



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

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA - FATH

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

Salvador
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA - FATH

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

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

Área de Concentração: História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

F 252 Fath, Telma Cristina Damasceno Silva.

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

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

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

CDU – 77(813.8)
CDD – 770

TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA - FATH

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

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

Salvador,

BANCA EXAMINADORA

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

Profª. Dra. Karla Schuch Brunet (UFBA)

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

RESUMO

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

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

ABSTRACT

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

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

LISTA DE SIGLAS

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

AGRADECIMENTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

A Jean, pelo auxílio nos gráficos e tabelas.

A Antônio Agdo, pela ajuda na reprodução das fotos.

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

A Iraildes Mascarenhas, pelas informações prestadas.

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

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

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

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

A Joel, pela ajuda na parte da informática.

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

A Janine, pela revisão e normatização.

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

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

Machado de Assis

SUMÁRIO

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

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 A FOTOGRAFIA NA BAHIA NO SÉCULO XIX

1.1 Histórico da Fotografia na Bahia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 O Cenário Baiano Oitocentista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Fotografos de Passagem

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

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

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

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

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

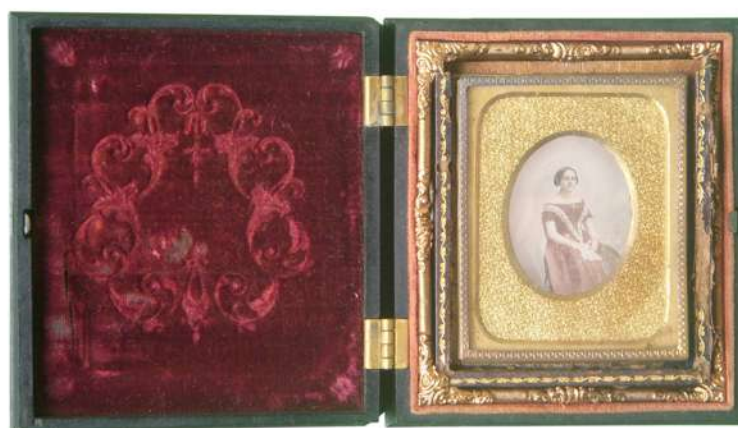


Figura 01 – Daguerreótipo estojo 10x8cm.
Autor desconhecido, século XIX.
Acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Outro aspecto importante revela Boris Kossoy:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Retratos
 PHOTOGRAPHICOS COLORIDOS.
 chapas à
Electrotypo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

(1832 – 1894), com sua galeria de pintura e fotografia (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.46). Sobre ele, iremos nos aprofundar adiante.

1.4 A Febre do Carte-de-visite e a Fotografia Estereoscópica

A fotografia se torna em voga em 1860, quando André Adolphe – Eugène Disdère (1819 – 1889) divulga o *carte-de-visite*. Este formato obtido pelo francês era resultado de suas experimentações feitas, em 1854, por uma câmara fotográfica criada por ele, equipada com quatro lentes, e que produzia uma série simultânea de oito fotografias, em papel albuminado, com o tamanho de cerca 9,5 x 6 cm. As imagens reduzidas eram montadas sobre um cartão rígido de cerca 10 x 6,5 cm, sendo estes os primeiros passos para o aparecimento do álbum de fotografias.

A explosão *carte-de-visite* se refletiu em escala mundial. Na Bahia, é marcante o intenso número de fotógrafos que percorreram o estado com a novidade neste período. A concorrência também provocou a saída de alguns já estabelecidos para outras regiões mais atrativas no País, onde a disputa ainda estava fraca. Mas a vantagem proporcionada pelo novo modismo era o barateamento dos custos para a produção e, conseqüentemente, na oferta, peça fundamental para a popularização da fotografia.

Posteriormente, acerca de 1866, surge na Inglaterra, como desenvolvimento do *carte-de-visite*, outro tamanho de apresentação: o *Carte Cabinet*, com a fotografia ampliada na medida 9,5 x 14 cm e montada sobre cartão com 11 x 16,5 cm. No Brasil, o formato era conhecido também por *carte boudoir* alusão as salas íntimas de uso feminino, peculiar das residências do século XIX. (VAZQUEZ, 2000, p. 193).

Sobre as inovações, comenta Fernandes Junior:

Esse novo paradigma de produção, além de baixar sensivelmente os custos, abriu a possibilidade de uma nova etapa na produção de retratos fotográficos no século XIX. Com a introdução de outro formato, o *cabinet size* (10,6 x 18 cm aproximadamente), o retrato finalmente atinge seu período áureo e, na segunda metade do século passado, esse fantástico poder de multiplicação inscreve-o definitivamente na iconografia fotográfica. (FERNANDES JUNIOR, 2000, p.19)

Assim como na Europa, a fotografia estereoscópica na Bahia foi muito popular. A possibilidade de uma visão tridimensional através da imagem surgiu com o físico escocês

David Brewster (1781 – 1868). Os primeiros experimentos são de cerca 1840 com a ajuda do óptico francês Duboscq, que desenvolve um aparelho e apresenta na Exposição Universal de Londres em 1851. As fotografias foram feitas com a ajuda de uma câmera com lentes duplas e resultava em duas pequenas imagens, com aproximadamente 10 x 10 cm, tiradas por pontos de vistas semelhantes, relativo à pequena distância que há entre os olhos. Com um especial aparelho, um tipo de visor, as fotografias quando observadas produziam uma sensação ótica de ilusão, estimulando os olhos a perceberem superfície e profundidade na imagem. Durante a Exposição Universal, Duboscq presenteou a rainha Vitória com um aparelho e várias imagens, fato que contribuiu para a repercussão do invento (SOUGEZ, 2001).

Observar as imagens tornou-se uma opção de diversão. Na segunda metade do século XIX, era corriqueiro encontrar o visor estereoscópico em casas e salões. As imagens eram produzidas em escala industrial por várias empresas na época.

Na Bahia não foi diferente a popularidade da fotografia estereoscópica: os jornais baianos já anunciavam, em 1º de setembro de 1860, os locais de venda dos aparelhos e imagens. O Diário da Bahia publicou a novidade parisiense da loja N.7 Simples: “Finos stereoscopos para vistas photographadas”. Duas semanas depois, foi a vez da loja Aguia de Ouro, localizada na Travessa do Coberto Grande, oferecer a nova invenção e uma vasta coleção de vistas dos principais monumentos internacionais. Em abril de 1861, na mesma gazeta, a Loja N.7 Simples continua anunciando: “Vistas Photographicas. Para Stereoscopos [...] esta uma bella distração em qualquer sentado está viajando em qualquer parte da Europa.” Dois anos mais tarde, a moda ainda continua e então são os retratos de celebridades européia⁸, como a família real inglesa, o papa Pio IX, entre outros, que podiam ser encontrados na Loja n.7 Simples.

Ao que parece, a fotografia estereoscópica provocou um frenesi na burguesia baiana. Houve uma grande vendagem tanto dos aparelhos como dos cartões. Quanto à produção local de imagens, foi relativamente inexpressiva. Porém, no Diário da Bahia de 7 de março de 1863 acha-se uma nota sobre a venda de uma câmera de um dito amator que gostaria de se desfazer do equipamento para ir para Europa: “[...] excellente machina inglesa para tirar vistas em vidro inteiro, uma dita para retratos, uma dita para vistas stereoscópicas como também outros aparelhos e drogas próprias a arte. Tudo se venderá muito em conta [...]” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.49).

⁸ Cf. Diário da Bahia, 1º de agosto 1863.

O colecionador particular Ubaldo Senna possui uma série de oito cartões com vistas estereoscópicas feita na Bahia. Em entrevista para este trabalho, ele concorda com Olszewski Filha (1989) a respeito da pouca produção local e comenta: “Nos sites especializados de leilões como *eBay*, onde eu adquiri minha série, é raro encontrar” (Figura 07).



Figura 07 - Ladeira do Taboão, Salvador Bahia, cartão estereoscópico
Coleção Particular Ubaldo Senna

Os cartões estereográficos de Senna foram feitos nos Estados Unidos pela firma Keystone View Company, em cujos rodapés existe um comentário sobre a localização da imagem e também sobre a firma, que tudo indica ser uma multinacional, e no verso contém uma descrição sobre a cidade. Todos os textos são na língua inglesa, podendo-se deduzir que estes artigos eram para um público estrangeiro, curioso em vistas exóticas e pitorescas.

Segundo Kossoy, “O estereoscópico consolidou a forma mais real, até então existente, de viajar pelos pontos mais afastados da Terra, fruindo o espectador a sensação de realidade tridimensional – sem sair de casa” (KOSSOY, 1980, p.58)

1.5 Foto-Pintura e o Retrato

A tentativa de animação das imagens através da cor, mesmo com as limitações tecnológicas, já era driblada pelos daguerreotipistas que utilizavam pigmentos junto à clara de ovo para colorir primeiro as placas de metal e depois as chapas de vidro.

Com o aparecimento da fotografia em papel, colorir as imagens fica mais fácil. Aproximadamente em 1863, Disdéri criou o método foto-pintura, que foi assimilado ligeiramente pelos fotógrafos artistas da época. O processo se dava a partir de uma base fotográfica, papel ou tela, com pouco contraste, onde o fotógrafo-pintor empregava as tintas escolhidas, que poderia ser guache para o papel (*carte-de-visite ou cabinet*) e óleo para as telas. Mais de um artifício empregado foram os retoques feitos com lápis, grafite, anilina e aquarela.

A novidade se transformou em status social para uma pequena parcela da freguesia que optava ser retratada por fotógrafos diferentes dos convencionais. No Brasil, a foto-pintura foi introduzida em 1866 e teve grande repercussão, podendo-se encontrar anúncios da técnica até os primeiros anos do século XX (FABRIS, 1991, p.61). Na Bahia, os primeiros a trabalharem com a foto-pintura foram: Insley Pacheco, Bautz, Henschel, Couto (Figura 08), Gonsalvez, Lindemann, que tinham como principal especialidade o retrato fotográfico.



Figura 08 – Desconhecido. Foto-pintura 63 x 48 cm
Autor José Antonio Cunha Couto
Museu Casa de Misericórdia da Bahia

O retrato no Brasil oitocentista foi o gênero fotográfico mais comercializado. A padronização da linguagem fotográfica dos estúdios foi difundida nas Américas seguindo as normas preestabelecidas pela moda europeia, além de todo o aparato utilizado na produção das

imagens, desde os tipos de câmeras, químicos; enfim, todo suporte era importado. De acordo com Vazquez:

Por essa razão, fica impraticável distinguir à primeira vista um retrato em *carte-de-visite* produzido em qualquer país europeu nas décadas de 1860, 1870 ou 1880 de outro produzido no Brasil no mesmo período. Da mesma forma que é difícil, se não impossível, diferenciar um retrato em *carte-de-visite* realizado num estúdio recifense de outro realizado num estúdio carioca ou gaúcho. (VAZQUEZ, 2000, p.26)

Os estúdios eram decorados por cenários criativos e fantasiosos, promovendo realidade e ficção com colunas, pilares, cadeiras, réplicas de tapetes persas, almofadas, cortinas com paisagens pintadas de jardins, cenas rurais ou urbanas que serviam como pano de fundo. Uma vasta variedade de itens para o vestuário ainda era oferecida, como: roupas de gala, sombrinhas, bengalas etc.; tudo para atender aos anseios de auto-representação da clientela. Os apetrechos utilizados na encenação dos estúdios foram característicos de cada década oitocentista: “Nos anos 60 era a balaustrada, a coluna e a cortina, nos anos 70 a ponte rústica e o degrau, nos anos 80 a rede, balanço, e o vagão, nos anos 90, palmeiras, cactuas e bicicletas, e no início do século XX era o automóvel” (KOSSOY, 1980, p.44).

A iluminação era devidamente estudada e, principalmente, a postura do modelo exigia uma rigorosa atenção, seguindo os métodos semelhantes à pintura, manuais como o de Estbrooke e Snelling orientavam sobre a composição, enquadramentos, pose e panejamento (FABRIS, 1991).

1.6 Novos Estabelecimentos

A descoberta do *carte-de-visite* e do *Carte Cabinet* abriu uma nova possibilidade de propaganda para os fotógrafos, que até então se utilizavam de anúncios, veiculados em almanaques e jornais da época e na configuração de placas indicando seus estabelecimentos.

Os novos formatos permitiram impressões no rodapé ou no verso das imagens, onde a maioria dos fotógrafos utilizava o espaço para uma breve apresentação, seja com o seu nome indicando a autoria ou com logomarcas referentes aos seus estúdios. Também, para competir com os fotógrafos da “Casa Imperial”, os não agraciados com o título dado por Dom Pedro II buscaram uma estratégia de divulgação dos seus serviços fotográficos através da atribuição de títulos para os seus ateliers. Eles nomeariam seus estabelecimentos com diversos adjetivos:

“Photographia Alemã”; “Photographia Nacional”; “Photographia Universal”; “Photographia do Commercio”; “Photographia Premiada”; “Photographia Cosmopolita”; “Photographia Americana”; e por fim, no início do século XX, surge a denominação “Photographia Artística”.

Os fotógrafos da “Casa Imperial” eram escolhidos por Dom Pedro II, que patrocinou, entre 1851 e 1889, 23 profissionais – 17 atuavam no Brasil e 6 no exterior. O título abria as portas dos estúdios para a freguesia interessada nos modismos da Corte. Porém, não deixava de ser também um grande incentivo, pois servia como símbolo de reconhecimento e prestígio. Em compensação, esses fotógrafos contribuía para a coleção de álbuns da família Real, ajudando na formação e construção imagética do Império (VASQUEZ, 2002, p.42).

O primeiro anunciante em jornais baianos como fotógrafo da Casa Imperial foi Joaquim Insley Pacheco, em 1860. Mais tarde, surge o nome de Antonio Lopes Cardozo (Figura 09), que obteve o título em 30 de novembro de 1864.



Figura 09 – Desconhecido, carte-de-visite
Photographia Imperial Lopes &C^a
Coleção particular Ewald Hackler

Quanto à “Photographia Alemã”, embora Francisco Napoleão Bautz tenha chegado primeiro, em Salvador, aproximadamente na década de 1850, foi Alberto Henschel que intitulou o seu ateliê com este nome (VASQUEZ, 2000, p.109).

Bautz foi um dos primeiros fotógrafos a chegar ao Brasil e utilizava o daguerreótipo. Nestes primeiros tempos, não existia praticamente concorrência, ele acompanhava os aperfeiçoamentos da técnica fotográfica e anunciava os seus serviços freqüentemente nos periódicos da época (KOSSOY, 2002, p.80). Tinha seu nome solidificado no mercado, o que talvez tenha sido uma das razões para ele não batizar o seu negócio com adjetivos.

Embora alemão, Lindemann só se estabeleceu sozinho na última década do século XIX e, para se destacar, empregou o nome de “Photographie Cosmopolita” em seu estúdio. Antes Lindemann fora associado a já mencionada “Photographia Premiada”, de Gaensly, que logo depois virou “Photographia do Commercio” (VASQUEZ, 2000, p.154).



Figura 10 - carte-de-visite, desconhecida.
 Autor Pedro Gonçalves da Silva
 Coleção particular Ubaldo Senna

A partir de 1880, surgem novos ateliês de fotografia como o da “Photographia Nacional” do português Pedro Gonçalves da Silva (Figura 10), sucessor do antigo estabelecimento de Lopes Cardoso (KOSSOY, 2002, p.294). Gonçalves se notabilizou por registrar eventos históricos da época como: a inauguração do Campo Grande, a missa em ação de graças pelo fim da guerra de Canudos, entre outros. Ele trabalhou como retratista com os formatos e processos existentes na época, inclusive com a “Machina Solar” (Figura 11), conhecida por suas

ampliações “ao natural”, já inserida no mercado pela “Photographia Imperial” de Lopes Cardoso⁹.



Figura 11 - Almanach do Diário de Notícia da Bahia, 1883

Este sistema foi introduzido por Woodward, em cerca de 1860. Na França, obteve grande repercussão, e chegou ao Brasil por volta de 1870. Sobre o dispositivo, explica Kossoy:

O aparelho funcionava obviamente num quarto (câmara) escuro, na posição horizontal, e era montado junto a uma janela onde havia uma abertura por onde penetrava os raios solares (refletidos para dentro e por meio de um espelho). No interior do aparelho havia um condensador que concentrava a luz sobre o negativo, sendo a imagem projetada através de uma lente num anteparo colocado à distância desejada. (KOSSOY, 1980, p.53)

⁹ Cf. Diário de Notícias, 02 de janeiro 1879.

Posteriormente, Gonçalves irá aparecer com a grafia Gonsalves, anunciando no Almanach do Estado da Bahia de 1902 (p. 294), e apresenta outra novidade, os retratos inalteráveis da platinotypia: técnica de ampliação do positivo em papel sensibilizado com sais de ferro e platina, produzindo uma variedade de tons do preto ao sépia. A superfície fosca do papel ajudava os artistas a pintarem ou retocarem a imagem com mais facilidade¹⁰. A platinotypia foi criada em 1873, pelo inglês William Willis (1841 – 1923), sendo produzida industrialmente até a década de 1920, quando cai em desuso pelo considerável aumento da platina (VASQUEZ, 2000, p.194).

Já a “Photographia Universal” tinha Ignacio Fernandes Mendo (Figura 12) como proprietário, que chegou a Salvador aproximadamente em 1886. Com passagem em vários estados do nordeste e no Recôncavo baiano, onde propagava o seu “Atelier de Phothographia Maranhense”, só ao alcançar a capital ele confere outro nome ao seu negócio. Em 1889, Mendo é o último a receber a comenda de “Photographo da Casa Imperial” (VASQUEZ, 2002, p.46).



Figura 12- carte-de-visite, desconhecida
 Autor Ignacio Mento, Photographia Universal
 Coleção particular Ewald Hackler

¹⁰ BURTON, W. K. **Practical Guide to Photographic & Photo-Mechanical Printing**. London: Marion and Co, 1892. p.155.

No final do século XIX, em 1897, o baiano Augusto Flávio de Barros se distingue por registrar um conflito armado: a guerra de Canudos. Barros fotografa a fase final do combate, obtendo a imagem do corpo exumado de Antônio Conselheiro, que serviu de testemunho importante para o governo republicano da época (KOSSOY, 2002, p.74). Posteriormente, Barros passa a produzir retratos, abrindo a "Photographia Americana", que ficava no Parque Americano, na Praça Castro Alves, sendo a entrada do estúdio pelos portões do Parque; daí calha à escolha do nome de seu estabelecimento¹¹. Depois, muda-se para a Rua do Lyceu, em frente à porta da Sé.

A diminuição dos custos e aperfeiçoamento dos materiais e da própria câmera fotográfica contribuiu para o aumento significativo de profissionais e amadores interessados no assunto. Com a popularização do meio, brotaram novos grupos que exerceram uma grande influência na estrutura do mercado, como aponta Fabris (1991), referindo-se ao II Congresso Fotográfico Italiano de 1899:

1- artistas fotógrafos, que 'seguem seu caminho com dignidade de artista e mantêm altos os seus preços e têm sempre um grande número de clientes'; 2 – fotógrafos propriamente ditos, que 'procuram com meios escassos e sem o luxo dos primeiros, manter elevado o seu prestígio, trabalham com cuidado [...] e mantêm uma tarifa decorosa'; 3 – artífices fotógrafos, profissionais de baixo custo, muitas vezes itinerantes, cujos preços eram módicos; 4 – amadores. (FABRIS, 1991, p.23)

Não diferente da realidade baiana, onde apareceram, em mesmo período, estabelecimentos com "patentes" de "Photographia Artística", também em outras regiões do país a expressão foi utilizada na época por alguns profissionais, como forma de se diferenciar das casas convencionais já existentes e dos fotógrafos que exerciam uma atividade meramente comercial, trabalhando em série e com pouca qualidade.

Desde os primeiros anúncios publicados pelos fotógrafos nos jornais, a palavra arte está sempre incluída nos reclames. É sabido que nos primórdios da fotografia grande parte dos fotógrafos era proveniente das artes e que tentavam transportar para as imagens fotográficas os conhecimentos estéticos da composição como: harmonia, efeitos da luz e sombras, equilíbrio, perspectiva etc.

¹¹ Informações obtidas através da coleção particular de Ewald Hackler, onde existem outros *carte-de-visite* que no verso indicam o conteúdo citado.

1.7 Pintores Fotógrafos

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

Um dos primeiros fotógrafos baianos foi o pintor José Antônio da Cunha Couto (1832 – 1894), que antes de possuir uma formação acadêmica na pintura, já atuava no ramo fotográfico desde 1873 (Figura13).



Figura 13 – Anúncio da Galeria de Pintura e Photographia J. A. C. Couto
Fonte Almanach da Província 1873, p.03.

Ele ingressou no Lyceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 1877, e formou uma clientela estável composta por instituições laica e religiosa, pintando cenas bíblicas, santos e personalidades.

Couto foi possuidor de uma obra pictórica extensa, sendo o retratista que mais produziu em seu tempo, conhecido pelo colorido e pelas expressões fisionômicas dos seus retratos ¹².

Em Alves (1976, p.59), podemos encontrar que, na data da sua morte, o Diário da Bahia publica: “Artista de merecimento incontestável, J.A.C.C. viu premiado diversos trabalhos seus que exibiu em mais de uma exposição. Era excelente pintor de retratos, cujos traços saiam-lhe da paleta fidelíssimos, revelando verdadeira maestria.”



Figura 14 – Barão de Viana
Autor José Antonio da Cunha Couto
Óleo sobre tela, 65 x 54 cm
Museu de Arte da Bahia

O vasto trabalho pictórico de Couto (Figura 14) pode ser encontrado hoje em muitas instituições, como: Liceu de Artes e Ofícios, Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Santa Casa da Misericórdia, Faculdade de Medicina da Bahia, Museu de Arte da Bahia, Mosteiro de São Bento, entre outras.

¹² Querino, Manoel Raimundo. *Artistas Bahianos*, 2ed. Melhorada. Salvador: Oficinas da Empresa, 1911.

Couto utilizava o método foto-pintura em suas fotografias e, ao que tudo indica, também usava a fotografia (Figura 15) como um recurso na execução de suas pinturas – inicialmente obtendo o retrato por meio fotográfico num *carte-de-visite* e posteriormente ampliando sobre a tela –, poupava a sua clientela das longas esperas nas sessões de pose exigidas pela pintura tradicional.



Figura15 – *carte-de-visite*, desconhecida
 Autor José Antonio da Cunha Couto
 Coleção particular Ewald Hackler

Embora alguns autores comentem sobre a ausência de registros no Brasil de uma resistência no período oitocentista entre a fotografia e a pintura (FABRIS, 1991), existe um manuscrito que contraria esta questão. Encontrado pelo historiador Carlos Ott, em 1947, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o manuscrito anônimo “Noções sobre a procedência d’arte de pintura na Província da Bahia”, presumivelmente segundo o historiador, foi escrito entre 1866 e 1876. O documento cita muitos pintores do período, inclusive, superficialmente, José Antonio da Cunha Couto, reservando algumas linhas para a relação que os fotógrafos da época tinham com a fotografia: “[...] sim, a fotografia é aqui novo instrumento de morte e asfixiação da bela arte da pintura. O fotógrafo se anuncia por artista consumado como poderia anunciar hábil músico e pianista o tangedor da manivela de um realejo!” (apud OTT, 1947).

Para Pereira (2005), o uso da fotografia em Couto era autônomo da probabilidade de uma motivação pessoal, pois se aproveitava da técnica fotográfica sem fazer nenhuma resistência ao meio, visando sua sobrevivência economicamente, sendo esta uma característica comum no perfil dos pintores oitocentistas brasileiros.

O nome de Francisco Terêncio Vieira de Campos (1865 – 1943) pode ser também vinculado à fotografia. Baiano, aprendeu pintura na Escola de Belas Artes em 1877, com Miguel Navarro Y Cañizares, foi para o Rio de Janeiro e lá permaneceu durante oito anos. Frequentou também a academia e seguiu depois para a Europa, ficando cerca de seis anos estudando em Paris. (QUERINO, 1911, p.133)

Retornando à Bahia, foi professor de desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios, lecionou também a disciplina “Composição Decorativa” na Escola de Belas Artes e entrou no ramo da fotografia. Dois anúncios no Diário da Bahia, de 16 de dezembro de 1902, comprovam a compra por Vieira de Campos da “Photographia Vargas”, localizada na rua Chile, nº 26 (Figura 16).



Figura 16 – Diário da Bahia, 16 de dezembro 1902, p. 02

Assim como Couto, a obra pictórica de Vieira de Campos é composta por uma grande produção de retratos, os quais se encontram em várias instituições do Estado, como: Museu Casa da Misericórdia (Figura 17), Instituto Geográfico e Histórico, Associação Comercial etc. Quanto à sua incursão na fotografia, esta parece ter sido meramente comercial, a inferir pela propaganda divulgada do seu estúdio que buscava atender todas as classes sociais.



Figura 17– Militana Ramos
 Autor Vieira de Campos, 1899
 Óleo sobre tela, 182 x 124 cm
 Museu Casa de Misericórdia Bahia

Existe uma dificuldade em identificar o trabalho fotográfico de Vieira de Campos, pois ele não assinava seus *carte-de-visite* e, ao que tudo indica, sua carreira de fotógrafo teve breve existência, visto que o endereço de seu estúdio, em menos de dois anos, já tinha novos proprietários.

A casa passa-se a chamar “Photographia Artística”, como atesta nas propagandas veiculadas no Almanack do Estado da Bahia de 1904, e os novos titulares são Diomedes Gramacho e Antonio Olavo Baptista, sendo este último egresso da pintura¹³.

Com uma trajetória semelhante a de Vieira de Campos, Baptista era baiano, fez curso de pintura na Escola de Belas Artes e também passou três anos na Europa se aperfeiçoando em Paris. Foi professor de pintura na Escola de Belas Artes, onde poderia ser encontrado a qualquer hora do dia, como indica o Almanach do Estado da Bahia de 1902, oferecendo seus

¹³ Informações obtidas em consulta na Biblioteca Central da Bahia, Setor de Obras Raras.

serviços de retratista pintor. Antes de se associar a Gramacho, Baptista já fotografava em um estúdio situado no Pelourinho¹⁴ (Figura 18).



Figura18 – Anúncio Antonio Olavo Baptista
Almanach do Estado da Bahia 1903

A dupla parece ter tido uma ampla clientela, considerando o número de imagens ainda encontradas nos acervos das Instituições baianas e em mãos de colecionadores particulares (Figura 19).



Figura18- carte-de-visite, desconhecido
Autor Baptista & Gramacho, Photographia Artística
Coleção particular Ubaldo Senna

¹⁴ Almanach do Estado da Bahia, 1903, p.218

Quanto aos trabalhos de pintura desenvolvidos por Olavo Baptista, alguns podem ser vistos no Museu de Arte da Bahia (Figura 20), no acervo da Escola de Belas Artes e no Museu da Santa Casa da Misericórdia.

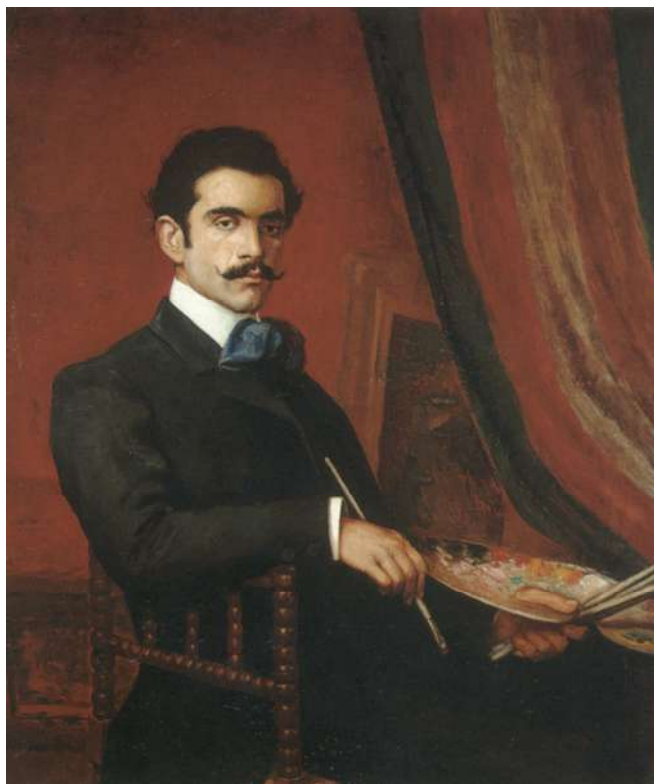


Figura 20 – Presciliano Silva
 Autor Antonio Olavo Baptista, 1907
 Óleo sobre tela 115,5 x 88,5 cm
 Museu de Arte da Bahia

O último artista a ser vinculado à Photographia Artística é Oséas dos Santos (1865 – 1940), que antes retratava e fotografava em outro endereço¹⁵, rua da Moraria, 52. Ele era natural de Sergipe e ingressou na Academia de Bellas Artes da Bahia em 1880, onde lecionou durante 41 anos. A fotografia encontrou espaço na Academia de Bellas Artes também com a ajuda de Santos.

