, da prática pictorialista e da estética purista moderna. In: FATORELLI, Antonio. “José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/> Quanto à relação entre fotografia moderna e pictorialismo, Bandeira de Mello demonstra como as representações do pictorialismo desempenharam um papel importante no desenvolvimento da fotografia moderna. (MELLO, 1998, p. 44).

³¹ Ricardo Mendes no artigo “*Photo Club Brasileiro*, 1896” identifica a existência do *Photo Club Paraense* a partir de uma nota publicada em 1901 no jornal lisboeta *Boletim Photographic*. (MENDES, 2013, p. 07).

Brasil (1890-1930): a presença da obra de Robert de la Sizeranne” também se mostrou de grande valia para esta pesquisa.

Em suas investigações, estes autores proporcionam uma visão do pictorialismo no Brasil. Seus esforços, entretanto, tomam caminhos diferentes: Nadja Peregrino e Angela Magalhães ressaltam a importância do fotoclubismo no período e procuram, através da ideia de amadorismo, apresentar sua leitura sobre a emergência do pictorialismo. Ricardo Mendes, por outro lado, compreende o movimento pictorialista como uma primeira fase do fotoclubismo no Brasil. Helouise Costa aponta para o desdobramento moderno do pictorialismo, através da colaboração dos fotoclubistas na revista *O Cruzeiro*, ressaltando o caráter passadista do movimento. Maria Teresa Bandeira de Mello centraliza sua investigação no pictorialismo em si e seus desdobramentos no Brasil, oferecendo ao leitor um léxico dos principais termos técnicos usados na fotografia pictorialista e um panorama iconográfico do tema, confrontando imagens do pictorialismo brasileiro ao internacional. Segundo Mello, a primeira revista sobre fotografia surge em São Paulo em 1909, a *Revista Photographica*. Pesquisas posteriores, contudo, revelam a existência de uma publicação homônima no Rio de Janeiro, editada pelo fotógrafo A. Laterre em 1902 (MENDES, 2013, p. 11).

Estas são as principais fontes bibliográficas sobre o pictorialismo brasileiro, ainda que tenham sido levados em consideração artigos, trabalhos acadêmicos, entrevistas, matérias jornalísticas e filmes documentários que também tratam do tema.

Considerando a influência da cultura europeia e norte-americana no Brasil - com a divisão estabelecida entre precursores e adeptos do pictorialismo que opôs os fotógrafos intervencionistas aos puristas, assim como a cisão que se deu na fotografia norte-americana do início do século XX - pode-se conceber as contradições do pictorialismo brasileiro e suas singularidades.

No Brasil, a crítica mais recente atesta uma mudança na percepção sobre o pictorialismo. Já em seu artigo sobre o pictorialismo e a revista *O Cruzeiro*, Costa constata que

[...] vítima de abordagens unilaterais devido ao caráter elitista de sua prática, o pictorialismo merece ser reconsiderado sob a luz do seu momento histórico específico. Alavanca de superação da estética documental do século XIX, instaurou a fotografia como realidade construída e abriu caminho para as experimentações modernistas (COSTA, 1991, p. 261).

Em sua compreensão do pictorialismo como um movimento que avança em direção à fotografia moderna, Costa nega a existência do pictorialismo no contexto da modernidade brasileira, como se ele fosse um passo superado numa trajetória progressista da história da fotografia. Mas existem outras maneiras de se aproximar do pictorialismo, como a escolhida

por Nadja Peregrino e Ângela Magalhães, que consideram a influência do espírito do Pré-Rafaelismo³² nos trabalhos de fotógrafos amadores como Julia Margareth Cameron, Lewis Carrol e Oscar Gustave Rejlander, entre outros antecessores do movimento pictorialista. (MAGALHÃES; PEREGRINO, p. 41). No caso do plano geral da sua pesquisa - que é o fotoclubismo brasileiro - essas pesquisadoras investigam a tradição pictórica e os pontos da rede (de fotógrafos amadores, de publicações especializadas, associações, clubes fotográficos e fornecedores de suprimentos) que possibilitou a eclosão do pictorialismo como movimento.

Em *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*³³, Nadja Peregrino e Ângela Magalhães seguem o caminho da etimologia do termo amador, usado amplamente na caracterização dos fotoclubistas. Ainda que o fotoclubismo esteja na origem do pictorialismo no Brasil e os membros dos fotoclubes fossem, em sua maioria, amadores no sentido dado por Magalhães e Peregrino, não se deve pensar que estamos diante de diferentes nomenclaturas para a mesma prática: o fotógrafo amador não é, obrigatoriamente, um pictorialista. As autoras fazem uma diferenciação entre o fotógrafo amador, o profissional e o usuário. Esta diferenciação pode ser observada em outras publicações sobre a fotografia, neste período e mesmo antes. Aqui, é importante ressaltar que a palavra “amador” corresponde ao uso do termo *amateur* que, traduzido do francês, define aquele que ama a fotografia. O uso do mesmo termo, em inglês, designa aquele que faz um uso não profissional de uma determinada técnica. Assim, se nos primórdios da fotografia brasileira, seguindo uma tradição francesa, a palavra é usada no sentido de “amante”, ao longo da consolidação da modernidade na fotografia no Brasil, a acepção de “amador”, referindo-se àqueles que não são fotógrafos exímios ou profissionais, foi adotada amplamente. Uma das possíveis explicações para esta mudança é a importação de câmeras e suprimentos norte-americanos que adotavam esta acepção do termo em manuais técnicos.

Inicialmente, o amador é um fotógrafo que, possuindo conhecimentos técnicos profissionais, não atua enquanto tal. A escolha de Magalhães e Peregrino pelo fotoclubismo e pelo amadorismo como objetos de sua investigação, optando por entender o amador como um “conhecedor” movido pelo desejo, revela que “a linguagem fotográfica aparece como afirmação

³² O Pré-Rafaelismo foi um estilo corrente na Inglaterra no século XIX, a chamada Era Vitoriana. A reação à austeridade neoclássica foi a alavanca deste movimento baseado “na iconografia medieval e aos artistas do século XV, anteriores a Rafael” (SIZERANNE, 2017, p. 07). É curioso notar que um dos poucos textos sobre Pré-Rafaelismo traduzidos para o português seja de autoria de Robert de la Sizeranne. O texto de Sizeranne foi incluído em um destes compêndios de História da Arte, publicado em fascículos e editado pelo jornal “Folha de São Paulo”.

³³ Mesmo que sua proposta não tenha o pictorialismo e sim o fotoclubismo como objeto de estudo, Peregrino e Magalhães percorrem a história do pictorialismo dentro e fora do Brasil, observando ainda as relações entre fotografia e pintura brasileira no século XIX.

de poder, de domínio, de gozo, colocada numa economia de troca, inteiramente contida naquilo que esteve sob os efeitos da paixão.” (2012, p. 15). As pesquisadoras mencionam o fotógrafo Marc Ferrez, considerado fotógrafo paisagista e amador graças à “densidade documental” e o “apuro estético” (p. 15) de suas imagens. Contudo, poderia Marc Ferrez ser considerado um amador, uma vez que trabalhou profissionalmente a serviço do Império e, posteriormente, da República Brasileira?

Esta denominação deve ser precisada para evitar confusões no campo da investigação. A confusão se deve à maestria técnica daqueles que se autodenominavam amadores, contrariando o sentido atual de amador como aquele que não possui domínio pleno da técnica fotográfica, característica do trabalho profissional. Os pictorialistas, mesmo sem fazer um uso profissional da fotografia, contrariavam a concepção comum da palavra como é compreendida hoje, adotando-a em seu sentido mais afetivo de “amante”.

Tratar do fotoclubismo e do amadorismo na fotografia permite que Magalhães e Peregrino observem o pictorialismo de modo tangencial, explorando a confluência do fotoclubismo amadorista na sua configuração como tendência na fotografia. A reconstituição da trajetória histórica de uma associação de fotógrafos – a Sociedade Fluminense de Fotografia -, possibilitou às pesquisadoras a criação de um campo de estudos alargado em relação ao pictorialismo. Assim, ao discorrerem sobre a influência do Pré-Rafaelismo, a prática dos *tableaux vivants* e a história da pintura brasileira no século XIX, as autoras nos apresentam a própria trama cultural de onde surge o pictorialismo.

Ricardo Mendes observa a dificuldade em fazer uma diferenciação entre profissionais e amadores em 1849, data da edição de seu principal objeto de estudos, o manual *The History and Practice of the Art of Photography*, de Henry H. Snelling, no artigo “Descobrimos a fotografia nos manuais: America (1840)”. Para Mendes (1991),

Apenas com a introdução do colódio na década de 1860, as sociedades de amadores surgiram pela América, mas unindo um praticante de perfil específico: professores acadêmicos ou pesquisadores de áreas técnicas, ou mesmo seus alunos. Estes praticantes deveriam dispor de habilidade para a manipulação de processos químicos, conhecimentos estéticos e empenho para trabalhar com câmaras e apetrechos volumosos e pesados.” (MENDES, 1991, p. 93).

Isto significa que, para Mendes, o sentido da palavra amador se desprende do seu sentido original, passando a caracterizar os fotógrafos “peritos”, com uma forte formação técnica.

Mendes ressalta que o “papel representado pelos amadores nestes anos formativos sempre foi destacado pela historiografia tradicional” (MENDES, 1991, p. 94), mas sublinha a

atitude retroativa destes fotoamadores em relação à profissionalização do fotógrafo. Mendes entende que a prática fotográfica requeria algum repertório técnico e estético que só poderia ser encontrado em grupos sociais específicos, em geral da burguesia. A atuação dos fotógrafos populares em todo o Brasil, a partir dos anos 1940, oriundos das classes menos favorecidas³⁴ se apresenta como um entrave na argumentação de Mendes. O trabalho dos fotógrafos populares só se dá realmente após a industrialização da fotografia, pois esta simplifica o seu processo técnico. Contudo, é importante ressaltar o valor, o esforço e a habilidade técnica destes fotógrafos que viajaram por lugares recônditos no Brasil, sem qualquer sofisticação técnica ou intelectual, e ainda assim, cumpriam os preceitos técnicos básicos de revelação e reprodução da imagem analógica - como o trabalho no escuro, a iluminação da imagem e a revelação e ampliação das cópias. No caso dos fotógrafos populares, o seu trabalho, em geral, era realizado em condições imprevistas ou inadequadas.

Em *Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia* (2013a), Ricardo Mendes procura resgatar os textos fundadores da fotografia deste período, ressaltando que,

Um campo referencial teórico e imagético parece surgir ao longo dos quase sessenta ensaios reunidos na *Antologia Brasil, 1890-1930*. Fotógrafos e livros internacionais são referenciados. Um grande arco do pensamento parece se estabelecer em todos os seus aspectos: da reflexão crítica à difusão de ideias e imagens, e até mesmo através de ações que apontam para a ampliação do campo no espaço e no tempo: o ensino e a memória. Nesse sentido, identificam-se propostas com a do “museu de documentos fotográficos”, em 1907, ou as referências sobre propostas de criação de escolas especializadas, comentadas por Fernando Guerra Duval (?-1950) em 1928”. (MENDES, 2013a, p. 03).

Em relação à fotopintura, paralelamente à sua descoberta enquanto objeto de exibição em museus e exposições, observa-se o surgimento de fontes de pesquisa baseada em artigos de catálogos de exposições, algumas teses e um número algo maior artigos acadêmicos, além de matérias em periódicos e na televisão sobre esta prática popular.

A orientação e as atividades promovidas pelo *Photo Club Brasileiro* e documentadas na revista *Photogramma* denotam afinidade com o que foi feito na França e nos Estados Unidos anos antes. Ao extrapolar o período de publicação da revista *Photogramma*, o pictorialismo brasileiro pode ser considerado longo, mas também anacrônico em relação aos desenvolvimentos artísticos e fotográficos concomitantes na Europa e nos Estados Unidos.

Este anacronismo, ao invés de ser um entrave para esta investigação, pode colaborar de forma positiva para o entendimento da sobrevivência do pictorialismo em nossa

³⁴ Para uma abordagem mais próxima da realidade destes fotógrafos, ver os filmes “Retrato Pintado” (2001) e “Câmera Viajante” (2007), de Joe Pimentel.

contemporaneidade. Tal como em outros países, no Brasil, o debate em torno da fotografia como arte encaminhou o pictorialismo na direção da fotografia direta ou pura. Contudo, na edição Nº33 da revista *Photogramma*, a questão do purismo permanece como um motivo de desconfiança para os grupos mais tradicionais de fotoclubistas. Neste número, a tradução de um artigo do Dr. Emil Mayer, fotógrafo austríaco, menciona a fotografia direta como a fotografia “sem controle” (*Photogramma*, Nº 33, Maio, 1929, p. 09), em defesa do uso da técnica do bromóleo. (p. 08-09).

Em busca de desvendar as principais influências que inspiraram o pictorialismo brasileiro, observa-se, no artigo “*É a photographia uma das Bellas Artes?*” (*Photogramma*, Nº 02, Agosto, 1926, p. 01) que seu autor, que assina apenas com as iniciais F.G.D. (presumivelmente Fernando Guerra Duval), cita Robert de La Sizeranne como um renomado crítico. Trata-se do historiador da arte francês que viveu entre 1866 e 1932. O livro que Guerra Duval menciona intitula-se *Ruskin et La religion de La beauté* (1897)³⁵. Na bibliografia de Sizeranne consta, entre outros, um livro sobre o movimento pré-rafaelita, um artigo sobre o anacronismo na arte (*L'anachronisme dans l'art* de 1894, publicado na *Revue des Deux Mondes*) e um livro intitulado *La photographie est-elle un art?* (1899), o mesmo título do artigo de Guerra Duval citado acima.

Ricardo Mendes em seu ensaio *Pensamento crítico em fotografia no Brasil (1890-1930): a presença da obra de Robert de la Sizeranne* (2013b), revisita o artigo inaugural do jornalista Pedro Eunapio da Silva Deiró (1829-1909) - personagem importante na imprensa do Rio de Janeiro novecentista - sobre as relações entre fotografia e arte no Brasil, chamado “A Arte” e publicado em novembro de 1904 pela revista *Kosmos* (MENDES, 2013b, p. 04).

Segundo Mendes,

Embora Deiró não indique, o autor que toma como referência é Robert de la Sizeranne (França, 1866-1932). Colaborador regular do periódico francês *Revue des Deux Mondes* (RDM) desde o início da década de 1890, Sizeranne é estudioso da estética no contexto da contemporaneidade, reconhecido ainda hoje por seus estudos sobre John Ruskin (1819-1900). Em fevereiro de 1893, Sizeranne publica o ensaio “Le photographe et l'artiste”. Será, porém, seu segundo artigo dedicado ao tema e publicado quatro depois – “La photographie est-elle un art?” -, a primeira menção conhecida entre nós à sua obra. A referência será recorrente, como teórico de destaque conhecido em diversos segmentos culturais, e persistente, estendendo-se até a década de 1920, entre membros do *Photo Club* Brasileiro. (MENDES, 2013b, p. 05).

Ainda para Mendes,

Há tempos, ainda, discutia-se em França, se a fotografia era e se podia ser uma arte - e a discussão assumia, na *Revue des Deux Mondes*, proporções de uma verdadeira

³⁵ Duval, ao citar o livro de Sizeranne, omite o nome de John Ruskin, historiador da arte inglês.

polêmica, quando Robert de la Sizeranne solveu a questão, em magistralíssimo artigo, concluindo pela negativa. (MENDES apud MENDES, 2013b, p. 06-07).

Retomando “A Arte”, de Deiró, Mendes revela como este ensaio foi “referenciando continuamente fotógrafos que se tornarão, mesmo entre nós, nomes recorrentes: Constant Puyo [1857-1933], Robert Demachy [1859-1936] e Heinrich Kuhn [1866-1944]” (MENDES, 2013, p. 06). Para sustentar sua premissa, Mendes baseia-se na afirmação sobre o conhecimento das reflexões de Sizeranne, feita pelo próprio Deiró, e no artigo supracitado de Guerra Duval.

Ricardo Mendes enfatiza que “A presença de Sizeranne pode ser apontada em outros artigos ao longo da década de 1910 e 1920” (MENDES, 2013, p. 06). Na revista *Photogramma*, conforme se observa em outro artigo de Guerra Duval, “Considerações sobre a fotografia pictorial”, no número trinta e três (1929) da publicação, pode-se confirmar a influência do pensamento de Sizeranne na produção fotográfica e teórica do período:

A Robert de la Sizeranne, o eminente crítico de arte, que a fotografia deve seu reconhecimento como irmã mais nova das belas-artes. O artigo que ele escreveu na ponderada *Revue des Deux Mondes* impressionou profundamente todos os que se ocupam com estas questões de arte, questões essenciais para os que vivem a nobre vida do espírito e inúteis para os gozadores dos baixos prazeres materialistas. Data daí a admissão da fotografia, não como documento, e sim como arte, em alguns museus, tanto na tradicionalíssima Europa como na moderníssima América. (GUERRA DUVAL apud MENDES, 2013b, p. 07).

As reflexões de Sizeranne abrangem um arco diversificado de interesses, a fotografia é apenas um de seus objetos. A diversidade dos temas que aborda também responde por sua notoriedade no Brasil.

É como crítico de arte, precisamente, que a carioca *Revista da Semana*, um dos mais relevantes periódicos locais, com cobertura geral, enfatizando a vida social e atenta aos campos da cultura e das artes, refere-se a Sizeranne ao iniciar em 1914 a publicação da série “A esthetica das batalhas”. (MENDES, 2013b, p. 09).

Sobre Sizeranne, Mendes prossegue:

À primeira vista, seus textos parecem indicar um autor que procura traçar uma abordagem não engajada *a priori* em uma rejeição ou adesão simplória, mas em busca de promover o debate, uma conversação. O texto elaborado e erudito destaca-se de antemão. Torna-se, no campo da fotografia, um acesso a um universo inesperado no contexto brasileiro em questão. (MENDES, 2013b, p. 08).

Para Mendes (2013b), o programa de Sizeranne revela uma posição libertária, mas que não é necessariamente assumida pelos membros do fotoclube ou mesmo para aqueles que reivindicam a proposta estética do historiador francês:

Eis aí todo o programa de Sizeranne: em primeiro lugar, um olhar muito livre sobre as formas e as técnicas da arte contemporânea, incluindo aí a fotografia; por outro lado, uma perspectiva histórica que tenta superar os preconceitos e compreender

corretamente em termos propriamente visuais a alteridade do passado. (MENDES apud MENDES, 2013b, p. 10).

Gattinoni e Vigouroux também destacam o papel de Sizeranne na configuração de um ambiente teórico da fotografia, questionando em seu livro *A fotografia é uma arte?* a ideia de que o caráter mecânico do novo meio impossibilitaria uma configuração estética da nova técnica. Paradoxalmente, o pensamento de Sizeranne se refletirá na história da crítica de fotografia no Brasil como bastião das práticas fotográficas pictorialistas de caráter anedótico.

Em uma das primeiras tentativas de delinear a trajetória do pictorialismo no Brasil, Helouise Costa traçou uma breve história do pictorialismo em seu artigo “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928 – 1932)”. Neste artigo, Costa divide o pictorialismo em três vertentes. A primeira tem um caráter alegórico, obtido pelo uso de fotomontagens. A segunda, mesmo quando se tratava de fotomontagens, possui um caráter realista. A terceira, Costa define como “impressionista”, influenciada pelo impressionismo na pintura, que apostava no *flou* e em certa “afetação”. (COSTA, 1991, p. 262-263).

Ao tentar alinhar o pictorialismo em três vertentes, Costa não pode se furtar a observar o trânsito dos fotógrafos amadores por elas, o que resultaria em uma prática de caráter eclético, sobretudo a partir da criação, na França em 1894, do processo de “pigmentação controlada” (COSTA, 1991, p. 263).

Maria Teresa Bandeira de Mello, em seu livro sobre o pictorialismo, *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil* (MELLO, 1998) divide a produção fotográfica dos fotoamadores do *Photo Club Brasileiro* em três grupos: o primeiro é adepto da fotografia tratada, que se afasta da própria linguagem fotográfica. O segundo se aproxima mais da prática da fotografia direta e o terceiro aponta para a fotografia moderna de vanguarda.

A pesquisa iconográfica de Bandeira de Mello estabelece comparações entre imagens pictorialistas realizadas no Brasil e Europa, assim como oferece um panorama documental da rotina dos membros do *Photo Club Brasileiro* e destaca através das imagens, a filiação dos fotoamadores a cada um destes três grupos anteriormente citados. Esta tentativa de classificação iconográfica é instrumental, mas atenua o trânsito destes fotógrafos por distintas técnicas em distintos momentos de experimentação e omite a própria oscilação dos fotógrafos entre vários tipos de abordagem da fotografia.

Helouise Costa retira da revista *Photogramma*, cinco tópicos que norteavam e sintetizam a produção dos fotógrafos pictorialistas: a influência do pictorialismo europeu; o pictorialismo como reação ao desenvolvimento da indústria fotográfica; a obediência aos

preceitos estéticos da pintura acadêmica; a importância da cópia única e a expressão da subjetividade do artista através da imagem técnica (COSTA, 1991, p. 268-269).

De fato, a pesquisa na revista *Photogramma* confirma as premissas de Costa, desenvolvidas e aprofundadas por Maria Teresa Bandeira de Mello (1998).

A ideia de expressão da subjetividade, reivindicada pelos pictorialistas, aparece em geral junto à defesa da fotografia como arte. Para estes fotógrafos, manifestar a subjetividade em fotografia era algo que só se conseguia ao escapar dos ditames da indústria fotográfica. A subjetividade ou individualidade percebida em uma fotografia é o que distinguiria o “batedor de chapa” do fotoamador. Em alguns artigos, o termo subjetividade é substituído por individualidade, significando, porém, a mesma ideia de que o artista exprime sua subjetividade através do trabalho artesanal com a fotografia.

Detectar traços de permanência e continuidade do pictorialismo na fotografia brasileira artística moderna e contemporânea, que se prolongam para além das fronteiras espaço-temporais do movimento pictorialista no Brasil, contradiz a ideia de que “a utilização da fotografia como material da arte contemporânea corresponde a uma verdadeira cesura, a uma mudança de natureza nas relações entre arte e fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 21).

Essa suposta ruptura, observada por André Rouillé, provoca a reflexão e convida à pesquisa sobre os momentos embrionários desta discussão no Brasil e seu desenvolvimento no cenário artístico contemporâneo. Costa, ao se deparar com os dados sobre a colaboração de fotoclubistas nas primeiras edições da revista *O Cruzeiro*, observa que o movimento pictorialista não “havia se limitado ao circuito fechado do movimento fotoclubista” (p. 262). Desta forma, justifica-se a investigação sobre as condições de surgimento e desenvolvimento do pictorialismo no Brasil, a fim de determinar sua permanência na produção fotográfica contemporânea e sua importância icônica para a história da arte brasileira. Neste sentido, cabe a questão sobre que tipo de condições o pictorialismo encontrou no Brasil que asseguraram seu desenvolvimento e sobrevivência.

1.2.1 O papel dos fotoclubes

A reunião de fotógrafos em grupos se tornou frequente a partir do fim do século XIX. Segundo Michel Poivert,

[...] na França, no início do século XX, era possível encontrar nada menos que 78 sociedades fotográficas nas províncias, que eram lugares de ensino mútuo, onde a prática da excursão completava de forma lúdica os exercícios de laboratório. [...] sintoma da passagem do modelo de uma sociedade de sábios para uma sociedade de

“clubes”, as associações fotográficas participaram de um largo movimento em favor de uma prática amadora das artes. As hostes de fotógrafos formaram, junto com outras mil atividades, entre as quais o esporte é talvez ainda hoje a mais visível, uma sociedade cujo denominador comum é a militância cultural, que se reforçou com a expansão do tempo de lazer. (2008, p. 11).

No mesmo artigo, *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo*, Poivert destaca a importância da fundação da *Sociedade de Excursão dos Fotógrafos Amadores* (Paris, 1887) por Albert Londe, fotógrafo do *Hospital de Salpêtrière* e Gaston Tissandier, redator da revista *La Nature*. (2008, p. 11).

No Brasil, em torno de 1880, Mello identificou a existência de salões literários que tratavam o tema da fotografia. (1998, p. 67). Não eram grupos voltados especificamente para a fotografia, mas esta informação já denota as afinidades entre fotografia e literatura, e sua tematização nos círculos intelectuais cariocas.

O pesquisador Ricardo Mendes aponta a existência de um *Photo Club Brasileiro* fundado em abril de 1896 na cidade de São Paulo, homônimo do carioca. Para comprovar sua hipótese, Mendes encontrou notas na imprensa que dão conta da atividade de fotoclubistas no Brasil em datas anteriores à fundação do *Photo Club* do Rio de Janeiro, em 1910 (MENDES, 2013a, p. 08). Mendes confere uma atenção especial para a lacuna historiográfica em relação ao *Photo Club Helios*, que iniciou suas atividades em março de 1907, funcionando até 1949 (MENDES, 2013a, p. 09) e se tornando, portanto, mais longo que o *Photo Club Brasileiro*.

Maria Teresa Bandeira de Mello data a fundação do *Photoclub Helios* de 1916, dado contestado por Mendes. Da divergência entre os dois pesquisadores, é mais produtivo reconhecer a incipiência dos estudos que contemplam a história do surgimento dos fotoclubes no Brasil. Mendes também discorda de Mello quanto à data do surgimento do *Photo Club do Rio de Janeiro*, considerando o ano de 1902 como ano inicial das atividades do clube. A pesquisa de Mello, para Ricardo Mendes, sofre pelo pioneirismo da iniciativa frente a uma bibliografia extremamente restrita e a acervos perdidos, constituindo-se, ainda assim, em “extensa e pertinente apreciação do movimento na década de 1920” (MENDES, 2013a, p. 09).

O desencontro é grande entre os pesquisadores. Mendes também deixa de lado em sua antologia, a matéria publicada em 1904 sobre os fotoamadores cariocas na revista *Kosmos*, intitulada “*Photo Club – Exposição 1904*”. Segundo Mello, esta é “uma das primeiras experiências de impressão fotográfica em revista através de processos industriais”. (MELLO, 1998, p. 67-68).

O surgimento de fotoclubes em vários estados foi o início de uma tentativa de expansão da linguagem fotográfica, mais desvinculada da noção tradicional de encenação e que

atualizava valores estéticos e morais - não apenas através do uso de alegorias e símbolos que marcavam fortemente o pictorialismo europeu, mas, sobretudo, através da exploração da técnica fotográfica dentro de uma tradição artística fortemente marcada pelo academicismo (PEREIRA, 2008).

No início do século XX, os fotoamadores reagiram ao desenvolvimento tecnológico se reunindo no *Photo Club Brasileiro*.

À época,

As associações fotoclubistas eram a força dominante do período. Isso viria a dar origem a uma complexa rede de difusão – propagada pelo aumento crescente dos aficionados e pela circulação das fotografias em jornais e revistas especializadas -, fato nunca antes experimentado pelas artes plásticas tradicionais. (MAGALHÃES; PEREGRINO, p. 24)

Em relação à importância dos fotoclubes na formação profissional do fotógrafo, Alberto Friedman, um dos sócios mais atuantes do *Photo Club Brasileiro* e da revista *Photogramma*, discorre, na revista número cinco, sobre sua experiência anterior à filiação ao clube. Em seu relato, Friedman lamenta a existência de apenas três fotoclubes no Brasil (em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro) e aproveita para comparar o caso brasileiro com o inglês: apesar do grande número de fotógrafos atuantes no Brasil neste mesmo período, segundo o fotógrafo, a Inglaterra contava com 396 associações fotográficas.

[...] todo o progresso era ganho a custo de experiências penosas e fracassos dispendiosos, resultando daí dúvidas e mesmo repugnância contra tudo o que era novo ou desconhecido.

[...] Tudo mudou de repente com a fundação do Photo Club Brasileiro. Dahi por deante, multiplicaram-se as ocasiões de ampliar minha capacidade técnica e artística, graças á troca de ideias, aos exemplos, á critica e aos incitamentos dos concursos e exposições.

[...] Attribuo tal resultado,- como já o dei a entender,- a três factores: troca de ideias e experiências, crítica e estímulo,- cousas que só se encontram em uma associação. Quem nunca gosou do prazer de uma conversa entre consócios apaixonados pelo mesmo ideal, não póde avaliar o quanto isto é útil (*Photogramma*, Nº 04, Outubro, 1926, p. 04).

A visão crítica de Costa e Rodrigues aponta para além do entusiasmo dos fotoclubistas da época e sugere que possuíam uma marca social de classe indelével:

De carácter elitista, o fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas, Para esta classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é artista. (COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 28).

Boris Kossoy, por sua vez, também ressalta o carácter elitista dos fotoclubistas brasileiros, estreitamente vinculados ao pictorialismo:

É de se notar que os realizadores dessas imagens pertenciam invariavelmente às camadas mais abastadas da burguesia europeia [...]. Para estes amadores, a fotografia representava um agradável preenchimento de suas horas vagas e esta manifestação devia ter um cunho estritamente 'artístico'. A temática supérflua, materializada nos conteúdos de suas imagens, denota em geral uma total despreocupação em relação à realidade circundante. E esta realidade, evidentemente, não se coadunava com as concepções de 'arte fotográfica' desses autores. (KOSSOY apud MELLO, 1998, p. 16).

Costa e Rodrigues fazem um levantamento alargado das cidades brasileiras que possuíram fotoclubes:

No Brasil, o seu crescimento [dos fotoclubes] seguiu o ritmo da expansão das cidades e de estruturação da sociedade burguesa. Propagou-se por várias capitais do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém. Mas também pelas pequenas e médias cidades da atual Região Sudeste, principalmente do Estado de São Paulo, como Santos, Campinas, Santo André, São Carlos, São José do Rio Preto, Barretos, Jaú, Araraquara e Bauru. No Estado do Rio de Janeiro havia fotoclubes em Nova Iguaçu, Niterói, Volta Redonda, Campos e Nova Friburgo. Na primeira metade do século XX no Brasil, o fotoclubismo se configurou como uma experiência social muito difundida nas camadas médias urbanas. (COSTA; RODRIGUES, p. 29).

A dinâmica dos fotoclubes difere dos movimentos das vanguardas históricas no sentido em que os membros se associam em torno de um objeto muito específico, a fotografia. Seus objetivos e resultados estéticos podem coincidir na maioria dos casos, mas seu interesse é antes de tudo, pela fotografia. São também diferentes dos coletivos de fotografia atuais, uma vez que estes últimos integram a atuação política e estética em seus propósitos. Costa e Rodrigues descrevem a rotina dos fotoclubes da seguinte forma:

Eram muitas as atividades em que se empenhavam os clubes: publicação de boletins informativos, revistas e catálogos de exposições, realização de cursos de estética e técnica fotográfica, seminários para avaliação da produção mensal do fotoclube, excursões fotográficas, concursos internos com temas pré-fixados, além de intercâmbios com outras associações do exterior e do país. (COSTA; RODRIGUES, p. 31).

Costa e Rodrigues ainda ressaltam as práticas competitivas no cotidiano do fotoclube, como os duelos fotográficos:

Os fotógrafos se desafiavam e saíam juntos com o mesmo tipo de equipamento a fim de registrar os mesmos assuntos. Posteriormente submetiam seus resultados à uma banca julgadora escolhida de comum acordo. Toda a tradição burguesa se fazia presente: a honra ultrajada, o desafio, a igualdade de condições e o vencedor. Em suma, essa estrutura refletia a mentalidade arrivista de uma camada social que em pleno século XX discutia a fotografia segundo os ideais românticos da 'arte pela arte' e cuja produção ocupava o lugar do lazer, *do hobby* de fim de semana. (COSTA; RODRIGUES, p. 30).

Alberto Friedmann, em seu relato transcrito acima (*Photogramma*, Nº 04, Outubro, 1926, p. 16) menciona a importância do estímulo que estas associações promovem, com seus concursos e salões e não parece incomodar-se com a competitividade, pelo contrário.

A percepção dos fotoclubistas sobre suas atividades e convivência se expressa bem nas palavras de G. Wenning, já na revista *Trinta e Nove*:

Faltava-me, no entanto, o principal: a educação artística. Sentia, não sabia, porém, exprimir-me. Tudo era technica. Em 1928, fui levado pela força da “rotação periódica” ao seio do Photo Club Brasileiro. Abriu-se-me um novo horizonte. Ahi tudo encontrei para expansão do meu gosto pela photographia. Não faltaram amigos, colegas, mestres, artistas e summidades na arte photographica. Senti-me, afinal, no ambiente em que, sem justiça se endeusava a arte de minhas cogitações. Foi a largos haustos que aspirei a influencia e a segura orientação dada pelos bons amigos. Perdi a mannia da technica industrial exagerada e, enfronhando-me pelos methodos pigmentares comecei a expandir meu gosto pessoal, interpretando meu próprio modo de sentir. Hoje, já não mais me preocupa qualidade do aparelho nem tão pouco a superioridade das lentes tão exageradamente elogiada por seus proprios fabricantes. Um simples vidro de augmento prehenche muitas vezes as condições necessárias para me delinear o esboço da obra almejada [...]. (*Photogramma*, Nº 39, Janeiro, 1931, p. 04-05).

Ana Maria Mauad também chama a atenção para a formação destas associações de profissionais que na verdade, compartilham um projeto:

Estes projetos não são absolutamente individuais, mas compartilhados por uma comunidade de sentido que fornece apoio para a ação e projeção individuais de cada fotógrafo. Possuem características variadas, podendo estar vinculadas profissionalmente a uma agência de notícias, a um órgão de imprensa, a um movimento social, a uma vanguarda artística, a um projeto de pesquisa etc. No entanto, reafirma-se que os projetos são os meios pelos quais os fotógrafos realizam sua inscrição no mundo social, ao qual desejam dar sentido pelas imagens. (2012, p. 275).

Ainda existe um longo trabalho de pesquisa a ser feito sobre a memória dos diversos fotoclubes que atuaram ao longo do século XX no Brasil, contudo este trabalho se distanciaria dos objetivos desta tese.

Aqui, vale observar que a proposta dos fotoclubes está na origem de coletivos e sociedades fotográficas que atuam no cenário contemporâneo: a *Sociedade Fluminense de Fotografia*, a *Escola de Fotógrafos Populares*, o coletivo *Mão na Lata*, o projeto *FotoAtiva*, entre outras iniciativas pelo país, muitas designadas sob a alcunha de fotografia popular. Com uma proposta educacional bem definida, estes coletivos atuam didaticamente em comunidades carentes e promovem um trânsito entre a cultura popular e a arte contemporânea. Seguindo uma tradição de exploração das relações entre fotografia e educação que remonta aos anos 1970 e à atuação da fotógrafa Regina Alvarez na *Escolinha de Arte do Brasil*, o trabalho de Tatiana Altberg é exemplar deste trânsito em sua ação no coletivo *Mão na Lata*, projeto artístico-educacional realizado no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, desde 2003. A colaboração entre a artista e moradores da comunidade já resultou em exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais, da própria artista e de membros do coletivo, em espaços institucionais da arte contemporânea.

Os fotoclubistas do início do século XX estavam muito distantes do ativismo político atual. Ao contrário, apesar de seus intuitos didáticos, seu objetivo era o de formação do gosto, mais que de democratização da prática da fotografia. Na substituição da expressão “fotografia pictorial” pelo termo “pictorialismo”, revela-se a desconfiança crítica em relação ao movimento pictorialista, assim como a suposição de sua superação histórica. A expressão “fotografia pictorial” é recorrente ao longo de todo o período de publicação da revista *Photogramma*: do primeiro ao último número, com raras exceções, este termo é retomado e se refere à fotografia feita com o esmero que caracteriza o fazer artístico, ou seja, a fotografia artística.

1.3 A revista *Photogramma*

O fotoclubismo brasileiro, para Costa, já nasceu ligado ao pictorialismo e à importação de modelos estéticos europeus e norte-americanos. Estes modelos foram difundidos ao longo da existência do *Photo Club Brasileiro* através da sua publicação - a revista *Photogramma*. Seguindo o cânone pictorialista, a posição editorial da revista reivindicava a ideia de que a fotografia era uma linguagem artística e não apenas um simples instrumento de registro da realidade. Paradoxalmente, no Brasil, graças à forte orientação positivista da cultura brasileira, o pictorialismo, apesar de reivindicar a soberania do sujeito que fotografa, procurou determinar regras e modelos científicos que garantissem o caráter artístico da fotografia. Isto significa que a fotografia brasileira deste período se viu diante do paradoxo de determinar regras universais para a criação subjetiva, algo claramente visível na revista *Photogramma*. A subjetividade do pictorialismo é o principal argumento e reivindicação dos fotógrafos, sobretudo daqueles que defendiam a intervenção manual e direta na cópia fotográfica, como se pode observar em vários artigos da revista.

A revista *Photogramma* é o vetor desta investigação por permitir que dela se possa extrair não apenas as imagens do pictorialismo como também por tornar possível a observação do circuito da fotografia artística à época, desde a rotina do *Photo Club Brasileiro* ao anúncio de novidades técnicas e preceitos estéticos. A publicação apresenta as principais questões que preocupavam os fotógrafos pictorialistas neste período no Brasil. Esta fonte de pesquisa se constitui da coleção das revistas *Photogramma*, arquivadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e da coleção disponível na Biblioteca Nacional, compondo um total de quarenta e quatro publicações. A revista antecipa em décadas questões estéticas levantadas por diferentes pensadores da fotografia em épocas posteriores. Do esforço editorial da *Photogramma* em propagar a técnica fotográfica dentro dos parâmetros estéticos adequados ao decoro pictorialista, surgem as primeiras tentativas de uma construção sistemática da teoria da fotografia no Brasil.

Os fotoclubistas que mais se destacaram na revista ao longo dos quarenta e quatro números da publicação, entre 1926 e 1930 foram: Fernando Guerra Duval, João e Hermínia de Mello Nogueira Borges, Sylvio Bevilacqua, Alberto Friedmann, J. A. Dias de Amorim, Luis Paulino Soares de Souza, José Del Vecchio, Luiz Figueiredo de Medeiros. As oscilações entre os membros e suas respectivas concepções da fotografia são perceptíveis nas mudanças gráficas da revista. A diagramação é sempre muito bem cuidada, no sentido da legibilidade das páginas. O papel *couché* das primeiras publicações é substituído na revista número oito por um papel mais rudimentar. Algumas chamadas a sócios inadimplentes também são publicadas no expediente. Mesmo com a redação situada em lugares nobres da cidade, como a Rua Sete de Setembro ou a Galeria dos Empregados do Comércio, os editores manifestam suas dificuldades gerenciais em tentativas de acordos comerciais com empresas de suprimento de equipamento fotográfico e associações de comerciantes, no intuito de manter a publicação ativa.

O primeiro número apresenta um panorama da revista e da tônica das discussões que se desenvolveriam ao longo de sua história. Assim como Maria Teresa Bandeira de Mello e Helouise Costa adotaram uma diferenciação entre o pictorialismo anedótico, de caráter acadêmico, e o pictorialismo da forma - que busca no realismo fotográfico os meios de legitimação da fotografia como arte (MELLO, p. 45) - F. Esbèrard, na classificação que faz da fotografia artística publicada no *Curso Preliminar de Fotografia (Photogramma, Junho, 1929, Nº 34, p. 08-09)*, inicia sua exposição dividindo a prática fotográfica em três tipos ou modelos: fotografia anedótica, documentária e artística ou pictorial. Curiosamente todas estas classificações são muito próximas, ou atendem a anseios muito parecidos:

A Fotografia divide-se em: ANEDOCTICA, DOCUMENTÁRIA, E ARTÍSTICA ou PICTORIAL. ANEDOCTICA é a que trata apenas de criar recordações de factos, pessoas ou coisas que em alguma época ou de alguma maneira nos interessaram. [...] DOCUMENTARIA é a que visa de modo mais aproximativo da verdade, grafar factos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a de topografia, a microfotografia, a de identificação, etc, etc... ARTISTICA ou PICTORIAL é a que traduz a sentimentalidade ou estado d'alma experimentado pelo artista ao contemplar algum motivo que formará o ponto de interesse do quadro ou motivo principal. (ESBÈRARD, *Photogramma*, Nº 34, Junho, 1929, p. 08-09).

Nesta introdução à fotografia, vale notar o emprego da grafia moderna da palavra “fotografia”. Além disso, é notável como a revista propõe ao grande público brasileiro uma das primeiras tentativas de sistematização da prática fotográfica e, portanto, de contribuição para a configuração da fotografia como um campo autônomo. Na aula de Esbèrard é perceptível a necessidade de classificação da prática fotográfica, o que é uma iniciativa no sentido da construção e compreensão da fotografia no Brasil, mas revela também a dificuldade do professor e fotógrafo em enxergar o trânsito e assimilação destas práticas umas pelas outras.

O pictorialismo brasileiro, tal como apresentado na revista *Photogramma*, também apresentava uma divisão em grupos intervencionistas ou puristas. Atenta ao modelo da revista, Mello ressalta esta divisão ainda que ela mesma considere a existência de ao menos três vertentes no próprio pictorialismo.

Os intervencionistas eram favoráveis à intervenção na cópia e no negativo fotográfico, de modo a alterar a imagem fotográfica em sua aparência referencial imediata. Estes fotógrafos rejeitavam a nitidez da cópia fotográfica e, para escapar desta nitidez, utilizaram os mais distintos métodos, já descritos anteriormente. Já os puristas, com uma proposta semelhante à *straight photography* norte-americana e o intuito de legitimar a fotografia como arte, entendiam que esta deveria reduzir-se a um conjunto de procedimentos que lhe fossem exclusivos, enquanto um meio específico, para consolidá-la, desta forma, como linguagem.

Estudos no Brasil tendem a fragmentar o pictorialismo em grupos e subgrupos. Os próprios pictorialistas também tentaram esta sistematização. Esta disposição por parte da crítica e dos fotógrafos rejeita um movimento conciliatório entre as duas correntes da tendência pictorialista. Esta oposição coloca entraves na discussão sobre o pictorialismo, conduzindo à impressão de que ele é um movimento artístico-fotográfico historicamente datado e estética e conceitualmente superado. Mas o que tal sistematização revela é que há menos diferenças que semelhanças em tais grupos, pois, ao ressaltar as particularidades de cada subgrupo, perdemos a noção do quão elitista e autoritário era seu projeto estético. Não devemos ignorar essas subclassificações do pictorialismo brasileiro, mas tampouco se pode considerá-las como determinantes de toda a produção pictorialista nacional, já que é preciso apreender o pictorialismo, no Brasil, em seu contexto de reação à modernidade, isto é, em sua própria singularidade histórica, cultural e política.

Publicações como a revista *Photogramma* propiciam o acesso às bases de formação de uma cultura fotográfica no Brasil. Um bom exemplo disso está no estudo de Ricardo Mendes sobre a influência do crítico e historiador francês Robert de La Sizeranne no pensamento sobre a fotografia brasileira, mencionado anteriormente. Em seu artigo o pesquisador conclui que graças a estas publicações é possível,

[...] reconhecer uma circulação de informação sobre fotografia pelo país em grau maior do que o esperado. Há antes de tudo uma capilaridade com notícias publicadas no Rio e em São Paulo replicadas em notas, pouco depois, em jornais de outros estados. O surgimento das revistas especializadas em fotografia, ampliando o segmento do mercado editorial brasileiro restrito há muito a manuais e tratados, quase sempre traduções, quando não concorrendo com os fornecedores portugueses, é traço característico do momento. Reforça assim o reconhecimento da existência de uma demanda por informação especializada, (MENDES, 2013b, p. 02).

O pictorialismo brasileiro, tal como apresentado na revista *Photogramma*, produziu imagens como a de Del Vecchio, obtida pelo processo de goma bicromatada³⁶. Como a cor da goma não podia ser reproduzida no periódico, o alto contraste confere a esta reprodução da fotografia original a aparência de uma gravura ou desenho feito com carvão ou lápis. Seu ar sombrio e melancólico, a ruína e as árvores secas, acentuados pelo tratamento dramático dado pelo fotógrafo, reforçam um espírito nostálgico caro ao pictorialismo. A nostalgia latente do pictorialismo está ligada à busca de um lugar para a fotografia no panteão das belas artes, e se refere constantemente ao romantismo para revisitá-lo através de fórmulas e temas por este último consagrados - como, por exemplo, as ruínas. Porém, dado o caráter necessariamente anacrônico do pictorialismo, tais temas e fórmulas aparecem destituídos do seu caráter potencialmente revolucionário. No segundo plano da imagem, adivinha-se uma paisagem pouco nítida ao longe, nos moldes da história da paisagem como gênero, isto é, como motivo secundário.

Figura 5 - Árvores Nuas



VECCHIO, José del. 1927. Fotografia em goma bicromatada.

O elogio feito a esta imagem por *O Ranzinza*, que atuava na *Consideranda*, a coluna crítica das fotos publicadas e recebidas pela redação, dá conta do tipo de enquadramento que a revista *Photogramma* procurava impor aos seus colaboradores:

O mestre da goma, o Dr. José Del Vecchio, oferece a nossos leitores o régio presente das *Arvores Nuas*. Technica, composição, ambiente, sentimento tudo concorre para a beleza do quadro, cujo motivo de encantadora singeleza passaria despercebida a muitos amadores menos sensíveis á poesia desolada d'aquella paizagem impressionante. (*Photogramma*, Nº 09, Abril, 1927, p. 09).

Ranzinza trata a imagem de Del Vecchio como uma paisagem. É interessante notar que a paisagem, nesta imagem, corresponde ao fundo da fotografia. No primeiro plano, além da natureza ressequida, surge um tema do léxico arquitetônico romântico: a ruína, oferecida,

³⁶ Maria Teresa Bandeira de Mello define em seu glossário a goma bicromatada como uma mistura entre a goma arábica com o dicromato de potássio e pigmentos em suspensão. (Mello, 1998, p. 203).

segundo Susan Sontag, à sociedade moderna “[...] *para ahondar las características históricas de un paisaje, para rodear la naturaleza de un aura: el aura del pasado*”³⁷. (SONTAG, 1996, p. 90).

Na busca desta aura, as técnicas mais referidas na revista são a do bromóleo e do brometo. Entretanto, o domínio da técnica da goma bicromatada é um indício da maestria do fotógrafo. Ainda que as reproduções na revista não possam traduzir completamente a textura, as cores e o trabalho laboratorial destes fotógrafos artistas, elas permitem um acesso não apenas à tipologia de gêneros que os fotoclubistas adotam, mas também ao enquadramento, à configuração visual, o contraste, o *flo*, a tonalidade das imagens produzidas por eles. A singularidade da fotografia pictorialista intervencionista, expressa nas manipulações e materiais utilizados por seus autores, se revela em texturas, papéis, pigmentações e viragens. Estas intervenções, ao serem reproduzidas graficamente, mesmo quando em alta qualidade, geram imagens homogeneizadas e ilustrativas - um problema que se agrava ainda mais, no que diz respeito à arte contemporânea, quando as interferências adensam a espessura da superfície fotográfica, assimilando objetos e se configurando em *assemblages*.

Observadas as condições de visualização da imagem pictorialista na página impressa da revista, a atenção se volta, primeiramente, para a forma dos discursos que o debate adota. Apesar de divergirem com frequência, ainda que cortesmente, os pictorialistas não chegaram a rupturas inconciliáveis no seio no grupo. A cortesia de suas palavras, mesmo nas críticas mais implacáveis, esconde um espírito conciliatório que une os membros através do lirismo. A polêmica entre intervencionistas e puristas se inicia na revista de número cinco, com o artigo de Alberto Friedmann, fotógrafo purista, *Os meios de expressão na photographia pictorial*:

Todos aquellos que se ocuparam do futuro artístico da photographia, esforçaram-se por eliminar total ou parcialmente estes defeitos [a “fidelidade fotográfica”, por exemplo]. Muitos e vários são os meios empregados para este fim: objectivas especiaes, para evitar durezas photographicas, impressão a carvão ou carbono, para substituir a prata Metallica por pigmentos inalteráveis, etc. [...] sem dúvida, muitos leitores desta apreciação histórica sentem a falta da palavra ‘intervenção’. Eles consideram a possibilidade da intervenção como a primeira e indispensável condição de qualquer criação artística. E com razão. Uma copia puramente mecânica de um trecho do mundo nunca pode ser uma obra de arte. Negar isto seria ridículo. Mas a intervenção na photographia deve ser *photográfica*, isto é, ser feita unicamente com meios photographicos. [...] tenho até a convicção de que alguns, acostumados a obter efeitos commodos com poucos golpes de pincel ou de borracha, serão animados a reflectir pelas linhas seguintes, detestando no futuro a fraude na arte. (*Photogramma*, Novembro, 1926, N° 05, p. 02).

³⁷ O trecho correspondente na tradução é: “Para aprofundar as características históricas de uma paisagem, para rodear a natureza de uma aura: a aura do passado”.

Talvez por falta de tempo para elaborar o assunto, a resposta à posição de Alberto Friedmann aparece apenas na revista sete, do mês de fevereiro de 1927, com três artigos, intitulados quase com as mesmas palavras: “*Observações sobre ‘Meios de expressão’*”, assinado por Guerra Duval, “*Photographia Pictorial*”, assinado por J.D.D. e “*Os meios de expressão em photographia pictorial*”, também assinado por J.D.D. (*Photogramma*, Nº 07, Fevereiro, 1927, Sumário).

Broquelado em excessiva modéstia, começou o Dr. A. Friedmann seu interessante artigo, publicado no “*Photogramma*” de Novembro último, com as palavras que servem de epigraphe ao que vamos escrever. Citando-as, queremos applical-as a nós próprios, pois só assim nos animamos a fazer algumas observações sobre as reflexões do illustre amator photographo, que se apoiou brilhantemente nas affirmativas dogmáticas de autores de nomeada. (DUVAL, Observações sobre “*Meios de expressão na photographia pictorial*”, *Photogramma*, fevereiro de 1927, Nº 07, p. 01).

Estes trechos indicam o tom do debate entre os sócios:

E o fazemos porque julgamos nosso dever apresentar com lealdade e independência nosso modo de ver e sentir, ainda quando estamos em opposição ao que dizem alguns mestres ou a maioria pensa. Aliás, mesmo nas elites, a maioria sempre se compõe do que há de menos intellectual ou menos artístico.

Também outras razões nos levam a rabiscar estas linhas: o desejo de demonstrar que, entre os sócios do Photo Club e redactores desta revista, unidos pelo mesmo ideal, todas as opiniões são permitidas, se sinceras e desinteressadas, e a certeza de que nessas discussões sobre princípios, methods e escolas em nada alteram a boa amizade que nos liga como soldados que se batem corajosamente pelo triumpho da mesma nobre causa. (*Photogramma*, Fevereiro, 1927, Nº 07, p. 01).

Ao menos dois elementos se refletem nestas linhas. O primeiro é o tom ameno, ainda que contundente, do debate. O segundo elemento, pouco corrente na crítica de arte brasileira recente, é a disposição em entabular uma argumentação sem que esta derive para meandros pessoais ou ofensivos. Contudo, não se trata da elegância ou cortesia do discurso, trata-se muito mais da disposição conciliatória entre seus membros e da lucidez com que percebiam o debate.

Maria Teresa Bandeira de Mello acentua que a atitude dos “*intervencionistas*” visava menos à igualdade entre fotografia e pintura do que a negação de um idealismo purista, próprio do modernismo nas artes: a questão não seria “*a associação entre fotografia e pintura, mas a negação de uma verdade artística única e absoluta*” (1998, p. 70). A assertiva de Mello indica que uma atitude comum à maioria dos membros era a de questionar, pela ideia da fotografia como meio de expressão, o estatuto de pureza da arte. Neste caminho, um grupo se orientou por uma plástica acadêmica, porque considerava que apropriações feitas de outras linguagens seriam inerentes à própria ideia de arte. Outros, suspeitando que a obra de arte demandasse uma pureza ideal, propunham, como desafio, estar ao nível da arte utilizando-se exclusivamente dos meios que a linguagem escolhida oferecia.

De todos os modos, apesar de todas as suas diferenças, os fotoclubistas estavam unidos por um ideal maior: o de legitimar, mesmo que adotando estratégias diferentes, a fotografia como arte. Assim, por mais que alguns considerem ultrapassada a ideia de que a fotografia não seria uma arte, como Guerra Duval, a questão persiste na revista, se dissolvendo no embate entre ampliar o escopo da publicação ou manter a mesma linha editorial, voltada exclusivamente para a fotografia pictorial.

Em *Observações sobre a arte photographica*, Guerra Duval tenta encerrar a discussão:

Não indagaremos si a photographia é ou não uma das bellas artes, - questão já demasiadamente discutida e definitivamente resolvida pela affirmativa tanto como resultado de cogitações estheticas como pela brilhante demonstração feita pelos verdadeiros photographos artistas com suas obras. (DUVAL, *Photogramma*, N° 12, Agosto, 1927, p. 02).

Ainda assim, o debate prossegue, e como se observará adiante, leva ao afastamento temporário de Guerra Duval de suas atividades diretivas na revista. Para Sylvio Bevilacqua, no entanto, esta questão não parecia de todo resolvida, pois, já na edição seguinte, o fotógrafo não pode se furtar a fazer recomendações técnicas que assegurem ao retrato a qualidade “pictorial”:

Assim, com esses productos da experiência artística, os amadores devem procurar uma luz suave, do alto e pela frente, geralmente do lado esquerdo do operador por ser o lado direito do modelo, quase sempre, o mais sympathico; luz a quarenta e cinco graus, como se costuma dizer. Vejamos se isto fica bem claro: Suppondo-se a cabeça do modelo triedo que fica ao alto, na frente e do lado esquerdo do artista. Este é o caso classico, a verdadeira luz a Rembrandt. (BEVILACQUA, *Photogramma*, Setembro, 1927, N° 13, p. 02).

A tendência purista, que levaria a fotografia à modernidade, é bem representada na imagem abaixo, de G. Wenning que, raridade entre as fotografias publicadas pela revista, mostra o trânsito entre o pictorialismo anedótico e a chamada “modernidade fotográfica”: na composição, Wenning recorre ao uso das diagonais para retratar um objeto banal e translúcido. O título da foto, *Futurismo*, indica claramente qual era a inspiração do fotógrafo.

Figura 6 - Futurismo



WENNING, G., 1928. Fotografia.
Fonte: *Photogramma*, Setembro, 1928, N° 25, p. V.

Esta imagem, de temática e composição rara e arrojada no contexto da produção pictorialista do período, comprova a premissa de Bandeira de Mello de que, “o pictorialismo apresenta duas vertentes, uma que se volta para o passado – através das referências ao academicismo e ao naturalismo – e outra para o futuro” (p. 40).

No prefácio ao estudo de Maria Teresa Bandeira de Mello, *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, Ângela Magalhães qualifica o pictorialismo como um movimento “pré-moderno” (MAGALHÃES apud MELLO, p. 11). Contudo, Mello observa que “a fotografia é a marca do novo tempo e um dos símbolos dessa modernidade” (MELLO, 1998, p. 66) e que o pictorialismo internacional, adotado pelos fotoclubistas brasileiros, é o que possibilita a “concepção artística da fotografia” (MELLO, p. 66).

Para a pesquisadora, o pictorialismo

[...] não deve ser considerado um movimento de vanguarda em ruptura com os ritmos e as formas de percepção do artista. Pelo contrário, pode ser considerado conservador, não se abrindo para a sociedade de massas e expressando uma compreensão da arte e do artístico como obra original e única, sem vinculações com o mercado. Por outro lado, esse experimentalismo acadêmico produziu impactos na técnica fotográfica, pois, para atender às exigências da fotografia artística, foi necessário um aperfeiçoamento de procedimentos, equipamentos e materiais, desde melhoria da câmera à utilização de novos processos de impressão. (MELLO, 1998, p. 44).

Novamente, a revista *Photogramma* se mostra como uma fonte de estudos rica que não se restringe ao universo das imagens realizadas por este grupo, mas reflete suas ideias, sua estética, seu público, seu projeto civilizatório de sociedade, sua maneira de pensar a arte e a sociedade brasileira, a sociabilidade entre os membros do *Photo Club Brasileiro*, suas desavenças e, sobretudo, o modo como retratavam a cidade e a sociedade a que os fotoclubistas acreditavam que pertenciam.

É possível observar, através do debate travado em torno da fotografia como arte, a presença de elementos emblemáticos da cultura visual brasileira, a concepção de história destes fotógrafos, sua visão da cidade e do Brasil, sua concepção de arte, de progresso e de modernidade e, finalmente, se poderá observar a sobrevivência de uma tradição literária e pictórica do século XIX nas suas imagens, revivida na produção artística contemporânea.

A produção fotográfica no período de duração da revista *Photogramma*, assim como o seu discurso acerca da fotografia, são tributários de uma visão da história que progride e que é pautada pela cientificidade dos métodos usados pelo historiador. Assim, o pictorialismo confunde técnica e estética e atribui ao domínio e experimentação técnica a garantia de obtenção de resultados estéticos não apenas positivos, mas representativos da cultura visual e da história da arte. Neste contexto, membros e colaboradores da equipe editorial da revista *Photogramma*

estavam bastante conscientes do que acreditavam que era o papel civilizatório do “bom gosto” difundido e determinado pela publicação, que pretendia estabelecer os padrões de qualidade da produção fotográfica brasileira. Na revista, eram valorizadas imagens emblemáticas que funcionassem como modelo para a realização de melhores fotografias e que fossem úteis para o cultivo do gosto. Assimilando a modernidade de forma reativa³⁸, seu propósito editorial era o de estabelecer a ordem em um ambiente que derivava ora para a ruptura modernista abstrata - geométrica ou informal -, ora em direção à banalidade e superficialidade da imagem técnica documental.

A ilustração do expediente da revista sintetiza muito bem a confluência das questões nela condensadas: a paisagem carioca, desenhada segundo os padrões da arte clássica; a natureza exuberante, própria da constituição do imaginário nacional, sendo “capturada” por lentes de alta tecnologia, empregadas para realizar a fotografia. A ilustração torna visível a relação entre “cientificismo e sensibilidade romântica” (NAXARA, 2004) na tradição artística brasileira. Adivinha-se ali o ideal romântico, já apreendido e normatizado pela academia, baseado em um léxico neoclássico, que se apresenta nas atitudes e poses das figuras humanas. Portanto, a denominação de “ecclética” pode ser conferida a esta ilustração. Nas edições anteriores a esta, a vinheta do editorial era ilustrada pela fotografia de um canteiro de flores. Na terceira edição, como modo de reafirmar a proposta editorial da revista, opta-se por ilustrar o editorial com esta imagem, assinada no canto direito, em que os elementos descritos reforçam a exuberância da paisagem, o ecletismo da forma e a modernidade científica da fotografia:

Figura 7 – Expediente da revista *Photogramma*

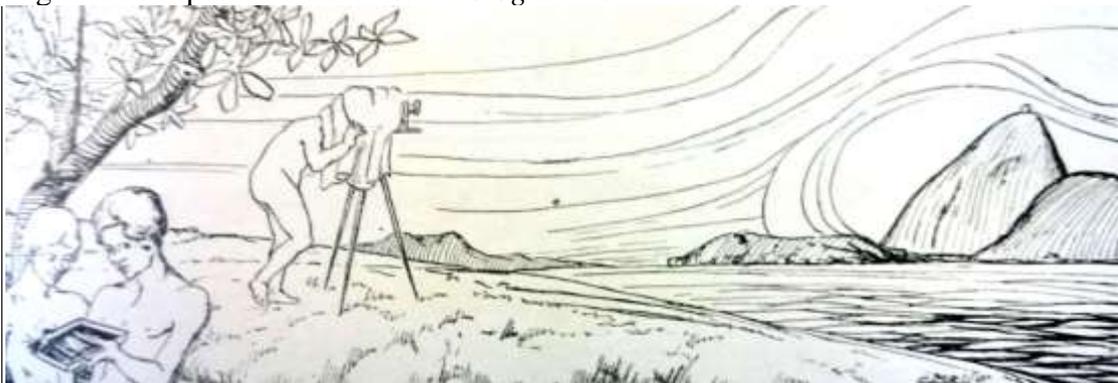


Ilustração do expediente da revista *Photogramma* (1926-1931). Número 03 - 44.