Inicialmente, o professor José Allioni, em uma reunião de congregação em 10 de agosto de 1892, externa a necessidade da compra de uma máquina fotográfica¹⁶. Um ano mais tarde, chega a referida máquina¹⁷ e, logo após, na sessão de 14 de fevereiro de 1894, o professor Oséas dos Santos sugere uma reforma curricular na disciplina de desenho, propondo a

¹⁵ Almanach do Estado da Bahia 1905

¹⁶ Atas, 10.08.1892, fl.135.

¹⁷ Idem, 24,11. 1893, fl.144.

introdução da fotografia no estudo de paisagens ao ar livre, como auxílio para os alunos na melhor orientação dos planos e perspectiva aérea¹⁸.

Santos, assim como Vieira de Campos, tiveram aulas de desenho na residência do mestre Canizares. Suas telas e desenhos estão na Casa de Misericórdia, Irmandade da Igreja da Conceição da Praia, Escola Normal e em inúmeras casas particulares (Figura 21). Sua atividade na fotografia começa como desenhista e retocador das ampliações Gonsalves e de uma casa alemã. O ofício de retocar os retratos tinha como fim suavizar as linhas faciais do modelo, efeitos provocados pela intensidade da luz, típico da fotografia de estúdio. “Em nenhum anúncio na Bahia foi encontrado a oferta deste serviço, mas sabe-se que ele foi usado no Brasil certamente ao redor de 1869” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.49).



Figura 21 – Joaquim da Silva Fortuna
Autor Oséa Santos 1904
Óleo sobre tela 192 x 131 cm
Museu Casa de Misericórdia da Bahia

¹⁸ Idem, 14.02.1894, fl.146.

A compra da Photographia Artística (Figura 22) se efetua com o recebimento da quantia referente a quatro anos de atraso de salário do professor Santos. O dinheiro foi liberado por José Marcelino, que pagou aos professores da Escola de Belas Artes os anos de atrasos advindo da gestão de Severino Vieira. “Esta casa fotográfica teve época feliz, muito procurada. Porém, por ocasião do governo de Dr. Seabra, que determinou a remodelação da rua Chile, teve que se retirar do prédio, sem lograr indenização. E não mais encontrou local satisfatório para instalar de novo a sua casa e atelier”¹⁹.



Figura 22 – Photographia Artística Oséas Santos
Fonte: A Fotografia na Bahia 1839 - 2006

Ao que tudo indica, a fotografia a seguir (Figura 23) é de autoria de Oséas Santos, embora só exista uma referência, ao lado direito da imagem, como sendo realizada pela “Photografia Artística” em 1905. O ano nos revela que Oséas já era o proprietário da Casa nesta ocasião.

¹⁹ Pasta Oséas dos Santos, Arquivo EBA. Encontro às vinte e uma, crônica de João Marques Guimarães.



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

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

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

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



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



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

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



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

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

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

1.8 A Linguagem Fotográfica na Pintura Impressionista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 27 – Ateliê de Nadar Paris

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

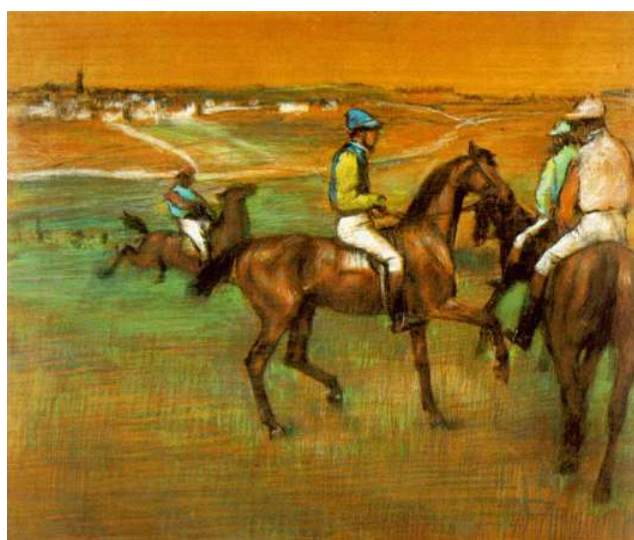


Figura 28 – Corrida de Cavalos
Autor Edgar Degas
Óleo sobre tela, 46 x61 cm
Fonte: O Grande Livro de Arte, Ediouro

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

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

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



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

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

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

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

1.9 O Contato dos Pintores Baianos com o Impressionismo

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 32 – Lavadeira

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

2 A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA BAIANA E OS SEUS PRIMEIROS SALÕES

2.1 A Popularização da Fotografia e o Movimento Pictorialista

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

THE COSMOPOLITAN.

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

\$1.00

Brownies load in daylight with film cartridges for 8 exposures, have fine meniscus lenses, the Eastman Rotary Shutters for snap shots or time exposures and make pictures 2 1/4 x 2 1/4 inches.

Brownie Camera, for 2 1/4 x 2 1/4 pictures.	\$1.00
Transparent Film Cartridge, 8 exposures, 2 1/4 x 2 1/4.	.15
Paper-Film Cartridge, 8 exposures, 2 1/4 x 2 1/4.	.19
Brownie Developing and Printing Outfit.	.75
Brownie Removable Finder.	.25

Take a Brownie Home for Christmas.

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

EASTMAN KODAK CO.
Rochester, New York.

EASTMAN KODAK CO'S BROWNIE CAMERA \$1

The Brownie Camera makes pictures 2 1/4 x 2 1/4 inches. Loads in daylight with our new exposure film cartridge, and is so simple that it can be easily operated by any School Boy or Girl.

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

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

Brownie Camera, in 2 1/4 x 2 1/4 camera.	\$1.00
Transparent-Film Cartridge, 8 exposures, 2 1/4 x 2 1/4.	.15
Paper-Film Cartridge, 8 exposures, 2 1/4 x 2 1/4.	.19
Brownie Developing and Printing Outfit.	.75
Brownie Removable Finder.	.25

THE BROWNIE CAMERA CLUB OF AMERICA

EVERY boy and girl under sixteen years of age should join the Brownie Camera Club of America. Fifty Kodaks, valued at over \$500.00, will be given to members of the club as prizes for the best pictures made with the Brownie Camera, and every member of the club will be given a copy of our Photo-graphic Art Brochure. No initiation fees or dues if you own a Brownie Camera. If more is so Kodak dealer in your town, send us a dollar and we will ship you camera promptly.

Send a dollar to your local Kodak dealer for a Brownie Camera. If more is so Kodak dealer in your town, send us a dollar and we will ship you camera promptly.

Eastman Kodak Co., Rochester, N.Y.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 36 – The two ways of life

Autor Oscar Gustave Rejlander

Fonte: Arte e Fotografia: O movimento Pictorialista no Brasil

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

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

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

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

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



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

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

Os diversos métodos utilizados pelos pictorialistas para aproximar a imagem fotográfica dos cânones da pintura do final do século XIX terminaram afastando-a da sua própria essência realística. Nas superfícies das cópias fotográficas eram experimentados vários métodos de manipulação, utilizando desde pincéis, esponjas, borrachas, escovas até processos mais trabalhosos como bromóleo³¹ e a goma bicromatada³². Outro efeito bastante difundido era o *flou* que consiste em um pequeno desfocar da imagem, causada pela difusão de luz, cuja técnica pode ser feita durante a captura da imagem ou na impressão da cópia. (MELLO, 1998, p.38).

O movimento pictorialista envolveu questões referentes ao conceito de obra de arte do período como, por exemplo: a busca de uma fotografia autoral livre do automatismo do olho mecânico e, principalmente, a originalidade da obra através de sua unicidade. Neste último ponto, há um retorno à apreciação da arte fundamentando-a a experiência aurática³³. Para tanto, os adeptos à tendência adotaram um experimentalismo técnico que chegou a se tornar acadêmico.

Eles não compreenderam o que Benjamin chama atenção:

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. (BENJAMIN, 1994, p.176).

2.2 A Fotografia Moderna e o Fotoclubismo no Brasil

Uma referência para o movimento pictorialista foi Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo americano que circulou em quase todos os salões de fotografia na Europa, sendo vencedor de cerca 150 medalhas e importantes prêmios de fotografia. Em 1891, ao voltar para os Estados Unidos, ele se tornou vice-presidente do *Camera Club* de Nova York e redator-chefe da mais importante revista especializada da época, a *Camera Notes*. (PORTER, 1985, p.18).

³¹ Bromóleo é um processo apresentado em 1907, que consiste em branquear as zonas sombrias do papel fotográfico (à base de brometo) e, em seguida, pinta-se com pigmento oleoso. (MELLO, 1998)

³² Goma bicromatada foi utilizada por Robert Demachy, um dos fundadores do *Photo Club de Paris*, em 1894. O papel fotográfico é coberto por uma camada de goma arábica misturada com dicromato de potássio, após a exposição o papel é lavado com água removendo as áreas não expostas. Esse processo permite amplo controle na formação da imagem e possibilita o uso da cor. (MELLO, 1998)

³³ Cf. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Em 1902, Stieglitz se afasta dos padrões pictorialistas e muda de atitude em relação ao experimentalismo técnico do meio, voltando a valorizar nas fotografias o aspecto direto e fidedigno na reprodução da realidade, *straight photography*³⁴. Ele passa a analisar profundamente os alicerces do pictorialismo, em virtude do embate aos métodos acadêmicos com as implicações da arte moderna, e funda, no mesmo ano, o *Photo-Secession*, inspirado no movimento artístico secessionista³⁵ dos pintores alemães. (SOUGEZ, 2001, p.154).

Stieglitz cria, em alguns anos, uma estratégia que permitiu associações da fotografia com os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX: em 1903, ele editou a revista *Camera Work*, dotada de qualidade editorial e privilegiando assuntos relacionados às artes e ao design, onde ele inseriu a fotografia no conteúdo, atraindo um público internacional; em seguida, abriu uma pequena sala no número 291, da Quinta Avenida, Nova York, em que se transformou na galeria 291. O local acolheu exposições dos artistas modernos europeus como: August Rodin (1840-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Henry Matisse (1869-1954), Marcel Duchamp (1887-1968), Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963), entre outros. Em meio às exposições havia também mostras fotográficas. As contribuições de Stieglitz são de vital importância para a fotografia moderna, no entanto, não se pode negar a sua passagem original e as influências do pictorialismo em sua obra. (PORTER, 1985).

O apogeu do pictorialismo na Europa foi durante o período de 1890 até 1915, e a partir daí a fotografia artística foi incorporada à linguagem experimental das Vanguardas Históricas. (COSTA; SILVA, 2004).

Apresentando um distanciamento do academicismo, como também propondo uma negação ao espaço perspectivo, as correntes artísticas das primeiras décadas do século XX promoveram um questionamento sobre a figuração, colocando em xeque a natureza da arte como representação ou imagem. (TASSINARI, 2001, p. 97).

A fotografia, advinda do código perspectivo renascentista, não podia ser desvinculada de sua origem – a câmara obscura –, como também, da essência do seu caráter indicial de absorver a

³⁴ A fotografia espontânea que colocava o fotógrafo diretamente em contato com o mundo (COSTA e SILVA, 2004, p.29).

³⁵ O movimento Secession aconteceu em Berlim e Viena, final do século XIX, era composta por artistas independentes em relação à arte acadêmica.

luminosidade do contorno das coisas do mundo. Portanto, a resposta encontrada neste conflito foi burlar o código perspectivo e naturalista, introduzindo novas formas de expressão.

Um marco definitivo no desenvolvimento e difusão da fotografia, como meio de expressão artística, deu-se na Escola da Bauhaus, em 1919, em Weimer, Alemanha. No programa da escola, os estudantes utilizavam a câmera e o laboratório fotográfico como forma de canalizar a criatividade. Era válida a idéia na forma conceitual de criação; a liberdade inventiva do trabalho estava em dominar precisamente a técnica fotográfica de forma artesanal, tanto no manuseio da câmera como no laboratório.

Na Bauhaus, o fotógrafo tinha a tarefa de ser o interlocutor entre a intenção artística e a realidade, o conteúdo da imagem era influenciada pelo contexto e pela utilização. Eles perceberam que a fotografia permitia um novo sentimento de espaço, e tiraram partido das possibilidades geométricas no ato fotográfico e na câmera escura.

Os experimentos do artista e professor da Escola da Bauhaus, László Moholy-Nagy (1895-1946), em produzir outra qualidade de imagem fotográfica resultou no achado do fotograma (Figura 37) em 1922. Através destas descobertas foi possível fotografar sem câmera, iniciando-se assim uma nova estética visual. (WICK, 1989, p.178).

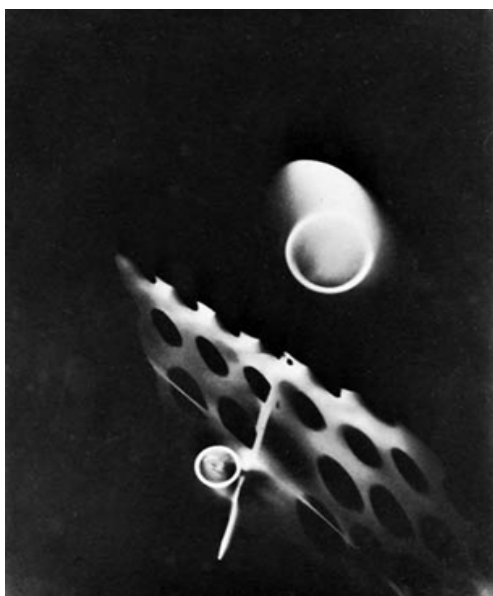


Figura 37 – Fotograma 1924
Autor László Moholy-Nagy
Fonte: Fotografia do séc.XX, Taschen

Outro método criativo através da fotografia foi desenvolvido pelo arquiteto e artista plástico Man Ray (1890 - 1976), nomeado *Rayographie* (Figura 38), processo elaborado no laboratório, que explorou a fotografia graficamente, dando volume e dimensões até então não conhecida. Ele participou do movimento Surrealista e da cena Dadaísta usando, também, o recurso da fotomontagem³⁶.



Figura 38 – Rayographie 1926
Autor Man Ray
Fonte: Fotografia do séc.XX, Taschen

O movimento Pictoralista, as propostas do Photo-Secession de Stieglitz, na América, os experimentos de Moholy-Nagy e Man Ray, juntamente com a cena Surrealista e Dadaísta, exerceram grande influência na linguagem estética da fotografia artística internacional, sendo também de fundamental importância para a aceitação do meio como linguagem autônoma.

No Brasil, os reflexos da industrialização da fotografia foram sentidos no início do século XX. A absorção pela população e a massificação do meio se deu sem grandes alvoroços, pois ainda não se tinha um questionamento sobre a qualidade estética e artística da fotografia. Entretanto, somente nas primeiras décadas do século XX, com o aparecimento dos primeiros Foto Clubes, que a noção de arte na fotografia receberá maior destaque.

³⁶ John Heartfield, integrante do Movimento Dadaísta de Berlim, desenvolve a fotomontagem com cunho político. In: FABRIS, Annateresa. *A fotomontagem como função política. História* [online]. 2003 vol.22, n.1, pp. 11-58..

Em linhas gerais, o fotoclubismo brasileiro adotou regras do movimento pictorialista internacional, mas se diferenciou em alguns pontos, como por exemplo, aceitando a figuração característica da pintura brasileira da época e também a influência das revistas ilustradas, que ampliava o interesse na divulgação de imagens não só se concentrando na documentação da natureza, mas também do registro social. A falta de uma discussão estética mais profunda nas artes visuais no Brasil, no começo do século XX favoreceu a propagação da estética pictorialista. (MELLO, 1998, p.67).

A capital inicial do fotoclubismo foi o Rio de Janeiro, onde, em 1910, foi fundado o primeiro foto clube brasileiro, o Photo Club do Rio de Janeiro, que teve vida curta. Só a partir de 1923, com a criação do Photo Club Brasileiro, o movimento foi solidificado.

Vale lembrar que, nesse período, ao contrário da realidade das vanguardas europeia que incorporaram a fotografia como linguagem artística, aqui ela não foi incluída como expressão no programa da Semana de Arte Moderna, realizado em 1922, e encontrou, ainda, resistência como forma criativa³⁷.

Os antigos participantes do Photo Club do Rio de Janeiro aderiram ao Photo Club Brasileiro e organizaram os primeiros salões fotográficos no país. Eles criaram a revista *Photogramma*, em 1926, que foi o primeiro magazine nacional especializado apenas em fotografia, sendo veiculado durante cinco anos, e também um programa de rádio intitulado “Luz e Sombra”, sobre fotografia, semanalmente aos sábados na Rádio Sociedade Guanabara. (FABRIS, 1991, p.267).

O grêmio mantinha relações com outros clubes fora do país e elaborava atividades como cursos teóricos e práticos, concursos e mostras. Os temas das imagens abordados pelos participantes dos eventos promovidos pela associação compreendiam diversos assuntos, a exemplo: paisagens, naturezas-mortas, marinhas, arquitetura e retratos. O rigor técnico dos trabalhos correspondia à tendência mundial do fotoclubismo.

Fato importante e precursor que colocou a fotografia no meio comercial, semelhante à venda de obras de artes em galerias, deu-se através das exposições promovidas pelo Photo Club

³⁷ Vê Manifesto da Poesia Pau Brasil publicado no Correio da Manhã em março de 1924 em FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. 2ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Brasileiro, onde as primeiras fotografias foram negociadas para colecionadores de obra de arte, como indica a revista Photogramma, número 23, de junho de 1928:

[...] quase todos os trabalhos foram vendidos a grandes colecionadores de obra de arte [...] já é possível fazer-se uma exposição de arte photographica freqüentada e apreciada pelos colecionadores e na qual seu autor tem uma vasta receita de vários contos de réis.

Com a extinção da revista Photogramma, os artigos especializados e a veiculação do material produzido pela associação tomaram outras dimensões; os jornais e revistas da época passaram a ilustrar suas páginas com as fotografias dos colaboradores participantes do Photo Club Brasileiro. Dos meios de comunicação, a revista O Cruzeiro foi a que mais se aproximou da linguagem pictorialista, mantendo laços com o Photo Club Brasileiro desde os seus primeiros anos de publicação, de 1928 a 1932, patrocinando concursos de fotografia e adaptando-se a novos temas relacionados à imprensa. A qualidade técnica desenvolvida pelo fotoclubismo e a carência de profissionais na área capacitados foi uma das razões desta aproximação. (MELLO, 1998, p.72).

O movimento pictorialista brasileiro foi notavelmente flexível aos assuntos direcionados ao fotojornalismo. A foto-reportagem também se beneficiou do movimento, pois o estilo pessoal do fotógrafo levado em consideração nas edições atribuía às imagens uma autoria artística, introduzindo na publicação os créditos dos participantes. Inicialmente, só as fotografias exclusivas dos colaboradores fotoclubistas tinham uma identificação específica, fato que mais tarde foi uma das reivindicações da fotografia de imprensa.

Também não podemos esquecer as contribuições no sentido didático e experimental do Photo Club Brasileiro, uma vez que fomentou o desenvolvimento da fotografia no Brasil. Contudo, o esgotamento da estética pictorialista foi inevitável. Novas perspectivas de expressão surgiram a partir da decadência do movimento, indicando uma fase inovadora para o fotoclubismo brasileiro. Um marco foi a fundação do Foto Cine Clube Bandeirante, constituído durante a década de 1940, em São Paulo.

A produção do Foto Cine Clube Bandeirante possivelmente foi influenciada pela repercussão da linguagem proposta pela fotografia moderna americana e européia. Novos padrões foram semeados, mas sem um projeto definido. Houve também uma mudança radical aos temas escolhidos para os habituais concursos, que passaram a ser assuntos banais ligados ao

cotidiano, sem necessariamente pertencer aos temas tradicionalmente belos. (FABRIS, 1991, p.272).

A natureza artística da fotografia deixou de ser determinada pelo processo experimental técnico e, em lugar, passou-se a enfatizar o caráter purista da imagem fotográfica. A forma geométrica das imagens ganhou destaque; as linhas verticais, horizontais, oblíquas, os planos, a textura, como também os paradigmas clássicos de iluminação foram revistos. O fotógrafo ficou mais aberto para outras possibilidades de enquadramento da imagem, a fotografia contraluz foi mais um recurso utilizado no sentido de destacar os contrastes, acentuando os contornos ou silueta da composição.

Pelo Foto Cine Clube Bandeirante passaram alguns fotógrafos que merecem destaque, no que toca a renovação da linguagem fotográfica no Brasil³⁸: Geraldo de Barros (1923-1998) um dos precursores da fotografia abstrata no país (Figura 39), responsável, também, pela montagem do laboratório fotográfico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), em 1949; German Lorca, que absorveu em sua obra elementos advindo do Surrealismo (Figura 40); assim como Thomaz Farkas, que participou do grupo surrealista (Figura 41); e sem vícios acadêmicos desenvolveu pesquisa formal em diversas direções. A força criativa e livre do trabalho destes fotógrafos determinou a saída deles do Foto Cine Clube Bandeirante numa busca individual de experimentação. (COSTA; SILVA, 2004).



Figura 39 – Fotoformas, 1950
Autor Geraldo de Barros
Fonte: Google Imagens

³⁸ Seria extenso neste trabalho a denominação das contribuições de muitos outros fotógrafos importantes que passaram pelo Foto Clube Bandeirante, referendamos aqui apenas alguns dos pioneiros. Maiores informações em COSTA, Heloisa; SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



Figura 40 – Aeroporto, 1951
 Autor German Lorca
 Fonte: Google Imagens

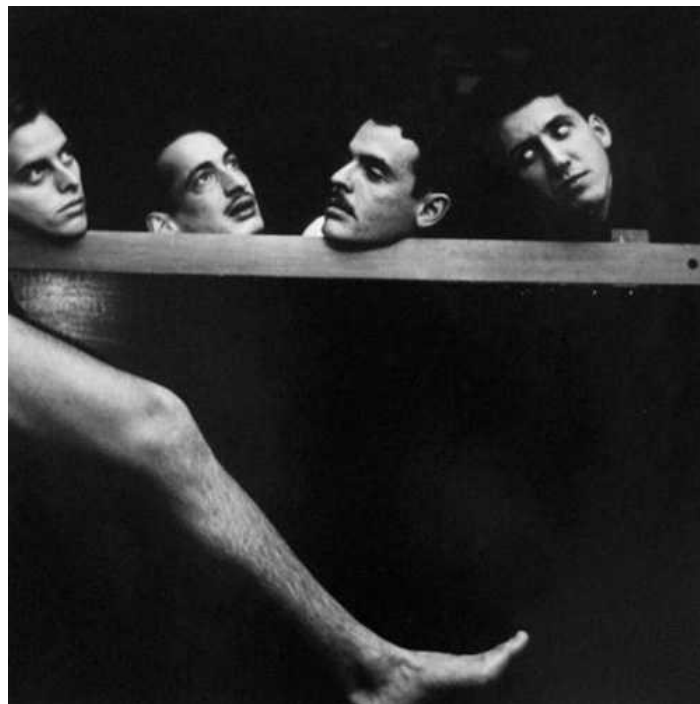


Figura 41 – Surrealistas c.1950
 Autor Thomas Farkas
 Fonte: Google Imagens

Mais um nome ligado às influências das vanguardas artísticas é o de José Oiticica Filho (1937-1979), filiado ao Photo Club Brasileiro até sua extinção. Através de suas investigações técnicas, encontrou procedimentos que nomeava “derivação” e “recriação” (Figura 42). O primeiro consistia na interferência na revelação ou ampliação de uma imagem real, já “recriação” eram fotografias de pinturas e desenhos do próprio artista, recompostas por

diversas ampliações, uma espécie de desconstrução da forma. Suas investigações forneceram preciosas contribuições à fotografia construtivista brasileira.

Ainda sobre a importância da obra de Oiticica Filho, os autores Costa e Silva revelam:

[...] o trabalho do artista deve ser localizado a partir de sua aguçada sensibilidade plástica, materializada em uma pesquisa de grande potencial reformulador no universo mais amplo das artes plásticas no Brasil. (COSTA; SILVA, 2004, p. 75).

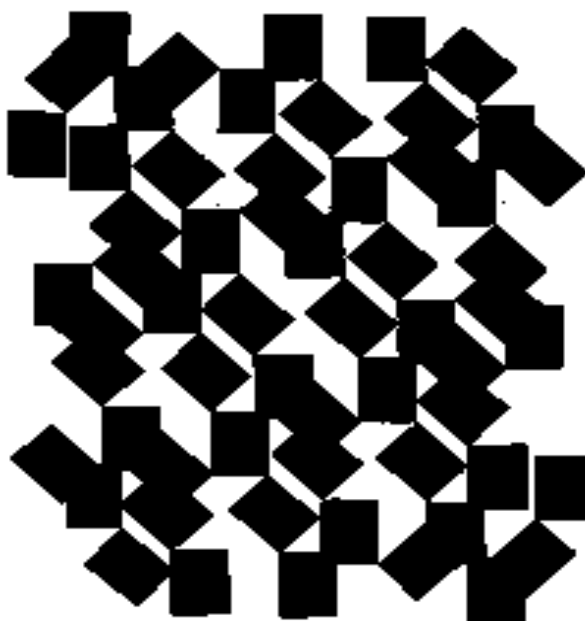


Figura 42 – Recriação, 1958
Autor José Oiticica Filho
Fonte: Google Imagens

Ademais, em 1947, o aparecimento da revista *Iris*, primeira revista comercial de fotografia, foi outro fato marcante do período, por desempenhar a tarefa de divulgar as ações dos grupos em todo o país. A partir do final da década de 1940, o fotoclubismo se expandiu de forma vigorosa em quase todos os estados brasileiros, formando-se organismos para reunir as instituições e também para representação internacional, como Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema associada à *Fédération Internationale de l'Art Photographique* (FIAP). As ações dos grêmios brasileiros irão repercutir até a década de 1960, quando o fotoclubismo perdeu força, com o surgimento de uma moderna linguagem no fotojornalismo, onde foram introduzidos aspectos inovadores do figurativismo.

2.3 A Fotografia na Bahia nas primeiras décadas do século XX

Na passagem do século XX iniciou-se o processo de modernização em algumas cidades brasileiras. As transformações urbanas que ocorreram, especialmente no Rio de Janeiro, que era o centro político da República, e na cidade de São Paulo, principal ponto da economia cafeeira, não se sucederam na capital baiana.

A situação econômica de Salvador nas primeiras décadas do século XX não apresentava muita diferença em relação ao estágio anterior ao Império e, embora sendo a terceira maior cidade do País, deparava-se com uma economia agroexportadora em declínio.

A indústria baiana era basicamente formada por fábricas de tecidos e usinas de açúcar, portanto, a expansão industrial não alcançou de forma autônoma o capital mercantil, sendo o comércio a principal atividade em Salvador. (SAES, 2008).

A ausência de uma evolução industrial, tecnológica e científica contribuiu para o desconhecimento estendido por algumas décadas sobre novos meios e propostas criativas no campo das artes. No cenário artístico baiano, o modelo de arte neoclássica francesa difundida pela Missão Artística Francesa, 1816, e pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro perdurou durante o início do século XX, tendo como fonte propagadora o Liceu de Artes e Ofício e a Escola de Belas Artes da Bahia. (COÊLHO, 1973, p.5).

A atividade fotográfica se restringiu a um caráter com fins comerciais: ateliês ofereciam serviços profissionais de retratos ou documentações de acontecimentos oficiais, como o inglês R. A. Read nas primeiras décadas do século XX, conhecido por inaugurar o flash com magnésio em suas fotografias noturnas, sucedido por Trajano Dias, Jonas Silva, entre outros nomes. Muito embora, não se pode excluir a provável difusão das câmeras simples para o público amador, que, sem maiores pretensões, desejava apenas registrar os acontecimentos familiares.

No entanto, na década de 1930, surge uma referência na fotografia baiana: Voltaire Fraga (1912-2006). Fraga comprou uma câmera, em 1927, montou o seu próprio laboratório e começou como fotógrafo amador, registrando pessoas e cenas da cidade. A partir de 1939, profissionalizou-se e ingressou na fotografia social; em seguida, como fotógrafo da prefeitura da cidade de Salvador e também para outras instituições governamentais. Ele foi um dos primeiros fotógrafos no estado da Bahia a adquirir uma câmera *Linhof*, de grande formato,

conhecida pela sua excelente qualidade e precisão ótica, deixando para trás os problemas técnicos encontrados nas chapas de vidro e nos filmes de rolo. (FRAGA, 2008, p.74).



Figura 43 – Monumento a Castro Alves
Autor Voltaire Fraga
Fonte: Revista O Cruzeiro, Ano II, número 101

Logo no início de sua carreira, em 1930, ele teve algumas de suas fotos publicadas na revista *O Cruzeiro*, ocupando um espaço reservado aos aficionados pela fotografia e leitores da revista. A imagem publicada na edição de 11 de outubro de 1930 foi uma vista da Praça Castro Alves (Figura 43), composição contraluz, onde a silhueta escura do monumento ganha um contraste forte com as nuvens no céu, reforçando a linguagem estética recorrente do magazine no período, que procurava divulgar a fotografia mantendo laços estreitos com o vocabulário pictorialista.

As fotografias de Fraga revelam uma apurada sensibilidade estética, traduzida em temas cotidianos, que vai desde as festas de largos até aspectos urbanos, enfatizando o cenário arquitetônico da cidade (Figuras 44 e 45). Empenhado em aprimorar a sua fotografia, ele costumava fazer um elaborado estudo sobre os assuntos que capturava com suas lentes. Fotografou cerca de cinquenta anos de sua vida. Em 1981, perdeu cerca de 10 mil negativos em um temporal que inundou seus arquivos no bairro dos Aflitos. Mas, mesmo com o infortúnio, conseguiu deixar cerca de dois mil negativos, um conjunto de imagens significativas sobre a memória da cidade do Salvador (ULMANN, 2009, p.79).



Figura 44 – Salvador, 1945
Autor Voltaire Fraga
Fonte: Catálogo Pinacoteca de São Paulo



Figura 45 – Salvador, 1954
Autor Voltaire Fraga
Fonte: Catálogo Pinacoteca de São Paulo

Somente no ano de 1999 que o fotógrafo teve a sua primeira mostra individual exibida na Galeria Pierre Verger, na capital baiana. Infelizmente, o conjunto da obra de Fraga apenas ganhou uma visibilidade local e nacional dois anos após sua morte, quando a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2008, reuniu cerca de 100 imagens, datadas entre 1930 e 1960, na

exposição intitulada “Abundante Cidade – Dessemelhante Bahia”. Nos salões que ocorreram na capital baiana na década de 1960, 1970, 1980 e 1990 não consta a sua participação.

Na segunda metade de 1930, algumas ações semearam o começo de uma dinâmica cultural na capital. No entanto, a fotografia ainda não era incluída na programação destes acontecimentos, a exemplo dos salões de artes plásticas promovidos pela Ala de Literatura e Arte – ALA, que durante mais de uma década foi o único acontecimento artístico no estado. Criada por Carlos Chiacchio (1884-1947), os Salões da ALA foram propagadores das artes plásticas, todavia possuíam um caráter predominantemente literário. Foram organizados treze Salões de Artes Plásticas, entre 1937 a 1949, reunindo pinturas e esculturas. O primeiro exibido na Escola de Belas Artes e os seguintes na Galeria da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. A ausência de iniciativas oficiais, no sentido de criar novos espaços institucionais como museus, galerias e salões, foi um dos fatores que impediram a instauração de uma atmosfera semelhante às questões modernistas do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. (COELHO, 1973, p.9).

A rejeição à fotografia como forma de expressão ainda continuava presente no meio artístico, como atesta a declaração de Jair Brandão, jovem escultor da Escola de Belas Artes, ao Diário da Bahia³⁹, em 29 de novembro de 1941, sobre a primeira Exposição Estudantil de Arte, na Galeria da Biblioteca Pública: “[...] atenção para o excesso de cópias de fotografias, que não só prejudicavam as vocações artísticas como também não merecem o nome de verdadeira arte.”

Após o término dos salões da ALA, surgiu um novo panorama nas artes plásticas baianas, pois essa época também assinala a chegada na Bahia de alguns artistas estrangeiros e de outros estados do Brasil interessados pela diversidade e aspectos da herança tradicional africana que se mantinha preservada de influências externas. Vieram entre muitos: Hansen Bahia (1915-1978); Pancetti (1902-1958); Carybé (1911-1997); Lênio Braga (1931-1973); Adam Firnekaes (1909-1966); Aldo Bonadei (1906-1974); Iberê Camargo (1914-1994); e o fotógrafo Pierre Verger (1902-1996). (LUDWIG, 1982, p. 40).

No período subsequente, a cultura baiana foi impulsionada através do governo estadual de Otávio Mangabeira, que geriu durante 1947 a 1951. Ele iniciou um processo de

³⁹A exposição foi patrocinada pelo jornal Diário da Bahia, que durante o período publicou uma série de reportagens sobre o impacto da exposição e a nova e velha arte.

reconhecimento dos costumes e tradições populares com a criação do Departamento de Cultura, subordinado à Secretaria de Educação e Saúde, liderada pelo educador Anísio Teixeira. Foram construídas escolas-modelos, com centros integrados destinados à prática educacional, apresentando murais criados por jovens artistas da época. Também teve início à construção do Teatro Castro Alves, reformas nos teatros do Instituto Normal e Guarani, a edificação do Fórum Ruy Barbosa, além da implantação do Salão Baiano de Belas Artes, primeira iniciativa oficial à arte moderna no estado, composto por setores de pintura, escultura, gravura, desenho e arquitetura. O evento de grande porte proporcionou intercâmbio e participação de artistas do sul do país; foram realizados seis salões. (LUDWIG, 1982, p.60).

A Universidade, integrada pelo Governo Federal, também desempenhou um papel importante. O reitor Edgar Santos, na sua gestão entre 1946 e 1960, foi motivador de diversas reformas nas unidades de ensino. Ele incentivou a liberdade metodológica nos cursos, ampliou algumas escolas, a exemplo da antiga Escola de Belas Artes, instaurou vários seminários de extensão nas Escolas de Dança, Teatro e Música, e trouxe personalidades expressivas no meio artístico brasileiro e internacional para compor o quadro da instituição. A Universidade Federal da Bahia contribuiu para que a Bahia tornasse um pólo de destaque no cenário artístico e cultural brasileiro da época. No setor das Artes Plásticas esta fase é assinalada pelo surgimento de novos espaços para exposições e a abertura do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB.

O MAMB foi criado em 1959 e inaugurado em 1960, funcionando provisoriamente no Teatro Castro Alves – TCA até a restauração de sua sede no Solar do Unhão, em 1963.

No foyer do TCA foram apresentadas várias exposições de artistas locais, de outros estados e internacionais. A intenção era proporcionar ao público contato e compreensão com a arte moderna. Na inauguração em entrevista ao Jornal da Bahia⁴⁰ a diretora do museu, a arquiteta Lina Bo Bardi (1914 – 1992), declarou: “[...] O MAMB permitirá que o público baiano ainda um tanto afastado da realidade da arte de vanguarda, com ela mais se familiarize, acrescentando novos elementos à sua formação cultural [...]”

Mais tarde, com a saída de Lina Bo Bardi, em abril de 1964, o museu passou por situações difíceis; sem incentivo, deixou grande parte dos artistas sem lugar para expor suas obras. Entretanto, o impulso artístico vivido durante a fundação do MAMB resistiu à crise e

⁴⁰ “MAMB inicia amanhã suas atividades em exposição no Teatro Castro Alves”, Jornal da Bahia, em 05 de janeiro de 1960.

estimulou o recomeço de alguns espaços que se encontravam fechados, além do aparecimento de novas galerias de arte como: Goya, dos Novos, Querino, Bazarte, Convivium, Biblioteca Pública, Belvedere da Sé, USIS⁴¹, Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA). Depois apareceram outros endereços: Sodré, Le Dome, Panorama, Pilão, 114, Atelier 8, Scada etc. (COELHO, 1973, p.31).

Em 1946, a Bahia ganha um nome importante na fotografia com a chegada do francês Pierre Édouard Léopold Verger, que, depois de viajar ininterruptamente por diversos países durante 14 anos, estabeleceu-se na capital.

Na Europa, Verger, assim como muitos de sua geração, foi contagiado por um vocabulário fotográfico novo, influenciado pelas vanguardas artísticas européias.

Durante 1934 a 1940, ele criou com Pierre Boucher, Maria Eisner, Emeric Feher (1904 – 1966), Rene Zuber (1902-1979) e Denise Bellon (1902-1999) a agência Alliance Photo, que foi uma das primeiras de Paris. A Alliance Photo tinha a proposta pioneira de promover grandes excursões em vários continentes, onde os integrantes poderiam desenvolver reportagens e ensaios fotográficos. Mais tarde, outros nomes passaram a integrar a agência, com destaque para o fotógrafo húngaro Robert Capa (1913-1954), que a partir de 1936 se vinculou à empresa. Com a chegada da II Guerra Mundial, a agência é fechada e seus arquivos confiscados pela polícia secreta alemã, Gestapo.

Durante o período de existência da agência, Verger viajou para várias nações e forneceu material fotográfico para alguns jornais e revistas européias, como: *Paris Match*, *Paris Sour*, *Daily Mirror*, *Voilà*, *Vogue*, entre outros. (NOBREGA; ECHEVERRIA, 2002)

A pesquisadora Claudia Pôssa⁴² considera três fatores fundamentais para analisar a obra de Verger: a atividade que ele desenvolveu no laboratório fotográfico do *Musée Du Trocadero*, depois se transformou no *Musée de l'Homme* em Paris, que possibilitou o contato com vários antropólogos e etnólogos; a sua aproximação com alguns grupos de artistas e intelectuais que compartilhavam uma visão crítica da sociedade; como também, o seu convívio com Pierre

⁴¹ USIS United States Information Service (Serviço de Divulgação e Relações Públicas dos Estados Unidos da América) hoje equivalente a Galeria Associação Cultural Brasil Estados Unidos - ACBEU.

⁴² Desenvolveu um trabalho sobre a obra fotográfica de Pierre Verge na Faculdade de Belas Artes na Universidade de Barcelona em 2007.

Boucher e Rene Zuber, que expressava em seus trabalhos elementos surrealistas, e também aspectos gráficos e experimentais.

Verger passou pelo Brasil rapidamente em 1940, retornou um ano depois, mas, sem perspectivas profissionais, seguiu para a Argentina, onde trabalhou para os jornais *Argentine Libre*, e o *El Mundo*. Cinco anos mais tarde, regressou ao Brasil e se estabeleceu em Salvador. Ele fotografou e escreveu para revista O Cruzeiro durante mais de uma década. Em abril de 1946 assinou contrato com o magazine, inicialmente para editoria nacional. Ele registrou por alguns estados brasileiros manifestações populares como: carnaval, bumba meu boi, romarias, festas religiosas etc. Em suas imagens, o ponto principal a ser abordado eram sempre os elementos antropológicos do assunto, fugindo de uma visão folclórica ou exótica do fato (Figura 45). Durante 1957 a 1960, trabalhou para O Cruzeiro Internacional, que era no idioma espanhol e abrangia matérias variadas, sem muita ênfase nos temas nacionais. (LÜHNING, 2004)



Figura 45 – Samba, 1946 - 1953
Autor Pierre Verger
Fonte: Google Imagens

Sensibilizado pelas singularidades culturais dos povos, Verger atuou também como pesquisador, principalmente nas questões relacionadas às tradições de origem africana (Figura 46).



Figura 46 – Orixás 1949 – 1954

Autor Pierre Verger

Fonte: Google Imagens

No estudo realizado por Maria Helena Ochi Flexor sobre a Arte Moderna na Bahia, 2003, ela menciona que as imagens de Pierre Verger sobre a cultura afro-baiana serviram de inspiração simbólica para a obra do escultor Agnaldo dos Santos (1926-1962). Portanto, a chegada de Verger foi um marco para a disseminação de um novo olhar para a diversidade cultural baiana. É a partir dele que as imagens referentes ao legado da cultura africana na Bahia ganharam valorização e reconhecimento local, nacional e internacional, passando a circular em espaços como galerias e museus e influenciando várias gerações de artistas e fotógrafos.

Ele escolheu a cidade de Salvador como seu porto seguro e deixou um legado inestimável para a história cultural da cidade e do país, que hoje através de publicações e da Fundação, que leva o seu nome, contribui para divulgação e pesquisas sobre o tema.

2.4 O Fotoclubismo na Bahia e o Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica

Ao que parece, a primeira forma de fotoclubismo na Bahia surge com a Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia (AFAB), em abril de 1957, tendo o médico especialista em análise clínicas Gilberto França Gomes (1930-1999) como sócio fundador.

França, como era conhecido, começou a fotografar ainda quando estudante de medicina com uma máquina tipo caixão emprestada. Em 1955, ele adquiriu uma câmera reflex Minolta-Cord e, insatisfeito com as ampliações das casas comerciais da época, montou um laboratório em

sua casa, onde começou a revelar e ampliar o seu próprio material. Incentivado por um amigo médico e também amante da fotografia Dr. Joaquim Leal Gomes, França comprava livros e revistas especializadas com o objetivo de obter mais conhecimento e domínio do assunto.

Segundo Arlete Gomes⁴³, ele costumava freqüentar uma casa de artigos para fotografia, uma das poucas existentes no período, que ficava ao fundo da loja Duas Américas, na Rua Chile. Este estabelecimento promovia um concurso permanente de fotografia, elegendo a cada semana a melhor imagem, quando as fotografias de França eram freqüentemente escolhidas e premiadas. Esse local era um ponto de conversas e trocas de informações sobre a técnica fotográfica, sendo lá, juntamente com o contabilista Adriano Messeder (1906-2000) e os bancários Cristocílio Gomes (1916-1976) e Mário Camões, que brotou a idéia de criar a Associação dos Fotógrafos Amadores.

Posteriormente, no início dos anos 1960, o número de associados aumentou, como se pode constatar no número 67 da revista Fotoarte⁴⁴, de novembro de 1963, que, além de saudar a chegada do novo sócio o psiquiatra Luiz Fernando Pinto, informa também a estrutura organizacional da associação, permanecendo: Gomes como presidente; Assyr da Silveira, o industrial proprietário da Metalúrgica Independente LTda como vice-presidente; Claudio da Costa Reis como primeiro secretário; Adriano Tosto como segundo secretário; Pedro Rubem Amorim como diretor artístico; Newton Cerqueira Lima como diretor de intercâmbio e Raimundo Sampaio como tesoureiro. (FOTOARTE, 1963, p.32).

A associação era composta, em linhas gerais, por profissionais liberais e funcionários públicos, dado que reforça as considerações feitas pelos autores Costa e Silva (2004, p.22) sobre a condição dos fotógrafos clubistas serem profissionais liberais pertencentes a uma classe financeira privilegiada, que adotavam a fotografia como um hobby para suas horas de folga.

A associação promovia nos fins de semanas excursões a vários pontos da cidade, como atesta Raimundo Sampaio⁴⁵:

⁴³ Em entrevista para este trabalho, 11 de maio de 2009. Arlete Gomes é viúva de Gilberto França Gomes.

⁴⁴ A revista Fotoarte, Revista Mensal de Fotografia Internacional, era uma publicação especializada em divulgar a fotografia e principalmente as atividades fotoclubistas nacionais e internacionais.

⁴⁵ Informações concedidas em entrevista para este trabalho em 22 de maio de 2009.

Na época vários trechos ainda conservavam a paisagem nativa com areais, nós andávamos do fim de linha de Brotas, Candeal até a Amaralina como também, na cidade baixa, Ribeira e também íamos a favelas. Fomos uma vez a Península de Itapagipe aos Alagados. Foi lá, que eu fotografei um menino bebendo água no cano, registrado na foto de reunião da associação. As saídas eram na maioria das vezes composta por um grupo em média de cinco a oito pessoas.

As reuniões eram inicialmente as segundas passando depois para as quartas feiras às vinte horas, na Av. Joana Angélica, 69, apartamento 402, como informa a revista Fotoarte número 72. Nesses encontros eram compartilhadas informações sobre novidades técnicas na área, com palestras, participação em salões nacionais e internacionais, como também, avaliava-se o material produzido nas excursões e, mensalmente, era estabelecida uma forma de concurso interno entre os membros.

Seguindo os moldes do movimento internacional, a associação obedecia a uma hierarquia comum à maior parte dos fotoclubes. De acordo com os autores Costa e Silva (2004, p.23), no Brasil, algumas associações adotaram as seguintes ordens: aspirante, júnior, sênior e hors-concours. O grêmio baiano não fugia à regra e seus componentes eram classificados de acordo com o acúmulo de premiações e grau de aperfeiçoamento.

O fotoclubismo tinha uma característica extremamente competitiva na maior parte das atividades promovidas, como por exemplo: aceitações e participações em salões fotográficos, e principalmente premiações, eram estabelecidos pontos individuais que durante o ano iam sendo computados, havendo possibilidade de ascensão hierárquica. Premiava-se também o desempenho do melhor clube e as organizações dos salões. (COSTA; SILVA, 2004, p.23)

De todos os associados, França era o que mais concorria nacional e internacionalmente, chegando a participar de aproximadamente 300 salões internacionais de fotografia. Em 1964, computou o maior número de pontos, alcançou o primeiro lugar no Brasil e obteve internacionalmente a colocação do 12º lugar. Segundo Sampaio⁴⁶:

França tinha uma característica muito interessante quando ele concorria era para ganhar, ele não brigava para ganhar nem humilhava o perdedor, isso é importante frisar, mas ele queria ser o melhor, foi três vezes campeão brasileiro de fotografia. Participava de salões em Teerã, Viena [...] se tivesse dez salões, ele participava de todos. Eu entrava na câmera escura e, enquanto eu ampliava quatro fotos, ele fazia quarenta. Ele tinha muito dinamismo.

⁴⁶ Informações concedidas em entrevista para este trabalho em 22 de maio de 2009.

A participação nos salões demandava muitos custos adicionais: além das despesas com o envio das imagens, o material fotográfico, que não era barato, tinha que corresponder a um tamanho padrão determinado pelas comissões dos eventos e, ainda, eram exigidas taxas de inscrições. Nas declarações de França como presidente da associação eram freqüentes seus apelos no sentido de sensibilizar as autoridades a incentivar através de patrocínios as participações dos fotoclubistas nas mostras. (FOTOARTE, 1964, p.18).

As técnicas experimentadas nas imagens eram desde solarização, separação de tons através de filtros, *highkey*⁴⁷, *lowkey*⁴⁸, até montagens. A produção fotográfica revelava aspectos já conhecidos, como a exploração de linhas geométricas em cenas do cotidiano, a exemplo do “estudo com canos”, de autoria de Gilberto França (Figura 47), e também era praxe fotografar objetos especialmente montados para gerar o efeito desejado. Embora, nesta época, no sul do Brasil, a exemplo do Foto Cine Clube Bandeirante, já existir um declínio do movimento pictorialista, o clube baiano ainda continuava a se identificar com esta estética. Em entrevista, seu presidente declarou acreditar que a tendência artística da fotografia voltaria em todo o mundo a ser acadêmica e que a fotografia pictorialista persistiria (FOTOARTE, 1964, p.20).



Figura 47 – Estudos em Canos
Autor Gilberto França Gomes
Fonte: Acervo da Família Gomes

⁴⁷ Fotografia com uma iluminação clara, com assuntos claros, mas sem superexposição, mantendo os detalhes e textura do tema. HEDGECOE, John. *Fotografie für Könnner*. Stuttgart: Unipart – Verlag, 1989.

⁴⁸ Fotografia com iluminação em fundo escurecido, desenhando o assunto com recortes de luz dura. HEDGECOE, John. *Fotografie für Könnner*. Stuttgart: Unipart – Verlag, 1989.

A iniciativa pioneira de organizar em Salvador um salão nacional de fotografia partiu da Associação dos Fotógrafos Amadores da Bahia, que juntamente com a colaboração da diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB, Lina Bo Bardi, promoveu, em 1961, o 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica.

O salão reuniu 209 fotografias de uma seleção composta por aproximadamente 800 imagens, sendo que os interessados poderiam participar com até três fotografias. Na Bahia, o endereço de entrega para seleção foi a loja Mesbla, do bairro do Comércio, que vendia artigos para fotografia como também apoiava concursos na área. A mostra foi aberta no dia 29 de agosto, ficou em exibição cerca de um mês e a comissão julgadora foi composta por membros da diretoria da AFAB: Gilberto França Gomes; Adriano Coelho Messenger; Pedro R. Amorim; tendo também Silvio Coutinho Morais, capitão da Força Aérea Brasileira e integrante da Associação Brasileira de Arte Fotográfica – ABAF, mas com laços estreitos com a AFAB; e o fotógrafo e cinegrafista Leão Rozemberg⁴⁹. A exposição contou ainda com a apresentação dos trabalhos do júri na categoria Hors Concours.

A medalha de ouro e prata ficou para Jayme Britto com “Ação” e “Eddie”, de Alberto Bacelar de Lima, ambos da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, sendo o baiano Raimundo Sampaio, com “Zoofobia” (Figura 48), o vencedor da medalha de bronze. Ainda, os seguintes participantes da AFAB receberam menções honrosas: Cláudio Reis, Newton H. Cerqueira Lima, Mario Bomfim e o prêmio especial e menção honrosa para Optaciano Oliveira Filho, com a fotografia intitulada “Convite à Paz”⁵⁰.

O Primeiro Salão de Arte Fotográfica repercutiu nos meios de comunicação baiano, a começar pela divulgação dos vencedores. Sampaio relatou que era bancário e trabalhava no Comércio. Ficou sabendo de sua premiação através do colega Mário Camões, que ouviu no rádio cedo pela manhã. A relação dos premiados foi divulgada à noite na televisão, no jornal Repórter Esso, das 20 horas. Neste período poucas pessoas tinham TV, mas ele possuía uma e sua casa ficava diariamente cheia de vizinhos para assistir os programas. Sampaio⁵¹ conta que,

⁴⁹ Leão Rozemberg, em 1952, já atuava com estúdio fotográfico na ladeira dos Galés e fotografava aspectos folclóricos da Bahia como: capoeira, pesca de xaréu, entre outros temas, e vendia aos turistas nos hotéis da cidade. Ele também se notabilizou por ser um dos introdutores da fotografia colorida na Bahia. (PARAISO, Juarez. A Fotografia na Bahia. In: SEGUNDO SALÃO NACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DA BAHIA. Catálogo. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993.) Posteriormente, Rozemberg foi proprietário do Rozemberg Cine – Foto Ltda., loja de material para fotografia e cinema, localizada na Av. 7 de setembro, nº 39.

⁵⁰ Informações retiradas do Catálogo do evento, em anexo neste trabalho.

⁵¹ Informações concedidas em entrevista para este trabalho em 22 de maio de 2009.

quando o seu nome foi anunciado, todos vibraram e ele ficou muito emocionado em ouvir o seu nome entre os laureados:

Eu estava começando, comprei uma Yashica e montei um laboratório. Quando eu fiz “Zoofobia” estava lendo um livro de fotografia que tinha umas ilustrações de ratos; quando o sol entrou pela janela, aí tive a idéia de fazer uma fotografia assim, em preto e branco, com óculos em cima da ilustração supondo ser outra coisa.



Figura 48 – Zoofobia

Autor Raimundo Sampaio

Fonte: Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica

A partir dessa premiação Sampaio recebeu o convite para integrar a Associação dos Fotógrafos Amadores da Bahia. Um ano depois ganhou outro concurso, desta vez o 1º Concurso de Fotografias Turísticas da Paisagem Baiana, organizado pelo magazine Mesbla. A partir de 1970, ao se aposentar, ele encontrou na fotografia uma atividade profissional. Trabalhou em eventos sociais, fotografou formaturas e turmas dos colégios: Maristas, Social, Salete, Sacramentinas, entre outros, como também lecionou fotografia para o curso de Patologia Clínica no Salesiano.

Já a fotografia nomeada “Convite à Paz” (Figura 49), de autoria de Optaciano Oliveira Filho, ganhador do prêmio especial e menção honrosa, possui uma composição equilibrada, marcada pelo contraste e brilho, em preto e branco, com uma porta aberta onde um portão de ferro entreaberto convida o espectador a entrar num claustro de uma igreja. A imagem lembra uma pintura de Presciliano Silva, citado capítulo 1.



Figura 49 – Convite à Paz

Autor Optaciano Oliveira Filho

Fonte: Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica

A mostra possuiu um caráter eclético, reunindo as diversas tendências da época e espelhando o estágio em que a fotografia se encontrava nas diferentes regiões do Brasil. Demonstrou o momento de transição em que a fotografia brasileira se encontrava, apresentando trabalhos com influências vanguardistas e composições ainda com propensões nítidas do movimento pictorialista.

Na relação dos integrantes da exposição, no catálogo consta a presença de José Oiticica Filho com os seguintes trabalhos: Abstração 2/57, Forma 8 e Transferência, representante da Associação Brasileira de Arte Fotográfica; como também a participação de Eduardo Salvatore, com uma obra sem título e “O Fardo”, de Marcel Giró, ambos do Foto Cine Clube Bandeirante. Estes fotógrafos, embora não se tenha nenhum registro das obras apresentadas na mostra, já dialogavam com uma visão moderna do cotidiano, oscilando entre o real e a autonomia das formas. (COSTA; SILVA, 2004, p.82).

As 16 imagens que compõem o catálogo do salão refletem um misto de temas e técnicas. Como podemos atestar na fotografia de Sylvio Coutinho de Moraes, intitulada “Mocó” (Figura 50), uma cesta de palha numa posição deitada, de onde aparecem ovos cuidadosamente espalhados sobre uma superfície plana. A imagem cheia de contraste e textura, cuja técnica utilizada foi solarização em preto e branco, tem o estilo de uma natureza morta.

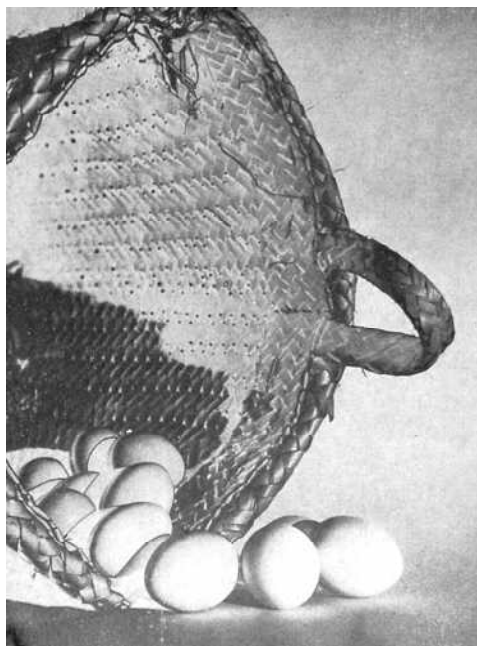


Figura 50 – Mocó
 Autor Sylvio Coutinho de Moraes
 Catálogo do 1ºSalão Nacional de Arte Fotográfico



Figura 51 – Composição
 Autor Gilberto França Gomes
 Catálogo do 1ºSalão Nacional de Arte Fotográfica

Seguindo o mesmo gênero, com “Composição” (Figura 51), Gilberto França Gomes elaborou uma fotografia que sugere leveza: um jarro com pequenas proporções, enquadrado verticalmente à direita, contendo um galho fino de planta que ocupa a parte esquerda superior da imagem e, por fim, uma discreta sombra do vaso aparece como produto da iluminação lateral utilizada. No meio destas composições, onde a semelhança com a pintura ainda é marcante, o trabalho de Adriano Coelho Messeder revela mais liberdade. Com “Ondas”

(Figura 52), ele buscou o seu tema numa cena banal, sem artifícios técnicos, apenas uma cópia em preto e branco, mas apostou numa visão mais ousada; um enquadramento transversal divide a água da areia. A geometrização já se faz presente sugerindo um começo de abstração da forma.



Figura 52 – Ondas
Autor Adriano Coelho Messeder
Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica

Além da AFAB, fizeram parte da mostra integrantes das seguintes entidades: Associação Brasileira de Arte Fotográfica; Associação Baiana de Repórteres Fotográficos; Clube Foto Filatélico Numismático de Volta Redonda; Foto Cine Light Clube; Foto Clube de Minas Gerais e Paraná; Foto Grupo Niterói; Grupo Câmera de Recife; Grupo dos Quinze; Grupo dos Seis; Iris Foto Grupo; Santos Cine Foto Clube; Sociedade Fluminense de Fotografia; Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo; Sociedade Francana de Belas Artes; e os Fotos Cine Clubes Bandeirante, Barretos, Baurú, Gaucho, Recife, Espírito Santo e Jaú.

Na segunda metade da década de 1960, as atividades desenvolvidas pelo grupo perdem força e, segundo Sampaio, por falta de uma motivação maior a Associação dos Fotógrafos Amadores da Bahia teve uma breve passagem. Entretanto, França e alguns associados continuaram ativos, como veremos a seguir.

A AFAB possui o mérito de conseguir realizar o Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica no estado em um Museu de Arte Moderna. Este fato reflete também a política cultural implantada na época, caracterizada pela liberdade de formas e manifestações na arte. Certamente, este primeiro salão de fotografia possibilitou aos baianos conhecer a produção

fotográfica de fora do estado e foi também o início da entrada da fotografia em espaços consolidados para a arte.

2.5 O Foto Cine Clube da Bahia e os Salões Bahianos da Fotografia Contemporânea

Em 1967, surge o Foto Cine Clube da Bahia – FCCB, filiado à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, e tinha como presidente um dos seus fundadores, o jurista José Mario Peixoto Costa Pinto. A sede inicial do clube foi na Galeria Bazarte, que ficava no Politeama de Cima, centro da cidade. O espaço que acolheu o FCCB era um ponto de encontro de jovens artistas e além de exposições o seu proprietário, Sr. Castro, promovia reuniões artísticas e palestras. (COELHO, 1973, p.32).

O Foto Cine Clube da Bahia tinha como referência o Foto Cine Clube Bandeirante, atesta Costa Pinto⁵² e os seus integrantes Aldo Dortas Prado, Armando Branco, Luciano Figueiredo, José Araujo Queiroz, Albérico Motta, Lazaro Torres, Luis Júlio Ferreira, Noelice Costa Pinto, Ronilda Noblad, Ney Negrão, entre outros, que ajudaram na realização de cinco salões de fotografia de 1967 a 1977.