Fonte: Revista *Photogramma*, Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ressalta-se na imagem acima, o ponto de vista escolhido pelo ilustrador e pelo fotógrafo representado na ilustração, ainda hoje um dos lugares preferidos por fotógrafos estrangeiros e

³⁸ Aqui vale observar que o modernismo no Brasil estava profundamente atrelado às tradições culturais e ao romantismo, ao qual, entretanto, se opunha ferozmente.

brasileiros para retratar a Baía de Guanabara, ícone da cidade e do país. Nesta imagem, publicada a cada edição da revista em seu expediente a partir do número três, a cidade do Rio de Janeiro é simbolizada como o lugar do entrelaçamento entre a natureza exuberante, a tradição artística e a ciência. A imagem do expediente cristaliza esta modernidade que se constrói a partir de um vocabulário anacrônico, acadêmico e conservador em termos estéticos, mas calcado na modernidade da fotografia e na atualidade do ponto de vista escolhido pelo fotógrafo.

A força do simbolismo de determinados lugares pode ser um empecilho, mais que uma vantagem para a boa prática da fotografia de paisagem. Reafirmando que a fotografia pictorial é assim qualificada segundo os sentimentos do artista e do tratamento dado às imagens, para Guerra Duval, na matéria intitulada “Assumptos quotidianos”,

O mérito do quadro reside principalmente no modo pelo qual o artista o sente e o interpreta e menos na originalidade do motivo do que na originalidade do tratamento. [...] a beleza de uma paisagem, principalmente, se já está catalogada como pittoresca, é antes um estorvo á realização de uma obra de arte, do que condição necessária para sua feitura.

Como exemplo disto, citaremos apenas a famosa pedra da praia de Icarahy. Não há photographo carioca que ali não tenha batido chapas. Nós, talvez por infelicidade, ainda não vimos uma só que sahisse da nauseante banalidade peculiar ás illustrações para postaes baratos. (*Photogramma*, Junho, 1927, N.º 11, p. 11-12).

Outra vinheta de abertura, agora da coluna “Respígando”, que se dedica a atualizar o leitor com breves informações retiradas de outros veículos, sobretudo estrangeiros, é assinada da mesma forma que a anterior, no canto direito, e reforça a adesão pictorialista ao ecletismo.

Figura 8 - Respígando



Ilustração da coluna Respígando da revista *Photogramma* (1926-1931). Número 04 - 44.

Fonte: Fonte: Revista *Photogramma*, Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O espaço da ilustração se divide em dois: de um lado, uma pilha de livros, que ocupa pouco mais que a metade do quadro. O outro lado é composto por ramos de plantas. A posição da figura masculina, desenhada nos moldes da escultura *O Pensador* (1904), de Rodin (1840-1917) e da escultura clássica, parece denotar uma ação, o estudo – que também fica reforçada

pela presença de uma pena de escrever inteiramente desproporcional à figura. Pelo movimento dos cabelos, pode-se notar o indício de uma ventania, elemento próprio do imaginário do sublime na arte. Esta ilustração torna explícita a vinculação dos pictorialistas à normatividade acadêmica e ao espírito científico da época, atenuado pela representação do vento e de galhos que indicam o apreço romântico à natureza. As plantas ali desenhadas não podem ser identificadas devido à simplicidade do traço. Considerando o título da coluna, pode-se especular que uma delas representa um “pé de milho”, contudo não se poderia descartar a hipótese de tratar-se do desenho de uma cana de açúcar, cujo valor simbólico na cultura fluminense é bastante conhecido - assim como o café também poderia ser a outra planta representada.

A revista *Photogramma*, de certa forma, se assegurava do progresso da fotografia no Brasil, de sua entronização na arte e na sociedade - assim como da hierarquização da própria profissão de fotógrafo e da definição dos padrões de qualidade da imagem. Daí a necessidade de estudo sistemático dos discursos verbais e visuais da publicação: a história da cultura no Brasil pode se beneficiar de um aprofundamento da discussão sobre o pictorialismo e sua permanência na tradição estética da fotografia, sobretudo ao considerar a importância que os padrões técnicos e estéticos da revista adquiriram na construção da imagem do país através da atuação dos fotoclubistas em outros periódicos.

O caráter normativo e didático da publicação está expresso nas recomendações básicas que Fernando Guerra Duval determina no seu segundo número e quando a revista publica, na edição de número 43, sua tradução da conferência de B.C. Wickinson (MELLO, 1998, p. 81-82), sintetizando os procedimentos a serem adotados por fotógrafos iniciantes que desejavam praticar a fotografia pictorial,

- I – Não colloque o objeto principal no centro da photographia.
- II – Não ponha o horizonte no meio da prova.
- III – Linhas horizontaes suggerem calma; verticaes grandeza e degnidade; diagonaes movimento.
- IV _ Equilibre a composição. Por exemplo se de um lado do quadro há uma grande arvore que é o motivo principal, do outro lado do quadro, para equilibrar, tenha uma moita ou arbustos ao longe. Quanto maio for o objecto principal, tanto menor pode ser o que o equilibrar. Os valores destes objectos devem ser aproximados ou não, conforme taes objectos estão próximos ou afastados.
- V – Procure quebrar a linha do horizonte quando se apresentar longa e dura, com collinas, por exemplo, ou grupos de arvores.
- VI – Tenha um caminho ou qualquer outra cousa que leve o olhar de uma borda do quadro até o assumpto principal.
- VII – Nunca tire uma photographia do meio de uma estrada assim evitará a convergência de paralelas no meio do quadro, o que é sempre desagradável.
- VIII – Procure obter nuvens nos negativos de paizagens ou marinhas.
- IX – Chama-se composição irradiante aquella em que grande numero de linhas irradiam do assumpto principal. É um gênero de composição forte, mas observe a regra I.

X – Se numa paisagem há uma figura, colloque-a equilibrando o assumpto principal. (*Photogramma*, Maio, 1931, N.º 43, p. 03).

No primeiro número da revista, publicado em 30 de julho de 1926, sua proposta editorial já é esclarecida:

“INCENTIVAR A DIFUSÃO DA PHOTOGRAPHIA”

Para isto ela ajudará os principiantes com conselhos e exemplos, defenderá os interesses moraes e materiaes dos amadores e profissionaes, tral-os-á ao corrente de todos os estudos, descobertas e novidades, auxiliial-os-á com a lição de ilustrações e artigos de técnica e estética, de modo que os que começam possam aperfeiçoar-se, evoluir de simples batedores de chapa a amadores da photographia pictorial, isto é, a artistas conscientes que, para exprimir suas emoções, usam a fotografia em vez de carvão, como os desenhistas, ou pinceis e tintas, como os pintores. (*Photogramma*, Julho, 1926, Nº 01, p. 01).

Destaca-se, ainda na apresentação dos propósitos iniciais da revista, a imagem que os editores tentam passar da magnitude da publicação: “com tal programa e sem intuito comercial de lucro, nasce a PHOTOGRAPHIA³⁹ para ser paladina altruística de um nobre ideal”. (*Photogramma*, Nº 01, Julho, 1926, p. 02).

No primeiro número, além dos propósitos iniciais dos editores, observa-se a configuração de uma estrutura que vai mudar muito pouco ao longo de suas edições. A revista começou a ser publicada em 30 de julho de 1926, em papel *couché*, com onze fotos distribuídas ao longo da revista sem uma ordem prevista.

Ainda no primeiro número, destaca-se o artigo/manifesto de José Del Vecchio: “Voltemos aos laboratórios!”. No artigo o autor faz um breve percurso pela história da fotografia, fornecendo um esboço de uma história da fotografia feita no Brasil.

Outr’ora, na epocha do collodio, o photo-amador não era o passivo consumidor da produção industrial. A condição da arte obrigava-o a confecção de todo o seu material chimico, desde a placa que iria receber em primeira mão o debuxo mágico da luz, o negativo, até a incorruptível prova pigmentada onde elle collaborava com o sol dando ao dezenho uma nota pessoal, expressão de seu temperamento artístico.

[...]

Segui-se à phase brilhante, outra, a do industrialismo. Tudo passou a ser feito nas usinas e o amator abandonou o laboratório, fugiu da camara escura, recebendo prompto todo o material de seu uso, se limitando a ‘apertar o botão de sua machina porque o resto será feito por terceiros’. Disso decorreu o estagio do progresso. (VELCHIO, José Del. *Photogramma*, Nº 01, Julho, 1926, p. 02).

³⁹ A previsão era de que a revista se chamaria *Photographia*, contudo, uma disputa com outro grupo de fotógrafos impossibilitou o uso deste nome. O primeiro número da revista foi publicado com o nome previsto e uma tarja branca com o novo nome da revista em azul, agora *Photogramma*, foi colada em cima do original. (FERNANDES, 2006, s.p.)

Este pequeno trecho de um artigo extraído da revista, condensa elementos que se perpetuaram ao longo de sua existência: o sentimento refratário à indústria, a nostalgia do passado e a capacidade de expressão da individualidade do fotógrafo na imagem produzida.

Se no princípio havia um consenso entre os sócios em relação aos objetivos da publicação, o artigo publicado na quinta revista, “Os meios de expressão na fotografia pictorial”, de Alberto Friedmann, é o estopim de um debate que perdurou na história da revista *Photogramma* (MELLO, 1998, p. 77) e que traduz a oposição entre o grupo dos puristas e o dos intervencionistas. Não se pode deduzir que este debate provocou rupturas definitivas entre os membros, contudo, a compreensão da fotografia como arte, sobretudo segundo o modelo intervencionista com suas técnicas e retoques, reduz a abrangência da publicação, afastando dela o público dos fotógrafos profissionais.

Este debate se condensa em vários artigos publicados: foram publicados na revista ao menos quinze artigos, de diferentes autores, tratando da questão entre a fotografia e arte. Destes quinze artigos, oito contém a expressão “fotografia pictorial” no título: “Observações sobre ‘Os meios de expressão em fotografia pictorial’” (*Photogramma*, Nº 07, fevereiro, 1927) “Porque se usa a difusão em photographia pictorial” (*Photogramma*, Nº 27, outubro, 1928, p. 05-06), “Os meios de expressão na photographia pictorial” (*Photogramma*, Nº 05, novembro, 1926, p. 02, 04 e 06), “A imaginação, a observação e a reflexão ao serviço photographico pictorial” (*Photogramma*, Nº 44, novembro, 1931, p. 08) são alguns exemplos.

Assim, é comum o uso da expressão fotografia pictorial no vocabulário da revista *Photogramma*. A expressão designa a fotografia realizada com primor técnico e adequação estética, cujo resultado tende a remeter à pintura, mesmo quando realizada em preto e branco. Na revista, a expressão “fotografia pictorial” indica um entendimento do pictorialismo que ainda não percebe o movimento como tal: a utilização do sufixo “ismo” na referência à fotografia pictorial, especifica o pictorialismo como movimento - o que só ocorrerá de maneira ampla, posteriormente, quando a fotografia já havia se consolidado como uma prática corrente na sociedade.

Em muitos casos o mesmo debate surgiu sob a aparência de aconselhamento técnico ou de crítica fotográfica, ou ainda com títulos que tangenciam a questão da fotografia pictorial, como “Fotografia e pintura” (*Photogramma*, Agosto, 1926, Nº 02, p. 06), “Observações sobre a arte photographica” (*Photogramma*, Nº 12, Agosto, 1927, p. 02) e “É a photographia uma das bellas artes?” (*Photogramma*, Nº 02, Agosto, 1926, p. 01-02).

Quanto às imagens da revista, destaca-se o grande número de paisagens, retratos e naturezas-mortas, tendo em vista a importância que estes gêneros adquiriram, tanto na tradição

artística brasileira, quanto no discurso dos colaboradores da *Photogramma*. Para os fotoclubistas e editores da revista, o primeiro requisito para que uma fotografia pudesse ser chamada pictorial, era o de atender a certos padrões de qualidade técnica e estética; além disso, o fotopictorialista deveria estar apto a expressar sua subjetividade através da imagem técnica.

Segundo Fernão Del Val, provável pseudônimo de Guerra Duval:

A arte é sempre uma questão mais subjetiva do que objectiva: nossa sensibilidade, servida por technica perfeita, é sempre de maior importância do que o assumpto, de sorte que, qualquer assumpto, bem sentido e bem tratado, póde ser a base de um trabalho de arte. (*Photogramma*, Nº 11, Julho, 1927, p. 12).

Em meio aos debates estéticos, a revista promovia concursos fotográficos segundo temas e gêneros: fotografias humorísticas, interiores de igrejas, paisagens, “a moça de nossos dias”, banhos de mar, vestuário, “atitudes da moça moderna”, “costumes e traços regionais”, “trechos da cidade”, carnaval, negros, estudos de nu e estudos de mãos, mundo do trabalho, “a beleza do sorriso feminino”, etc. Muitas das imagens vencedoras eram publicadas em um espaço destacado da revista. Algumas fotografias de leitores eram publicadas na coluna de crítica fotográfica, “Consideranda”. Além disso, a diversidade dos temas dos concursos também permite a visualização de um panorama dinâmico da sociedade da época. Um exemplo marcante da revista é o registro das excursões do fotoclube: ao cais do *Pharoux*, à Represa dos Ciganos, a cobertura de eventos esportivos ou o passeio a Paquetá. Estes registros colaboram na construção do imaginário da sociedade moderna carioca, e considerando a força simbólica da cidade como capital, da sociedade brasileira.

Os fotoclubistas deste período tomaram para si a tarefa de formar o gosto da sociedade carioca. Neste sentido, após elogiar a atividade do fotoclube, mas preocupado com a educação artística, na revista Nº 11, Alberto Friedmann alerta para a lacuna deixada pelo *Photo Club Brasileiro* no que concerne ao tema da educação: “Em um respeito, porém, a obra do *Club* é defeituosa, em uma de suas tarefas temos que confessar uma falha parcial: na educação artística dos amadores e conseqüentemente do publico.” (*Photogramma*, Nº 11, 1927, Julho, p. 02).

A revista, na figura de Guerra Duval, ciosa do seu papel na difusão do bom gosto e dos princípios da moral e civilidade, publica na edição Nº24 uma visão crítica do ensino de fotografia no Brasil, mas também do ensino em geral:

Se mínguem, no Brasil, as escolas de primeiras letras, sobejam as superiores em que se fabricam annualmente dezenas de engenheiros, centenas de médicos e milhares de bacharéis. Tambem, na Capital Federal e em muitos Estados, fructificam lyceus de artes e officios e escolas de bellas artes, Porque, até hoje, não houve quem fundasse uma escola de photographia ou, ao menos, annexasse a algum lyceu de artes e officios, cursos da mesma especialidade? (*Photogramma*, Nº 24, Agosto, 1928, p. 01).

Em seu depoimento, Guerra Duval, de forma mais contundente que Friedmann, não deixa de ressaltar a importância dos cursos, encontros e concursos do *Photo Club Brasileiro* na formação dos fotoamadores. Assim, enquanto Friedmann critica o *Photo Club*, Guerra Duval critica a sociedade e faz um elogio ao papel pioneiro do clube. O que a leitura destas passagens indica é não apenas uma queixa em relação ao ensino da fotografia no Brasil, mas, sobretudo, a pouca valorização dos estudos das primeiras letras – situação que ainda persiste na sociedade brasileira.

Entre os números 22 e 25, observa-se o auge do debate pictorialista, com o anúncio de mudanças editoriais para melhor atender às demandas do público e a volta, na edição número Vinte e Cinco, à linha editorial anteriormente seguida. Além das imagens publicadas e da elegância discursiva, muitos artigos, ainda que estritamente técnicos, revelam uma inesperada verve literária para um periódico que trata da imagem técnica:

Observae, n'uma vasta planicie soalheira, um renque de mangueiras frondosas. As que se acham mais perto apresentam, nas partes tocadas pela sombra, o verde escuro da folhagem viçosa de um tom muito carregado; mas a superfície lustrosa das folhas, directamente batidas pelo sol, faíscam, repectindo-o em mil pontos luminosos. As primeiras árvores mostram violentas oposições de luz e sombra, ligadas por opulenta escala de gradações intermediarias. Depois, pousae o olhar alguns metros adiante, numa outra arvore e, a não ser nestes dias transparentes em que não sopra a mais leve brisa e, na atmosphaera secca, não ha humidade alguma, vel-a-eis sem as notas extremas de luz refulgenta e de negror profundo. Se analysardes bem, notareis que os matizes sombrios perderam sua energia mais accentuadamente que os brancos. Levantae de novo o olhar e fixae-o ainda mais longe: percebereis, nas mangueiras ainda mais afastadas, o phenomeno da attenuação das oposições dos valores cada vez mais marcado. (*Photogramma*, Nº 04, Outubro, 1926, p. 01-02).

O texto acima, assinado por Guerra Duval, avalia as possibilidades da fotografia aérea, e o autor dá dicas e conselhos que poderiam garantir a qualidade do negativo fotográfico. O uso da segunda pessoa, sem dúvida bastante comum no início do século XX, acrescenta suavidade à linguagem rígida dos manuais e receituários de técnicas fotográficas.

Mais significativo, para este trabalho, talvez seja o seguinte trecho, extraído de um artigo sobre fotografia de férias, em que Guerra Duval realça a singularidade e a exuberância da paisagem brasileira:

[...] como um dos grandes encantos da paisagem brasileira, fartamente banhada de sol é a deslumbrante symphonia das cores, sua transcripção photographica, para aquelles que o sabem fazer em valores justos, ou por falta de technica ou por má educação ou por defeito de visão, é sempre um desapontamento. (*Photogramma*, Nº 06, Dezembro, 1926, p. 20).

Este caráter literário que alguns articulistas adotam, apesar da proposta técnica-científica da revista, fica evidente na série de artigos intitulada “À Luz da Lanterna Vermelha”, já em sua epígrafe:

A serie A Luz da lanterna vermelha tratará de todos os assuntos que interessam aos fotógrafos amadores, tanto principiantes como pictorialistas, mas, para fugir do tom dogmático, sempre antipático, fal-o-á em forma de diálogo. (*Photogramma*, Nº 06, Dezembro, 1926, p. 04).

O primeiro artigo da série é assinado por G. Duvalfer, provavelmente um pseudônimo de Fernando Guerra Duval. Os artigos seguintes são assinados pelas iniciais FGD. Aqui se revela o distanciamento de Duval do purismo de Friedmann, e a habilidade do primeiro em ficcionalizar os fatos técnicos, assinando com um pseudônimo. Também é o caso dos artigos assinados por Orienrak – o diretor técnico da revista –, e possivelmente o pseudônimo de Carneiro, que assinava seu nome ao contrário. Aliás, é sintomático do lirismo da revista o uso constante de pseudônimos. Outros casos interessantes são as colunas assinadas por XXX, *O Ranzinza*, *O Veterano*, *O Velho Prático*, *Argos* e *Reflex*. Causa dúvida o nome de Amaro Bello, pois não se sabe se é um pseudônimo que incita a “amar o belo” ou se é realmente o nome do autor.

Do primeiro ao último número de publicação da revista nota-se uma verve literária que também se traduz nas imagens. O discurso dos editores, articuladores e colaboradores da *Photogramma* está prenhe de moralismo e de uma concepção estética oitocentista anacrônica em relação ao modernismo que surgia e se consolidava no país. Por outro lado, a publicação se utiliza de um vocabulário técnico específico à fotografia, o que pode ser considerado como um dos principais sinais do que poderíamos chamar de “modernidade pictorialista”.

No Brasil o pictorialismo se manifesta como uma proposta de conciliação entre a tradição artística nacional, ainda em construção naquele momento, e a modernidade técnica oriunda da Europa ocidental e dos EUA. Esta tentativa de conciliação se coloca como uma contraforça em direção à modernidade plena e estabelece uma configuração dialética para o pictorialismo. Este movimento oscilante e não excludente de ação e reação latentes no pictorialismo, entre a tradição pictórica e a imagem técnica, se materializou na revista *Photogramma* e reflete-se na discussão teórica desta tese. A seguir, será desenvolvida esta estratégia argumentativa através da contextualização do pictorialismo no panorama do ambiente editorial da época.

1.3.1 A revista *Photogramma* e outras publicações: dos manuais técnicos ao noticiário político

No modernismo brasileiro, marcado pelas publicações que perduraram ao longo de sua história, se destaca, para os propósitos desta investigação, a posição radical da revista-manifesto *Klaxon*. A proposta modernista inicial foi atenuada, ao longo da década de 1920, com revistas como *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925-1926), *Terra Roxa e outras terras* (São Paulo, 1926), *Verde* (Cataguases, MG, 1927, 1928 e 1929) e *Festa* (Rio de Janeiro, 1927 – 1928; 1934-1935). O radicalismo editorial das publicações modernistas volta a se acirrar com a *Revista de Antropofagia* (1928; segunda fase ou “dentição” em 1929). (MARQUES, 2013, p. 15).

A vantagem da revista enquanto veículo é sua atualidade diante do livro impresso e sua permeabilidade na sociedade. Assim, as revistas literárias se tornaram fundamentais na formação dos poetas e escritores brasileiros, não apenas pela possibilidade de publicação de contos, crônicas e artigos, mas também por se constituírem como um campo de exercício da crítica e da discussão literária.

A flexibilidade da revista como meio é o que permite, para Marques, “a combinação de notícias, entretenimento e reflexão” (MARQUES, 2013, p. 15). A seleção de um grupo de sete revistas⁴⁰ permite ao autor apresentar um panorama sucinto do modernismo literário brasileiro. Estas revistas se constituíram, dentre outras publicações contemporâneas, em emblemas deste modernismo. Para Marques, tais publicações “[...] representaram etapas distintas de um debate que atravessou a década de 1920, desdobrado em torno de duas grandes questões, a saber, a modernidade e a brasilidade.” (MARQUES, 2013, p. 17-18).

Em relação à produção editorial da época, isto é, do universo jornalístico e publicitário, Rubens Fernandes destaca que “o início do século XX é de um intenso frenesi tecnológico e claro que a fotografia aplicada nas revistas ilustradas e nos jornais vai cumprir um papel decisivo na leitura apressada da cidade da época” (FERNANDES, 2006, s.p.).

O fato de que as expectativas dos pictorialistas passassem ao largo das experiências modernistas, se explicaria pelo próprio modelo de publicações sobre a fotografia anterior a 1926. O breve confronto entre a revista *Photogramma* e outras publicações da década de 1920

⁴⁰ *Klaxon* (São Paulo, 1922-23); *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-25); *A Revista* (Belo Horizonte, 1925-26, *Terra Roxa e outras terras* (São Paulo, 1926), *Verde* (Cataguases, 1927-28, segunda fase em 1929); *Festa* (Rio de Janeiro, 1927-28; segunda fase em 1934-35) e *Revista de Antropofagia* (1928; 1929). (MARQUES, 2013, p. 15).

deve levar em consideração que a literatura sobre a fotografia brasileira se inicia com os manuais técnicos de operação das câmeras fotográficas que acompanhavam o aparelho adquirido pelo fotógrafo. Os periódicos aqui apontados como possíveis fontes de comparação com a revista *Photogramma* procuram dar conta do ambiente artístico e literário do período. Já o noticiário político dos anos 1930 indica a impossibilidade da continuidade de publicação da revista: o cenário conturbado e as mudanças sociais anunciam que já não havia mais condições de dar prosseguimento ao modelo estético que o pictorialismo ainda tentava consolidar.

No artigo supramencionado, *Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840 – 1880)*, Ricardo Mendes realizou uma investigação sobre os manuais técnicos da fotografia, procurando desvendar a “imagem da fotografia” (MENDES, 1991, p. 83) entre os anos 1840 a 1880. Segundo Mendes, nos manuais da época se torna evidente a reatividade dos fotoamadores em relação à fotografia praticada como ofício e comércio. Em seu percurso pelos manuais, Mendes observa as mudanças na representação fotográfica, do retrato à paisagem, analisando também as mudanças na terminologia utilizada entre os praticantes da fotografia. Nestas mudanças da representação fotográfica observada nos manuais técnicos, Mendes pontua que sua sintaxe revela tentativas de suavização da linguagem técnica, assim como estratégias de imposição de um determinado decoro estético.

Rubens Fernandes, pesquisador e colecionador de fotografias, ao adquirir um lote de fotografias e documentos fotográficos em um sebo, encontrou

[...] quatro edições da *Revista Photographica*, de 1909, “primeiro e único jornal de photographia no Brasil”, com 8 páginas, editada em São Paulo à Rua Lopes de Oliveira, 5; as sete primeiras edições da *Revista Brasileira de Photographia*, de 1926, “mensário consagrado ao estudo e divulgação da photographia em todos os seus ramos e applicações”, com 32 páginas, de propriedade de Frischkorn, Will & Cia, e na redação Renato Corvello, editada em São Paulo, à Praça da Sé, 46; cinco edições da revista *Photogramma*, de 1926, “órgão oficial e propriedade do Photo Club Brasileiro”, com 30 páginas, que tinha como redator-chefe F. Guerra-Duval e secretario Nogueira Borges, conhecidos fotoclubistas na época, editada no Rio de Janeiro, à Rua República do Peru, 35, e que em sua primeira edição traz estranhamente o nome *Photogramma* colado em diversas páginas internas e uma curiosa folha avulsa informando que o fotoclube foi obrigado juridicamente a alterar o seu nome pois o nome *Photographia* já estava registrado; e finalmente, doze edições da *Photorevista do Brasil*, de 1925, “órgão official do Photo Club Brasileiro – revista mensal illustrada de photographia e de cinematographia para amadores e profissionaes”, cujo Director Proprietario Emilio Domingues não era do fotoclube, mas um empresário interessado por fotografia (daí no ano seguinte o mesmo fotoclube criar a revista *Photogramma* anteriormente citada), editada no Rio de Janeiro, à Rua Treze de Maio, 35, Rio de Janeiro.. (FERNANDES, 2010).

A revista *Photogramma* não era, portanto, um empreendimento inédito como publicação sobre a fotografia. Seu ineditismo consistia em tratar apenas da fotografia como arte, proposta

que, como se viu, criou divergências editoriais que perduraram ao longo da existência da revista.

Quando a revista *Photogramma* se extinguiu, as atividades e concursos do *Photo Club Brasileiro* passaram a ser publicados na imprensa local, fortalecendo a colaboração entre fotoamadores e fotojornalistas. Esta é uma das formas pelas quais o pictorialismo brasileiro atravessou diferentes momentos e o motivo pelo qual sua investigação ultrapassa o debate estético do período em que a revista foi publicada:

[...] o noticiário do fotoclube passou a ser veiculado em diferentes jornais e revistas do Rio de Janeiro, tais como: *O Globo*, *Beira-Mar*, *Revista da Semana*, *Careta*, *O Cruzeiro* e *Revista de Copacabana*. Além da divulgação das atividades do *Photo Club Brasileiro*, esses órgãos da imprensa contavam com a colaboração de vários associados do fotoclube para a ilustração de suas páginas. (MELLO, 1998, p. 72).

Esta colaboração se estabeleceu especialmente na revista *O Cruzeiro*, veículo fundador da história da fotografia de imprensa no Brasil (PEREGRINO, 1991, p. 12)⁴¹ e, de acordo com Ana Maria Mauad, fundamental no processo de constituição da identidade cultural brasileira (MAUAD, 2008). Bandeira de Mello também observa o papel da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, na construção da própria ideia de nação brasileira. (MELLO, 1998, p. 66).

A colaboração entre *Photogramma* e *O Cruzeiro* foi abordada por Helouise Costa em seu artigo “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)”. Após fazer uma breve revisão sobre o pictorialismo e a revista *Photogramma*, Costa analisa três matérias da revista *O Cruzeiro*, em que as imagens foram feitas por fotógrafos associados ao *Photo Club Brasileiro*. Em seus primeiros números, a revista *O Cruzeiro* promoveu concursos de fotografia. No primeiro deles, no júri, estavam as figuras de José Mariano Filho e Sylvio Bevilacqua, sócios do *Photo Club Brasileiro*. Os temas dos concursos, assim como aqueles da revista *Photogramma*, ofereciam um panorama dos costumes, paisagens, vestuário, personalidades, cidadãos comuns, idosos e moças, “trechos velhos da cidade”, hábitos, profissões e modos da sociedade brasileira.

A década de 1920 no Brasil foi marcada por uma série de movimentos políticos revolucionários: o levante do forte de Copacabana (1922), a revolução de 1923 no Rio Grande do Sul, a revolução de 1924 em São Paulo, a coluna Prestes e o Tenentismo, e, finalmente, a chamada Revolução de 1930. O último período de publicação da revista *Photogramma* ocorre entre 1929 e 1931 e é permeado de instabilidade política. É o período de queda da República Velha e da instauração do regime de Getúlio Vargas (1882-1954).

⁴¹ “Em meados da década de 40 a revista *O Cruzeiro* alcançou a tiragem de 720.000 exemplares (PEREGRINO, 1991, p. 12).

A turbulência política do período não pode ser apontada como a causa direta do encerramento das atividades da revista. No entanto, esta correlação pode indicar que as novas formas de organização da sociedade brasileira eram incompatíveis com a estética propagada pela revista *Photogramma*. No verão de 1930/1931, o noticiário político ofereceu o panorama de uma ruptura que não se dava apenas no campo político, mas também na sociedade como um todo. A imprensa carioca da época mostra vários aspectos da consolidação do novo regime. Sob o estado de sítio imposto na cidade no dia quatro de outubro de 1930, a censura à imprensa carioca provoca a ausência de notícias de outros estados da federação: são os sinais de que o novo regime “transformou os jornais em porta-vozes do governo” (SILVA, 2003, p. 48). Segundo Lucia Silva, “[...] pode-se estabelecer este período de 30 dias (03/10 a 03/11) como o de passagem entre o fim do Estado oligárquico agroexportador e a construção de um novo Estado, antenado às demandas das classes sociais urbanas e ao processo de industrialização,” (SILVA, p. 43).

O pictorialismo, como movimento artístico, não encontraria mais protagonismo a partir daquele momento histórico e tampouco poderia corresponder ao imaginário visual da nação brasileira, que se reinventava positivamente moderna. Este é o momento em que a prática pictorialista desloca sua tradição eclética e acadêmica para a imprensa jornalística e para as práticas populares, como a fotopintura. A forma como o pictorialismo superou sua proposta estética inicial se revela como uma possibilidade de aproximação do imaginário visual da sociedade brasileira da época e deve ser apreendida à luz das formas híbridas adotadas pela arte e pela fotografia de então.

O estudo iconográfico sobre a Revolução de 1930 organizado por Ana Maria Brandão Murakami, em 1980, permite observar um pouco dessa pulverização do pictorialismo no imaginário da sociedade brasileira. Murakami partiu de um projeto em que solicitou ao público, através da imprensa, que enviasse imagens dos seus arquivos pessoais sobre a Revolução de 1930 e seus antecedentes. São imagens das principais revoltas e movimentos políticos que culminaram na mudança de regime. Algumas fotografias, tanto as feitas com propósitos institucionais quanto as de cunho estritamente pessoal, revelam a assimilação de certos preceitos do pictorialismo.

A imagem reproduzida abaixo, “Flagrante do encontro das forças rebeladas paulistas e gaúchas”, de 1925, com seu alto contraste, granulação e atmosfera *flou*, talvez não fosse premeditadamente pictorialista, mas, sua escolha em uma pesquisa iconográfica sobre a Revolução de 1930 e seus antecedentes, é emblemática de um ponto de vista sobre o período e do apreço pela tradição pictórica da fotografia.

Figura 9 – Sem título



“Flagrante do encontro das forças rebeladas paulistas e gaúchas”. Anônimo, Foz do Iguaçu (PR), 12 de abril de 1925.

A imagem abaixo, também do estudo de Murakami, denominada “Fotografia do incêndio de *O Paiz* tirada de um avião da Escola de Aviação Militar”, foi feita no Rio de Janeiro em outubro de 1930 e publicada na *Revista da Semana*, o que já prenuncia certa estetização do fotojornalismo:

Figura 10 – Sem título



“Fotografia do incêndio de *O Paiz* tirada de um avião da Escola de Aviação Militar”. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1930.

Outra fotografia, do interior de uma casa ocupada por Luis Carlos Prestes na Bolívia, em 1927, também é emblemática de uma estética pictorialista pulverizada na sociedade:

Figura 11 – Sem título



“Aspecto de uma casa ocupada por Prestes durante o exílio”. Anônimo, Gaiba, Bolívia, 1927.

Outras imagens do mesmo estudo demonstram a tendência pictorial em práticas cotidianas e profissionais da fotografia à época. Esta tendência se tornou evidente, como já foi apontado anteriormente, nos estudos sobre as relações entre o *Photo Club Brasileiro* e a revista *O Cruzeiro*. Já a revista *Photogramma* esteve à parte de todos os eventos que culminaram na Revolução de 1930. Voltada para si, propôs mudanças editoriais em três momentos: nas publicações de número 23 a 25, na edição de 1933, após a suspensão da publicação da revista por um ano, e em seu último número, de novembro de 1931 (MELLO, 1998, p. 70). Comunicadas ao público no expediente - na primeira tentativa, a pauta girou em torno da burguesia carioca e de suas atividades sociais, se aproximando do fotojornalismo com imagens de uma partida de futebol. Na edição número 23, são explicadas as mudanças que ocorreram a partir do número 22. Na revista de número 25, a linha editorial assumida no primeiro número é retomada. A redação da *Photogramma* explica a mudança: “Reassume a chefia de nossa redação o Sr. F. Guerra Duval. Durante sua curta permanência na direção desta revista, o Sr. Sylvio Bevilacqua, cuja competência é reconhecida por todos, não pode realizar seu programa de reformas e ampliações, devido a circunstâncias do momento.” (*Photogramma*, Nº 25, Agosto, 1928, p. 01).

Em Maio de 1929, as atividades da revista foram interrompidas até Julho de 1930 quando, na primeira página da revista, Fernando Guerra Duval procura explicar as razões para tal interrupção. Segundo FGD, a suspensão foi feita graças a um acordo feito entre o *Photo Club Brasileiro* e o “*Club dos Bandeirantes*”. Como este último descumpriu o acordo, a revista voltou a ser publicada. A natureza deste acordo é desconhecida em detalhes; pode-se supor apenas que o “*Club dos Bandeirantes*” teria se disposto a gerenciar a publicação, mas não é possível afirmar se o mencionado “*Club Bandeirante*” é o mesmo que dará origem ao *Foto Cine Club Bandeirante*, em 1944. (*Photogramma*, Nº 33, Julho, 1930, p. 01).

Refletindo a crise mundial de 1929 e manifestando as mudanças que ocorriam na sociedade brasileira, a segunda tentativa de mudança editorial, na revista de número quarenta e quatro, também foi anunciada com pompa no expediente, mas culminou no encerramento total das atividades da *Photogramma*, em 1931. No último número da revista, seu formato mudou, e, segundo o autor do artigo “Reflexões”, “daquele momento em diante, todas as práticas da fotografia” seriam contempladas pela publicação. Segundo o autor, os sócios também demandaram maior “clareza” e definição na divisão das seções da revista, sugerindo então uma divisão entre “técnica” e “aplicação” como seções a serem divididas em duas outras subcategorias. Essa tentativa de expansão e flexibilização corresponde ao último número da

publicação. A demanda dos sócios afronta diretamente o 1º artigo do Estatuto da revista *Photogramma*, que estabelece a “arte fotográfica” como o norte da revista.

A ideia de “arte fotográfica” supõe duas concepções distintas da fotografia: a da fotografia como arte e a da arte da fotografia, uma polarização que subjaz a discussão levantada pela revista *Photogramma* do início ao fim de sua existência.

1.3.2 Pictorialismo e modernidade reativa na revista *Photogramma*

No artigo “O conceito moderno da photographia”, escrito por Nogueira Borges e publicado na edição de número 39 da revista *Photogramma*, o autor observa que a fotografia em seus primórdios confundiu-se, graças à nitidez da ótica, com uma prática automática que, sem a intermediação do artista, não poderia ser considerada artística. É interessante observar que, para Nogueira Borges, a fotografia documental correspondia à fotografia antiga, enquanto as imagens obtidas através de objetivas criadas especialmente para fins artísticos, isto é, com menor definição da imagem, corresponderiam ao sentido de modernidade na fotografia. Essa modernidade, para os pictorialistas, ao contrário do que interpretaram muitos teóricos e críticos da fotografia, era expressa justamente pela suavidade de foco das objetivas artísticas. (BORGES, *Photogramma*, Nº 39, Janeiro, 1931, p. 06, 07, 09, 10).

A posição de Nogueira Borges é semelhante à de Peter Henry Emerson, que entendia a arte como a reprodução da natureza. A invenção das objetivas artísticas, para ambos os fotógrafos, era importante porque reproduzia a visão humana em seus limites. A diferença é que Emerson, como já foi mencionado anteriormente, desistiu da sua defesa da fotografia pura ao perceber a fragilidade da concepção da arte como reprodução da natureza. A reação pictorialista à industrialização da fotografia, no elogio das objetivas artísticas, é visivelmente ambígua, afinal estas objetivas também são artefatos industriais.

No caso brasileiro, as atitudes contraditórias dos fotoclubistas frente à industrialização fotográfica traduzem um imaginário social carregado da tradição artística acadêmica oitocentista. As atividades do *Photo Club* buscam determinar o padrão de bom gosto na fotografia brasileira colaborando na construção de uma imagem da modernidade da nação, singular e universal ao mesmo tempo. Nesta busca, surgem os aspectos contraditórios ou reativos da modernidade pictorialista.

Em geral, a modernidade do pictorialismo se reduz, de acordo com a maioria dos pensadores sobre a fotografia, ao mérito de colocar a fotografia na trilha da modernidade. A habilidade dos fotógrafos pictorialistas em lidar com a fotografia como uma forma de artesanato, através de uma série de experimentos técnicos, e em busca da pureza de sua

linguagem, teria conduzido a fotografia, paradoxalmente, à sua modernidade documental. No entanto, a ideia de que também podemos observar, no pictorialismo acadêmico, as formas mais contemporâneas de expressão artística posiciona o pictorialismo, tanto histórica quanto esteticamente, em um contexto de modernidade atávico à fotografia. A fotografia entretém uma relação metonímica com a sociedade moderna, portanto todo movimento ou tendência da fotografia está ligado à modernidade, ainda que não pareça plasticamente “modernista”. Em outros termos, o pictorialismo acadêmico, figurativo e romântico, era tão moderno que já apontava para o pós-modernismo.

O uso do conceito de pós-modernidade é controverso porque leva a crer na superação da modernidade ao mesmo tempo em que une o contemporâneo ao moderno. Esta contradição cria uma polaridade falsa e excludente, que não dá conta das formas híbridas adotadas pela arte contemporânea. Jacques Rancière, no livro *A partilha do sensível: estética e política*, (2005) contorna a controvérsia entre o moderno e o pós-moderno. Respondendo à questão sobre as categorias de modernidade, vanguarda e pós-modernidade, Rancière declara: “Não creio que as noções de modernidade, vanguarda e, mais recentemente, pós-modernidade tenham sido bastante esclarecedoras para se pensar as novas formas de arte desde o século passado, nem as relações do estético com o político.” (RANCIÈRE, 2005, p. 27).

Relativizando o peso da ideia modernidade nos estudos da imagem, Jacques Rancière, em *A Partilha do sensível*, propõe uma divisão da sensibilidade, em três regimes: o ético, o representacional e o estético. No primeiro, Rancière se refere a um tipo de regime em que imagem e obra não são separadas da vida, fazem parte de uma rotina, as vezes mágica ou religiosa e se encontram ali como presença; quanto ao regime representacional, Rancière se refere, cronologicamente ao período do renascimento até a modernidade; o regime representacional afasta o objeto e realidade, o objeto toma o sentido de uma ausência, de uma representação de algo que não está ali. O regime estético, característico de uma hipermodernidade, transforma, confunde, confere a objetos utilitários, anúncios publicitários, fotografias de moda, aparência semelhante à de obras de arte.

Com esta proposta, Rancière realoca a história da arte no quadro de diferentes regimes, isto é fora de uma linearidade cronológica. Neste caso, o poder de ruptura tradicionalmente atribuído ao modernismo e à modernidade se mostra como um momento de ocaso (ou como o ápice) do regime representacional.

A hipótese de Rancière mostra-se produtiva como alternativa ao debate entre o moderno e o pós-moderno e fornece uma visão inteiramente distinta das que acabam por se construir

como uma linearidade de rupturas. É importante ressaltar que os regimes ético, representacional e estético, se sobrepõem e podem conviver entre si.

Rancière aponta para

[...] a multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história. (2005, p. 11-12)

A noção de uma partilha dos dados do sensível que organiza histórica e culturalmente nossa concepção da arte em regimes distintos de percepção dos objetos, permite ao autor elaborar uma classificação flexível e menos controversa da arte que se distancia da querela entre modernidade e pós-modernidade.

A noção de modernidade, segundo Rancière, é

[...] hoje denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Hölderlin ou Cézanne, Mallarmé, Malevich ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas de reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa. (2005, p. 14).

A ideia de partilha do sensível supõe regimes de percepção não excludentes. Isso significa que um objeto de arte não deve ser compreendido no interior de uma ordem cronológica e evolutiva, como é a ordem determinada pela oposição entre modernidade e pós-modernidade, por exemplo. Ao desfazer esta dualidade, a reflexão de Rancière possibilita a compreensão do pictorialismo anedótico como um produto que reflete distintas dimensões destes diversos regimes: inserido no regime por ele denominado “estético”, é um fenômeno necessariamente moderno, sobretudo, quando materializa uma concepção acadêmica da arte. Neste sentido, o pictorialismo acadêmico pode se revelar mais moderno que o pictorialismo da forma que, nos termos de Rancière, estaria inserido no regime representacional.

A discussão sobre o caráter pictorialista de algumas fotografias é dificultada por uma abordagem que tradicionalmente entende o pictorialismo como um academicismo superficial e edulcorado. A maioria das referências na história da fotografia brasileira o coloca como um movimento estético reacionário que procura subjugar a fotografia aos movimentos pictóricos do século XIX - como o neoclassicismo, o romantismo, o realismo e o impressionismo. Como se observou anteriormente, o ecletismo pictorialista aponta para soluções artísticas próprias das neovanguardas da arte contemporânea, o que automaticamente insere o pictorialismo no contexto moderno atual da arte.

O auge do pictorialismo no Brasil ocorre em paralelo ao movimento modernista. Tradicionalmente, a reflexão sobre o modernismo brasileiro remete ao pioneirismo paulistano da Semana de Artes de 1922, relegando a um segundo plano a contribuição carioca, sobretudo em áreas como a fotografia.

Segundo Antonio Edmilson Martins Rodrigues,

A fotografia é outra expressão desse movimento que mostra como o Rio associava às novas atitudes uma combinação de ciência e técnica. Prova disso está no número de fotógrafos e estabelecimentos fotográficos: na década de 1890, eram 54. A iniciativa deu origem a um dos produtos mais interessantes da inquietude modernista na cidade, o *Photo Club Brasileiro*, que serviu de canal de divulgação da estética e da visualidade por meio de sua revista *Photogramma* e de Guerra Duval, um dos seus líderes [...]. (RODRIGUES, 2012).

Em São Paulo, a arte moderna, mesmo diante da ausência de fotografias, foi celebrada e inaugurada em 1922. O modernismo paulista, modelo ou contramodelo de outros modernismos no Brasil, tem como marco cronológico a Semana de Arte Moderna, mas, evidentemente, o modernismo paulista não surgiu espontaneamente: é o resultado de um trabalho de anos, pois o público paulista, pelo menos, já havia sido apresentado às obras de Lasar Segall em 1913 e às de Anita Malfatti entre 1917 e 1918. Entretanto, o modernismo, apesar destas manifestações extemporâneas, ganhou fama nacional apenas com a Semana de Arte Moderna. A partir de então, o modernismo se desenvolve, ao longo da década de 1920, através de publicações periódicas e revistas. Algumas destas revistas são documentos fundamentais do modernismo brasileiro, como a *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923) e a *Revista de Antropofagia* (São Paulo, 1928, 1929) (MARQUES, 2013, p. 15).

Da publicação da *Klaxon* até o fim da publicação da revista *Photogramma*, ou seja, até o início da década de 1930, pode-se observar uma absorção e acomodação do modernismo brasileiro de 1922. Assim, ainda que difiram em seus propósitos, estes periódicos manifestam a consolidação da modernidade no Brasil, inclusive sob a forma reativa da revista *Photogramma*. No Rio de Janeiro, capital do país, o modernismo, talvez pela forte influência da Academia de Artes, se manifestava mais claramente pela modernidade técnica a que se conectava a alta sociedade carioca. É neste contexto de modernidade específico ao Rio de Janeiro que se deve considerar a atuação dos membros do *Photo Club Brasileiro* e, portanto, é também sob este ponto de vista que se deve analisar sua publicação oficial.

Bandeira de Mello destaca o

[...] distanciamento entre os movimentos de vanguarda das artes visuais e a posição dita “conservadora” do *Photo Club Brasileiro*. Podemos dizer que em pleno processo de modernização na década de 20, o *Photo Club Brasileiro* apresenta-se como um dos polos do modernismo em sua tradução conservadora. (1998, p. 76).

Mello ainda observa que “a fotografia é a marca do novo tempo e um dos símbolos dessa modernidade” (1998, p. 66) e que o pictorialismo internacional, adotado pelos fotoclubistas brasileiros, é o que possibilita a “concepção artística da fotografia” (p. 66).

Contudo, para a pesquisadora, o pictorialismo

[...] não deve ser considerado um movimento de vanguarda em ruptura com os ritmos e as formas de percepção do artista. Pelo contrário, pode ser considerado conservador, não se abrindo para a sociedade de massas e expressando uma compreensão da arte e do artístico como obra original e única, sem vinculações com o mercado. Por outro lado, esse experimentalismo acadêmico produziu impactos na técnica fotográfica, pois, para atender às exigências da fotografia artística, foi necessário um aperfeiçoamento de procedimentos, equipamentos e materiais, desde melhoria da câmera à utilização de novos processos de impressão. (1998, p. 44).

Embora situados a anos-luz de distância do modernismo paulista em termos estéticos, os fotoclubistas cariocas acabaram por realizar, algo ironicamente, o projeto antropofágico de assimilação “selvagem” de todas as técnicas e padrões sócio-culturais importados da tradição artística europeia, em um movimento que se reflete em vários momentos nas páginas da revista *Photogramma*. Os colaboradores da revista estão sempre atualizando seu público sobre novas técnicas e descobertas - de um modo geral de maneira positiva, como é o caso do telégrafo, descrito no artigo de Guerra Duval:

A PHOTOGRAFIA transmitida pelo telegrapho sem fio fez recentemente progressos fantásticos, que serão em breve superados por outras descobertas mais sensacionais ainda, tantos são os sábios que disto se ocupam no silêncio dos laboratórios discretos. Há muita gente mesmo que espera, em curto prazo, a praticabilidade desta cousa maravilhosa que se chama televisão.

...]

Esta aplicação da photo pelo telegrapho sem fio aos negócios é apenas um dos múltiplos aspectos da sua utilização que, tanto quanto se pode prophetisar, será valiosíssima para o jornalismo quotidiano. (DUVAL, *Photogramma*, Nº 01, Julho, p. 14).

Neste trecho, observa-se o entusiasmo pelo avanço da técnica na utilização dos adjetivos “fantástico, sensacionais, maravilhosa, valiosíssima”. Também é possível conceber, a partir desta leitura, que no contexto da fotografia nos anos 1920, não há mais qualquer tipo de rixa, ou mesmo de crítica, em relação à imprensa – um dos principais veículos popularizadores de informações e de modernização da sociedade.

A utilização do rádio como veículo de difusão e popularização da prática fotográfica, também exaltando as vantagens do desenvolvimento técnico, ocorre em dois números da revista. A revista Nº 14 traz uma transcrição da emissão sobre fotografia transmitida pelo rádio, feita por Sylvio Bevilacqua:

Graças à gentileza sem par desta benemérita *Radio Sociedade*, ser-nos-á possível hoje dizer, talvez, uma palavra nova sobre a photographia, auxiliado pelas vibrações amáveis que levarão, em todos os sentidos, atravez deste meio sutil e elástico que parece encher todo o Universo, destas ondas caminheiras e solícitas, o nosso entusiasmo e a nossa confiança nos benefícios que a todos ella poderá proporcionar. (BEVILACQUA, *Photogramma*, Nº 14, Setembro, 1927, p. 04).

Bevilacqua aproveita a capacidade de difusão do rádio para destacar a importância da fotografia como arte e da observação das regras clássicas de composição da pintura:

Como expressão da arte, como interprete da nossa fantasia, como realizadora daquillo que a nossa imaginação produz, ella proporciona aos seus adeptos momentos de inefável encanto e prazeres de completa satisfação. Além disso, aquelles que estudam as regras da composição, a justa applicação dos valores, que é o grande segredo da photographia, a perfeita ordem das regras e princípios que são communs ás outras artes plásticas com quem Ella aprende e estuda, melhor comprehendem e mais amam as obras dos mestres da pintura, da gravura, da escultura, etc., vindo dahi a sua importância como elemento de cultura. (BEVILACQUA, *Photogramma*, Nº 14, Setembro, 1927, p. 05).

Em sua narrativa radiofônica, Bevilacqua não revela sinais de ressentimento pela forma como a sociedade ainda considerava a fotografia um artefato da modernidade industrial. Nesta mesma transmissão, o narrador revela, além do entusiasmo pelo desenvolvimento tecnológico, dotes visionários:

Veremos agora que ella não é, como se pensava outr'ora uma arte cara, para amadores ricos e assim espero conseguir que todos os amadores do radio sejam amadores photographos, pois que são duas noções, por assim dizer, irmãs. Ambas se utilizam das vibrações do ether: uma face do mysterio leva o som a distancias immensas, outra face levará a luz e, em época não muito remota, poderemos todos conversar vendo com quem falamos. Assim aquella mocinha que alli a pequena distancia, Manaus, tem nos ouvidos os phones, não precisará olhar com a ancia de quem quer ver, mas não vê, o espelho do seu aparelho porque verá quem lhe fala e até a mímica poderá entrar em scena. (BEVILACQUA, *Photogramma*, Nº 14, Setembro, 1927, p. 05).

Com o intuito de simplificar o imaginário sobre a prática da fotografia, no papel também de difundir a arte fotográfica e as atividades do *Photo Club Brasileiro*, Sylvio Bevilacqua narra o cotidiano do clube:

O segundo andar da casa 101 da rua Sete de Setembro é, portanto, um ninho de arte, onde há sempre uma exposição de um consocio, exposição que se muda todas as segundas-feiras; onde há mensalmente dois concursos, de onde partem todos os mezes uma interessante excursão; onde há sempre animada palestra todas as tardes, onde se reúnem os alumnos e as interessantes alumnas do curso de photographia. (BEVILACQUA, *Photogramma*, Setembro, 1927, Nº 14, p. 05-06).

Na publicação de Nº 22, Sylvio Bevilacqua faz outra transmissão, de carácter didático, cujo título é *Da belleza e da graça feminina em Photographia*, aconselhando as ouvintes sobre como se portar ao serem fotografadas. No entanto, mesmo apreciando o avanço técnico que foi a introdução do rádio no Brasil e fazendo o elogio da imagem técnica, Bevilacqua aproveita

para responsabilizar o cinema pela vulgarização do retrato. Segundo ele, o tratamento que o cinema faz da imagem torna impossível a realização de uma imagem artística ou esteticamente relevante:

Com o desenvolvimento desse ramo da esthetica humana, principalmente depois do aparecimento do cinema, em que todos os gestos, todas as attitudes, todas as expressões, todos os movimentos, estão estudados, analysados, medidos, comparados, catalogados, ficou evidente que um gesto, uma expressão, uma attitude que não possa durar ao menos três ou quatro segundos em sua plenitude, poderá ser muito interessante como interrupção de um movimento, como um instantâneo, como um documento, não tendo, porém, geralmente, o menor interesse sob o ponto de vista artístico – e um retrato de mulher deve ser sempre uma obra de arte, quando é *retrato* moderno, de luxo, retrato que se dá a uma amiga, ou a um noivo e que não queira parecer um simples documento em fôrma de ficha de identificação.

O primeiro, isto é, o retrato cinematographico, o que representa um movimento interrompido, é próprio para as dansarinas ou actrizes de comedia, no exercício de sua profissão; o outro, o retrato distincto deve conter ou exprimir a serena graça das expressões e das attitudes calmas, apresentando-nos a pessoa em idêntica maneira á que a encontramos no convívio social e com a sua *melhor cara*. (BEVILACQUA, *Photogramma*, Nº 22, Maio, 1928, p. 08).

Para os editores da revista, a modernidade técnica pode e deve ser aceita, contanto que seguindo os modelos estéticos por eles determinados - assim como os frutos do avanço tecnológico devem ser aproveitados para difundir a fotografia como arte. Por outro lado, o caráter nostálgico da revista matiza o entusiasmo pela sociedade moderna, como no caso do cinema, descrito acima. De forma quase contraditória, no Nº 39 da revista, os editores exaltam as palavras de Georges Bernard Shaw sobre a:

[...] arte cinematográfica de Hollywood e a influência dos bellos modelos femininos, que se lhe afigura de phase de indiscutível decadência artística. Isto não se dá na photographia moderna russa, de que a exposição é representativa, bem como do actual padrão de vida na república soviética. Sob o ponto de vista artístico, dizem os críticos que predomina excessiva largueza de interpretação, synthese exagerada, chegando até a dureza. Como nota característica do socialismo em que o individuo nada vale, foram suprimidos os nomes dos artistas. (*Photogramma*, Janeiro, 1931, Nº39, p. 01).

Um sintoma de reação à modernidade é a declaração da impossibilidade de desaceleração do ritmo determinado pela sociedade moderna, que se encontra no artigo “A *photographia de marinhas*”, de J. D. de A.:

Entretanto, a vida acelerada de hoje não permite mais as longas e pacientes aprendizagens. Alem de que a despeza da compra de dous aparelhos, um com tripé obrigatório e o outro para uso manual, nesta época de economias forçadas, fará muita gente desistir da photographia. (A, J. D. *Photogramma*, Nº 39, Janeiro, 1931, p. 08).

Outra manifestação da modernidade reativa da publicação é um discurso lamentoso sobre o atraso do progresso no Brasil. Na revista Nº 13, na matéria sobre a excursão do grupo à ilha de Paquetá, o autor, que assina como Orienrak, se refere a este atraso da modernidade brasileira:

Logo que a archaica barca Martim Affonso afastou-se as conversações para animar a viagem que, para o progresso que está tendo a nossa Capital, poderia ser feita em esplendidos motor-boats de boa velocidade e que a rigor gastariam 30 minutos naquella travessia, mas que os calhambeques da Cantareira, arrastam-se, sabe Deus como, uma longa hora. (ORIENRAK, *Photogramma*, Nº 13, Agosto, 1927, p. 14).

Susan Sontag observa que o turismo é uma das práticas mais características da modernidade e que ele se desenvolve em *tandem* com a fotografia. As excursões realizadas pelos fotoclubistas cariocas – uma espécie de turismo incipiente - estão, portanto, impregnadas deste sentido da modernidade reativa brasileira que assimila bens e práticas modernos, mas rejeita a popularização dos seus modos.

O que se percebe nestes discursos é uma exaltação receosa dos processos de modernização da sociedade brasileira. A modernização era desejável e inevitável, mas, ao menos no campo das imagens visuais, deveria manter o decoro estético. Também é emblemática a admiração por culturas estrangeiras e de países ditos ricos e desenvolvidos.

O apreço por outras culturas faz da revista um veículo de atualização importante para o campo e segue uma tradição de atualização das revistas e boletins fotográficos em geral. Na descrição que faz do anfitrião que aguarda o grupo em Paquetá, Orienrak, se refere ao mesmo, Paul Witte da seguinte maneira:

É um gentilhomem de uma fleugma inegalável e senhor de um verdadeiro solar. Franco e sincero, gentil e amável como sóem ser, na maioria os allemães [...].

Ainda na mesma matéria, Orienrak descreve o anfitrião como homem “com calma de inglês”. (ORIENRAK, *Photogramma*, Nº 13, Agosto, 1927, p. 14). Este apreço por culturas estrangeiras, notadamente as consideradas mais desenvolvidas, também se revela no ressentimento em relação ao Brasil. Assim, com um discurso ambivalente em relação à modernidade brasileira, os fotoclubistas se dividiam entre um nacionalismo ufanista e a sujeição aos ditames estéticos estrangeiros e convencionais. Vale notar que esta ambiguidade reflete igualmente a ambiguidade do próprio modernismo paulista. No entanto, ou talvez por isto mesmo, não houve nenhum tipo de aproximação ou diálogo entre os modernistas de São Paulo e os pictorialistas do Rio de Janeiro. O distanciamento da revista *Photogramma* em relação ao modernismo praticado em São Paulo é uma bela demonstração de que “os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

De volta ao pictorialismo, é simples perceber seu caráter anacrônico no contexto relativamente consolidado da modernidade e do modernismo brasileiro, apresentando-se como

um sintoma de contenção no caminho linear da representação rumo a sua própria dissolução, isto é, aos sentidos de abstração, construção e “conceitualização” das formas na arte moderna.

1.4 Notas sobre o Rio de Janeiro pictorialista

Michel Poivert, historiador francês especializado nos estudos sobre a fotografia, afirma que o pictorialismo francês colaborou na construção simbólica de Paris como a cidade da elegância: “O [...] estilo pictorialista parece contribuir para o mito da *Belle Époque*, mas, ao contrário do que se espera, permite pensar o início do século XX sob a aparência contrastante do fausto e do declínio.” (2008, p. 10) A ideia de fausto e declínio remete imediatamente a um modelo consagrado de pensamento que supõe o desenvolvimento em etapas de surgimento, consolidação e declínio. Seguindo uma lógica evolucionista da história da arte, Poivert ressalta o fracasso do pictorialismo em constituir-se como uma vanguarda artística. No entanto, nas ideias de Poivert sobre as relações entre o pictorialismo e a *Belle Époque* francesa, sobressai o modo como o pesquisador relaciona a cidade e a fotografia. Para Poivert, a pompa que marca a Exposição Universal de Paris de 1900, “aponta para uma situação em que a simbologia milenarista é, por vezes, acompanhada de dúvidas e até mesmo desilusões.” (2008, p. 10)

Poivert associa o pictorialismo à Exposição Universal de 1900, em Paris, e inicia sua argumentação relançando a questão sobre a modernidade e a fotografia:

Arte plena e reconhecida ou elemento vivo de uma cultura de massa? A fotografia da *Belle Époque*, no momento da Exposição Universal de 1900, estava envolta nessas interrogações. Os “pictorialistas” pretendiam tornar a elite dos fotógrafos amadores uma vanguarda artística. Confundindo técnica e estética, eles sofreram um revés aos olhos da historiografia das vanguardas. Desde então, uma nova questão se coloca: o que seria a modernidade em fotografia? (POIVERT, 2008, p. 10).

O historiador reconhece uma vitória da historiografia das vanguardas e se coloca esta questão: “o que seria a modernidade em fotografia?”. Esta pergunta aponta para uma dúvida, e esta dúvida é uma resposta aos pesquisadores que compreendem o pictorialismo em uma perspectiva exterior à modernidade. Porém, as assertivas de Poivert podem parecer contraditórias: se o pictorialismo se desenvolve, segundo a maioria dos pesquisadores, a partir de 1890 enquanto a *Belle Époque* é datada historicamente em uma década depois, qual o sentido de pensar o pictorialismo em relação a este período? O pictorialismo teria antecipado este período áureo da cultura francesa? Ou, ao contrário, sua força estética teria permanecido no imaginário ao ponto de impregnar a visualidade em uma época posterior a ele?

Neste momento, contudo, é mais urgente ressaltar que, assumindo a perspectiva de Poivert, o pictorialismo estabelece uma relação com a modernidade e, portanto, com a cidade enquanto um lugar privilegiado de vivência e de experiência desta mesma modernidade em suas diversas configurações históricas específicas. Por isto, antes de pensarmos o pictorialismo em sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, é importante precisar que se diz com frequência que a reforma urbana de Pereira Passos, na cidade do Rio de Janeiro, corresponde às reformas promovidas pelo Barão Haussmann em Paris, entre 1852 e 1870. Ambas as renovações ocorrem em contextos distintos daquele da *belle époque* parisiense. Ainda que Alexei Bueno considere uma *belle époque* carioca no período que vai de 1902 a 1930 (BUENO, 2015, p. 12) sua hipótese releva considerações sobre as reais condições do Rio de Janeiro e suas particularidades, assim como as turbulências políticas e sociais do período, a começar pela revolta da Vacina, em 1904. A ideia de uma *Belle Époque* nos trópicos é controversa: a Exposição Universal que marca o início da *Belle Époque* francesa tinha como título *Le bilan d'un siècle* (1900), refletindo o entusiasmo da cidade que pouco mais de dez anos antes, comemorava o centenário da revolução francesa.