Os dois primeiros salões aconteceram na capital baiana e os outros três últimos na cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Em Salvador, o clube dispunha de um laboratório fotográfico, resultado de um convênio⁵³ assinado com Instituto dos Arquitetos da Bahia - IAB, em 19 de julho de 1968, localizado na Ladeira da Praça (Figura 53). Neste acordo, o FCCB ficava responsável de organizar cursos da técnica fotográfica, como reza a cláusula quarta do ajuste. A associação publicou também oito edições da revista Câmera-Foto/Cine com o apoio do ICBA e produziu o Jornal do Fotógrafo.

⁵² Em entrevista concedida para este trabalho em 3 de abril de 2009.

⁵³ O convênio consta em anexo a este trabalho.



Figura 53 – Walter da Silveira, José Mario Peixoto Costa Pinto e Pasqualino Romano Magnavita. De costas, Walter Gordilho
Durante a assinatura do Convênio entre FCCB e o IAB
Fonte: Acervo José Mario P. Costa Pinto

Para o presidente Pinto, é importante contextualizar a existência da mobilização da associação com a situação política em que o Brasil, especialmente a Bahia, se encontrava na época, em transição de um período muito efervescente da cultura para uma ditadura militar. Nesse sentido, ele discorda de algumas generalizações feitas por autores que classifica o foto clubismo como uma ação meramente burguesa.

De caráter 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 identificasse socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é um artista. (COSTA; SILVA, 2004, p.22)

Quando confrontado com o trecho acima, ele argumenta que é um equívoco e ressalta a importância das associações no mundo como células artísticas engajadas na reformulação de um mundo mais justo. Cita a atuação de vários clubes internacionais que lutavam contra a ditadura e o capitalismo selvagem. “O Foto Cine Clube foi uma célula do Partido Comunista [...] nós não podíamos pegar em armas, porque a gente nunca atirou então a gente ia atirar com a cultura” (PINTO, 2009).

O primeiro Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea teve um caráter regional, contando com o patrocínio do Departamento Cultural da Universidade Federal da Bahia e do Departamento Cultural da Secretaria de Educação. De acordo com o jornal Diário de Notícias,

de 20 de janeiro de 1968, a banca julgadora foi composta por Walter da Silveira⁵⁴, Leão Rozemberg, Silvio Robatto, Juarez Paraíso e Kabá Gaudenzi⁵⁵. Sobre os três últimos nomes, falaremos adiante com mais profundidade acerca de suas contribuições para a fotografia artística na Bahia.

O grande prêmio “Estado da Bahia” no valor de quinhentos cruzeiros novos foi concedido a Jamison Pedra. O segundo colocado, Albérico Motta, recebeu um ampliador; e o terceiro, Newton Hart Cerqueira Lima, recebeu a quantia de duzentos e cinquenta cruzeiros novos. Do mesmo modo, foram concedidos: prêmios de pesquisa, oferecidos por lojas do ramo, como Mesbla, Casa Lamar e Foto Ilha Flash; uma câmera fotográfica, um fotômetro e o crédito de cem cruzeiros novos para Phytagora Alcântara, Ângelo Sá, e Sérgio Audino, respectivamente.

A mostra foi apresentada em 10 de janeiro de 1968, no foyer do Teatro Castro Alves (Figura 54), ficando em cartaz durante 15 dias. Reuniu cerca de 130 fotografias, com 27 participantes, além de três salas especiais com os trabalhos, na qualidade de Hors Concours, de Lênio Braga⁵⁶, Fernando Goldgaber⁵⁷ e Silvio Robatto. As fotografias eram todas no tamanho 30 x 40cm, em preto e branco, e durante o evento foi realizado um curso de fotografia no Instituto dos Arquitetos da Bahia, além conferências sobre os vários aspectos da fotografia, na Escola de Belas Artes; entre os palestrantes: Silvio Robatto e Gilberto França Gomes, presidente da antiga Associação dos Fotógrafos da Bahia.

⁵⁴ Walter da Silveira (1915 – 1970) foi um dos fundadores do Clube de Cinema da Bahia (1950), um dos principais Cines Clubes do Brasil, o qual Glauber Rocha fez parte. Crítico de cinema e professor da Escola de Teatro, Faculdade de Arquitetura e Escola de Belas Artes da UFBA. (RAMOS, Fernando e MIRANDA, Luiz Felipe. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000). Também foi um incentivador do Foto Cine Clube da Bahia, segundo José Mario P. Costa Pinto em entrevista para este trabalho.

⁵⁵ Carlos Alberto Gaudenzi conhecido no meio artístico como Kabá Gaudenzi.

⁵⁶ O artista plástico era paranaense, viveu na Bahia durante 1956 até 1970, experimentou diversas formas de expressão plástica: desenho, pintura, gravura, escultura, muralismo, cerâmica, artes gráficas e fotografia. Destaque para a técnica de assemblage. Na I Bienal da Bahia, em 1966, ganhou o grande prêmio de pintura. (COELHO, 1973, p. 138).

⁵⁷ Carioca foi um dos primeiros artistas a ter uma exposição individual em Salvador, realizada, em 1965, na Galeria Convivium. Sobre a exposição comunica o Diário de Notícias, de 1/8/1965, caderno SDN, p.2: “A visão de Goldgaber vive a comoção da Bahia, os mistérios e os encantos [...] revela o peso direto da luz a incidir o ritmo gráfico das formas, sobre a gravidade das massas, a força plástica dos volumes e, sobretudo a emoção dos planos.” Ele também fez parte da Associação Brasileira de Arte Fotográfica na década de 1950, abandonou o clube por divergências quanto à sua orientação. (COSTA; SILVA, 2004, p.72)



Figura 54 – Primeiro Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea no Foyer do TCA
 Fonte: Acervo José Mario P. Costa Pinto

Infelizmente, a ausência do catálogo da exposição impossibilita esta pesquisa de um maior aprofundamento no sentido de identificar os expositores e a visualização de algumas obras.

O Segundo Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea aconteceu de primeiro a 15 de junho de 1969, também no foyer do TCA. Com o caráter nacional contou com a classificação de 404 trabalhos e de cento e sessenta e seis fotógrafos.

Entre os organizadores, além da presença dos associados ao foto clube, contribuíram também: Albérico Motta, que teve o segundo lugar no primeiro salão; Guido Araujo, cineasta e professor da UFBA; Renato Ferraz, diretor do Museu de Arte Popular do Unhão; Vitor Diniz, fotógrafo profissional; e por fim a presença de Valentin Calderon de La Vara, diretor do departamento cultural da UFBA. Pinto (2009) ressalta a ajuda e parceria da universidade e diz que o departamento de cultura do órgão ficou a disposição desde o primeiro evento, quando, na montagem, ele e Calderon de La Vara passaram a madrugada trabalhando.

A comissão julgadora foi composta por Gilberto França Gomes, Carlos Bastos (1925-2004), artista plástico, e Victor Diniz. Nas salas especiais foram exibidos os trabalhos de Gilberto França Gomes; do fotógrafo profissional Victor Diniz; de Herros Capello⁵⁸, do Foto Cine

⁵⁸ Membro do Foto Cine Clube Bandeirantes, conhecido pelos métodos revolucionários em fotografia colorida, com processo próprio e original alterava as cores originais da imagem. In: Foto Cine Clube Bandeirantes. Anuário Brasileiro de Fotografia. São Paulo, 1957.

Clube Bandeirantes; e, em caixilhos, o material de Manoel dos Santos, Arthur Almomsur de O. Ikissima, Aristides Baptista e Raimundo de Jesus.

Em declarações, os organizadores relatam, para o Jornal da Bahia em de 1º e 2 de junho de 1969, que o segundo salão apresentava um salto qualitativo com relação ao primeiro, apresentando, desta vez, nomes famosos em outros setores das artes plásticas, a exemplo de: Juarez Paraíso, Nelson Araujo⁵⁹, Mario Cravo Neto (1947-2009), Lázaro Torres⁶⁰, entre outros. Como também, o Jornal A Tarde de 2 de junho de 1969 noticia que a seleção prévia dos trabalhos foi mais rigorosa para outros estados, sendo os representantes baianos aceitos com mais liberdade. Cerca de 80% dos candidatos foram admitidos como incentivo para a fotografia local.

Mesmo assim, o salão teve uma massiva participação de clubes de todo o Brasil – como indica o programa: Associação Brasileira de Arte Fotográfica, Associação Carioca de Fotografia, Clube Foto Filatélico Numismático de Volta Redonda, Foto Clube de Minas Gerais, Paraná e Liberdade, Iris Foto Grupo, Santos Cine Foto Clube, Sociedade Fluminense de Fotografia, Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo, e os Fotos Cine Clubes Bandeirante, Jundaí, Jaú, Pará, Lívio Taglicarne e Amparo –, estabelecendo uma concorrência com nomes famosos da fotografia, a exemplo de Francisco Aszmann, da Associação Carioca de Fotografia e diretor artístico da revista Fotoarte, que juntamente com Marcel Giró e Eduardo Salvatori, do Foto Cine Clube Bandeirante, participaram também do primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica em 1961.

Os prêmios foram o seguinte: o maior “Estado da Bahia”, no valor de mil cruzeiros novos; o segundo lugar, “II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea”, que foi oferecido pela UFBA, uma quantia de setecentos e cinqüenta cruzeiros novos; o terceiro lugar “Cidade de Salvador”, patrocinado pela Viação Aérea São Paulo – VASP, quinhentos cruzeiros novos; o prêmio de “Pesquisa”, com uma máquina fotográfica oferecida pela Mesbla; e o de “Comunicação”, com um fotômetro doado pela Casa Lamar. Ainda foram conferidas dez menções honrosas. Os nomes de Nelson Araujo⁶¹ e Mário Cravo Neto⁶² aparecem como um

⁵⁹ Nelson Araujo (1926-1993) foi professor da Escola de Teatro da UFBA, dramaturgo. In: MAIOR, Mário Souto. *Dicionário de Folcloristas Brasileiros*. 2.ed. São Paulo: editora Kelps, 2004.

⁶⁰ Uma abordagem maior sobre o trabalho destes artistas será feita adiante.

⁶¹ MAIOR, Mário Souto. *Op.cit.*

⁶² Sobre Mario Cravo Neto, falaremos adiante. Em Fernandes Junior (2003, p. 215), na biografia do artista, consta incorretamente que o II Salão foi em 1968.

dos recebedores de Menção Honrosa, embora tenha ficado com uma lacuna em relação aos nomes dos outros ganhadores, pois, nos jornais consultados da época, o evento é noticiado, mas sem mencionar a relação dos premiados⁶³.

Em um acordo fechado com o Magazine Mesbla, em 16 de dezembro de 1968, o Foto Cine Clube da Bahia promovia a realização de concursos fotográficos mensais. As inscrições poderiam ser feitas a partir do primeiro dia de cada mês se estendendo até o vigésimo quinto dia; a foto deveria ter o tamanho 30 x 40 cm e poderia ser entregue na loja Mesbla ou na sede do foto cine clube. Ao que tudo indica, neste período, a sede da associação era na Rua da Ajuda, 11, 6º andar, sala 41, como consta no convênio⁶⁴. A foto deveria ser inédita e o prêmio era de cento e cinquenta cruzeiros novos, sendo a imagem vencedora ampliada para o formato 50 x60 cm, ficando exposta por oito dias nas vitrines da loja.

Os três últimos Salões foram realizados em Cachoeira, na galeria Amanda Costa Pinto, Rua 25 de Junho, n.º 8, em um formato internacional. A mostra fazia parte do Festival de Inverno de Cachoeira. Segundo Pinto (2009), a transferência da sede do Foto Clube para o Recôncavo fazia parte de um projeto cuja finalidade seria interiorizar a cultura e, além das atividades fotográficas, o clube atuou na área cinematográfica produzindo vários filmes, fomentando mostras de filmes super oito, exposições de arte e promovendo festivais de música⁶⁵.

O Foto Cine Clube teve outro presidente, Gilberto Gomes, artista plástico, paulista, que na década de 1970 veio morar no Recôncavo. Ele ajudou a coordenar o Primeiro e Segundo Festival de Artes de Cachoeira, respectivamente em 1976 e 1977.

A escassez de material referente ao III e IV Salões impossibilita este trabalho de um delineamento sobre a organização e repercussão destas duas edições, todavia, assim como os outros salões, o critério de seleção era feito através de inscrições⁶⁶. O IV Salão aconteceu durante 3 a 31 de julho de 1976, no I Festival de Inverno de Cachoeira. Quanto ao V Salão, obtivemos algumas informações: realizado entre 06 a 31 de julho de 1977 (Figura 55), a exposição fez parte da programação do II Festival de Arte da Cachoeira. Assim como os três últimos, foi internacional e contou com o apoio da Fundação Nacional da Arte – FUNARTE,

⁶³ O Segundo Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea foi noticiado pelos seguintes jornais: A Tarde, 2 jun. 1969, p. 03; 1º e 2 jun. 1969, p.2.

⁶⁴ O documento consta na parte de anexos deste trabalho, cedido por José Mario Peixoto Costa Pinto.

⁶⁵ Informações obtidas em entrevista para este trabalho com José Mario Peixoto Costa Pinto.

⁶⁶ O regulamento do IV Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea consta em anexo neste trabalho.

Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia, UFBA, Prefeitura de Cachoeira e a Casa Lamar. Foram admitidas imagens colorida e preto e branco, sem montagem, exceto as fotografias coloridas à mão, no tamanho de 30 x 40 cm.



Figura 55 – Material Promocional do Quinto Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea
Fonte: Acervo José Mario P. Costa Pinto

O presidente do FCCB relata que a idéia era levar para o Recôncavo o acesso à fotografia a todos que não tinham condições de adquirir o conhecimento fotográfico; para isso cursos e seminários eram oferecidos à comunidade.

A atuação do Fotoclube em Cachoeira perdurou até 1983, acabando principalmente por falta de apoio da Secretaria da Cultura e Turismo.

2.6 A Fotografia na Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia

A I Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em dezembro de 1966, instalada no Convento do Carmo, incluía em seu programa as diversas modalidades: pintura, escultura, desenho, gravura, artes decorativas e dança. No entanto, a categoria fotografia permaneceu ausente do evento.

Na I Bienal, é notável a presença de alguns artistas que já utilizavam a fotografia como meio de expressão como: Juarez Paraíso⁶⁷, Jamison Pedra, Lênio Braga, Kabá Gaudenzi e Mário Cravo Neto.

Já na II Bienal Nacional de Artes Plásticas, foi montada uma sala especial de fotografia, a mostra foi aberta em dezembro de 1968 e realizada no Convento da Lapa. Porém, no regulamento da mostra, a fotografia se manteve fora das categorias concorrentes à premiação. Os artistas baianos que tiveram seus trabalhos expostos na sala especial foram: Lazaro Torres; Silvio Robatto; Paulo Guimarães; Anísio de Carvalho; Albérico Motta; e representando o Grupo Um de Fotografia: Antônio Carlos Mascarenhas, Armando Correia Ribeiro, Jamison Pedra e Kabá Gaudenzi, isento de júri, segundo o regulamento da Bienal. Sobre estes fotógrafos falaremos em seguida.

O júri especial de fotografia foi composto por Riolan Coutinho⁶⁸, Godofredo Filho⁶⁹, Luiz Júlio Silveira, Kabá Gaudenzi e José Mario P. Costa Pinto. A sala foi composta por 18 artistas provenientes das seguintes regiões do Brasil: Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, sendo o maior número da Bahia, com nove representantes. O critério de seleção foi através de convite e, entre os participantes, fotógrafos ligados ao fotoclubismo como: Herros Cappello e João Minharro, do Foto Clube Bandeirantes; David Uzurpator, que foi diretor da Associação Brasileira de Arte Fotográfica. Destaque também para o Novo Ângulo Grupo de Fotografia, de São Paulo, fundado em 1936, com Carlos Antônio Moreira, Alberto Juan Martinez e José dos Reis Filho, que tinham uma orientação desvinculada dos foto clubes, buscando em suas imagens uma forma ampla de reflexão⁷⁰; Fernando Goldgaber e o crítico de arte Clarival do Prado Valladares com imagens referentes a arte cemiterial⁷¹.

Para Gaudenzi⁷², membro do júri e um dos organizadores da sala, o pré-requisito para as indicações dos artistas convidados se baseou nos nomes que mais buscavam em seus trabalhos a modernidade do período e a estética contemporânea daquele momento. Declarou

⁶⁷ Juarez Paraíso organizou juntamente com outros artistas e colaboradores a I e II Bienal Nacional de Artes Plásticas.

⁶⁸ Riolan Coutinho(1932-1994), artista plástico professor da Escola de Belas Artes, UFBA.

⁶⁹ Godofredo Filho (1904-2004), escritor, dirigiu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na Bahia e Sergipe durante 1936 a 1985 In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*, n. 42, 1996

⁷⁰ MENDES, Ricardo. Fotografia e Ação Cultural Movimentos na cidade de São Paulo (1970 -1996). *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.4, n. 12, dez. 2005.

⁷¹ Em texto de Juarez Paraíso que compõe o catálogo do Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, 1993.

⁷² Em entrevista concedida para este trabalho, em 13 de março de 2009.

que Juarez Paraíso o chamou na época e disse que queriam fazer uma sala de fotografia para inserir também a fotografia dentro de uma estética geral no espaço consagrado.

Ainda, Gaudenzi relata que, devido ao tamanho da sala, muito bem posicionada, localizada no térreo do convento, porém não muito grande, eles procuraram uma padronização no tamanho das imagens, sendo as maiores na dimensão 50 x 60 cm e uma de um metro e setenta, na sua maioria preto e branco.

Partindo das imagens apresentadas no catálogo da exposição, os fotógrafos baianos apresentaram trabalhos diversificados quanto ao tema. Na imagem de Paulo Guimarães (Figura 56) o enquadramento à disposição das linhas chama atenção. Um homem de costas, vestido com terno escuro e segurando um guarda-chuva, sobe uma ladeira entre os carros, seguindo entre os paralelepípedos que dividem a rua. A perspectiva diagonal que o autor escolheu enfatiza o asfalto e o corte de um carro na parte inferior do instantâneo. A fotografia lembra o estilo simultâneo e espacial de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), como uma surpresa para o olhar. Guimarães, baiano, começou a fotografar aos 16 anos e se profissionalizou aos 19 anos, na ocasião fotografava para o jornal A Tarde e outras revistas no país. Desde então buscava uma nova dimensão e dinâmica para a foto reportagem. (Revista GAM, 1968)

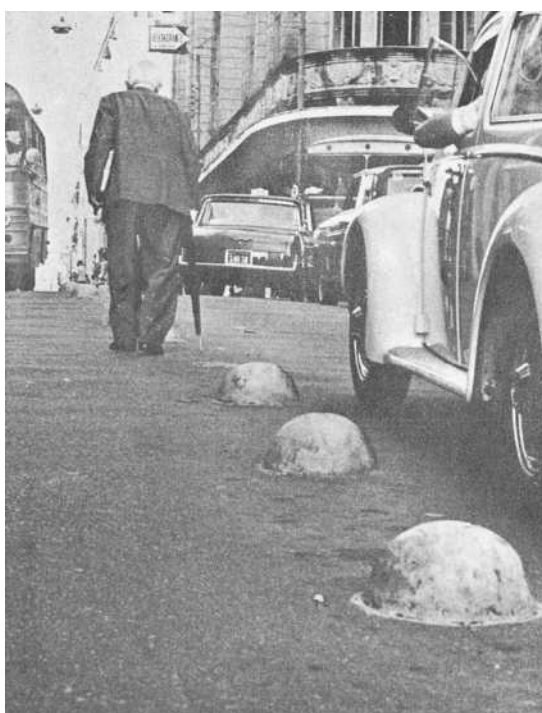


Figura 56 – Fotografia Paulo Guimarães
Fonte: Catálogo, Revista GAM, 1968



Figura 57 – Fotografia Anísio de Carvalho
Fonte: Catálogo, Revista GAM, 1968

Do mesmo modo, Anísio de Carvalho possuía experiência profissional no fotojornalismo, trabalhou com Leão Rozemberg, para a Revista Manchete e foi chefe do departamento fotográfico do Jornal da Bahia. A fotografia de Carvalho (Figura 57) na mostra contém elementos simbólicos associados à religiosidade do sincretismo baiano. Uma criança em primeiro plano de perfil segura uma vaso transpassados por colares; à esquerda, em segundo plano, num fundo escuro aparece a imagem de Jesus crucificado.

Alguns nomes que fizeram parte do I Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea participaram da II Bienal: a começar com o arquiteto Silvio Robatto; sua fotografia (Figura 58) na publicação do evento é instigante pela predominância dos contornos. Um rosto aparece entre formas com grandes proporções, sugerindo várias possibilidades do que poderá ser. A imagem dialoga com uma tendência vanguardista que experimentava na fotografia elementos surrealistas.



Figura 58 – Fotografia Silvio Robatto
Fonte: Catálogo, Revista GAM, 1968

Segundo Lia Robatto⁷³, o artista nasceu em um ambiente onde a fotografia tinha um grande significado. Em um dos seus cadernos de conto, ele narra a história de seu avô paterno, Alexandre Robatto, que na passagem do século XIX para o XX comprou uma máquina fotográfica em Paris e quando voltou a Salvador se estabeleceu como fotógrafo. Numa ocasião, Alexandre Robatto foi a Saubara⁷⁴ fotografar um noivado e acabou se apaixonando pela noiva, que logo depois terminou o compromisso para se casar com ele.

Desde muito jovem Silvio Robatto demonstrou o desejo de possuir uma câmera fotográfica e seu pai, Alexandre Robatto Filho (1908-1981), que era dentista e pioneiro do cinema na Bahia, fez um trato em presentear-lo com o equipamento somente quando ele aprendesse a revelar na câmara escura. Robatto aprendeu depressa e logo no colégio em que estudava passou a oferecer aos colegas seus serviços fotográficos. Em seguida, ele começou a fotografar os *making of* dos filmes que o pai dirigia, a exemplo do documentário intitulado *Vadiação*⁷⁵, em 1954.

Ainda estudante de arquitetura, em 1957, ele apresentou uma exposição de fotografia sobre a arquitetura brasileira, patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores, que percorreu

⁷³ Em entrevista para este trabalho. Lia Robatto é coreógrafa e foi esposa de Silvio Robatto.

⁷⁴ Saubara, município no recôncavo baiano.

⁷⁵ Sobre *Vadiação*, vê SETARO, André; HUMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do Cinema Baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

diversos países da Europa. Em 1959, participou da Bienal de São Paulo com fotografias, em uma exposição sobre a Bahia organizada por Lina Bo Bardi. Nos meados da década de 1960, o artista já inovava, projetando suas imagens de detalhes da arquitetura barroca em espetáculos de dança de Lia Robatto.

Sobre esta ocasião, lembra Juarez Paraíso⁷⁶:

Silvio foi o primeiro a propagar e divulgar a Bahia com uma linguagem séria e muito bonita de fotografia, fez uma exposição incrível em São Paulo. Também o trabalho de hibridização da fotografia nos espetáculos de dança era fantástico. [...] ele trabalhava muito com a fotografia como referência e transformações de uma maneira dominadora [...]

Na década de 1970, Robatto, em parceria com Jamison Pedra, realiza o curta-metragem “O Forte”, patrocinado pelo Departamento de Cultura da Bahia. Durante 1976, foi diretor do Museu de Arte da Bahia e, na ocasião, mesmo sem recursos, promoveu coisas interessantes como uma exposição fotográfica com imagens da África e da Bahia, conforme declarou Lia Robatto (2009). Ele foi também professor da Escola de Belas Artes e Arquitetura da UFBA.



Figura 59 – Comemoração 2 de Julho, década de 1960
Fotografia de Silvio Robatto
Fonte: Arquivo da Família Robatto

⁷⁶ Entrevista concedida para este trabalho em 17 de dezembro 2008.

Aberto a novas possibilidades de expressão, Silvio Robatto foi um dos primeiros a utilizar em suas imagens recursos digitais. Fotografava analogicamente e experimentava, modificando e interferindo em suas próprias fotos. Segundo a sua esposa Lia Robatto (2009), ele não gostava de fotografar em estúdio; sempre foi um fotógrafo que captava o olhar da cidade (Figura 59). Brincava com a granulação, fazia da mesma foto várias versões com efeitos diversos, acrescentava molduras (Figura 60) para destacar algum detalhe da imagem e partia de uma foto até chegar a um desenho abstrato.



Figura 60 – Comemoração 2 de Julho, década de 1990
Fotografia de Silvio Robatto
Fonte: Arquivo da Família Robatto

Observando a diversidade dos temas abordados na obra do fotógrafo e principalmente em seus cadernos inéditos, compostos por imagens e contos, é possível identificar o olhar livre, criativo e poético de Silvio Robatto.

Já Albérico Motta era professor da cadeira de Ciência Política da Universidade Federal da Bahia. Ele começou a se interessar por fotografia em 1951. Ganhou o prêmio de segundo lugar no I Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea. Participava das atividades desenvolvidas pelo Foto Cine Clube da Bahia e também pelo Grupo Um de Fotografia. Declarava⁷⁷ ser influenciado pelos seguintes fotógrafos: Cartier-Bresson (1908-2008), Robert Capa (1913-1954), Irving Penn e Fernando Goldgaber.

⁷⁷ Fonte de informação catálogo do evento publicado na Revista GAM, 1968.

A fotografia de Motta na exposição mostrava um homem carregando uma criança nos ombros. A criança, com um laço nos cabelos, segurava na mão direita uma pequena bandeira do Brasil. Tudo indica que eles assistiam a um desfile cívico. Motta escolheu um enquadramento vertical e utilizou uma lente teleobjetiva, pois a cena está bastante aproximada. Sobre o conteúdo metafórico da imagem podemos associar a uma possível preocupação do fotógrafo com a realidade política que o Brasil se encontrava na época.

Trilhando um caminho inverso ao convencional, Lázaro Torres se aproximou da fotografia através do cinema. Em 1959, aos dezoito anos de idade, participou da equipe técnica da co-produção franco-brasileira “*Le tout pour Le tout*” e mais tarde, em 1964, escreveu argumento e roteiro, como também dirigiu o curta-metragem “Briga de Galo” (35 mm), premiado como melhor documentário no Festival de Nápoles, Itália. Foi assistente de direção em “Vida Por Vida”, fez o roteiro e dirigiu “Cidade dos Deuses”. Desiludido com a falta de incentivo para fazer cinema, recolheu-se um período para se dedicar à fotografia, época em participou do I e II Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea, realizando a sua primeira exposição individual na galeria 114, em julho de 1968.



Figura 61 – Fotografia de Lázaro Torres
Fonte: Catálogo, Revista GAM, 1968

Sobre sua foto no catálogo da exposição (Figura 61), Lázaro Torres relata⁷⁸: “Eu me deitei no chão da Castro Alves fazia um calor insuportável. Quando eu queria alguma coisa em arte eu era assim obstinado”. A imagem retrata uma mulher com um vestido esvoaçante de meias curtas e um sapato masculino, com óculos e chapéu, sendo flagrada no momento exato que

⁷⁸ Em entrevista concedida para este trabalho em 14 de março 2009.

olhava para a câmera. A imagem foi feita na mesma localidade que a de Paulo Guimarães, no centro da cidade de Salvador, em uma subida que liga o trecho entre a Praça Castro Alves a Rua Chile. O enquadramento ousado centraliza o motivo aparentando o declive do lugar. A mulher fotografada era a “Mulher de Roxo”⁷⁹, que foi diversas vezes tema para as composições de Torres.

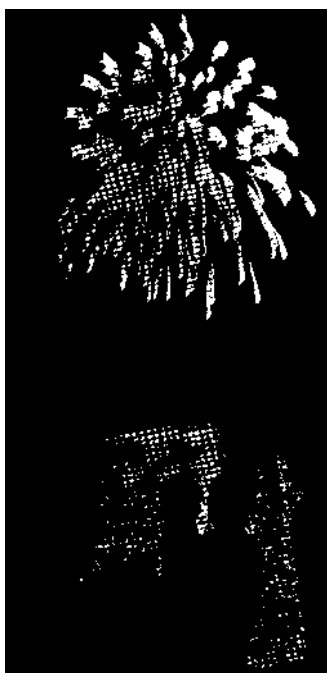


Figura 62 – Fotografia de Lázaro Torres
Fonte: Arquivo do autor, 1971

A partir das suas pesquisas de luzes suas fotos ganharam outra dimensão. Dos experimentos resultaram imagens que ele denominava como “relevo aparente”, obtidas por sobreposição de uma mesma imagem em negativo e positivo no momento da ampliação (Figura 62). Ele estudava os materiais alterando as fórmulas, substituindo químicos, modificando as cores das cópias através de banhos de viragem⁸⁰ (Figura 63). Estes artifícios produziam uma carga dramática às fotografias.

⁷⁹ “A Mulher de Roxo” é uma personagem lendária da cidade do Salvador, que costumava perambular no centro da cidade, conhecida principalmente pelas gerações de 1960 e 1970. Mais informações sobre ela podem ser encontradas no primeiro documentário do Projeto Cenas da Bahia, realizado pelo Pólo de Dramaturgia da Bahia, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2004.

⁸⁰ Viragem é um processo de coloração das fotos preto e branco, através de banhos químicos sucessivos. In: ZUANETTI, Rosi; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson. *Fotografia – O olhar, a técnica e o trabalho*. São Paulo: Senac, 2003.



Figura 63 – Fotografia de Lázaro Torres
Fonte: Arquivo do autor

Mesmo não desconhecendo a natureza da fotografia, de ser um fragmento da realidade, Torres sempre procurou mostrar em seus trabalhos uma visão subjetiva do mundo. Em declaração ao jornal Diário de Notícias, de 18 de abril 1971, por ocasião de uma de suas exposições de fotografias, ele declara que sua arte é uma tentativa de integrar a fotografia no mundo das artes plásticas e que ansiava ver as fotografias penduradas nas paredes das casas, coexistindo com xilogravuras, pinturas, desenhos e outras formas de manifestação artística.

Pierre Verger resumiu a obra de Torres da seguinte maneira, no Tribuna da Bahia (1971, p. 8):

Lázaro Torres, apesar de jovem, revela em sua arte um traço de originalidade marcante. Suas fotos se caracterizam por uma preocupação de composição e ângulos, de tomada de vista muito pessoal. Quase sempre em suas buscas persegue o insólito, efeito que ele reforça freqüentemente seja por meios de cópias muito contrastadas ou por meio de científicas “viragens”, donde resultam aplicações nas tonalidades mais imprevisíveis. Os assuntos que retêm sua atenção são os mais variados e vão desde “portraits” de Maria Bethânia e Caetano Veloso a “um petit-enfant” todo nu, sentado sobre a calçada, contemplando a catedral.

Ainda na década de 1970 o artista produziu o filme intitulado “Carrego de Omolu” (16 mm), depois dirigiu o departamento de fotografia do jornal Tribuna da Bahia, fotografou para Revista Manchete e se aposentou como fotógrafo da Prefeitura Municipal de Salvador. Hoje se dedica à literatura.

Outros integrantes da sala especial na II Bienal foi o Grupo Um de Fotografia, com três representantes. O grupo surgiu na segunda metade da década 1960, aleatoriamente com a finalidade de congregar o trabalho individual de vários fotógrafos amadores da Bahia. A equipe era composta por: Márcia Corrêa Ribeiro, Armando Corrêa Ribeiro, Luiz Júlio Ferreira, Albino Costa, Rubem Guelman, José Queiroz, Auter Raschovsky, Miguel Bartilotti,

Geraldo Machado, Antônio Carlos Mascarenhas, Jamison Pedra e Kabá Gaudenzi. (Revista GAM, 1968)

Segundo Kabá Gaudenzi⁸¹, as saídas para fotografar eram divididas em grupos, cada um com destino diferente. As reuniões não tinham um lugar fixo, às vezes no escritório de José Queiroz ou na casa de Armando Corrêa. A carência de cursos específicos na área era uma das razões para as pesquisas desenvolvidas e a troca de informações entre os participantes.

De acordo com Gaudenzi, eles sempre marcaram presença nos eventos artísticos da época. Não havia muitos espaços para exposições, os salões organizados pelo Foto Cine Clube da Bahia no foyer do TCA eram muito importantes. O grupo também expôs na Galeria Bazarte, mas era a arte de rua que mais os atraíam. Participaram da 1º Feira Baiana de Arte Moderna, em 1968, realizada no Jardim da Piedade, fruto de um projeto chamado “15 dias de arte”, que eram exposições itinerantes em várias faculdades da UFBA e que finalizou com uma semana de arte na Praça da Piedade. A feira era para todas as artes visuais e tinha um setor de fotografia. Lá, o Grupo Um teve uma barraca e começou a mostrar obras avançadas para época como foto objeto, cubos grandes que em cada face possuía uma fotografia, peças de tamanhos variados que ficavam penduradas com imagens em preto e branco e que poderiam ser manuseadas.

Sobre a 1º Feira Baiana de Arte Moderna, a historiadora da arte Maria Helena Flexor (2003, p.96) relata:

Era uma exposição de grande alcance que colocava o público em contato direto com o artista e sua obra. Os artistas participantes 48 ao todo distribuídos em vinte cinco barracas. Além da presença de músicos mostravam, também, as técnicas da fotografia.

Infelizmente, não existe nenhum registro sobre o evento acima citado, como também, grande parte do acervo de Gaudenzi foi perdido em um acidente doméstico. Ele afirma que o seu grupo tinha alguma coisa adiantada para a época e que quebrava os paradigmas estéticos. Quanto aos temas de suas fotos, relata que eram povo, rua, feira, existindo uma interferência na cópia, embora prevalecesse o caráter realista da imagem.

⁸¹ Declarações em entrevista para este trabalho, em 13 mar. 2009.

No início dos anos 1970s, Gaudenzi viaja para França com uma bolsa de estudos para estudar cinema e televisão, passando a lidar com fotografia no cinema, área que atua até hoje como produtor.

Sobre a imagem que compõe o catálogo da sala de fotografia representando o Grupo Um de fotografia, é de autoria de Jamison Pedra (Figura 64), conforme informa Gaudenzi.



Figura 64 – Fotografia de Jamison Pedra
Fonte: Catálogo, Revista GAM, 1968

Um senhor caminha na calçada com uma bengala, de chapéu, e demonstra ter uma aparência simples. Ao fundo, em grande dimensão, um outdoor mostra a imagem bastante aproximada de um jovem dentro de um carro olhando para o lado sorridente. Do lado esquerdo da imagem, o texto anuncia: “‘Espere um pouco mais.’ Rivelino”; abaixo do texto, aparece a logomarca de uma fábrica de carros. Trata-se de uma propaganda do novo modelo de uma marca de carro e o jovem ao volante é provavelmente um jogador de futebol da seleção brasileira. O olhar atento do fotógrafo apontou para uma cena que poderia ser banal, transformando-a em um testemunho de uma sociedade cheia de contrastes. Jamison Pedra é arquiteto. Nas artes plásticas e visuais, experimentou diversas linguagens desde o desenho, escultura, pintura, fotografia até o cinema. Para ele⁸², uma das peculiaridades do artista é estar sempre explorando novas técnicas e novos temas.

Sua trajetória nos salões de fotografia começou com o I Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea, onde ganhou o primeiro lugar. Pedra era um frequentador assíduo do laboratório fotográfico no IAB, segundo o presidente do Foto Cine Clube da Bahia, José Mario P. Costa Pinto (2009).

⁸² Declarações feitas em entrevista para este trabalho em 17 de março de 2009.

Logo no início da década de 1970, ganhou o primeiro lugar em um concurso de fotografia na Revista Realidade, da Editora Abril. O prêmio foi uma câmera Leica e a imagem vencedora (Figura 65) foi capturada durante a entrega do presente de Yemanjá. Pedra (2009) conta que durante o percurso o mar estava muito agitado e que ele tinha guardado o equipamento em uma sacola impermeável, mas não teve coragem de fotografar. Quando estavam chegando às imediações da praia do Rio Vermelho, o pescador desligou o motor do barco e começou a remar com uma vara. Neste momento, o sol já estava se pondo e ele olhou o pescador, que mais parecia um guerreiro, e a força em seus músculos contrastando com a iluminação do fim do dia. Foi justamente nesta fração de segundos que ele capturou a imagem. De acordo com o artista, esta foto ganhou outra dimensão quando foi utilizada pelo jornal Política Operária.



Figura 65 – Vencedora do Concurso Realidades, 1971
Fotografia de Jamison Pedra
Fonte: Arquivo do autor

Ainda neste período, ele era arquiteto do Departamento de Construção e Reparo do Estado da Bahia, estava sempre viajando para o interior do estado, procurando terreno para construir escolas; nas horas vagas, aproveitava para fotografar a cidade.

Pedra, em sua poética, acredita que as características artísticas de uma imagem devem corresponder aos elementos do design, à composição com ritmo, equilíbrio, proporção, sem deixar de ser documentação, valorizando o ser humano. Quando se fala de fotografia artística, não é só a câmera, não é só o registro, mas toda a influência do ambiente.

Para ele, a foto intitulada “A Velha Guerreira” (Figura 66) reflete o que ele busca na fotografia, a representação da pessoa ou do mito. Ele compara a imagem da velha sentada com um cajado na mão no meio de um paredão imenso, tomando sol, a um totem sagrado (PEDRA, 2009).



Figura 66 – A Velha Guerreira
Fotografia de Jamison Pedra
Fonte: Arquivo do autor

Também na década de 1970, Pedra participou da mostra “Fotografia Urbana” no Museu de Arte da Bahia, foi fotógrafo *freelancer* da Editora Abril e ganhou o 3º lugar em outro concurso de fotografia da Revista Realidade. Realizou um curta metragem⁸³ e outras exposições com escultura e pintura. No mesmo período, ingressa na Universidade Federal da Bahia como professor na Escola de Arquitetura e depois na Escola de Belas Artes⁸⁴.

Na década seguinte viaja para os Estados Unidos da América para cursar o mestrado em Fine Arts, na University of Cincinnati, Ohio, e posteriormente o doutorado em Arte Educação e Planejamento.

Ganhador de vários prêmios nas artes plásticas, Pedra hoje confessa se dedicar mais às pesquisas na arte computacional e pintura, mas afirma continuar fotografando. Concluindo, para ele, a técnica utilizada pelo artista para criar é em grande parte determinada pelo tempo

⁸³ O Curta- metragem “O Forte”, já citado.

⁸⁴ Cronologia cedida pelo artista, feita por Heloísa Prazeres em 19 de fevereiro de 2002.

disponível para a arte, pelo lugar, pelos materiais e pelas técnicas disponíveis. Esses fatores fundamentam o processo criativo. A ferramenta é a técnica e a arte é a criação durante o processo⁸⁵.

Lamentavelmente, logo depois de sua inauguração, a II Bienal Nacional de Artes da Bahia foi fechada pelo regime militar da época. Com algumas obras censuradas⁸⁶, a Bienal foi reaberta em 17 de janeiro de 1969, ficando em cartaz até 15 de fevereiro do mesmo ano. (COELHO, 1973, p.42).

A sala especial de fotografia na II Bienal Nacional de Arte da Bahia, assim como os Salões Bahianos de Fotografia Contemporânea, foi de fundamental importância para a propagação da fotografia no estado. Sobretudo, a participação de artistas que utilizaram a linguagem fotográfica como meio de expressão, pois estes exerceram grande influência na produção artística fotográfica nas décadas seguintes. Juarez Paraíso é um deles, que desde o primeiro Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea esteve presente.

Quem incentivou muito a fotografia em salão foi Juarez Paraíso, que teve uma posição importante para o desenvolvimento da fotografia na Bahia. Se não fosse Juarez não tinha salão, bienal não tinha nada. Ele tem a visão da foto artística, aí você vê a qualidade do artista. (PEDRA, 2009)

Desde o início de sua carreira, Juarez Paraíso sempre se sobressaiu na área de criação, com o domínio de muitas técnicas. Aberto a novas formas de expressão artística, inseriu a fotografia em suas obras. Com uma temática ampla podemos encontrar na fotografia de Paraíso desde imagens puristas realizadas na década de 1960, com tendências vanguardistas (Figura 67), até imagens híbridas fruto de técnicas mistas.

No começo, o tema era muito importante, afirma o artista (PARAÍSO, 2008), mas sempre prevaleceu a imagem pela imagem, o melhor resultado plástico, composicional. Tudo isso foi consequência do seu longo aprendizado acadêmico junto a uma intensa experiência quanto às técnicas da arte moderna.

⁸⁵ PRAZERES, Heloisa. A arte de Jamison Pedra. Trajetória nas quatro décadas. *Revista da Bahia*. n.40. Salvador: Empresa gráfica da Bahia, abril 2005.

⁸⁶ As obras censuradas pertenciam aos seguintes artistas: Lênio Braga, Antonio Manuel, Antônio Dias e Tereza Simões. (COELHO, 1973, p.42)



Figura 67 – Fotografia de Juevez Paraíso
Figuras, 1967
Fonte: PARAÍSO e FALCÃO (2006)

Ele comenta⁸⁷ ter experimentado em sua poética as diversas fases da história da fotografia: realista, pictórica, abstrata, sem câmera, montagem e, atualmente, a fotografia digital. A diferença é que a partir da década de 1970, com mais amadurecimento, o artista percebeu a importância do trabalho artístico, como forma de expressão, e passou a valorizar mais as idéias.

[...] desta forma realizei uma série de trabalhos sobre a religião, a justiça, o preconceito sexual, sobre a poluição (moral) e sobre a violência. Sempre procurei realizar trabalhos com características de fotografia, embora nunca tenha me preocupado com a sua diluição quando o trabalho torna-se híbrido, tecnicamente, pela interação com outras técnicas. (PARAÍSO, 2000).

Na XII Bienal de São Paulo, em 1973, Paraíso participou do evento com o conjunto de nove obras: cinco fotos-desenhos e quatro fotomontagens, na ocasião ele estava envolvido na realização de um projeto fotográfico composto por diferentes técnicas, montagens com negativos superpostos como também agregando desenho as fotografias. Esta técnica o artista denominou como “Fotodesign” (Figura 68), uma espécie de fotomontagem mais sofisticada, gráfica e cerebral⁸⁸.

⁸⁷ Entrevista concedida ao artista e crítico de arte Justino Marinho em 17 de fevereiro de 2000. O material consta em anexo.

⁸⁸ Entrevista concedida a artista plástica Márcia Magno em fevereiro de 2000. O material consta em anexo.



Figura 68 – Fotografia de Juarez Paraíso, Série Violência
Fotomontagem (*Fotodesign*). Dimensões variadas, 1982.
Fonte: PARAÍSO e FALCÃO (2006)

Juarez Marialva Tito Martins Paraíso é professor Emérito da Universidade Federal da Bahia, foi Diretor da Escola de Belas Artes durante 1992 a 1996, começou a lecionar na Escola de Belas Artes e Arquitetura em 1956. Com a Escola ainda no Solar Jonathas Abott, montou um laboratório de fotografia para os alunos, introduzindo técnicas novas. Na década de 1980, em novo endereço, no Campus Universitário do Canela, à rua Araujo Pinho, visando dinamizar a disciplina fotografia, que passou a fazer parte dos currículos dos cursos de Desenho Industrial, Decoração, Desenho e Plástica, ele intermediou a vinda do professor Ailton José Oliveira Sampaio⁸⁹ para lecionar fotografia na Escola de Belas Artes. Na gestão da professora Márcia Magno (1988-1992), Paraíso ajudou na construção do projeto de criação para um Curso Superior de Fotografia, fato que provocou uma disputa com a Diretoria da Escola de Arquitetura, que também se mostrou interessada em cancelar o curso. Infelizmente, a idéia não foi desenvolvida devido aos custos elevados dos equipamentos. Igualmente neste espaço de tempo, coordenou os Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia, que veremos a seguir.

Paraíso possuiu uma coluna sobre artes plásticas no periódico Diário de Notícias, na década de 1960, e no período subsequente passou a escrever artigos para os jornais Tribuna da Bahia e A Tarde, estando a fotografia também presente como tema dos seus ensaios.

⁸⁹ Sampaio fazia parte do quadro de funcionários da antiga Escola de Biblioteconomia e Comunicação, chegou a ser até diretor desta Escola.

São inegáveis as contribuições de Juarez Paraíso para a fotografia na Bahia na elaboração aprimorada de sua obra fotográfica, marcada por uma admirável qualidade estética, que delineia a sua marca pessoal, tanto quanto suas iniciativas e articulação em difundir a fotografia no meio artístico.

2.7 Realidade Baiana a partir da década de 1970

No período entre 1940 a 1970 a capital baiana cresceu cinco vezes em população e apontava mudanças. O projeto de industrialização começou com a criação do Centro Industrial de Aratu e ganhou força com a implantação do Pólo Petroquímico, em Camaçari; com isso, a economia da cidade ganhou novas perspectivas. (LUDWIG, 1982, p.55). O setor fotográfico, por sua vez, cresceu criando novas oportunidades de desempenho profissional nos segmentos da fotografia publicitária e na foto-reportagem. A carência de cursos profissionalizantes e a consciência sobre a regulamentação da profissão eram assuntos que exigiam uma necessária reação.

Em decorrência desta situação surge, no final da década de 1970, o grupo de Fotógrafos da Bahia⁹⁰, que realizou algumas exposições entre 1978 e 1984, nomeadas como Fotobahia. Aristides Alves foi o idealizador do grupo⁹¹ e entre os participantes mais ativos constam os nomes de Célia Aguiar, Maria Sampaio, Adenor Gondim, Koká, Manu Dias, Rino Marconi, Isabel Govêa, Artur Ikishima, Antônio Saturnino, Antonio Olavo, Janduari Simões e Renato Marcelo. (FALCÓN, 2006, p.89).

O grupo desenvolveu atividades visando difundir temas como: direito autoral, regulamentação da profissão e aperfeiçoamento técnico. Organizaram exposições, cursos, debates e palestras. Segundo Sampaio (2009), a Escola de Belas Artes, por intermédio de Juarez Paraíso, sempre apoiou as iniciativas, colaborando com os seminários que lá eram realizados.

⁹⁰ O Grupo de Fotógrafos da Bahia tem um cunho mais relacionado à organização da categoria da profissão de fotógrafo, que foge ao escopo deste trabalho.

⁹¹ Segundo Maria Sampaio em entrevista para este trabalho.

Com a presença de profissionais ligados ao fotojornalismo, o Grupo de Fotógrafos da Bahia exerceu um papel muito importante na organização da categoria⁹².

Entre os integrantes, um destaque para Rino Marconi, que começou a fotografar em 1968 e, em seguida, integrou o Segundo Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea. Em 1972, fez parte dos artistas selecionados para exposição “Bahia Década 70”, no Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA. O trabalho consistia em negativos fotográficos e versos presos em uma armação de guarda-chuva, que segundo a crítica de arte Matilde Matos⁹³ era como se estivéssemos olhando para as radiografias da cidade.

Marconi ganhou o prêmio Leão Rozemberg⁹⁴ de fotografia, apresentou na Galeria Canizares um ensaio fotográfico, que transformou em um livro intitulado “O Dilúvio às Avesas” sobre o Rio São Francisco. Bastante atuante, ele teve seus trabalhos fotográficos expostos no IV Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro e uma exposição na estação do metrô do Largo da Carioca no Rio do Janeiro com retratos de rostos anônimos em 3 x 4 cm. ampliados para o formato 24 x 30 cm. Ele trabalhou como fotojornalista para os seguintes jornais: Jornal da Bahia, Tribuna da Bahia, Jornal do Brasil e O Globo.

Marcone também foi mentor do projeto sócio- educativo Fotoviva, onde crianças e adolescentes carentes aprendiam a se expressar através da linguagem fotográfica. Ele confessa ter mudado a sua orientação profissional devido à experiência vivida neste projeto, hoje ele é terapeuta.

Na década de 1980, mais um acontecimento importante para a fotografia baiana foi a realização da I Bienal Fotobahia, que ocorreu de 8 a 30 de outubro de 1988 no Solar do Unhão. A Bienal era promovida pelo Núcleo de Fotografia da Fundação Cultural do Estado e exibiu os trabalhos fotográficos de 27 baianos. Seus organizadores pretendiam fazer a segunda edição do evento em âmbito nacional, mas com a saída de Maria Sampaio da direção do departamento o projeto não teve continuidade.

⁹² Sobre o Grupo de Fotógrafos da Bahia maiores informações em FALCÓN, Gustavo. A Fotografia na Bahia. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Funcultura; Asa Foto, 2006.

⁹³ Coluna “Página Quente” de Matilde Matos, Jornal da Bahia em 18 e 19 de junho de 1972

⁹⁴ O prêmio oferecido pelo Governo do Estado da Bahia foi associando a I Mostra Fotográfica da Bahia, em 1974.

2.8 Os Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia

Após vinte três anos do último salão nacional de fotografia a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia voltou a promover um encontro de grande porte. Desta vez, sem a participação dos foto clubes, os salões reuniram durante quatro edições fotografias de representantes de diversos estados brasileiro. O projeto do Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia era uma atividade de extensão de autoria de Márcia Magno, Diretora da EBA na ocasião. Os dois primeiros salões aconteceram na gestão de Magno, sendo os dois últimos na direção de Juarez Paraíso.

Os salões não ofereceram prêmios e a participação dos fotógrafos foi feita através de convite; as exposições aconteceram na Galeria Canizares, da Escola de Belas Artes. Devido ao espaço da galeria e a quantidade de participantes, as imagens eram apresentadas nos tamanho máximo de 50 x 60 cm, onde cada representante exibia uma fotografia que poderia ser coloridas ou em preto e branco. Quanto à composição, a organização da mostra partia do princípio de que o processo criativo fosse livre e eram admitidas todas as possibilidades criativas, a exemplo de montagens, tratamentos digitais etc. Os Salões não privilegiaram nenhuma tendência estilística da imagem, mostrando a diversidade de assuntos desde temas regionais, abstratos, cenas cotidianas, até retratos. Também sempre fez parte dos eventos uma programação composta por palestras, oficinas, seminários, cursos e debates sobre temas referentes à fotografia.

O Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia aconteceu durante 10 de março a 10 de abril de 1992, com a adesão de 60 fotógrafos, sendo em sua maioria 39 baianos. Representantes dos seguintes estados compuseram a mostra: Alagoas, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Paraná, Paraíba, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo. No Salão predominaram diversas técnicas e temáticas, e os integrantes procederam de diferentes especialidades da fotografia, a exemplo: publicidade, fotojornalismo, industrial, entre outras. Todos eram profissionais com grande experiência e currículos significativos⁹⁵.

⁹⁵ Catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, texto de Juarez Paraíso

Juarez Paraíso coordenou o evento e na seleção dos participantes os seguintes consultores⁹⁶ ajudaram na tarefa: Ana Lucia Uchoa Peixoto, Antonio Neto, Aristides Alves, Maria Sampaio, Saulo Kainuma e Sofia Olszewski Filha.

Na apresentação do catálogo da exposição, Magno declara que a proposta do Salão era livre do receituário fotográfico dos salões tradicionais e que um dos objetivos era concentrar fotógrafos de diversas áreas cujo denominador comum fosse à criatividade.

Na programação havia um seminário intitulado “Panorama na Arte Fotográfica na Bahia”, que promoveu uma série de debates na área da fotografia técnica industrial, publicitária, foto-reportagem e artística. Foram oferecidas as seguintes oficinas: Fazendo Audiovisual, com Claude Santos; Fotografia Inconvencional, por Ailton Sampaio; e Cuidados & Sugestões/Arquivo & Equipamento, monitoradas por Maria Sampaio e Célia Aguiar. Ademais, os Cursos Básico de Fotografia e Básico de Laboratórios foram ministrados por Aristides Alves e Antônio Agdo, respectivamente. Por fim, uma palestra com os professores Sofia Olszewski Filha e Juarez Paraíso sobre a fotografia na Bahia, sucedida com projeção e exposição de todos os cursos e oficinas desenvolvidas no evento, além de um espetáculo de música que encerrou as atividades⁹⁷.

Após o término da mostra na EBA, o Primeiro Salão Nacional de Arte Fotográfica seguiu para o Shopping Barra, onde foi apresentado para o grande público.

O Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica foi aberto em 23 de novembro de 1993 (Figura 69), ficando exatamente um mês em cartaz. Teve a participação do Sindicato de Jornalistas Profissionais do Estado da Bahia e da Aliança Francesa.

⁹⁶ Ana Lucia Uchoa Peixoto professora da EBA, Antonio Neto artista plástico, Aristides Alves fotojornalista integrante do Grupo de Fotógrafos da Bahia assim como Maria Sampaio, Saulo Kainuma fotógrafo publicitário e Sofia Olszewski Filha, professora da EBA e pesquisadora sobre fotografia.

⁹⁷ Jornal A Tarde, 2º Caderno, 11 mar. 1993, p. 1



Figura 69 – Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica, Galeria Canizares
Fonte: Marco Aurélio Martins/Jornal Bahia Hoje

A programação do evento ganhou maior amplitude, começando no início do mês com a abertura da exposição do fotógrafo francês Robert Doisneau (1912-1994), um dos mais importantes nomes da história da fotografia. Uma mostra paralela foi promovida pela Aliança Francesa e exibida na Galeria do SEBRAE⁹⁸, no Pelourinho, e apresentou 50 obras clássicas do fotógrafo. Também na EBA foram oferecidos oficinas e workshops com personalidades da área como os pesquisadores e escritores Boris Kossoy e Rubens Fernandes Junior e os fotojornalistas Alberto Viana e Emidio Luise⁹⁹.

Um dos textos que compõem a apresentação do catálogo é de Kossoy, que positivamente menciona o começo de uma nova política artística cultural no país, adotada desde a década de 1980, através das Semanas Nacionais de Fotografia, da Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, como também, ressalta os esforços de instituições locais em promover eventos, que proporcionem o intercâmbio de informação junto à vasta comunidade fotográfica. Ele ainda expõe a necessidade da transmissão de conhecimento didático da matéria em questão através da elaboração de currículos efetivos para cursos superiores de fotografia. O conteúdo deste texto, aliado a outro publicado no mesmo catálogo sobre a fotografia na Bahia, escrito pelo coordenador do salão, Paraíso, corrobora com a intenção da direção da Escola de Belas Artes, naquele determinado momento, em criar um curso superior de fotografia.

⁹⁸ Serviço Brasileiro de Apoio às Micros e Pequenas Empresas - SEBRAE

⁹⁹ Fonte: Catálogo do Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, 1993.

O salão foi composto por 70 fotógrafos sendo 40 procedentes da Bahia e os demais dos seguintes estados: Alagoas, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe. A comissão organizadora foi dividida em interna e externa, com a primeira composta pelos professores da casa: Ailton Sampaio, Flávia Goulart M. G. Rosa, Humberto Rocha, Maria Cândida M. Matos, Sofia Olszewski Filha e Marlene Cardoso e a externa permaneceu os nomes de Maria Sampaio, Aristides Alves, Saulo Kainuma e adesão do foto jornalista Wilson Besnosik.¹⁰⁰

Também neste evento, Paraíso chamava a atenção para a melhora da qualidade dos trabalhos apresentados, comentando que alguns fotógrafos apresentavam trabalhos exclusivos feito para a ocasião¹⁰¹. Este fato, sem dúvidas, significa a importância do evento e, sobretudo, a valorização dada pelos seus expositores.

Já a terceira edição do Salão de Arte Fotográfica da Bahia foi realizada em comemoração ao centenário do Reitor Edgar Santos, no período entre 28 de dezembro de 1994 e 15 de janeiro de 1995.

O evento contou com a participação da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa da Bahia. A comissão organizadora continuou a mesma do segundo Salão e 68 fotógrafos integraram a mostra, sendo metade da Bahia. Desta vez, o Distrito Federal e o estado do Maranhão ficaram de fora, mas em contrapartida os fotógrafos do estado do Pará anuíram à mostra.

No que se refere ao último Salão, ele foi dedicado à memória da professora e pesquisadora Sofia Olszewski Filha, autora de um dos primeiros trabalhos sobre a fotografia na Bahia, “A Fotografia e o Negro na Cidade do Salvador 1840-1914”, livro raro e importante que merece atenção pelos responsáveis da cultura do estado no sentido de uma nova edição. A professora era uma entusiasta da arte fotográfica, participou da comissão organizadora dos Salões Nacionais de Arte Fotográfica, proferiu palestras e escreveu o texto de apresentação para o terceiro catálogo.

O quarto salão aconteceu em 28 de dezembro de 1995 e pôde ser visitado até 30 de janeiro de 1996. Com representantes dos estados de: Alagoas, Bahia, Distrito Federal, Ceará, Maranhão Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Piauí, São Paulo e Sergipe, predominou a

¹⁰⁰ Wilson Besnosik foi editor de fotografia do jornal A Tarde, faleceu em 05 de julho de 2007.

¹⁰¹ Jornal Bahia Hoje, 21 nov. 1993, p. 15

participação de 47 fotógrafos baianos e 44 de outros estados. A comissão organizadora foi composta por Maria Sampaio, Aristides Alves, Saulo Kainuma, Wilson Besnosik e Manu Dias, fotojornalista.

Em entrevista ao jornal *A Tarde*, de 28 de dezembro de 1995, o coordenador do Salão chamou a atenção sobre as dificuldades encontradas para a realização desta mostra, principalmente da falta de apoio institucional.

Infelizmente, a ausência de suporte oficial interrompeu a continuidade do projeto de realização dos Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia na Escola de Belas Artes da UFBA.

Os Salões preencheram uma lacuna existente desde a segunda Bienal da Bahia, que foi o último evento fotográfico de porte nacional. Foi um espaço de troca de experiências e idéias, apresentando um panorama da fotografia brasileira na última década do século XX.

Em todas as quatro edições prevaleceu a participação massiva de fotógrafos baianos, em sua grande maioria profissionais atuantes no segmento da foto-reportagem e publicidade. Incluindo também a participação de trabalhos de artistas plásticos, alguns já conhecidos em outros salões como: Silvio Robatto, Jamison Pedra, Juarez Paraíso, Alba Vasconcelos, Antonio Neto, como também Mário Cravo Neto, Juracy Dórea, Pedro Archanjo e Valéria Simões que falaremos a seguir¹⁰².