Simplesmente transpor o imaginário milenarista de que fala Poivert para a cena tropical da cidade do Rio de Janeiro, marcada pela reforma urbana que Pereira Passos iniciou em 1904, pode ser um movimento ingênuo. Apesar da contemporaneidade da chamada “*belle époque* brasileira” com a francesa, é preciso considerar que as condições de existência de uma e outra eram bem diferentes. Enquanto a *belle époque* francesa comemorava e ansiava pela modernidade (e mesmo que, para Poivert, este entusiasmo fosse travestido de nostalgia), no Brasil houve uma série de recuos e de resistências diante da modernidade, sobretudo devido ao autoritarismo com que medidas de salubridade e urbanização foram tomadas, por exemplo, durante a Revolta da Vacina (1904) no Rio de Janeiro.

Como descreve Flora Sussekind em seu livro *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987), no Brasil a modernidade de finais do século XIX e do início do século XX é, sobretudo, uma modernidade técnica, materializada na máquina de escrever, no papel da imprensa, na fotografia, nas artes gráficas e no cinematógrafo. Sussekind observa que o desenvolvimento destes dispositivos técnicos é emblemático de uma atitude ambígua que ora rejeita, ora enaltece a modernização da sociedade. O pictorialismo brasileiro do início do século XX, atrelado de forma reativa à modernidade emergente, abre um caminho possível de expansão para fotografia moderna brasileira.

Na capital federal do Brasil, o grupo pictorialista carioca percorria um perímetro claramente limitado, como se pode observar ao longo das edições da revista *Photogramma* que

privilegiam os bairros da zona sul e do centro da cidade do Rio de Janeiro: Gávea, Jardim Botânico, Laranjeiras, São Conrado, Centro e adjacências – Praça XV, Morro da Conceição, Cinelândia, Cais do *Pharoux*. Eventualmente, o grupo realizava excursões para lugares mais distantes, como a excursão à Represa dos Ciganos, à Ponta do Cajú e à Ilha de Paquetá.

Na excursão à Ponta do Cajú, relatada na edição N° 39, o autor da matéria, intitulada *Uma excursão do Photo Club Brasileiro*, assina como “O Reporter”. A fotografia de abertura da reportagem, de P. Heymann, *Casa de Pescador*, retrata as condições miseráveis de vida dos trabalhadores.

O texto começa com a citação dos seguintes versos:

Numa destas manhãs de luz doirada
Em que o sol amoroso beija a terra (*Photogramma*, N°39, Janeiro, p. 15).

E prossegue:

[...] um grupo apaixonado pela photographia partiu da Praça da Bandeira, ás 7 da manhã a descoberta do *Rio desconhecido* dos frequentadores da Avenida Rio Branco e da hyper-civilizada Copacabana. [...] Eramos poucos, mas éramos dos bons, dos bons e de todas as classes: seniors, juniors e principiantes: Wenning, Duval, Esbérard, (notáveis entre os que mais o são, d'aquém e d'além mar, em terras das Americas juvenis e da velha Europa) Fernando A. Pereira (esforçado secretario e photographo ultra-vadio, sensibilidade 2400 H.D.) e P. Heymann [...]. (*Photogramma*, N° 39, Janeiro, 1931, p. 15).

Figura 12 - Casa de Pescador



Paul Heymann., 1931, fotografia. Fonte: *Photogramma*, N° 39, Janeiro, 1931, p. 15. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O *Rio desconhecido* é a Ponta do Cajú, na região portuária. A imagem da extrema miséria é atenuada pelo lirismo dos versos, que por sua vez nada indicam da realidade da imagem – exceto pela iluminação exacerbada da fotografia. As fotografias e a reportagem publicadas são muito esclarecedoras da relação dos fotoclubistas com a sociedade brasileira: há

uma predisposição em transformar as piores mazelas sociais em temas poéticos ou artísticos, ignorando ou omitindo através de enquadramentos e retoques, a miséria. Todas as imagens que acompanham a matéria se utilizam deste protocolo de embelezamento da realidade. O narrador também usa o bordão “gente de todas as classes” para descrever, na verdade, as categorias dos sócios do fotoclube. Supõe-se que esta categorização parte do princípio que todos os membros pertenciam a uma mesma elite.

Na excursão à Ponta do Caju, o cronista do passeio se refere aos automóveis em uma linguagem que destoa da utilizada normalmente na revista. Desta forma, as matérias publicadas permitem acompanhar também o desenvolvimento de um jargão próprio da fotografia e dos fotógrafos, assim como os momentos de entusiasmo e retração em relação à sociedade moderna. Nesta matéria, observa-se uma mudança nos modos de expressão no vocabulário corrente deste momento da modernidade brasileira: “O Ford saíu em terceira, a 80ks., amedrontando os transeuntes e rebocando a pacata baratinha. Não houve atropelamentos nem enguiços. Nem nos autos nem no aparelhos photographicos [...]”. (*Photogramma*, Nº 39, Janeiro, 1931, p. 16).

De um grupo que se sente livre para “amedrontar transeuntes”, não se pode esperar grande sensibilidade para com as condições de vida da população local, descritas e fotografadas de modo a exaltar seus aspectos pictóricos:

Durante duas horas palmilhamos as ruas, os beccos e as praias da Ponta do Caju. Nossos aparelhos apanharam scenas de gênero, marinhas, motovis de architectura (architectura local, geralmente de caixotes velhos e folhas de zinco) que nos fizeram conhecer esta parte quase ignorada do RIO e realmente typica e pitoresca. (*Photogramma*, Nº 30, Março, 1929, p. 17).

Os títulos dados às imagens publicadas na matéria também são significativos desta visada pictorialista: *Casa de pescador*, *Composição*, *Minha lavadeira* e *Esforço* (*Photogramma*, Março, 1929, Nº 30, p. 15-18). Nada que possa chamar a atenção do leitor da revista para os aspectos econômicos, políticos e sociais dos lugares retratados. Os títulos apenas reforçam a mirada pictorialista em relação à sociedade brasileira.

Por outro lado, o permanece o elogio à modernidade técnica da cidade. Na coluna *O que anda no ar*, Guerra Duval ressalta que:

A facilidade de locomoção para fora da cidade, que as rodovias recentemente abertas ao trafego, permitem aos photographos abre uma nova era para os paizagistas. Já não são apenas os aspectos da Tijuca, da Gávea, da Quinta da Boa Vista ou do Campo de Sant’Anna que lhe estão ao alcance do aparelho photographico. [...]
Duas ou três cabeças de gado, á sombra repousante de copada mangueira, um lavrador curvado sobre a enxada, uma volta de estrada, podem constituir assumpto de um bello quadro. (*Photogramma*, Nº 25, Agosto, 1928, p. 02).

Duval ressalta as melhoras urbanas que permitirão ao fotógrafo paisagista ampliar seus espaços de atuação, ao mesmo tempo em que romantiza a vida do lavrador. Neste trecho, Guerra Duval, um dos principais animadores do pictorialismo e entusiasta da modernização no Rio de Janeiro, tece seu elogio à modernidade e ao mesmo tempo romantiza o trabalho do lavrador.

Alguns críticos se referem ao pictorialismo com o adjetivo “alienação”. De fato, o que se percebe nestes trechos extraídos da revista é um grande distanciamento entre os fotoamadores do *Photo Club Brasileiro* - enclausurados em atitudes estéticas de um passado que se refere sempre a si mesmo, ou seja, ao seu próprio núcleo e sua forma particular de conceber a arte, a sociedade, a história e a sociedade - e a realidade da sociedade brasileira.

Esta mesma edição dá notícia da excursão realizada no mês corrente (agosto), desta vez ao porto de Maria Angú, atual Praia de Ramos, situado na região da Penha. O porto de Maria Angú, alvo de controvérsias quanto à sua localização original, é um exemplo da percepção dos fotoclubistas sobre a zona norte da cidade. Esta excursão é o único registro na revista *Photogramma* de atividades fotoclubistas na região, naquele período.

Eis a forma direta da representação da cidade, neste momento, pelo grupo: lugares específicos, dentro de um perímetro reduzido, valorizados como paisagens bucólicas naturais e urbanas. Outra maneira de visualizar a sociedade carioca, tal qual ela é representada no pictorialismo, é através das imagens que não tratam diretamente da cidade ou da paisagem, mas traduzem seus costumes, monumentos, utensílios, modos de trabalho ou vestuário. As paisagens publicadas na revista, em geral, representam pontes, marinhas, lagos, recantos, cachoeiras e árvores secas ou frondosas - na maioria das vezes, sem a identificação precisa de sua localização. Outro tema digno de destaque nas imagens da revista é o “trabalho” e “trabalhadores”. A estilização pictorialista remete diretamente à abordagem dos mesmos temas no fotojornalismo contemporâneo e na fotografia de reportagens.

Calcados no profundo idealismo que pautava sua percepção sobre a história, a arte, a história da arte e a cidade, os pictorialistas, em seu clube, o *Photo Clube Brasileiro*, fizeram coro a uma narrativa enaltecida da paisagem carioca, fazendo desta um mote constante de suas reflexões e imagens. As mulheres são fotografadas em fantasias de carnaval, nuas ou em atitudes místicas; do tema “arquitetura”, a revista mostra cozinhas, as portadas e arcadas das construções. Como documentação histórica, destacam-se algumas fotos de igrejas, lugares e trechos da cidade, quando a identificação ainda é possível.

Ao mesmo tempo em que os pictorialistas exaltaram a paisagem carioca, procuraram determinar as normas adequadas da representação paisagística:

Acreditam muito que, deante de um bello sitio, basta olhar o visor ou andar depressa para, no fim da excursão, apresentar o maior numero possível de negativos. Entretanto, o que importa não é a quantidade, é a qualidade. Antes de preparar o aparelho, elle pensa, analysa. Primeiro, procura ver como se traduzirão em monochromia, as cores com seus matizes, como se destacarão os planos dando a sensação do espaço, isto é, a perspectiva aérea, se o motivo do quadro tem a importância necessaria para sobresahir, se as linhas principaes se harmonisam, se as massas se equilibram e, por ultimo, calcula o tempo necesario de exposição para o maior diaphragma de seu aparelho. (FGD⁴². *Photogramma*, Julho, 1927, N° 12, p. 03).

Na edição de numero três da revista, ainda no entusiasmo inicial das primeiras edições, José Marianno Filho, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, no artigo *Arte Photographica*, ressalta a natureza brasileira como elemento emblemático da identidade moderna brasileira:

A arte photographica está destinada a um grande futuro no Brasil. Ella possui, ao seu alcance o mais variado scenario natural que um artista podia ambicionar. Fixando-os em seus múltiplos e variados aspectos, documentando as relíquias do nosso passado architectonico, e as scenas características dos costumes nacionaes, Ella poderá revelar aos povos estrangeiros a belleza da terra que eles admiram mais do que nós, algozes que temos sido de sua belleza incomparável. (*Photogramma*, N° 03, Setembro, 1926, p. 02).

O importante sócio do *Photo Club Brasileiro*, já mencionado, Fernando Guerra Duval também insiste em ressaltar a beleza da paisagem carioca: “A situação privilegiada desta cidade, rodeada de floresta, semeada de jardins, banhada pelo mar e cercada com montanhas, tendo alguns bellos interiores e egrejas e conventos, presentea-nos com motivos que tocam todas as sensibilidades”. (*Photogramma*, N° 11, Junho, 1927, p. 12). Esta visão idílica da cidade do Rio de Janeiro é repetida inúmeras vezes nas edições da revista.

Embora o retrato ocupe um papel relevante na revista e na configuração de sua modernidade técnica, esteticamente normativa e passadista, a representação da paisagem brasileira mostra-se como um fio condutor nesta busca, que procura encontrar o sentimento de nação expresso na produção pictorialista. A paisagem é um indicativo da imagem que se tentava construir do país enquanto representação do espaço visual da cidade do Rio de Janeiro e do seu entorno natural. Ademais, a paisagem enquanto gênero mostra-se adequada à investigação sobre uma linguagem essencialmente moderna que é a fotografia, em uma cidade que, naquele momento, mesmo com retardos e vicissitudes, vive em um contexto de modernidade.

A paisagem no imaginário brasileiro, que tem a cidade do Rio de Janeiro como principal modelo, obedece a um projeto de construção da nação, em curso desde a independência do Brasil (PEREIRA, 2008). Talvez seja possível deduzir a sobrevivência de uma tradição pictórica que começa a tomar forma, como anuncia Antônio Cândido, segundo Nicolau

⁴² Trata-se, presumivelmente, de Fernando Guerra Duval.

Sevcenko, com as “fantasias paradisíacas com que os europeus projetavam suas ansiedades e incertezas milenares sobre o Novo Mundo” (SEVCENKO, 1983, p. 85).

Ainda segundo Sevcenko,

A essa visão idílica da terra, os românticos brasileiros vieram somar, logo após a Independência, as imagens da natureza luxuriante, do impulso inato à liberdade e ao heroísmo presentes no sangue indígena e da emotividade exacerbada pela inspiração das belezas naturais. Otimismo liberal e individualista próprio de uma concepção de mundo híbrida da crença mercantilista da prodigalidade da natureza como a fonte de riqueza e do novo culto à plena liberdade de iniciativas, origem e fim de toda a harmonia social, segundo a cartilha de Adam Smith. (p. 85).

Mesmo que rigorosa, a proposta de Sevcenko aponta para a permanência de uma visão sobre o Brasil criada de fora para dentro e de dentro para fora.

Kenneth Clark, em *A Paisagem na arte* (1961), confirma o caráter moderno da paisagem, como a “principal criação artística do século XIX” (CLARK, 1961, p. 15) e ressalta a impossibilidade de uma compreensão da pintura contemporânea sem o estudo da arte oitocentista (p. 15). Tal afirmação deve se estender a toda arte contemporânea: a paisagem sela o distanciamento entre o homem e a natureza, entre o pintor e sua obra e finalmente entre arte e realidade. É a partir deste ponto que a arte moderna e mesmo a arte conceitual e contemporânea se tornam possíveis.

Eis a importância em mapear o pictorialismo em suas distintas aparições e em sua dupla oposição entre realismo e expressão subjetiva, e seu anseio em naturalizar a fotografia como arte. Neste sentido, ainda que por vias opostas, o pictorialismo mais anedótico se assemelha com a proposta revolucionária de Marcel Duchamp, a obra *Fonte*, de 1917. Com este trabalho que antecede a arte conceitual dos anos 1960, o artista anuncia que, mais que materialidade e virtuosismo técnico, a obra de arte é aquilo que o artista define como tal, não importa que seja uma fotografia, um objeto industrial uma placa de vidro ou uma fotomontagem: o gesto do artista, para Duchamp, define uma atitude diante do objeto, posição que será radicalizada no contexto da arte conceitual, como por exemplo, nas obras de Kosuth (*Uma e três cadeiras*, 1965) e Cildo Meirelles (*Inserções em circuitos ideológicos*, 1970).

Comparar a prática pictorialista com a obra de Duchamp pode parecer irresponsável e anacrônico. O que esta comparação visa é retirar o pictorialismo do lugar de onde é frequentemente visto, como um academicismo fotográfico, e escamoteia que mesmo em sua corrente anedótica, ele revela uma maior permeabilidade estética do que propõe a fotografia direta em sua busca pela natureza pura da fotografia.

Roberto Signorini considera as neovanguardas dos anos 1960, fortemente influenciadas pela obra de Duchamp, como elemento de valorização da fotografia no circuito da arte

contemporânea. Neste momento, o sentido da obra de arte se desloca da representação mimética para o conceitualismo.

Segundo o pesquisador,

O que conduz [as neovanguardas] à fotografia não é apenas a exigência de documentar operações artísticas de caráter notadamente processual e efêmero (*Performance Art, Body Art, Land Art*), mas sobretudo a tendência conceitual à ‘desmaterialização’ e ao caráter reflexivo da obra. (SIGNORINI, 2014, p. 27).

Guardadas as devidas proporções, é o pictorialismo anedótico, a sua defesa da expressão da subjetividade através da fotografia, sua necessidade mesma em provar o estatuto de arte da fotografia e sua conseqüente ânsia em alargar os limites de compreensão da fotografia, que levam ao alargamento do conceito de arte e, portanto, de história da arte. Neste momento, pode-se voltar à questão do pictorialismo como um movimento artístico-fotográfico circunscrito a um espaço geográfico ou um tempo histórico fechado. Diante do que foi exposto ao longo deste capítulo, e, considerando a importância e o internacionalismo do pictorialismo, além do transbordamento das suas fronteiras espaciais e temporais, tudo leva a crer que o conceito de pictorialismo é necessariamente mais amplo do que os limites espaço-temporais do movimento homônimo, abarcando um universo de imagens e fórmulas expandido.

O anacronismo recorrente da fotografia e, em especial do pictorialismo, pode ser deduzido na análise da relação entre fotografia e história e se manifesta além da objetividade da fotografia como documento histórico. A ideia da fotografia restrita à função de documento na pesquisa histórica servirá como apoio teórico para enfrentar o anacronismo pictorialista. Recorreremos ao conceito de anacronismo para legitimar historicamente o trânsito entre linguagens e períodos históricos, desenvolvendo a discussão sobre anacronismo do pictorialismo brasileiro nos termos de uma recente renovação no campo da teoria da arte.

Para tanto, é preciso atentar para a observação de Antonio Edmilson Martins Rodrigues em seu estudo sobre a cidade do Rio de Janeiro:

A transposição da dimensão contemporânea para o passado, tendo como conclusão a ideia de que tudo é antigo e já havia sido pensado ou descoberto, ou mesmo construído, nesse passado, anulava qualquer possibilidade de tomar os resultados como relevantes para a interpretação da cidade, adquirindo estes uma função nitidamente conservadora [...]. (RODRIGUES, 2001, p. 13).

A revisão da relação entre a pintura do século XIX e a fotografia até os anos 1930, um período determinante da sua consolidação em nossa sociedade, é um caminho para tornar visíveis os “valores da tradição” (RODRIGUES, p. 11) que conformaram a imagem da cultura moderna brasileira. A questão que se impõe, então, é a de se o chamado “*pictorial turn*”,

teorizado por W. T. J. Mitchell (2015) e Rancière (2015) - e tal como é antevisto no pictorialismo e nas páginas da revista *Photogramma* – representaria um abalo de viés anticonservador na tradição artística nacional, ou, se pelo contrário, o giro pictorial não apenas possibilitou, mas, sobretudo, fortaleceu a sobrevivência de uma série de valores tradicionais enraizados na cultura brasileira.

2 ANACRONISMO E REPRESENTAÇÃO NA HISTÓRIA DA ARTE E DA FOTOGRAFIA

L'anachronisme dans l'art, loin d'être une nouveauté, n'est donc que la reprise d'une tradition constante chez les grands maîtres de la peinture religieuse, et c'est bien plutôt le respect de la vérité historique, la couleur locale, que nous devrions taxer d'exception et de nouveauté.⁴³

Sizeranne, 1894, p. 343.

2.1 Fotografia e História

Na relação entre fotografia e história, autores como Susan Sontag consideram a própria existência da fotografia como signo de uma inevitável descontinuidade temporal:

La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social como consistente en unidades pequeñas de número aparentemente infinito, pues el número de fotografías que podría tomarse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y fait divers. [...] Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, y en cambio confiere a cada momento el carácter de un misterio⁴⁴. (1996, p. 32- 33).

A história da fotografia e a teoria da história percorrem caminhos ora divergentes, ora convergentes, ora paralelos, e até mesmo certos anacronismos entre as duas disciplinas (e dentro das mesmas) podem beneficiar a investigação, estabelecendo distâncias e proximidades entre estes diferentes campos do saber. Os primeiros estudos sobre as relações entre Fotografia e História centralizaram a discussão em torno da legitimidade da fotografia como documento histórico e na questão da fotografia como fonte de pesquisa (BORGES, 2011). Posteriormente, estes estudos se desdobraram, pois da fotografia também se devia extrair os modos de representação de eventos. Por isto, ao tratar da história da fotografia pictorialista no Brasil, é preciso especificar como o pictorialismo está inserido de forma mais ampla em nossa história da cultura visual.

⁴³ O trecho correspondente na tradução é: “O anacronismo na arte, longe de ser uma novidade, é, portanto, apenas a retomada de uma tradição constante entre os grandes mestres da pintura religiosa, e é, antes, o respeito pela verdade histórica, a cor local que deveríamos cobrar por exceção e novidade”.

⁴⁴ O trecho correspondente na tradução é: “A fotografia reforça uma visão nominalista da realidade social, consistindo em pequenas unidades de número aparentemente infinito, uma vez que o número de fotografias que poderiam ser tiradas de qualquer coisa é ilimitado. Através da fotografia, o mundo é transformado em uma série de partículas desconectadas e independentes; e história, passado e presente, em um conjunto de anedotas e *fait divers*. [...] É uma visão do mundo que nega inter-relação, continuidade e, em vez disso, dá a cada momento o caráter de um mistério”.

Maria Elisa Linhares Borges publicou em 2011 um estudo sobre as relações entre fotografia e história, em que começa ressaltando a proximidade da História com outras áreas do conhecimento e ressalta o empenho da disciplina histórica em determinar diretrizes que a posicionem como disciplina autônoma:

Antiga hóspede da literatura, da política e da filosofia, a História busca, ao longo do século XIX, construir sua própria morada. No decorrer desse período, historiadores de diferentes correntes teórico-metodológicas empenharam-se na definição da fisionomia e da identidade cognitiva da História com o objetivo de distingui-la das demais ciências do homem. É também esse o momento do surgimento de um novo tipo de imagem visual: a fotografia. (BORGES, 2011, p. 15).

Ao estabelecer as bases da sua pesquisa, Borges associa a invenção da fotografia e a consolidação da história como disciplina autônoma e moderna. Segundo a historiadora, contudo, ainda houve uma recusa por parte de alguns historiadores em valorizar a fotografia como fonte de pesquisa histórica, de meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX. (BORGES, 2011, p. 15). Ela observa que as iniciativas no sentido de assimilar a fotografia à pesquisa histórica “[...] têm, muitas vezes se reduzido à mera reunião e exposição das imagens coletadas.” (BORGES, p. 16). Este uso da imagem visual na pesquisa histórica não assegura que ela seja compreendida em um novo paradigma no qual a História não é “[...] um conhecimento mecânico destinado a traduzir a verdade dos fatos, nem o documento fala por si mesmo e nem o historiador é um mero transporte das informações nele contidas.” (BORGES, p. 18). A concepção de que a simples reunião de imagens de um determinado período poderia traduzi-lo fielmente é uma simplificação do papel da fotografia, ainda que possa parecer uma inovação na pesquisa histórica. No chamado novo paradigma,

Quando utilizada com fins compreensivos, a fotografia, ou qualquer outro tipo de iconografia, demanda o emprego de metodologias consoantes com a lógica e os fundamentos teóricos que a definem como fonte de pesquisa histórica. Inserir-la na pesquisa, a título de inovação, e aplicar-lhe o conceito de documento de um paradigma que não a inclui no rol de suas fontes, é o mesmo que produzir um coquetel teórico-metodológico, por certo nada esclarecedor. (BORGES, p. 18).

Aprofundando ainda mais a questão, Maria Elisa Borges observa que quando as imagens

[...] são utilizadas como fonte de pesquisa, é porque funcionam como mediadoras e não como reflexo de um dado universo sociocultural. Integram um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes. Pertencem à ordem do simbólico, da linguagem metafórica. São portadoras de estilos cognitivos próprios. (BORGES, p. 18).

Portanto, a proximidade que a historiadora estabelece entre Fotografia e História vai além de atestar a contemporaneidade da invenção da fotografia e o surgimento da história

moderna⁴⁵: a relação entre fotografia e história precede e percorre a trajetória da história moderna, sobretudo a partir do momento em que “[...] o conceito de conhecimento histórico deixa de ser percebido como *dado natural* e passa a ser entendido como *conteúdo cultural sujeito a interpretações*” (BORGES, p. 17). Assim, estar-se-ia diante de um novo paradigma: “A essa altura, já não se pode mais aplicar às evidências históricas e aos documentos os mesmos conceitos de fonte e de pesquisa histórica propostos pelo paradigma que dava suporte à historiografia metódica.” (BORGES, p. 17).

Durante um longo período, a fotografia também foi majoritariamente compreendida como um “dado natural”, como o resultado objetivo da captura da luz emanada pelo objeto fotografado. Contudo, apesar das inúmeras e valiosas fotografias que eram exceção à suposta neutralidade objetiva da fotografia, é o advento da fotografia digital que vai escancarar o seu caráter construído, latente desde a sua invenção.

Entretanto, a expectativa de neutralidade na História e na Fotografia do século XIX e XX, se traduziu na valorização da prova documental na pesquisa científica, o que sustentaria seus princípios de objetividade neutra.

Considerando o modo como a fotografia materializa a perspectiva geométrica renascentista, que há muito educava o olhar no ocidente, pode se compreender que tanto a fotografia quanto a história moderna se alimentavam de uma crença em que “[...] o artista é um emissor do mundo [...]” (BORGES, p. 27) e que o seu papel é objetivo e neutro diante do passado.

Já na figura do “*pintor de história*” se pode atentar para a importância das imagens no papel de “[...] ilustrar o texto escrito e de despertar sentimentos patrióticos [...]” (BORGES, p. 23). Neste sentido, “Realismo, perfeição e veracidade eram os principais atributos das imagens produzidas pelos pintores de história, figuras obrigatórias nas campanhas civis e militares de reis; príncipes e generais do Antigo Regime e dos governos liberais do século XIX.” (BORGES, p. 29). A legitimidade do realismo deste tipo de pintura vem daquele que a patrocina ou a encomenda, por trazer a “assinatura de uma autoridade reconhecida nos círculos de poder” (BORGES, p. 29). Na relação entre obra e patrocinador se pode observar a fragilidade da suposição de objetividade destas imagens e o mesmo ocorre com a fotografia no século XIX, quando ela se torna uma força determinante na construção do imaginário social. Maria Elisa

⁴⁵ É importante não confundir aqui a disciplina “História moderna”, ministrada nos cursos de graduação em História e que diz respeito, em geral, ao estudo do período entre os séculos XIV e XVIII, com a concepção de uma história moderna, baseada em sua sedimentação e normatização como disciplina no campo da arte.

Borges se refere à força da pintura histórica como uma “[...] pedagogia pragmática do olhar.” (BORGES, p. 29).

A partir da releitura de textos históricos clássicos e do desenvolvimento da sociologia em finais do século XIX e início do XX, começa a se consolidar uma visão de que

[...] a finalidade do processo cognitivo deixa de ser a expressão da verdade dos fatos ‘tal como teriam acontecido’ para se transformar em um processo de compreensão e interpretação dos significados que os homens atribuíram às suas condutas sociais, sempre motivadas e/ou orientadas por expectativas em relação à ação dos outros. De acordo com essa lógica de raciocínio, a dimensão objetiva e racional do processo de conhecimento também implicará a aceitação de uma certa dose de subjetividade. O mundo a ser *dessacralizado* pelo homem de ciência não é feito de coisas, mas de relações sociais plenas de significados porque perpassadas pela força de valores, crenças, mitos, rituais e simbolismos. Mediante o uso de uma metodologia capaz de detectar as estratégias racionais das ações sociais, motivadas por interesses nem sempre racionais, tais como a fé, o dogma e os desejos, o homem calcula, racionaliza e cria meios para atingir seus fins. Cabe ao cientista compreender e interpretar esses processos. (BORGES, 2011, p. 34).

Isso equivale a dizer que a pesquisa com imagens supõe uma metodologia singular, determinada pelo próprio caráter da imagem. Na reflexão de Borges a imagem se torna uma das portas de abertura ao desenvolvimento da História:

Em princípio, o novo paradigma histórico implicaria a negação da antiga hierarquia de importância entre os diferentes tipos de documentos. Fontes escritas, orais e visuais teriam a mesma importância para e no trabalho do historiador. Deveriam contribuir para multiplicar, diversificar e iluminar os novos objetos que desde então conformam os novos territórios da pesquisa histórica. (BORGES, 2011, p. 77).

Em um novo paradigma, a imagem técnica na História moderna cristaliza este nó de significantes e significados, anacronismos, memória e história. Este nó é desatado – ou se entrelaça em outros “nós” – na compreensão do anacronismo da história da arte e seus desafios, como emblemas para a teoria da história:

[...] É assim que a ciência histórica, como qualquer outra ciência da cultura, se *desnaturaliza*. Torna-se uma construção que só funciona se operada a partir de um conjunto de hipóteses. (BORGES, p. 34).

Para Maria Elisa Borges, as vanguardas artísticas de inícios do século XX já indicavam a compreensão da fotografia como uma linguagem híbrida, uma “arte inexata” ou uma “ciência artística” (BORGES, p. 39). As experiências estéticas das vanguardas promoveram uma abertura na teoria da fotografia que inicialmente dividiu os teóricos da seguinte forma:

Alguns colocam a gênese automática da fotografia como um divisor de águas entre ela e as demais formas iconográficas; outros reconhecem sua gênese automática, mas a definem como uma imagem híbrida, ou seja, como um amálgama de natureza, técnica e cultura, cuja análise não se reduz a um único centro. Pressupõe a conjugação, nem sempre simétrica, de suas diferentes dimensões. (BORGES, p. 40).

Assim, Borges sugere que “para responder às perguntas nascidas do e no presente e endereçá-las ao passado, os historiadores não apenas intensificam seus diálogos com economistas, sociólogos, demógrafos e cientistas políticos, como também desenvolvem novos métodos de pesquisa.” (BORGES, p. 76). Na relação entre fotografia e história, percebe-se que a invenção da primeira acompanhou o desenvolvimento da história positivista que, a esta altura, procurava afirmar a história como uma disciplina com métodos próprios. A ideia de objetividade na história esteve *pari passu* com a ideia de objetividade na fotografia. Precedida por experimentações artísticas das vanguardas históricas, a abertura científica que a Escola dos Anais proporcionou à História, a partir dos anos 1920/1930, também se seguiu da consolidação de disciplinas como a sociologia e a antropologia.

Os historiadores da Escola dos Anais assimilaram à disciplina uma maior abertura temática: histórias da vida privada e não apenas dos grandes homens e eventos políticos. Novos métodos de pesquisa que envolviam o uso de imagens como fontes, foram adotados pelos historiadores. Mais tarde, já na década de 1960, a fotografia passou a ser plenamente assimilada nas experiências das neovanguardas⁴⁶ e, a partir dos anos 1980, se estabeleceu como prática artística legítima, rompendo com sua determinação documental e com sua condição de auxiliar de outras ciências e artes. Ao mesmo tempo, a história também sofreria mudanças: a mais conhecida foi o chamado *Linguistic Turn*⁴⁷, que não apenas ampliou o universo da pesquisa histórica, como também o desestabilizou.

Sintetizando este processo, pode-se conceber que, contemporâneas, a fotografia e a história moderna passaram por um desenvolvimento semelhante, da objetividade documental à interpretação das representações dos fatos.

No caso das imagens visuais, é preciso atentar que “para além de sua dimensão plástica, elas nos põem em contato com os sistemas de significação das sociedades, com suas formas de representação, com seus imaginários.” (BORGES, p. 79).

Portanto, o grupo dos Anais proporcionou a intensificação do diálogo da História com outras disciplinas, o que desembocou na concepção da história da arte como uma disciplina que permanece em constante e necessário diálogo com outros campos do conhecimento:

É mediante a análise dos processos simbólicos que se percebe como se criam os laços de pertencimento entre os membros de uma mesma sociedade, como e porque a memória coletiva pode unir e separar indivíduos de uma mesma sociedade ou grupo social, como e porque o imaginário social reforça certas visões de mundo mesmo

⁴⁶ Como foi definindo na nota 11, nas páginas 19 e 20 do primeiro capítulo, o conceito de neovanguardas, tal como formulado por Hall Foster, diz respeito aos movimentos artísticas das décadas de 1950, 1960, 1970. (FOSTER, 2014, p. 21).

⁴⁷ O chamado *linguistic turn* será discutido mais adiante na tese.

quando as condições materiais para que elas existam já tenham desaparecido. (BORGES, p. 79).

Assim, Borges reivindica “[...] que os praticantes da ciência histórica possam aprender a indagar as imagens visuais sem perder de vista as questões tipicamente históricas” (BORGES, p. 80), uma vez que;

Sabe-se que uma imagem visual é uma simbólica cujo significado não existe *per se*. [...] Vista sob essa ótica, ela deixa de ser um espelho ou a duplicação do real, como queriam os historiadores da historiografia metódica. [...] Seus discursos sinalizam lógicas diferenciadas de organização do pensamento, de ordenação dos espaços sociais e de mediação dos tempos culturais. Constituem modos específicos de articular tradição e modernidade. Por tudo isso, sabe-se que uma representação do mundo varia de acordo com os códigos culturais de quem a produz. (BORGES, p. 80).

A reflexão de Maria Eliza Borges confirma que, “assim como o fotógrafo, o historiador também seleciona, corta e reúne documentos. Esta operação, no entanto, é guiada por teorias e conceitos sem os quais seria impossível compreender os sentidos que os atores sociais atribuem a suas práticas e às suas representações.” (BORGES, p. 86).

De forma didática, no artigo *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual* (2006), Paulo Knauss procura esclarecer os novos sentidos da teoria da imagem na história, retrazando os caminhos teóricos e os principais autores envolvidos na consolidação deste recente campo de estudos da cultura visual:

A renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afeta apenas a historiografia contemporânea. Ao contrário, envolve diferentes enfoques que se identificam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais. Esse envolvimento contemporâneo com interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual. Este campo, também chamado de “estudos visuais”, institucionalizou-se a partir dos Estados Unidos nos anos 90, no final do século XX. (KNAUSS, 2006, p. 122).

Ulpiano Bezerra Meneses trata do sentido da imagem para a História, além do documento fotográfico em *História e imagem: iconografia/iconologia e além* (2012). Para Meneses,

[...] à medida que a imagem visual, nas suas diversas modalidades, tecnologias e funções, foi penetrando todos os tempos e espaços de nossa contemporaneidade, os métodos, seu alcance, e seus objetivos foram perdendo definição e especificidade, e não se trata tão somente de propor interdisciplinaridades ou transdisciplinaridades abstratas. (MENESES, 2012, p. 243).

Apoiado nesta concepção dos estudos de imagem, Meneses atenta para a urgência de “que o historiador rompa as limitações nas quais se deixa com frequência aprisionar pela redução da imagem apenas a ‘documento visual’ e a tarefas taxonômicas e de leitura iconográfica”. (2012, p. 243). Refazendo a trajetória conciliatória entre iconologia e iconografia, Meneses ressalta a importância de historiadores da arte do chamado grupo de

Warburg. Os discípulos de Warburg, para o historiador, seriam os responsáveis pela maturidade destas disciplinas. A recente valorização do trabalho de Aby Warburg trouxe à tona uma discussão que, após a sua morte, continuou no trabalho de seus discípulos, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, E. Gombrich e Edgar Wind. (2012, p. 244). A iconologia, desenvolvida pelo grupo de Warburg, estaria na base - ou no desenvolvimento - da sua “ciência da arte”. (p. 244).

No Brasil, Ana Maria Mauad e Marcos Felipe de Brum Lopes destacam o trabalho pioneiro de Boris Kossoy e as pesquisas de Míriam Moreira Leite, Annateresa Fabris e Ulpiano Bezerra de Meneses, entre outros, sobre a relação entre fotografia e história. Meneses, segundo Mauad e Lopes, “investe em uma epistemologia histórica que supera limites do verbal rumo a uma história da visão, do visível e do verbal.” (MAUAD; LOPES, 2012, p. 268).

O aumento da produção acadêmica sobre o tema, sob a forma de artigos, dissertações e teses, é visível nos últimos anos, mas ainda insuficiente para dar conta da demanda pela investigação aprofundada sobre a fotografia enquanto um documento construído que, por ser construído, mostra uma contradição ontológica da fotografia: a de se situar como documento e arte. O pictorialismo é a manifestação mais latente desta contradição. Assim, cada vez mais, vários teóricos e historiadores se ocupam da questão da fotografia como arte em diferentes perspectivas, que assumem, portanto, distintas denominações e abordagens, deixando em aberto os limites desta discussão.

No Brasil, destaca-se inicialmente o trabalho de Boris Kossoy: sua trilogia trata da condição da fotografia como documento e como representação. Em *Fotografia e História* (2001), Kossoy realiza uma investigação sobre a fotografia como fonte da pesquisa histórica, percorrendo a história da fotografia como documento. Por outro lado, também envereda pelos caminhos da iconologia, propondo métodos e abordagens diante da imagem fotográfica que a legitimariam como documento histórico. Em *Realidade e ficções na trama fotográfica* (2009), desenvolve a hipótese da natureza ficcional da fotografia e, associando imagem e poder, aborda o seu uso político na construção das identidades nacionais. Finalmente, em *Os Tempos da Fotografia* (2014), revisita conceitos fundamentais da teoria da fotografia, reivindicando uma história fotográfica dos anônimos e tratando também das relações entre memória, fotografia e imaginário. Assim, através de suas pesquisas, o autor reafirma a natureza da fotografia como documento e como ficção ou representação, expandindo a ideia de documento fotográfico na medida em que a própria história estendeu seu campo de atuação e documentação.

No mesmo sentido, no capítulo dedicado à relação entre a Fotografia e a História, no livro *Novos Domínios da História* (2012), Ana Maria Mauad e Marcos Felipe de Brum Lopes

iniciam a discussão sobre a concepção da fotografia como prova documental e sua inserção na história da cultura visual:

Os estudos sobre fotografia e história inscrevem-se no campo da história da cultura visual, fruto dos desenvolvimentos e revoluções da consciência historiográfica, que incorporou ao seu conjunto de fontes e documentos tudo aquilo que é produzido por mulheres e homens no mundo. Tal transformação ultrapassou a epistemologia da prova, rumo à leitura histórica que valoriza o processo contínuo de produção, dialeticamente material e imaterial, das sociedades humanas. (2012, p. 263).

Mauad e Lopes ressaltam os estudos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser, Michel Frizot, André Rouillé, William J. Mitchell e Lev Manovich e enfatizam dois momentos que são “referências fundamentais nesse processo de transformação da fotografia de natureza em história” (2012, p. 265). Com isso, seguindo os passos da pesquisadora Sabine Kriebel (2007), Mauad e Lopes se referem à transformação da concepção da fotografia como a materialização de um processo físico “natural” e objetivo – em que os objetos refletem sua luz, captada pela ótica e fixada pela química – em uma concepção da imagem que deve ser interrogada em termos de recepção, produção, circuito, etc. (MAUAD; LOPES, 2012, p. 265). Provavelmente devido a certos resquícios essencialistas, provenientes da tradição crítica acerca da fotografia, os autores revelam certo dissabor pela “impossibilidade de definir a fotografia no singular” (p. 264).

Os dois momentos fundamentais da teoria da fotografia, para Mauad e Lopes, se apresentam no diálogo entre as teorias de Roland Barthes e Walter Benjamin. Benjamin, nos anos 1930, acentuou a dissolução da aura da obra de arte a partir do advento da fotografia; Barthes, nas décadas de 1950 e 1960, propôs a decodificação semiológica da imagem fotográfica. As posições de Benjamin e Barthes abrem caminhos teóricos para pensar a fotografia: de um lado, o caminho proposto por Benjamin, “compreendia que a tecnologia, a matéria e o processo fotográfico determinariam o sentido da imagem” (MAUAD; LOPES, p. 265).

Segundo Mauad e Lopes, para o filósofo alemão,

Os usos da fotografia nas reportagens ilustradas dos magazines nos anos 1930, [...], reproduziam os valores da sociedade capitalista por intermédio da aproximação de paisagens estrangeiras, das novidades e celebridades colocadas a serviço do entretenimento e dos modismos. Nada seria inacessível, e até mesmo a pobreza e o sofrimento seriam estetizados pelos ângulos elegantes e pelas bem cuidadas reproduções. Nesse contexto, a fotografia serviria à estetização do mundo, sendo um meio de alienação por meio do uso da magia da técnica naturalizada. (2012, p. 266).

A ideia de “pensar a fotografia como experiência social e histórica” (2012, p. 266) é aprofundada por Roland Barthes que,

Dialogando com Benjamin, [...] radicaliza criticamente a capacidade de ancorar o sentido que o texto verbal exerce sobre a imagem, ao considerar que o texto escrito aprisiona o visual, transformando a fotografia em um *analogon* da natureza, ou, ainda, uma mensagem sem código. Dessa maneira, todo o sentido adquirido pela fotografia seria aquele conotado pela sua relação com o verbal, e este só se realizaria no processo de circulação das imagens. (2012, p. 266)

Desta forma, a teoria da fotografia, segundo Mauad e Lopes, se define inicialmente nestes dois momentos ligados à fotografia como dispositivo: um próprio do século XIX, quando conquista seu espaço como registro da realidade, e outro do século XX, quando a aceleração da produção e o uso massivo das tecnologias digitais indicam novos caminhos para a interpretação da imagem.

No entanto, Mauad e Lopes ainda mencionam uma terceira via de pensamento sobre o desenvolvimento da relação entre fotografia e história. Esta proposta, elaborada pelo filósofo tcheco Vilém Flusser (1920-1991) entende que o desenvolvimento histórico e social da humanidade tem como paradigmas “a invenção da escrita linear e invenção das imagens técnicas.” (2012, p. 266). Flusser sintetiza a abordagem de Benjamin e Barthes em uma concepção singular da fotografia que não apenas entende a imagem técnica em seu vínculo com o contexto de produção e recepção, mas anuncia a inversão do circuito em que o dispositivo fotográfico, concebido como fruto da tecnologia, pode se tornar modelo do imaginário social.

Assim, os caminhos de interpretação da fotografia como documento histórico se desdobram na necessidade de entendimento do dispositivo fotográfico em sua intersecção com vários campos do conhecimento: a fotografia deve ser compreendida nas relações que estabelece com a sociedade para que possa enfim, se tornar um documento histórico mais preciso em sua abertura teórica.

Atualmente a discussão sobre as relações entre fotografia e história, para Mauad e Lopes, deriva para a adequação da classificação da fotografia digital como fotografia. A transformação tecnológica permite à fotografia prescindir do seu referente na obtenção de uma imagem fotográfica, ou seja, a imagem digital pode prescindir do processo “natural” de irradiação da luz e sua captura pela ótica. Portanto, críticos e teóricos da fotografia passaram a desconfiar da ideia de indicialidade semiótica como uma possível ontologia da fotografia. Assim, para um grupo de pensadores, já não se pode compreender a fotografia digital ou numérica nos mesmos termos em que a imagem analógica era pensada, inclusive enquanto documento histórico; talvez não se possa sequer chamar a imagem digital de “fotografia”.

Acompanhando a reflexão de Sabine Kriebel (2007), para Mauad e Lopes este debate se consolidou como a base teórica que permitiu atualmente, no contexto das novas tecnologias digitais, a abertura da questão para pontos de vista divergentes, como os representados por

William J. Mitchell e Lev Manovitch. O primeiro, talvez subestimando o desenvolvimento tecnológico, assenta sua hipótese na ideia de “finitude da imagem digital” (2012, p. 276): seguidas ampliações deformariam a imagem ao ponto em que ela não pudesse mais ser reconhecida, perdendo seu caráter icônico. Entretanto, a alta definição parece derrubar aquilo que Mauad e Lopes consideram como um “determinismo técnico” (p. 277) do pensamento de Mitchell, que, por sua vez, parte das mesmas premissas que André Rouillé (2009). Para Mitchell, portanto, a natureza tecnológica da fotografia digital diverge inteiramente da analógica, de modo que à produção de imagens numéricas não corresponderia mais a designação de fotografia.

Adotando a posição de Lev Manovich (MANOVICH, 2001), Mauad e Lopes compartilham a ideia da permanência de atributos próprios da fotografia analógica na cultura contemporânea, inclusive do hábito social de fotografar, mas procuram um meio termo entre ambos os extremos (em um extremo, a fotografia não mudou e em outro, mudou radicalmente) através da elaboração de quatro pontos a serem considerados no tratamento da imagem: é preciso atentar para o contexto de produção, para o próprio produto, para o seu agenciamento ou circulação e sua recepção. (MAUAD; LOPES, 2012, p. 280).

Mauad e Lopes (2012) fazem um mapeamento das teorias da fotografia que, em alguns momentos, se aproxima da teoria da arte. Esta cartografia, ao reconstruir a história da teoria da fotografia contemporânea em etapas, ainda que não evolutivas, esconde a questão mais premente da fotografia no momento atual: a mudança para um modelo de interpretação estética calcado na relação inevitável entre o idealismo essencial e a contingência histórica. Isto significa que a fotografia é sempre enquadrada pelo contexto histórico e sua concepção da arte.

Segundo Didi-Huberman, o sistema histórico de J. J. Winckelmann (1717-1768)⁴⁸ corresponde à noção de “construção ideal” (2013, p. 20):

O “belo ideal”, como se sabe, constitui o ponto cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral. Ele fornece a essência e, portanto, a norma. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e de seu declínio. Ele parece confirmar a filiação secular do pensamento estético à corrente filosófica do essencialismo.

[...]

A palavra “ideal” sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um *modelo a alcançar*, conforme o imperativo categórico da beleza clássica; um modelo, porém, dado como inatingível como tal. (2013, p. 20).

⁴⁸ Para Didi-Huberman, “Winckelmann *inventou a história da arte*. Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra ‘história’. História da arte proveniente dessa Era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas [...]”. (2013, p. 13).

Isso significa que, ao sistematizar seus procedimentos metodológicos a partir de certas interrogações epistemológicas, Winckelmann (1975) ajustou a história da arte aos modelos historiográficos que existiam então, sem abandonar sua orientação filosófica idealista. Embora circunscrita e limitada ao próprio campo que descrevia, isto é, o recém-criado campo da história da arte, o trabalho de Winckelmann possibilitou a abertura do campo da história para a história da arte e do campo da história da arte para a história da cultura visual.

Considerada a importância paradigmática de Winckelmann na fundação da história moderna da arte e as contradições da sua proposta teórica, que sistematiza a história da arte em torno da ideia de belo ideal, pode-se concluir que, simplesmente por sistematizá-la, também já a situa, de maneira embrionária, em estreita relação com as contingências históricas. Assim, parte da crítica e dos historiadores demonstram dificuldades em escapar do idealismo essencialista, ao mesmo tempo em que passam a considerar as contingências históricas como fatores determinantes na compreensão da obra de arte.

De um ponto de vista restrito à fotografia, Rouillé (2009) se coloca em firme oposição a este tipo de atitude conciliatória, representada por Mauad e Lopes, que se restringe à constatação de que a “fotografia não pode se definir no singular” (MAUAD; LOPES, 2012, p. 264). Para Rouillé, a fotografia digital, por exemplo, sequer pode ser definida como fotografia, pois, entre o analógico e o digital há uma ruptura que impossibilita a compreensão da fotografia digital nos mesmos termos da fotografia analógica.

Segundo Rouillé,

[...] a fotografia convinha à sociedade industrial moderna; mas dificilmente responde às necessidades de uma sociedade informacional, embasada em redes digitais. A esse respeito, é preciso observar que, de maneira alguma, a denominação imprópria ‘fotografia digital’ é um derivado digital da fotografia. Uma ruptura radical as separa: a diferença entre elas não está no grau, mas na natureza. (2009, p. 16).

Rouillé contesta a “monocultura do índice” (2009, p. 17), que teria marcado os estudos sobre a fotografia. Do seu ponto de vista,

[...] além de sua fecundidade teórica, as noções de marca, de rastro ou de índice tiveram a grande desvantagem de alimentar um pensamento global, abstrato, essencialista; de propor uma abordagem totalmente idealista, ontológica, da fotografia; de relacionar as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas elas passivamente registram. (p. 17).

A monocultura do índice advém, segundo Rouillé da teoria semiótica de Peirce, que levaria à oposição entre rastro e imitação ou, em termos peirceanos, entre índice e ícone:

Seu propósito, pertinente, é recorrer à noção de rastro, como uma impressão digital, a fim de distinguir, em essência, fotografia e desenho, este mais ligado ao ícone. De um

lado, a representação, o ícone, a imitação; do outro, o registro, o índice, o rastro. E um conjunto de oposições binárias : o artista e o operador; as artes liberais e as artes mecânicas; a originalidade e a unicidade da obra, contra a similaridade e a multiplicidade das provas. (2009, p. 17).

Rouillé prossegue em sua argumentação advertindo para o perigo da compreensão ontológica da fotografia como índice:

[...] o dogma de ‘ser rastro’ mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. (2009, p. 18).

A questão que Rouillé coloca é a da possibilidade de continuidade na história da fotografia, dada a natureza radicalmente disruptiva da imagem digital ou numérica. Assim, deste ponto de vista, o discurso sobre a continuidade pode parecer superado: para Rouillé, a fotografia digital impõe uma ruptura tão radical em relação à fotografia analógica que, segundo autor, a fotografia digital não poderia ser chamada de fotografia (ROUILLÉ, 2009, p. 16).

Na trajetória contemporânea da fotografia entre documento e arte, Rouillé rejeita a ideia da fotografia como um mero meio para a arte. Ao contrário, a entronização tardia da fotografia como uma forma específica de arte é o sinal de uma fratura que indica a diferença entre a fotografia do artista e a arte do fotógrafo, enquanto a manutenção da fotografia em uma posição intermediária esconderia esta diferença. Porém, a omissão desta distinção desconsidera nuances importantes da história da fotografia:

[...] a fotografia desempenhou, sucessivamente, o papel de rejeitada pela arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de uma maneira diferente com Andy Warhol), e de vetor da arte (com as artes conceitual e corporal, e com a *Land Art*). Foi somente por volta dos anos 1980 (como um eco às experimentações dos vanguardistas do início do século, mas em condições e sob formas totalmente diferentes) que a fotografia foi adotada pelos artistas como verdadeiro material artístico (ROUILLÉ, 2009, p. 20-21).

Ainda para Rouillé, “a utilização da fotografia como material da arte contemporânea corresponde a uma verdadeira cesura, a uma mudança de *natureza* nas relações entre arte e fotografia” (2009, p. 21), pois a passagem de meio a fim, em sua relação com a arte, desfaz a ideia de que a fotografia, como índice, estaria diante de um impasse gerado pela tecnologia digital.

Portanto, não se trata de perceber uma continuidade evolutiva entre o pictorialismo de outrora e as práticas estéticas contemporâneas. Trata-se de observar a origem de uma estética que permaneceu latente na cultura brasileira ao longo do século XX e que hoje coloca sérias questões para a arte brasileira contemporânea. A história da fotografia não é uma história de

continuidades, mas, talvez, de uma continuidade de rupturas técnicas até a ruptura definitiva que, para Rouillé, é determinada pela absorção da fotografia na arte contemporânea. Contudo, a ruptura está permanentemente ligada àquilo com que rompe. Em outros termos, trata-se do fato de que a ruptura técnica não nos trouxe ainda novas estéticas. De fato, como a categoria de regime estético de Rancière o demonstra, de alguma maneira realizou-se a expectativa de dissolução da arte na vida cotidiana, expectativa das vanguardas e neovanguardas artísticas. No entanto, no regime estético próprio ao esgotamento do essencialismo modernista, a estética de massas vulgariza os melhores resultados artísticos das experimentações propostas pelas vanguardas artísticas entre o início do século XX e meados dos anos 1980.

2.2 Anacronismo e representação na História da Arte

A hipótese que orienta esta tese é a de que mais que um movimento artístico, o pictorialismo se configura como um modo de fazer fotografias que ecoa toda uma tradição pictórica e que, portanto, pode sobreviver nas práticas contemporâneas da fotografia. Os procedimentos metodológicos aqui adotados envolvem a revisão bibliográfica sobre o tema e os conceitos abordados, a análise da produção de imagens pictorialistas do primeiro momento do pictorialismo brasileiro em confronto com pinturas brasileiras do século XIX, assim como a análise de imagens e produtos artístico-culturais decorrentes dos cruzamentos entre pintura, literatura, cinema e fotografia, na arte contemporânea e na cultura popular e de massas.

Estes procedimentos trazem à tona os conceitos e ideias de representação, imaginário, documento, anacronismo, valor de culto, hibridismo na arte contemporânea, iconicidade e indicialidade na fotografia. Eles serão mobilizados no capítulo que segue, especialmente em sua relação com a história e a teoria da fotografia e do pictorialismo, agora entendido como uma atitude que supera seus limites espaço-temporais para se manifestar em outros contextos. Aqui se procurou manter o trânsito entre o geral e o particular (da teoria à empiria do objeto da investigação e vice-versa), explorando as aberturas que este método pode proporcionar.

O percurso por estes temas, direcionados à investigação sobre o pictorialismo, transitou, no primeiro capítulo, de uma revisão bibliográfica sobre o movimento em suas primeiras formas e sobre o pictorialismo no Brasil, ao contexto cultural específico da rotina dos fotoclubes e de suas publicações no Rio de Janeiro - em especial do *Photo Club Brasileiro* e da revista *Photogramma*. O mapeamento das principais diretrizes do pictorialismo, de suas bases e de seus meios de propagação, criou as condições de superação da ideia de pictorialismo como movimento artístico - ainda que se possam identificar os diversos marcos cronológicos e

historicamente definidos da sua aparição - e possibilitou um entendimento do pictorialismo como uma atitude diante da imagem fotográfica, seja ela analógica ou digital.

A concepção do pictorialismo como um movimento superado dificulta a compreensão da fotografia artística contemporânea, uma vez que muitos dos seus críticos tendem a enaltecer, desprezar ou até omitir o caráter pictórico (ou mesmo pictorialista) de algumas obras. Outra consequência desta concepção da arte ainda em termos evolutivos é a confusão na diferenciação entre a obra de arte e os produtos de *design* ou as imagens belas produzidas em massa na sociedade contemporânea. Além disso, o conceitualismo que permeia a arte atual pode se revelar elitista e inapreensível para o grande público. Assim, a crítica especializada, em geral, se permite o elogio ao pictorialismo de certas imagens e práticas atuais, como as de Sebastião Salgado, desconsiderando, ou omitindo, os aspectos históricos e conceituais que subjazem à produção deste tipo de imagem.

Na qualificação do pictorialismo como movimento, “até quase recentemente, o adjetivo ‘acadêmico’ era usado de maneira genérica e em seu sentido mais redutor e pejorativo”. (PEREGRINO, 1991, p. 12). Entretanto, esta atitude se justifica pela forte influência do neoclassicismo, do romantismo, do impressionismo e do realismo nas academias de belas artes europeia e brasileira (PEREIRA, 2010, p. 17 - 18). Ainda que o pictorialismo tenha mantido uma grande afinidade com o romantismo, é preciso destacar que - assim como o barroco adotou a mesma semântica do classicismo com uma sintaxe diferente - o mesmo ocorreu entre neoclassicismo e romantismo. Assim, o qualificativo “academicismo” no Brasil é usado de uma forma mais alargada, ainda que pertinente: a academia de belas artes brasileira adotou o neoclassicismo como estilo oficial, mas também soube abraçar o romantismo e o realismo em suas vertentes revolucionárias, a partir do século XIX⁴⁹. Posteriormente, o impressionismo também encontrará espaço neste caldo eclético da história da arte brasileira. Precisamente, o que mais caracteriza o pictorialismo é sua assimilação de diferentes estilos da pintura. Nele abundam elementos do neoclassicismo, do romantismo, do realismo, do impressionismo e até mesmo, em sua versão purista, do construtivismo.

Vem daí o esforço em localizar, e ao mesmo tempo relativizar, a ideia de movimento no que concerne ao pictorialismo: sua dissolução em diferentes áreas de consumo da imagem - da

⁴⁹ É importante ressaltar que para Sonia Gomes Pereira, “A palavra ‘acadêmico’ não designa um estilo, mas sim uma postura estética. Assim, não se deve tomar o conceito de ‘acadêmico’ como sinônimo de ‘neoclássico’, conforme ocorreu frequentemente na historiografia da arte brasileira. Tanto na Europa quanto no Brasil, a produção acadêmica ao longo do século XIX partiu de uma postura inicial neoclássica, mas, posteriormente, incorporou ideias e valores de movimentos que lhe foram posteriores – tais como o romantismo, o realismo, o impressionismo e o simbolismo”. (PEREIRA, 2010, p. 74).

publicidade à *selfie* - é de tal ordem que impossibilita a construção de um pensamento sobre o pictorialismo encerrado na unidade que se supõe ser a de um movimento artístico. Tampouco, apesar da necessidade de refazer esta historiografia a cada passo, deve-se circunscrevê-lo a um período histórico fechado, sob o risco de vedar as frestas que permitem uma observação oblíqua deste estilo ou forma de apreciar a fotografia - seja pelo fotógrafo, seja pelo grande público.

A denominação de “estilo” para classificar o pictorialismo pode parecer a mais adequada; contudo, ainda é insuficiente em uma investigação cuja pretensão é a de se situar no âmbito de uma história da arte que se expande em história da cultura, a partir dos caminhos teórico-metodológicos sugeridos por Walter Benjamin, Aby Warburg e Didi-Huberman. Neste sentido, a ideia de “estilo” remete à história da arte de caráter formalista, que segue um modelo cronológico e winckelmanniano que, por sua vez, também se esconde nas práticas pictorialistas contemporâneas da imagem. Em geral, a origem de um estilo está vinculada a um nome ou a um artista, antes de se tornar uma tendência.

Já a ideia de representação é tema de um longo e denso debate que remonta à origem da tradição filosófica ocidental. Este debate interessa aqui porque na pós-modernidade, apesar do descolamento imenso entre o real e sua representação, permanece uma percepção de aderência entre ambos. A fotografia, devido ao seu caráter simultaneamente indicial e icônico, mostra-se como um elemento central nesta discussão. O desconcerto sobre o descolamento entre o real e a representação remonta, no século XX, ao desenvolvimento de disciplinas como a linguística, a semiologia e a antropologia.

No decorrer do século XX, a guinada epistemológica realizada por estas disciplinas, somada à mudança veloz das tecnologias de produção de imagens, provocou uma crise sem precedentes no que concerne ao estudo da imagem, em termos teóricos e metodológicos. A ideia de uma crise da representação também atingiu a história, a crítica de arte e a própria produção artística. Na medida em que se tornou mais difícil distinguir o trabalho artístico profissional de produções estéticas mais corriqueiras, instrumentais ou domésticas, os artistas sofisticam suas elocubrações e suas obras, levando o conceitualismo aos extremos da experimentação científica (por exemplo, no trabalho de artistas como Eduardo Kac⁵⁰), de tal maneira que apenas olhos muito treinados entenderão estas produções como sendo de caráter artístico. Assim, em extremo, temos como contraponto à beleza ideal, não apenas a feiura ou o grotesco, mas também a aridez conceitual.

⁵⁰ Eduardo Kac (Rio de Janeiro, 1962) é um artista carioca que, após fazer parte do grupo *Geração 80*, se notabilizou por suas experiências com a arte digital e transgênica.

A noção de imaginação social (BACZKO, 1985) pode servir como explicação preliminar para as ressurgências do pictorialismo; é no imaginário social que determinadas fórmulas estéticas se mantêm latentes em seu anacronismo. A hipótese defendida por Baczko é a da importância do imaginário como um dispositivo regulador da sociedade. O imaginário, para Baczko, não deve ser concebido como ornamento (1985, p. 298), inconsciente coletivo ou ideologia, mas como parte do processo de construção da identidade social de um grupo. Neste espaço em movimento permanente, ressurgem certas fórmulas estéticas que na verdade sempre estiveram presentes na memória social. A consideração sobre o imaginário social é possível a partir da construção de uma tradição do pensamento que Baczko situa historicamente:

Foi sobretudo na segunda metade do século XIX que se afirmaram correntes do pensamento que aceitavam como evidências afirmações do gênero: “Não são as idéias que fazem a história. A história verdadeira e real dos homens está para além das representações que estes têm de si próprios e para além das suas crenças, mitos e ilusões”. [...] Todavia, na óptica cientista, a parte “escondida” do imaginário social não se encontrava nas estruturas que o organizam, nem nos seus modos de funcionamento específicos. (1985, p. 297).