O primeiro prêmio de Mário Cravo Neto com fotografia foi uma menção honrosa no Segundo Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea, em 1969. O artista morou na sua adolescência alguns anos em Berlim onde começou a esculpir e a fotografar. No período de 1968 a 1970 estudou arte em Nova York no *Art Student League*. Segundo ele¹⁰³, esta época foi altamente positiva para o desenvolvimento da sua poética.

Em entrevista para o jornal *A Tarde*, de 10 de julho de 1991, Mário Cravo Neto afirmou que no princípio de sua carreira havia um interesse em mostrar em seus retratos o lado psicológico do modelo, o que deixava transparecer do seu íntimo. Entretanto, sua proposta mudou na

¹⁰² A escolha dos nomes deve-se ao foco deste trabalho ser as relações entre fotografia e artes plásticas. Selecionamos os artistas com uma linguagem mais autoral e com um trânsito mais definido nas artes plásticas.

¹⁰³ Em entrevista para este trabalho, 23 de março 2009.

década de 1980, quando ele passou a mostrar uma organização material e espacial, fotografando o corpo humano com objetos e animais.

O artista participou do Primeiro e Segundo Salão de Arte Fotográfica da Bahia com um exemplar, em cada mostra, de imagens pertencentes a uma série feita entre 1988 a 1991. São fotografias em preto e branco, que segundo ele¹⁰⁴ não existiu uma explicação racional para a escolha, sendo produzidas em estúdio com temas ritualísticos, a primeira sem título, realizada em 1990, e a segunda intitulada “Lua com Ovo”, de 1988.

De acordo com Cravo Neto, a fotografia em estúdio possibilitava o fotógrafo a construir com a luz o que deseja mostrar, como se fosse um escultor que constrói em um bloco de mármore a imagem desejada. “Não me importa apenas registrar psicologicamente aquela pessoa, mas sim usá-la como matéria para modelar o que eu objetivo fotografar”, declarou¹⁰⁵.

A imagem apresentada no Primeiro Salão (Figura 70) é intrigante. Usando um corte aproximado surge um rosto escondido entre as mãos, que foi dramaticamente iluminado pela direita, estimulando um ar de mistério em torno da composição. O espectador é motivado a imaginar esta identidade não revelada. De acordo com o escritor Fernandes Junior (2003, p.171), os retratos do fotógrafo possuem uma particularidade:

Seus personagens são expostos nas baixas luzes, no enquadramento fechado e foco crítico, elementos que pontuam e caracterizam sua sintaxe. Demonstram ainda, quase sempre, a existência de uma intimidade, que mantém o mistério e a força interior dos retratados.

Este trabalho de Cravo Neto lembra também uma imagem (Figura 71) do fotógrafo americano Robert Mapplethorpe (1946-1989) e, com temáticas diferentes, os dois fotógrafos compartilham elementos estéticos semelhantes. Com efeito, Mapplethorpe também buscava em sua obra fotográfica paralelos com a escultura¹⁰⁶.

Nestas fotografias, embora com diferente intencionalidade, existe uma aproximação, seja na maneira do enquadramento, da disposição da forma em destacar o rosto, o relevo das mãos, e até no significado do gesto, que alude à ocultação de uma identidade.

¹⁰⁴ Em entrevista para este trabalho, 23 de março 2009.

¹⁰⁵ Entrevista no Jornal A Tarde, 2º Caderno, 10 de jul. 1991, p.3.

¹⁰⁶ MORRISROE, Patricia. Mapplethorpe: uma biografia. Tradução de Flávia Villas - Boas. Rio de Janeiro: Record, 1996. P.266

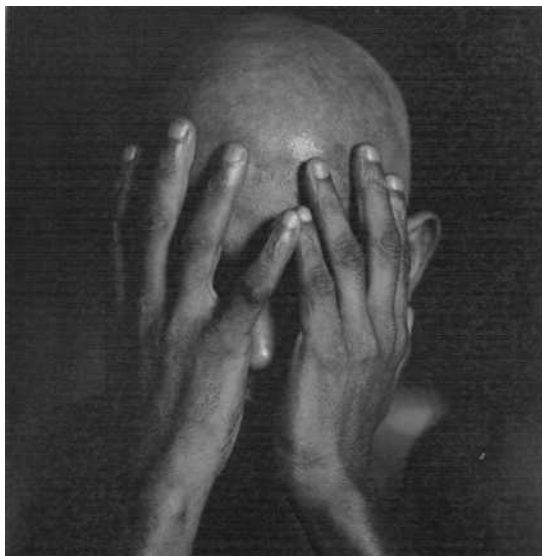


Figura 70 – Sem título, 1990
Fotografia de Mário Cravo Neto
Fonte: Catálogo Publivendas, Bigraf



Figura 71 – Sem título, 1980
Fotografia de Robert Mapplethorpe
Fonte: Te Neus Publishing

A extensa obra de Cravo Neto reúne diversos trabalhos fotográficos e instalações. Ele fotografou vários aspectos da cultura baiana com participação em bienais, salões, exposições e prêmios nacionais e internacionais. Foi um dos mais importantes fotógrafos brasileiros.

Sobre Juracy Dórea, ele é mais um artista que integrou os Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia. Arquiteto, desde os anos 1960 se dedica às artes plásticas. Influenciado por aspectos da sua região de origem, Dórea possui um notável trabalho em diferentes técnicas, incluindo fotografia, voltado às questões da realidade sertaneja. Entretanto, sua participação nos quatro Salões foi marcada por uma temática distinta; ele aderiu a todas as edições, abordando sempre em suas fotografias o gênero retratos.

Quando analisamos as imagens publicadas nos catálogos observamos uma coerência entre elas. São retratos femininos pousados de distintas fases da juventude. Nos dois primeiros Salões, o enquadramento mais aberto permite observarmos mais detalhes da modelo, na primeira versão com um vestido branco e cabelos soltos (Figura 72) e, no salão subsequente, a imagem de uma moça com um vestido floral e coroa de flores na cabeça é apresentada numa posição clássica do retrato, lembrando uma pintura.



Figura 72 – Flor Violeta
Fotografia de Juracy Dórea
Fonte: Catálogo 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica

No terceiro e quarto Salões os retratos enquadrados de forma mais fechada revelam o rosto de uma adolescente com cabelos rebeldes e de uma criança sorridente. Nos semblantes fotografados, Dórea sensivelmente consegue capturar a essência de um sentimento de ingenuidade e pureza comum a todas as fases apresentadas.

Quanto a Pedro Archanjo, só não participou do terceiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. Em cada Salão apresentou diferentes temáticas do seu trabalho e seu interesse e pesquisa pela influência da cultura africana na Bahia geraram um conjunto de imagens que tiveram representação na Segunda edição do evento. Enquanto que a fotografia exposta no Primeiro Salão (Figura 73) fez parte de uma série criada a partir de bandeirolas típicas das festas juninas, que enquadrada de maneira não convencional se distancia de seu desenho original. A imagem copiada em filme de pouca sensibilidade produz um contraste gráfico que ressalta aos olhos. A fotografia que compõe o quarto salão é de um manequim numa vitrine, que visto rapidamente pode-se confundir com uma imagem real. Ao que tudo indica, a partir daí o artista começou a articular um novo conceito que influenciou os seus últimos trabalhos.

Archanjo é sociólogo, começou a fotografar na década de 1980 e é um dos idealizadores da Bienal de Artes Plásticas do Recôncavo.



Figura 73 – Fotografia de Pedro Archanjo
Fonte: Catálogo 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica

Por fim, Valéria Simões também marca presença em todos os Salões Nacionais de Arte Fotográfica Baiana. Abordando assuntos variados, a artista apresentou inicialmente um flagrante onde, no primeiro plano, aparecem três grandes guarda-chuvas decorados com imagens de um rosto de mulher; no meio do enquadramento e em segundo plano, mostra duas pessoas sentadas de costas (Figura 74). A fotografia, como é definida no texto de apresentação do catálogo, tem algo surrealista.

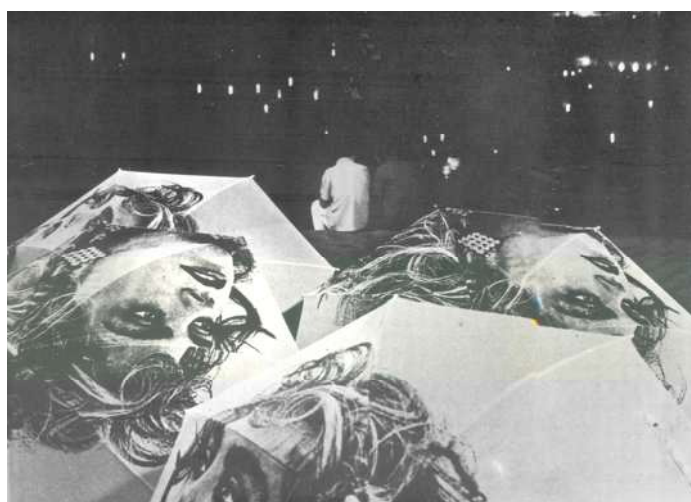


Figura 74 – Fotografia de Valeria Simões
Fonte: Catálogo 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica

Na segunda mostra, Simões exhibe uma imagem forte, feita com uma teleobjetiva, sem profundidade de campo, onde um pé, calçados com sandálias é enfatizado pelos detalhes das unhas calejadas.

A terceira participação de Simões exibe em um ângulo de visão fechado uma composição equilibrada de raios sucateados, onde o contraste da luz nas peças produz uma harmonia na imagem. E a última fotografia revela a intimidade de um senhor, trajando paletó e cartola, sentado à esquerda numa cama; atrás dele, um paletó e cabides pendurados, do lado oposto, um fogão, painéis e garrafas fazem parte do cenário, podendo indicar ser o interior da morada de um artista boêmio e solitário.

A artista, em seus diferentes temas, revela uma busca constante em se desprender da realidade. Seu olhar sensível se expressa através da fotografia desde os tempos de graduação na Escola de Belas Artes¹⁰⁷.

2.9 As Mostras de Fotografia Contemporânea Baiana

As Mostras de Fotografia Contemporânea Baiana foram no total de quatro, tinham um caráter regional e aconteceram entre os anos de 1995 a 1998, sempre contemplando o mês de agosto pelo significado comemorativo ao dia mundial da fotografia¹⁰⁸. O projeto surgiu da iniciativa da fotógrafa Iraíldes Mascarenhas¹⁰⁹, que coordenou todas as mostras. Sem premiações, o objetivo maior era divulgar a produção fotográfica local.

A primeira exposição não recebeu o nome oficial de Mostra de Fotografia Contemporânea Baiana; surgiu em homenagem à Semana Mundial da Fotografia, durante 18 a 27 de agosto de 1995, na Galeria do SEBRAE, no Pelourinho. Foram exibidos trabalhos de 70 fotógrafos, em cores e preto e branco, apresentando um apanhado da produção baiana em arte, publicidade e propaganda¹¹⁰. Contaram com o apoio do SEBRAE, Banco do Brasil, Secretaria da Cultura e Turismo, Bigraf e Cop&magem.

Em entrevista para este trabalho, Mascarenhas (2008) revela que não houve uma seleção e o evento tentou contemplar todos os profissionais da área, que participaram massivamente, cada um com uma fotografia expressando o que tinha de melhor.

¹⁰⁷ Declaração feita em entrevista, em 7 de março de 2008.

¹⁰⁸ 19 de agosto é o dia mundial da fotografia.

¹⁰⁹ Iraíldes Mascarenhas também participou do Grupo de Fotógrafos da Bahia.

¹¹⁰ Cf. Jornal A Tarde, 18 ago. 1995.

A necessidade de ampliar o projeto buscando outro local para a exposição levou Mascarenhas a procurar a diretoria do Museu de Arte da Bahia, que foi receptiva à idéia, e mesmo com todos os salões reservados, ofereceu o espaço das oficinas do Museu para realização da exposição.

A partir daí, aderindo à linha conceitual do local, o nome passou a ser Mostra de Fotografia Contemporânea Baiana. O segundo ano teve a participação de 65 fotógrafos de áreas semelhantes à primeira edição, com fotos coloridas e em preto e branco, e aconteceu entre 16 de agosto a 15 de setembro de 1996. Oficinas, palestras e mesas redondas fizeram parte da programação do evento¹¹¹, que teve o apoio do MAM, FUNARTE, e das empresas Kodak, Cop&magem e Estúdio.

Já a terceira mostra foi realizada durante 15 de agosto a 7 de setembro de 1997. Desta vez, ocorreu um avanço em relação ao lugar de exibição, sendo cedida a galeria 1 do museu e devido ao seu tamanho o número de participantes foi reduzido para 30¹¹². Os trabalhos inéditos, segundo o jornal A Tarde, de 18 de agosto de 1997, variavam entre os tamanhos cerca 40 x 60 cm a 50 x 75 cm, em cores e preto e branco.

Os temas eram em sua maioria referentes à Bahia. Entre os participantes, vários fotógrafos que fizeram parte do Grupo de Fotógrafos da Bahia, como também nomes conhecidos das artes plásticas: Juarez Paraíso, Edgar Oliva, Valéria Simões, Ailton Sampaio, entre outros. Mascarenhas (2008) chama a atenção para a obra inovadora de Célia Aguiar nesta mostra, que foi uma foto-instalação, porém, segundo ela, infelizmente a imagem publicada no catálogo não corresponde a da exposição.

A quarta e última Mostra deixou de ser nomeada contemporânea e passou a ser chamada Mostra de Fotografia Baiana, realizada no MAM, entre 24 de julho a 30 de agosto de 1998, exclusivamente com imagens em preto e branco, nos tamanhos aproximados 50 x 60 cm, produto de 30 fotógrafos atuantes no mercado. Nesta, Mascarenhas dividiu a coordenação com Mara Mércia¹¹³ e Valéria Simões.

¹¹¹ Jornal Bahia Hoje, 7 set. 1996.

¹¹² Em entrevista para esta pesquisa a coordenadora do evento revela 30 participantes, assim como o Jornal Correio da Bahia de 20 de agosto de 1997, entretanto, no catálogo da exposição consta o nome de 33 participantes.

¹¹³ Mara Mércia é fotógrafa atuante no fotojornalismo (ALVES, 2006, p.190)

A exposição foi dedicada a todos os fotógrafos profissionais como também à memória de Vitor Diniz, nome de destaque para fotografia cinematográfica na Bahia, também presente nas exposições do Fotobahia e na primeira mostra na galeria do SEBRAE.

O fato desta mostra ser composta apenas com imagens em preto e branco pode demonstrar a busca por parte dos organizadores do evento por uma fotografia mais artística. Seja pela natureza da imagem em preto e branco, que independentemente de sua abordagem, devido aos seus tons na escala de cinza, muitas vezes intensifica a expressividade plástica da composição, como também pode estimular o observador a uma reflexão intensa sobre o tema, já que a realidade do mundo é colorida.

A primeira exposição aconteceu no mesmo ano que o último Salão de Arte Fotográfica da Bahia, passando a Segunda Mostra de Fotografia Contemporânea da Bahia a ser o único evento exclusivo da especialidade na capital baiana. Nesta edição foram absorvidos praticamente quase todos os participantes dos Salões da EBA. O evento se tornou mais fechado a partir da terceira e quarta mostra quanto à seleção dos fotógrafos convidados.

As três últimas exposições tiveram o apoio do MAM, sendo que a terceira e quarta possuíram um catálogo patrocinado pelo governo do estado da Bahia. De acordo com Mascarenhas (2008), o projeto era independente e a diretoria do museu nunca exerceu nenhuma influência a respeito do número de participantes ou da própria seleção. Quanto à mostra não ter nunca pleiteado o salão principal, ainda segundo ela, deve-se ao seu tamanho, que exigiria um patrocínio inexistente para realização.

A ausência de uma equipe permanente e principalmente a carência de recursos levou Mascarenhas a desistir do projeto. É louvável seu envolvimento e esforço, principalmente quando observamos a progressão dos espaços conquistados para a realização das mostras.

Como outros projetos relacionados à cultura, a efetiva falta de apoio dos órgãos oficiais contribuíram para mais um término de um acontecimento referente à fotografia no estado da Bahia.

3 A FOTOGRAFIA NOS SALÕES DE ARTES DA BAHIA

3.1 O Processo de Redemocratização do Brasil

A transição do regime militar para a democracia no Brasil começou em 1974, quando o General Ernesto Geisel assumiu a presidência do país, com uma proposta de liberalização política lenta e gradual, controlada pelos dirigentes autoritários (BRESSER-PEREIRA, 2003, p.207).

Nos períodos entre 1970 e 1980 grandes investimentos foram feitos na modernização das empresas, principalmente no setor midiático. O perfil dos proprietários destas empresas foi modificado, atuando com as regras do mercado capitalista, e novos métodos organizacionais de gestão permitiram a atuação maior de seus acionistas nas decisões das corporações. O desempenho independente da mídia garantiu sua participação na luta em favor do retorno à democracia. Outro aspecto importante que influenciou as decisões dos militares no processo de redemocratização do país foi a política externa praticada pelo presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, em 1977, que propôs o afastamento dos EUA dos países onde os direitos humanos não fossem respeitados (ABREU, 2006, p.81).

A crise política, decorrente do desgaste do modelo autoritário, aliada à crise econômica que o Brasil atravessava desencadeou a campanha das “Diretas Já”. O movimento, que teve início em 1983, defendia eleições diretas para a Presidência da República. No ano seguinte, a mobilização de diversos setores da sociedade brasileira pelas “Diretas Já” se transformou em grandes passeatas e tomou as ruas das principais cidades brasileiras. A liderança do movimento pelas eleições diretas foi o porta-voz da mudança política no país, que teve como marco a aprovação de uma nova Constituição Federal em 1988 e a realização das eleições diretas para Presidente da República em 1989.

Depois de 25 anos sem eleições diretas para presidente, em 1990 assumiu Fernando Collor de Mello, que defendeu uma política econômica liberal, iniciando o processo de abertura de tecnologia, produtos e capital estrangeiro no país. No âmbito da política cultural, o novo governo desativou o Ministério da Cultura juntamente com a maior parte dos conselhos e fundações, desmontou estruturas culturais longamente formadas como: a EMBRAFILME, O Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- SPHAN,

Fundação Nacional de Artes Cênicas, entre outras (JOSÉ, 2007, p.132). Seu governo durou apenas cerca de dois anos e meio, foi marcado pelo confisco monetário e escândalos de corrupção que culminaram em seu afastamento, através de um processo de *impeachment*, votado pelo Congresso Nacional.

A ampliação da abertura financeira da economia brasileira começou no final dos anos 1980, ainda no governo Sarney, e foi aprofundada nas gestões de Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso. O governo atual de Luiz Inácio Lula da Silva deu continuidade a este processo a partir da mesma estratégia adotada nas administrações anteriores (CARNEIRO, 2006, p.136).

O modelo neoliberal iniciado pelo presidente Collor de Melo teve prosseguimento nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso: privatizações e reforma administrativa foram a tônica de seu governo. Em relação à cultura, Cardoso implementou leis de incentivos fiscais, Lei do Audiovisual e modificou a Lei Rouanet, concedendo a iniciativa privada isenção fiscal a empresas patrocinadoras da cultura. A política cultural passou a ser explicitamente orientada pela premissa de aproximação entre cultura e mercado (JOSÉ, 2007, p.136).

Na Bahia, durante o processo de redemocratização do país, a política não sofreu muitas modificações. Em 1991, Antonio Carlos Magalhães, anteriormente nomeado em duas ocasiões governador do Estado da Bahia pelo regime militar, reassume pela terceira vez a liderança do estado. Em sua administração a Secretaria da Cultura, criada em 1987, foi extinta e incorporada à Secretaria da Educação. Os dois governos seguintes deram continuidade, com pequenas modificações estruturais, à mesma política. A hegemonia política liderada pelo grupo carlista continuou no poder até o ano de 2006.

Com as novas políticas voltadas para a abertura do país para o mercado internacional e o incentivo fiscal para cultura, foi priorizado o desenvolvimento de políticas focadas em atividades ligadas ao consumo cultural e turístico.

Em 1995, a Secretaria de Cultura deixou de pertencer à Educação e foi assimilada pela Secretaria de Turismo, passando a ser nomeada Secretaria de Cultura e Turismo do Estado. À frente do órgão o economista e historiador Paulo Gaudenzi permaneceu durante onze anos conduzindo a pasta. Com longa passagem na administração da Empresa de Turismo da Bahia

- BAHIATURSA, Gaudenzi foi também coordenador de fomento e turismo na Secretaria de Indústria e Comércio do Estado da Bahia, no primeiro governo de Antônio Carlos Magalhães.

Conforme Vieira (2006), a política adotada pelo grupo foi orientada pela lógica de caráter empresarial, em que a tendência à desregulamentação das funções do estado e a gradativa privatização dessas atividades econômicas foram o carro chefe do ciclo administrativo. As ações foram concentradas no setor de preservação patrimonial, visando adequar os monumentos históricos ao projeto de turismo desenvolvido pelo estado, enquanto outros segmentos artísticos culturais careceram de uma efetiva atenção.

Alguns centros culturais no interior do estado foram reformados, assim como tiveram início, em 1992, os Salões Regionais de Artes Plásticas nos municípios de Alagoinhas, Feira de Santana, Itabuna, Juazeiro, Porto Seguro, Valença e Vitória da Conquista. Entretanto, estas iniciativas foram esparsas, descontínuas e sem infra-estrutura adequada.

Na capital, o quadro também não foi diferente. Mesmo com a criação dos Salões da Bahia, no Museu de Arte Moderna, em 1994, as artes plásticas padeceram de uma política ampla e contínua no sentido de fomentar a produção artística local.

Contudo, partindo da atmosfera renovadora da política nacional, surgiu no início dos anos 1990 a primeira Bienal do Recôncavo. O projeto promovido pela iniciativa privada tem como objetivo incentivar as artes no estado e inicialmente buscou a retomada da dinâmica criativa favorecida pelas antigas Bienais da Bahia.

3.2 A Fotografia na Bienal do Recôncavo

A Bienal do Recôncavo é um evento contínuo e que oferece um painel diversificado das artes visuais contemporânea no Estado. A fotografia foi contemplada como categoria específica, fazendo parte de um conjunto de diversas formas de expressão artística.

Segundo a crítica de arte Matilde Matos (1993)¹, as artes plásticas na Bahia, na década de 80, careceram de uma política cultural sólida; com poucos incentivos, a arte ficou à parte dos

¹ Matos é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Baiana de Críticos de Arte.

interesses e das prioridades do Estado. Nesse período, a arte e a cultura baiana passaram por um momento particularmente cruel, sem qualquer ajuda oficial. Só no início dos anos 90, é que o Centro Cultural Dannemann cria um salão de arte, a cada dois anos, para promover o desenvolvimento artístico e cultural do recôncavo da Bahia.

Logo depois da criação da Bienal do Recôncavo, reaparecem outras iniciativas semelhantes na área da cultura do Estado, como o Salão da Bahia, promovido pelo Museu de Arte Moderna; os Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia, da Fundação Cultural do Estado; os Salões Nacionais de Arte Fotográfica da Bahia organizado pela Escola de Belas Artes, UFBA, entre outros.

A primeira Bienal do Recôncavo surgiu em 1991, no município de São Félix, expondo 345 artistas, com cerca de 900 trabalhos produzidos nas cidades do Recôncavo, Feira de Santana e Salvador. As inscrições limitavam ao mínimo de duas e ao máximo três obras por modalidade, exceto vídeo, instalação e performance. No sentido de estimular o processo cultural, os organizadores resolveram apresentar um painel amplo do que se estava produzindo na Bahia na época em termos de artes visuais. Com o objetivo de incentivar o surgimento de novos talentos a coordenação da Bienal optou pelo processo de inscrição, em lugar do sistema de indicações, prática comum em outras bienais.

Na primeira edição todas as obras inscritas foram exibidas e houve apenas uma seleção para premiação. A montagem da exposição foi feita agrupando os trabalhos por linguagens em nove modalidades: pintura, novas tendências, escultura, desenho, gravura, vídeo, performance, artes gráficas e tapeçaria.

Além do Centro Cultural Dannemann (Figura 75), casarão edificado em 1873, que foi a sede da Fábrica de Charutos Dannemann, totalmente restaurado em 1990, outros espaços alternativos, como a Casa de Cultura Américo Simas, Rodoviária, foyer da agência do Banco do Brasil e a Praça José Ramos na cidade de São Felix, foram escolhidos para abrigar o extenso número de obras. A comissão julgadora foi composta por gráficos, jornalistas, cineastas, mas na sua grande maioria artistas plásticos, reunindo 23 integrantes. Para a seleção final o júri foi dividido em quatro grupos, sendo que cada integrante fez suas anotações individuais depois de observar e analisar toda a exposição.

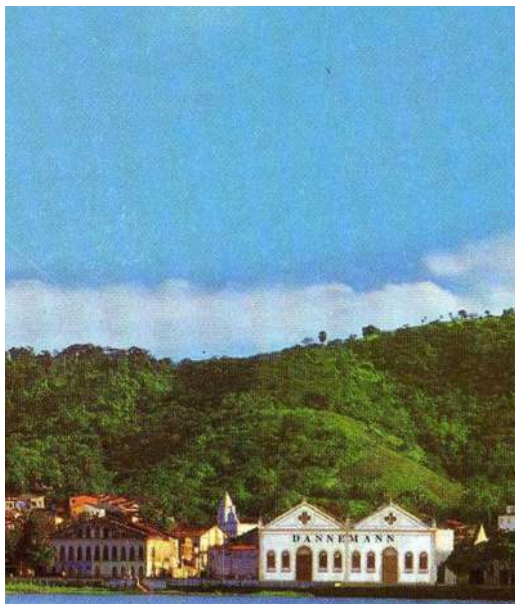


Figura 75 – Centro Cultural Dannemann, São Felix
Fonte: Catálogo da VI Bienal do Recôncavo

Essa foi uma tentativa inovadora, porém, para Renato da Silveira², um dos membros do júri e responsável pela organização visual, a experiência foi muito confusa devido à escolha dos espaços para a exibição das obras, porque ao mesmo tempo muitos artistas que estavam no júri também estavam expondo, não concorrendo a prêmios, mas com participações especiais.

A programação da primeira Bienal, que durou exatamente um mês, de 10 de setembro a 10 de outubro de 1991, contou com uma mostra paralela dos trabalhos da comissão de avaliação e a participação especial da fotógrafa Maria Sampaio, com uma exposição em preto e branco de suas imagens sobre o Recôncavo. Foram realizados seminários e cinco oficinas: antropologia visual, que teve a fotografia como técnica de pesquisa antropológica, oficina de programação visual, gravura, teatro e restauração. A Bienal foi encerrada com um simpósio sobre a produção cultural baiana, onde foi elaborada a Carta de São Félix, documento contendo um programa mínimo de ação na área cultural da região apresentada às autoridades do setor da época.

Quanto às lãureas, na primeira edição, foi atribuído como grande prêmio uma viagem à Europa, com passagem e hospedagem; onze prêmios de aquisição no valor de 200 dólares; dois prêmios de incentivo à pesquisa destaque para artista do interior, além de menções especiais contempladas com certificados. No mês de encerramento, todas as obras dos

² Entrevista com Renato da Silveira concedida para este trabalho, em 30 set. 2007.

participantes do concurso ficaram à venda, para que *marchands* e pessoas ligadas ao mercado de arte do estado e dos grandes centros do país pudessem adquirir os trabalhos e lançar os artistas do recôncavo numa carreira nacional.

Embora a organização do evento não excluísse a participação de representantes de outros estados ou de diferentes nacionalidades, a primeira Bienal do Recôncavo possuiu um caráter regional; cerca de 90% dos artistas inscritos eram da região³. O fato da tímida participação dos artistas de outros lugares foi, possivelmente, devido à falta de conhecimento do evento. Na terceira edição o conceito estratégico foi ampliado, passando a receber um maior número de obras de todo o Brasil, ganhando mais tarde amplitude e repercussão internacional.

Todas as formas de expressão artística são consideradas pela comissão julgadora, sendo que as obras apresentadas nas seguintes categorias são mais frequentes: pintura, desenho, objeto, gravura, fotografia, instalações, novas experiências, vídeo, plotagem, artes gráficas, performance, tapeçaria e escultura.

No que diz respeito à fotografia, a produção fotográfica baiana encontrou na Bienal do Recôncavo, ao longo de 16 anos, um espaço representativo. O número crescente de trabalhos fotográficos selecionados apresentou um percentual total correspondente a 68% em comparação a 32% das obras exibidas advindas de outras regiões, no período entre 1991 a 2006 (Figura 76).

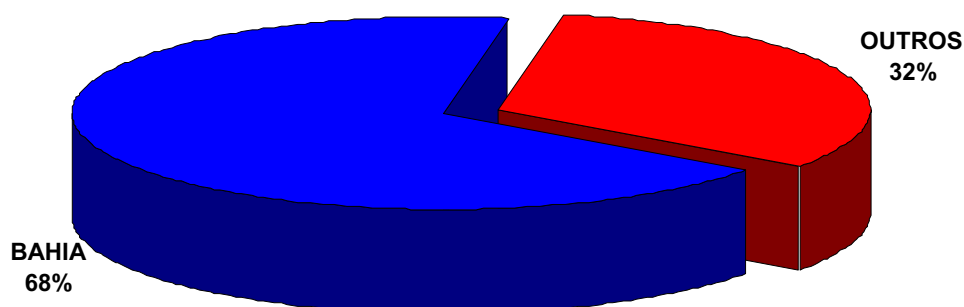


Figura76 – Percentual da origem das obras fotográficas selecionadas na Bienal do Recôncavo, 1991 – 2006
 Fonte: Catálogos da Bienal do Recôncavo
 Elaboração Própria

³ Informações recolhidas nos arquivos do Centro Cultural Dannemann, novembro 2007.