As reflexões sobre a memória e a imaginação social servem como aglutinadores, no início do século XX, para o surgimento do conceito de “sobrevivência” (*Nachleben*) que, concebido no campo da história da arte e originalmente pensado por Aby Warburg, diz respeito às possibilidades de sobrevivência e de trânsito de fórmulas estéticas por territórios e temporalidades distantes. Warburg talvez se opusesse a qualquer classificação em estilos na história da arte e, por isto, trabalhar com o conceito de *Nachleben* é trabalhar necessariamente com o anacronismo - um método ainda controverso para a historiografia tradicional. Warburg foi um dos precursores da ideia de uma história da arte aberta, e é preciso ressaltar que seu pensamento disruptivo encontrou certos limites quando se deparou com a necessidade de maior sistematização científica. Daí o aparente esquecimento de sua obra que, no entanto, se manteve viva através de seus discípulos, os quais deram continuidade às suas investigações, após a sua morte em 1929.

Alguns discípulos de Aby Warburg, como E. Panofsky e Ernest Gombrich, ajudaram a sistematizar e difundir a “ciência sem nome”, mas coube a Georges Didi-Huberman, mortos os discípulos de Warburg, a maior contribuição contemporânea para a valorização da sua obra. Recentemente, em seu livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), ele resalta a insuficiência do pensamento de Gombrich e Panofsky, no que concerne aos estudos da imagem. Para Didi-Huberman, ambos os autores cercearam, ou tentaram cercear, o estudo da imagem em um sistema fechado. Porém, em lugar de procurar elaborar um sistema que contenha e normatize a chamada “ciência sem nome”,

Didi-Huberman faz um percurso pelas influências mais marcantes na obra de Warburg. Nesta trajetória, em que se revelam nomes como Jacob Burckhardt (1818 – 1897), Edward B. Tylor (1832 – 1917), Darwin (1809 – 1882) e Nietzsche (1844 – 1900), ele recoloca a “ciência sem nome” no campo da interdisciplinaridade, marcando, paradoxalmente, sua singularidade.

O encontro intelectual de Warburg com a antropologia de Tylor e sua ideia de *survival* teria sido particularmente inspirador para a ideia de uma sobrevivência de fórmulas patológicas na história da arte. Segundo Didi-Huberman, “a ‘sobrevivência’, que Warburg invocou e interrogou durante a vida inteira, é, de início, um conceito da antropologia anglo-saxônica [...]. Indício significativo de uma citação, um empréstimo, um deslocamento conceitual [...].” (2013, p. 43). Ainda assim, para discípulos de Warburg como Fritz Saxl e Ernst Gombrich, o conceito de *survival* em Tylor, no entanto, seria insuficiente para os propósitos de Warburg e a “palavra de ordem de toda a empreitada warburguiana: *Nachleben der Antike*” (p. 43). Didi-Huberman destaca a notoriedade da obra de Tylor à época, especialmente o seu livro *Cultura primitiva* (1871). Contudo, “a notoriedade de um livro, mesmo imenso, como neste caso, decerto não basta para garantir seu *status* de fonte teórica. O ponto de contato entre a *kulturwissenschaft* de Warburg e a *ciência da cultura* de Tylor reside, sobretudo, no estabelecimento de um vínculo particular entre *história e antropologia*”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44). Diante de seu objeto de estudos e familiarizado com as reflexões de Tylor,

Warburg encarou o Renascimento (o Renascimento histórico mas também, por extensão, o processo transhistórico dos “renascimentos”) não como um revivalismo através do qual se procederia à recuperação de uma tradição perdida, mas como um mecanismo inconsciente, próprio da memória colectiva, e portanto capaz de se manifestar através dos sintomas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

Para Warburg não existiu um Renascimento propriamente dito, pois a memória está sempre presente, e não apenas nas fórmulas da expressão estética. Além disso, a memória não se reduz, tampouco, a um dejetto de outro tempo que sobrevive sempre igual a si mesmo, a despeito das rupturas históricas que possam ter ocorrido ao longo do tempo⁵¹.

⁵¹ Andreas Huyssen considera que “O divisor história/memória foi superado em quase todos os lugares, e a interdependência entre historiografia e memória é amplamente reconhecida”. (HUYSSSEN, 2014, p. 11). Para Huyssen, eventos traumáticos do século XX, como o Holocausto, conferiram à memória um caráter transnacional, isto é, tal como a modernidade, ela se adapta ao contexto em que emerge, pois a memória é construída em torno de laços locais. A ideia de transnacionalidade problematiza a noção de memória coletiva: há um movimento global de valorização da memória que, ainda que seja transnacional, diz respeito às culturas locais. Huyssen estende a discussão à cultura contemporânea “[...] as indústrias ocidentais da cultura juntaram um número cada vez maior de passados num presente simultâneo e sempre mais atemporal: modas retrô, móveis retro autênticos, museologização da vida cotidiana através de câmeras filmadoras, *Facebook* e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos etc.” (p.15). O termo “memória social”, preferido entre os pesquisadores do campo hoje, talvez seja mais preciso para definir este movimento que atravessa fronteiras, mas procura preservar as singularidades culturais locais. Jacques Le Goff, em *História e Memória* (2013), avatar da discussão sobre o tema, utiliza o termo “memória coletiva”.

Antonio Guerreiro, no livro *O demônio das imagens: sobre Aby Warburg* (2018), situa a colaboração de Didi-Huberman para o entendimento da história da arte da seguinte forma:

[...] Didi-Huberman já tinha demonstrado que a história das imagens era uma história de “objectos temporalmente impuros”, temporalmente complexos, estruturada por configurações anacrônicas, de tal modo que uma história da arte que retirasse daqui as devidas consequências só poderia ser uma história de anacronismos, obrigada a pensar ‘gêneros de tempo’ diferentes, quer do esquema temporal do recomeço neoclássico de Winckelmann (com os ciclos, que lhe são próprios, de grandeza e decadência), quer das concepções historicistas. Assim, a grande fecundidade da obra de Warburg, nunca devidamente explorada, consistiria precisamente na sua capacidade de “desorientar a história”, de a “perturbar”. O ponto de partida de Didi-Huberman é este: na medida em que, para Warburg, as imagens produzem um regime de significação que faz apelo aos processos da memória psíquica, elaborando-se historicamente e geograficamente, elas reclamam que se alarguem os modelos canônicos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua “sobrevivência” para além do espaço cultural europeu e ocidental. Estamos diante de uma concepção rememorativa da história, em que as imagens, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é próprio, circulações e intricações de tempos, intervalos e falhas no *continuum* da história (GUERREIRO, 2018, p. 22-23).

Para Antonio Guerreiro,

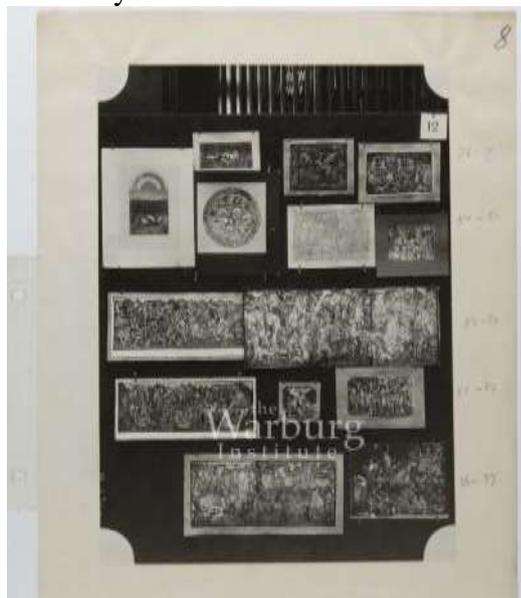
[...] o núcleo fundamental do pensamento de Warburg, que o tinha levado a descobrir uma rede de fórmulas expressivas universais e transhistóricas (sujeitas, muito embora, a determinações históricas na sua vida póstuma, pois elas não são pura e simplesmente transmitidas como algo a imitar: cada época tem a sua maneira de as seleccionar, reactivar e intensificar), presentes em todas as produções simbólicas da humanidade e não apenas na arte, não encontrou grandes desenvolvimentos e só recentemente se começou verdadeiramente a explorar suas potencialidades. (2018, p. 18).

Ainda segundo Guerreiro,

Fala-se hoje de um “renascimento” de Aby Warburg para designar o interesse crescente pela sua obra e para reconhecer que ela terá finalmente chegado ao momento da sua legitimidade. Este renascimento não é motivado por um interesse arqueológico, mas pela descoberta de que todo o trabalho de Warburg – as suas elaborações teóricas, as suas investigações historiográficas, a constituição de uma biblioteca que o ocupou a vida inteira – são um contributo importante para pensar a história da arte, isto é, tanto a disciplina com esse nome – nos seus métodos, nos seus pressupostos – como a própria historicidade das obras de arte. E, de maneira mais alargada, para pensar o vasto campo da *Kulturwissenschaft*, da ciência da cultura. (2018, p. 13).

Talvez a ideia de renascimento para designar a recente valorização da obra de Warburg não seja a mais adequada: o nome Warburg se manteve presente graças à existência e à longevidade do *Instituto Warburg*, ainda que suas teorias e métodos tenham ficado subsumidos na filtragem que seus discípulos fizeram das suas reflexões e investigações. Como herança intelectual, além de suas teorias, a biblioteca e o instituto, Warburg deixou o chamado *Atlas Mnemosyne*: grandes painéis onde reunia imagens diversas dos temas de sua predileção, realizadas originalmente em diferentes suportes. Sabe-se hoje da existência de sessenta e três painéis que reúnem em torno de mil fotografias (GUERREIRO, 2018, p. 14).

Figura 13 – Painel 08 do Atlas Mnemosyne



Painel 08 (Agosto/Setembro de 1928). Instituto Warburg, Londres.

Sobre a biblioteca de Warburg, Guerreiro ressalta que “ela propõe-se mostrar a função da memória colectiva europeia enquanto poder formador de estilo, assumindo como constante a cultura da Antiguidade pagã”. (WARBURG apud GUERREIRO, 2018, p. 25 - 26).

Segundo Guerreiro,

[...] se é possível acompanhar as imagens da Antiguidade na sua migração imparável, na sua deslocação histórica e geográfica, é porque elas permanecem como tensão energética, como “vida em movimento”, [...], cujos traços significantes estão inscritos na memória da humanidade. (GUERREIRO, 2018, p. 26).

Antonio Guerreiro define o *Atlas* de Warburg como um instrumento “através do qual [Warburg] queria mostrar a permanência de certos valores expressivos, dotados de uma ‘força formadora de estilo’ [...], que sobrevivem como patrimônio sujeito a complexas leis de transmissão e recepção”. (2018, p. 14 - 15).

Para Guerreiro,

O que Warburg fez no seu Atlas foi levar esta hipótese [permanência de certos valores expressivos] até às últimas consequências, até ao ponto em que julgou poder fazer o mapa das deslocações mnêmicas, o que significa uma espacialização da história que a apresenta não de modo cronológico, mas como uma montagem sincrônica em que nada se situa antes ou depois, mas sim ao lado, mais ou menos afastado. (2018, p. 34).

Nos termos de Warburg, pode-se, portanto, pensar a ideia de estilo como fórmula ou forma estética. O historiador da “ciência sem nome” elege como mote de sua obra a sobrevivência (*Nachleben*) de fórmulas estéticas pagãs no renascimento clássico, que observa em sua busca por manifestações de fórmulas de *pathos* (*Pathosformel*) (GUERREIRO, 2018,

p. 25). Com o termo *Pathosformel*, Warburg identificou fórmulas arcaicas da expressão humana carregadas de intensa emoção que, permanecendo latentes na memória coletiva ao longo do tempo, são ativadas segundo o momento ou contexto histórico.

Antonio Guerreiro oferece a seguinte definição de *Nachleben*:

[...] o que Warburg entende por *Nachleben* e remete para uma sobredeterminação temporal da história que não é a da continuidade do tempo cronológico não são nunca conteúdos, mas valores expressivos que ganham forma naquilo a que chamou *Pathosformel*, onde se dá a ver uma “mímica intensificada”, uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e afecções sofridas pela humanidade. (2018, p. 26).

Giorgio Agamben traduz o conceito de *Pathosformel* nos seguintes termos:

[...] não é possível distinguir [na *Pathosformel*] entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, é prova suficiente de que seu pensamento [de Warburg] não se deixa de modo algum interpretar nos termos de uma oposição tão pouco genuína como a de forma/conteúdo, história dos estilos/história da cultura [...]. (AGAMBEN, 2017, p. 112-113).

Agamben atenta para a inadequação da tradução de *Nachleben* como sobrevivência, conceito fundamental na obra de Warburg e no desenvolvimento desta tese. Por sobrevivência entende-se algo que perece e renasce ou que meramente sobrevive à ruína do seu tempo. Giorgio Agamben pontua que renascimento e sobrevivência não são traduções precisas para o termo *Nachleben*, que,

[...] só tem sentido se for inserido nesse horizonte mais amplo, em que as soluções estilísticas e formais adotadas em cada momento pelos artistas se apresentam como decisões éticas que definem a posição dos indivíduos e de uma época relativamente à herança do passado e em que a interpretação do problema histórico se torna, ao mesmo tempo, um ‘diagnóstico’ do homem ocidental em sua luta para curar suas contradições e encontrar, entre o velho e o novo, sua morada vital. (2007, p. 117).

Seja qual for o sentido preciso que se possa atribuir ao conceito de *Nachleben*, Warburg inegavelmente toca em um ponto central da teoria da história: o problema do anacronismo na história da arte. Para Didi-Huberman, “não há história da arte sem uma filosofia da história – ainda que espontânea, impensada – e sem uma escolha de *modelos temporais*; não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de *modelos estéticos*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14)

A revalorização de Warburg acompanha a crítica à história moderna da arte, tal como concebida por Winckelmann. O risco para o qual as novas pesquisas apontam é o do encarceramento da “ciência sem nome” em modelos, pois estes acabam por revelar certo essencialismo residual (como nas propostas de Panofsky) que não rompe com a tradição idealista da história da arte moderna. Pesquisadores como Didi-Huberman atribuem a

Winckelmann o mérito de sistematizar o que até então era “crônica de tipo pliniano ou vasariano” (2013, p. 14), mas as contradições de Winckelmann não impedem Didi-Huberman de localizar, em sua visão sobre a arte, um reflexo inicial do essencialismo que marcaria a construção da história da arte como disciplina.

Para Didi-Huberman, é preciso considerar o modelo histórico sob o qual Winckelmann escreveu sua obra e em que se assentou grande parte da história da arte ocidental:

Winckelmann deve ter tirado uma concepção da ciência histórica que se articulava não apenas com os problemas de classificação típicos da epistemologia do iluminismo, mas também com um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte. (2013, p. 18).

Mesmo assim, Didi-Huberman valoriza as pesquisas de Winckelmann no que se refere a seu papel fundador da história da arte moderna, por ser

(...) o primeiro a trazer o verdadeiro espírito de observação para este estudo [da história da arte]; foi o primeiro a se permitir decompor a Antiguidade, analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as nuances de estilo; foi o primeiro a desbravar os caminhos e fixar os marcos nessa terra incógnita; foi o primeiro que, ao classificar as épocas, abordou a história dos monumentos, comparou os monumentos entre si e descobriu características seguras, princípios de crítica e um método que, retificando uma profusão de erros, preparou a descoberta de uma profusão de verdades. (2013, p. 14).

Warburg, ao contrário,

[...] decompôs, desconstruiu sub-repticiamente todos os modelos epistêmicos em uso na história da arte vasariana e winckelmanniana. Desconstruiu, por conseguinte, o que a atual história da arte ainda toma por seu conhecimento iniciático. Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de ‘vida e morte’, ‘grandeza e decadência’, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentes inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações e das ‘serenas belezas’ antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um *modelo psíquico*, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

A partir da leitura de Winckelmann e Warburg feita por Didi-Huberman, se pode depreender que a diferença entre ambos reside na assimilação que Warburg faz da oscilação entre “a essência e o devir” (2013, p. 22) e na negação desta contradição, por parte de

Winckelmann. Ao ressaltar o modelo winckelmanniano⁵² da história moderna da arte, Didi-Huberman abre um campo de pesquisa sobre a própria condição da história da arte, que se apresenta de duas formas: por um lado se assenta no paradigma da história natural, biológico e evolutivo; por outro, se constitui do idealismo metafísico, que nas palavras de Didi-Huberman, “se entende muito bem com a ‘ausência’ categórica de seu objeto [a arte antiga]”. (2013, p. 19). Em outros termos, a história da arte, para Winckelmann, se daria pelo luto de uma ausência. Como veremos adiante, muitas formas e narrativas da fotografia se assentam também na ausência do seu objeto.

É importante observar que por detrás da concepção moderna de história – e, por conseguinte, da história da arte – se esconde a expectativa da História, no singular, em oposição às histórias, conforme a formulação de Reinhardt Koselleck, que François Hartog menciona em seu livro *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo* (HARTOG, 2015, p. 137). Esta reflexão indica que a ciência sem nome de Warburg não pode prescindir das exigências e expectativas da pesquisa histórica, e a própria oscilação entre a essência e o devir aproxima o pensamento warburgiano do essencialismo winckelmanniano, isto é, Warburg pensa ainda em uma ciência, mesmo que sem nome: uma única ciência que pudesse reunir todas as ciências da arte. Isto quer dizer que seu pensamento está inserido em uma epistemologia da arte cravada no contexto moderno de compreensão do conhecimento, ainda tributário da tradição científica ocidental.

É neste sentido que se desenvolve o trabalho de pesquisa empreendido pelos continuadores da iconologia de Warburg. Segundo Didi-Huberman, Warburg, “[...] foi reconhecido como o pai fundador de uma disciplina considerável, a iconologia, mas sua obra logo se apagaria por trás do trabalho tão mais claro e distinto, tão mais sistemático e tranquilizador de Panofsky.” (2013, p. 27). Erwin Panofsky tornou-se um dos mais célebres discípulos de Aby Warburg, assim como Ernst Gombrich – que também alcançou celebridade, mas só ingressou no *Instituto Warburg* após a morte de Aby Warburg.

Em *O Significado nas Artes Visuais* (1976), no artigo “Iconologia e Iconografia”, Panofsky procura estabelecer um método de análise do produto artístico que escape ao formalismo idealista predominante na história e na crítica de arte. Assim, cria um sistema, o qual também chama de “Iconologia”, tributário das teorias warburgianas, mas que sistematiza a leitura da obra de arte em três níveis. Ao criar este sistema, sem dúvida Panofsky forneceu

⁵² Para Didi-Huberman, “A história de que se trata já era ‘moderna’, já era ‘científica’, no sentido de ultrapassar a simples *crônica* de tipo pliniano ou vasariano. Visava a algo mais fundamental, [...] como uma *análise dos tempos*”. (2013, p. 14).

um meio de estudo valioso acerca das obras de arte. Contudo, Gombrich, em seu artigo sobre os “Objetivos e limites da iconologia” (2012), aponta para o risco que o método iconológico panofskyano corre de sofrer uma normatização que aprisionaria a análise da obra de arte em um modelo lógico-verbal inadequado para uma compreensão precisa da obra. Para Gombrich, é preciso estudar as instituições, além do estudo da forma e do conteúdo de uma obra específica:

A iconologia deve começar pelo estudo das instituições, não pelo estudo dos símbolos. É claro que ler ou escrever romances policiais é mais emocionante do que ler livros de culinária, mas são os livros de culinária que nos dizem se, em alguma ocasião, a sobremesa deve ser servida antes da sopa. Não podemos descartar um banquete caprichoso que inverta a ordem e explique o enigma que tentamos resolver. (GOMBRICH, 2012, p. 482).

O perigo da iconologia poderia ser o de deter-se na decifração dos símbolos das imagens. Para Gombrich, “[...] como no idioma, os incautos têm a impressão de que os símbolos são como um código com uma relação unívoca entre signo e significância”. (2012, p. 471). Gombrich prossegue: “Aqui, como sempre, o símbolo funciona como uma metáfora que adquire seu significado específico somente em um determinado contexto. O quadro tem apenas um significado, não vários.” (p. 475).

Por um lado, Panofsky apresentou uma sistematização do pensamento livre e sem amarras de Warburg. Por outro, Gombrich apontou uma falha fundamental deste sistema - mas que não o anula: ao se configurar como uma possibilidade de aproximação da imagem, a iconologia pode levar a descobertas de peso mesmo permanecendo no âmbito do pensamento racional do qual as imagens parecem escapar; ou, pelo contrário, a iconologia pode aprisionar a reflexão no universo do simbólico sem considerar as condições de produção dos seus simbolismos.

Outro perigo que pode decorrer do método livre warburgiano, para o qual alertam Agamben e Guerreiro, é o de associar o pensamento de Warburg à psicologia jungiana:

A concepção warburgiana dos símbolos e de sua vida na memória social pode fazer lembrar a ideia jungiana de arquétipo. O nome de Jung não surge, porém, nas notas de Warburg. É preciso não esquecer, por outro lado, que as imagens são para Warburg realidades históricas, inseridas em um processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas, como em Jung. (AGAMBEN, 2017, p. 120).

Uma vez pontuadas estas duas considerações, em relação ao desenvolvimento que Gombrich e Panofsky dão à ciência sem nome e em relação a um possível deslizamento da proposta warburgiana na direção de um psiquismo jungiano, pode-se compreender a importância da contribuição de Warburg para a configuração de uma teoria das imagens.

No entanto, ao mesmo tempo em que os estudos mais recentes apontam para uma tendência de des-sistematização dos esquemas propostos por Panofsky, e ainda que a crítica à iconologia como meio de acesso limitado à obra de arte seja legítima, esta não deixa de ser um elemento fundamental na construção de uma história da arte mais abrangente, que seja capaz de incorporar os estudos de semiótica, antropologia, filosofia e de teoria da história.

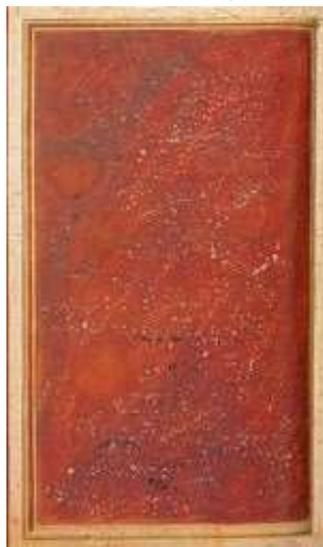
A crítica de Didi-Huberman ao seguimento que os discípulos deram às teorias de Warburg, sua ciência sem nome, deve ser contraposta ao elogio tecido por Giorgio Agamben em artigo escrito em 1984, “Aby Warburg e a ciência sem nome” (AGAMBEN, 2017), em que ressalta a sabedoria de Panofsky e Gombrich, pois estes últimos souberam e conseguiram, ainda que mediante muitas concessões à biblioteconomia moderna, levar adiante o projeto de Aby Warburg. (AGAMBEN, 2017, p. 126 - 127). Antonio Guerreiro faz eco a Didi-Huberman, mas reconhece a importância de Gombrich em difundir as ideias de Warburg:

Apesar de muito criticado por nem sempre entender o significado e o alcance das propostas de Warburg e pela dificuldade em libertar-se dos modelos convencionais da historiografia da arte, Gombrich desempenhou um papel fundamental na descoberta de uma obra que tinha permanecido oculta (GUERREIRO, 2018, p. 15).

Didi-Huberman reage à evidência de que Gombrich e Panofsky conseguem construir seu trabalho contornando o essencialismo que supostamente excluíram, mas herdaram do método warburguiano. Ao refutar a iconologia de Panofsky, o historiador se vale de um pano⁵³ de pintura de Fra Angélico (1395 – 1455), que o remete ao *Expressionismo Abstrato* de Jackson Pollock (1912 – 1956). O fato de que este pano de pintura tenha sido ignorado pelos mais eminentes historiadores, desde a Renascença, é um dado incontestável para a argumentação de Didi-Huberman sobre o limite da iconologia em dar conta desta pintura, cuja figuração remete ao abstracionismo praticado no século XX por artistas norte-americanos.

⁵³ Traduzido do original “*pan de peinture*”. A tradutora Vera Casa Nova esclarece em nota que “*pan* refere-se, entre outras acepções, a uma parte, de pequenas ou grandes proporções, de uma parede. No contexto, trata-se de uma parte da pintura do afresco, traduzida aqui por ‘pano’. [...], ‘pano’ é a denominação da extensão de um muro ou parede entre duas arestas, contrafortes etc. [...]” (DIDI HUBERMAN, 2015, p. 57).

Figura 14 - Parte inferior da *Madona das Sombras*



Fra Angélico. Afresco, *circa* 1440 - 1450. Florença, Convento de São Marcos. Altura: 1,50m.

Assim, para Didi-Huberman, “diante do pano, era preciso, seriamente, pôr em questão a própria representação, e comprometer-se, por conseguinte, num debate de ordem epistemológica sobre os meios e os fins da história da arte enquanto disciplina.” (2015, p. 18). Sua proposta é a de “estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudos” (p. 19). A iconologia do pano de pintura teria, segundo a ótica panofskyana, que percorrer o caminho de

[...] uma “significação convencional” a partir de um “modelo natural”; difícil encontrar um “motivo” ou “alegoria” no sentido habitual desses termos; difícil identificar claramente um “assunto” ou “tema” bem distinto; difícil exibir uma “fonte” escrita que pudesse servir de interpretante verificável (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 18).

Em sua argumentação, Didi-Huberman pontua que mesmo as fontes eucrônicas de pesquisa são insuficientes para dar conta da leitura de determinadas obras. No caso do pano de Fra Angelico, os textos escritos na época mais próxima do período de vida do artista seriam uma fonte de interpretação mais segura para a pesquisa histórica. Assim, Didi-Huberman menciona o texto de Cristóforo Landino, de 1481, como fonte eucrônica para, em seguida, apesar da pertinência histórica da fonte, ressaltar o anacronismo do próprio autor do texto sobre Fra Angelico. O texto de Landino, escrito “uns trinta anos após a morte do pintor” (2015, p. 20) seria, aparentemente, o documento mais adequado para a interpretação da obra de Fra Angelico. No entanto, ao aproximar Fra Angelico e Leon Battista Alberti, que são contemporâneos um ao

outro, Didi-Huberman descobre mais do que a diferença de estilos entre ambos: paradoxalmente eles são anacrônicos entre si. Este fato permite ao historiador relativizar a importância das fontes eucrônicas, que seriam uma exigência da investigação no campo da história (p. 22).

Portanto, é mais importante

[...] reconhecer como valiosa a *necessidade do anacronismo*: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens. (2015, p. 22).

Finalmente, Didi-Huberman revela o que podemos extrair, na atualidade, da moldura em *trompe l'oeil* e da pintura propriamente dita, feita de manchas de tinta branca sobre um fundo vermelho, que compõem o afresco de Fra Angélico. A moldura remete à atualidade do pintor no século XV, e as manchas brancas, na pintura de um vermelho profundo, remetem à tradição bizantina. O que parece uma pintura moderna abstrata do século XX, como o próprio Didi-Huberman admite em sua leitura, ganha a dimensão da tradição litúrgica a que atende e à tradição da arte bizantina, em que “a função rememorativa da cor supõe, por outro lado, uma noção da *figura*”. (2015, p. 22).

Para Didi-Huberman,

Estamos *diante do pano* como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de ‘estilo ou de ‘época’ revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de “historiador fóbico do tempo”). (2015, p. 23).

Apesar de recusar a ideia de equipamento cultural ou cognitivo, Didi-Huberman revê a obra do frade como um fruto deste equipamento mental que subvertia a distinção entre os quatro tipos de sermões ou figuras do discurso comuns à época: *subtilis, facilis, curiosus, devotus*. (2015, p. 23): “O historiador da arte deve, sobretudo, compreender em que e como o trabalho pictural de Fra Angelico terá consistido, precisamente, em subverter tal distinção, em transformar, em reinventar tal ferramenta mental.” (p. 23). Assim, o historiador sugere que o anacronismo é mais que uma ferramenta a ser usada na investigação histórica, e sim uma condição desta.

É também neste sentido que Didi-Huberman enxerga a importância de Warburg: na ideia de cultura visual, que reúne o caráter austero da filologia à contingência histórica. Para Didi-Huberman, Walter Benjamin, Carl Einstein (1885 – 1940) e Aby Warburg são os

primeiros a perceber o valor do anacronismo e sua presença atávica e constante nas práticas históricas. Para estes autores, o anacronismo é uma condição necessária do fazer histórico.

No livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), no primeiro capítulo, intitulado “A história da arte como disciplina anacrônica”, o autor começa por ressaltar o anacronismo da história da arte a partir da atuação do historiador no tempo presente e da abertura da imagem: “diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a desposseção do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do especialista.” (2015, p. 16).

Ao evocar o anacronismo como fantasma dos historiadores, inclusive os da Escola dos Anais, Didi-Huberman não deixa de ressaltar o desconforto de Marc Bloch (1886 – 1944) ao ter que admitir, em termos menos convincentes e convencidos, que o historiador jamais escapa do anacronismo.

Aprofundando ainda mais o debate, Didi-Huberman propõe que

[...] a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrômicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (2015, p. 28).

Didi-Huberman se vale da noção de anacronismo para reivindicar uma história, mais especificamente uma história da arte, que considere as imagens como sintomas do tempo. Enquanto sintomas, as imagens rompem a ordem linear cronológica habitual entre a duração da “doença” e a instantaneidade da irrupção de sua existência. A quebra da normalidade do organismo indica algo. São estas interrupções ou fissuras que permitem ao médico e/ou historiador observar a presença de algo que, no caso das imagens, nunca está em uma normalidade orgânica.

A historiadora helenista Nicole Loraux também adota a noção de anacronismo como uma ferramenta epistemológica a ser valorizada, defendendo “uma prática controlada do anacronismo”. Em seu caso, o objeto de estudos é a Grécia Antiga, objeto este que, ao ser interrogado pelo historiador, está sujeito necessariamente ao anacronismo, por mais rigorosos que sejam os métodos adotados na investigação.

A prática controlada do anacronismo

[...] não anula a pesquisa da qual não se poderia, a preço algum, fazer economia porque ela constitui uma condição necessária e preliminar ao vaivém entre o antigo e o novo: falo do momento em que se tenta suspender suas próprias categorias para cingir as desses ‘outros’ que, por hipótese, foram os antigos gregos. (LORAUX, 1992, p. 61).

Segundo Nicole Loraux (1992), em seu *Elogio do Anacronismo*,

[...] o anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação, a acusação - em suma - de não ser historiador, já que se maneja o tempo e os [...] tempos de maneira errônea. Assim, o historiador em geral evita cuidadosamente importar noções que sua época de referência supostamente não conheceu, e evita mais ainda proceder a comparações - por princípio indevidas - entre duas conjunturas separadas por séculos. Mas, com isso, o historiador corre inevitavelmente o risco de ser entravado, impedido de audácia, ao contrário do antropólogo que, em condições análogas, recorre sem perturbação de consciência à prática da analogia. (LORAUX, 1992, p. 57).

O “uso controlado do anacronismo” supõe assumir seu risco, “com a condição de que seja com inteiro conhecimento de causa e escolhendo-lhe as modalidades” (LORAUX, 1992, p. 57). Este controle evitaria a modificação da “face das coisas segundo o valor de uso que queremos lhe dar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 38). O uso controlado do anacronismo pode ser entendido, nos termos de Didi-Huberman, como a pesquisa sobre rastros materiais: “vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade dos ‘fatos do passado’.” (2015, p. 117).

Associando o pensamento de Aby Warburg e Walter Benjamin em relação à história, Didi-Huberman não apenas tece um elogio ao anacronismo, como também o entende como uma condição necessária à história como disciplina. Antonio Guerreiro, em seu artigo *Warburg e Benjamin: uma silenciosa proximidade* (2018, p. 113) atenta para a semelhança entre os projetos finais de ambos, igualmente inacabados: o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, e o livro das *Passagens*, de Benjamin.

Segundo Guerreiro,

[...] por uma espécie de ironia da história, esse renascimento warburgiano se deu já no rescaldo do apogeu benjaminiano, mas não é estranho a ele: foi em certa medida por mediação benjaminiana que Warburg emergiu de um acentuado esquecimento a que esteve votado durante mais de meio século (p. 2018, p. 114).

O objetivo de Guerreiro em seu artigo é o de aproximar a ideia de *Pathosformel*, de Warburg, da ideia de imagem dialética, de Benjamin. Esclarecendo que o conceito de imagem dialética jamais alcança uma definição fixa, Guerreiro investe na definição de imagem como algo que escapa à

[...] representação figurativa; não é algo material que se oferece à visão, mas é uma elaboração intelectual a que deve proceder o historiador ou o sujeito histórico, para que possa emergir um modelo temporal da história que interrompe o curso homogêneo e vazio das construções ideológicas do historicismo. Esta história descontínua, feita de anacronismos, onde se suspende a dinâmica dos acontecimentos e passado e presente tornam-se fulgurações de tempo condensado que é o ‘tempo do agora’. (2018, p. 116).

A hipótese central desta tese também se constrói em torno da ideia de que por trás do pictorialismo, em suas diferentes formas e temporalidades históricas, se esconde uma concepção histórica evolutiva e essencialista da arte. A diferença de abordagem da história da arte entre Winckelmann e Warburg é frutífera no sentido de esclarecer o quadro mental que envolve a prática pictorialista dos anos 1890 na fotografia, ao mesmo tempo em que nos permite localizar com mais (e menos precisão), o sentido do pictorialismo para a história da arte e da fotografia.

Para os críticos do pictorialismo, ele equivale ao momento de decadência de uma etapa necessária no processo natural de evolução da história da fotografia. Porém, a noção de *Nachleben* - criada por Warburg, recuperada e desenvolvida por autores como Agamben, Didi-Huberman, Antonio Guerreiro e Carlo Ginzburg - pode contribuir para uma melhor compreensão da ideia de pictorialismo como movimento ultrapassado e edulcorado para a crítica especializada em fotografia. Assim, na contramão da história da fotografia e da história das representações, o pictorialismo surge como um tema de investigação inevitavelmente anacrônico ao evocar preceitos da pintura tradicional e ao negar a condição de reprodutibilidade da fotografia. O pictorialismo, no contexto da leitura que Didi-Huberman faz do surgimento da história moderna da arte, estaria definitivamente atrelado a Winckelman: a rejeição ao *pathos*, a idealização do objeto ausente, a imitação da norma e da historicidade da pintura são elementos constantes na prática pictorialista.

A importância do pictorialismo se dá pelo que mostra e também por aquilo que oculta: ele dá visibilidade a uma das formas artísticas adotadas pelo idealismo. No entanto, quando desconsiderada a base onde se instalam seus fundamentos, o pictorialismo pode ser rejeitado de imediato, como um movimento superficial e artificial. Para compreender o pictorialismo é preciso atentar para seus pressupostos idealistas, modernos e nostálgicos, e realizar uma investigação atenta aos nossos próprios pressupostos potencialmente idealistas.

As hipóteses de Didi-Huberman permitem o reposicionamento crítico sobre o pictorialismo na história da fotografia, considerando-o a partir de fórmulas pictóricas cuja influência alcança práticas modernas e contemporâneas, eruditas e populares. A consideração da convivência entre diferentes estilos artísticos nos permite lidar com o anacronismo desta possível gama de associações entre literatura, romantismo, pintura, artes plásticas, cinema e fotografia: apenas considerando o anacronismo e as diferenças de produção e exibição entre estas linguagens, é possível estabelecer tais relações. A absorção do anacronismo na iconologia, para Didi-Huberman, parece possibilitar uma aproximação maior ao método warburgiano.

O exercício de Carlo Ginzburg na aplicação da ideia de *Pathosformel* no ensaio “‘Seu país precisa de você’: Um estudo de caso em iconografia política” (2014) pode ser um exemplo interessante para o estudo do anacronismo na história da arte: para Ginzburg, tal é a força simbólica do cartaz de 1914, com o rosto de Lord Kitchener⁵⁴ convocando voluntários para a guerra, que, mesmo que Lord Kitchener tenha caído em desgraça, o simbolismo do cartaz sobreviveu:

Durante a guerra, ou imediatamente depois dela, versões mais ou menos reelaboradas do cartaz de Kitchener foram feitas na Itália, Hungria e Alemanha. Nos Estados Unidos e na União Soviética, Lord Kitchener reapareceu disfarçado como, respectivamente, Tio Sam e Trótsky [...]. Essa longa série de imitações e variações (juntamente, como veremos, com inversões e paródias) prova a eficácia do cartaz de Lord Kitchener: com certeza o mais bem sucedido de todos. (GINZBURG, 2014, p. 69).

Com o intuito de compreender o poder simbólico desta imagem, Ginzburg empreende uma investigação em que busca representações pictóricas, ao longo da história da arte, que apresentem o mesmo poder simbólico: estabelecer uma relação de poder entre o observador da imagem, aquele que observa, e um rosto que não apenas “fala”, mas que também aponta para seus espectadores e “escolhe” o observador. Para tanto, Ginzburg traça um percurso que vai das antigas imagens do Cristo *Pantocrator*⁵⁵ às modernas propagandas de cigarro, constatando a permanência de um gesto ou de uma fórmula em que a imagem frontal de alguém, que escolhe aquele para quem aponta seu dedo indicador, adquire uma força simbólica que ultrapassa as eras. A eficácia simbólica da imagem se revela, assim, em sua dispersão e sobrevivência em contextos e momentos históricos totalmente anacrônicos.

No mesmo livro, no ensaio “David, Marat, arte, política e religião”, Ginzburg realiza um exercício iconográfico sobre o quadro *Marat em seu último suspiro* (1793), feito por Jacques-Louis David, que também atualiza as reflexões warburgianas sem propor, neste caso, uma análise iconológica do quadro. O dado mais relevante apresentado por Ginzburg, neste ensaio, refere-se à aparente contradição de que David - ao pintar um quadro do revolucionário francês Jean-Paul Marat (1743 – 1793) – tenha se baseado em uma iconografia cristã que remonta ao período Rococó, estilo ao qual se contrapunha o neoclassicismo. Note-se que a pintura foi executada nos três meses posteriores à morte de Marat, revelando a sincronia de David com os ideais da Revolução Francesa.

Da mesma forma, cabe buscar na história da fotografia a sobrevivência de fórmulas estéticas vindas de outros meios, que contagiaram a prática fotográfica tornando-se

⁵⁴ Lord Kitchener (1850- 1916) foi o secretário de guerra britânico durante a primeira Guerra Mundial.

⁵⁵ O Cristo *Pantocrator*, na tradição iconográfica cristã, é uma representação de Jesus Cristo onipotente com o dedo indicador da mão direita em gesto de bênção.

imperceptíveis, naturalizadas na ideia que se faz cotidianamente da fotografia. O pictorialismo, ainda que muito pouco estudado, importa para a tradição da história da arte e da fotografia brasileiras por sua posição enquanto movimento ou atitude predominante na segunda década do século XX – manifesta através das exposições, concursos, eventos e publicações promovidos pelo *Photo Club Brasileiro* da cidade do Rio de Janeiro.

Reconhecido por sua influência sobre o pensamento dos sócios do fotoclube, Robert de La Sizeranne ressurgiu neste momento da reflexão por conta de seu artigo *L'anachronisme dans l'art* (1894). Neste artigo, que escapou à bibliografia de Ricardo Mendes (2013b) sobre o crítico francês, Sizeranne ressalta o anacronismo da arte que chamava moderna, se referindo aos pintores religiosos. A proliferação de representações de cenas dos textos sagrados “envernizadas” com aquilo que chama “cor local”, cristos e santos vestidos de maneira atual, os anacronismos, como ele deixa claro, o irritam. No entanto, não pode deixar de se render ao encanto de algumas destas obras que atualizam o sagrado. Esta postura de Sizeranne, ambígua ou supostamente neutra, aponta para uma tendência da crítica que tem dificuldade em lidar com rupturas e continuidades simultaneamente. Sizeranne encontra um caminho em que considera legítimos certos anacronismos nas pinturas religiosas, mas, segundo seus critérios, outros anacronismos, quando exagerados, seriam aberrações. Embora sua reflexão sobre o anacronismo na arte se restrinja à pintura e não aprofunde uma discussão de caráter teórico para a história da arte, ao reconhecer a pintura renascentista como fruto de anacronismos, o autor é obrigado a entrar superficialmente em um debate estético mais complexo.

A recepção da obra de Sizeranne no Brasil, como já mencionado, foi estudada por Ricardo Mendes (2013b). Contudo, para Mendes, a presença de Sizeranne no pensamento fotoclubista foi filtrada pela leitura do jornalista baiano Pedro Eunápio Deiró (1829-1909), conhecido por sua atuação como historiador e teórico da literatura. Aqui, cabe ressaltar que não se sabe o poder de penetração, entre o público brasileiro, da *Revue des Deux Mondes*, periódico que tornou Sizeranne conhecido.

Deve-se observar, no entanto,

[...] que o texto do ensaísta parece caracterizar-se continuamente pelo caráter argumentativo, pelo tom coloquial; surge agora no parágrafo final um dos traços narrativos que serão regulares na sua obra: a inversão inesperada de rumo, a abertura de novas perspectivas. (MENDES, 2013b, p. 14).

Filtrada por Deiró, a assimilação que os fotoclubistas fazem das teorias de Sizeranne serve de fundamento para o rumo da produção fotoclubista carioca. O estilo anedótico nunca é

plenamente adotado, mas o modernismo fotográfico só se tornaria consistente a partir da década de 1940, especialmente em São Paulo.

O objetivo editorial da revista *Photogramma*, com suas disputas internas e em sua relação com a sociedade, revelou-se como uma batalha pelo domínio de uma narrativa que determina o bom gosto ou decoro, assim como relê a tradição artística e cultural brasileira segundo seus propósitos. Seu projeto, contudo, não foi inteiramente derrotado com o fim da República Velha, ao contrário, ele se manteve latente na sociedade brasileira, dissolvendo-se na chamada fotografia moderna, no fotojornalismo e em práticas populares como a fotopintura.

A comprovação empírica da atualização do pictorialismo se dá não apenas pela evidência de imagens largamente difundidas em plataformas como *Instagram* ou *Facebook*, planos de fundo, ofertas de transformação digital de retratos analógicos em pinturas (a óleo ou outras técnicas), mas também pelo reconhecimento da significativa retomada de processos técnicos artesanais da fotografia em um uso supostamente subversivo nas galerias de arte contemporânea. São iniciativas que procuram implodir noções outrora fundadoras da fotografia, como o tempo e o espaço.

Cabe indagar, porém, como estas imagens do pictorialismo novecentista, tão distantes no tempo e no espaço, podem possibilitar qualquer analogia com, por exemplo, o imaginário das fotopinturas do sertão nordestino? Em *Arte Brasileira no Século XIX* (2008), Sônia Gomes Pereira observa como, tradicionalmente, a história e a crítica de arte procuram dispor os fatos e os eventos em uma ordem cronológica linear, sem contar com a interpenetração ou convivência entre estilos e movimentos artísticos. Por isto, a historiadora buscou evidenciar a longa duração de alguns movimentos artísticos e sua convivência em diferentes momentos do século XIX, o que reforça o argumento a favor da hipótese da sobrevivência de fórmulas estéticas consideradas superadas na produção artística contemporânea.

Esta abordagem leva à superação da ideia de hibridismos – máxima diletta da crítica de arte contemporânea. Aqui, parte-se da premissa de que a fotografia se configura em um instrumento precioso de compreensão da sociedade porque é híbrida em si, não porque sua prática na sociedade contemporânea ultrapasse as fronteiras das definições estáticas da história e da crítica de arte. Nesse hibridismo inato da imagem e em especial da imagem técnica, está sua flexibilidade em traduzir, visualmente, aspectos culturais, ambientais, individuais, literários, artísticos, com a marca do realismo icônico e indicial.

Por isto, pode ser mais adequada a adoção de um léxico mais próximo ao do campo da história. A adoção do termo representação em lugar da noção de encenação é mais favorável aos objetivos desta investigação, uma vez que a ideia de encenação pode ser ainda mais polêmica no estudo da fotografia quando comparada a outras formas de arte, tradicionalmente

ficcionalis, e servir menos para elucidar que para confundir o campo. Ainda que mais ambivalente que a palavra “encenação”, a palavra “representação” é mais precisa no que se refere à questão da imagem técnica.

Maria Lúcia Bastos Kern, em *Imagem manual: pintura e conhecimento* (2006) resume a origem da ideia de representação na arte:

Na Grécia antiga, a noção de imagem esteve vinculada à reprodução do real. O seu critério de elaboração era a semelhança formal e da aparência, porque criava a ilusão de verdade. A falsa verdade da cópia possibilitou o desenvolvimento da ideia de simulacro, isto é, a simulação do próprio ser, chegando a ponto de substituí-lo. Esse fenômeno da substituição se prolongou, sendo comum, por exemplo, nos rituais funerários dos reis na França, em que a imagem configurava-se em efígie, como o elemento de representação do morto. [...] A visão da imagem como imitação possibilitou a constituição de uma nova realidade, visto que ela assumiu o papel de representação. O ato de representar atrelou-se, desde a sua origem, ao sentido de substituir alguma coisa do presente no lugar do ausente. (KERN, 2006, p. 16-17).

Sobre o realismo da imagem fotográfica, há uma longa discussão que deriva da crença absoluta na aderência da fotografia ao referente, a uma defesa da ficcionalização como forma privilegiada do conhecimento sobre o real. O caráter indicial da fotografia, assim como suas possibilidades de manipulação, embaralha o campo que permanece - e deve permanecer - em oscilação contínua, se nutrindo de diferentes campos do saber, isto é, transitando nas fronteiras de diferentes disciplinas. Assim, a crítica da arte contemporânea se debate na determinação de novos termos que deem conta de uma condição que na verdade sempre esteve presente na fotografia e na obra de arte, que é sua capacidade de síntese entre sua iconicidade e sua indicialidade. A síntese fotográfica se esconde por trás de fórmulas e relações, e esta qualidade própria da imagem fotográfica, a “transdisciplinaridade” da fotografia, é preterida por leituras que privilegiam a fotografia como índice, como documento ou em sua expansão em direção a outras linguagens.

Desta forma, as possibilidades abertas pela epistemologia warburgiana permitem aos pesquisadores novas formas de compreensão da imagem. No que concerne à fotografia, espera-se que em um futuro próximo, historiadores e críticos possam transitar, com lucidez teórica, da especificidade do meio aos desenvolvimentos da história da cultura - termo mais abrangente, contudo mais sólido, para aquilo que se denominou, nos estudos da imagem de Warburg, a “ciência sem nome”.

2.3 O percurso da fotografia e da pintura do século XIX no Brasil até 1930

Cumpramos agora apontar caminhos para a investigação que possibilitem uma aproximação renovada ao pictorialismo como objeto de estudos da história da arte. Estes caminhos podem

ser traçados fora do formalismo e da cronologia da historiografia moderna, tal como era entendida na tradição de teóricos como Winckelmann e que ainda modela grande parte da história da arte ocidental. Assim procuramos, a seguir, desvelar pontos em que fotografia e pintura se cruzam ao longo do século XIX no Brasil em suas apropriações mútuas, até seu desenvolvimento no pictorialismo fotográfico.

Ainda que o movimento pictorialista brasileiro tenha circunscrito a discussão acerca do estatuto da fotografia aos cânones estéticos provenientes da pintura, é inegável seu papel na configuração do campo de reflexões sobre a fotografia como uma arte visual específica. Assim, o pictorialismo pode ser considerado o ponto de partida para se pensar as relações entre fotografia e a arte moderna e contemporânea, uma vez que coloca a questão das relações entre arte e técnica:

A tradição pictorialista influenciou decisivamente no debate sobre arte contemporânea. A ênfase na relação fotógrafo-técnica levou problemas fundamentais ao debate teórico, como por exemplo, a discussão em torno do sentido da fotografia, de seu conteúdo estético e, principalmente, das novas formas de pensar o estatuto da arte (MELLO, 1998, p. 43-44).

A discussão sobre o caráter pictorialista de certas fotografias vem sendo dificultada por uma abordagem que tradicionalmente entende o pictorialismo em termos de um academicismo superficial e edulcorado. A maioria das referências na história da fotografia brasileira o coloca como um movimento estético reacionário que procura subjugar a fotografia aos movimentos pictóricos do século XIX - como o neoclassicismo, o romantismo, o realismo e o impressionismo. No intuito de elucidar as relações entre o pictorialismo e a tradição pictórica brasileira, o que se propõe a seguir é uma revisitação dos primórdios destas afinidades que fotografia e pintura mantiveram ao longo da história da arte no Brasil.

O primeiro número da revista *Photogramma* já indica a importância da discussão sobre as relações entre fotografia e pintura: “[...] os mecenas brasileiros que ostentam seus quadros, terão orgulho em pendurar ao lado de uma água-forte, um bromóleo ou uma gomma, provas únicas e que, por isto mesmo, são preciosas como uma cera perdida”. (*Photogramma*, Nº 01, Julho, 1926, p. 04).

A expectativa que esta frase revela é a de uma apreciação da fotografia a partir dos modelos da pintura. O pictorialismo brasileiro, para além de um movimento fotográfico, remonta à tradição pictórica e demonstra a sensibilidade ou o gosto de determinados grupos. Portanto, esta investigação deve observar como e por que surgiu a necessidade de associar a fotografia à pintura entre os fotógrafos pictorialistas. Foi neste sentido que a revista *Photogramma* surgiu como espaço de apoio para a defesa da legitimidade da fotografia como arte, nos moldes da academia de belas artes. A comparação da fotografia com a pintura e a crença na fotografia como expressão da individualidade do fotógrafo foram argumentos usados

na defesa da fotografia, já nos primeiros números da revista. Neste trajeto, é possível observar momentos em que o debate fica mais ou menos polarizado.

Ângela Magalhães e Nadja Peregrino justificam a premissa de que o pictorialismo deve ser investigado a partir da tradição pictórica:

[...] o estatuto artístico da fotografia ficaria contaminado pelo valor hierárquico da pintura. Esta deixou rastros em seu percurso: feriu, corroeu e mortificou sua essência ontológica – como ponto de inflexão determinante na trajetória fotográfica. E se esse caminho parece complexo, ao enunciá-lo é impossível deixar de pensar numa mestiçagem com os modelos pictóricos preexistentes, sendo preciso, portanto, decodificar as partes que compõem essa fusão. (2012, p. 12-13).

Revisando a história da pintura brasileira, em especial o século XIX, as autoras destacam a importância dos artistas estrangeiros desde a Missão Artística Francesa, em 1816, na consolidação de uma tradição pictórica brasileira.

Quirino Campofiorito destaca que os artistas da missão francesa,

[...] fugindo à reação antinapoleônica, trouxeram para um ambiente católico, monárquico e tropical as doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas da recente revolução burguesa. Este modernismo laico e progressista, mas imposto de fora, além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino oficial de belas artes no Brasil, imprimindo-lhe os cânones austeros e acadêmicos que marcariam tão fortemente a evolução de nossa pintura oitocentista. (1983a, p. 13-14).

A Missão estava vinculada aos princípios do neoclassicismo francês que, embora posteriormente superados, acabaram por prevalecer na rotina da Academia Imperial de Belas Artes (1826). Segundo Sônia Gomes Pereira, “fundada e mantida pelo Estado, a Academia atrelava a produção artística ao direcionamento oficial, o que seguramente cerceou uma expansão mais livre dos artistas” (PEREIRA, 2010, p. 62). Com o advento da República, a Academia passou a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes. Pereira também destaca o “[...] papel normativo [da Academia] para o resto do país: não apenas funcionava de forma bastante centralizadora, atraindo alunos das demais províncias, como foi futuramente copiada em instituições locais similares”. (2010, p. 69).

Para Campofiorito, o papel inicial da academia afastou os artistas nacionais das discussões sobre o romantismo, o realismo e o impressionismo. Assim, para o historiador, “no campo cultural, alimentado pelos ideais do liberalismo e da revolução francesa, tudo parecia propiciar a substituição da arte setecentista portuguesa por umas formas e conceitos importados de Roma e Paris” (1983a, p. 14). Se, para Campofiorito, a academia manteve as disputas estéticas mais acaloradas da época à distância, no período do auge da produção fotográfica pictorialista, estas batalhas (o romantismo, o realismo e o impressionismo) já haviam sido há muito tempo encerradas.

Sonia Gomes Pereira coloca a discussão em outros termos: mesmo apontando para uma mudança crítica recente na “abordagem da produção artística do século XIX” (PEREIRA, 2008, p. 13), esclarece como,

[...] para a historiografia de grande parte do século XX, a arte do século XIX estava rigidamente separada em dois grupos distintos e antagônicos. De um lado, haveria uma produção tradicional, ligada às academias e aos salões, presa aos cânones clássicos e resistentes às mudanças sociais e culturais, que se faziam imperiosas, num século marcado pelo avanço da industrialização e das ideias políticas pós Revolução Francesa. Do outro lado, estaria uma produção dissidente, em constante choque com as academias e os salões, crítica dos cânones tradicionais, ansiando por mudanças e planando as sementes da modernidade. Nesta trilha teriam se desenvolvido sucessivamente os movimentos romântico, realista, impressionista, construindo as bases dos preceitos ideológicos e artísticos da arte moderna. (2008, p. 13).

Por outro lado, Pereira ressalta a preponderância do romantismo na constituição de um imaginário nacional. Para a historiadora,

A persistência do Romantismo, atravessando os movimentos posteriores, também foi evidenciada, tanto pela preferência por uma abordagem mais sentimental na temática do cotidiano do nosso Realismo, quanto pela ambiguidade do nosso Modernismo, tão impregnado pela afirmação da identidade nacional. (2008, p. 61).

Nesta passagem do seu livro, Sônia Gomes Pereira anuncia o modelo sobre o qual se ergueram as bases da arte moderna brasileira. Próximo da estética do *Sturm und Drang*⁵⁶, movimento artístico alemão que explora as qualidades do sublime e do terrível, o movimento romântico também ultrapassa suas fronteiras históricas e espaciais. Sua força reside no seu caráter revolucionário em relação à sisudez da regulação neoclássica.

O romantismo transita entre a ideia de belo e de sublime na arte. Em termos visuais, pode-se dizer que a apreensão do pictórico, situado nos limites do belo e do sublime, é o meio termo que sintetiza a busca romântica. Aquilo que escapa destes limites é denominado vulgar ou grotesco. A noção de pictórico procura dar conta daquilo que é digno de ser preservado através da pintura. Por outro lado, também procura preservar a aura singular da obra.

No português corrente, a palavra “pictórico” adota uma forma mais abrangente, significando, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, aquilo que é “referente ou próprio da pintura; pictorial, pitoresco, pictural” (HOLANDA, 1896, p. 1326). Estes sinônimos dizem respeito a uma qualidade de algo tão belo que é digno de constar como pintura, como uma paisagem de Lorrain. Em seu livro *A História da Arte* (2013), Ernst Gombrich utiliza a palavra “pitoresco” ao tratar da pintura holandesa dos séculos XVI-XVII. Por pitoresco Gombrich compreende as pinturas que remetem ao estilo de Claude Lorrain (1600-1682):

⁵⁶ Giulio Carlo Argan descreve o *Sturm Und Drang* como uma estética pré-romântica: “[...] já na metade do século XVIII desenvolvera-se, em oposição ao racionalismo iluminista, a poética do *Sturm und Drang*, para o qual a arte é expressão do irracional e, portanto, dos impulsos e sentimentos com que a espiritualidade humana reage à realidade natural, enfrentando-a ou escapando para o sonho.” (ARGAN, 1992, p. 169).

Vimos como as obras de Claude capturavam de tal modo a imaginação de seus admiradores ingleses que estes passaram a modificar o cenário de sua terra para conformá-lo às criações do pintor. Uma paisagem ou jardim que os remetesse a Claude eram chamados de ‘pitorescos’, ‘como um quadro’ (em inglês *picturesque*, de *picture*). Desde então, habituamo-nos a aplicar esse termo não só a castelos em ruínas e poentes, mas também a trivialidades como barcos a vela e moinhos de vento— e, pensando bem, é porque esses temas nos lembram quadros, não de Claude, mas de mestres como De Vlieger ou Van Goyen. Foram eles que nos ensinaram a enxergar o ‘pitoresco’ em cenas simples. Ao passearmos pelo campo e nos deliciarmos com o que vemos, talvez devamos essa alegria, sem saber, aos humildes mestres que nos abriram os olhos para a beleza sem pretensões.” (GOMBRICH, 2013, p. 320).

Assim, o adjetivo pictórico é empregado para caracterizar a semelhança com a obra de um pintor francês do século dezessete que passou a maior parte de sua vida profissional na Itália. O trabalho de Jan van Goyen (1596 - 1656) e Simon de Viegler (1601 – 1653) inspirou o historiador a mencionar Lorrain, contemporâneo destes pintores holandeses. Ao utilizar o termo pitoresco nesta menção, neste contexto, Gombrich também remete a uma tradição da pintura holandesa⁵⁷ especializada em gêneros. Sobre as paisagens marítimas holandesas, Gombrich descreve

[...] como esses artistas holandeses conseguiam transmitir a atmosfera do mar lançando mão de recursos absolutamente simples e despreziosos. Foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu, e não precisavam de nenhum toque dramático ou impactante para tornar interessantes as suas obras. (GOMBRICH, 2013, p. 319).

O “pictorialismo” barroco de Lorrain, mesmo atrelado à forte ordem clássica francesa, assim como a pintura barroca em geral, supõe provocar um efeito de emoção no espectador: já não basta a reprodução bela e contida da natureza. As distintas pinturas do porto feitas por Lorrain revelam esta percepção da paisagem como uma construção determinada pela captura do movimento e da tonalidade da luz.

Figura 15 – Port de Mer au soleil couchant



LORRAIN, Claude. 1639. Pintura a óleo.

⁵⁷ Diante da proibição de imagens pela igreja protestante, os pintores holandeses se voltaram para temas laicos como os o retrato de indivíduos e de grupos da burguesia ascendente; os pintores “que não tinham inclinação ou talento para a pintura de retratos” (GOMBRICH, 2013, p. 318), se especializaram em temas específicos como paisagens ao luar, cenas de batalhas ou marinhas (GOMBRICH, 2013, p. 319).

Figura 16 - Marinha



THORÉAU, A. 1926. Fotografia. *Photogramma* n° 05, 30 de novembro de 1926.

Figura 17 - *Fructas Tropicaes*



ANTONELLI, J.. 1931. Fotografia. (N°43, p. I)

Figura 18 – Sem título



ECKHOUT, Albert. *Abóboras e Melões*.
Pintura a óleo. 1641-1643.

A comparação entre estes dois pares de imagens pode parecer anacrônica e até mesmo estéril, à primeira vista. Contudo, a natureza distinta dos seus respectivos objetos - duas pinturas e duas fotografias - assim como sua distância cronológica, não pode ser um entrave em uma investigação que busca, precisamente, traçar os liames que entrelaçam a fotografia e a arte em determinado momento da história.

A primeira imagem, de Claude Lorrain, corresponde ao início da valorização da paisagem na história da pintura, em um processo que consolidará o gênero a partir do século

XVIII. Em uma de suas versões do *O Porto* (1639), Lorrain, distante da pintura narrativa e próximo à ideia de captura do instante, se detém na contemplação da imaterialidade da paisagem, através de uma atmosfera esfumada que lhe valeu a reputação de um dos maiores pintores de paisagem da história da arte ocidental, ainda que, em sua vida, a paisagem ainda não fosse considerada um gênero legítimo da pintura. Pintor de paisagens por excelência, a importância de Lorrain chegou ao ponto de inaugurar uma forma de representação paisagística, “à moda de Claude”. *O Porto*, de Lorrain, manifesta o mesmo distanciamento contemplativo entre homem e natureza que Kenneth Clark antevê no registro do passeio do poeta italiano Petrarca pela montanha, séculos antes, apenas para se extasiar com a visão panorâmica desde o alto do monte. Segundo Clark, Petrarca, “o primeiro homem moderno” (1961, p. 25), “foi provavelmente o primeiro homem a exprimir aquela emoção da qual depende a existência da pintura de paisagem: o desejo de fugir à agitação das cidades para a paz dos campos” (p. 25). Além disso, teria sido “o primeiro homem a subir a uma montanha pelo próprio prazer da subida e para gozar o panorama do alto”. (p. 25).

É desta forma que a paisagem antecipa ideia de modernidade e se torna seu emblema, pois, na contraposição moderna entre campo e cidade surge a contemplação desinteressada da natureza. O porto surge como uma forma visual sintética de uma possível combinação entre natureza e cultura. Mais recentemente, a definição de paisagem mudou em vários sentidos e a necessidade de conciliação entre o campo e a cidade foi superada na própria ideia de paisagem urbana.