Tabela 1

Número de Obras Fotográficas Seleccionadas nas Bienais do Recôncavo, 1991 – 2006

Nº	Período de 1991 a 2006	OUTROS	BAHIA
1	1ª Bienal do Recôncavo (1991)	7	28
2	2ª Bienal do Recôncavo (1993)	0	8
3	3ª Bienal do Recôncavo (1995)	4	12
4	4ª Bienal do Recôncavo (1998)	0	1
5	5ª Bienal do Recôncavo (2000)	3	5
6	6ª Bienal do Recôncavo (2002)	1	5
7	7ª Bienal do Recôncavo (2004)	12	7
8	8ª Bienal do Recôncavo (2006)	8	11
TOTAL		35	77

Fonte: Catálogos das Bienais do Recôncavo, 1991 – 2006. Elaboração Própria

3.3 Fotografias Premiadas nas Primeiras Bienais

Desde a primeira edição da Bienal, a participação da fotografia se fez presente, tanto na programação especial e atividades paralelas quanto na participação de obras inscritas, ganhando gradativamente mais espaço, sejam os trabalhos de fotógrafos que registram imagens explorando principalmente a estética, Fotógrafos Artistas ou os que utilizam o meio fotográfico como forma de expressão permanente ou ocasional⁴.

É importante salientar que a Bienal do Recôncavo foi o primeiro salão de arte na Bahia a inserir a fotografia como categoria de premiação.

No período estudado, equivalente às oito Bienais do Recôncavo, de 1991 a 2006, o prêmio de Aquisição foi concedido três vezes para obras fotográficas, sendo dois dos ganhadores artistas residentes na cidade do Salvador: Alba Vasconcelos e Fábio Duarte, sucessivamente na I e VIII Bienais. Quanto as Menções Especiais foram um total de onze entre eles, sete eram procedentes do estado da Bahia.

Na primeira Bienal a fotografia obteve o terceiro lugar em relação aos números de artistas, com 33 participantes, predominando a categoria pintura com 116 integrantes e, em seguida, a escultura, com 37 inscritos. Entretanto, fotomontagem e foto-objeto foram consideradas duas categorias distintas da fotografia, tendo cada uma das modalidades um trabalho representado.

⁴ Um aspecto importante a ser considerado é que o coordenador do evento, Pedro Archanjo da Silva, é fotógrafo.

Segundo Archanjo⁵, estas novas modalidades foram classificadas, na ocasião, separadamente por corresponderem à outra forma de elaboração da imagem fotográfica, partindo de recursos que diferem do purismo da fotografia tradicional. Atualmente a definição desta modalidade foi ampliada não existindo distinções entre outras formas de expressão do meio fotográfico.

Em 1991, o Grande Prêmio ficou com a categoria escultura; a fotografia recebeu um Prêmio de Aquisição, acompanhada pelas modalidades audiovisual, novas experiências, seguida por duas indicações para performances, instalações e três pinturas. Já as Menções Especiais foram para uma fotomontagem, uma foto-objeto, uma cerâmica, uma tapeçaria, uma gravura, novas experiências, dois vídeos e duas esculturas, quatro performances e ,por fim, nove pinturas.

A artista Alba Vasconcelos recebeu o Prêmio de Aquisição na categoria fotografia com uma série composta por três retratos, uma seqüência com a mesma modelo realizada em estúdio (Figura 77). Uma mulher com cabelos crespos, soltos, contrastando com os olhos azuis, em uma pose clássica. A artista trabalhou com uma técnica denominada *hand tintine*, que consiste em pintar a cópia fotográfica a mão com tinta a óleo própria para esta função, o que requer uma habilidade técnica específica. Ela utilizou uma câmera de médio formato, 6 x 6 cm, Hasselblad, com filme preto e branco. Os trabalhos são sem títulos e possui uma dimensão de 50 x 44 cm.



Figura 77 – Fotografia de Alba Vasconcelos
Fonte: Catálogo da I Bienal do Recôncavo



Figura 78– Busto da Rainha Nefertiti
Fonte: Biblioteca de História Universal

⁵ Em entrevista concedida para este trabalho, em 22 de janeiro de 2008.

O trabalho da artista se notabiliza pelo domínio técnico, alta definição, que revela conhecimento de luz, não só na execução da imagem como também na finalização dos retoques.

A pintura nesta fotografia confunde a realidade com ficção; os olhos que de fato são azuis se misturam com os cabelos em tons de branco, azul e prata; o fundo escuro neutraliza e não compete com a imagem em primeiro plano, produzindo o efeito de realçar, acentuar e destacar as formas.

A pose da fotografia pode nos remeter à imagem do antigo Egito, de uma Esfinge, Faraó ou o busto da rainha Nefertiti (Figura 78). A intenção de Vasconcelos ao realizar as fotos era buscar “a beleza que está oculta em determinadas pessoas”⁶. Neste aspecto, a modalidade do retrato é, em sua origem, imbuída de uma linguagem teatral onde se deseja apresentar o modelo da forma mais favorável possível, acentuando seus traços harmônicos escondendo as formas físicas destoantes.

Para Burke (2004, p.32), os retratos derivam das representações de modelos pictóricos que tinham como principais elementos a postura, o gesto, e o cenário composto por acessórios e objetos que determinavam sentido simbólico à imagem. Na pintura os modelos provavelmente expressavam o seu melhor comportamento, vestiam suas melhores roupas; era como se uma cumplicidade existisse entre o representado e o artista, que buscava na construção artificial, uma pose especial usualmente favorável.

Vasconcelos escolhe o formato três quartos⁷ e opta por uma posição que tem como herança a tipologia estabelecida internacionalmente pela pintura desde o séc.XV. “Da pintura, o daguerreótipo deriva outra característica – o formato $\frac{3}{4}$ - que, desde o século XV, confere individualidade ao modelo” (FABRIS, 2004, p.26).

As mãos e o penteado na fotografia também desempenham um papel importante na expressão e construção técnica, ideológica, estética e cultural da imagem.

⁶ Entrevista com Alba Vasconcelos para este trabalho em 23 de outubro 2007.

⁷ A posição de mostrar três quartos do rosto evita o alargamento dos traços e tende a afinar as linhas naturalizando a expressão facial. In: BRUSSELLE, Michael. *Tudo sobre Fotografia*. São Paulo: Book RJ Editora, 1989.

Ao folhear os álbuns, o indivíduo é colocado diante de um repertório codificado de atitudes gestuais, que impõem (parecendo sugerir) a pose mais digna, ou seja, a pose mais adequada a atestar sua posição social. O próprio fato de a frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos realizados nos ateliês fotográficos é um indicador social: a burguesia é estimulada a ostentar aquela mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico. (FABRIS, 2004, p.35)

As tendências estilísticas na fotografia, assim como em outras manifestações artísticas, correspondem à época e ao contexto do desenvolvimento e divulgação de novas técnicas. A prática de pintar fotografias surge no final do século XIX, quando ainda não existia o filme colorido, como alternativa para os retratistas aproximarem a imagem à realidade do mundo, retocando as fotografias delicadamente com coloração de aquarela, anilina e óleo.

Diferentemente dos motivos do passado, hoje principalmente nas artes, a fotografia não está mais presa a reproduzir o real com fidelidade. Segundo o artista Renato da Silveira⁸, na Bienal de Veneza, em 1968, já se tinha trabalhos em que artistas coloriam a tela sensibilizada fotograficamente. Principalmente na década 1980, o fotógrafo tcheco Jan Saudek⁹ utilizava, também com maestria, este recurso (Figura 79). Provavelmente estes referenciais influenciaram Vasconcelos na escolha da técnica em seus trabalhos.



Figura 79 – Fotografia Jan Saudek
Fonte: Fotografia do séc.XX, Taschen

⁸ Silveira foi membro da comissão julgadora da primeira edição da Bienal do Recôncavo.

⁹ Jan Saudek (1935) foi um dos primeiros fotógrafos tcheco cujo trabalho se tornou conhecido no ocidente. Sua linguagem com poderosos efeitos pictóricos foi aclamada no mundo da arte, ver Fotografia do século XX, Museu Ludwig de Colônia, Taschen, 2001.

As menções especiais atribuídas aos artistas: Jacqueline Rocha, com fotomontagem, e Antônio Neto, com foto-objeto, serão consideradas neste presente trabalho como categoricamente fotografias. A primeira, infelizmente, não há muito a relatar por ter sido extraviada. A autora comenta¹⁰ que por motivos pessoais é difícil falar sobre o trabalho, mas diz que era uma montagem feita com fotos preto e branco, pelo fotógrafo Maurício Requião, no tamanho aproximadamente 50 cm x 70 cm, intitulada “letargia, estado latente perante a incoerência humana”. Em um artigo, veiculado no Jornal A Tarde (1991, p.12), Matos descreve o trabalho como: “uma carteira de identidade, faz a denúncia mais contundente do que está acontecendo hoje no nosso País”. Já Neto não colocou títulos em seu trabalho (Figura 80) para que o observador, sem rótulos, pudesse interpretar a obra livremente. Ele particularmente a nomeou como foto-objeto “por ser algo genérico, algo que pode ser composto de várias formas”¹¹. Porém, a essência da técnica deriva da fotomontagem. Nada é digital, a fotografia utiliza a técnica analógica em preto e branco, cola e assemblage na dimensão 40 x 30 cm. O processo é resultado de filmes com baixa sensibilidade em papel fotográfico maturado em vários banhos químicos que depois é manualmente colorido no tamanho.



Figura 80– Foto-objeto de Antônio Neto
Fonte: Cópia do Autor

¹⁰ Entrevista com a artista Jacqueline Rocha para este trabalho, em 11 de novembro 2007.

¹¹ Entrevista com o artista Antônio Neto para este trabalho, em 5 de novembro 2007.

A proposta do fotógrafo traduz a junção na mesma superfície, de fragmentos de várias imagens que ao mesmo tempo se fundem e se separam. A forma inicial percebida e organizada em um breve olhar é unificada, podendo-se identificar um rosto feminino com uma boca vermelha, cabelos amarelos, olhos coloridos, e o nariz é indicado por um braço de outra imagem de mulher, que contorna o lado da face esquerda simulando um abraço caloroso dotado de uma carga sensual expressiva.

A obra possui uma nítida semelhança com os trabalhos surrealistas do início do século XX, que combinavam fragmentos de figuras reais e multifacetadas, subvertendo o código da perspectiva linear. A anamorfose da imagem corresponde ao movimento de vanguarda produzindo efeitos entre o limite do sonho e da realidade, proporcionando ao observador uma leitura polissêmica do trabalho.

A fotomontagem é uma técnica que tem por procedimento adicionar no mesmo suporte duas ou mais imagens. Foi desenvolvida como qualidade de forma artística no início da década de 1920, pelo alemão John Heartfield (STANGOS, 1991, p.88).



Figura 81 – Fotomontagem de Herbert Bayer
Fonte: Fotografia do Século XX



Figura 82 – Fotografia de Man Ray
Fonte: Man Ray/Bazar Years

A fotografia de Neto lembra também, as montagens de Herbert Bayer¹² (Figura 81). O autor é influenciado pela Bauhaus¹³ e alguns trabalhos de Man Ray¹⁴ (Figura 82), que explora a volúpia dos lábios femininos, carnudos e vermelhos. Neste trabalho, Neto tenta em sua poética resgatar formas já conhecidas.

No Brasil, começo dos anos 1950, o artista plástico Athos Bulcão também utilizou a mesma linguagem da fotomontagem em sua obra “A invasão dos Marcianos” (Figura 83).



Figura 83 – Fotomontagem de Athos Bulcão
Fonte: Catálogo do XVI Salão Nacional de Artes Plásticas

Acerca da Segunda Bienal do Recôncavo, realizada em 18 de setembro a 30 de outubro de 1993, duas Menções Especiais ficaram para dois fotógrafos residentes em Salvador: Saulo Kainuma e Shirley Stolze.

¹² Herbert Bayer (1900-1985) estudou na Bauhaus de Weimer durante 1921 – 1925. Fotografia no Século XX, Museu Ludwig de Colônia, editora Taschen, 2001.

¹³ Entrevista com o artista Antônio Neto em 5 de novembro 2007.

¹⁴ Man Ray (1890-1976) considerado um dos pioneiros da fotografia contemporânea, co-fundador do grupo Dada de Nova Iorque. Fotografia no Século XX, Museu Ludwig de Colônia, editora Taschen, 2001.

Kainuma apresentou uma fotografia (Figura 84) bem elaborada, cujo motivo carregado de contraste e brilho abarca equilíbrio e harmonia. A imagem em preto e branco, no tamanho 50 x 60 cm, foi capturada no extenso manguezal da ilha de Tinharé¹⁵. Segundo o fotógrafo¹⁶, primeiramente ele foi surpreendido pela vista numa caminhada, mas logo em seguida voltou ao local para fotografar. A fotografia, intitulada Tinharé, de Kainuma, revela a natureza com toda a sua magnitude, a forma dos galhos das arvores e suas raízes ramificadas nos conectam com a força e beleza primitiva da natureza, semelhante às primeiras vistas feitas pelos pioneiros da fotografia (Figura 85).



Figura 84 – Tinharé
Fotografia de Saulo Kainuma
Fonte: Acervo do Autor



Figura 85 – Manguezal no Recife
Fotografia de Augusto Stahl
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez do Instituto Moreira Salles

¹⁵ A Ilha de Tinharé é município de Cairu e fica no litoral da Bahia.

¹⁶ Entrevista com Saulo Kainuma para este trabalho, concedida em 9 de maio de 2007.

Em relação à Shirley Stolze, ela recebeu duas Menções Especiais, uma em 1993 e a outra na quinta edição do evento, no ano de 2000.

Em ambos os salões, as composições de Stolze foram sobre o corpo humano. As imagens foram feitas em preto e branco, onde existe uma valorização das formas através do jogo de luz. Stolze não coloca títulos em suas imagens para não induzir o espectador no reconhecimento das figuras¹⁷. Ela conta que começou com a temática depois de observar as formas do corpo através da yoga. As imagens foram realizadas em seu estúdio enquanto os modelos faziam exercícios. Na primeira no tamanho cerca 50 x 60 cm (Figura 86) é possível identificar o corpo nu de uma mulher, já na segunda (Figura 87), com aproximadamente 90 x 70 cm, é notável a tendência abstrata da fotógrafa, que de um ângulo inusitado captura com uma teleobjetiva os joelhos do modelo.



Figura 86– Fotografia de Shirley Stolze
Fonte: Acervo da Autora (1992)



Figura 87 – Fotografia de Shirley Stolze
Fonte: Acervo da Autora, (2000)

Stolze confessa que a sua poética foi totalmente intuitiva e que desconhecia o trabalho de outros fotógrafos com uma estética parecida, como Edward Weston (1886-1958) e Robert Mapplethorpe (1946-1989).

Quanto à terceira Bienal do Recôncavo que aconteceu entre 16 de setembro a 18 de novembro de 1995, uma Menção Honrosa foi dada para o grupo FC5, da cidade de Feira de Santana.

¹⁷ Entrevista com Shirley Stolze concedida para este trabalho em 30 de março de 2008.

Lamentavelmente, não foi possível conseguir nenhuma das fotografias apresentadas na exposição, nem saber sobre as suas temáticas.

O grupo coordenado por Edson Machado foi formado durante uma oficina de fotografia no Centro Cultural Amélia Amorim na cidade de Feira de Santana. De acordo com Machado¹⁸, a equipe efêmera era formada por cinco integrantes; para a Bienal do Recôncavo três fotografias foram selecionadas, uma de sua autoria e as outras de Rui Passos e Ana Lúcia Godinho.

3.4 As Últimas Premiações

Algumas modificações foram feitas nas edições posteriores. Na oitava Bienal houve seleção para os trabalhos exibidos, o número de júri foi reduzido para cinco na fase classificatória e sete para premiação. Os valores dos prêmios foram atualizados. O Grande Prêmio passa a ser um curso de especialização na Europa e os Prêmios de Aquisição e Destaque da Região do Recôncavo equivalem a três mil reais. As Menções continuam recebendo certificados.

Em 2006, durante a oitava edição da Bienal do Recôncavo, a categoria fotografia ganha o Prêmio de Aquisição e uma Menção. Desta vez o Grande Prêmio ficou com a pintura a fotografia obteve o segundo lugar em relação ao número de trabalhos inscritos com 227 obras contra 484 pinturas. No âmbito das obras selecionadas, 19 trabalhos fotográficos foram aceitos, permanecendo na mesma segunda posição em relação a 52 pinturas admitidas.



Figura 88 – Fotografia de Fábio Duarte, Auto-Retrato/Sexagissimos
Fonte: Catálogo da VIII Bienal do Recôncavo

¹⁸ Informações obtidas através de correspondência eletrônica em 20 de maio de 2008, às 12:52.

O artista Fábio Duarte ganhou o Prêmio de Aquisição com a composição fotográfica Auto-Retrato/Sexagissimos, 40 x 180 cm (Figura 88). Embora à primeira vista a imagem pareça ser elaborada com meios digitais, o artista utilizou uma câmera analógica com lente grande angular e filme colorido. Em uma seqüência, com a câmera no tripé, a primeira imagem, à esquerda, ele mesmo executou, sendo que na segunda e na terceira foi acionado um dispositivo automático para que ele saísse na foto, já que é um auto-retrato. O efeito apresentado deve-se ao longo tempo de exposição e na última imagem, provavelmente, foi utilizado um recurso de dupla exposição na mesma fotografia. A utilização de um filme tecnicamente adequado para luz do dia em uma atmosfera com luz artificial provoca na ampliação um deslocamento das cores reais do original.

Ao descrever seu trabalho Duarte¹⁹ revela que tudo começou com experimentações numa fase de reclusão em seu apartamento. Colocava a máquina no tripé e programava o automático para tirar fotos aleatórias, onde ele aparecia: “um trabalho auto-referencial, híbrido, aberto, meio cinema, meio fotografia, pós-moderno”.

O efeito amarelo do tríptico deve-se ao ambiente iluminado por velas. Próximo ao centro existe uma mesa de onde provém a iluminação e à esquerda nota-se vagamente a divisória com outro cômodo, que tem diferente nuance de luz. Supõe-se que o espaço pode ser o apartamento do artista. Na primeira fotografia aparece o vazio, na imagem central ele está deitado no sofá, quase despercebido, e por último sua imagem aparece quase fantasmagórica ao lado de uma porta.

As imagens contemporâneas causam uma sensação de explosão e de unidade ao mesmo tempo, pois não trazem serenidade, mas inquietação. Ruídos, incompletudes, ausências, o interesse pela banalidade do cotidiano, processos de fragmentação e simultaneidade, processos de desconstrução. Tudo articulado numa espécie de narrativa visual que cria uma irresistível atmosfera de encantamento. (FERNANDES JUNIOR, 2007, p.49)

A fotografia de Duarte reflete o isolamento humano, a vida solitária em um apartamento nos grandes centros urbanos, o vazio, o tom amarelado artificial ofusca as cores reais dos objetos, confundindo o real da ficção. O tamanho da imagem gera um impacto, quando também nos revela a intimidade do autor. Com uma composição livre desvinculada da idéia de registro no

¹⁹ Entrevista com o Fabio Duarte concedida em 2 de novembro 2007.

fluxo da expressão artística, Duarte constrói um material autoral onde o homem contemporâneo é o tema de sua poética.

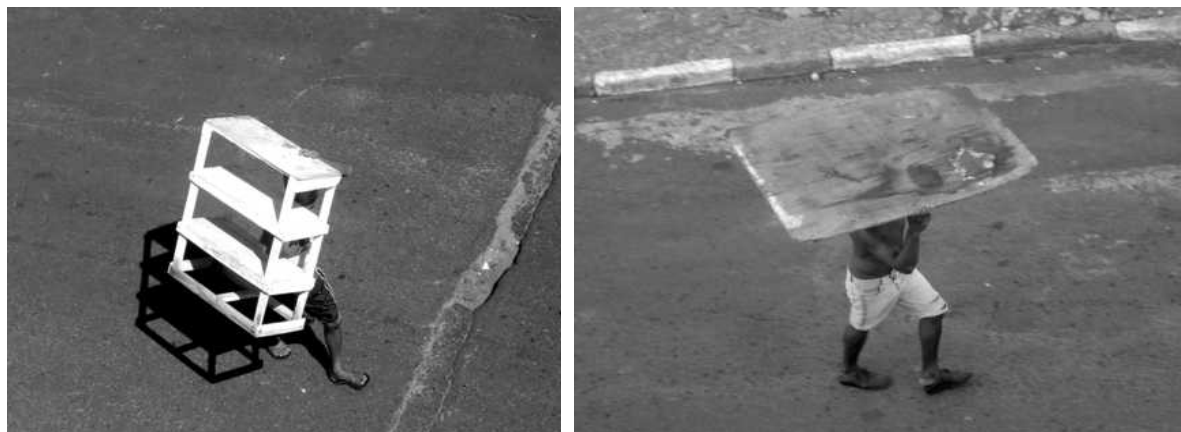
No que se refere ao conceito de auto-retrato na arte contemporânea, foge das definições clássicas do retrato, que caracterizava o rosto como principal elemento, podendo ser a reprodução de detalhes do corpo até enquadramentos mais amplos, onde o artista é apenas um elemento na composição. Por sua vez, Freire (1999, p.115) relata que o auto-retrato é significativamente recorrente nas diversas poéticas contemporâneas, mas o retrato está quase em desuso na arte conceitual.

Em 1999, Regina Paula, carioca, é uma das premiadas no VI Salão da Bahia no Museu de Arte Moderna da Bahia, MAM (Figuras 89 e 90). Sua obra, com dimensões 152 x 102 cm e 102 x 145 cm, fez parte de uma série intitulada “não habitável”, o díptico não é um auto-retrato, como a obra de Fábio Duarte, mas são perceptíveis alguns aspectos em comum entre os trabalhos. Ambos expressam um estado de espírito onde o vazio predomina aos tons artificiais da imagem; as angulações e os reflexos no assoalho sugerem um ambiente frio e desolador.



Figura 89 e 90, respectivamente – Fotografias de Regina de Paula
Fonte: Catálogo Museu de Arte Moderna da Bahia

Outro trabalho que na VIII Bienal do Recôncavo ganhou menção especial foi o de Ruy Goethe, nomeado “O mundo passa em baixo da minha janela”, duas fotografias no tamanho 30 cm x 40 cm, em preto e branco (Figuras 91 e 92). As fotografias foram feitas com uma câmera digital amadora, e as ampliações em papel especial para o meio digital.



Figuras 91 e 92, respectivamente – Fotografias Ruy Goethe
Fonte: Cópia do Autor

As imagens são flagrantes, aproximadas através de uma lente teleobjetiva com o ângulo de cima para baixo. O contraste e as sombras no asfalto revelam homens com identidades desconhecidas, que carregam objetos na cabeça. A figura corta a imagem na diagonal dando idéia de movimento, quando seus passos congelados não deixam de ser também o cotidiano espiado pela janela, o anonimato de quem passa deixando rastros. O chão escuro com o efeito da luz produz uma textura em tons de cinza quase prateado e pode nos dar uma pista do horário do instantâneo.

Podemos encontrar elementos semelhantes nos trabalhos de Goethe, observando algumas imagens do fotógrafo húngaro André Kertész²⁰ (Figura 93) com enquadramento feito de cima para baixo, que não revela as identidades dos fotografados, explora esteticamente as linhas, sombras e textura das cenas.

²⁰ André Kertész (1824-1985) viveu em Paris e trabalhou para Berliner Illustrierte, Vu, Vogue, Harper's Bazaar, entre outras. Fotografia no Século XX, Museu Ludwig de Colônia, editora Taschen, 2001.



Figura 93 – Fotografia André Kertész
Fonte: Schirmer/Mosel

Porém, a construção do trabalho “O mundo passa em baixo da minha janela”, relata o autor, surge a partir da idéia de um vídeo, parte de uma instalação apresentada na 7º Bienal do Recôncavo. Produto de observações através da sua janela, onde pessoas sentavam em um mesmo local, em estado de espera, demonstrando sentimentos de ansiedade, nervosismo ou contemplação. O trabalho de Goethe é fruto de uma narrativa de um olhar *voyeur* muito em voga no mundo contemporâneo.

3.5 Os Salões da Bahia do MAM

O Salão da Bahia surgiu como espaço oficial, em 1994, após vinte sete anos sem uma política governamental definida, no sentido de estimular as artes plásticas, sendo a última iniciativa do estado a Segunda Bienal da Bahia.

Desde o seu início em 2 de dezembro de 1994, o salão acontece no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, que foi reaberto, depois de passar por uma reforma estrutural, que perdurou mais de dois anos. O evento permanente ocorre anualmente quase sempre em dezembro prosseguindo até o começo do ano seguinte.

Heitor Reis, diretor do Museu desde 1991, esteve à frente da coordenação dos salões durante 12 anos consecutivos. Na apresentação do primeiro catálogo ele assume o compromisso de estimular e dinamizar as artes plásticas no estado da Bahia.

Ainda o discurso oficial do primeiro salão ressaltava a abertura dos critérios conceituais e um propósito em fazer uma amostragem nacional ampla de todas as linguagens artísticas contemporâneas. Acompanhando as tendências do circuito expositivo em todo o Brasil, a fotografia foi inserida nas várias modalidades apresentadas, que compreendiam inicialmente: audiovisual, aquarela, cerâmica, compugrafia, desenho, escultura, gravura instalação, mista, objeto, pintura relevo e vídeo. Havendo depois algumas mudanças gradativas referentes à nomenclatura e redefinição de determinadas categorias passando ainda outras a fazerem parte, como: assemblagem, colagem, mídias contemporâneas e vídeo instalação²¹.

Até o quarto salão existiam seis prêmios de aquisição e seis menções especiais. A partir da quinta edição os prêmios foram reduzidos apenas para seis, sendo excluídas as menções. No décimo segundo salão foram entregues no total sete prêmios, sendo dois oferecidos por: Gilberto Chateaubriand e Beth Lagardère²². Entretanto, no salão seguinte o prêmio Beth Lagardère foi extinto.

As duas primeiras edições do evento tiveram a participação de cerca 20 estados, foram as com maior número de obras selecionadas, respectivamente 141 e 106. A partir do terceiro salão as seleções das obras apresentadas foram submetidas a um grande rigor, passando a reunir cerca de 50 e do sexto em diante a quantidade iria ser ainda mais reduzida para 30 trabalhos. Já o número de escritos para o evento cresceu progressivamente partindo de 832 para 1.283 na décima terceira edição.

Empenhado em transformar o Salão da Bahia em um acontecimento de destaque no cenário nacional, a direção do museu tinha um objetivo muito delimitado o de trazer a arte contemporânea para o estado²³.

²¹ Dados referentes até a 13º edição do Salão da Bahia, pesquisados nos catálogos dos salões.

²² Beth Lagardère brasileira foi modelo na década de 1970, hoje dona de um império empresarial na França. Também é colecionadora de vestidos de alta costura. (ISTO É Dinheiro, 30/04/2003). Gilberto Chateaubriand é um dos maiores colecionadores de arte do Brasil (Catálogo do 12º Salão de Arte da Bahia).

²³ Revista Dendê, ano VI, nº18, 2003, p.9

Para a Bahia se tornar parte do circuito de arte brasileiro, Reis não poupou esforços, a começar pela composição da comissão julgadora do evento. Dividida em duas fases: seleção e premiação a banca era composta por seis examinadores em cada etapa. No período analisado dos salões nota-se a presença massiva de jurados com nomes conhecidos a frente de instituições artísticas ou em curadorias no sul do país, que a cada edição se revezavam entre si, a exemplo de Marcus Lontra, Fernando Cocchiarale, Gilberto Chateaubriand, Franklin Pedroso, Denise Mattar, Daniela Bousso, Agnaldo Farias, Jacques Leenhardt entre outros. Se tomarmos as palavras do crítico de arte Luiz Camillo Osorio, que define os salões de arte como resultado de um processo seletivo parcial, um tanto quanto arbitrário, cujos jurados negociam entre si seus “critérios” em busca de um consenso²⁴, então podemos concluir que a constante participação destas personalidades na seleção demarcou inclinações formais que certamente caracterizou os Salões do MAM.

Em entrevista para o jornal Soterópolis²⁵, quando perguntado sobre se o museu possuía um conselho curador técnico e porque sua participação assídua como júri nos salões, Reis respondeu: “O curador do museu sou eu mesmo. Eu decido os projetos, eu decido os artistas, as exposições que vão ocorrer durante o ano. [...] Quem decide é o curador. Então, o diretor sou eu, eu decido tudo, eu sou o curador, curador-diretor, eu faço as duas coisas.”