A outra imagem, também de um porto, é assinada pelo fotógrafo A. Thoréau e foi publicada na revista *Photogramma*; é uma imagem emblemática da pregnância do modelo paisagístico de Lorrain. Contudo, a principal diferença entre a paisagem de Lorrain e a fotografia de Thoréau reside exatamente no fato de que a pintura transmite muito mais informações (quanto ao horário, lugar e cotidiano) sobre o território representado do que a fotografia, com toda a sua carga documental. A *Marinha* de Thoréau, com seu título genérico e sua atmosfera onírica tem muito menos concretude que a pintura de Lorrain.

Esta comparação também torna visível a vinculação formal dos fotógrafos pictorialistas aos modelos consolidados da pintura, à norma acadêmica e a uma ideia específica daquilo que se caracterizaria como o pictórico, na pintura e na fotografia. No pictorialismo, o desprezo e o apreço pelo realismo se confrontam do modo mais contundente: tanto a aposta no purismo quanto a negação da objetividade fotográfica se referem, dialeticamente, ao suposto realismo da fotografia e não podem prescindir do seu caráter indicial. Da mesma forma, a marinha de Thoréau não pode prescindir da exatidão e da concretude do porto, ainda que, neste caso, ele

atue mais como moldura do que como unidade pictórica do quadro; na marinha de Thoréau não há espaço para a narrativa.

Na verdade, o encanto desta fotografia se dá, em grande medida, por reunir, em uma representação, o realismo fotográfico do referente à expressão de uma atmosfera captada pela sensibilidade do fotógrafo. Se as imagens do pictorialismo brasileiro se materializam em um arco de modelos que vão desde o neoclassicismo ao impressionismo, rejeitando a estética moderna vigente na época da publicação da revista *Photogramma* – estética esta já consagrada na literatura, pintura e música - é porque os pictorialistas, paradoxalmente e apesar de seu discurso, pensaram a fotografia fora do quadro da história da arte e das apropriações mútuas entre as linguagens artísticas, mas dentro de uma determinada especificidade do meio, em parte determinada pela natureza técnica do dispositivo fotográfico. Desta forma, contrariando toda a estética modernista, quanto mais acadêmica é uma imagem pictorialista, mais permeável ela está a uma filosofia da arte capaz de superar a concepção moderna essencialista da história da arte. Trata-se de um fenômeno em si contraditório: mesmo acatando as normas acadêmicas da pintura, ou mesmo por causa disso, a simples valorização do gênero da paisagem, tradicionalmente desvalorizado pela academia brasileira, ressalta a modernidade - tanto da fotografia como técnica, como da paisagem enquanto gênero.

O mesmo ocorre com o gênero “natureza morta”. Considerado um gênero menor na concepção de Guerra Duval, também é uma oportunidade de exercitar a prática da fotografia, uma vez que, para o fotógrafo,

[...] tal assumpto é o ramo mais fácil de photographia pictorial, (e imagino que ninguém discordará), porque, além de dispor o artista inteiramente a seu talento dos accessorios e da luz, tem os modelos mais pacientes do mundo, modelos que se não movem. (*Photogramma*, Nº 05, Novembro, 1926, p. 06).

Nas palavras de Guerra Duval, percebe-se que o simples fato da imagem em questão ter sido realizada no quadro tradicional da história da arte, isto é, sob a nomenclatura “natureza-morta”, transforma-a em fotografia “pictorial”.

As naturezas-mortas de Eckhout e de Antonelli, para além da utilização de elementos tropicais e de sua temática comum, procuram traduzir a luz implacável dos trópicos. Nota-se que, além dos elementos cênicos, as duas imagens compartilham uma tentativa de retratar a luz que não dá espaço a meias-luzes atenuantes ou ao uso do *flo*.

No entanto, a fotografia de Antonelli, em sua representação frontal, narrativa, plana e interior (a pintura de Eckhout tem o céu por detrás) remete ao peso da tradição acadêmica inaugurada pela missão artística francesa. A correção dos tons de luz da imagem fotográfica em

preto e branco contrasta com a vivacidade do colorido do pintor holandês. Este contraste revela que a fotografia de Antonelli, apesar da sua modernidade como imagem técnica, trai certa rigidez acadêmica ligada à própria concepção de arte do fotógrafo e de seus pares.

As pinturas de Lorrain e de Eckhout estão inseridas no contexto barroco do século XVII, portanto fora dos ditames da Academia criada no século XIX no Brasil. Apesar de Eckhout ter realizado seu quadro no Brasil, ambos os pintores são estrangeiros, com leituras particulares dos gêneros em que atuam. Se a natureza morta de Eckhout remete à luz e ao colorido tropicais, a paisagem de Lorrain cria um modelo de representação da natureza que marcou definitivamente o gênero. As fotografias de Thoréau e Antonelli, ainda que aparentemente separadas da tradição colonial e barroca, apresentam traços desta concepção da arte europeia clássica.

A missão artística francesa de 1816, importada pelo monarca português D. João VI, veio atender às necessidades culturais da corte na Colônia, marcando também a inauguração dos estudos oficiais de artes, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes (1826). Com a vinda da missão francesa, se destaca o trabalho de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), que atua mais como um retratista da sociedade brasileira. De outro lado, capitaneada por Nicolas-Antoine Taunay (1755 – 1830)⁵⁸, a prática da paisagem tem seguimento através de seu filho Felix-Émile Taunay (1795 – 1881), que substituiu seu pai no ensino de paisagem, em 1824, na Escola de Belas Artes (DIAS, p. 26), fortalecendo a construção de uma tradição de pintura de paisagem que se consolidou, ainda no século XIX, com as atividades do grupo Grimm (Niterói, 1884)⁵⁹. A natureza se tornou um dos principais temas dos pintores e fotógrafos, no Brasil do século XIX, através da exaltação da exuberância da paisagem brasileira, transformada em símbolo pregnante do imaginário nacional. A força simbólica da nossa paisagem está fundada, em grande medida, na representação estética do território.

Sonia Gomes Pereira destaca que “a representação da natureza brasileira está presente na pintura da Academia de diferentes formas como: cenários de episódios históricos [...] ou indianistas [...], mas também transformada em tema principal da obra [...]”. (2016, p. 58). No

⁵⁸ A menção a Nicolas-Antoine Taunay se deve a pinturas como *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória* (1817,) ou *Largo da Carioca* (1816), além do seu projeto de construção de um panorama na cidade do Rio de Janeiro. Elaine Dias menciona a ambiguidade da definição de panorama como pintura de paisagem; no entanto, recorre a esta definição ainda assim (p. 253). Dias constata que “Neste sentido, as técnicas de construção daquela pintura obedeciam, como as pinturas de paisagem convencionais, a um grande número de regras que contribuem para o realismo da composição, principalmente no que diz respeito à imitação da natureza”. (p. 262). Também é importante mencionar a importância do panorama da cidade do Rio de Janeiro, exposto em Paris em 1824, a partir dos desenhos de Félix-Émile Taunay, que, por sua vez, cogitou a construção de um panorama de Roma na cidade do Rio de Janeiro. (DIAS, 271-272).

⁵⁹ Os principais seguidores de Grim foram: Antonio Parreiras (1860 – 1937), Hipólito Caron (1862 – 1892), Garcia y Vásquez (1859 – 1912) e Giovanni Battista Castagneto (1851 – 1900). (PEREIRA, 2010, p. 84).

entanto, para a historiadora, é o filho de Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile Taunay o precursor da pintura de paisagens no Brasil. Mesmo que Nicolas-Antoine tenha se notabilizado na pintura de paisagens, sua estadia no Brasil foi interrompida em 1821. O recorte da pesquisa de Sonia Gomes Pereira impele a historiadora a situar Félix-Émile Taunay como precursor da pintura de paisagens no Brasil: sem deixar de mencionar brevemente a figura de Nicolas-Antoine, em *Arte brasileira no século XIX* (2008), livro de caráter didático, Pereira aborda a tradição paisagística na pintura brasileira a partir do trabalho de Felix-Émile Taunay e, no livro *Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro* (2016), o interesse de Pereira é claramente a história da Academia e, portanto, ela ressalta a importância histórica de Felix-Émile⁶⁰. Por outro lado, Elaine Dias acentua o distanciamento dele em relação à prática do pai,

Pois a paisagem para Félix Taunay é, de fato, muito diversa do que fora para o seu pai. Nicolas-Antoine não é um pintor afeito à estética do sublime. Suas paisagens, de matriz poussiniana, emolduram nobres arquiteturas ou ruínas e buscam antes fornecer um modelo de harmônico enlace entre os homens e seu meio. (DIAS, p. 16).

Em extremo, Debret e Nicolas-Antoine Taunay, procurando escapar da restauração monárquica antinapoleônica (CAMPOFIORITO, 1983a, p. 13), haviam absorvido o estilo em vigor na Europa de Napoleão: o neoclassicismo. Em seu trabalho podemos distinguir duas abordagens muito distintas da prática da pintura. Ambos se dedicaram à pintura de corte – motivo que também os havia trazido ao Brasil. No entanto, em Debret, podemos reconhecer um pintor de costumes e retratos e um exímio desenhista, enquanto Taunay se dedicou aos estudos de natureza, traduzindo com maestria a luz e a paisagem dos trópicos.

Sônia Gomes Pereira destaca que,

Como artista, a obra de Debret no Brasil revela duas vertentes distintas. Na primeira delas, Debret acompanhou a trajetória de inúmeros outros artistas europeus viajantes, que durante todo o século XIX percorreram o Brasil registrando flora, fauna e costumes: trata-se de uma série de desenhos e aquarelas documentando o cotidiano e a paisagem, sobretudo da cidade do Rio de Janeiro, em que o interesse pelo pitoresco e o exótico já denuncia uma abordagem romântica. [...] A segunda vertente da obra de Debret é a que diz mais respeito à sua atuação como pintor de Corte e como professor da Academia, compreendendo, sobretudo, temas históricos e retratos oficiais na técnica do óleo, em que sua filiação ao neoclassicismo é mais restrita. (2010, p. 67).

Assim, ampliando o recorte histórico da pesquisa de Sonia Gomes Pereira, através das figuras de Nicolas-Antoine Taunay e Debret, é possível delinear duas linhas de força na pintura

⁶⁰ Sonia Gomes Pereira associa “O sistema acadêmico e a construção do imaginário nacional” (2010, p. 72) às figuras de Felix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre. Mesmo diante da diferença estética entre as obras de Felix e de Nicolas-Antoine Taunay, consideramos aqui o papel ainda mais embrionário de Nicolas-Antoine Taunay na consolidação da tradição paisagística brasileira no século XIX. (PEREIRA, 2010, p.72).

brasileira: por um lado, a pintura histórico-documental (narrativa) de Debret – primo e aluno (PEREIRA, 2010, p. 66) do pintor francês Jacques-Louis David (1748 - 1825) -, formado na escola neoclássica francesa e, de outro, o classicismo de Nicolas-Antoine, também herdeiro de uma tradição neoclássica, mas com um olhar menos etnográfico que o de Debret, que já considerava a paisagem como uma mediação entre o olhar e a natureza. Pereira registrou que

A produção de Taunay [Nicolas-Antoine] no Brasil abrange, sobretudo, retratos e paisagens. Os seus biógrafos afirmam que, empolgados pela beleza dos panoramas do Rio de Janeiro, fazia enormes caminhadas pelas florestas que circundavam a cidade para descobrir novos pontos de vista. No cinco anos de permanência no Rio de Janeiro, produziu cerca de trinta paisagens da cidade e suas mediações. [...] em que se revela sua sensibilidade já de cunho romântico na captação da atmosfera peculiar da cidade. (PEREIRA, 2010, p. 65).

É importante destacar a obra de Debret em um momento em que ela vem sendo sistematicamente mal interpretada, ignorando-se sua herança neoclássica e fidelidade aos ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” da Revolução Francesa e, portanto, sua aversão à escravidão de que foi testemunha no Brasil⁶¹.

A partir da obra destes dois pintores franceses e de sua importância no ensino e difusão da arte no Brasil, somados aos modelos estéticos que trouxeram consigo, se pode começar a pensar um percurso pela história da arte e da fotografia brasileiras - impregnadas, como já foi esclarecido, por modelos artísticos, culturais e políticos franceses. A continuidade na formação da imagem do território brasileiro através da paisagem, após a volta de Nicolas-Antoine Taunay para a França, se deu através de seu filho, Felix-Émile Taunay, que não apenas assumiu a cadeira de paisagem, mas também o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes de 1834 a 1851. É importante destacar, diante da atuação de Felix-Émile na Academia, sua filiação à história da arte winckelmaniana (DIAS, 2009, p. 82), elemento que decerto atuou na construção da história da arte brasileira.

A singularidade criada pelo contraste entre o trabalho de Debret e o de Nicolas-Antoine Taunay se desenvolveu até o fim do século XIX, no âmbito do academicismo brasileiro, como se pode observar na polêmica que se criou à época entre as duas encomendas de pintura

⁶¹ Neste sentido, ver o debate inaugurado em 2016 sobre o uso das imagens de Debret na moda e na decoração. Esta polêmica em torno de Debret ganhou contornos autoritários na medida em que passou a confundir representação artística e realidade histórica. A partir de textos do pintor - de seu álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (1834-1839)* - Sonia Gomes Pereira tenta qualificar a figura de Debret como preconceituosa. Pereira chama a atenção para a existência de outras formas de pensar as sociedades, diferentes daquelas que as colocam em termos de oposição entre civilização e barbárie. Vale observar, contudo, que esta linha de pensamento cria o risco da prática do anacronismo fora de controle: pensar que Debret “deveria” pensar de outra forma, diferente da que ele pensava, é uma demanda que desvela os perigos do anacronismo, cujo uso, neste caso, atende a interesses contemporâneos sem levar em conta a mentalidade ou o imaginário oitocentista. Publicado em 2016, o livro de Sonia Gomes Pereira é contemporâneo à eclosão dos debates sobre o racismo em Debret.

histórica, feitas a dois grandes pintores brasileiros: Vitor Meirelles (1832 – 1903) e Pedro Américo (1843 – 1905). Ambos receberam a encomenda de retratar duas batalhas históricas. Vitor Meirelles pintou *A Batalha dos Guararapes* (1879, 494 x 923 cm) e Pedro Américo, *A Batalha do Avaí* (1872-1877, 600 x 1100 cm). Expostas conjuntamente, segundo Sônia Gomes Pereira, estas pinturas “incorporam o romantismo e permanecem até hoje como referência obrigatória nos manuais escolares de História do Brasil -, prova de sua eficiência como elementos identificadores de representação da nação” (2008, p. 37). A polêmica que se criou entre os dois quadros, em vários momentos, passou pelo caráter de veracidade de ambos. A pintura de Vitor Meireles é uma reconstituição da batalha travada contra os holandeses no século XVII e, a de Pedro Américo, pintada na Europa, reconstitui a então recente batalha da Guerra do Paraguai. Curiosamente, ambas revelam a impossibilidade de uma reconstituição histórica exata destes episódios marcantes da história brasileira.

A obra ficcional de ambos revela uma polaridade entre duas concepções distintas da arte: uma que visa à arte como forma de registro da realidade e outra que entende a arte como uma possibilidade infinita de criações. Ambas as pinturas redundam na ficcionalização do evento histórico e seu anacronismo, em ambos os casos, aponta para uma tradição cujo objetivo era a construção de uma identidade nacional idealizada. Note-se que a dimensão de ambas as pinturas corresponde às demandas da pintura histórica do período.

Em seu livro *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno* (2012), Natália Brizuela propôs a tarefa de investigar a importância do gênero da paisagem no Brasil e sua relação com a demanda de construção de uma imagem da nação brasileira desde o Império. A paisagem, para a pesquisadora, é o gênero em que esta relação se torna mais evidente – mais ainda que no retrato, o gênero mais praticado no século XIX.

Para Brizuela:

[...] O lar conceitual e epistemológico perfeito para a fotografia no século XIX, foram os trópicos, e foi no Império brasileiro, mais do que em qualquer outro território nacional, que a fotografia atuou como elemento fundamental do projeto de uma nação moderna. (BRIZUELA, 2012, p. 17-18).

Pedro Vasquez, em seu livro *A Fotografia no Império* (2002), acrescenta que,

Existia em meados do século XIX uma carência de vistas do Brasil, país até então muito pouco representado, já que durante o período colonial os portugueses tinham proibido terminantemente que dele se pintassem paisagens, para evitar o atíngimento da cobiça dos invasores europeus. (VASQUEZ, 2002, p. 12)⁶².

⁶² Segundo Vasquez, o fotógrafo suíço Leuzinger foi quem sistematizou, no século XIX, a venda de paisagens fotográficas: “Além de fotógrafo, ele era proprietário da casa Leuzinger (misto de papelaria, gráfica, oficina de encadernação e ponto de vendas de gravuras, fotografias e equipamento fotográfico) [...]. Por volta de 1865, Leuzinger editou um catálogo listando 337 vistas diferentes, quase todas dedicadas à cidade [...]. Antecessoras dos cartões-postais e das revistas ilustradas com fotografias, essas imagens eram vendidas em

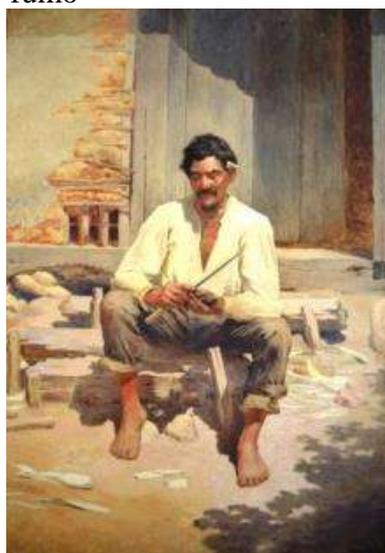
Apesar disso, pintores do final do século XVIII, como Leandro Joaquim (1738 – 1798), José de Oliveira Rosa (1690 – 1769), João Francisco Muzzi (? – 1802), Manuel da Cunha (1737 – 1809), Manuel Dias de Oliveira (1734 – 1813) e José Leandro de Carvalho (1770 – 1834), segundo Sonia Gomes Pereira, se destacaram na pintura de temas não religiosos, como retratos e paisagens (2010, p. 60); a produção do holandês Frans Post e o imaginário europeu em relação aos trópicos, certamente colaborou também na construção de uma imagem da paisagem brasileira.

A princípio, a prática pictórica oitocentista se distribui entre o neoclassicismo, o romantismo, o realismo e o impressionismo. Ao longo do século,

[...] não se escapou de modelos estrangeiros, porém estes já não eram exclusivos de uma corrente estética, mas, ao contrário, abriam-se em leque capaz de alcançar uma ampla variação, a princípio só de movimentos superados na própria Europa, mas, depois, com a atualização assim promovida, de outras mais recentes, com o que se configura a trajetória da pintura brasileira nas duas primeiras décadas do século entrante até o fim da primeira guerra mundial. (CAMPOFIORITO, 1983, p. 19).

O realismo de Almeida Júnior (1850 – 1899) na imagem que segue, é um exemplo desta tentativa de construção de uma arte nacional partindo de princípios estéticos importados. A imagem posterior, de Hermínia de Mello Nogueira Borges (1894 – 1989), mais que tratar do mesmo tema, retoma uma tradição pictórica que transmuta pobreza em estética.

Figura 19 - Caipira picando o fumo



ALMEIDA JR, José Ferraz de., 1893. Pintura a óleo.

formatos diversos, das grandes panorâmicas às pequenas *CARTES DE VISITE*, permitindo que um número considerável de visitantes as adquirissem.”(VASQUEZ, p. 18). O autor ainda ressalta o pioneirismo da cidade do Rio de Janeiro nos diferentes campos da atuação fotográfica. (p. 28).

Figura 20 - Debulhando
o trigo



BORGES, Hermínia de
Mello Nogueira. s/d.
Fotografia.

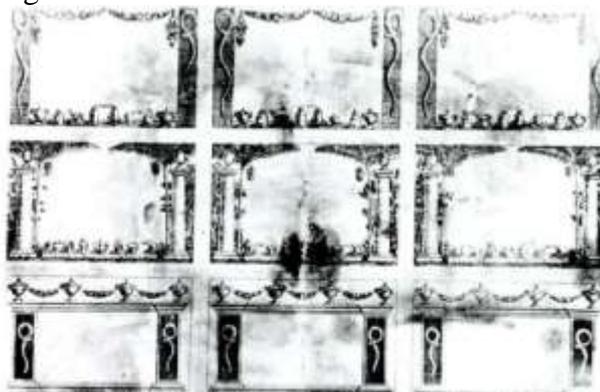
Considerando a tradição pictórica brasileira, percebe-se que o trânsito entre fotografia e pintura não se explica apenas no âmbito técnico, ainda que este fosse o anseio dos pictorialistas: através da técnica, igualar pintura e fotografia. As apropriações ocorrem em uma via de mão dupla, pois não apenas a fotografia procura se aproximar da pintura, mas também do urbanismo e da história das cidades. Isto está exemplificado pela encomenda de Afonso d'Escragnole Taunay de que, em 1922, visando às comemorações do centenário da Independência, fosse construída uma maquete da São Paulo “antiga”, de 1841, baseada nas imagens da cidade tomadas no século anterior pelo fotógrafo Militão Augusto Azevedo (1837 – 1905) e publicadas com o título *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887)*, em 1887 (CARVALHO; FERRAZ, 1993). O pintor Benedito Calixto (1853 – 1927) e outros⁶³, também foram contratados por Afonso Taunay para pintar quadros da São Paulo do século XIX baseados em fotografias de Militão e na documentação da época. É interessante observar como este intercâmbio entre fotografia e pintura orienta também a pintura e não é uma prática apenas da fotografia: “Da mesma forma que a linguagem pictórica cria limites para o desabrochar da sintaxe fotográfica, o seu desenvolvimento também repercute na primeira.” (BORGES, p. 46). Como observam Vânia Carvalho e Solange Ferraz, as pinturas, realizadas em 1922, retratam a cidade de São Paulo baseadas em fotografias tomadas em 1862 e 1887. As pinturas recriam as fotografias acrescentando detalhes próprios do imaginário colonial e que não necessariamente estavam presentes no momento em que foram pintados (CARVALHO; FERRAZ, p. 147). A encomenda de Afonso Taunay é um exemplo positivo do anacronismo na arte e das trocas entre as linguagens artísticas. Se considerarmos que a fotografia é uma linguagem artística, a referida encomenda de Taunay se traduz em representações baseadas em representações. Contudo, ao somar a referência objetiva da fotografia às cores e ao imaginário do Brasil colonial, tais

⁶³ Carvalho e Ferraz destacam especialmente os pintores José Wash Rodrigues (1851-1957) e Henrique Manzo (1896-1982). (CARVALHO; FERRAZ, 1993, p. 147).

pinturas oferecem uma imagem muito rica da paisagem urbana, dos costumes e da história de São Paulo⁶⁴.

Nos primórdios da história da fotografia brasileira, em 1833 (portanto antes da oficialização da invenção da fotografia), um artista francês, Hercules Florence (1804-1879), protagonizou um evento pioneiro: “a descoberta isolada da fotografia no Brasil”. Florence havia participado da Expedição Langsdorff (1826 – 1829)⁶⁵ como segundo desenhista. Movido pelo ímpeto inicial de descobrir um meio capaz de reproduzir os sons emitidos pelos animais, Florence direcionou suas investigações para o campo da reprodução gráfica (KOSSOY, 1983, p. 872). Em sua investigação sobre Florence, Boris Kossoy solicitou ao Professor Thomas T. Hill do *Rochester Institute of Technology* que refizesse as experiências técnicas que levaram Florence à descoberta da fotografia (KOSSOY, 1980, p. 75). Sua pesquisa foi registrada em manuscritos e diários, assim como na imprensa do período. A autenticidade deste material foi verificada e traduzida por Kossoy e, a partir da colaboração com Hill, foi possível chegar à comprovação empírica da invenção da fotografia por Hercules Florence em 1833 no Brasil (KOSSOY, 1980, p. 157). A prova original da experiência de Hercules Florence desapareceu em 1989, segundo Kossoy⁶⁶. (KOSSOY, 2012, p. 40).

Figura 21 – Rótulos de farmácia



CÓPIA Fotográfica de Rótulos de Farmácia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32584/copia-fotografica-de-rotulos-de-farmacia>>. Acesso em: 27 de Jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁶⁴ Para maiores detalhes sobre a encomenda de Afonso Taunay, ver CARVALHO, Vânia Carneiro de, e FERRAZ, Solange, *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*. Ferraz e Carvalho observam o modo como os pintores do século XX, usando as fotografias de Militão, acrescentaram elementos e cores que encarnavam o imaginário nacional.

⁶⁵ O relato *Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829* e os desenhos de Florence sobre a expedição Langsdorff, marcada por diversos infortúnios, são os seus únicos registros. (KOSSOY, 1980, p.21).

⁶⁶ No livro de Sonia Gomes Pereira, *Arte Brasileira no século XIX* (2008), a referência da imagem indica que ela pertence à Coleção Arnaldo Machado Florence (PEREIRA, 2008, p. 51). Nota-se aqui uma controvérsia entre Kossoy e Pereira, uma vez que Pereira localiza, em 2008 na Coleção Arnaldo Machado Florence, a imagem dada como desaparecida por Boris Kossoy em 1989 (KOSSOY, 2012, p.40).

Refazendo o caminho de Florence, Kossoy constatou que:

Na realidade, a quase total inexistência de processos de impressão no país o impeliram a uma série de descobertas nesta área, sempre, porém, utilizando-se de materiais possíveis de serem encontrados em todas as partes – mesmo no meio caboclo em que se encontrava – e de técnicas simples. (1983, p. 872).

Kossoy ressalta que, a partir da busca por meios de reprodução que o levaram à invenção da fotografia, Florence se desviou dos intuitos de outros inventores, contemporâneos a ele:

[...] embora Florence se mostrasse fascinado com as imagens da realidade que podiam ser ‘capturadas’ e preservadas numa superfície sensível, através da *camera obscura* – fascínio esse que empolgou também a Nièpce, Fox Talbot, Daguerre -, a sua grande meta foi a impressão pela luz, isto é, a reprodução de exemplares em papel *através* de processos fotográficos. E esta preocupação foi totalmente originada da sua *necessidade* de desenvolver um processo simples e exequível de impressão, num ambiente desprovido dos mínimos recursos tecnológicos; num contexto sócio-econômico radicalmente diverso daquele em que seus contemporâneos precursores desenvolviam experiências semelhantes. E o próprio meio inculto em que Florence viveu se incumbiria de abafar o inventor e o respectivo invento. (KOSSOY, 1983, p. 874).

O próprio Hercules Florence, no relato do dia vinte de janeiro de 1833 em seu diário, ressalta a precariedade dos meios que utilizava: “[...] Fabriquei muito imperfeitamente uma câmara escura, utilizando uma caixinha, que cobri com minha paleta, em cujo orifício introduzi uma lente que pertencera a um óculo (estas minúcias evidenciam a precariedade dos meios).” (FLORENCE, Hercules. In: KOSSOY, 1980, p. 157).

De forma ainda prematura, em cinco de março de 1833, Florence ensaia os primeiros passos para uma estética da fotografia:

Quando for conhecido o meu segredo de pintar exclusivamente pela ação da natureza, haverá os que dirão talvez, que a pintura ficará reduzida a uma arte mecânica, que os desenhos e quadros feitos nos moldes de tal segredo serão muito naturais, muito apreciáveis, porém que não mais se admirará o talento do artista e que ele não mais produzirá a emoção devida no sentimento e a delicadeza que nele se teriam podido reconhecer. (FLORENCE, Hercules. In: KOSSOY, 1980, p. 161).

Poucos anos após a descoberta de Hercules Florence, durante o Segundo Império (1840 - 1889), o incentivo dado por D. Pedro II à arte atraiu artistas para o Rio de Janeiro, de várias partes do Brasil, até as primeiras décadas do século XX (CAMPOFIORITO, 1983a, p. 17). Do anúncio oficial da invenção do daguerreótipo na França, em 19 de agosto de 1839 (TRACHTENBERG, 2013, p. 22), à realização dos primeiros daguerreótipos no Brasil - realizados pelo abade Compté e reproduzidos pelo *Jornal do Commercio* de 17 de janeiro de 1840 (KOSSOY, 2012, p. 41) - se passaram poucos meses. O primeiro aparelho de daguerreotipia chegou ao Brasil adquirido pelo próprio regente, aos catorze anos de idade (VASQUEZ, 2002, p. 08-09). A simpatia que o imperador viria a demonstrar pela arte

acrescenta à história da fotografia brasileira certa força, se comparada à história da fotografia deste período na América do Sul, pois o apreço de Pedro II pelas belas artes se estendia à ela. Além de se tornar praticante e contratar professores para suas duas filhas, Isabel e Leopoldina, ele concedeu a proteção e o selo imperial a vários fotógrafos⁶⁷. Segundo Pedro Vasquez, o entusiasmo de D. Pedro II era de tal ordem que fez com que “[...] rivalizasse com a soberana inglesa rainha Vitória, na concessão de honrarias aos praticantes da nova técnica.” (VASQUEZ, 2002, p. 09).

O entusiasmo de D. Pedro II, aparentemente convenceu os historiadores da fotografia produzida neste período de sua importância: “Segundo país do continente americano a conhecer a daguerreotipia - logo após os Estados Unidos -, o Brasil, assim como este último, parece ter sido predestinado ao papel de civilização do olhar, de pátria da imagem, como comprova o formidável legado desses pioneiros da fotografia.” (VASQUEZ, p. 53).

Sobre a relação entre Pedro II e a fotografia, Lilia Schwarcz menciona que,

D. Pedro II afirmou com frequência, no Brasil e no exterior, que se as demais monarquias preferiam imortalizar sua representação oficial a partir de retratos a óleo – por conta da durabilidade da pintura histórica e de seus formatos amplos – ele aderiria ao novo invento que, de alguma forma, converteu-se em sinônimo dessa era ligeira e dada a todo tipo de modernidade. (SCHWARCZ, 2012, p. 16).

Assim, pode-se observar que a atitude de Pedro II em relação às artes e à fotografia possibilitou a construção de uma tradição pictórica e de uma história da fotografia singular no contexto da América Latina. Apenas a coleção de fotografias doadas pelo imperador à Biblioteca Nacional, soma mais de 20.000 imagens (VASQUEZ, 2002, p. 42), o que, para a época, é um número de grande relevância. Além de fotógrafo e colecionador, o imperador tornou-se um dos primeiros regentes a adotar a fotografia como meio oficial de registro da construção da sociedade, na América do Sul.

De todas as maneiras, mesmo com a simpatia do regente pela arte e pela fotografia, sua atitude diante da invenção é reveladora do tipo de relações que a sociedade brasileira pode estabelecer com a cultura e qual o sentido de nação que busca construir. D. Pedro II se entusiasmou de tal modo pela fotografia, que se tornou ele mesmo praticante, concedendo aos seus colegas a garantia do selo imperial. Na França, país onde a fotografia foi considerada oficialmente inventada, o governo comprou a patente da fotografia, concedendo uma pensão aos seus inventores e herdeiros, e tornou-a pública e acessível.

⁶⁷ D. Pedro II concedeu “o título de *Photographo da Casa Imperial* a 23 profissionais – 17 no Brasil e seis no exterior, além de Marc Ferrez, que recebeu o título de *Photographo da Marinha Imperial*”. (BORGES, p. 99 - 100). A dupla Buvelot & Prat, Revert Klumb, Juan Gutierrez, Joaquim Insley Pacheco, Marc Ferrez, entre outros, são exemplos de fotógrafos que receberam o selo imperial. (VASQUEZ, 2002).

Neste período inicial da fotografia no Brasil, que envolve o Segundo Império e a República Velha, deve-se destacar o trabalho de Joaquim Insley Pacheco (? – 1912), Vítor Frond (1821 – 1881), Revert Klumb (datas de nascimento e morte desconhecidas), Georges Leuzinger (1813 – 1892), Juan Gutierrez (? – 1897) e Marc Ferrez (1843 – 1928). Destes fotógrafos, muitos eram estrangeiros ou de origem estrangeira (VASQUEZ, 2002, p. 10) e não apenas se impressionaram com a exuberância da natureza brasileira, como atenderam a encomendas ligadas ao registro do território e suas mudanças. Assim, estes primeiros fotógrafos se preocuparam em registrar tanto a natureza e a cultura brasileiras, quanto o desenvolvimento industrial e urbano da nação. Neste sentido, o único gênero que fez concorrência a este registro é o retrato, seja da nobreza, seja da burguesia ascendente, sejam retratos de caráter antropológico, de escravos ou índios.

Durante as décadas de 1840 e 1850, a produção fotográfica carioca concentrou-se, por razões estritamente comerciais, em torno do retrato, até que, na segunda metade dos anos 50, dois fotógrafos começaram a documentar a cidade de forma sistemática: o alemão Revert Henrique Klumb e o francês Vítor Frond. (VASQUEZ, 2002, p. 14).

É importante ressaltar que a venda de fotografias de escravos era uma fonte de renda comum aos fotógrafos do período; o nome mais proeminente deste tipo de prática no período foi o de Christiano Júnior (1832 – 1902). A época vendia-se fotografias de escravos, e também de indígenas, da flora, da fauna e da paisagem. Segundo Pedro Vasquez uma “[...] combinação de fotografias de índios, de animais e da flora da mata virgem com a cosmopolita sede da Corte certamente contribuiu para a criação do mito do Brasil como um império de feições européias valentemente erguido em plena selva tropical.” (VASQUEZ, 2002, p. 19).

Em suma: através dos retratos e da paisagem (natural e urbana), o Brasil começou a construir uma imagem oficial de sua topografia e seus habitantes. Nas palavras de Boris Kossoy, “se o retrato da natureza exuberante se colou à nossa própria identidade, e de alguma maneira a constituiu, também os nativos tomaram parte nesse imenso retrato coletivo, que foi desenhado, sobretudo pelos fotógrafos viajantes”. (KOSSOY, 2012, p. 14).

Maria Elisa Borges resalta a importância dos relatos de viagem como elementos de “construção da memória coletiva” (BORGES, 2011, p. 88). Da mesma forma assegura o papel do ponto de vista estrangeiro na construção da imagem do Brasil: “[...] os relatos fotográficos e textuais de estrangeiros sobre o Brasil também contribuíram para reforçar imaginários, sustentados pelos europeus, sobre a vida e a natureza na recém-criada nação brasileira.” (BORGES, p. 100).

Pedro Vasquez também reafirma a importância dos fotógrafos viajantes que, através da paisagem, revelavam a fotografia para o Brasil e o Brasil para a fotografia. Contudo, não apenas a itinerância, mas também o estabelecimento dos fotógrafos, especialmente na capital⁶⁸, contribuiu na construção da imagem de um Brasil que aspirava à modernidade. Vasquez descreve como

Muitos dos primeiros fotógrafos foram itinerantes que permaneceram pouco tempo na cidade antes de seguir para outras freguesias, outros eram estrangeiros ou forasteiros que fizeram da Corte um novo lar, mas todos merecem ser louvados pelo papel crucial que desempenharam na fixação da fotografia no território brasileiro. (VASQUEZ, 2002, p. 10).

Se, no século XIX, a expansão da fotografia se orientou para a construção da imagem da nação, a partir da virada do século, na primeira década do século XX, têm-se notícias de usos mais criativos da fotografia. Um curioso e talvez isolado exemplo seja a fotomontagem de Valério Vieira (1862 – 1941), *Os Trinta Valérios* (1901), que não apenas ironiza o caráter objetivo da fotografia como expande a linguagem para o terreno da experimentação. Nesta fotomontagem, Vieira inseriu seu próprio rosto nos trinta convidados da festa que criou através da fotografia.

Figura 22 – Os trinta Valérios



VIEIRA, Valério. Fotomontagem, 1901.

Se o autorretrato, a fotomontagem, a ironia, são atributos geralmente desconsiderados neste período, no Brasil, pela fotografia “séria”, as fotomontagens dos anos 1930 feitas pelo poeta Jorge de Lima (1893 – 1953), no Rio de Janeiro, demonstram que o trânsito entre as artes, mesmo quando a revista *Photogramma* ainda publicava seus números, era uma realidade concreta. Sua obra poética o coloca historicamente em uma geração literária posterior àquela

⁶⁸ Sobre o papel simbólico da cidade menciona que “a cidade do Rio de Janeiro oferecia, por intermédio das Exposições Gerais de Belas Artes da Academia Imperial, realizadas entre 1840 e 1884, a única instância regular de consagração para a fotografia”. (VASQUEZ, 2002, p. 11). Vasquez relata que “[...] a cidade do Rio de Janeiro, permaneceu durante todo o período imperial como o principal centro fotográfico, atraindo expressivo número de profissionais estrangeiros e brasileiros [...]”. (VASQUEZ, p. 26).

que a revista tentava evocar. A modernidade de Jorge de Lima, marcada pelo surrealismo e pela própria ideia de colagem (LIMA, 2010), dificilmente se encaixaria no conceito de obra de arte dos pictorialistas que, afinal, talvez se dedicassem mais à regulação do gosto e a uma discussão/produção estética, elitista e deslocada na história da arte, ainda que intensa.

2.4 O problema da representação e a dinâmica dos estudos de fotografia na revista *Photogramma*

A ideia da fotografia como documento só é possível graças à suposta objetividade da fotografia, garantida por sua natureza técnica. A noção de objetividade na fotografia é muito próxima dos princípios de objetividade de uma história positivista: a história (e, por conseguinte, a fotografia) deveria se oferecer como testemunha neutra dos fatos do passado. A invenção da fotografia parece ocorrer como a materialização desta necessidade cientificista da história.

O ponto de inflexão, tanto para a teoria da história quanto para a história da fotografia, é quando o sentido do que é a realidade se dilui. No caso da história da fotografia, isso ocorre de forma veloz e o pictorialismo se apresenta como uma concepção da fotografia fundada na subjetividade do fotógrafo e não apenas na objetividade documental, acentuando assim este processo de diluição do sentido de realidade. A fotografia pode traduzir esse dilema sobre a objetividade na história quando assume plenamente seu caráter expressivo, seu inegável vínculo a um sujeito que “aperta o botão”, sempre testemunha daquilo que fotografa.

Ideal caro à fotografia, como mostra Annateresa Fabris (2009), a objetividade encontra uma oposição sistemática no movimento pictorialista, que parecia ter a resposta sobre a legitimidade da fotografia como linguagem artística, negando seu caráter reproduzível e enfatizando-a como meio de expressão da subjetividade do artista-fotógrafo. O pictorialismo, anacrônico em seu próprio tempo, se confronta com a objetividade fotográfica.

A revista *Photogramma*, fonte principal desta pesquisa, apresenta um panorama do debate sobre o pictorialismo no Brasil e a relação da fotografia com a arte e a ciência, documentando parte de uma história que se realiza no embate entre documento e representação. Assim, a partir destas reflexões sobre o movimento pictorialista, tal como foi apresentado na *Photogramma*, buscou-se desvelar algumas das relações intrínsecas entre fotografia e história, para além das considerações que visam à legitimação da fotografia como documento e/ou fonte da pesquisa histórica.

Neste cruzamento entre fotografia e história, são ressaltados os conceitos de representação e objetividade, apesar das possíveis traduções desta oposição com outros termos. Uma das hipóteses para a qual esta investigação aponta, é a de uma relação intrínseca entre fotografia e história; esta relação, baseada na polaridade entre representação e objetividade, que se constitui no problema fundamental tanto da linguagem fotográfica como da teoria da história, encontra no pictorialismo sua materialização mais concreta, pois esta ocorre dentro do próprio movimento - como revela o caso extremo do pictorialismo nos Estados Unidos. Assim, a escolha por trabalhar com os termos representação e objetividade é uma escolha no sentido de procurar trabalhar a fotografia de dentro da história.

A revista *Photogramma* materializa o pictorialismo, expondo a organização em torno da qual se reúne um grupo de personagens determinantes na construção de uma imagem de modernidade da cidade do Rio de Janeiro e da nação brasileira⁶⁹. O comércio de produtos químicos, as matérias e fotografias publicadas, as críticas elaboradas, suas disputas internas, colocam a revista *Photogramma* como o principal documento do pictorialismo brasileiro e um dos alicerces mais importantes da construção de uma representação da modernidade conservadora do Brasil.

Para Francisco Falcon, a questão da representação é um conceito chave na teoria do conhecimento, de modo geral, e na teoria da história, especificamente (FALCON, 2000, p. 87): se, por um lado, a representação constitui-se como um conceito epistemológico, por outro também se constitui como uma “questão narrativa ou hermenêutica” (2000, p. 87). Falcon parte de uma definição primeira da representação como aquilo que se expressa ou materializa através de “signos – sinais, emblemas, alegorias e símbolos” (p. 88). Porém, segundo Falcon, as duas concepções de representação – como categoria epistemológica e como questão narrativa ou hermenêutica - levam ao paradoxo da representação como “categoria do conhecimento histórico ao mesmo tempo, que como negação da possibilidade mesma desse conhecimento” (2000, p. 88).

Falcon ainda ressalta que,

Essas duas acepções de “representar” correspondem na verdade, a percursos intelectuais distintos no contexto da cultura ocidental, na medida em que esta tendeu, quase sempre a privilegiar a primeira em detrimento da segunda, do ponto de vista do critério de “racionalidade”. Como consequência, a “fantasia”, a imaginação, a ficção foram postas sob suspeita e, no limite, submetidas ao campo do irracional”. (p. 93).

⁶⁹ Guerra Duval, um dos pictorialistas mais notórios, ficou famoso até hoje por adquirir o primeiro automóvel na cidade do Rio de Janeiro e também por protagonizar o primeiro acidente automobilístico.

Se, no âmbito das ciências humanas, a representação surge como uma “categoria inerente ao conhecimento histórico” (FALCON, 2000, p. 88), pode-se estabelecer uma analogia com a fotografia, pois, nesta, a representação se materializa por meio de signos visuais e é inerente ao conhecimento histórico acumulado que possibilitou o surgimento da própria fotografia. Para Falcon, o “*Linguistic Turn*” dos anos 1960/1970 é o momento em que “num pressuposto comum acerca da filosofia da linguagem, isto é, da linguagem como instância constituinte da realidade” (2000, p. 90), cientistas (historiadores, linguistas, filósofos) se deparam com a constatação de que o “texto histórico é um artefato linguístico elaborado segundo princípios literários que remetem às estruturas da “narrativa”, sendo sua referencialidade unicamente de ordem intra e intertextual”. (p. 90). Da mesma forma, a imagem pode ser compreendida em termos epistemológicos e hermenêuticos: de um lado está a imaginação, isto é, a faculdade de produzir e pensar por imagens e, de outro, a necessidade de interpretar e ler estas imagens.

O problema da representação na teoria da história, tal como apresentado por Falcon, aponta para as estreitas relações entre a fotografia e a teoria da história e leva ao questionamento do sentido de objetividade de ambas. Em seu propósito de salvaguardar o passado, ambas revelam seu sentido da ausência, daquilo que “já foi”. Se a história trabalha a partir de indícios (GINZBURG, 1989, p. 165), autores como Philippe Dubois atentam para o caráter indicial da fotografia (DUBOIS, 1994), embora esta ideia venha sendo relativizada com os novos estudos sobre a imagem, especialmente os empreendidos por André Rouillé, Mitchell e Rancière. E se a história procura reconstituir o passado, a fotografia é sempre sua testemunha além de, no presente, saber-se “testemunha” do futuro passado - afinal, ambas partem de uma interrogação no presente em seu percurso narrativo e documental.

Na produção fotográfica oitocentista inicial, Annateresa Fabris destaca a importância do caráter documental e objetivo da fotografia, na medida em que esta

[...] coloca em crise a própria noção de arte, ao retirar a imagem da aura da subjetividade e ao opor ao ato criador, centrado na operação manual, uma série de gestos mecânicos e químicos, ordenados, sucessivos, obrigatórios e simples. (FABRIS, 2009, p. 15).

Fabris ressalta que “o discurso elaborado pelos primeiros fotógrafos tende a sublinhar o caráter científico e exato da nova imagem, pois era nessa direção que caminhava o consumo visual da sociedade oitocentista” (2009, p. 15). A tendência em pensar a fotografia em termos de pura objetividade também se observa na literatura deste período, na obra de escritores como

Edgard Allan Poe (1809 – 1849), N. Hawthorne (1804 – 1864) e Charles Baudelaire (1821-1867). (2009, p. 18)⁷⁰.

Apesar do valor documental da fotografia oitocentista, para Fabris, “o realismo da imagem fotográfica é um fato histórico e não ontológico” (2009, p. 20). Trata-se de “uma construção ideológica, pois, que escamoteia o código e os vários empréstimos às artes plásticas; a fotografia oitocentista jamais teria usado para si a etiqueta ‘documental’, uma vez que ela só se percebia dessa forma, como tradução exata e fidedigna da realidade” (p. 20). Portanto,

[...] a ênfase na objetividade é uma função social: corresponde a uma visão de mundo enraizada na racionalidade do processo industrial e não pode ser reduzida a um dos momentos da gênese da fotografia - a inscrição da imagem de um objeto na superfície fotossensível graças à ação da luz (2009, p. 21).

A reflexão de Fabris, portanto, ressalta que a objetividade fotográfica é um dado histórico e que não deve ser confundido com uma característica ontológica da fotografia. Do mesmo modo que a história, ao longo de séculos, cria seus próprios instrumentos de trabalho e verificação científica e se configura como uma disciplina autônoma, a fotografia também procura se constituir como um legítimo campo do conhecimento, primeiramente através da suposta objetividade do documento fotográfico e, posteriormente, através da subjetivização do ato fotográfico e da recepção da fotografia. Assim, a história da fotografia oscilou entre a valorização da objetividade da câmera fotográfica e a valorização da expressão da subjetividade do fotógrafo na imagem produzida. De forma análoga, a teoria da história passou de uma concepção objetiva de si mesma - em que o acúmulo de dados colocaria o historiador mais próximo da verdade ou da realidade objetiva dos acontecimentos - para uma compreensão mais flexível da objetividade historiográfica.

Quanto à fotografia pictorialista, sobretudo em sua forma anedótica – e mesmo sendo contemporânea às vanguardas pictóricas e fotográficas do início do século XX -, esta elegeu modelos acadêmicos já estabelecidos pela pintura como emblema. Isto porque a fotografia, sob o viés da subjetividade, é o produto de um autor que não é somente o aparelho e que se revela como um sujeito oculto na imagem fotográfica. O êxito em tornar este sujeito oculto – o fotógrafo ou testemunha ocular – visível corresponde, na cartilha pictorialista, ao conceito de estilo. Para um dos fotógrafos mais proeminentes do grupo fotoclubista, Fernando Guerra Duval, “prova disto é a facilidade com que se conhece, em nossas exposições, sem ler o catalogo

⁷⁰ Segundo Fabris, “partidário da concepção romântica da arte, alicerçada na ideia de invenção, Baudelaire não podia aceitar um tipo de imagem que se lhe afigurava como negação daquilo que defendia”. (FABRIS, 2009, p. 18).

ou ver assignatura, os quadros de nossos principaes artistas”. (DUVAL, *Photogramma*, Nº 17, Dezembro, 1927, p. 01).

Na revista Nº 17, no artigo “Individualidade”, Guerra Duval exalta a individualidade do fotógrafo, se expressando da seguinte forma:

Que caracteriza uma obra de arte é o estylo. O estylo é o homem. De onde se conclue que uma obra de arte é o próprio artista, com suas qualidades e defeitos. Assim o mais bello assumpto do mundo se não for tratado de tal sorte que traga o sello de individualidade do artista, nada mais representa que a copia fria e fiel de uma cousa bella. Nada mais é do que um corpo sem alma. Nada mais vale do que um documento. (DUVAL, *Photogramma*, Nº 17, Dezembro, 1927, p. 01).

Guerra Duval prossegue em sua argumentação:

Para dar o maximo valor à nossa obra, é mister infundir-lhe um estylo próprio, um caracter pessoal. Sem cahir em excessos ridículos, anti-naturaes e anti-artisticos. Sem falsas notas desafinadas. Sem procura de originalidade a que falte expontaneidade. E podemos fazel-o na escolha do motivo. Na tiragem. Na montagem. No emoldurar a photographia. Enfim, em todas as phases do nosso trabalho. Mas não sómente pela technica. Principalmente pelo sentimento que nos anima e que deve animar a obra dando-lhe vida própria e inconfundível. (DUVAL, *Photogramma*, Nº 17, Dezembro, 1927, p. 02).

No pictorialismo, antevendo a decadência do positivismo histórico, que resultou em extremo no giro linguístico dos anos 1960/1970, a fotografia também passa a reconhecer em sua própria linguagem o limite do enquadramento que a torna possível e visível, isto é, o olhar do sujeito que enquadra e focaliza a imagem, revelando-a e tratando-a depois. É assim que o pictorialismo coloca em cena, de forma visível, um sintoma do que será esta espécie de “giro linguístico” - não apenas na história, como também na teoria da imagem.

A interferência da subjetividade do fotógrafo na objetividade fotográfica provoca, em extremo, a desconexão entre objeto e representação⁷¹, que é própria da fotografia digital. W.T.J. Mitchell (MITCHELL, 2015, p. 165) chama este momento dos estudos sobre a imagem de “*pictorial turn*”. Jacques Rancière define a expressão “*pictorial turn*” com as seguintes palavras: “o termo designaria uma virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens” (RANCIÈRE, 2015, p. 194). Rancière prossegue ainda: “*pictorial turn*” é, então, “menos um retorno imaginário do pensamento contemporâneo do que uma volta da máquina dialética, a transformar as imagens e a vida em linguagem codificada” (2015, p. 195). A ampliação do campo de estudos das teorias da imagem também aponta para as múltiplas

⁷¹ Esta desconexão se refere tanto à fotografia como expressão artística – a fotografia abstrata realizada com técnicas alternativas, quanto à encenação fotográfica que visa à publicidade e ao jornalismo. O depoimento de Bob Wolfenson na série *Caçadores da Alma* (2012), dirigida por Silvio Tendler, é bastante esclarecedor a este respeito.

resignificações das possibilidades de conhecimento através da imagem que, antes de tudo, ultrapassam o âmbito do visual.

Se o objeto da história é o tempo e as inter-relações entre passado, presente e futuro, a fotografia se apresenta como uma possibilidade de materialização visual destas relações. A compreensão da objetividade histórica e fotográfica como o resultado da atuação de diferentes forças e concepções da história e das ciências humanas elucida a oposição entre documento e representação que hoje se apresenta quase como uma ruptura. Se a objetividade da fotografia guarda uma relação estreita com sua capacidade de representação, a modernidade pictorialista residiu na promoção de uma ruptura entre representação e verdade. Por isto, considerando a tradição pictórica brasileira através da revista *Photogramma*, percebe-se como o pictorialismo fornece as chaves para a compreensão e a observação da sua própria sobrevivência na produção fotográfica contemporânea.

O pictorialismo, no Brasil, procurou realizar os anseios de uma burguesia ascendente e entusiasta, mas dividida entre a modernidade e a tradição; este entusiasmo, alguns anos antes, era simbolizado pelo movimento modernista. É como se o pictorialismo fosse o outro lado da moeda da modernidade brasileira: estava totalmente inserido em um contexto de industrialização, se opondo e usufruindo deste, ao mesmo tempo em que revelava aspectos do gosto e do imaginário conservador adotado por parte da sociedade naquele período. Assim, traduziu algo do que foi a modernidade na arte carioca daquela época. Partindo do pressuposto de que a modernidade brasileira se escora em um anseio de construção da identidade nacional, é possível constatar sua singularidade no Brasil: imposta da elite para a sociedade, da cultura para a política e vice-versa, conciliatória no que diz respeito às contradições entre natureza e cultura e entre o universal e o regional.

Na modernidade, a aceleração se torna um termo fundamental na consideração sobre o presente. Daí a sensação de “falta de tempo”: a aceleração do tempo provoca esta dificuldade em projetar-se no futuro a partir da elaboração das próprias experiências. Nas formas da fotografia contemporânea, mais que lançar mão de técnicas artesanais, o autor se posiciona no contratempo da imediatez e da objetividade fotográfica. Bem diferente é o sentido do tempo no início do século XX no Brasil, no período de publicação da revista *Photogramma*. Na sociedade que se dispunha a se civilizar rapidamente com os benefícios da modernidade, devemos considerar a predominância de modelos estéticos determinados pelos cânones acadêmicos.

Porém, quando a força disruptiva da crise modernista da representação é apropriada por estados autoritários, conjura seu relativismo para desmontar até mesmo as verdades científicas; na arte, o extremo relativismo funciona em duplo sentido: por um lado pode “justificar” a

barbaridade censora própria dos regimes ditatoriais, por outro lado, pode usufruir de certa “ausência” de critérios para, muitas vezes travestida de crítica, colaborar na estabilização imaginária das formas autoritárias do poder vigente. Essa ambiguidade pode ser antevista no pictorialismo brasileiro do início do século XX em sua busca por uma verdade sólida, ainda que trespassada por dúvidas e debates sobre a natureza da arte e da fotografia que indicavam seu vínculo atávico à modernidade. A correspondência entre o período de publicação da revista *Photogramma* e o final de uma década de combates que culminaram, a partir da Revolução de 1930, em um processo de modernização nacionalista e autoritária da nação, indica que a visão do mundo e da arte dos pictorialistas estava prestes a se exaurir naquele momento histórico. A maior evidência disso é a interrupção da publicação da revista por quase um ano, entre 1930 e 1931, justamente no período em que Getúlio Vargas iniciava um novo período na história da república brasileira.

No caso da fotografia moderna no Rio de Janeiro, parece evidente que quando a técnica ameaçou sair de seu controle, surgiram grupos refratários ao desenvolvimento tecnológico e nostálgicos de um passado supostamente estável. O pictorialismo é, portanto, sintoma e reação à modernidade, mesmo quando ela se mostra incipiente ou artificializada, como no caso brasileiro. Os fotoclubistas permaneceram impermeáveis às ideias do modernismo paulista. Na revista *Photogramma*, exceto por um retrato do poeta Manuel Bandeira, não há nenhuma menção aos modernistas paulistas ou cariocas. Contudo, na própria ideia de antropofagia, é possível antever a tendência de apropriação que marcará a relação entre fotografia e pintura no pictorialismo, colaborando - ainda que de maneira reversa - para a expansão do conceito de fotografia.

Dentre as várias reflexões empreendidas no sentido de desvendar o lugar da fotografia na arte contemporânea, a ideia de expansão ou, neste caso, de fotografia expandida, inicialmente associada às mudanças tecnológicas no cinema, ganhou popularidade, nas artes visuais, com os estudos de Rosalind Krauss. Para combater o anacronismo na crítica de arte contemporânea da arte, Krauss, em seu texto *A escultura no campo ampliado* (KRAUSS, 2009, p. 129 – 137), propõe um esquema de expansão de linguagens artísticas que pode ser construído a partir de pares de oposição, como unicidade e reprodutibilidade, próprios da fotografia, mas que a autora trata no âmbito da escultura. Krauss denomina historicismo o que, em seu texto, subentende-se como o anacronismo histórico. Assim, ela pretende evitar as comparações entre eventos separados por períodos muito distantes cronologicamente, como por exemplo, se costuma fazer na associação entre arte modernista europeia e a arte primitiva.

Apesar de repudiar o anacronismo e de seus propósitos diametralmente opostos aos desta tese, a reflexão de Krauss é eloquente sobre o momento de expansão das linguagens artísticas. A questão é que constatar que antigas nomenclaturas não são mais adequadas às novas linguagens, não é o suficiente para dar conta dos fenômenos híbridos da arte contemporânea. Ainda assim, Krauss constata que as novas formas de escultura, surgidas a partir da modernidade subvertem de fato a ideia de escultura tradicional como linguagem que se situava entre a paisagem e a arquitetura. Isso ocorre de tal maneira que hoje se poderia afirmar que a escultura encontra-se também entre a não-paisagem e a não-arquitetura, ao romper com preceitos clássicos de sua tradição, como o pedestal e o monumento comemorativo e ao adotar formas como instalações e *site-specifics*. De tal maneira que, no entrecruzamento da arquitetura e da paisagem e seus opostos, residiriam novas possibilidades do fazer escultórico que, neste caso, ultrapassariam a noção tradicional de escultura. Da mesma forma, a fotografia entre a unicidade e reprodução, com seus pares de opostos, pode adotar distintas formas, rompendo com seu caráter de reprodutibilidade ou expandindo-o. Aqui interessa o modo como Krauss ressalta a inadequação do termo escultura para designar as formas híbridas que o gênero adota na arte contemporânea.

Em seu livro *O Fotográfico* (2014), escrito no início dos anos 1990, Krauss habilmente, ao invés de levantar a questão sobre a fotografia, desloca-a para o termo “fotográfico”. Esse deslocamento visa o desenvolvimento teórico da ideia de expansão da fotografia, aventado no artigo *A escultura em campo ampliado*, escrito em 1979. Ambos os textos de Krauss foram traduzidos e publicados tardiamente no Brasil. Contudo, por mais esforço que Krauss empreenda em expandir a concepção da fotografia, a escolha do termo “fotográfico” contorna, mas não resolve sua propensão à busca de um significante que possa dar conta das formas híbridas da fotografia na cultura de massas e na arte contemporânea.

A crítica de Krauss sobre a constituição da história da fotografia nos moldes da história da arte encontra seu limite quando Krauss recorre à lógica do índice para definir o “fotográfico”. Apesar da contribuição considerável de Rosalind Krauss para a abertura dos estudos da fotografia e da imagem, sua reflexão ainda parece se enquadrar na demanda de uma definição sólida e estável para a fotografia.

Neste contexto, Hubert Damish, que prefaciou o livro *O Fotográfico* (KRAUSS, 2014), constata que graças a ideia de expansão da fotografia desenvolvida, que promove sua entrada nos museus e galerias, desenvolvida por Rosalind Krauss, chega-se ao fim da querela sobre a fotografia como arte:

O surgimento de um comércio especializado particularmente florescente e a especulação desenfreada, acabaram de vez com controvérsias fúteis sobre o estatuto da arte fotográfica enquanto os preços alcançados pelas tiragens ‘de época’ correspondem a um retorno no melhor dos casos equívoco – e até contraditório quanto à operação constitutiva da fotografia – das noções de ‘autenticidade’ e ‘originalidade’. (DAMISH, 2014, p. 07).

A pesquisa de Krauss, apesar da sua vinculação à lógica do índice na fotografia, antecipa a questão que se observa claramente nas práticas artísticas da fotografia contemporânea: o retorno as concepções de autenticidade e originalidade.

Desenvolvendo a ideia de fotografia expandida sugerida por Rosalind Krauss, Rubens Fernandes argumenta que

[...] a eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, torna cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. (FERNANDES, 2006, p. 10)

Como Krauss, Fernandes se ressentido do “quanto é difícil e impreciso articular uma nomenclatura para a produção contemporânea” (2006, p. 10), e retrazendo o trajeto do conceito de linguagens expandidas, o adota para designar a produção recente em fotografia:

Essa denominação, fotografia expandida, surgiu após muita discussão e reflexão em que buscava-se uma nomenclatura mais adequada. Na verdade, utilizava-se o termo “fotografia construída”, mas logo percebemos que essa denominação não dava conta do universo que pretendia contemplar. (2006, p. 11)

A ideia de fotografia expandida, para Fernandes, seria possível,

[...] graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico. (2006, p. 10).

Além de localizar historicamente a expansão da fotografia nas experimentações das vanguardas históricas, Fernandes associa aquilo que compreende como uma crise de representação visual ao desenvolvimento industrial e tecnológico. Ademais, diante de mudanças técnicas, subjaz uma tendência a ressuscitar técnicas anteriores, mais artesanais. Assim, agora “a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista” (FERNANDES JR., Rubens, 2006, p. 10), seja utilizando tecnologia digital de ponta ou processos analógicos. Fernandes entende a “produção técnica contemporânea, mais esgarçada e limítrofe, que caminha em várias direções e se deixa contaminar por outras mídias, aceitando dialogar com outras linguagens, como fotografia expandida” (FERNANDES JR., Rubens, 2011, s.p.). Para Fernandes, o “fotógrafo que produz

a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo⁷²”.

Nestas pesquisas, deve-se de antemão observar a angústia de críticos e historiadores em encontrar denominações para novas categorias da produção artística. Na medida em que as linguagens artísticas promovem mais trocas, intercâmbios, assimilações, apropriações – tudo aquilo que poderíamos chamar de “modo colagem”, multiplicam-se as teorias que escondem uma profunda crença na pureza da arte e suas linguagens. Trata-se de um enfrentamento entre os pesquisadores da história e da teoria das artes com um universo que a cada momento, e de forma cada vez mais acelerada, desconcerta pelo deslocamento constante de lugares tradicionalmente estabelecidos, o que configura a dinâmica gerada pela arte contemporânea: propostas como a dos espectadores-autores, da apropriação do espaço público como lugar da realização artística e do hibridismo entre linguagens, são exemplos da inadequação da utilização dos métodos classificatórios tradicionais. Tampouco é possível determinar uma cronologia linear que possa reunir tantas práticas distintas. A multiplicidade das linguagens pode ser desconcertante, seja pela sofisticação estética e pela banalidade tecnológica, seja pela sofisticação tecnológica e pela banalidade estética.

Em seu livro *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* (2011), Laura González Flores propõe a distinção do “processo tecnológico dos meios que o definem” (2011, p. 08), afirmando que a pintura e a fotografia, por exemplo, não são dois meios diferentes: “ambas as disciplinas pertencem a um paradigma maior, de tipo ideológico-cultural, que não apenas as engloba, mas também determina suas características” (p. 07). Assim, Flores defende a desconstrução de uma história da arte convencional que classifica “as disciplinas artísticas como meios” (p. 07), uma vez que

[...] o perigo em confundir gênero tecnológico com gênero artístico é dificultar a abordagem de questões tão simples e cotidianas como a classificação de imagens híbridas que apresentam características de ambos os meios, ou a compreensão da essência de novos meios que manifestam propriedades heterogêneas. (2011, p. 09).

Segundo seu ponto de vista, a literatura disponível ainda não pode dar conta de “problemas relacionados à pintura e à fotografia em suas manifestações artísticas contemporâneas de tipo híbrido, eletrônico, industrial e/ou virtual” (FLORES, 2011, p. 08).

Na ideia de hibridismo entre as linguagens e de fotografia expandida, assim como na consideração de qualquer produção artística, deve-se observar a convivência entre estilos ou práticas artísticas de períodos históricos diferentes. Esta convivência aponta para a ideia de

⁷² FERNANDES Jr, Rubens. *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. In: FACOM, Nº16. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em 03/10/2018.

sobrevivência das fórmulas estéticas da fotografia, do cinema, da escultura ou da literatura, na produção artística contemporânea. Tradicionalmente, a história e a crítica de arte procuram dispor os fatos e os eventos em uma ordem cronológica linear, sem contar a interpenetração ou convivência entre estilos e movimentos artísticos. Porém, esta “convivência” contemporânea entre estilos e meios diversos intensifica a necessidade de encontrar denominações que possam abarcar ou “nomear” as novas práticas artísticas. A questão que subjaz à discussão sobre os hibridismos na arte contemporânea, em suas apropriações e contaminações, talvez seja crucial para os estudiosos da fotografia mais por um ímpeto, ainda moderno, de classificação, de arquivamento e de compartimentalização do que pela necessidade de aprofundar o conhecimento sobre seu objeto de estudos.

Esta angustia classificatória de parte da crítica encontra seu contraponto na ciência sem nome, de Aby Warburg. Em outros termos, mas talvez convergindo para a mesma questão, Aby Warburg procurava “investigar a complementação recíproca de documentos pictóricos e literários, entre artista e comitente, o entrelaçamento entre obra de arte e ambiente social e sua finalidade prática como objeto individual” (BING, 2013, p. XLI). Em seu prefácio ao livro *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, Gertrud Bing afirma que: “Ele já não inclui mais em sua análise somente os produtos da grande arte, mas também documentos pictóricos mais remotos e esteticamente irrelevantes” (p. XLI).

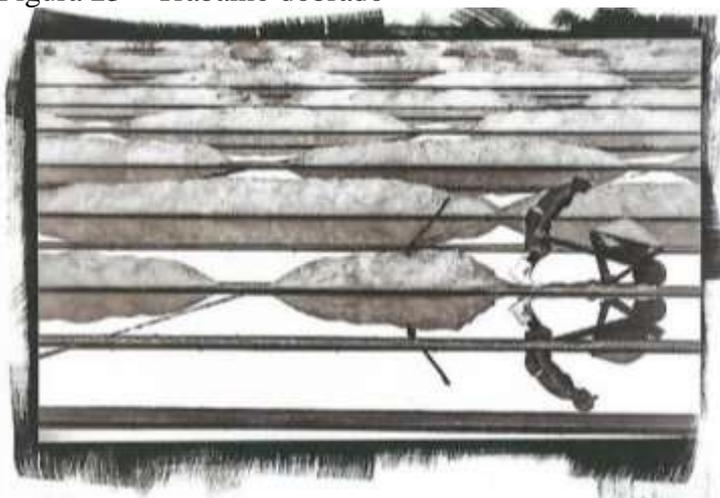
Importante neste momento é ressaltar a singularidade do pensamento warburgiano que, na criação de sua ciência sem nome, não escapa da obsessão pela classificação arquivística, mas a realiza em termos muito distintos dos que eram feitos na tradição da história da arte. Já no título do seu principal trabalho, *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (2013) pode-se inferir que Warburg trata da permanência ou sobrevivência de fórmulas pagãs no Renascimento. O que indica que outras fórmulas surgidas ou criadas em distintos contextos, no movimento apontado por Warburg, também podem, potencialmente, sobreviver.

A questão técnica, apesar do seu devido peso, não deve ser encarada como o único elemento propulsor do hibridismo entre linguagens, característico da arte contemporânea. As fórmulas estéticas observadas por Warburg apontam para uma qualidade que não é própria apenas da arte, mas talvez do pensamento em geral: a colagem. Como linguagem artística, a colagem revela uma característica intrínseca à arte: a apropriação, seja de outras linguagens, seja de elementos da realidade, seja de novas tecnologias, seja de elementos do sistema político-econômico vigente.

Atualmente, surpreende a utilização de técnicas artesanais por artistas e fotógrafos contemporâneos que utilizam câmeras feitas à mão e realizam experiências com daguerreotipia, goma bicromatada, cianotipia e outras técnicas artesanais de fotografia. Vale ainda ressaltar a importância que adquirem a câmera *pinhole* e o trabalho em laboratórios analógicos nos planos de estudos de cursos do ensino médio, dentro das disciplinas de Artes⁷³.

A utilização do *flo*, da cianotipia, as associações em grupos⁷⁴, o figurativismo, a ampla divulgação de seus métodos através da realização de oficinas e venda de *kits* de química fotográfica, a valorização do número de tiragem das fotografias à moda das gravuras e mesmo a mistura entre o digital e o artesanal traduz esta espécie de angústia do fotógrafo-autor contemporâneo. Regina Alvarez (1948 – 2007), Cris Bierrenbach (1964 -), Francisco Moreira da Costa (1960 -), Paula Trope (1962 -), Mauro Fainguelernt (1962 -) e Ricardo Hantzschel (1964 -), são exemplos de artistas que atuam ou atuaram nesta direção.

Figura 23 – Trabalho dobrado



HANTZSCHEL, Ricardo. 2013. Papel salgado virado a ouro. 62 x 72 cm.

Neste contexto, pode-se observar uma retomada de práticas e debates que aproximam a fotografia de suas práticas pictóricas e artesanais. Esta retomada pode se apresentar como um sintoma da reação aos novos meios de produção tecnológica da fotografia digital e das mudanças perceptivas que a tecnologia promove no sujeito e em sua relação com a vida, o mundo e a história.

⁷³ O Colégio de Aplicação da UERJ (CAP – UERJ), oferece a disciplina “Tópicos Especiais em Fotografia”, onde se prevê a construção de *pinholes* e o uso de laboratório analógico. In: http://www.cap.uerj.br/site/images/stories/ementarios_nivel_superior/artes/topicos%20especiais%20em%20foto.pdf. Acesso em 02/04/2015.

⁷⁴ Atuaram, interagindo, no ano de 2017, ao menos três coletivos em diferentes partes do Brasil que praticavam a fotografia artesanal: PIUM Fotoclube (Acre), Lab Clube Filé de Peixe (Rio de Janeiro) e Espírito dos sais (Porto Alegre).

Deve-se evitar o risco de um raciocínio mecânico, em que o futuro repete o passado, e tampouco considerar que a “retomada” do pictorialismo hoje é feita a partir dos mesmos princípios em que foi realizada nas décadas de 1920 e 1930. Existem semelhanças, mas também diferenças entre os dois tempos do pictorialismo que não permitem concluir que a imagem pictorialista, por exemplo, predominará como cânone estético no futuro, ainda que se possam vislumbrar traços do pictorialismo na prática atual.

Crise de representação, *pictorial turn*, passagem do regime representacional para o estético, expansão das linguagens, são propostas que procuram dar conta dos fenômenos da (pós)modernidade. Este debate contagia as reflexões teóricas e a própria ideia de indicialidade na fotografia. Um conjunto de *pixels* que configurem uma imagem visual, hoje, com o uso da tecnologia, não necessariamente provém da luz emitida e captada de um referente no mundo real, ao contrário do que desejam acreditar muitos críticos - como Tom Gunning ou Ana Maria Mauad. O que subsiste de fotográfico na fotografia digital é o quadro, em seu sentido físico e histórico: o recorte que limita qualquer imagem para que se possa destacar do universo dos objetos reais e um conjunto de fórmulas de representação, de apreciação e de usos da fotografia como documento.

Algumas obras e propostas de arte atuam de modo intencional, ou não, na configuração de objetos que reverberam as questões aqui abordadas. No sentido de colaborar na comprovação do anacronismo como condição da história da arte serão apresentadas e analisadas, no próximo capítulo, obras que manifestam sintomas da sobrevivência de fórmulas estéticas passadas ou geograficamente distantes, ou que resultam do cruzamento de tempos e técnicas. A sobrevivência e o trânsito de fórmulas estéticas podem ser observados na interface que se cria entre rosto e paisagem, corpo e cidade, erudito e popular. Estas interfaces serão analisadas e desenvolvidas através de exemplos de obras da arte contemporânea e também da arte popular, como no caso das fotopinturas. Determinadas práticas correntes na sociedade contemporânea, como a produção de *selfies* e sua disseminação nas chamadas redes sociais também serão contrastadas com a produção artística contemporânea que, cada vez mais, busca alternativas de diferenciação e superação das práticas cotidianas e populares da fotografia. Inicialmente, abordaremos o romance que se tornou o ícone do romantismo brasileiro: *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, pois este nos permitiu transitar de meados do século XIX até a arte contemporânea da Geração 80⁷⁵, passando pelos pictorialistas do início do século XX.

⁷⁵ Ângela Âncora da Luz associa a abertura política dos anos 1980 no Brasil à emergência de uma nova geração de artistas que pretendia “[...] proclamar a superação do modernismo, buscar um contato mais direto com o povo, com as ruas [...]”. O grupo se consolidou através da exposição *Como vai você geração 80?*(1984), que reuniu 123 artistas, dos quais Luz destaca: Enéas Valle (1951-), Cristina Salgado (1957-), Jorge Guinle (1947 – 1987), Ricardo Basbaum (1961-), entre outros. (LUZ, 2010, p. 157).

O estudo da relação entre a fotografia e outras artes oferece muitos caminhos de pesquisa. Estes caminhos, no entanto, uma vez que dizem respeito à obra de arte, seja a fotografia, o cinema, a pintura, ou seus híbridos, demandam a leitura das obras como uma comprovação empírica da hipótese geral que postula a sobrevivência anacrônica de fórmulas estéticas na história da arte. A ideia é ressaltar a eloquência das relações estabelecidas entre elementos anacrônicos e de distintas naturezas técnicas, considerando o pictorialismo como o vetor de orientação por esta trama.

3 EXAME DO EFEITO PICTORIALISTA NA CULTURA BRASILEIRA: O TRÂNSITO ENTRE O ERUDITO E O POPULAR

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de ‘ser rastro’ mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro.

Rouillé, p. 18

No trânsito do pictorialismo erudito para o popular, e vice-versa, se pode observar o movimento que anima a linguagem fotográfica. Este movimento não é exatamente visível, daí o número de obras de arte contemporâneas que procuram atuar nas noções de tempo e espaço da fotografia, materializando-os e conferindo-lhes visibilidade. No entanto, a questão do movimento e de sua percepção na linguagem fotográfica transcende a ideia da sua simples captação ou da produção de uma ilusão cinética.

Este trânsito, que confere mobilidade à fotografia, pode ser observado nas sobrevivências de fórmulas estéticas anacrônicas, persistentes em retratos, composições paisagísticas e outros gêneros que a fotografia assimilou da pintura. A fotografia, intermediando as relações entre sujeito e espaço, apresenta-se como um veículo propício para manifestar as condições espaço-temporais da vida humana.

Ademais, a fotografia supera sua condição de meio e coloca a questão da representação em termos visíveis, daí o recurso a análise de obras que evidenciam a hipótese principal desta tese, da sobrevivência das fórmulas artísticas na fotografia contemporânea. Nosso objetivo é desvendar parte desta trama que reúne tanto as representações convencionais artísticas, próprias do regime representativo, como representações do regime ético e estético⁷⁶. No âmbito desta investigação, o nó desta trama é o pictorialismo em suas distintas aparições e práticas. Neste

⁷⁶ Ver páginas 74, 75 e 76, do capítulo anterior. Aqui ressaltamos novamente que os regimes propostos por Rancière não são excludentes uns aos outros.

sentido, foi preciso observar o ambiente que propiciou o surgimento do pictorialismo fotográfico brasileiro na sociedade carioca até sua materialização na revista *Photogramma*.

Grande parte das matérias, concursos e imagens publicadas na revista *Photogramma* reverbera fortemente a tradição pictórica do século XIX no Brasil. Retratos e paisagens, urbanas ou naturais, eram realizados segundo os parâmetros herdados da pintura acadêmica. Com isto, a cidade descrita pelos pictorialistas raramente reflete as turbulências políticas, especialmente as que ocorreram na década de 1920 no Rio de Janeiro.

Além disso, no receituário pictorialista acentua-se um cuidado especial que deve ser reservado ao retrato: vários artigos, publicados na revista *Photogramma* e irradiados depois pelos programas de radiodifusão, acentuam a elegância e o decoro a serem observados - tanto pelos fotógrafos, quanto pelos retratados. No retrato, como todos os recursos técnicos deveriam ser mobilizados para a obtenção dos resultados adequados, o movimento pictorialista - ao forçar os limites técnicos e específicos da fotografia - já poderia ter sido compreendido, desde então, como um tipo de fotografia expandida independentemente dos seus resultados e objetivos estéticos específicos.

A assimilação do pictorialismo pela sociedade brasileira pode ser percebida na transformação ou mudança que se opera em sua função: enquanto o movimento pictorialista, no início do século XX, se esforçava para tornar cada fotografia uma obra de arte única, dotada de valor de culto (segundo a terminologia benjaminiana), nas práticas populares mais recentes, as modalidades de intervenção na imagem fotográfica funcionam como possíveis ferramentas para a construção de uma memória social⁷⁷, mais do que como objeto ou discurso estético.

A fotografia popular é profundamente marcada pelo gênero do retrato. Não se pode ignorar, por exemplo, o fato de que “as fotografias de família ultrapassam em muito os limites do visível para atingir os domínios do sagrado” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2012, p. 16). Desta maneira, tanto o retrato quanto a paisagem, tanto o pictorialismo erudito quanto o pictorialismo popular, se encontram, assim, no emaranhado de relações (e tensões) criados pela imagem fotográfica entre os elementos que ela congrega em sua constituição: o passado e o presente, o real e o imaginário, o sagrado e o profano, o refinado e o rudimentar. No gênero do retrato, estes intercâmbios se tornam mais visíveis, assim como uma fusão entre sujeito e espaço que se realiza na própria imagem assim produzida.

⁷⁷ A concepção de memória social se consolidou a partir das reflexões de Maurice Halbwachs (1877 – 1945) no livro *Memória coletiva* (HALLBWACHS, 1950). A consolidação dos estudos sobre a memória social é uma das bases mais importantes para a compreensão do método warburgiano.

Nelson Brissac Peixoto, em *Paisagens Urbanas* (1998), observa que, em meados do século XIX, passou-se a pintar pessoas e paisagens “por meio de fotografias” (p. 49). Mencionando a “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin, Brissac Peixoto ressalta a premissa de que, nos retratos anteriores à industrialização da fotografia e ao pictorialismo, “preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome de quem viveu ali, que na própria foto é real e não quer diluir-se na arte”. (BENJAMIN apud BRISSAC PEIXOTO, p. 49). Brissac Peixoto descreve a “criação de uma alma das feições e dos lugares” (PROUST apud BRISSAC PEIXOTO, p. 49). Para o autor “se o rosto pode ser apreendido na paisagem, a paisagem também pode ser captada no rosto humano”. (1998, p. 49).

Assim, a partir dos estudos de Walter Benjamin, Brissac Peixoto desenvolve uma reflexão sobre a cidade e a face humana:

Benjamin colocou-se este paralelo entre a fisionomia e a cidade, tão caro aos retratistas do século XIX. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de sobreposição, o que faz com que a percepção da cidade e do próprio corpo se confundam. Tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores. (1998, p. 50).

Neste sentido, o rosto humano, pensado de Benjamin a Brissac Peixoto como a última fronteira da aura na representação artística, materializa o entrelaçamento entre o corpo e a cidade, de onde se pode construir uma analogia entre retrato e paisagem, bem como compreender obras de arte contemporânea que realizam uma anamorfose entre corpo e espaço, como no caso da fotógrafa Ana Mariani, que trata imagens de fachadas de casas como retratos, ou do fotógrafo JR (1983-), que projeta rostos em fachadas.

Nos anos 2000, Cláudia Jaguaribe (1955-) criou um trabalho denominado *O Corpo da Cidade* (2000), em que produziu um espelhamento entre o corpo e a cidade nas manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro. A imagem mais emblemática desta obra é a de um panorama da cidade da qual emerge um torso feminino nu.

O carnaval de Jaguaribe é formado por fragmentos e panoramas. Em seu trabalho, a artista cria fotomontagens hiper-realistas, em geral de paisagens em grande formato. Nas palavras de Fernando Gonçalves, em “Imagens e territorialidades em jogo nas paisagens de Cláudia Jaguaribe” (2018), as fotomontagens de panoramas da artista, “evidenciam a natureza de artifício da imagem e da paisagem e apontam para os modos como nos relacionamos com os espaços, como eles nos afetam e como os significamos culturalmente”. (GONÇALVES, 2018, p. 28).

Figura 24 - O corpo da cidade



JAGUARIBE, Cláudia. 2000.

No *Corpo da Cidade* (2000), Jaguaribe transcende todas as formas tradicionais de representação do carnaval carioca que costumam exaltar as fantasias, a nudez, o colorido, a euforia e exuberância, optando por fotomontagens de imagens simples que desnudam o contexto do morador desta cidade no período do carnaval.

Essa integração entre o indivíduo e o espaço transparece também na lírica de Carlos Drummond de Andrade, no poema *Coração Numeroso* (1930), em que o poeta sintetiza a identificação entre corpo e cidade: “A cidade sou eu/Sou eu a cidade/Meu amor”. Drummond, em poemas sobre Itabira, sua terra natal, e sobre o Rio de Janeiro, traduz na poesia, esta relação do ser humano com o espaço em que habita.

São inúmeros os poetas e os trabalhos artísticos que exploram esta relação entre o corpo e a cidade, buscando dar visibilidade, através de poemas, dos retratos, paisagens e obras híbridas, à singularidade de pessoas e lugares.

A noção de paisagem é, historicamente, posterior à de jardim, construção que remete no Ocidente, a Roma antiga. No entanto, a profissão de quem projeta um jardim na modernidade, é a de paisagista. A filósofa Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem* (2007), atribui ao gênero uma qualidade ontológica e procura através do desconhecimento da existência do gênero “paisagem” na Grécia Antiga, comprovar a ideia de um sentido da paisagem que estaria na ordem de “um conjunto de valores ordenados em uma visão, ou seja, uma paisagem” (CAUQUELIN, p. 16). O sentido que Cauquelin dá ao termo “paisagem” abrange qualquer representação visual, fator que implica sua reflexão em um anacronismo fora de controle, que visa à justificação da premissa desenvolvida por ela, a saber, a da ideia de paisagem, em toda sua artificialidade, enquanto condição ontológica da natureza humana.

Para Anne Cauquelin, o caráter artificial da paisagem, assim como a sua inexistência na Antiguidade clássica, comprova que, por sua função, a paisagem é uma forma imperativa da tradição artística, mesmo em sua ausência, e cuja presença é reativada na atualidade.

Parece, então, que a proposição segundo a qual a noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patenteadado, cuja função

própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço, é, na atualidade, fortemente evocada [...]. (CAUQUELIN, 2007, p. 12).

Ao reassegurar os modos de percepção do tempo e do espaço, nos termos de Cauquelin, a paisagem seria uma condição inevitável da expressão estética. Em contraponto à historiografia tradicional da arte, para a filósofa, a paisagem não corresponderia ao homem moderno, mas à expressão artística em geral. Desta maneira, a concepção de paisagem na modernidade pôde se desassociar do sentido de natureza e adotar outras formas, como paisagens urbanas, sonoras e até mesmo abstratas. Nos dias de hoje, a compreensão do que é a paisagem se expandiu, e, portanto, se desgarrou da natureza, tal como outros gêneros na arte: seu sentido se aproxima da ideia de panorama e, portanto, de certa forma de composição e contemplação da realidade.

A imagem da cidade moderna (sobretudo nas paisagens urbanas), as tradições culturais populares, a poesia, a literatura e o retrato se frequentam uns aos outros na tentativa de dar conta, esteticamente, da vida na sociedade moderna. Do entrelaçamento entre corpo e a cidade ou entre o corpo e a natureza, surge esta natureza domesticada: os jardins e as paisagens; o jardim como ambiente de harmonia e paz, que envolve o indivíduo, e a paisagem como uma contemplação desinteressada da natureza.

Desta forma, no contexto brasileiro, que sempre valorizou a exuberância da sua natureza, a paisagem não é menos importante que o gênero do retrato na fotografia e na pintura nacionais. Pelo contrário, considerando que a natureza brasileira é um dos seus emblemas como nação, a paisagem pode revelar mais que a aparência e configuração do espaço. Em nosso caso, distintos artistas e práticas estéticas revelam esta ligação entre homem e ambiente, entre retrato e paisagem.

As representações paisagísticas colaboraram fortemente na consolidação de uma imagem do Brasil. Entretanto, a paisagem, em seu sentido de imagem, se manifesta mesmo nos rostos, nos discursos, na imprensa, e nas distintas práticas artísticas, que muitas vezes buscam desvelar este encontro vital entre o homem e seu entorno.

Desta forma, deve-se evocar não apenas as obras de arte que tradicionalmente serviram como suporte da paisagem, como a pintura e a fotografia, mas pode-se buscar esta paisagem, que em larga medida conformou a percepção sobre a sociedade brasileira, nos retratos, na literatura e na arte contemporânea. A arte contemporânea se manifesta aqui como representante da cultura erudita, trespassada também pelo pictorialismo e seu desenvolvimento na sociedade carioca.

A cidade do Rio de Janeiro sediou a construção da tradição artística brasileira. É claro que outras regiões do país também colaboraram nesta empreitada; mas daqui também, por um

longo período, se irradiou esta produção artística concentrada desde o século XIX, das artes visuais à literatura.

Júlio Bandeira, no artigo “O Rio de Janeiro e a paisagem” (2015), ressaltou que “[...] ao longo dos Oitocentos, o século da fortuna iconográfica da cidade, artistas viajantes amadores e profissionais fossem delicadamente tomados de anamorfose ao olhá-la [...]”. (BANDEIRA, 2015, p. 172). Para Bandeira, a paisagem carioca “[...] ultrapassava assim a mera representação de algo tomado do natural para se transformar em uma alegoria do belo.” (2015, 183).

Neste trânsito da imagem visual à palavra escrita, revela-se a natureza polissêmica da palavra “imagem” que, seja visual, seja verbal, materializa um condensado de temporalidades e abstrações.

A consideração da literatura como lugar privilegiado de observação desta dupla relação entre palavra e imagem, no caso do Brasil, conduz à obra inicial do romantismo brasileiro para, a partir dela e das suas reverberações na cultura brasileira, compreender a sobrevivência de uma imagem da nação que ainda se manifesta em formas distintas da arte e da fotografia contemporâneas.

Procuramos aqui, perscrutar resultados do cruzamento de dois momentos emblemáticos na arte e na literatura brasileiras: o romantismo e o pictorialismo. O objetivo desta seção é buscar uma matriz do pictorialismo na literatura brasileira, e seus possíveis desdobramentos na cultura brasileira contemporânea.

Vale ainda ressaltar que a literatura no século XIX era entendida como sinônimo de cultura, isto é, o termo designava formas culturais que ultrapassavam o sentido da ficção literária ou da poesia: a ideia de literatura médica é um bom exemplo deste alargamento da concepção de literatura novecentista; um literato era alguém que possuía uma ampla cultura geral, ou específica sobre certa matéria. Desta forma, a literatura em seu sentido alargado designa também a produção jornalística, a elaboração de manuais técnicos e a produção de livros didáticos e científicos de modo geral. A posição da literatura enquanto cultura fortalece ainda mais a necessidade de observar seu cruzamento com o universo das imagens.

3.1 **Fotografia e literatura: A Moreninha**

A literatura romântica brasileira do século XIX nos fornece muitas descrições panorâmicas concebidas como gigantescos *tableaux*, ou mesmo paisagens, que funcionam também como elementos da narrativa. Já a poesia estabelece uma relação menos ilustrativa com a imagem: segundo o poeta Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, as palavras podem designar

imagens (PAZ, 2012, p. 104). A premissa de Octavio Paz insere, não apenas a poesia, mas a própria palavra escrita, portanto, no universo das imagens.

Não existem muitas dúvidas sobre a importância dos romances do século XIX nos currículos escolares, ainda nos dias de hoje. No Brasil, José de Alencar e Machado de Assis são provavelmente os autores nacionais, do século XIX, mais revisitados, lidos e comentados nos bancos escolares. Trechos e personagens de romances destes autores ficaram marcados no imaginário nacional - como Capitú e seus “olhos de ressaca” ou Iracema, “a virgem dos lábios de mel”. Em um estudo que se propõe considerar a ideia de sobrevivências de fórmulas estéticas, é necessário considerar as atualizações de modelos verbais ou visuais que se tornaram emblemáticos da história da cultura brasileira. Pode-se observar, a partir do romance de folhetim oitocentista, a pregnância, ou seja, a forma (ou a estabilidade de uma forma), de uma tradição romântica na cultura nacional que se refletiu também, entre outras influências, na fotografia pictorialista - como se pode observar em seu papel na construção de um modo ou imagem da modernidade brasileira e em sua sobrevivência estética na produção fotográfica contemporânea. Em outros termos, trata-se de pensar a literatura de folhetim, especialmente na sua vertente romântica, como um meio que promove um ambiente propício para o surgimento da fotografia pictorialista.

A fotografia pictorialista, com os seus requintes técnicos e estéticos, colaborou na construção da imagem de modernidade da nação brasileira pautada em uma estética convencional. Não apenas através do intercâmbio entre fotoclubistas e imprensa, expressa na utilização da fotografia nos jornais e demais veículos e na sua institucionalização, mas também no seu ressurgimento nas práticas artísticas atuais e no cotidiano próprio da sociedade digital, a fotografia pictorialista (ou com aparência pictorialista) ressurge - da mesma forma que a literatura de folhetim se reinventou através do cinema, das fotonovelas, radio e telenovelas, e atravessou o século XX no Brasil.

O poeta Octavio Paz se refere à questão da imagem nos seguintes termos:

A palavra imagem, como todos os vocábulos, tem diversas significações. Por exemplo: figura, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. [...] Convém advertir, então que designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. (2012, p. 104).

A reunião entre a imagem e a palavra se realiza plenamente na chamada poesia visual, que se configura a partir das iniciativas de Mallarmé (1842-1898), Apollinaire (1880-1918), J. M. Junoy (1887-1955) e J. Salvat-Papasseit (1894-1924), no início do século passado, e que

foram desenvolvidas por poetas como Joan Brossa (1919-1998), Augusto (1931-) e Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012) na segunda metade do século XX. No Brasil pode-se pensar em uma tradição na poesia visual, inaugurada pela poesia concreta. Das primeiras experiências com a poesia visual, passando pela poesia concreta e o *Poema/Processo* de meados dos anos 1960 aos anos 1970, a poesia visual se consolidou como prática corrente na arte contemporânea brasileira. O *Poema/Processo* (1967), através de artistas como Neide Dias de Sá (1940-) e Wladimir Dias-Pino (1927-2018) levou ao extremo a concepção da poesia como imagem.

Tanto a poesia visual do poeta catalão Joan Brossa⁷⁸ quanto as experiências do *Poema/Processo* se situam em uma fronteira nebulosa entre a palavra e a imagem. O trabalho de Brossa sintetiza este trânsito da palavra à imagem e vice-versa:

Figura 25 - Cap de Bou e Poema 1

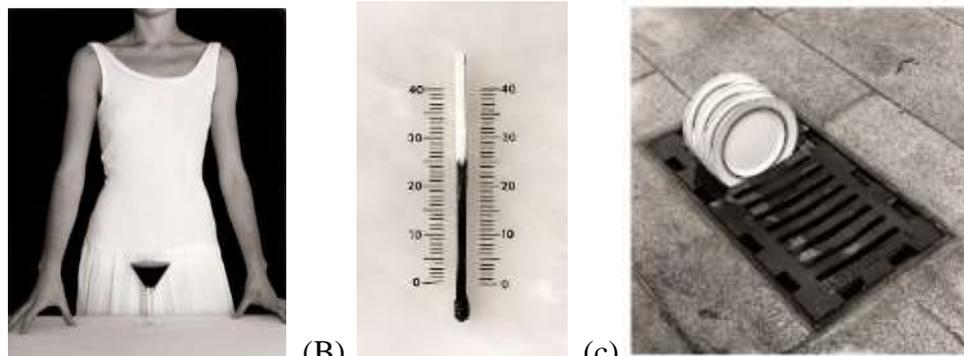


A singeleza da obra de Joan Brossa se estende da poesia visual aos poemas-objetos e fotografias de poemas-objetos. Em “*Cap de bou*” (Cabeça de boi), a partir da simples inversão da letra “A”, Brossa cria a figura que representa o animal, símbolo da tradição espanhola. Em “*Poema 1*”, Brossa cria um objeto híbrido, entre a fotografia, a poesia e a escultura.

No âmbito da fotografia, o fotógrafo Chema Madoz (1958-) exemplifica a persistência da tradição da poesia visual espanhola e sua assimilação pela fotografia:

⁷⁸ Uma passagem importante na trajetória de Brossa, e do grupo ao qual pertencia à época, Dau al set (1948-1953), é a forte relação estabelecida com o poeta brasileiro João Cabral de Mello Neto, vice-cônsul brasileiro na Catalunha no final dos anos 1940. O entusiasmo de João Cabral com a produção deste grupo catalão de vanguarda, que reunia nomes como Antoni Tàpies (1923-2012) e Joan Ponç (1927-1984) é revelador das trocas, por vezes insuspeitas, de influências artísticas. Joan Ponç em 1953 se estabeleceu em São Paulo e foi professor de artistas como Nelson Leirner (1932-2020).

Figura 26 - Sem Título



(a) MADOZ, Chema. *Sem título*, 1997; (B) *Sem título*, 1996; (c) *Sem título*, 1998.

Em suas imagens, a maioria sem título, seu virtuosismo técnico revela sua inserção na fotografia como fotógrafo artista. A crítica, contudo, não cessa de observar o caráter poético do trabalho do fotógrafo/poeta. O texto, na obra de Madoz, não necessariamente aparece sob a forma da palavra escrita: o caráter poético de suas fotografias reside nos deslocamentos e associações que ele promove entre objetos, significantes e significados.

A relação entre a fotografia e poesia⁷⁹ vem sendo objeto de estudos frequentes. Não se pode dizer o mesmo, porém, da relação entre a literatura em prosa e a fotografia, pois esta, muitas vezes, se reduz à função mais ou menos ilustrativa que se pode estabelecer entre uma imagem e um texto. Porém, em sua relação com a literatura, à imagem fotográfica atribui-se aquele mesmo poder de síntese geralmente considerado como um atributo da poesia. Ainda segundo Octavio Paz, “Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares que ela abrange ou reconcilia sem suprimir.” (2012, p. 104).

A mesma conciliação entre significados opostos pode ocorrer na imagem fotográfica. Para Octavio Paz, ao revelar a polissemia da palavra, “o poema não diz o que é, mas o que poderia ser”. (PAZ, 2012, p. 105).

Adolfo Montejo Navas procura estabelecer analogias entre a fotografia e a poesia; contudo, acaba por apenas encaixar a fotografia em sua concepção de poesia. Ao contrário do que postula Navas, toda fotografia traz uma narrativa, que pode ser poética – quando a força da imagem consegue reunir em um único enquadramento a potência do que foi (ou poderia ser) o evento ou objeto retratado – ou em prosa, quando a fotografia deve ser lida e sua compreensão supõe acompanhar um percurso entre as diversas imagens que formam a imagem total. Por isto,

⁷⁹ Ver o livro de Adolfo Montejo Navas, intitulado *Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)*, vencedor do prêmio Marc Ferrez de 2015. Neste ensaio, Navas cria o conceito de fotoimagem para explicar a prática contemporânea da “fotografia transversa”. A abordagem de Navas sobre a questão, assim como seu conceito de fotoimagem, são redundantes e pouco elucidativos; a ideia de fotografia transversa, também evocada pelo autor, que a toma de empréstimo de Vera Chaves Barcelos, apenas se soma a um rol de expressões inócuas, mobilizadas para dar conta da natureza híbrida da fotografia e da obra de arte em geral. (NAVAS, 2017).

toda fotografia é potencialmente discursiva e poética, ao mesmo tempo. Porém, o reconhecimento de certos discursos explícitos e implícitos às imagens fotográficas, assim como de certas imagens literárias presentes em expressões visuais que lhes são mais ou menos correspondentes, supõe a análise de múltiplos e distintos materiais e fontes históricas, para além das fotografias e dos textos propriamente ditos.

No caso do romantismo brasileiro, as imagens literárias⁸⁰ presentes no romance *A Moreninha*, lançado no formato de folhetim em 1844, constituem um bom exemplo, capaz de suscitar uma comparação surpreendente entre a literatura, a fotografia e as artes visuais. Isto porque o romantismo, no Brasil, envolve vários elementos contraditórios que se amalgamaram na produção de uma imagem específica desta sociedade - marcada pelo positivismo de suas elites e voltada para a construção de uma identidade nacional cuja singularidade se revelaria na natureza exuberante.

Some-se a isso o desenvolvimento tardio da sua imprensa e a necessidade de edificação de uma narrativa e de um imaginário comuns aos brasileiros. O destaque reservado ao romance *A Moreninha* se deve à premissa de que o modernismo no Brasil, conciliando tradição e a modernidade técnica, sofreu uma forte influência do romantismo que perpassa a cultura e a política brasileira e que tem sua origem na tentativa de construção da ideia de nação no século XIX. (ROUANET, 1999, p. 09).

Claudio Murilo Leal aponta o papel d’*A Moreninha* na construção da imagem da cidade do Rio de Janeiro: “Na detalhada descrição da paisagem, Joaquim Manuel de Macedo colore os bucólicos cenários da Ilha. Trata-se de um oásis pitoresco, uma vila insulada pela água, recoberta de árvores e de uma suave vegetação.” (LEAL, 2015, p. 94). Cláudio Murilo extrai do romance de Macedo, a descrição da ilha:

“A ilha é tão pitoresca como pequena. A avenida por onde iam os estudantes a divide em duas metades, das quais a que fica à esquerda de quem desembarca está simetricamente coberta de belos arvoredos, estimáveis pelos seus frutos de que se carregam.” (MACEDO apud LEAL, 2015, p. 94).

Com isso, Cláudio Murilo reúne elementos que revelam a relação entre a cidade do Rio de Janeiro e a ficção literária e recorre ao crítico de literatura José Aderaldo Castello (1921 – 2011) que, por sua vez, exalta o modo como “Macedo inaugura o nosso *romance de*

⁸⁰ Aparentemente os romances publicados sob a forma de folhetim no *Jornal do Comércio* em 1844 não apresentavam ilustrações.. A hemeroteca digital da Biblioteca Nacional não oferece ferramentas suficientes para o aprofundamento desta questão. No entanto, o espaço destinado aos folhetins neste período era o rodapé da página, o que dificulta a inserção de ilustrações nestes textos.

condicionamento urbano no Rio de Janeiro, centro que logo passou a ser foco das atenções gerais.” (CASTELLO, apud, LEAL, p. 94).

Considerando o poder simbólico do Rio de Janeiro como capital da nação brasileira, deve-se atentar novamente para a importância da sua produção artística e literária na consolidação da imagem do Brasil, pois, através da literatura, a sobrevivência de certas fórmulas estéticas que não são exclusiva ou necessariamente verbais pode se fortalecer.

Maria Helena Rouanet, em seu artigo “Nacionalismo”, publicado no livro *Introdução ao Romantismo*, ressalta a “estreita relação existente entre movimento artístico [o romantismo] e a questão da nacionalidade” (1999, p. 09), assim como a “coincidência cronológica entre o surgimento da chamada Escola Romântica e a independência política do país” (p. 09). Rouanet assinala que a ideia de nação brasileira data do século XIX, ou seja, é muito recente em termos históricos e envolve tanto um sentimento de pertencimento quanto a consciência de participação em uma determinada cultura ou nação.

Para Rouanet,

[...] a própria ideia de nacionalidade – e mais que isso – o fato de que indivíduos de grupos distintos sintam-se como parte integrante de um grupo de iguais – é o resultado de todo um processo de formação, ou seja, de construção. E esta construção se fez, e continua a se fazer, através de diversos instrumentos socioculturais. (1999, p. 16).

Já Márcia Naxara, em *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX* (2004), ressalta uma

Sensibilidade romântica que ultrapassa de longe os limites de sua definição como escola literária retida em marcos cronológicos precisos, como algo que permanece, marcando, ainda hoje, os delineamentos da cultura ocidental [...]. E que foi sob esse signo [...] que se elaboraram as primeiras representações sobre o Brasil e que construiu e constituiu a sua história (NAXARA, 2004, p. 297).

Na literatura, por sua capacidade de sobreviver sob diferentes formas na cultura visual do século XX até hoje, na alta modernidade, a consideração do formato do folhetim, é especialmente interessante para os objetivos desta tese. Dos romances que foram publicados pela imprensa da época sob a forma do folhetim, os de Machado de Assis estão entre os mais revisitados por séries de televisão e novelas, filmes e encenações teatrais⁸¹.

⁸¹ Em 1968, Paulo Cesar Saraceni dirigiu o filme *Capitu*, baseado em *Dom Casmurro* (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 28). Novamente readaptado para o cinema por Moacyr Góes, em 2003 (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 28), finalmente, o romance foi adaptado para a TV em 2008, no formato de uma série dirigida por Luiz Fernando Carvalho (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 28). Em 1970, Nelson Pereira dos Santos dirigiu o filme *Azyllo muito louco*, baseado no conto *O Alienista* (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 26). Roberto Santos, em 1987, dirigiu *Quincas Borba* (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 29). O conto *A causa secreta* foi filmado, em 1994, por Sergio Bianchi (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 27- 28) e Marcos Farias apresentou uma versão cinematográfica do conto *A cartomante* em 1974, refilmado, em 2004, por Wagner de Assis e

Sem considerar as montagens teatrais de alguns destes textos, impressiona a quantidade de obras audiovisuais baseadas nestes romances. No âmbito do romantismo e da literatura de folhetim, a obra de José de Alencar também foi extensamente filmada - tanto para a televisão quanto para o cinema⁸².

Para Marlyse Meyer, a popularização do folhetim é característica do Brasil e da América Latina, “onde a desgraça pouca é bobagem” (MEYER, 1996, p. 383) e, portanto,

[...] de um gênero romanesco que, além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava subcondições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção. (p. 383).

Tal ambiguidade, característica do romance de folhetim, atravessa a prática fotográfica e se manifesta no debate estético promovido pelo pictorialismo a partir da mesma “mensagem conservadora”, mas, indicando também, ainda que pelo seu aspecto reativo, a modernidade técnica da sociedade carioca da década de XX.

O romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, exemplifica a construção de distintas versões e imagens da mesma obra. *A Moreninha* foi filmado pela primeira vez em 1915, por Antonio Leal⁸³. Em 1970 foi produzida uma versão cinematográfica do romance, dirigida por Glaucio Mirko Laurelli (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 304). Na televisão, a rede Globo, em 1965, exibiu uma versão no formato seriado de trinta e cinco capítulos, dirigida por Otávio da Graça Mello⁸⁴. Entre 1975 e 1976, a mesma emissora exibiu uma nova versão da novela, com setenta e nove capítulos, dirigida por Herval Rossano⁸⁵.

Pablo Uranga (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 27). Já o filme *Quanto vale ou é por quilo*, de 2005, dirigido por Sérgio Bianchi, se apresenta como uma livre adaptação do conto *Pai contra mãe* (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 29). Finalmente, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* recebeu duas versões cinematográficas, nos anos de 1985 e 2000 - por Júlio Bressane e André Klotzel, respectivamente (LIMA; ALFRADIQUE, 2010, p. 28).

⁸² *Lucíola* ganhou, no cinema, o provocante título de *Lucíola, o anjo pecador* (1975) e foi dirigido por Alfredo Sternheim (LIMA, 2-10, p.11). O romance *Senhora* foi adaptado, em 1976, para a televisão, com direção de Geraldo Vietri. *Iracema*, *a Virgem dos lábios de mel* é um filme dirigido por Carlos Coimbra, em 1979 (LIMA, 2010, p. 11). *O Guarani* foi filmado pela primeira vez, em 1916, por Vittorio Capellaro. Além de uma versão para a ópera composta por Carlos Gomes, este romance ganhou, segundo Sheila Schhvarzman e Mirrah Ianez, entre 1908 e 1926, oito versões cinematográficas (2012, p.153). Mais recentemente, *O Guarani* foi dirigido por Fauzi Mansur, em 1979, e depois por Norma Bengell, em 1996 (LIMA, 2010, p. 12).

⁸³ Este filme, feito em preto e branco e mudo, se encontra no acervo da Cinemateca Brasileira. In: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em 25 de agosto de 2020.

⁸⁴ Dados disponibilizados no site do jornal “O Globo”. In: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-moreninha-1-versao/> Acesso em 25 de agosto de 2020.

⁸⁵ Dados disponibilizados no site do jornal “O Globo”. In: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-moreninha-2a-versao/> Acesso em 25 de agosto de 2020.

Mesmo ponderando, através do estudo de Marlyse Meyer, que as produções literárias populares não necessariamente chegavam aos olhos de grande parte da população, Ana Reis destaca que Macedo, autor d'*A Moreninha*,

[...] obteve reconhecimento e prestígio ao publicar *A Moreninha*, pois reproduzia com singela fidelidade, no plano da imaginação, a sociedade que todos conheciam no plano da realidade, mas não deixava de despertar a curiosidade do público leitor brasileiro por si mesmo e pela maneira de viver vigente e, veio ainda a responder à expectativa dos leitores da época pelo surgimento de um romance genuinamente brasileiro. (REIS, p. 01).

A imensa popularidade que o romance alcançou à época de sua publicação, como ressalta Marlyse Meyer, em um país em que grande parte da população era analfabeta, se dava também através das leituras do romance (MEYER, 1996, p. 382). Considerando a observação de Meyer sobre as leituras, talvez se deva relativizar o modo como Reis menciona a “singela fidelidade” da “sociedade que todos conheciam no plano da realidade”.

Os personagens que compõem o grupo envolvido na trama do romance são, em geral, estudantes financeiramente remediados e os escravos são descritos de uma forma condescendente e estereotipada.

Vale ressaltar, entretanto, a importância do romance que, ainda segundo Reis, iniciou um movimento “particularmente decisivo para a literatura brasileira, que buscava construir sua identidade própria e se firmar como arte autônoma e valorizável de uma nação recém-independente”. (REIS, p. 01).

Curiosamente, em termos de popularidade, romances como a *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães e a própria *A Moreninha* alcançaram tamanho êxito no trânsito para telenovelas, que reprises destas podem ser vistas ainda hoje em canais de televisão aberta, a cabo ou na internet. Talvez isto se explique pela arguta observação de Ana Reis sobre o romance de Macedo - que teria louvado, através de Carolina, a beleza brasileira em detrimento “do modelo de beleza importado da Europa” (REIS, p. 02), das moças de cabelo claro e tez pálida. A mesma reflexão pode ser aplicada à *Escrava Isaura* - mulher branca, mas fruto da miscigenação.

A construção do que seria a beleza típica feminina brasileira também se manifesta e legítima através destas representações literárias. Marlyse Meyer destaca a presença feminina não apenas na condição de leitoras, mas como também de editoras e colaboradoras destes folhetins (MEYER, p. 298 - 299).

Algo contraditoriamente, tanto no pictorialismo quanto no romantismo, a atuação feminina se destaca. Porém, se, por um lado, uma beleza feminina tipicamente brasileira surgiu

com o romantismo em meados do século XIX, a revista *Photogramma*, na segunda década do século XX, procurou manter e preservar os mesmos valores de outrora, relativos ao universo feminino, colaborando assim na transformação da beleza da mulher brasileira em mais um exemplo da beleza da natureza brasileira.

Se pensarmos no quanto o sentido de identidade brasileira está associado à beleza natural do país, podemos perceber como, na *Moreninha*, é patente a intenção de criar imagens literárias que dessem conta da paisagem do Rio de Janeiro em 1844. Contudo, a proeminência da *Moreninha* como o romance urbano inicial da literatura romântica de folhetim, não enfatiza a construção direta da imagem da cidade, pois retém seu foco na construção dos personagens. Estamos no início do romantismo no Brasil e o amor romântico já é o tema central da trama.

Vale ressaltar ainda, a relação de Joaquim Manuel de Macedo com a cidade - explícita em seu *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, editado sob a forma de folhetim no *Jornal do Commercio*. “A nos revelar já àquele tempo, o país oculto e miseravelmente cruel, baixo e a máscara de uma cordialidade que era – e continua sendo – a alta marca de nossa impostura” (BUENO, 2004, p. 08), Macedo faz um percurso histórico e literário pela cidade do Rio de Janeiro através dos seus lugares mais emblemáticos à época. Este viés crítico e político da literatura de Macedo é quase imperceptível no romance *A Moreninha*, embora a sua importância resida justamente em sua posição paradigmática no romantismo literário brasileiro.

A análise de imagens e documentos que ressaltam a sobrevivência de fórmulas românticas na produção artística, fotográfica, cinematográfica e televisiva dos séculos XX e XXI, no confronto com romances de folhetim e fotografias pictorialistas, possibilita explicitar a contribuição de ambos na construção do imaginário e da identidade nacional, assim como a sobrevivência de preceitos do romantismo na prática fotográfica brasileira contemporânea. Através dos veículos de imprensa, sob a forma do folhetim, o romance *A Moreninha* se popularizou, assim como a localidade em que supostamente se desenrolaram os fatos: a ilha de Paquetá no Rio de Janeiro. *A Moreninha* se manteve presente no imaginário brasileiro durante os anos setenta, década em que foi reativada no cinema, até meados dos anos oitenta, quando ressurgiu na arte contemporânea.

A Moreninha também possibilita desvendar, em um dos romances mais populares e emblemáticos da literatura brasileira (ainda que alguns o possam considerar insípido ou superficial), a emergência da tradição romântica, que se reativa através do movimento pictorialista. Daí a possibilidade do encontro entre as imagens literárias oitocentistas e as imagens pictorialistas do início do século passado.

A estória de amor entre Augusto e Carolina foi tão assimilada no imaginário nacional que ainda hoje se pode visitar, na Ilha de Paquetá, a *Pedra da Moreninha* - mesmo que o romance e seus personagens sejam absolutamente ficcionais e seu autor, em nenhum momento da narrativa, esclarecesse o nome da ilhota da Baía de Guanabara que servia como cenário para a trama.

Os fotoclubistas da revista *Photogramma* promoveram, em julho de 1927, por ocasião da comemoração de um ano de existência da revista, uma excursão à Ilha de Paquetá. O relato que o diretor técnico do *Photo Club Brasileiro*, Orienrak, faz da ansiedade de um dos fotoclubistas – Nogueira Borges – revela o quanto este romance impregnou o imaginário das gerações posteriores:

Enquanto isto, o Nogueira Borges, nervoso, impaciente, passos largos, gesticula, tentando acreditar que estava fazendo a digestão, mas quem o conhece vê logo que estava roxo para ver “A Moreninha” (a de Macedo) e receia que não haja tempo suficiente. (*Photogramma*, Nº 13, Agosto, 1927, p. 15).

A descrição que Orienrak faz de Nogueira Borges, um dos sócios fundadores da revista, fornece uma pista do nível cultural dos fotógrafos deste grupo específico da sociedade carioca da segunda metade da década de 1920, bem como sua relação com a literatura, a memória e a imagem da cidade.

Na relação entre literatura e fotografia pictorialista, Maria Teresa Bandeira de Mello afirma que,

Se no século XIX, a literatura regionalista pôde definir as características da cultura brasileira, enxergando a nação pelos olhos do romantismo indigenista, agora o desafio é dar conta de uma nação que se quer civilizada, com um progresso equivalente ao de Paris, Londres e Viena. (MELLO, 1998, p. 65).

Este é o desafio que o pictorialismo se propôs a resolver: representar visualmente a modernidade brasileira em suas singularidades, conciliações, apropriações e recusas.

3.1.1 Geração 80: O Grupo *A Moreninha*

Nos anos 1980, um grande grupo de artistas se propôs a promover uma revitalização da arte brasileira, sobretudo através da pintura. A experiência neoconcreta e a arte dos anos 1970, que se realizava em um contexto de ditadura, se tornaram emblemas do fazer artístico, com suas performances, propostas conceituais e instalações. Este grupo que renovou o cenário da arte nos anos 1980 ficou conhecido como Geração 80, o número de participantes ultrapassava uma centena. Reunidos na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, estes artistas se reuniram em subgrupos, segundo suas afinidades pessoais e artísticas.

O otimismo causado pela possibilidade de redemocratização política do Brasil levou os artistas, em um movimento também semelhante à antropofagia, a buscarem sua inspiração em certo sentimento de nacionalidade: “A pintura no Brasil de 1980 é um sintoma – o mais evidente e o mais colorido – da conjunção de: democratização política, crise socioeconômica e informação automatizada.” (VALLE, p. 285). Na revalorização que promoveu da pintura nos anos 1980, a Geração 80 reabilitou esta linguagem cara aos fotógrafos pictorialistas dos anos 1920.

Além da questão da democracia, também é perceptível no relato do artista Enéas do Valle, o impacto que a comunicação de massas causou na sociedade brasileira. O desenvolvimento acelerado das tecnologias, nos anos 1980, talvez provocasse nos artistas do período mais desconfiança do que a dinâmica modernista provocou no grupo pictorialista em finais dos anos 1920. A própria retomada da pintura, posterior ao surgimento das *performances* e *happenings*, das experiências neoconcretas, da arte conceitual, da *land* e *body art*, é um dos indícios que o grupo de alguma maneira, já tentava se resguardar da aceleração tecnológica crescente da sociedade.

Na linguagem espontânea e errática do período, Valle traduz o receio de uma dinâmica que pode ser considerada hiper moderna:

Televisão. Telefone. Satélite. Reatores nucleares. Bomba atômica. Mísseis. Guerra fria. Guerra quente. Guerra suja. Guerrilha. Terror do Estado. Terror dos fanáticos. Terror dos desesperados. Loucura da razão. Robôs e *computers*. A era eletrônica. AIDS. Hollywood morre de câncer. (VALLE, p. 286).

Entretanto, em relação ao Brasil, havia um otimismo latente:

O Brasil tem orgulho da música nacional, da literatura nacional, do cinema nacional, da tecnologia nacional, mais ou menos do teatro nacional, está orgulhosíssimo dos sucessos de colonização das novelas globais pelo mundo, continua orgulhoso do futebol nacional, descobriu graças ao “A Moreninha” que tem baita orgulho do samba e do carnaval nacional, enfim só está faltando ter orgulho de duas coisas: do Estado-Nacional (em todas as suas formas, ainda não deixou de ser uma vergonha descomunal, infernal, patológica) e das artes plásticas nacionais. (VALLE, p. 286).

Os fotógrafos pictorialistas, em seu tempo, faziam a mesma e repetitiva queixa do cenário político e do circuito das artes plásticas que fazem os artistas nos dias de hoje; os membros da *Geração 80*, da qual o próprio artista, Enéas do Valle, fazia parte, também estabeleciam uma relação semelhante com o circuito das artes plásticas e o contexto sociopolítico brasileiro. Isto quer dizer que mesmo adotando novas formas, linguagens e meios, certas imagens permanecem latentes na memória social.

O grupo *A Moreninha* se configurou em fevereiro de 1987. Segundo Márcio Doctors, *A Moreninha* era “mais um estado combativo do que propriamente um grupo” (DOCTORS, p. 292). Sua atuação consistiu em basicamente três eventos: uma excursão à ilha de Paquetá, uma

intervenção na conferência do crítico Achille Bonito Oliva (1939 -), e na publicação de um livro, *Orelha* (1987).

A proposta da excursão à ilha de Paquetá, realizada no dia 01 de fevereiro de 1987, comemorava ironicamente o centenário de um grupo impressionista. Anunciando o fim dos “ismos” na arte moderna, a começar pelo impressionismo, ainda segundo Doctors, tanto a excursão quanto a intervenção na conferência de Oliva, proferida no dia 18 de fevereiro de 1987, procuravam criar

[...] uma situação de desestabilização de códigos. Ou seja, estava sendo proposta uma interferência na linearidade dos pensamentos da história da arte e da crítica de arte, indicando, assim, a possibilidade de uma outra territorialidade, que, necessariamente, implica em redefinição, rearranjo e reacomodação de forças. (DOCTORS, p. 292).

Ainda que aparentemente irrelevante, como chama a atenção o próprio Doctors (p. 293), a pretensão destas propostas era de subverter a ordem cronológica da história da arte.

Segundo Doctors,

Não se está abdicando da história da arte, mas sim sublinhando um aspecto de permanência de nossa produção artística, que perpassa a massa da temporalidade, que é o humor. Há humor na Antropofagia. Há humor no Tropicalismo. Há humor n’*A Moreninha*. (p. 293 - 294).

Reivindicando uma atitude pós-moderna frente a uma atitude moderna na arte, Doctors situa estas duas manifestações d’*A Moreninha* no quadro da tradição artística e cultural brasileira, evocando a antropofagia e o tropicalismo. Para o crítico, “enquanto a atitude moderna é revolucionária, a atitude pós-moderna é agregadora [...]. Não há mais vontade revolucionária; há vontade de acontecimento – ebulição das paixões” (p. 294).

Para abrigar a virulência latente do grupo na forma cordial da conciliação, Doctors declara que invenção e origem são conceitos que

[...] se bordeiam, se tangenciam. Quando pensamos que a INVENÇÃO está totalmente aberta para o “futuro, ela está, na realidade, encostando nesse núcleo de “passado” no qual pulsa a ORIGEM. Quando pensamos que a ORIGEM está esquecida no passado, ela está pulsando por baixo dessa superfície convulsa de “futuro” que é a INVENÇÃO. (DOCTORS, p. 297).

Assim, a atuação do grupo *A Moreninha* não apenas reviveu uma história de assimilação e consolidação da cultura nacional como, sem perder em nenhuma das frentes, proclamou uma ruptura sem revolução para que sua atuação não pudesse ser tachada como uma nova forma da “tradição do novo”. A expressão “tradição do novo” diz respeito ao conceito desenvolvido por Harold Rosenberg (1906-1978) em defesa do expressionismo abstrato norte-americano ou da *Action Painting*, termo que cunhou para se referir a esta geração de artistas. Segundo Rosenberg,

The famous 'modern break' with tradition has lasted long enough to have passed since Baudelaire invited fugitives from the too-small world of memory to come aboard for his voyage in search of the new. [...]. Since then there have come into being an art whose history, regardless of the credos of its practitioners, has consisted of leaps from vanguard, and political mass movements whose aim has been the total renovation not only of social institutions but of man himself. (ROSENBERG, 1960, p. 11).⁸⁶

No Brasil, a ideia de tradição do novo foi desenvolvida - no sentido de dar conta das peculiaridades do modernismo brasileiro - por autores como Renato Ortiz, no livro *A moderna tradição brasileira* (1988).

Marcio Doctors atribuiu ao grupo *A Moreninha* grandes propósitos; mas ao contrário do que pensavam seus participantes, a tentativa de superar o modernismo revelou ainda mais claramente o espírito propriamente modernista do grupo - seu caráter gregário, sua linguagem panfletária e sua evocação à tradição própria da modernidade brasileira.

O fato de que um coletivo de artistas, em meados dos anos 1980, tenha adotado o emblema da literatura romântica do século XIX, o romance *A Moreninha*, ao lado das suas inúmeras encenações e adaptações em diferentes meios, provê de lógica o trânsito entre fotografia, literatura, cinema, pintura e artes visuais, tornando o anacronismo mais que uma ferramenta de investigação, uma necessidade epistemológica.

No caso d' *A Moreninha*, a sobrevivência de fórmulas estéticas, de que falava Warburg, se mostrou claramente. Seu trânsito, anacronismo e permanência na cultura brasileira permite materializar não apenas o contágio das imagens por textos (e vice-versa), mas, sobretudo, uma atitude diante da arte e da história que se encontra no âmbito da visualidade pictorialista no Rio de Janeiro.

O conceito warburgiano de sobrevivência também pode ser observado em outros casos. As fórmulas de *pathos* transitam entre períodos e também entre classes sociais, territórios e culturas.

Assim como foi possível observar o trânsito da imagem verbal para a imagem visual através dos princípios românticos do romance *A Moreninha*, também é possível observar o movimento das fórmulas de *pathos* em outras formas da cultura. A prática da fotopintura reativa não apenas fórmulas estéticas, mas também operações e atitudes que se desenvolvem em torno à ideia de *pathos*.

A fotopintura em sua relação dialética entre representação e referente, remete a práticas como as realizadas pelos egípcios nos rituais fúnebres dos primórdios do cristianismo. As pinturas de Fayum, como são conhecidos os retratos mortuários realizados nesta região do Egito

⁸⁶ O trecho correspondente na tradução é: "A famosa 'ruptura moderna' com a tradição já dura o suficiente para ter passado desde que Baudelaire convidou fugitivos do mundo muito pequeno da memória para embarcar em sua viagem em busca do novo. [...]. Desde então, surgiu uma arte cuja história, independentemente dos credos de seus praticantes, consistiu em saltos de vanguarda e movimentos políticos de massa cujo objetivo tem sido a renovação total não só das instituições sociais, mas do próprio homem."

entre os séculos I d. C. e III d. C., se encontram no cruzamento da cultura e da arte grega com os rituais fúnebres do Egito, em um mundo dominado pelo Império Romano.

Esta mistura indica as diferenças e semelhanças na representação e tratamento da morte entre brasileiros modernos e egípcios “antigos”. O que estas semelhanças e diferenças podem revelar da cultura e da fotografia brasileira implica na compreensão da sobrevivência de fórmulas estéticas.

3.2 A fotopintura: um pictorialismo popular?

ENCOMENDA

Desejo uma fotografia
como esta — o senhor vê? — como esta:
em que para sempre me ria
como um vestido de eterna festa.

Como tenho a testa sombria,
derrame luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.

Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não... Neste espaço que ainda resta,
ponha uma cadeira vazia.

Cecília Meireles

Annateresa Fabris atribui à fotografia grande parte da produção de retratos no século XIX, e separa uma produção fotográfica que está na raiz do pictorialismo - através do trabalho de Julia Margareth Cameron ou Davis Octavius Hill - de outra, representada por Eugene Disdéri, que, com seu cartão de visita, populariza o retrato fotográfico (FABRIS, 2004).

Com Disdéri seria aberto um caminho em que a fotografia era considerada, sobretudo, como uma forma de identificação, jurídica ou social, do indivíduo – o que acentuou a sua qualidade de índice, ao menos, até o surgimento do pictorialismo considerado como um dos primeiros golpes sofridos pelo mito da objetividade fotográfica. Neste sentido, o pictorialismo, entendido enquanto um movimento artístico específico⁸⁷, também se distingue, no Brasil, das

⁸⁷ Barthes diz que o “pictorialismo é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma” (BARTHES, 1984, p.52)

suas várias modalidades de fotopintura popular, pois estas partilham entre si uma forte carga indicial - geralmente ligada à figura, muitas vezes já falecida, da pessoa retratada.

A partir da segunda metade do século XX, especialmente nos rincões mais pobres do Brasil, popularizou-se o hábito das fotopinturas. Por fotopintura, entende-se a imagem

[...] obtida a partir de uma base fotográfica em baixo contraste - que tanto pode ser uma tela quanto uma imagem sobre papel - sobre a qual o pintor aplica as tintas de sua preferência, geralmente guache, para o papel, e óleo, para as telas. Essa técnica apresenta a vantagem de dispensar a exigência de grande talento do pintor para o difícil gênero do retrato, transformando-o na maior parte dos casos num mero colorista, ao mesmo tempo que libera o cliente das fastidiosas sessões de pose exigidas pela pintura tradicional. Já em 1866 encontramos os primeiros praticantes deste processo no Brasil [...]. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2019).

Praticada em regiões afastadas dos grandes centros urbanos, a fotopintura pode ser compreendida como uma reminiscência do pictorialismo naquilo que ela toma da pintura, isto é, pela intervenção direta das técnicas pictóricas (óleo, aquarela) na própria fotografia, abalando o caráter reprodutível da imagem fotográfica. Certa estética fotográfica, também herdada da pintura - como a frontalidade dos rostos e os adornos do vestuário, subsistem na fotopintura. Contudo, todo um dispositivo próprio é engendrado a partir da fotopintura: desde a comercialização do trabalho, feita por mascates, à construção da memória e da identidade, coletiva e individual.

A fotopintura no Brasil começa já nas fotografias feitas pelo exímio fotógrafo Geoges Leuzinger e se estende, como prática popular, até o final do século XX. Eder Chiodetto observa que

De Disdéri aos foto-pintores da região cearense do Cariri, na segunda metade do século XX, pouca coisa mudou sob o ponto de vista conceitual. De um lado, tem-se a pintura apresentando uma visualidade que tende a ser mais criativa e idealizada, e de outro, a base fotográfica servindo como parâmetro, como limitador da criatividade excessiva do foto-pintor - dado que a semelhança com o retratado deveria ser mantida, sob pena do trabalho ser devolvido e não pago. Uma foto-pintura, portanto, traz nas suas duplas camadas o embate histórico da representação que tem pintura e fotografia como protagonistas. (CHIODETTO, Estes Outros, s.p.)

Se a colorização é uma prática realizada desde a invenção da fotografia (SANTOS, 2010) que sobrevive na era digital, a fotopintura se situa no trânsito entre a prática fotográfica erudita e popular⁸⁸. O surgimento da cultura de massas e seus instrumentos, como a televisão, colaboram em uma mútua apropriação de elementos da cultura popular pela erudita e vice-versa, assim como a cristalização de uma na outra; a foto-pintura substitui a pintura em quadro

⁸⁸ É importante destacar que, ao contrário da historiografia mais tradicional, não partimos de nenhuma escala de valores que vá do erudito ao popular. Ao contrário, por detrás desta pesquisa, subjaz a certeza de que o erudito e o popular não apenas não são excludentes, como se retroalimentam em uma relação contínua.

e se coloca como um meio termo entre a fotografia e a pintura, não apenas tecnicamente: ela absorve a função estética da pintura e a função realista da fotografia.

Os fotopintores da região do Cariri, na segunda metade do século XX, estavam no auge de sua prática. Apesar da itinerância que marca uma etapa fundamental da fotopintura, a da encomenda, os fotopintores se diferenciam dos fotógrafos itinerantes. Seu trabalho se realiza em estúdio. Muitas vezes trata-se mais da recuperação de fotografias que chegam à oficina por meio dos vendedores:

Aqui dentro da oficina a gente recebe todo o tipo de fotografia que você possa imaginar. Às vezes fotografia e às vezes o que restou dela. São fotografias que vem desde recortes de jornal, de filhos que foram assassinados ou que foram desaparecidos, originais 3x4 corroídos pelo tempo, por cinquenta anos, por sessenta, setenta anos. Às vezes, como último documento da pessoa. Carteiras que foram plastificadas e os retratos foram danificados. Todo tipo de original que você possa imaginar vem para cá. E o retrato pintado é aquilo que você quer ser depois e não aquilo que você é. Você sempre quer se melhorar, você sempre quer ser mais bonito, você sempre quer estar com uma indumentária nova, você sempre quer estar com outro tipo de coisa que não seja aquilo que o espelho lhe mostre.

Quando a solicitação vem do cliente, ela vem especificada no envelope, ela vem: cor dos olhos, azuis ou preto ou castanho, cor dos cabelos, cor da cútis (que ele põe cútis), cor da roupa, observação “cordão e crucifixo” e assim sucessivamente.

[...]

A demanda da fotografia de falecidas, ela é muito grande, eu só não consigo entender porque que eles fazem este tipo de fotografia. Eu não consigo entender. Mas eles fazem. E depois eles mandam fazê-los vivos, quer dizer, a gente fica com a responsabilidade de ressuscitar aqueles entes queridos, os entes queridos das pessoas. (SANTOS, 2007).

Seria interessante realizar uma investigação sobre as relações entre fotógrafos itinerantes e fotopintores, apontando semelhanças e diferenças na prática de ambos. Os fotopintores, ainda que não necessariamente sejam vendedores, dependiam em larga medida das encomendas realizadas através destes mascates, que rodavam o sertão vendendo as mais diversas mercadorias e oferecendo a fotopintura.

No catálogo da exposição “Estes Outros: fotopinturas da coleção Titus Riedl”, Eder Chiodetto relata que

Antigamente, um retrato pintado era privilégio da elite. Nesse sentido a foto-pintura chegou para democratizar o acesso ao retrato. Ao reforçar a hierarquia existente, realçando a serenidade e seriedade do retratado, reafirmavam-se valores patriarcais. É nessa busca - consciente ou não - da autoridade que eram acrescentados paletó e gravata, por exemplo, vestimentas que os retratados em geral não possuíam. (CHIODETTO, 2016, Estes Outros, s.p.).

Valdir Machado Guimarães, em sua dissertação sobre a fotopintura no interior do Paraná, ressalta como ela serviu de instrumento de transformação étnica de retratados que queriam esconder ou mascarar traços fisionômicos indígenas e/ou afro-brasileiros. Guimarães também destaca a possibilidade de realização das encomendas de retratos sem que o retratado

estivesse presente: sua imagem poderia chegar às mãos do fotopintor provinda de diferentes meios e muitas vezes em condições materiais precárias (GUIMARÃES, p. 55).

A fotopintura denota o deslocamento do pictorialismo do seu período histórico e possibilita sua analogia com as práticas artesanais e tecnológicas da cultura contemporânea. Neste caso, esta analogia só é válida se o anacronismo for considerado mais que uma ferramenta metodológica que possibilita a comparação entre objetos de natureza espaço-temporal diferentes, uma condição do conhecimento histórico. (LORAUX, 1992).

Consideradas as condições socioeconômicas do sertão nordestino, é compreensível o anacronismo da foto-pintura. O anacronismo do pictorialismo “erudito” é de outra ordem e remete a uma pretensão estética passadista e autoritária. Porém, tanto o pictorialismo erudito quanto o popular abrem as possibilidades de compreensão da imagem fotográfica além da categorização histórica e da crítica artística, ressaltando o papel da fotografia como suporte da memória e do afeto.

As fotopinturas oferecem uma

[...] diversidade de estilos, na riqueza contida na recriação do povo nordestino, nos laços de afetividade visíveis, nos detalhes do vestuário e das texturas, nos contrastes de cores saturadas e no embate entre reprodução fisionômica e criação artística que repousa um testemunho popular, belo e pulsante sobre nossa identidade (CHIODETTO, Estes Outros, s.p.).

Assim, a prática da fotopintura se consolidou como uma tradição em meio à população mais desfavorecida da sociedade brasileira ao menos até o final dos anos 1990. No seio desta prática, desenvolveu-se o hábito das fotografias mortuárias. A pose frontal, recorrente nestas imagens, remete aos retratos 3x4 de identificação civil, que em algumas fotopinturas são ampliados e atualizados.

A frontalidade destas fotografias revela que:

En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto. Por esto las fotos de frente parecen apropiadas para las ceremonias (como bodas y graduaciones) pero no tanto para los cartelones publicitarios [...]. (SONTAG, p. 48).

O pesquisador Titus Riedl dedica-se à pesquisa e restauração destas fotopinturas, agora em vias de desaparecimento, mas ressurgindo sob outra forma na fotografia digital. Seu âmbito de atuação é o sertão nordestino, mais especificamente a região do Cariri. Não obstante, o pesquisador também possui exemplares de fotopinturas realizadas em outros lugares do Nordeste e América Latina. Nas fotopinturas da coleção Titus Riedl,

[...] sem que nos apercebamos, estamos diante de retratos de pessoas mortas fotografadas no seu leito mortuário. Eles retornam à vida por meio da destreza de alguns foto-pintores que habilmente reabrem seus olhos. A pintura ressuscita aquilo que a fotografia atestou como morto. (CHIODETTO, Estes Outros, s.p.).

Nesta coleção,

[...] mulheres finalmente vestem o sonhado vestido de noiva, famílias inteiras se reúnem pela primeira vez mesmo que os vivos nunca tenham encontrado os mais velhos nesta terra, homens que nunca vestiram ou vestirão terno e gravata aparecem trajando esses símbolos de ascensão social, assim como suas mulheres aparecem ao lado deles em belos vestidos, adornados com joias e pedras preciosas, e até o Padre Cícero e Frei Damião materializam-se ao lado das pessoas. (CHIODETTO, Estes Outros, s.p.)

A prática da fotopintura, ao mesmo tempo em que ataca a fotografia em sua natureza documental, leva ao extremo aquilo que para pensadores como Susan Sontag, foi a função primordial da fotografia:

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica de si misma, un conjunto de imágenes portátiles que atestiguan la solidez de sus lazos. [...] A medida que esta unidad claustrofóbica, El núcleo familiar, se distanciaba de un grupo familiar mucho más vasto, la fotografía acudía para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y la borrosa extensión de la vida familiar⁸⁹. (SONTAG, p. 18 - 19).

A transformação da imagem fotográfica em fotopintura, na prática sertaneja do Nordeste, pode reviver o morto. Mas por mais retocadas ou até distorcidas que estejam estas imagens, para que possam ser atualizadas e revividas, precisam ser fotográficas. Como Barthes afirmou, nelas o “referente adere”. O que persiste neste longo caminho é a abertura da imagem para a memória, que transmuta a ausência em presença.

Na leitura filosófica de Susan Sontag,

La nuestra es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía está impregnado de patetismo por el solo hecho de ser fotografiado. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede suscitar amargura porque há envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son memento mori. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo⁹⁰. (SONTAG, p. 25).

⁸⁹ O trecho correspondente na tradução é: “Por meio das fotos, cada família constrói uma crônica de si mesma, um conjunto de imagens portáteis que atesta a solidez de seus laços. [...] À medida que esta unidade claustrofóbica, o núcleo familiar, se distanciava de um grupo familiar muito mais vasto, a Fotografia acudia para comemorar e restabelecer simbolicamente a continuidade ameaçada e a indefinida extensão da vida familiar.”

⁹⁰ O trecho que corresponde a tradução é: “Nossa época é nostálgica, e as fotos promovem ativamente a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. Quase tudo o que é fotografado está impregnado de *pathos* apenas por ser fotografado. Algo feio ou grotesco pode comover porque a atenção do fotógrafo o dignificou. Algo belo pode suscitar amargura porque envelheceu, decaiu ou não existe mais.

Frequentemente associada à morte, a fotografia pode ser seu índice em um caráter muito abstrato ou concretamente - como no caso da imagem de um ente morto - de modo que, ao mesmo tempo em que atesta a sua morte, a fotografia dá uma sobrevida ao retratado, amenizando o caráter definitivo de tal morte. No entanto, nas fotopinturas populares, a morte se faz presente com a honestidade da invenção assumida, sem o lamento elegante daqueles que tem tempo de prolongar seu luto diante do retrato documental.

3.2.1 De Fayum ao Cariri: técnicas de subjetivização e amenização do sentimento de morte pela imagem

A fotopintura é um gênero que se insere no circuito da arte contemporânea precisamente por seu anacronismo e caráter popular. Rosely Nakagawa, em dois catálogos de exposição dos quais foi curadora, se refere aos retratos de Fayum⁹¹, encontrados no Egito e pintados entre os séculos I e III d.C., “feitos para perpetuar a imagem de um ente falecido” (NAKAGAWA, 2012, p. 13). Das pinturas mortuárias de Fayum às fotopinturas do Cariri, estamos diante de imagens em que o ar austero e grave dos retratados, para além da pose frontal, revela não só sua forte identificação pessoal como signo, como também sua radical adesão ao referente.

Para os antigos egípcios, a morte era apenas a passagem para outra vida. Imagens, inscrições, objetos como joias, vasos, imagens pintadas, figuras de argila e até mesmo servos, poderiam ser enterrados com o defunto. Neste universo de relíquias⁹², a imagem é eloquente tanto através da escrita hieroglífica quanto em sua configuração como representação estritamente visual. Em artigo publicado no jornal *El País*, “*El enigma de El Fayum*” (1998), John Berger apresenta estas pinturas tumulares, procurando desvendar a chave do fascínio que exercem ainda hoje:

Son los retratos más antiguos que se conservan; se pintaron en la misma época en la que se escribió el Nuevo Testamento. Entonces, ¿cómo es posible que nos resulten hoy tan próximos? ¿Por qué tienen un aire más contemporáneo que cualquier otra

Todas as fotografias são *memento mori*. Tirar uma fotografia é participar da mortalidade, vulnerabilidade, mutabilidade de outra pessoa ou coisa. Precisamente porque seccionam um momento e o congelam, todas as fotos testemunham a passagem implacável do tempo.”

⁹¹ Segundo John Berger, “*Se denominan los retratos de El Faiyum porque se hallaron a finales del siglo pasado en la provincia del mismo nombre, una tierra a la que llaman el jardín de Egipto, a 80 kilómetros al oeste del Nilo, ligeramente al sur de Menfis y El Cairo.*” (BERGER, 1998, s.p.). O trecho correspondente na tradução é: “Se chamam retratos de *El Fayum* porque foram encontrados em finais do século passado na província de mesmo nome, uma terra a que chamam o Jardim do Egito, a 80 quilômetros a oeste do Nilo, ligeiramente ao sul de Mênfis e El Cairo.”

⁹² Doxiadis observa que : “*In the Egyptian cult of the dead the Fayum portraits were by definition objects of veneration since, as part of the mummies with which they were found, they were regarded as the immortal surrogate of the deceased. In effect, they were holy objects in themselves*”. (DOXIADIS, 1996, p. 39). O trecho correspondente na tradução é: “No culto egípcio dos mortos, os retratos de Fayum eram, por definição, objetos de veneração, uma vez que, como parte das múmias com as quais foram encontrados, eram considerados substitutos imortais do falecido. Na verdade, eles eram objetos sagrados em si mesmos.”

imagen de los dos milenios de arte europeo que les sucedieron? Los retratos de El Faiyum nos llegan como si los hubieran pintado el mes pasado. ¿Por qué? Ese es su enigma.

La respuesta más sencilla sería que son una forma artística híbrida, totalmente bastarda, y que esa heterogeneidad concuerda con ciertos factores de nuestra situación actual.⁹³ (BERGER, John. El enigma de El Faiyum, El País, 19/12/1998).

A partir de sua afirmação, podemos deduzir que, para John Berger, é o hibridismo cultural que os egípcios viviam naquele momento de sua história que produz o encanto que estas pinturas ainda despertam. Contudo, Berger não se detém apenas neste dado. Os retratos de Fayum são conhecidos sob esta denominação porque, em Fayum, antiga colônia grega no Egito, encontrou-se a maior coleção destes retratos tumulares. Estas pinturas revelam traços da helenização do Egito e foram realizadas, em sua maioria, durante a conquista do Egito pelo império romano (DOXIADIS, 1996, p. 34). São imagens que surpreendem pelo realismo e pela pose rigorosamente frontal, ainda que levemente inclinada – a representação frontal requer maior habilidade técnica – em uma forma de representação completamente distinta da tradição egípcia e que demonstra os resultados de um processo secular de helenização.

John Berger os classifica como “[...] *auténticos retratos de una clase media urbana: maestros, soldados, atletas, sacerdotes, comerciantes, floristas...*”⁹⁴ (BERGER, 1998, s.p.)

Os retratos eram pintados em mortalhas ou em finas chapas de madeira que acompanhavam e ornavam o defunto mumificado⁹⁵. A mumificação é um procedimento caro, o que leva Euphrosyne Doxiadis (1996) à constatação de que a sociedade em Fayum, neste período, era bem abastada. John Berger os descreve de forma detalhada:

Están pintados sobre madera — sobre todo de tilo —, y algunos sobre lino. Los rostros tienen un tamaño algo menor que el natural. Varios están pintados al temple;

⁹³ O trecho correspondente na tradução é: São os retratos mais antigos preservados; eles foram pintados na mesma época em que o Novo Testamento foi escrito. Então, como é possível que eles estejam tão perto de nós hoje? Por que eles têm um ar mais contemporâneo do que qualquer outra imagem dos dois milênios de arte europeia que os sucederam? Os retratos de El Faiyum chegam até nós como se tivessem sido pintados no mês passado. Por quê? Esse é o seu enigma. A resposta mais simples seria que eles são uma forma de arte híbrida, totalmente bastarda, e que essa heterogeneidade é consistente com certos fatores em nossa situação atual.

⁹⁴ O trecho correspondente na tradução é: [...] retratos autênticos de uma classe média urbana: professores, soldados, atletas, padres, comerciantes, floristas ...

⁹⁵ Segundo Ciro Flamarion Cardoso, “A religião funerária era profundamente penetrada de magia em todos os seus aspectos. A princípio patrimônio do rei em caráter exclusivo, foi progressivamente aberta a camadas cada vez mais extensas da população — aquelas, pelo menos, que pudessem cobrir as despesas elevadas da mumificação (já que se julgava essencial para o renascimento, a preservação do cadáver - que assimilava o morto a Osíris, miticamente a primeira de todas as múmias), da construção e equipamento da tumba, e da manutenção do culto funerário. As crenças sobre a vida depois da morte fizeram dos túmulos egípcios os mais ricos de toda a História humana em oferendas enterradas com os defuntos e em representações diversas da vida quotidiana e das atividades profissionais do morto e seus subordinados: daí a sua extraordinária importância como fonte histórica”. (CARDOSO, p. 34)

el disolvente utilizado para la mayoría de ellos es encausto, es decir, pigmentos mezclados con cera de abeja. (BERGER, 1998, s.p.)⁹⁶.

Nestes retratos, observam-se adornos, joias, vestuário e penteados. A datação destas pinturas é feita a partir da comparação de bustos romanos com estes ornamentos (BORG in DOXIADIS, 1996, p. 229). Os retratos também eram acompanhados de etiquetas de identificação e inscrições em grego e na escrita demótica, da qual é proveniente o copta, ainda utilizado pelos egípcios cristãos em sua liturgia⁹⁷.

Figura 27 – Pinturas anônimas de Fayum



(a) Um homem, de proveniência desconhecida, segundo quarto do terceiro século. Anônimo. Localização: Museu do Louvre.; b) Uma jovem moça, conhecida como ‘A europeia’, 117 – 138 d. C. Anônimo; c) Um homem, c. 98-117 d. C. Anônimo; d) Artemidorus, o jovem. c. 98 – 117 d. C. Anônimo.

Fonte: *THE MYSTERIOUS Fayum Portraits : Faces from the Ancient Egypt*. DOXIADIS, Euphrosine (org). London: Thames and Hudson, 1996.

Os retratos de Fayum

Cumplían una doble función: eran retratos de identificación — como fotos de pasaporte — para el viaje de los muertos con Anubis, el dios con cabeza de chacal, hasta el reino de Osiris; en segundo lugar, durante un breve periodo, servían de recordatorios de los fallecidos para la familia. (BERGER, 1998).⁹⁸

Segundo John Berger, ao contrário da tradição figurativa egípcia, em que os rostos e corpos são representados de perfil, a pintura de retratos em 3/4 almeja a frontalidade e ao mesmo tempo se esquia da sua estranheza.

A frontalidade

[...] significaba una relación especial entre el pintor y la persona que posaba. Esta no era todavía un modelo, y el pintor no era todavía un medio para alcanzar la gloria futura. Al contrario, los dos, ambos vivos en aquel momento, trabajaban juntos en la

⁹⁶ O trecho correspondente na tradução é: São pintados sobre madeira - principalmente tília - e alguns sobre linho. Os rostos são ligeiramente menores que o tamanho natural. Vários são pintados em têmpera; o solvente usado para a maioria deles é encáustica, ou seja, pigmentos misturados com cera de abelha.

⁹⁷ Novamente, segundo Cardoso, “a última etapa histórica do antigo egípcio foi o copta, hoje idioma morto, mas ainda usado como língua litúrgica dos cristãos do Egito”. (CARDOSO, p. 35).

⁹⁸ O trecho correspondente na tradução é: Eles cumpriam uma dupla função: eram retratos de identificação - como fotos de passaporte - para a viagem dos mortos com Anúbis, o deus com cabeça de chacal, ao reino de Osíris; segundo, por um breve período, eles serviram como lembretes do falecido para a família.

*preparación para la muerte, una preparación que aseguraba la supervivencia.*⁹⁹ (BERGER, 1998, s.p.).

O que surpreende na pintura de Fayum é a reunião da vivacidade e do realismo da arte grega com a concepção de morte dos egípcios; trata-se da sobrevivência de fórmulas estéticas gregas de representação no ritual funerário egípcio. Estes retratos são feitos para a continuação da vida, para que o falecido tenha sua face e seja reconhecido na vida que segue à morte.

A fotopintura, em sua face mais mórbida, isto é, na ressuscitação de pessoas falecidas através de técnicas de pintura, se destina a resgatar a memória dos mortos. Aqui reside uma diferença fundamental entre a vivacidade das pinturas tumulares de Fayum e a morbidez de certas fotopinturas brasileiras. No Brasil do século XX, observa-se a prática de adicionar a pinturas, realizadas muitas vezes *post mortem*¹⁰⁰, uma base fotográfica que agrega à imagem uma característica própria da fotografia da qual, para muitos autores, ela não pode se livrar: o referente. A presença do referente, acrescido de toda a fantasia que a imaginação pode criar com a pintura, transforma estas fotopinturas em verdadeiros objetos de culto, além de se tornar não apenas uma prática popular, mas também um indício da cultura visual de determinados grupos.

Há, contudo, algumas diferenças significativas entre as fotopinturas brasileiras e os retratos de Fayum: estes, à diferença da fotopintura (que não necessita da presença do retratado), “*probablemente se pintaban del natural (en algunos de ellos tuvo que ser así, por la extraordinaria vitalidad que exhiben); otros, quizá, se hicieron póstumamente.*”¹⁰¹ (BERGER, 1998, s.p.). Além disso, a fotopintura possui múltiplos usos, isto é, elas tanto revivem imagens danificadas e pessoas mortas quanto projetam um futuro idílico; contudo, elas não são realizadas com o objetivo estrito do ritual fúnebre, como no caso de Fayum. Na maioria dos casos, trata-se de sanar uma perda ou de realizar uma fantasia. De acordo com o depoimento do fotógrafo Dedé da Neusa, muitas fotopinturas representam “*anjinhos*”¹⁰² (NEUSA, 2007). Isto se explica pelo alto índice de mortalidade infantil nas comunidades mais pobres do Brasil. Cabe ao fotopintor ressuscitar estas crianças.

⁹⁹ O trecho correspondente na tradução é: [...] significava uma relação especial entre o pintor e a pessoa que posou. Esta ainda não era um modelo, e o pintor ainda não era um meio para alcançar a glória futura. Em vez disso, os dois, ambos vivos na época, trabalhavam juntos na preparação para a morte, uma preparação que assegurava a sobrevivência. (BERGER, 1998, s.p.).

¹⁰⁰ Em depoimento para o filme *Câmara Viajante*, o fotógrafo Dedé da Neusa destaca o grande número de encomendas de fotografias de mortos, especialmente na área de Juazeiro do Norte, no Ceará. (NEUSA, Dedé, 2007).

¹⁰¹ O trecho correspondente na tradução é: “Provavelmente foram pintados do natural (em alguns teve que ser assim, devido à extraordinária vitalidade que exibem); outros, talvez, foram feitos postumamente.”

¹⁰² Na linguagem popular é um termo usado para definir crianças falecidas.

A distância espaço-temporal entre estes dois universos é imensa: os separa quase toda a história da civilização ocidental. O emaranhado que une estes dois momentos da sociedade é a atitude humana perante a morte e as estratégias de amenização da dor ou de preservação da memória através dos ritos mortuários e da imagem visual, hábitos que parecem não perder sua atualidade.

A revolução tecnológica representou um grande desafio para a sobrevivência da fotopintura em um primeiro momento. Surpreendentemente, a força da tecnologia não representou seu fim, pelo contrário, pois a fotopintura sobrevive, como um gênero específico da cultura digital, desde a sobrevivência de fotopintores que migraram do analógico para o digital (como o mestre Júlio Santos), até o uso disseminado de ferramentas digitais que convertem fotografias em gravuras, baixos-relevos, pinturas a óleo, aquarela ou grafite.

No entanto, Júlio Santos, em seu depoimento no filme *Câmara Viajante* (2007), relata seu processo de mudança do analógico para o digital como uma morte, um “passamento”, a “perda de um ente querido” (SANTOS, 2007)¹⁰³.

O pictorialismo parece ter assim alguma sobrevida mesmo no universo digital. As diferentes técnicas de impressão possibilitam a sobrevivência da fotopintura em imagens que - uma vez tratadas, podem ser impressas em canecas, pastas, como adesivos, em tela ou tecido. Ou seja, com a tecnologia digital, ao contrário de perecer, o pictorialismo se naturaliza. Subsiste como prática, atitude ou hábito, ainda que em outros suportes, como os objetos acima mencionados ou a tela do telefone celular. Contudo, se a técnica não é a mesma, nem para a pintura, nem para a fotografia, assim como o suporte da imagem também é outro, cabe questionar o que faz com que o pictorialismo, por meios distintos, se reforce e se reinvente.

As fotopinturas revelam um caráter popular, uma espécie de pictorialismo de pobre, que para olhos treinados pela alta definição e pasteurização da qualidade da imagem visual, podem mostrar-se toscas, cafonas ou até mesmo assustadoras (muitas, encomendadas por familiares, são, de fato, de pessoas mortas, e mesmo quando há vivacidade no retratado, estas imagens soam a morte). O circuito que envolvia a fotopintura se iniciava com a oferta das fotografias junto de tecidos que iriam servir para fabricar as roupas com que os clientes seriam fotografados. Os mascates também levavam encomendas em que o cliente definia o que esperava da imagem a ser adquirida. Estes comerciantes são chamados “bonequeiros”, espécie de “vendedores ambulantes que saíam pelo interior do Brasil com a tarefa de convencer viúvas

¹⁰³ Depoimento de Julio Santos no Filme *Câmara Viajante* (2007), de Joe Pimentel.

a colorizar antigas fotos do marido morto – muitas vezes gerando, enfim, um retrato inédito do casal junto [...]”. (CHIODETTO, *Estes Outros*, s.p.).

Valdir Machado Guimarães se refere aos “bonequeiros” como os criadores de uma tradição ou arte:

A arte ‘bonequeira’ tem em sua origem a região do Nordeste brasileiro, na recuperação de memórias muitas vezes quase perdidas e fotografias apagadas ou estragadas pelo tempo, buscando perpetuar nos retratados uma busca pela ascensão dentro de uma sociedade local, onde estes retratos eram preenchidos com roupas e acessórios, que permitisse uma estética mais apresentável, eliminando muitas vezes desde marcas de uma vida rural até mudanças de traços étnicos (GUIMARÃES, 2014, p. 64).

Pelo viés afetivo, de construção da memória, nas fotopinturas o referente adere à imagem ao ponto de se tornar uma espécie de relíquia. Estas relíquias possuem uma singularidade: são fotografias, o referente está, ou esteve ali. Muitas destas imagens resultam de ampliações de retratos 3x4, restaurações de fotografias danificadas ou apagadas. São, portanto, únicas, por vezes reverenciadas em altares domésticos. Estas imagens desconcertam porque ressaltam e atacam a fotografia.

O “está” ou “esteve” ali é um pressuposto da eficácia destas imagens como objetos de fetiche ou adoração. No entanto, diferentes tratamentos atenuam os efeitos do realismo fotográfico e reinventam a história daquela fotografia como objeto sobre o qual incidiu o desgaste e a fragilidade do papel fotográfico, e, mais que restauram, fazem reviver aquela imagem duplamente morta, pela ação do tempo e pela própria fotografia, sempre denotando a ausência e a presença do referente.

Figura 28 – Fotopinturas anônimas



a., b., c., d. Fotopinturas anônimas da coleção Titus Riedl.

Para os antigos gregos, a eternidade residia na natureza. A finitude humana era também eterna. Para vencer a efemeridade, os homens se reproduziam ou deixavam um legado (ARENDDT, 2016, p. 70-71). Na modernidade, em que mesmo a natureza está sujeita à ação humana e suas consequências, a última esperança da duração é o retrato fotográfico, analógico ou digital. A prática disseminada de *selfies*, que cada vez mais rende notícias, *memes*, críticas, estudos (e até acidentes) seria um sintoma desta magia que a fotografia ainda produz?

Antecipando a prática das *selfies*, Roland Barthes, em sua reflexão sobre a fotografia, testemunha que “[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22). Barthes procura fazer da “antiga soberania do eu [...] um princípio heurístico” (BARTHES, 1984, p. 19).

Ainda para Barthes, “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro. Uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1984, p. 25). O advento do si mesmo como outro indica, como o famoso verso de Rimbaud, esta duplicidade da fotografia, da representação (ausência e presença do referente) e talvez do próprio conhecimento.

Ainda caberia perguntar se há uma relação entre a angústia da morte e o anonimato? Os retratos mortuários salvam o corpo da decomposição, daquele último dado que relega todos ao anonimato: a morte. Na morte, ninguém mais é; tal como na fotografia, há um confronto entre o sujeito que deixa de ser ele mesmo para se tornar aquilo que o fotografo enxerga nele ou aquilo que ele mesmo pensa de si.

Segundo Barthes, “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. (BARTHES, 1984, p. 13). O retrato retém a presença e a ausência, a juventude e a velhice, tudo o que sobreviveu e desde a invenção da fotografia, aquilo que desapareceu.

As fotopinturas a que temos acesso, em grande parte através da mencionada coleção de Titus Riedl, também são anônimas, assim como os retratados, o que reflete uma qualidade muito específica da fotopintura: em geral as imagens provêm de originais danificados, em preto e branco. As solicitações de transformações na imagem vão desde a “ressuscitação” dos mortos até a união de casais ou a exclusão de elemento ou pessoas indesejadas no original. O trabalho dos vendedores é essencial neste momento: é ele que vai tomar notas, sugerir ornamentos e cenários, tudo para que a imagem final possa corresponder ao desejo daquele que encomenda a fotopintura. Para isso, os vendedores vendem inclusive o tecido, se for o caso, para a produção de uma vestimenta adequada ao momento solene da fotografia. Desta forma, o trabalho dos fotopintores diz respeito à pintura e à fotografia, mas também à memória.

Roland Barthes, n'A *Câmara Clara*, não pôde se deter na evidência do “isto é” da fotografia e do referente: várias imagens de sua mãe não o satisfizeram no reconhecimento de tudo aquilo que ela simbolizava para alguém que, como ele, considerou que “a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: [...] estão colados um ao outro [...]” (BARTHES, 1984, p. 15).

Ao afirmar o aspecto afetivo da fotografia, reconhecendo sua unidade impossível e sua dualidade necessária, Roland Barthes reafirma a ideia de Walter Benjamin, de que o retrato fotográfico – não pictorialista – seria a última fronteira da aura (BENJAMIN, 1994). Barthes encontra a fotografia que, para ele, finalmente, representa sua mãe - ainda que anacronicamente - em um passado vivido antes do seu nascimento. Neste encontro entre Barthes e a imagem de sua mãe pode-se observar tanto a dialética ontológica da fotografia – ausência e presença – quanto o anacronismo atávico entre história e fotografia.

O que sobrevive tanto nos retratos mortuários de Fayum quanto no trabalho de profissionais que transformam imagens fotográficas em pintura a óleo? Os retratos de Fayum, a *selfie*, a fotopintura, o autorretrato, cuja força se revela em sua pregnância na tradição artística e na prática desenfreada de *selfies*, estariam ligados a uma atitude ou, extrapolando a ideia que a palavra “política” tem em relação a coletividade, a uma política do indivíduo, que através da imagem sobrevive ao anonimato e à morte, ao mesmo tempo que se mantém na memória dos seres amados. As *selfies* são um exemplo atual desta relação antes de tudo afetiva entre representação e sujeito.

A atualidade da *selfie* pode ser compreendida à luz de outros dados da contemporaneidade. Beatriz Sarlo fala em uma “guinada para o subjetivo” (SARLO, 2007, p. 15). *Blogs*, *vlogs*, canais no *youtube*, perfis no *facebook* expõem aquilo que o indivíduo tem como imagem de si mesmo. Apesar da tecnologia e da sua facilidade de operação, há algo que permanece, seja um circuito social alimentado por imagens, sejam as imagens como suporte da memória.

Para Sarlo, “A ideia de entender o passado a partir de sua lógica [...] se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado”. (SARLO, 2007, p. 18).

Assim, “a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente” (SARLO, 2007, p. 18). Sarlo resume da seguinte forma a valorização da

subjetividade: “Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de ‘guinada linguística’ ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a guinada subjetiva”. (SARLO, 2007, p. 18).

Finalmente, no que concerne aos objetivos desta reflexão, ainda afirma “a transformação do testemunho em um ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado”. (SARLO, 2007, p. 19).

Materializando a colocação de Sarlo, encontra-se a instalação de Jair de Souza, realizada em 2007, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro: *Auto-Retrato Falado*. À moda dos retratos de identificação judicial, o público era submetido a uma descrição de suas próprias características físicas faciais, escolhidas em um banco de dados de narizes, olhos, sobrancelhas, rugas, captadas de “doadores de imagem” cariocas. O interessante é observar a semelhança entre a descrição que o sujeito faz de si, a eleição de seus traços físicos a partir de um banco de dados e o resultado final.

Passados mais de dez anos da instalação de Jair de Souza, diante das tecnologias de reconhecimento facial, *Auto-Retrato Falado* ainda é atual, apesar da obsolescência do programa informático criado então - o *Photocomposer Plus* (utilizado originalmente como ferramenta policial para a reconstituição facial de supostos criminosos); a instalação “promete revelar os níveis de atenção que no dia-a-dia damos à nossa própria aparência”. A promessa se traduz em um jogo lúdico que esconde a ambição de construção de um conjunto de elementos faciais próprios da população carioca, já que a combinação entre estes elementos permitiria a criação de um retrato falado que possibilitaria a identificação de cada indivíduo.

Em janeiro de 2017, a artista Tatiana Altberg (1974-), contemplada com o prêmio *Rumos*, iniciou uma série de oficinas de fotografia *pinhole*, intercaladas com “sessões de escuta” com jovens que cumpriam pena no Departamento Geral de Ações Socioeducativas (DEGASE). Este trabalho, *Retrato Falado*, durou quatro meses e contou com o apoio de fotógrafos do coletivo *Mão na Lata*.

As sessões de escuta eram gravadas e nelas os jovens relatavam episódios e imagens de suas vidas. Ao final destas sessões, cada participante era convidado a se descrever diante de um espelho. As oficinas de fotografia ficavam especialmente restritas aos recintos onde os jovens, sob a tutela do Degase, eram acomodados, ou em espaços de aprendizado e lazer destinados especialmente para eles.

A apresentação do resultado deste projeto foi feita através da edição dos depoimentos e da seleção das imagens feitas com a câmera *pinhole*. Tatiana Altberg, em seu projeto, possibilitou aos jovens a descoberta do segredo da imagem, através de uma simples latinha reciclada em câmera. Ao mesmo tempo propiciou aos meninos e meninas do projeto uma

ampliação, através da fotografia, do seu espaço de confinamento. Associando os relatos às imagens, a artista procurou incentivar os jovens à invenção e reinvenção de sua própria imagem, enquanto chamava a atenção para o caráter construído de todas as imagens.

O paralelo entre estes dois projetos artísticos é interessante, pois ambos se propõem objetivos semelhantes com ferramentas distintas, a *pinhole* e o programa informático. Ambos remetem ao caráter arbitrário e construído da identidade. Não se pode traçar uma linha reta entre estes dois trabalhos, do mesmo modo que não se deve pensar no mesmo registro os coletivos de fotografia de hoje e os fotoclubes do início do século XX.

Contudo, não se pode ignorar suas semelhanças e diferenças: o propósito político ideológico dos coletivos de fotógrafos contemporâneos apresenta-se como oposto à proposta fotoclubista novecentista: enquanto o esforço destes últimos se voltava para o enobrecimento da fotografia, os coletivos de hoje, através de técnicas artesanais, exploram a acessibilidade e o baixo custo dos materiais utilizados com o intuito de democratizar o acesso à produção de imagens. Estes objetivos opostos se encontram no reflexo de reação à homogeneidade da imagem que circula de maneira inaudita, tanto no início do século XIX quanto no início do século XXI.

No percurso d' *A Moreninha* na literatura do século XIX para a fotografia pictorialista de início do século XX e para a ação estética do grupo *A Moreninha* de finais do século XX, de Fayum ao Cariri, passando pelo contexto sociocultural do Brasil de finais do século XX e início do século XXI, se pode constatar a impureza das imagens e da própria arte e, portanto, o trânsito e a sobrevivência de fórmulas estéticas. Esta impureza não possui um sentido negativo: ela é reveladora da natureza da arte e da cultura brasileiras.

Alguns fotógrafos-artistas¹⁰⁴, como Anna Mariani, Cláudia Jaguaribe e JR, atuam nesta mediação entre indivíduo e espaço, entre rosto e paisagem, através da fotografia. Seus trabalhos procuram deslocar lugares tradicionalmente estabelecidos de gêneros da fotografia: o corpo e o rosto podem ser paisagens, a arquitetura pode revelar a fisionomia e a cultura. O auto-retrato pode se tornar uma invenção da identidade e do espaço mais do que o seu registro.

3.3 O rosto e a paisagem entre Anna Mariani e JR

Embora apresente imagens coloridas de fachadas típicas de casas do interior do Brasil, *Pinturas e Platibandas* (1987), de Anna Mariani (1935-)¹⁰⁵, é um trabalho fotográfico que

¹⁰⁴ Ver definição do termo de Rouillé no primeiro capítulo.

¹⁰⁵ Utilizamos como referência a versão francesa do livro, intitulada *Façades*. As traduções de todas as citações dos textos do catálogo são de nossa responsabilidade.

poderia ser encaixado na categoria do retrato. São retratos de casas e *closets* de fachadas que traduzem as cores do gosto popular, também presentes no trabalho de Tarsila do Amaral (1886-1973) e Alfredo Volpi (1896-1988).

As fachadas das casas de Mariani se encontram tanto nos subúrbios e áreas rurais em torno de grandes capitais como o Rio de Janeiro, quanto no sertão nordestino e outros rincões do país. Segundo o depoimento da fotógrafa (MARIANI, 2010), o morador/artista da fachada tem por hábito denominá-las “pinturas”, daí o título da obra. A fotógrafa percorreu mais de oitenta municípios e vilarejos nordestinos - reunindo em torno de quinhentas fotografias de casas em um trabalho realizado durante, pelo menos, dez anos.

O colorido destas casas é o resultado da mistura de cal com pó xadrez. Habitualmente, os moradores caíam suas casas e as platibandas atendem, ao menos inicialmente, a uma demanda municipal: era preciso fazer uma forma de escoamento que evitasse que a água da chuva respingasse nas calçadas. (MARIANI, 2010). As platibandas, reinvenção do beiral colonial português, são a parte superior da fachada e escondem a estrutura hidráulica da casa e seu telhado, criando assim uma nova tradição arquitetônica.

No texto de Caetano Veloso (1942-) que encerra o livro de Mariani, o músico diz que as fachadas de Mariani “parecem esboçar um sorriso silencioso”, para concluir que “são como Monalisas pintadas por Volpi” (VELOSO, p. 233). Em seu texto, de caráter poético, Caetano ainda ressalta o efeito que as pinturas de fachadas provocam nas cidades e vilarejos: “é como comprar um vestido novo. A cidade é endomingada, como a encenação de um teatro *naïf*, com todas as casas repintadas de novo” (p. 233). O músico identifica de imediato as fachadas a retratos. Para Veloso, estas imagens são “reduzidas a sua essência formal pelo efeito de *portrait de face*” (p. 233), que a fotógrafa confere a elas.

Em entrevista concedida à Mona Dorf, por ocasião de sua exposição em 2010 no Instituto Moreira Salles de São Paulo, Mariani demonstra preocupação com a apresentação das suas imagens; idealmente, para a fotógrafa, devem ser vistas em conjunto, sob a forma de livros ou projeção. A preocupação de Mariani com a exposição em conjunto das cerca de 700 imagens publicadas na obra *Façades* é fruto de da vontade da fotógrafa em garantir uma uniformidade das fachadas. De fato, o livro produz, à medida que é folheado, um efeito cinético em que as fachadas parecem se descolar velozmente da sua função arquitetônica, causando a impressão de um puro movimento de formas. Isto porque a ausência aparente de tratamento, a frontalidade e a luz chapada que acentua a bidimensionalidade das imagens poderiam, à primeira vista, situar este trabalho no escopo da fotografia realista.

No entanto, através do conjunto das fachadas se percebe a dimensão cinética das suas pinturas e platibandas. O movimento e a noção de conjunto realçam as cores e formas da arquitetura popular em sua criatividade sem fim.

A fotógrafa menciona as sobrevivências e apropriações de estilos como o *art-déco*, o neoclassicismo e até mesmo o construtivismo abstrato de Mondrian pelos moradores/artistas, apontando para o movimento entre diversas fórmulas artísticas.

Pode-se observar nas imagens abaixo a pregnância destes estilos no imaginário popular:

Figura 29 – *Pinturas e Platibandas*



MARIANI, Anna. *Pinturas e Platibandas*. 1987. Fotografia. a) Triunfo/Pernambuco/1982. p. 212. b) Acari/Rio Grande do Norte/1987. p. 224. c) Caldeirão da Serra/Bahia/1986 p. 204. d) Belo Jardim/Pernambuco/1982. p. 158. e) Piaçabuçu/Alagoas/1982. p. 85.

Da esquerda para a direita, nas duas primeiras imagens, há uma clara remanescência da arte clássica e barroca. Na terceira imagem nota-se a referência ao estilo *art-déco*¹⁰⁶. A quarta fotografia remete claramente ao construtivismo na arte moderna. A quinta traz reminiscências do estilo *art nouveau*.

Em *Paisagens Urbanas*, Nelson Brissac Peixoto diz que “a pintura estruturou-se como linguagem moderna a partir de dois gêneros: o retrato e a pintura de paisagem. O *portrait* do indivíduo burguês e o registro dos seus domínios”. (p. 48).

No caso dos exemplos de Anna Mariani e JR, o que os une é a inversão que promovem ao fotografar fachadas como retratos e imprimir retratos nas fachadas, condensando os dois gêneros apontados por Nelson Brissac Peixoto. O que ambos têm em comum é a prática de uma sofisticada anamorfose, reunindo sujeito e espaço de modo surpreendente. Nesta mudança de papéis, ambos ressaltam a vida concreta dos moradores daqueles lugares, sua aparência e cultura.

No filme *Visages Villages* (2017), realizado em conjunto com Agnès Varda (1928-2019), o fotógrafo francês JR (1983-)¹⁰⁷, também conhecido por suas intervenções fotográficas

¹⁰⁶ Segundo a fotógrafa, a sobrevivência da *art-déco* no sertão do nordeste brasileiro, se deve à arquitetura dos postos dos Correios, que adotaram este estilo na medida em que eram implantados. (MARIANI, 2010).

¹⁰⁷ Em seu site, “In 2007, during the Face 2 Face project, JR and Marco organize the largest illegal photography exhibition ever. For this project, portraits of Israelis and Palestinians are pasted face to face, in monumental formats on both sides of the wall and in several Palestinian and Israeli cities.” CITAR SITE JR O trecho correspondente na tradução é: “Em 2007, durante o projeto *Face 2 Face*, JR e Marco organizam a

em áreas de conflito, como a fronteira entre os Estados Unidos e o México - *Migrants, picnic across the border* (2017) - e entre Israel e Palestina – *Face to Face* (2007) - materializa esta mesma confluência entre o espaço e o indivíduo. Em um *road movie* documental e lírico, o fotógrafo e a cineasta percorrem o interior da França em um caminhão-laboratório, fotografando os indivíduos que trabalharam, viveram ou vivem em certas localidades. Seus retratos são ampliados e colados em fachadas de construções ou ruínas, encarnando paredes esquecidas ou em vias de desaparecimento.

Em trabalho similar realizado no Morro da Providência, *Women are Heroes Brasil* (2008) tradicionalmente considerada a primeira favela do Rio de Janeiro, JR ampliou olhares e fotos de moradoras, identificando-as à paisagem local e a seu lugar de existência, humanizando a imagem de uma população constantemente invisível para os grandes circuitos da arte e da mídia.

Figura 30 - Women are heroes



JR. Fotografia e intervenção no Morro da Providência, Rio de Janeiro, 2008.

Sobrepondo rostos a fachadas de modo a resgatar do anonimato as múltiplas singularidades que, condensadas na face do indivíduo, atuam na fronteira entre o privado e o público, o trabalho de JR entrelaça a trajetória de Anna Mariani no sentido inverso, pois enquanto Mariani transforma a fachada em rosto, JR projeta o rosto como fachada, ou seja: Mariani realça o perfil próprio às fachadas residenciais populares de certas localidades urbanas, enquanto JR devolve aos moradores de certas localidades o seu próprio rosto, projetando-os sobre as fachadas. Assim como a cidade e o corpo se integram na visão de artistas e escritores,

maior exposição de fotografia ilegal. Para este projeto, retratos de israelenses e palestinos são colados face a face, em formatos monumentais em ambos os lados do muro e em várias cidades palestinas e israelenses.” In:

a imagem da cidade também revela as múltiplas singularidades do indivíduo que nela habita e sua face, seu retrato, encarna a sua experiência social.

Um exemplo interessante das diversas questões abordadas ao longo deste capítulo é o filme *Bye Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues. O filme procura traduzir o processo de modernização do interior do Brasil. Uma trupe de artistas percorre o Nordeste e o Norte em um caminhão, fazendo espetáculos para as populações locais. Neste percurso, registra-se tanto o colorido das fachadas do casario quanto os efeitos perversos da modernização (a miséria, a prostituição, a devastação ecológica, os atritos gerados na relação entre “brasileiros” e indígenas), e a chegada do cinema e da televisão. Neste filme, guiado pela canção homônima de Chico Buarque de Holanda, na sequência de planos em *close*, à moda da tradição cinematográfica de Eisenstein e Dreyer, o rosto dos indivíduos também se ressalta. Assim, *Bye Bye Brasil* se configura como um híbrido de erudito e popular, de fotografia, cinema, televisão, música, paisagem natural e urbana e cultura de massas. Apesar de todas estas qualidades, o filme se prende a uma narrativa tradicional em uma produção convencional, ainda que permeada de referências cinematográficas. Na época em que foi lançado, o filme obteve um grande sucesso. A presença de atores conhecidos nacionalmente, sobretudo pelas telenovelas, assim como a música de Chico Buarque, colaborou para o sucesso do filme.

Resta saber agora como estes casos de anacronismos e anamorfozes aqui apreciados interessam para a fotografia contemporânea e, quais debates vêm sendo travados para estabelecer o lugar destas práticas fotográficas no âmbito da teoria e da cultura visual, “seja para marcar uma posição crítica em relação à prática fotográfica moderna e seus pressupostos conceituais, seja para atualizar o significado de conceitos recorrentes como índice, experiência estética e representação.” (FATORELLI; CARVALHO; PIMENTEL, 2016, p. 07).

3.4 Os desdobramentos do pictorialismo na atualidade

Na apresentação do livro *Fotografia Contemporânea: desafios e tendências*, diante da enorme dificuldade em denominar as novas formas contemporâneas de relação entre arte e fotografia, os organizadores do livro observam que a “condição transicional” da fotografia atua em “duas vertentes cardeais da produção fotográfica contemporânea: uma voltada para as sobreposições entre a fotografia, o vídeo, o cinema e as novas mídias [...]; e outra orientada, direcionada à revisitação de gêneros e processos históricos” (FATORELLI; CARVALHO; PIMENTEL, 2016, p. 08).

Justificando a empreitada do livro a partir da variação dos modos de exibição, circulação, comercialização e presença das imagens no mundo, os organizadores consideram que o mundo contemporâneo encontra-se marcado pelas inúmeras transformações operadas pelas tecnologias que se manifestam na arte e na cultura visual: “[...] a fotografia contemporânea dialoga com sua própria história e se reinventa ao mesmo tempo em que propõe novas vidas para as imagens em um contexto marcado pelos atravessamentos e pelas sobreposições entre as formas imagéticas”. (2016, p. 07).

Ao longo do livro, dez artigos oferecem chaves para a compreensão do universo da fotografia contemporânea. De modo geral, em cada um deles, os autores ressaltam o distanciamento das novas formas da produção fotográfica contemporânea em relação às formas precedentes. (p. 08). Assim, este livro oferece um panorama do debate sobre o estatuto da fotografia e do cinema no contexto da arte contemporânea, diante das mudanças tecnológicas nos modos de produção, exibição e circulação de imagens.

Para Philippe Dubois, em seu artigo “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”, a ideia de tempo da imagem e não na imagem, seria o caminho para definir melhor o trabalho deste artista que, em suas obras, apresenta uma série de paradoxos para o espectador (p. 17). Dubois se aprofunda na obra de Claerbout (1969)¹⁰⁸ para afirmar a existência de uma “mutação histórica e estética do pensamento visual por meio de uma *superação* [o destaque é meu] das velhas categorias do século passado [...]” (DUBOIS, 2016, p. 17). As novas categorias da fotografia contemporânea são qualificadas por Dubois como pós-fotográficas e pós-cinematográficas. (p. 17).

Aqui, a palavra-chave na argumentação de Dubois (2016) é *superação*, ainda que outros autores apontem uma continuidade entre as formas contemporâneas e as mesmas velhas categorias do século passado. Também vale observar que essas “velhas categorias do passado” podem estar vinculadas a um passado ainda anterior (em um sentido “warburgiano”, por assim dizer) - como o da arte egípcia, da perspectiva renascentista, da câmara escura, das ilusões barrocas ou da literatura romântica. Philippe Dubois, nesta afirmação, aponta para uma ruptura decisiva entre os modos de percepção do século XX e os do século XXI. Com esta linha de

¹⁰⁸ Neste artigo, Dubois descreve a videoinstalação *Untitled (Single-Channel-View)* (1998/2000), de David Claerbout: trata-se de uma imagem em grande formato, de uma sala de alunos, onde sobressai a sombra de duas árvores. As crianças se encontram perfeitamente imóveis. Dubois afirma que há um tipo de espectador, “[...] o espectador apressado (aquele que sempre perderá as obras de Claerbout) [...]” (DUBOIS, 2016, p.18). Para Dubois, portanto, apenas um olhar atento pode perceber que as folhas das sombras das árvores se movem, em movimentos filigranáticos. Vale notar nesta observação de Dubois, que por mais instigante que seja o trabalho de Claerbout e outros artistas que atuam de modo semelhante, são obras que demandam um espectador mais especializado.

pensamento, Dubois revela seu apreço para com o que Antonio Fatorelli chamará adiante de “o essencialismo” das linguagens no século XX.

Para Dubois, o conceito de *punctum*, de Roland Barthes, colocou “a fotografia contra o cinema” e “a filosofia bergsoniana-deleuziana” ressaltou o conceito de imagem-movimento e imagem tempo para sustentar a ideia de que “o filme é um desfile contínuo de imagens reproduzindo o movimento aparente”. (p. 20). A oposição entre a fotografia como fixidez e interrupção e o cinema como movimento, fluxo, começa a se desvanecer, a partir dos anos 1980, com o crescente hibridismo entre as linguagens. Ao colocar a questão do hibridismo nesta dualidade disruptiva, Dubois não consegue sair de um enquadramento tradicional da crítica e da história da fotografia, que busca respostas definitivas para questões que envolvem a imagem fotográfica. Sua rigidez teórica transparece claramente em sua afirmação de que “até os anos 80, a diferença entre foto e vídeo parecia [...] bastante clara”. (p. 20). Naquilo que denomina de “era do pós” e que situa entre os anos 1990 e 2000, constata que os “regimes temporais da imagem se elasticizaram”. (p. 20). Novamente, a utilização do prefixo “pós” supõe uma superação da fixidez da imagem fotográfica e da ruptura com modos de percepção anteriores.

Assim, na união do prefixo pós e da palavra modernidade, Dubois combina, paradoxalmente, a superação e a modulação (uma vez que, apesar da ideia de superação contida na expressão pós-fotográfica, a expressão mantém a fotografia como referente) entre os dois polos de oposição constitutivos da fotografia: fixidez e movimento. O instante fotográfico já não “é mais o contrário da duração, nem o movimento a negação da imobilidade”. (p. 21). Desta forma, Dubois constata que “para além da fotografia e do cinema, a imagem contemporânea fabrica seu próprio tempo”. (p. 21).

A imagem contemporânea, para Dubois, “fabrica seu próprio tempo”. Contudo, pode-se dizer que a imagem técnica novecentista fabricava também o seu próprio tempo. A reflexão de Dubois parece encontrar aqui seu limite, ao não considerar que a modernidade já atuava nos modos de recepção e percepção da imagem.

Antonio Fatorelli, no artigo “Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas”, ressalta a complexidade do momento atual no que concerne a “expansão das fronteiras da fotografia e do cinema”. (p. 33). Observando uma mudança de posição da fotografia a partir dos anos 1990, localiza então a sua consolidação enquanto uma prática que ultrapassou suas próprias fronteiras e escapou do registro documental ao qual havia sido sujeita há décadas, desde os “fracassos relativos” (SZARKOWSK apud FATORELLI, 2016) do pictorialismo no registro da modernidade do século XX. Referindo-se à entrada do cinema no território da arte contemporânea,

Fatorelli considera as “hibridizações entre imagens fixas e as imagens em movimento, em especial as novas modalidades de temporalização das imagens surgidas a partir do vídeo e das tecnologias digitais”. (2016, p. 33). Neste contexto, “emergem modalidades singulares de inscrição temporal, referidas às experiências da duração, da simultaneidade e da ubiquidade, irreduzíveis às definições convencionais da fotografia instantânea e do cinema narrativo clássico”. (FATORELLI, 2016, p. 34).

Em seguida, em sua argumentação, discorre sobre os enquadramentos tradicionais da fotografia que, entretanto, costumam passar despercebidos no âmbito da crítica: a fotografia fixa, apesar da imobilidade da forma, atua como uma obra aberta, isto é, ela é completada ao ser interpretada pelo espectador, ao contrário do fluxo cinematográfico - que impede que o espectador se detenha em um fotograma, obrigando-o a percorrer o caminho determinado por roteiristas e diretores. Fatorelli vai além, contornando definições estáticas da fotografia e do cinema - mais especificamente, a ideia de fotografia como suspensão espaço-temporal: “Tal entendimento da fotografia como corte temporal e espacial, estritamente associado ao longo tempo decorrido e ao objeto representado, fundamenta-se em uma interpretação ingênua do realismo fotográfico e em uma leitura parcial das variáveis que envolvem a representação.” (2016, p. 35).

A principal contradição que Fatorelli percebe na busca de purismo pela fotografia moderna se dirige à posição tecnicista adotada por parte da crítica especializada. Segundo o pesquisador, a modernidade fotográfica configurou “um conjunto de operações, portanto, de natureza reducionista, ‘que privilegiam o elemento neutro e o lugar identitário, interdito às passagens, às misturas ou aos compostos” (FATORELLI, 2016, p. 35, apud FATORELLI, 2003, p. 93). Neste percurso, em que rompe com a fotografia “reiteradamente considerada no singular” (p. 36), cita o trabalho de Marey (1830-1904) e Muybridge (1830-1904), assim como as fotomontagens surrealistas e a serialização da arte pop, que “multiplicam os vetores temporais, fazendo convergir passado presente e futuro”. Para Fatorelli,

Estes trabalhos investem na base multimídia da visão e na capacidade afetiva e criativa do corpo. Muitas vezes experimentais, desconhecendo fronteiras e definições formais, eles intensificam a natureza híbrida dos artefatos tecnológicos, inaugurada pela fotografia, amplamente trabalhada pelo cinema, intensificada pela videoarte e recentemente expandida pelas instalações multimídia. (p. 38).

Citando um estudo mais recente recente de Philippe Dubois, “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo” (DUBOIS, 2009), Fatorelli trata da passagem da imagem-objeto para a imagem projeção e a imagem-processo. O que ocorre nestas imagens é a distensão do tempo e a emergência de relações singulares por parte do observador

– “de participação, de interação e de interferência” (2016, p. 39) -, além de novos modos de encadeamento com as imagens em movimento do vídeo e do cinema. (p. 39). Ele encerra esta parte do seu artigo chamando a atenção para a incapacidade de Roland Barthes e de Philippe Dubois, nos anos 1980, de lidar com obras híbridas - como as de Cindy Sherman (1954-), Victor Burgin (1941-), Andy Warhol (1928-1987), etc.

Desta forma, revela que a

[...] incapacidade da crítica em acolher a diversidade de formatos e multiplicidade temporal da fotografia fundou-se sob o signo de uma operação reducionista de identificação das singularidades do meio desde a perspectiva ontológica, como enunciada por Szarkowski no seu breve - mas conciso – prognóstico em defesa da especificidade ontológica da fotografia. (FATORELLI, 2016, p. 39).

Assim, Fatorelli se posiciona claramente em relação à questão central do livro: “entendemos que essas reconfigurações produzem deslocamentos significativos, sem, entretanto, promoverem uma ruptura na relação histórica entre o observador e a imagem”. (p. 45). Como consequência desta mudança nos modos de percepção e interação com a imagem, ocorreria sim, “a ampliação das margens de indeterminação do sujeito, suas potencialidades perceptivas e críticas”, sem que esta seja uma realidade necessariamente negativa. (p. 45).

Em “Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital”, César Baio trata do processo de assimilação da fotografia analógica pela base técnica numérica. Partindo da filosofia do aparato, de Vilém Flusser, para pensar a digitalização ocorrida, na década de 1990, como um processo que projetava o analógico na tecnologia digital, Baio afirma que esse estado de “impureza da imagem, entre o analógico e o digital” (p. 51), é um apelo aos interesses de vários artistas contemporâneos. O autor também considera que a fotografia digital assume uma posição entre o índice e o algoritmo, relativizando uma suposta ruptura entre os meios de produção digitais e analógicos.

Vilém Flusser, em sua *Filosofia da caixa preta* (2011), delinea o conceito de aparato, que aqui aproximamos do conceito de dispositivo¹⁰⁹, e sugere que o “bom” fotógrafo é aquele que, desafiando as regras do aparelho, transfigura e apresenta uma realidade potencial que apenas o próprio dispositivo pode oferecer. Arlindo Machado (1949-2020) coloca a questão em outros termos:

[...] o que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina

¹⁰⁹ Giorgio Agamben toma de Foucault a ideia de dispositivo, concebendo-a como um conceito que dá conta da “relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam relações de poder”¹⁰⁹. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 32.

ou programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada (MACHADO, 2002, p. 23).

Flusser, ao utilizar o aparelho fotográfico como modelo de outros aparelhos, insere o dispositivo fotográfico dentro de outros dispositivos, que produzem e são produzidos por novos dispositivos. Assim o aparelho fotográfico enquanto concretude mecânica produz imagens e a produção de imagens implica a concretude mecânica.

César Baio (2016) demonstra que a imagem resultante da fotografia digital mantém a indicialidade fotoquímica, conservando e recriando o dispositivo analógico no universo das imagens digitais. Contudo, a diferença entre os processos de produção da fotografia não passa despercebida para o autor que, assim, pode sustentar a hipótese de que a passagem da fotografia analógica para a digital é marcada por um processo de emulação - que imita modos de funcionamento de outro sistema. Desta maneira, um aplicativo ou programa informático pode ser processado por um sistema diferente daquele para o qual foi elaborado, desconstruindo o dispositivo por dentro nesta operação.

O historiador do cinema Tom Gunning (2016) considera que a diferença entre a fotografia digital e a analógica tem a ver, sobretudo, com o modo como a informação é capturada e suas consequências em termos de armazenagem e manipulação. No entanto, também para Gunning, o armazenamento em termos de dados numéricos não elimina a indicialidade¹¹⁰ da imagem digital - razão pela qual as imagens digitais servem inclusive como documentos oficiais de identificação. Segundo Tom Gunning, um dos maiores problemas da fotografia é a sua reivindicação de verdade, o que a associa com a noção de índice de Charles Peirce: “Ambos os aspectos necessitam investigação: a natureza da reivindicação da verdade e a adequação da indicialidade para designá-la”. (p. 96).

Sobre a indicialidade da fotografia, que “depende de uma relação física entre o objeto fotografado e a imagem criada ao final”, Gunning aborda uma questão chave do debate sobre a fotografia em suas novas formas técnicas: “Em uma imagem digital, ao invés de uma emulsão fotossensível afetada pelo objeto luminoso, a imagem é formada através de dados sobre a luz codificada em uma matriz de números”. (p. 96). Para Gunning, “a indicialidade de uma fotografia tradicional é inerente ao efeito da luz sobre os produtos químicos, e não à foto que é produzida”. (p. 97). Isto quer dizer que o caráter indicial da fotografia é independente da sua base analógica ou numérica.

¹¹⁰ No texto original o tradutor optou pelo termo indexicalidade em benefício de indicialidade. Entendendo a utilização do primeiro como um anglicismo, adoto o segundo em nome da clareza da argumentação.

Mencionando casos em que a imagem indicial não corresponde à aparência icônica daquilo que retrata - com exemplos como barômetros, termômetros e velocímetros, Gunning constata que “seria tolice identificar hermeticamente o indicial com o fotográfico: a maioria das informações indiciais não são registradas pela fotografia.” (p. 97). Sua reflexão rigorosa estabelece que, ainda que a fotografia combine ambos os tipos de signos, ou seja, o índice e o ícone, “a sua qualidade indicial não deve ser confundida com sua iconicidade”. (p. 97).

Para o autor, “a reivindicação de que a mídia digital transforma, por si só, os dados em uma forma intermediária alimenta o mito de que a fotografia envolve um processo transparente, uma transferência direta do objeto para a fotografia” (p. 97). Assim, a ideia de que as imagens digitais podem ser manipuladas de modo superior à manipulação técnica das imagens fotográficas analógicas precisa ser relativizada. Gunning conclui que “de fato, a tão anunciada maleabilidade da imagem digital não contrasta em absoluto com a fotografia”. (p. 98). Sem negar a diferença entre as novas formas de produção de imagens e as precedentes, Gunning entende que “a diferença entre a fotografia digital e analógica não pode ser descrita como absoluta, apenas como relativa”. (p. 98).

Uma observação mais atenta, acompanhando a argumentação de Tom Gunning, fará perceber que o “poder do digital [...] de transformar uma imagem depende da manutenção de *certos aspectos* da acuidade visual e da reconhecibilidade da imagem original”. (p. 98). Neste sentido, “o entrelaçamento entre a indicialidade e a iconicidade deve ser melhor estudado”. (p. 98). Gunning segue em sua argumentação afirmando que

Nossa avaliação de uma fotografia depende não somente da sua base indicial, o processo químico, mas do reconhecimento dela como parecida com seu objeto. Uma série de processos psicológicos e perceptivos, os quais não podem ser reduzidos ao processo indicial, intervêm aqui. (p. 99).

Para Gunning, “parece que o poder da maioria das manipulações digitais de fotografias depende do nosso reconhecimento delas como fotografias manipuladas, da nossa consciência das camadas indiciais por detrás das manipulações [...] a reivindicação da Verdade da fotografia depende tanto da indicialidade como da exatidão visual, mas inclui mais e talvez menos que ambas”. (p. 99-100).

Atentando para as possíveis consequências da discussão sobre as transformações técnicas e perceptivas da modernidade tardia, Gunning alerta que

Grande parte da discussão sobre a revolução digital envolve o seu suposto efeito devastador sobre a reivindicação de verdade da fotografia a partir tanto de uma posição paranoica quanto do que podemos chamar de posição esquizofrênica, que celebra a liberdade da imagem fotográfica em relação à própria reivindicação de

verdade lançando-nos em um mundo de dúvidas generalizadas, levando-nos a jogos universais. (p. 100).

Ao reconhecer que a fotografia reivindica a verdade, ou ao menos alguma verdade, Gunning conclui que ela esconde sempre a suspeita de falsificação mesmo quando parece verdadeira:

Dito de outro modo: o valor atribuído à fidelidade visual da fotografia, fundado na sua combinação de indicialidade e iconicidade, constitui a base para uma reivindicação de verdade [que] pode ser feita em discursos diversos, seja legal, [...] ou menos formal e interpessoal. (p. 101).

Neste momento de sua reflexão, o autor fornece exemplos díspares da imagem fotográfica enquanto comprovação de um crime ou do tamanho de um pênis em *sites* de encontros sexuais. Nesta linha de pensamento, “a verdade implica a possibilidade da mentira, e vice-versa” (2016, p. 101). O historiador salienta, contudo, que seu objetivo não é apenas reconhecer que as fotografias podem ser manipuláveis desde antes da ascensão do digital, o que é inegável do seu ponto de vista. Ele argumenta que as práticas de falsificação “só podem existir quando existe a verdadeira moeda do reino. Ao invés de negar a reivindicação de verdade da fotografia, a prática da falsificação depende dela e a deixa explícita” (p. 102).

Ainda reforçando a ideia de que o “indicial e o digital não precisam ser opostos e de que o indicial, talvez, tenha pouca relação com as propriedades icônicas da fotografia” (2016, p. 104), Gunning menciona as obras surrealistas de Man Ray (1890-1976) ou de John Hartfield (1891-1968) - ou ainda os ângulos de Rodchenko (1891-1956). O autor ressalta como estes trabalhos lidam com a realidade figurada ao mesmo tempo em que a distorcem, reafirmando a ideia de que uma imagem fotográfica do mundo familiar, mesmo quando distorcida, continua sendo uma fonte de prazer (p. 102).

Gunning comenta da seguinte forma a clássica imagem de Man Ray, *Violino de Ingres* (1924):

[...] é justamente a natureza fotográfica do dorso dessa mulher confrontada com o absurdo de vê-lo na forma de um violino-carne associada ao humor de Man Ray, que proporciona um efeito singular. Esta fotografia não reivindica a verdade ainda que dependa da precisão de uma acuidade perceptiva (nós reconhecemos os contornos e a textura da carne e do dorso da mulher). (2016, p. 107).

Retomando a discussão sobre a superação da fotografia, a ideia de referir-se a fotografia digital como pós-fotográfica, do seu ponto de vista, não parece fazer sentido, ou

[...] parece não mais polêmico do que descritivo, mas muito provavelmente mistificador. A tradução da informação fotográfica num sistema baseado em números certamente representa um movimento revolucionário na fotografia, não muito diferente da revolução desencadeada pela substituição do ‘colódio úmido’ pela ‘placa seca’, ou do surgimento das câmeras portáteis. (2016, p. 113).

Resumindo, o aspecto mais instigante da argumentação de Tom Gunning é o modo como ele desloca a discussão sobre a natureza da fotografia, colocando a questão sobre a iconicidade e a indicialidade no interior da transformação do analógico em digital como uma dialética que está presente tanto na fotografia analógica quanto na digital:

Desse modo, desde que a fascinação de uma fotografia manipulada reside, parcialmente, na sua verossimilhança, é provável que mesmo no âmbito popular ou artístico, o sentido da fotografia como um registro preciso do modo como as coisas se parecem também sobreviverá, ou o prazer encontrado na distorção se atenuará. (p. 114).

Em outros termos, Arlindo Machado também acentua a assimilação que a arte sempre realizou das novas tecnologias, observando que:

[...] mesmo os aplicativos explicitamente destinados à criação artística (ou, pelo menos, àquilo que a indústria entende por criação), como os de autoria em computação gráfica, hipermídia e vídeo digital, apenas formalizam um conjunto de procedimentos conhecidos, herdados de uma história da arte já assimilada e consagrada. (MACHADO, 2002, p. 22).

Para Machado, portanto, não há uma mudança estética definitiva propiciada pela emergência das novas tecnologias. O que continua existindo são trabalhos de arte bons e ruins, seja qual for a tecnologia escolhida pelo artista. Ainda assim, a questão sobre a construção de uma linguagem artística, contrária ou não às demandas mercadológico-industriais, não deve ser obliterada em uma reflexão estética sobre a fotografia, ainda mais no caso do tema investigado: o de uma expansão da linguagem fotográfica que não se dá apenas através do seu desenvolvimento técnico e hibridização com as novas mídias, mas que busca uma fotografia fora do dispositivo industrial em que necessariamente foi desenvolvida.

Em sua maioria, as reflexões dos críticos e historiadores são construídas sobre premissas que relativizam ou atenuam os efeitos da virada linguística e do “*pictorial turn*”, tornando-se altamente especializadas e, assim, refratárias ao desenvolvimento de uma visão realmente interdisciplinar das relações entre a fotografia e a história da arte.

Na modernidade tardia, ao contrário do modernismo do início do século XX, naquilo que Arlindo Machado chama de “*artemídia*” (MACHADO, 2002, p. 20)¹¹¹, pensa-se uma ideia de fotografia expandida que, para além do seu desenvolvimento tecnológico e de sua proximidade das ciências exatas, também se expande em um movimento oposto, isto é, no sentido do artesanato – uma característica da produção de imagens através de câmeras *pinhole*

¹¹¹ Para Arlindo Machado, “A expressão inglesa *media art* e o seu correlato português *artemídia* são usados hoje para designar formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas.” (MACHADO, 2002, p. 20).

e do uso de suportes e substâncias fotossensíveis feitas de forma “caseira”. Victa de Carvalho e Antonio Fatorelli destacam a produção contemporânea voltada para o uso da câmera escura no Brasil (FATORELLI; CARVALHO, 2014, p. 47).

Questionando-se sobre o sentido da emergência das técnicas pré-industriais da fotografia na produção contemporânea, Carvalho e Fatorelli se perguntam se “estamos diante da sobrevivência do código naturalista nos dias de hoje ou, no extremo oposto, vivenciando a implementação do modelo abstrato anunciado pelos entusiastas da cultura digital” (p. 47). Os autores procuram uma resposta conciliatória a esta questão, considerando a imagem digital no contexto de reação ou sintoma das mudanças cognitivas operadas pela massificação do uso dos dispositivos tecnológicos na produção de imagens.

Tal como Machado, Antonio Fatorelli, em *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, afirma este “momento notável de expansão das fronteiras da fotografia e do cinema” (FATORELLI, 2013, s. p., Nota do Autor), sem, contudo, observar uma ruptura definitiva com os esquemas tradicionais de percepção artística. Seu intuito é “destacar nos movimentos históricos da fotografia e do cinema, as linhas de continuidade, mais do que as supostas relações de ruptura com as formas analógicas precedentes” (Nota do Autor). Da produção artística contemporânea, Fatorelli ressalta a transgressão das noções usuais de tempo e espaço através de dispositivos técnicos utilizados na fabricação de “narrativas não lineares” (Nota do Autor), assim como entende o hibridismo entre as linguagens artísticas como uma manifestação contrária ao purismo essencialista da arte moderna. Desta forma, Fatorelli contorna os limites impostos por definições estanques das linguagens artísticas, onde os produtos híbridos da arte contemporânea não podem mais se encaixar.

Desde o período das vanguardas históricas do início do século XX, pode-se observar o contágio visível entre linguagens, especialmente no cinema que, com as experimentações de Man Ray, Marcel Duchamp, Moholy-Nagy (1895-1946), flerta com a fotografia. No surrealismo, em filmes como *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930), de Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989), esta afinidade se torna ainda mais evidente: aqui o caráter documental da fotografia não é abandonado em nome de uma suposta incoerência narrativa. Ao contrário, a fotografia ressalta a fragmentação da narrativa e seu naturalismo pode ser até mais desconcertante do que experimentações de caráter puramente abstrato.

O filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker (1921-2012), composto por uma série de fotografias narrativamente encadeadas por uma voz em *off*, se tornou um marco desta transposição dos limites entre a fotografia e o cinema. Pode ser interessante pensar as relações entre fotografia e cinema, na arte contemporânea, contrapondo este filme à série de instalações

de Hélio Oiticica (1937-1980) e Neville de Almeida (1941-) intitulada *Bloco-experiência in Cosmococa – program in progress*.

Estas instalações consistem em ambientes onde redes são espalhadas e o espectador - agora “participador”, recostado ou deitado - interage com a música e imagens projetadas em *slides*. Muito conhecidas desde 2005, quando foram reunidas e expostas pela primeira vez no Rio de Janeiro, as *Cosmococas* formam uma série de nove instalações (FATORELLI, 2013)¹¹² em que o espectador - deitado em redes, colchões e almofadas - é convidado a assistir, em cada uma delas, projeções de *slides* em sequência, acompanhadas de trilha sonora.

O interessante desta série de trabalhos é que procuram demolir todo o dispositivo cinematográfico enquanto narrativa linear, espaço de exibição e regime de temporalidade em ambas as linguagens: a fotografia e o cinema. Se, em *La Jetée*, Chris Marker rompe com a linguagem cinematográfica dentro da própria linguagem cinematográfica, Oiticica, ao “implodir” o dispositivo cinema, transforma-o em outra coisa: nem cinema, nem fotografia, nem artes visuais, mas uma experiência sensorial da obra de arte concretizada por diferentes linguagens e uma nova forma de interação entre público e obra de arte - característica de sua produção desde os *Parangolés* (1964) e *Penetráveis* (1960). Ambos os trabalhos são notáveis, tanto as *Cosmococas* como *La Jetée*, cada um a seu modo, na desconstrução da linguagem e do dispositivo cinematográfico.

O trabalho de Oiticica também difere do trânsito entre fotografia e cinema realizado por Cindy Sherman (1954-). Em seu trabalho *Untitled Film Stills* (1977- 1980), a artista se autorretrata em situações que nos remetem imediatamente a fotogramas de filme. Como uma única imagem pode sugerir tal continuidade e movimentos próprios do cinema? A habilidade da artista nos leva a procurar o antes e o depois daquelas imagens.

Elas introduzem um dado de expectativa no público semelhante à necessidade de continuidade que sentimos ao assistir um filme ou ao ouvirmos qualquer narrativa. Além de apontar para questões como a representação autobiográfica, Sherman joga com estereótipos como o da feminilidade, construído na indústria cinematográfica.

¹¹² Fatorelli menciona nove sequências, enquanto Buchmann e Cruz tratam de cinco sequências ou cosmococas. Katia Maciel descreve cinco destas instalações. FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, Op. Cit. p. 76. BUCHMANN, Sabeth e CRUZ, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: Cosmococa*. p. 08. MACIEL, Katia. “O cinema tem que virar instrumento: as experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida. In: BRAGA, Paula (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

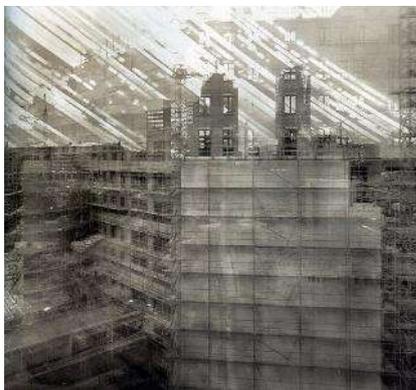
Figura 31 - *Untitled Film Stills*



SHERMAN, Cindy. (1977 – 1980), #53, (1977), #13 (1977), #21 (1977)

De forma mais conceitual, artistas como Michael Wesely (1963-) ou Sam Taylor-Wood (1967-), também atuam nesta distensão espaço-temporal que parece consolidar uma tendência da arte contemporânea. Michael Wesely instala câmeras com o obturador aberto, por vezes durante anos e neste registro traduz o movimento das mudanças urbanas arquitetônicas e culturais de determinado lugar:

Figura 32 -06/08/1999 –
06/12/2000. Leipziger Platz,
Berlim.



WESELY, Michael. Fotografia. 2000.

Sam Taylor-Wood, em *The Last Century* (2005), surpreende o espectador com uma imagem aparentemente fixa e banal, absolutamente corrente (a ponto de parecer ilustrativa de alguma reportagem ou publicidade), que, no entanto, a partir de uma observação mais atenta, mostra micromovimentos semelhantes aos de um organismo que, à primeira vista, está parado.

Muitos destes trabalhos que requerem uma espécie de decodificação por parte do público correm o risco de cair na aridez conceitualista, extrapolando a experiência estético-perceptiva tradicionalmente proporcionada pelas obras de arte. É talvez o risco do hibridismo crescente - não apenas entre linguagens artísticas, mas entre arte e ciência. Este risco pode levar

à apreciação da obra a partir de uma leitura racional das condições em que foi realizada, e a uma valorização da técnica como um parâmetro da crítica estética mais do que o arrebatamento artístico.

Assim, no universo da arte contemporânea, sobressaem obras que não apenas apontam, mas, sobretudo, buscam o trânsito entre diferentes linguagens de forma acelerada, quando comparada a outras mudanças estéticas ocorridas ao longo da história da arte. Se esta busca não chega a romper completamente com padrões outrora estabelecidos na arte, é porque esta sempre, de algum modo, escapa a classificações definitivas (que, por sua vez, ainda representam uma via de acesso fundamental para a melhor compreensão e leitura de seus produtos e processos). Isto ocorre porque, na sobreposição de técnicas e na extrapolação das denominações tradicionalmente adotadas no universo da arte, podemos perceber a inadequação de qualquer metodologia que desconsidere a prática e a reflexão artísticas em sua singularidade.

A metodologia sugerida por Warburg é, em si, uma epistemologia da arte e assim deve ser compreendida: como um vetor que nos permite uma aproximação mais estreita e eficaz ao universo das imagens e da representação. Seu método expõe o movimento das fórmulas artísticas através da história da arte. Cabe acrescentar que este movimento, em si, é invisível tal como os “fantasmas” (sobrevivências) de Warburg são invisíveis – perceptíveis apenas através dos sintomas que indicam a sua presença.

Se pensarmos a fotografia como um dispositivo em que se entrelaçam diferentes séries de movimentos em que os estilos e as linguagens se entrecruzam incessantemente, a análise que procura separar os elementos da composição pode se mostrar inadequada - uma vez que, tal como nas fotografias de Marey e Muybridge, congela o movimento para tentar recompô-lo depois.

As obras híbridas características de grande parte da produção artística contemporânea, por exemplo, revelam novas formas de absorção da fotografia pela arte, visíveis em trabalhos que relativizam as supostas características essenciais da fotografia - como a reprodutibilidade, a suspensão temporal, o recorte espacial, o realismo. Também a utilização de grandes formatos, sobretudo em exposições, promove novas formas de interpenetração da fotografia com outros gêneros de arte.

Em seu artigo “A paisagem em grande formato”, Ronaldo Entler compreende a popularidade dos grandes formatos, nas exposições de fotografia contemporânea, como uma forma de tornar a fotografia um objeto digno de estar exposto nas paredes do museu (ENTLER, 2012, s.p.). Entler atribui a Jean François Chevrier a constatação de que a fotografia assegura seu lugar nas galerias e museus de arte a partir de um investimento dos artistas/fotógrafos em

transpor a fotografia como página impressa do livro ou periódico, para a parede como quadro ou objeto a ser exposto. Os grandes formatos normalmente interditos aos praticantes não profissionais da fotografia colaboram para a sua legitimação e entrada no circuito da arte contemporânea.

Finalmente, fazendo convergir o pensamento de Walter Benjamin e Jean-François Chevrier, Entler postula que

[...] podemos identificar no grande formato um dos modos como a arte contemporânea – não apenas a fotografia – se debate com a questão da destruição ou da sobrevivência da aura: objetos e temas banais, referências da cultura de massa, a fotografia em seu caráter mais documental, e mesmo uma fotografia de aparência amadora, tudo isso é assimilado pelo espaço auratizado da galeria e do museu. (ENTLER, 2014, s.p.)

A reflexão de Ronaldo Entler corrobora a nossa hipótese: o pictorialismo se reatualiza em obras e práticas que buscam incrementar o valor de culto da obra de arte. O valor de culto que ainda pode residir no retrato, ganha atualidade na prática das *selfies*, embora o uso disseminado de imagens na sociedade contemporânea, fora do circuito da arte, dificulte uma compreensão aprofundada da mensagem visual. A velocidade com que as imagens são produzidas interfere na assimilação e reflexão sobre elas, transformando produtores em repetidores de padrões estéticos, nas trocas virtuais.

Nunca se viram tantas fotografias de flores, cidades bucólicas, poentes e marinhas, como nos *screensavers* e planos de fundo dos aparelhos eletrônicos, que, por sua vez, proliferam nos hábitos da vida contemporânea.

A facilidade operacional que a fotografia digital oferece possibilita a alteração dos contrastes, das tonalidades, a transformação do colorido em preto-e-branco e a utilização de efeitos estéticos como os efeitos de gravura, arte *pop*, *flou*, *pinhole*. A tecnologia possibilita a aplicação de fórmulas estéticas de gêneros consagrados da arte e da fotografia em uma simples operação.

Em geral, estas ferramentas acabam por revitalizar modelos estéticos que poderiam ser considerados ultrapassados, se não fosse sua atualização pelo gosto. A velocidade com que se produz, retoca e “irradia” uma imagem com resultados visuais que remetem à artesanaria ou a gêneros pictóricos tradicionais pode desconcertar os artistas que buscam, através da fabricação artesanal de suas obras, desacelerar sua relação com o objeto e a experiência estética.

Tratando do anacronismo da imagem na história da arte, Didi-Huberman confronta o leitor com a ideia de que a imagem provoca uma espécie de fissura ou ruptura no conhecimento positivo. Ele se refere, sobretudo, à contradição ontológica própria da imagem que “reúne e, por assim dizer, faz explodir um conjunto de modalidades ontológicas contraditórias: de um

lado, a presença, de outro a representação; de um lado o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 127). Assim, toda fotografia expressaria a absoluta contingência ao mesmo tempo em que forneceria um meio de assegurar alguma durabilidade diante desta mesma contingência.

O desenvolvimento técnico acelerado provoca reações, como já foi apontado anteriormente. No âmbito desta investigação importa observar, com Ronaldo Entler, que “[...] as contradições que permitem buscar a aura em gestos que pareciam destruí-la são uma questão chave da arte contemporânea, abertamente discutida pelos artistas” (ENTLER, s.p.).

Na diferenciação entre um pictorialismo de caráter erudito e outro, de caráter popular, o que permanece? O anacronismo que tanto a foto-pintura popular quanto o pictorialismo mantém em comum, isto é, sua extemporaneidade em relação ao seu campo de existência que, no caso da modernidade tardia, revela-se também atrelado ao desenvolvimento tecnológico acelerado e às novas questões do contexto específico do século XXI.

Neste sentido, fotógrafos contemporâneos como Caio Reiszewitz (1967-) não hesitam em utilizar o *flo* e/ou o grande formato para apaziguar o realismo naturalista da paisagem fotográfica. Francisco Moreira da Costa constrói suas próprias câmeras de daguerreotipia. Mário Cravo Neto (1947-2009), ainda que cronologicamente distante em relação aos dois primeiros fotógrafos, leva a estilização de suas fotografias à cultura popular afro-brasileira. Suas imagens, extremamente pictóricas, remetem a um cuidado quase estéril da forma, não fosse sua temática instigante e ainda pouco explorada, ligada à negritude no Brasil. Estes são exemplos de fotógrafos ainda inseridos em um figurativismo realista que dão um tratamento pictorial à imagem em termos estéticos ou técnicos.

Figura 33 - Guanabara VIII



REISEWITZ, Caio, 2012.

O pictorialismo naturalizado da sociedade contemporânea pode oscilar entre o conceitualismo e a busca pelo belo em suas formas mais clássicas. Um exemplo do contágio entre fotografia e beleza se dá no trabalho de Sebastião Salgado, fotógrafo de renome mundial, que fotografa situações limite da modernidade tardia, como a rotina dos garimpeiros de Serra Pelada, no Brasil. O tratamento plástico dado à miséria foi amplamente criticado por Ivana Bentes, em seu artigo “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. Bentes aponta a estetização da miséria nestas produções, através de uma fotografia impecável que tornaria a visão da miséria suportável.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steady cam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. (2007, p. 245)

Jean-François Chevrier, em artigo publicado no jornal *Le Monde* por ocasião do lançamento do trabalho *Exodus* vai ainda mais longe em sua crítica ao fotógrafo brasileiro:

Exodes, la nouvelle production globale des studios Salgado, est lancée. Le pathos pseudo-épique du journalisme humanitaire n'a jamais été aussi écoeurant, la mystification de la photogénie et la corruption esthétique des bons sentiments n'ont jamais été aussi massives. On peut parler de kitsch, de spectaculaire, de voyeurisme sentimental; dénoncer une esthétisation commerciale de la souffrance et de la misère, etc. La nausée vient surtout d'un effet de visibilité continue, homogène, qui dissout toute opacité, toute résistance à l'image, toute altérité (ou étrangeté). Salgado transporte son studio de prise de vue aux quatre coins du monde. Les paysages sont des décors, des toiles peintes, des lointains vaporeux. Jamais un territoire n'apparaît, ne perce à travers l'écran du pittoresque et du sublime paysagers¹¹³. (CHEVRIER, 2000, s.p.).

Utilizando os adjetivos que o próprio Salgado usa para definir seu trabalho, Chevrier conclui:

Les histoires individuelles sont systématiquement réduites à des moments photogéniques, dont le pathos est générique : tragique, dramatique, héroïque. Jamais peut-être, au nom de la conscience humanitaire - la nouvelle grande cause universelle - on n'avait poussé plus loin l'abus de confiance¹¹⁴. (CHEVRIER, 2000, s.p.).

¹¹³ O trecho correspondente na tradução é: “Exodus, a nova produção global dos estúdios Salgado, foi lançado. O pathos pseudo-épico do jornalismo humanitário nunca foi tão repugnante, a mistificação da fotogenia e a corrupção estética dos bons sentimentos nunca foram tão massivas. Podemos falar de kitsch, de espetacular, de voyeurismo sentimental; denunciar uma estetização comercial do sofrimento e da miséria, etc. A náusea provém, sobretudo, de um efeito de visibilidade contínua, homogênea, que dissolve toda opacidade, toda resistência à imagem, toda alteridade (ou estranheza). Salgado leva seu estúdio de fotografia aos quatro cantos do mundo. As paisagens são decorações, telas pintadas, distâncias vaporosas. Um território nunca aparece ou atravessa a tela do pitoresco e sublime paisagístico.”

¹¹⁴ O trecho correspondente na tradução é: “As histórias individuais são sistematicamente reduzidas a momentos fotogênicos, cujo *pathos* é genérico: trágico, dramático, heroico. Nunca, talvez, em nome da consciência humanitária - a nova grande causa universal - a quebra de confiança foi levada mais longe.”

Antecipando esta discussão, no livro *Sobre a Fotografia*, Susan Sontag declara em primeiro lugar que, “[...] *las imágenes anestesian*.”¹¹⁵ (SONTAG, p. 30). Em seguida, sentencia: “*en estas últimas décadas, la fotografía “comprometida” há contribuído a adormecer la conciencia tanto como a despertarla*”.¹¹⁶ (SONTAG, p. 31).

Para Sontag,

Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existência de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se experimentarán , com toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmolizadores. (SONTAG, p. 29).

Não se trata no caso da crítica de Sontag, de deslegitimar o mérito da fotografia comprometida, mas é preciso atentar para o fato de que “*aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia*”. (SONTAG, p. 16). Na visão de Sontag, este imaginário, que atua antes mesmo da tomada fotográfica, colabora para que a tendência de anestesiamento produzida pela imagem se intensifique, graças também à homogeneização promovida pela produção e recepção intensivas da imagem fotográfica:

*Esperanzas frustradas, extravagâncias juveniles, guerras coloniales y deportes de invierno son semejantes: la cámara los iguala. La fotografía ha implantado em la relación com el mundo um voyeurismo crônico que uniforma la significación de todos los acontecimientos*¹¹⁷. (SONTAG, p. 21).

Ainda que não caiba aqui uma análise das implicações éticas e políticas do trabalho de Salgado, faz-se necessário atentar para o caráter pictorialista de suas imagens. Contudo, a questão da sobrevivência do pictorialismo e do trânsito espaço-temporal de suas fórmulas, não se reduz à semelhança da forma: trata-se do que o trabalho de Salgado evidencia, isto é, o “embelezamento” da fotografia em sua forma mais superficial e politicamente nociva, apesar dos propósitos declaradamente humanistas do fotógrafo.

O movimento das fórmulas pictóricas das belas artes para o contexto da fotografia engajada de Salgado expressa o dilema da fotografia contemporânea, segundo as premissas desta tese: o pictorialismo em suas manifestações iniciais e em sua sobrevivência em práticas contemporâneas atesta que a questão a ser desvendada neste momento é a de sua posição como uma chave de entendimento para a produção fotográfica contemporânea.

¹¹⁵ O trecho correspondente na tradução é: “As imagens anestesiam.”

¹¹⁶ O trecho correspondente na tradução é: “Nestas últimas décadas a fotografia comprometida contribuiu tanto para adormecer a consciência quanto para despertá-la.”

¹¹⁷ O trecho correspondente na tradução é: “Esperanças frustradas, extravagâncias juvenis, guerras coloniais e esportes de inverno são semelhantes: a câmera os iguala. A fotografia implantou na relação com o mundo um voyeurismo crônico que uniformiza o significado de todos os acontecimentos.”

No embate contra a aceleração da produção e da circulação de imagens em nossa sociedade, os fotógrafos retomam estéticas passadistas ou recorrem a técnicas artesanais de produção de imagens, característica dos estilos e da moda na sociedade atual, e exploram as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, desestabilizando pressupostos consolidados da história, da crítica e da prática da arte, e expandindo ainda mais os limites técnicos e estéticos da fotografia.

Nesta trama tecida entre gêneros, técnicas e linguagens, espaços e temporalidades, da literatura para a fotografia, da fotografia para o cinema, de Fayum ao Cariri, do erudito ao popular, do antigo ao contemporâneo, passando pelo romantismo, procuramos encontrar fissuras e afinidades que pudessem revelar sentidos insuspeitos das obras de arte tratadas. Estes sentidos, descobertos através de um método pouco ortodoxo para a historiografia tradicional das artes, não apenas desvelam a obra de arte e o olhar que a configurou: eles permitem ao historiador da arte tratar da sua matéria de acordo com os princípios por ela determinados. O uso do anacronismo, sem excluir a importância das metodologias convencionais, se configurou como um instrumento potente na compreensão da persistência de fórmulas estéticas na produção artística e audiovisual da sociedade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como concluir um trabalho que aponta para uma ampla abertura metodológica e epistemológica? A ideia de conclusão supõe uma ideia de síntese, da qual esta pesquisa procura se afastar. Contudo, à guisa de conclusão, é interessante observar que a trajetória desta investigação visou o confronto, a colisão ou a *dis-junção* entre períodos e linguagens, mais que a síntese ou a descrição da continuidade dos fatos. Neste sentido, o terceiro capítulo desta tese procurou criar uma trama, que é parte da história da fotografia brasileira, em que algumas obras de arte funcionam como fios. No cruzamento dos fios, foi possível observar detalhes desta trama que não cessa jamais de ser tecida.

A partir da leitura da história da fotografia brasileira, e do estranhamento em relação à percepção mais generalizada da historiografia da fotografia sobre o pictorialismo, constatamos sua constância na sociedade brasileira, perpassando distintas classes e períodos sob distintas formas.

A compreensão da força do modelo romântico na construção da identidade nacional, nos fez escolher o romance *A moreninha* como experiência do trânsito da palavra escrita para a imagem visual. A persistência d'*A Moreninha* no imaginário artístico contemporâneo demonstrou a sobrevivência de emblemas literários oitocentistas nas práticas artísticas contemporâneas, revelando, no caso da Geração 80, uma busca típica do modernismo brasileiro por uma conciliação com a tradição romântica nacional. A percepção desta sobrevivência colaborou na configuração da hipótese central desta tese, que é a de que o pictorialismo se mostra como uma *pathosformel* da fotografia brasileira.

Assim, em um primeiro momento desta investigação, procuramos acompanhar a historiografia do pictorialismo no Brasil para, mais adiante, nas pequenas inconsistências desta historiografia, descobrir a pulverização do pictorialismo, não apenas na arte contemporânea, mas nas práticas mais corriqueiras da vida dos brasileiros, como já o foram um dia, a fotopintura e as pinturas em cal das fachadas de casas populares. Neste percurso, a diferenciação estabelecida por André Rouillé entre a arte do fotógrafo e a fotografia do artista foi especialmente útil para desvendar as singularidades do pictorialismo, sua relação com o processo de industrialização da sociedade e sua posição como movimento na história da fotografia.

O pictorialismo brasileiro, como um movimento mais ou menos organizado, manteve o debate que se realizou, na Europa e nos EUA, entre puristas e intervencionistas (ou, em outros termos, entre beleza e verdade). Quando, porém, o deslocamos da sua posição histórica, ele assumiu a forma de uma tendência da fotografia. Ainda que menos anedótico do que em outras

culturas, e talvez por isso mesmo, o nosso pictorialismo se disseminou então, sob distintas formas, pela cultura brasileira.

A pesquisa sobre a revista *Photogramma* possibilitou a observação mais próxima do momento de consolidação do pictorialismo como movimento e da rotina do grupo de fotoclubistas que, oriundos da burguesia carioca, verbalizaram nas páginas da publicação, suas preocupações e anseios em relação à construção da cultura visual no Brasil. Este grupo revelou-se entusiasta do processo de modernização da sociedade brasileira, mas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, procurou traçar os contornos da fotografia brasileira dentro daquilo que seus membros entendiam como sendo a arte e o decoro - recorrendo em muitos casos, a formas consagradas da pintura. Não se pôde deixar de notar o papel da cidade do Rio de Janeiro como capital do Brasil à época, centro das decisões políticas do país, bastião da “modernidade” de Pereira Passos, e o modo como os fotoclubistas se esquivaram do debate sociopolítico que se travou ao longo da década de 1920 e que levou a República Velha ao seu fim. A Revolução de 1930 marcou o encerramento das atividades do *Photo Club Brasileiro*, como se a sociedade moderna impusesse a dissolução do pictorialismo enquanto movimento artístico. Neste momento de dissolução, o pictorialismo se reafirma em uma estética propriamente moderna, que também deixou traços na fotografia contemporânea. A inversão de modelos, isto é, a vitória da estética moderna na fotografia, entretanto, não promoveu uma ruptura com a questão que fundamenta toda a prática pictorialista: como legitimar a fotografia como arte?

A dificuldade em periodizar o pictorialismo com precisão é um dos argumentos a favor de uma leitura que procure entender como a fórmula pictorialista se alastra mantendo um núcleo ativo e adotando formas variadas. O mito da encenação alegórica como definidora do pictorialismo também foi derrubado. A querela constante entre verdade e beleza perpassou a história da fotografia, se resolvendo muitas vezes em fórmulas edulcoradas, mas também resultou em obras singelas da arte brasileira.

Também foi possível perceber como as versões mais românticas do pictorialismo não só foram adotadas (mesmo quando os historiadores da arte decidiram eleger a vertente purista do pictorialismo como uma influência importante da fotografia moderna, por exemplo, no fotojornalismo contemporâneo), como podem ser encontradas exatamente naquilo que foi definido por Walter Benjamin como último bastião da aura na obra de arte: a face humana. O rosto, um motivo visual em que o referente da fotografia permanece manifesto, é o último guardião da sacralidade do retrato fotográfico. Isso não acontece por causa da beleza da fotografia ou do retratado, mas, devido ao poder “mágico” que a fotografia apresenta de materializar o duplo do sujeito da imagem. Um uso documental-reverencial da fotografia, mesmo com as revoluções tecnológicas que colocam em xeque o seu princípio “material” de

indicialidade da fotografia, persiste na sociedade, ainda que permeado de dúvidas e questionamentos.

Com a digitalização, soluções técnicas e estilísticas que custavam muito esforço ao fotógrafo ficaram facilmente disponíveis e ao alcance de milhões de usuários de câmeras fotográficas de telefones celulares. A alta definição e a popularização da produção e do consumo das imagens, no entanto, não veio acompanhada de uma revolução nos quadros mentais de grande parte da sociedade. Assim, a repetição de formas estéticas superadas não apenas é uma constante, mas, no caso da sociedade brasileira, encobre um viés ultraconservador - atrelado, das piores maneiras, aos melhores frutos da cultura e da arte brasileiras. Para traçar um paralelo mais eloquente, basta pensar no esforço que os fotopintores, ao longo de décadas, empenharam para preservar a memória das famílias brasileiras e como a memória nacional, desde a ruptura democrática de 2016 no Brasil, vem sendo, literalmente, queimada. A perseguição aos artistas mais proeminentes da cultura nacional, o horror à cultura popular genuína, a confusão entre realidade e ficção, marcam o universo terraplanista que assombra o país. Este mundo obscuro é permeado de projeções de imagens belas, em alta definição; os avanços tecnológicos possibilitam a emulação até de defeitos na imagem.

Para promover conceitualmente este encontro de forças estéticas, foi preciso uma baliza que desse sentido à trama que estava em vias de ser tecida. A baliza encontrada foi o anacronismo, conceito que perfura a linha da história da arte em movimento perpétuo: como refletir sobre um objeto de arte sem contar apenas com a biografia do artista ou com a história formal dos estilos? A resposta se deu através das reflexões vindas dos recentes estudos de história da arte e também a partir da reflexão sobre o anacronismo advinda da helenista Nicole Loreaux e do historiador Didi-Huberman.

Seguindo a proposta de um uso controlado do anacronismo, procuramos estabelecer os marcos teóricos em que a discussão seria desenvolvida. Ao adotar o anacronismo como método, optou-se então por uma construção feita de voltas e reviravoltas, distâncias, choques e proximidades insuspeitas.

O risco corrido era o de transpor os limites da cientificidade exigidos pela disciplina acadêmica e perder-se em um emaranhado de referências e períodos. Assumido o risco, ao efetuar saltos anacrônicos procuramos, em primeiro lugar, comprovar o deslocamento do pictorialismo da sua posição de movimento estético. Para isso, foi necessária uma investigação sobre a história da arte brasileira a partir do século XIX: uma vez que a fotografia se espelha inicialmente na pintura, atentamos para a importância do aprofundamento da investigação sobre estas relações. Nestas condições, procuramos descortinar as apropriações estéticas que a fotografia fez da pintura; porém, como o demonstra o caso do projeto de Afonso d'Escragnole

Taunay - que em 1922, encomendou pinturas de vistas de São Paulo baseadas nas fotografias tomadas por Militão Augusto Azevedo anos antes - também é necessário percorrer o caminho oposto, o das apropriações que a pintura faz da fotografia.

Ao determinar que o estudo sobre o pictorialismo supusesse uma investigação das relações entre fotografia e pintura, o conceito de sobrevivência se afigurou adequado para sustentar a hipótese de que o pictorialismo no Brasil foi dotado de tal potência que reverbera até hoje na cultura brasileira. Com a força do método proposto por Aby Warburg e a demanda por uma abertura da história da arte e pela exploração de suas relações com outras disciplinas, debruçamo-nos sobre a história da arte e da fotografia, verificando quais imantações poderiam se produzir quando se esfacelasse a sua linearidade cronológica.

Assim, é possível agora, responder às perguntas colocadas na Introdução desta tese: em que condições o pictorialismo emergiu no Brasil e sob quais influências? Há em curso uma atualização do pictorialismo, que dribla ou absorve as novas tecnologias digitais? Dada a atualização do pictorialismo, se poderia pensar nele no sentido do conceito forjado por Aby Warburg de sobrevivência (*Nachleben*) de fórmulas estéticas? O pictorialismo seria prenhe na sociedade brasileira? Esta prenhez se daria por alguma singularidade na história cultural do Brasil? Em que instâncias este fenômeno da sobrevivência do pictorialismo pode ser observado?

O pictorialismo, tal como a literatura de folhetim, encontrou um terreno fértil em uma sociedade ainda carente de uma imagem da nação, espelhando-se, portanto, na estética de outras culturas e agregando a elas elementos da cultura nacional. Sem chegar a realizar a proposta antropofágica, os fotoclubistas assimilaram o debate e a estética européia e norte-americanas, mas, contudo, adotaram uma atitude muito mais de subserviência do que a fúria antropofágica propunha.

O romantismo foi um momento marcante e, para muitos, inaugural, da construção da imagem da nação brasileira. Sem lugar a dúvidas, os ecos idealistas da arte romântica reverberaram para além do seu período histórico. As atualizações do simbolismo despertadas pelo romance *A Moreninha* ficaram comprovadas nas duas excursões realizadas à Ilha de Paquetá, por dois grupos diferentes e em momentos diferentes da arte e da literatura brasileiras, manifestando a força simbólica do romance de Joaquim Manuel de Macedo.

Através de passagens e cruzamentos entre linguagens e períodos foi possível observar a latência de fórmulas estéticas na arte brasileira. Seria possível afirmar, portanto, que o pictorialismo é uma *pathosformel* da fotografia brasileira e que a fotografia contemporânea é tributária da sua *nachleben*? Acreditamos que sim.

Uma vez constatado que a biografia do artista, a história das formas, a iconografia e mesmo a iconologia, são, sozinhas, instrumentos insuficientes para dar conta do universo expandido a que remete a obra de arte, cabe, antes de tudo, assumir o anacronismo a que toda historiografia está sujeita e, em especial, as da história da arte. Logo, é preciso estabelecer os marcos teóricos e conceituais com os quais se está operando. Em seguida, uma vez estabelecidas diferenças e afinidades, é preciso tirar proveito das mesmas, no sentido de fazer surgir uma história, teórica e metodologicamente coerente com a singularidade do objeto que está sendo estudado.

O trabalho proposto resultou na constatação de que o pictorialismo além de ser um movimento artístico na história da fotografia, é uma tendência na prática fotográfica que se manifesta desde seu surgimento.

Assim, é possível explicar a profusão de imagens belas na sociedade brasileira contemporânea. Os clichês fotográficos nunca foram tão repetidos em *selfies*, planos de fundo de televisores, computadores e *smartphones*. Não é nossa pretensão, entretanto, estabelecer critérios de juízo dos produtos artístico-culturais na sociedade de massas. Não nos cabe, tampouco atestar sua falta de qualidade. O objetivo desta tese foi o de fazer um exercício de anacronismo. O método warburgiano parece suportar tal exercício. O que ainda falta deixar claro é o porquê da opção pelo anacronismo como esteio desta reflexão sobre a história da arte e da fotografia. Talvez ainda seja necessário realçar que a singularidade da arte é o motivo pelo qual ela deve ser compreendida em sua própria abertura. Ou, colocado de outro modo, não se pode dar conta de uma leitura total da obra de arte; pode-se apenas abordá-la de viés. A interpelação direta e positiva da obra de arte se traduz em uma classificação insuficiente, ao menos diante das formas híbridas adotadas pela arte contemporânea.

Compreendemos a ambição da proposta warburgiana e em vários momentos desta investigação, nos questionamos sobre a validade científica do seu método. Ao longo deste trabalho foi possível observar de perto a ameaça constante do idealismo, mesmo quando se trata de tentar aproximar a história da arte da sua realidade mais concreta. Atentar para o risco do idealismo latente do método warburgiano foi a única alternativa possível para circunscrever a abertura do seu método e assim, aproveitá-lo de maneira produtiva na pesquisa científica.

REFERÊNCIAS:

- ADELINÉ, Jules. *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARENDETT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.
- BUENO, Alexei. *Rio Belle Époque: álbum de imagens*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2015.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado 1850 – 1890*. Rio de Janeiro. Edições Pinakothek, 1983a.
- _____. *A república e a decadência da disciplina Neoclássica 1890-1918*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983b.
- _____. *A pintura remanescente da Colônia 1800-1830*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983c.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da história. Rio de Janeiro*: Elsevier, 2012.
- CARVALHO, Victa de, e FATORELLI, Antonio. “A câmera escura na fotografia brasileira contemporânea”. In: COSTA Ana Angélica. (Org.). *Possibilidades da Câmera Obscura: da fotografia pinhole às câmeras digitais*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824 – 1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ENTLER, Ronaldo. *A paisagem em grande formato*. In: icônica.com.br/site/a-paisagem-em-grande-formato/. Acesso em 17/08/2015.

FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FABRIS, Marcos. *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*. São Paulo: Humanitas, 2013.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: SENAC, 2013.

FIGUEIREDO, Luciana Araújo. *A criança negra na literatura brasileira: uma leitura educativa*. Dissertação de Mestrado em pedagogia na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Grande Dourados. 2010.

FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GATTINONI, Christian, e VIGOUROUX. *Histoire de la critique photographique*. Peaugres, Ardèche: Nouvelles Éditions Scala: 2017.

GINZBURG, C. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GUERREIRO, Antonio. *O demônio das imagens: sobre Aby Warburg*. Lisboa: Língua Morta, 2018.

GUIMARÃES, Valdir Machado. *A história social da fotopintura cabocla no sertão de Pitanga, 1950 a 1975*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, Professor Orientador: Dr. Ancelmo Schörner. 2014. Disponível: https://www2.unicentro.br/ppgh/files/2015/03/Disserta_o_de_Valdir_Machado_Guimar_es_5507258d8c4f5.pdf. Acesso em: 12/09/2020.

HALL, STUART. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Fotografia: realidades e ficções da trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910)*.

_____. *Hercules Florence. 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas cidades, 1980.

_____. (org). *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação. 1833 – 2003*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. *Fotografia*. In: ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Vol. II.

KRAUSS, R.. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LIMA, Carla Paula de Azevedo; ALFRADIQUE, Julio. *Da literatura para o cinema*. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachusetts; London: The MIT Press: 2001.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MELLO, M. T. B. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MENDES, Ricardo. *Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia*. São Paulo: XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012, 2013a.

MESQUITA, Simone. *Arqueologia da imagem: o cotidiano do trabalhadores na fotografia de Sebastião Salgado*. 145f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

- NAXARA, M. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art: 2009.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREGRINO, N. (1991). “O Cruzeiro”: a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.
- PEREIRA, P.R. (org). *450 anos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Revista da Academia Carioca de Letras. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Batel, 2015.
- PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.
- _____. *A arte no Brasil no século XIX e início do XX*. In: PEREIRA et al. História da arte no Brasil: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- _____. *Arte, ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- PIMENTEL, Leandro, FATORELLI, Antonio e CARVALHO, Victa (orgs). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- RANCIÈRE, J.. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RODRIGUES, AEM. "Em algum lugar do passado: história e cultura na cidade do Rio de Janeiro". IN: AZEVEDO, AN de (org.) Anais do Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade. Rio de Janeiro: 23 a 26 de outubro de 2000. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002 (pp. 11-44).
- ROSENBERG, Harold. *The tradition of the new*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1982.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHVARZMAN, S; IANEZ, M. *O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 153-165, dez. 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. *O cosmopolitismo pacifista da Belle Époque – uma utopia liberal*. In: Revista de História, número 114. São Paulo: USP, 1983.
- SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SILVA, Daniel Pinha. *Apropriação e recusa: Machado de Assis e o debate sobre a modernidade brasileira na década de 1870*. 215 f. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012.

SILVA, Lúcia. *Verão de 1930-31: tempo quente nos jornais do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Comunicação Social, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa, 1996.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre a fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VASQUEZ, Pedro. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A presença do Antigo: escritos inéditos, volume 1*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WINCKELMANN, J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975.

WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Vol. II.

ARTIGOS EM LIVROS E CATÁLOGOS:

AGAMBEN, G. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAIO, César. “Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital”. In: PIMENTEL, Leandro, FATORELLI, Antonio e CARVALHO, Victa (orgs). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

BANDEIRA, Julio. “O Rio de Janeiro e a paisagem”. In: PEREIRA, P.R. (org). *450 anos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Revista da Academia Carioca de Letras. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Batel, 2015.

BORG, Barbara. “Problems in the dating of the mummy portraits”. In: *The mysterious Fayum portraits: faces from Ancient Egypt*. Organização e texto: DOXIADIS, Euphrosine. London: Thames and Hudson, 1996.

BING, Gertrude. “Prefácio”. In: WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

CHIODETTO, Eder. *Estes Outros: fotopinturas da coleção Titus Riedl*. São Paulo: Terra Virgem Edições, 2016.

DUBOIS, P. “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”. In: PIMENTEL, Leandro, FATORELLI, Antonio e CARVALHO, Victa (orgs). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

DOCTORS, Márcio. “A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida”. In: BASBAUM, R. (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

GINZBURG, C. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Além do exotismo: Picasso e Warburg”. In: *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUNNING, Tom. “Qual a intenção de um índice? Ou: Falsificando fotografia.” In: PIMENTEL, Leandro, FATORELLI, Antonio e CARVALHO, Victa (orgs). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

KERN, Maria Lúcia Bastos. “Imagem manual: pintura e conhecimento”. In: KERN, Maria Lúcia Bastos e FABRIS, Annateresa (orgs). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KRIEBEL, Sabine. “Art History: using photography as weapon”. In: *Visual practices across the university*. Munich, Alemanha: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

LEAL, Claudio Murilo. “O Rio de Janeiro na ficção”. In: PEREIRA, P.R. (org). *450 anos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Revista da Academia Carioca de Letras. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Batel, 2015.

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

MAUAD, A.M. “História e Fotografia”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. “História e Imagem: iconografia/iconologia e além”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MITCHELL, W.T. J. “O que as imagens realmente querem?” (pp 165-189). In: ALLOA, E. (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, J. *As imagens querem realmente viver?* (p.191-201). In: ALLOA, E. (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ROUANET, Maria Helena. *Nacionalismo*. In: JOBIM, José Luís (org). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

SUSIGAN, Cristina. “Walter Benjamin e a sobrevivência das imagens”. In: *Benjaminiana: outros ensaios sobre arte, política, linguagem e história*. CAMÊLO, Francisco, Lima, Apolinário Alves de, BANGE, Patrick Gert e SOUZA, Ricardo Pinto et al. São João de Meriti (RJ): Desalinho, 2019.

VALLE, Éneas do. *Os geodemas de uá Moreninha*. In: BASBAUM, R. (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 285-291.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: LEACH, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. [versão eletrônica]

BERGER, John. “El enigma de El Fayum”. *El Pais*. 19/12/1998.

CAMPION, Chris. *William Mortensen: photographic master at the monster’s ball*. The Guardian, 06 de outubro de 2014. Acesso em 31 de janeiro de 2020. In: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/06/william-mortensen-photography-master-macabre>

CHEVRIER, Jean-François. Salgado, ou l'exploitation de la compassion. 19/04/2000. https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/04/19/salgado-ou-l-exploitation-de-la-compassion_3682636_1819218.html Acesso em 19/09/2019.

FALCON, F. J. C. *História e Representação* [versão eletrônica]. In: Revista de História das ideias 21 (87-126). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2000. doi: https://doi.org/10.14195/2183-8925_21_4

FATORELLI, Antonio. “José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira”. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/>. Acesso em 30/11/2016.

FERNANDES Jr, Rubens. *Geração 00*. *Icônica*, 09/05/2011. Disponível em <http://www.iconica.com.br/site/geracao-00/>. Acesso em 30/09/2018.

_____. *Históricas revistas de fotografia*. *Icônica*, 17/02/2010. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/> Acesso em 06/11/2019.

_____. *Referências cruzadas - outras luzes (II)*. *Icônica*, 21 de maio de 2013. Acesso em 07/11/2019.

KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. In: *ArtCultura*, vol.8, n.12, p. 97-115. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. 2012.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura em campo ampliado” [versão eletrônica]. *Arte & Ensaios, Rio de Janeiro*, Nº 17, 2008. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: 30/09/2018.

LIMA, S.; CARVALHO, V. *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 1, n. 1, p. 147-178, 1 jan. 1993.

FILHO, Flavi Ferreira Lisboa, MENEZES, Darciele Paula Marques e Júnior, Marcos Junges Panciera. *Identificações literárias em telenovela: algumas observações*. In: <http://w3.ufsm.br/estudosoculturais/arquivos/capitulos-livro/IDENTIFICA%C3%87%C3%95ES%20LITER%C3%81RIAS%20EM%20TELENOVELA.pdf> Acesso em 10/08/2017.

LISSOVSKY, Maurício. *A Fotografia como teatro da memória*. In: iconica.com.br/site/a-fotografia-como-teatro-da-memoria. Junho de 2012. Acesso em 20/05/2015.

Lovejoy, Bess. *The Photographer Who Ansel Adams Called the Anti-Christ*. Smithsonian Magazine: Washington (D.C.), 2014.

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/photographer-who-ansel-adams-called-anti-christ-180953525/> Acesso em 31 de janeiro de 2020. (04 de dezembro).

MAUAD, A. M. (Janeiro – Junho 2008). “O Olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual” [versão eletrônica]. In: *ArtCultura 10* (16), 33-50. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. POIVERT, M. *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo* [versão eletrônica]. *Revista ArtCultura 10* (16), 9-18, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia (janeiro – junho, 2008).

MENDES, R. *Pensamento crítico em fotografia no Brasil (1890-1930): a presença da obra de Robert de la Sizeranne*. 2013b. In: <http://www.fotoplus.com/download/2013-mendes-sizeranne.pdf>. Acesso em 05/10/2019.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. “Que 22, que nada...” In: *Revista de História*, 01/02/2012. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/que-22-que-nada>. Acesso: 20/08/2014.

PERIÓDICOS:

JORNAL DO COMMERCIO: IN: http://memoria.bn.br/docreader/docreader.aspx?bib=364568_03&pesq=folhetim&pagfis=6160 ACESSO EM: 27/09/2020.

PHOTOGRAMMA. (1926-1931). Rio de Janeiro: *Photo Club Brasileiro*. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

REVISTA DO INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Nº 27, 1998. *Fotografia*. TURAZZI, M. I. (org). In: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf> Acesso em: 20/05/2020.

ARTIGOS EM REVISTAS ELETRÔNICAS:

BENTES, I. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf. Acesso em 20/06/2018.

FERNANDES Jr, Rubens. *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM, São Paulo, Nº 16, 2º semestre de 2006. Disponível em:

http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em 30/09/2018.

MACHADO, Arlindo. “Arte e Mídia: aproximações e distinções”. *Revista Galáxia*, São Paulo, Nº 04, 2002. Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289>. Acesso em 17/07/2016.

MICHELON, Francisca Ferreira. *O moderno e o obsoleto na Arte Photographica*.

<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/indez.php/mouseion> Canoas, n. 15, ago. 2013. Acesso em 06 de novembro de 2019.

PARENTE, Cristiana. *O retrato pintado: manufatura e utilização de fotografias pintadas a mão no Nordeste do Brasil*. Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Nº 27, 1998. Fotografia. TURAZZI, M. I. (org).

In: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf> Acesso em: 20/05/2020.

CATÁLOGOS:

A PINTURA em pânico: fotomontagens. LIMA, Jorge de. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

ARTESANIA FOTOGRÁFICA. Rio de Janeiro: Espaço Cultural BNDES, 2017.

AUTO-RETRATO falado. SOUZA, Jair de.. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2007.

CHEMA MADDOZ. Espanha: Art-plus, 1995.

_____. Madrid: La Fabrica, 1997.

CLARK, Lygia. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

ESTES OUTROS: fotopinturas da coleção Titus Riedl. São Paulo: Terra Virgem Edições, 2016.

FAÇADES: *maisons populaires du Nordeste*. MARIANI, Anna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOTOCLUBISMO. *Hiatos, fricções e encontros com a arte contemporânea*. Lab Club Coletivo Filé de Peixe, s/d.

FRAGMENTOS: modernismo na fotografia brasileira. São Paulo: Galeria Bergamin, 2007.

INTERIOR PROFUNDO – Mestre Júlio Santos, fotopintura. Fortaleza, CE: Tempo D’Imagem: 2012.

JÚLIO SANTOS: *mestre da fotopintura*. Fortaleza, CE: Tempo d’Imagem, 2010.

RETRATO FALADO. ALTBURG, Tatiana. Rumos Itaú Cultural, 2017.

RETRATOS *de crianças do êxodo*. SALGADO, Sebastião. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

REVOLUÇÃO DE 1930 e seus antecedentes. Coletânea de fotografias organizadas pelo Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio

Vargas. MURAKAMI, Ana Maria Brandão (org). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

THE MYSTERIOUS Fayum Portraits : Faces from the Ancient Egypt. DOXIADIS, Euphrosine (org). London: Thames and Hudson, 1996.

FILMOGRAFIA:

BUÑUEL, Luis e DALÍ, Salvador. *Um Cão Andaluz*, 1929

Ficção, P/B, 16 min.

_____. *A Idade de Ouro*. 1930.

Ficção, P/B, 1h.

DIEGUES, Carlos. *Bye Bye Brasil*, 1979.

Ficção, cor, 1h 40 min.

GREENAWAY, Peter. *Ronda Noturna*, 2007.

Ficção, cor, 2h 15 min.

LAURELLI, Glauco Mirko. *A Moreninha*, 1970.

Ficção, cor, 96 min.

MARKER, Chris. *La Jetée*, 1962.

Ficção, P/B, 28 min. 35mm.

PIMENTEL, Joe. *Câmara Viajante*, 2007.

Documentário, 20 min, cor, 35mm.

_____. *Retrato pintado*, 2001.

Ficção, 13 min, cor, 35mm.

VARDA, Agnès e JR. *Visages, Villages*, 2017.

Ficção. Cor. 1h 34 min.

TENDLER, Silvio, *Caçadores da alma*, 2012.

Série documental. Cor. 13 episódios. Baseada no filme homônimo do mesmo diretor, de 1988.

TRIERS, Laers Von. *Melancolia*, 2011.

Ficção, cor, 135 min.

Entrevistas televisionadas:

SANTOS, Mestre Júlio. Entrevista feita por Renata Dantas sobre a exposição Fotografia no SESC Belenzinho/SP em 2016. In: <https://www.youtube.com/watch?v=DLA1CzUB3Fc>. Acesso em 20/05/2020.

MARIANI, Anna. Entrevista feita pela jornalista Mona Dorf sobre a exposição "Pinturas e Platibandas" no Instituto Moreira Salles de São Paulo em 2010. Gravação feita por Ana Paula Ziglio. In: <https://www.youtube.com/watch?v=J2unOw-ncU0>. Acesso em 04/05/2020.

SITES CONSULTADOS:

BN França <https://www.bnf.fr/en>

Chema Madoz <http://www.chemamadoz.com/>

Cláudia Jaguaribe <http://claudiajaguaribe.com.br/>

Edward Weston <https://edward-weston.com/>

Fundació Joan Brossa <https://www.fundaciojoanbrossa.cat/>

Hemeroteca BN <https://www.bn.gov.br/bndigital-hemeroteca-digital>

Iconica <http://www.iconica.com.br/site/>

IPHAN <http://portal.iphan.gov.br/>

Itaú cultural <https://www.itaucultural.org.br/>

JR (site) <https://www.jr-art.net/>

Le Monde <https://www.lemonde.fr/>

Museu de arte contemporânea de Barcelona (Macba) <https://www.macba.cat/es>

O Globo/Memória <http://memoria.oglobo.globo.com/>

Pour un atlas des figures

<http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/un-geste-figural-fra-angelico-la-madone-des-ombres> *Un geste figural. Fra Angelico, La Madone des ombres*

Revue de deux Mondes <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/>

Tatiana Altberg <https://tatianaaltberg.carbonmade.com/>

Warburg Institute <https://warburg.sas.ac.uk/>