A cada evento pode-se observar uma tendência nítida em valorização da arte conceitual, que para o diretor do MAM refletia o momento contemporâneo, ele afirma ter começado com um salão simples e tradicional, mas que a quinta edição do evento já era conceitual²⁶. Reis permaneceu na direção do MAM e ainda como membro do júri até o décimo terceiro salão.

3.6 A Fotografia Baiana nos Treze Salões da Bahia

Em relação às outras categorias, o volume de obras fotográficas selecionadas até o quinto salão obteve uma colocação variável entre quarto e quinto lugar com mais quantidade. A participação da fotografia foi aumentando paulatinamente chegando a ser – ao sexto, sétimo,

²⁴ Fonte Catálogo do 9º Salão de Arte da Bahia, p.2

²⁵ Jornal Soterópolis, ano I, nº2, Setembro 1998, p.11.

²⁶ Ibid, p.10

nono, décimo e décimo primeiro salão – a segunda modalidade com o maior número de trabalhos, e predominando no oitavo e décimo segundo salão.

Já os trabalhos fotográficos selecionados procedentes do estado da Bahia apresentaram sucessivamente desde os primeiros salões uma notável diminuição, embora o número de inscrições permanecesse em destaque durante todas as edições do evento, estando entre os três estados com mais inscritos nesta categoria. Sete obras fotográficas oriundas da Bahia foram apresentadas na primeira edição e três na terceira, no segundo, quarto, quinto, sexto, oitavo, nono e décimo primeiro e décimo terceiro salão apenas um trabalho foi exposto respectivamente, e no sétimo, décimo e décimo segundo nenhuma fotografia proveniente do estado foi selecionada²⁷.

Tabela 2
Número de Obras Selecionadas nos Salões da Bahia – MAM, 1994 – 2006

Nº	EVENTO (Período de 1994 a 2006)	OUTROS	BAHIA
1	I Salão da Bahia MAM (1994)	4	7
2	II Salão da Bahia MAM (1995)	4	1
3	III Salão da Bahia MAM (1996)	1	3
4	IV Salão da Bahia MAM (1997)	3	1
5	V Salão da Bahia MAM (1998)	7	1
6	VI Salão da Bahia MAM (1999)	4	1
7	VII Salão da Bahia MAM (2000)	4	0
8	VIII Salão da Bahia MAM (2001)	9	1
9	IX Salão da Bahia MAM (2002)	3	1
10	X Salão da Bahia MAM (2003)	6	0
11	XI Salão da Bahia MAM (2004)	9	1
12	XII Salão da Bahia MAM (2005)	9	0
13	XIII Salão da Bahia MAM (2006)	9	1
TOTAL		72	18

Fonte: Catálogos dos Salões da Bahia – Elaboração Própria

A produção fotográfica oriunda da Bahia, durante treze anos dos Salões da Bahia, representou um percentual de apenas 20% em relação às obras fotográficas selecionadas de outras regiões (Figura 94).

²⁷ Os nomes dos artistas selecionados constam em anexo neste trabalho.

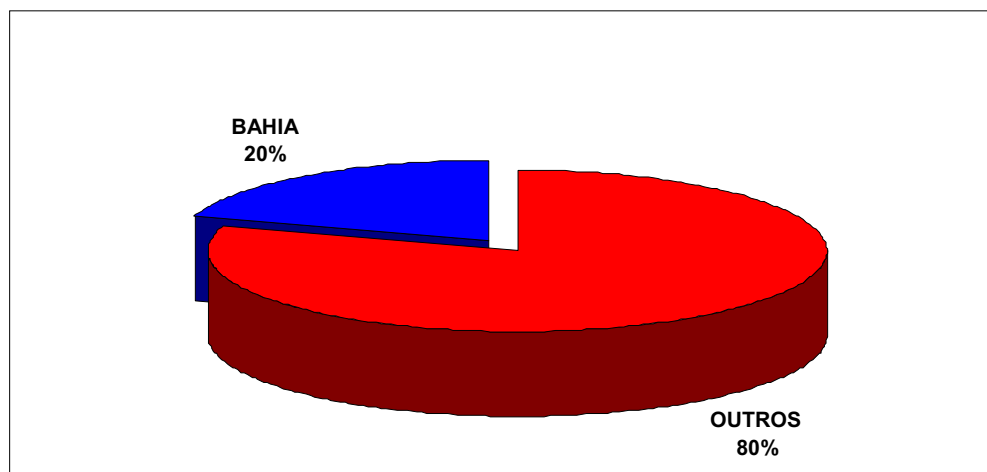


Figura 94 – Percentual da origem das obras fotográficas no Salão da Bahia, 1994 – 2006
Fonte: Autor.

Este trabalho pretende acompanhar o desempenho da fotografia baiana nos Salões da Bahia através das premiações compreendendo o período inicial até a sua décima terceira exposição. É importante salientar que o acontecimento do primeiro Salão da Bahia se dá na ocasião em que a Bienal do Recôncavo já caminhava para sua terceira etapa.

Os salões onde a categoria fotografia²⁸ foi premiada foram: quinto, sexto, sétimo, oitavo décimo primeiro, décimo segundo e décimo terceiro. Apenas no décimo primeiro salão um trabalho proveniente da Bahia ganhou um prêmio, foi o de Márcio Lima.

O fotógrafo é natural de Recife e vive em Salvador desde o início dos anos 1990. Antes de ser premiado se inscreveu no Salão da Bahia por duas vezes, sendo selecionado apenas uma vez em 2001. Nesta ocasião, passou a fotografar para o Museu de Arte da Bahia realizando a documentação fotográfica das obras, que compuseram os catálogos dos Salões da Bahia até a 12º edição do evento.

Ele também participou com fotografias na Primeira Bienal do Recôncavo e nas Mostras de Fotografia Baiana no MAM.

Em entrevista para este trabalho, Lima confessou que quando realizou as imagens laureadas no Salão, tinha a intenção de formar um políptico, onde uma imagem interagisse com a outra, mostrando o cotidiano e aspectos do universo das pessoas retratadas (Figura 95). Ele

²⁸ Trabalhos fotográficos inscritos como instalação não foram considerados nesta pesquisa.

fotografou com uma câmera de médio formato, Hasselblat, 6 x 6 cm, e utilizou filmes slides, coloridos; as imagens foram ampliadas no tamanho 100 x 100 cm.

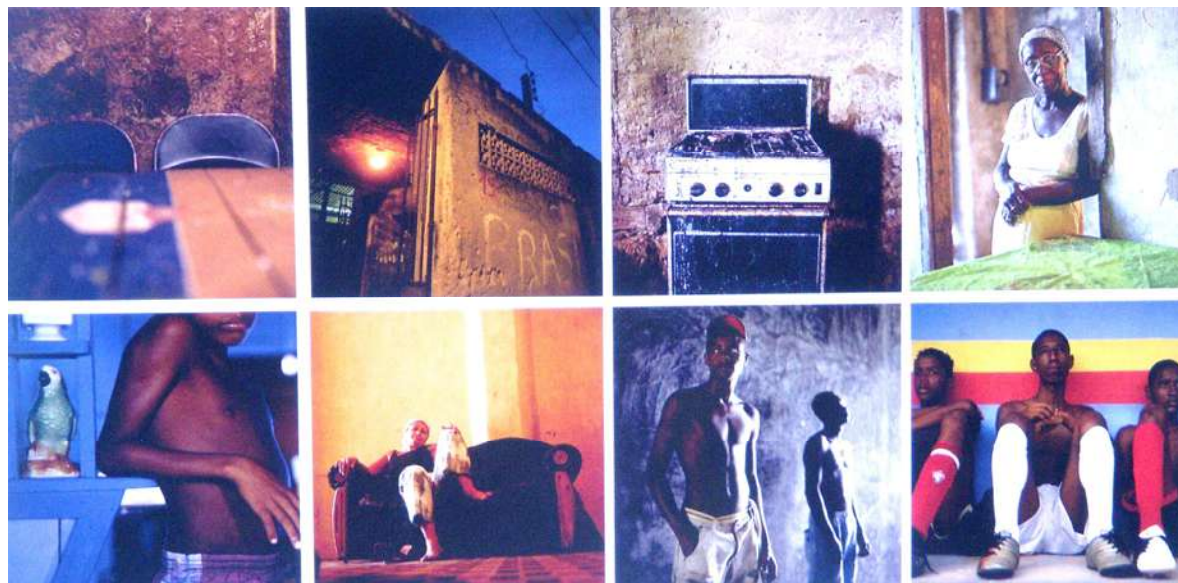


Figura 95 – Fotografias de Márcio Lima
Fonte: Catálogo 11º Salão da Bahia – MAM

Ao nos debruçarmos sobre a obra de Lima apresentada no décimo primeiro Salão de Arte da Bahia, percebemos de imediato uma atração irresistível pela atmosfera retratada, procedente da qualidade técnica, definição, nitidez e principalmente a presença de cores vivas e tons fortes e saturados visíveis na imagem. O conjunto de oito fotografias coloridas, todas do mesmo tamanho, colocadas simetricamente em duas linhas horizontais, equivalendo um espaço total de cerca 10m², revela cenas fragmentadas e descontinuas.

A obra sem título, produzida no ano de 2004, possui uma temática pertencente à realidade do cotidiano humilde de uma determinada área da cidade do Salvador. A justaposição das imagens podem nos levar a sugerir várias interpretações, entretanto, não há um sistema seqüencial obrigatório na fruição do conjunto. As aproximações formais das cenas despertam o imaginário do espectador obtendo uma função distinta do caráter purista de uma documentação.



Figura 96 – Fotografias de Miguel Rio Branco
Fonte: Editora Lazuli

Assim como alguns trabalhos do fotógrafo Miguel Rio Branco²⁹, onde ele retrata os problemas da exclusão social no nordeste brasileiro (Figura 96), e para tanto escolhe uma poética onde os tons cromáticos desencadeiam sentimentos melancólicos, no trabalho de Lima apresentado no Salão podemos observar a escolha de uma estética semelhante. Em ambos os trabalhos nota-se o efeito produzido pelas texturas desgastadas das paredes acentuadas pela iluminação e pelos contrastes de cores, fatores determinantes que confere uma carga dramática ao conteúdo social das imagens.

No trabalho de Lima a seqüência narrativa das imagens ganha uma amplitude conceitual na medida em que é destacado o significado da realidade do ambiente fotografado.

É importante salientar que até 1998, período referente ao quarto Salão da Bahia, o MAM apoiava as Mostras de Fotografia Baiana, embora sem nenhuma interferência na organização das exposições.

Analisando o número de obras fotográficas selecionadas e premiadas no Salão de Arte do MAM fica evidente a inexpressiva representação de artistas residentes do estado baiano nesta categoria. Entretanto, sem querer questionar os critérios subjetivos das escolhas, é importante ressaltar a grande quantidade de trabalhos fotográficos inscritos em todas as mostras estudadas.

²⁹ Miguel Rio Branco um dos mais importantes artistas do Brasil é fotógrafo, pintor, artista multimídia e diretor de fotografia, foi correspondente da agência Magnum. FERNANDES, Rubens Junior. *Labirintos e Identidades: Panorama da Fotografia no Brasil*, São Paulo: Cosac& Naify, 2003.

Se compararmos os números referentes às obras fotográficas selecionadas de artistas residentes na Bahia entre as oito Bienais do Recôncavo e os treze Salões de Arte da Bahia, constataremos que as Bienais do Recôncavo promoveram maior espaço para a exibição da produção fotográfica baiana, durante o período indicado (Figura 97).

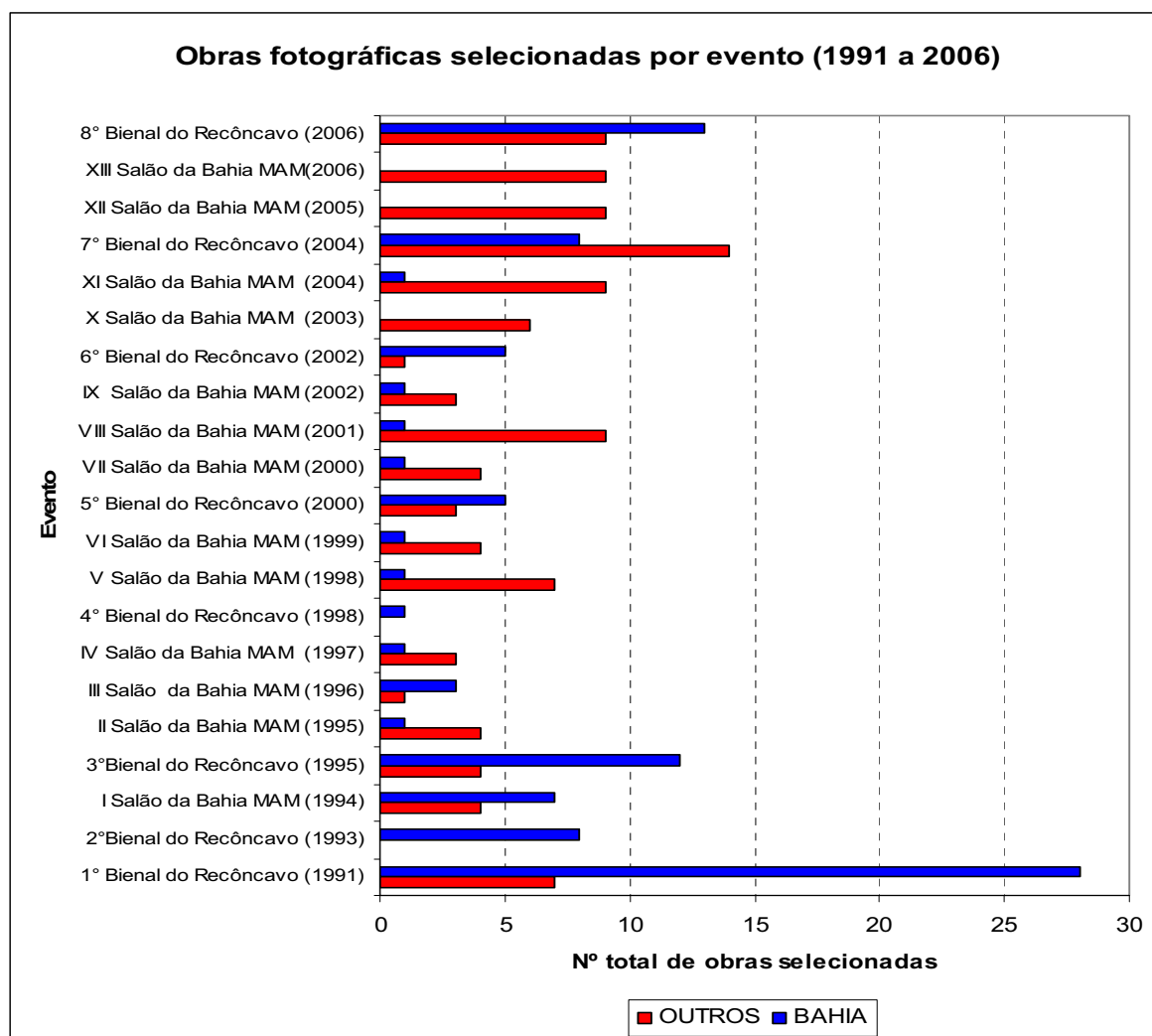


Figura 97 – Número de obras selecionadas, comparativo entre oito edições da Bienal do Recôncavo e treze Salões da Bahia – MAM

Fonte: Catálogos dos Salões da Bahia e das Bienais do Recôncavo, 1991 – 2006
Elaboração Própria

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A associação entre arte e fotografia sempre esteve presente desde os primeiros anúncios oferecidos por daguerreotipistas nos almanaques e jornais baianos. Como já é notório na história da fotografia, parte dos primeiros fotógrafos eram pintores, que com a chegada do novo invento adaptaram-se rapidamente a outra técnica. Na Bahia não foi diferente; inicialmente, os fotógrafos que chegaram a Salvador eram itinerantes e propagavam seus serviços apresentando-se como artistas, a exemplo de: C. L. Micolei, Charles Fredericks, Francisco Napoleão Bautz, entre outros.

Ao analisar a expansão da fotografia na cidade de Salvador no século XIX, verificamos que devido a sua localização geográfica privilegiada, favorecida pela existência de um porto, além de ter sido a primeira capital do Império, a cidade possuía um público receptivo aos modismos europeus e se tornou, assim, um ponto atrativo para a passagem dos primeiros daguerreotipistas que chegaram ao Brasil.

A cidade conheceu os processos técnicos de aprimoramento da fotografia com muita rapidez, onde podemos notar, no material encontrado em periódicos da época, a celeridade que estes procedimentos chegaram à capital baiana. Se observarmos o ambrótipo patenteado na América em 1854, já era desenvolvido em Salvador, em 1860, por Joaquim Insley Pacheco. Foi assim também com: o carte -de- visite criado por Disdère em 1854, oferecido por J. Goston em 1862; a fotografia estereoscópica apresentada na Exposição Universal de Londres em 1851, que obteve repercussão na capital baiana a partir de 1860, na loja N.7 Simples; e não esquecendo a foto pintura, também criada por Disdère em 1863, sendo executada por José Antônio da Cunha Couto em sua galeria de pintura e fotografia em 1873.

A partir da metade do século XIX, começam a se estabelecer em Salvador alguns fotógrafos, como o caso de Bautz que, até antes deste trabalho, alguns autores referiam-se a sua chegada na Bahia no ano de 1854, mas que, através de um anúncio encontrado durante esta pesquisa no Jornal “O Mercantil” de 18 de julho de 1851, foi constatado que ele já estava na cidade anos antes, oferecendo seus serviços em uma galeria fotográfica.

Observou-se que a atividade fotográfica foi desenvolvida com mais frequência em estúdios, devido às limitações técnicas da época, que tinha como principal especialidade o retrato. Logo, surgiu sucessivamente uma série de estabelecimentos que para se diferenciar, com as

seguintes denominações: “Photographia Alemã”, Photographia Imperial, “Photographia Nacional”, “Photographia Universal”, “Photographia do Commercio”, “Photographia Premiada”, “Photographia Cosmopolita”, “Photographia Americana”, e por fim, no início do século XX, surge a denominação “Photographia Artística”.

A predominância de fotógrafos estrangeiros na cidade do Salvador é marcante na segunda metade do século XIX. Um dos primeiros baianos atuantes é José Antonio da Cunha Couto, que antes de obter formação acadêmica na pintura já oferecia seus serviços em sua “Galeria de Pintura e Fotografia”, em 1873, onde desenvolveu a atividade de pintor e fotógrafo.

A introdução da fotografia no currículo da disciplina de desenho na escola de Belas Artes é assinalada em 1894. A técnica fotográfica foi um auxílio para os estudantes na obtenção de melhores planos e perspectiva nos estudos de paisagens ao ar livre.

Na Escola de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios tiveram alguns professores como: Francisco Terêncio Vieira de Campos, Antonio Olavo Baptista e Oséas Santos, que lançaram mão da técnica fotográfica. Na primeira década do século XX, eles possuíram, em períodos diferentes, um estúdio no mesmo endereço, onde exerceram paralelamente a função de pintores e fotógrafos. O estabelecimento pertenceu primeiramente a Vieira de Campos, em seguida a Antonio Olavo Baptista e por fim a Oséas Santos. O local era conhecido como: “Photographia Artística”.

A fotografia nestes primeiros tempos foi utilizada por estes artistas acima citados como uma ferramenta de auxílio na realização de suas encomendas, seja com esboços ou para o emprego de técnicas como a foto pintura. Também, quando eles exerceram o ofício de fotógrafos, seus trabalhos demonstravam uma herança composicional advinda da pintura.

Um dado importante encontrado foi o indício da passagem do fotógrafo Rodolph Lindemann na pintura, material que merece um aprofundamento para futuras pesquisas.

No que se refere à pintura baiana no início do século XX, é clara a influência da fotografia na pintura dos artistas Manoel Lopes Rodrigues, Presciliano Silva e Alberto Valença, estes que absorveram as tendências impressionistas durante sua formação acadêmica na Europa.

Constatamos que na Bahia o fotoclubismo surge em 1957, com a Associação dos Fotógrafos Amadores da Bahia, tendo o médico Gilberto Gomes França como sócio fundador. O grêmio foi responsável por um marco na história da fotografia baiana, a organização do Primeiro Salão de Arte Fotográfica da Bahia, juntamente com o apoio de Lina Bo Bardi no Museu de Arte Moderna, em 29 de agosto de 1961. O salão teve um caráter nacional e foi aberto para os fotoclubes brasileiros, como também, para fotógrafos independentes amadores e profissionais. Nota-se, nos trabalhos exibidos no catálogo do salão, a influência pictorialista em algumas composições, como também, identificamos a presença de José Oiticica Filho, Eduardo Salvatori, Marcel Giró, fotógrafos que já possuíam uma linguagem autoral, livre do academicismo pictorialista.

A Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia, mesmo com um número pequeno de participantes, promoveu a técnica fotográfica através de palestras e concursos. Teve uma breve passagem, já que na metade da década de 1960 o grupo foi desfeito; porém, é importante salientar que esta foi uma das primeiras iniciativas organizadas no estado da Bahia em prol da fotografia artística.

Em 1967, em plena ditadura militar, surge o Foto Cine Clube da Bahia, que promoveu até 1977 cinco Salões Bahianos de Fotografia Contemporânea. Os dois primeiros salões aconteceram em Salvador, no foyer do Teatro Castro Alves, e os outros na cidade de Cachoeira, na Galeria Amanda Costa Pinto.

O Foto Cine Clube da Bahia foi criado pelos moldes do Foto Cine Clube Bandeirante, tendo em sua presidência o jurista José Mário Peixoto da Costa Pinto, que através de vários convênios possibilitou a divulgação de concursos e cursos de fotografia, abertos à comunidade interessada.

Verificamos que os salões promovidos pelo clube reuniram representantes da fotografia nacional e serviram como ponto de intercâmbio da produção fotográfica brasileira no período. Ainda é necessário ressaltar a importância dos salões, que foram uma vitrine no sentido de apresentar trabalhos fotográficos de artistas, como também, um espaço que revelou novos talentos na fotografia local.

A Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia e o Foto Cine Clube da Bahia partiram de iniciativa individual, com um número reduzido de integrantes. Seus presidentes tiveram um papel fundamental na realização dos eventos.

Outro marco para fotografia artística baiana foi a sua inserção na Segunda Bienal de Artes da Bahia, em 1968. A fotografia não concorreu a prêmios com outras modalidades artísticas, mas teve um lugar de destaque na exposição, com uma sala especial. Constatamos que Juarez Paraíso foi um dos grandes incentivadores para a inclusão da fotografia nesta Bienal.

No período que compreende as décadas de 1970 a 1980, perdurou a inexistência de salões nacionais de fotografia na Bahia, entretanto, a partir de 1990, surgiram algumas iniciativas valorosas.

A Escola de Belas Artes promoveu consecutivamente, entre 1992 a 1995, quatro Salões Nacionais de Arte Fotográfica, que contaram com a participação ampla de fotógrafos locais e nacionais e, além das exposições, uma programação diversificada com oficinas, palestras e debates sobre os diversos seguimentos da fotografia. Os Salões Nacionais de Arte Fotográfica foram iniciativas dos diretores da EBA, Márcia Magno e Juarez Paraíso. O evento foi encerrado por falta de incentivo institucional, em 1995. Estes salões, em especial, promoveram o conhecimento diversificado da produção fotográfica brasileira naquele momento.

Quatro meses antes do último Salão da EBA, aconteceu na Galeria do SEBRAE uma exposição de fotógrafos baianos que mais tarde foi conhecida como Mostra de Fotografia Contemporânea da Bahia. A nova mostra absorveu inicialmente quase todos os fotógrafos locais participantes dos Salões da Escola de Belas Artes. As mostras subseqüentes foram realizadas no Museu de Arte Moderna, que cedeu um espaço, entretanto, sua organização era independente do museu e foram coordenados pela fotógrafa Iraildes Mascarenhas. Ao todo, foram quatro exposições; as duas últimas sofreram uma redução significativa do número de participantes. A carência de apoio oficial foi também a principal causa da extinção deste projeto.

A Bienal do Recôncavo surge em 1991, influenciada pelo processo de redemocratização do país. O projeto, patrocinado pela iniciativa privada, tem como objetivo o incentivo à arte e inicialmente propôs a retomada dos grandes salões de artes no estado.

Desde o seu início, a Bienal do Recôncavo foi o primeiro salão de arte na Bahia a incluir a fotografia como categoria de premiação. Já na primeira edição participantes provenientes do estado da Bahia receberam prêmios de aquisição e menções especiais. O efeito das premiações repercutiu e incentivou uma maior participação de obras fotográficas procedentes do estado, nos eventos seguintes. A Bienal do Recôncavo promoveu uma abertura para a fotografia artística baiana.

É importante salientar que a quantidade de obras fotográficas inscritas nas oito edições da Bienal do Recôncavo cresceu a cada edição. A seleção de obras provenientes do estado da Bahia, durante este período, alcançou o percentual de 68%, em relação a 32% dos trabalhos vindo de outras regiões do Brasil e de outros países.

Ao acompanhar as fotografias premiadas da primeira (1991) e oitava (2006) edições da Bienal do Recôncavo, constatamos que existiram diferentes preocupações com os temas e maneiras de dominar os elementos técnicos para execução dos trabalhos.

As obras conjugam um misto de ficção e realidade através de encenações produzidas pelos autores. É importante não perder de vista que, nos primeiros trabalhos, existe ainda uma influência marcante do período moderno: a escolha dos temas, o estilo do retrato e a fotomontagem, atrelados aos detalhes do acabamento técnico característico do período. Já as imagens mais recentes abordam uma poética sem o rigor da perfeição técnica tradicional e utilização dos materiais. O que está em jogo são as intenções dos artistas aliadas à liberdade das experimentações. A solidão, o vazio, o anonimato são alguns dos temas explorados na atualidade, reflexo da cultura contemporânea.

No que se refere ao Salão da Bahia, que teve início em 1994 no Museu de Arte Moderna da Bahia, observou-se que nos primeiros salões existiu uma maior presença de representantes do estado da Bahia, que paulatinamente foi reduzida até o último ano pesquisado, 2006. Durante este período, o percentual de obras fotográficas selecionadas de artistas residentes na Bahia foi de apenas 20%, ficando 80% para os trabalhos fotográficos advindo de outros lugares.

Apenas no décimo primeiro Salão, em 2004, um fotógrafo residente em Salvador foi premiado.

Analisando entre 1994 e 2006, no número de obras fotográficas selecionadas e premiadas no Salão de Arte do MAM fica evidente a inexpressiva representação de artistas residentes do estado baiano nesta categoria. Entretanto, sem querer questionar os critérios subjetivos das escolhas, é importante ressaltar a grande quantidade de trabalhos fotográficos oriundos da Bahia inscritos em todas as mostras estudadas.

Verificamos também que o corpo de jurados dos treze Salões, em sua maioria, era composto por diretores de instituições e curadores do sul do país, que se revezavam a cada edição do evento, demarcando uma nítida tendência estilística para os Salões.

Ao compararmos os treze Salões da Bahia de Artes Plásticas com as oito edições da Bienal do Recôncavo, considerando o número de obras fotográficas de artistas residentes na Bahia selecionados (Tabela 02) e premiados, constatamos que a Bienal do Recôncavo apresentou claramente um maior panorama acerca das tendências da produção artística na fotografia baiana na última década do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alzira Alves. *A Democracia no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ABUNDÂNCIA criativa. *Jornal A Tarde*, Caderno 2, 16 ago. 1996, p.7.

_____. A fotografia na obra de Juarez Paraiso. In: PARAISO, Juarez; FALCÃO, Washington (Org.). *A obra de Juarez Paraiso*. Salvador: Juarez Paraiso, 2006, p.207-214.

ALPHONSUS, Luiz. *Arte e Foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

ALVES, Aristides. Panorama na Fotografia na Bahia. In: SAMPAIO, Maria Guimarães et al. *A fotografia na Bahia 1839 – 2006*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Funcultura; Asa Foto, 2006.

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador: UFBA, 1976.

_____. *História, Arte e Tradição da Bahia*. Salvador: Secretaria da Cultura da Bahia, 1974.

AMBROTYPO. *Jornal da Bahia*, 04 jan. 1860, p.3.

ANTÔNIO Olavo Baptista. *Almanach do Estado da Bahia*, 1903, p.218.

ARCHANJO, Pedro. Depoimento [22 jan. 2008]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, gravação em áudio.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Caroti. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

AZEVEDO, Tales de. *Italianos na Bahia e outros Temas*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1989.

ATA em 10 de agosto de 1892, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, f.135.

ATA em 24 de novembro de 1893, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, f.144.

ATA em 14 de fevereiro de 1894, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, f.146.

BAHIA, década 70 no ICBA, *Jornal da Bahia*, Coluna Página Quente de Matilde Matos, 18 e 19 jun. 1972

BAJAC, Quentin. *The Invention of Photography The First Fifty Years*. London: Thames & Hudson, 2002.

BAPTISTA, Ana Teresa. Esculpindo com a Luz. *A Tarde*, 10 de jul. 1991, p. 3.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETHY, a brasileira mais poderosa da Europa. *Revista Isto É Dinheiro*, 30 abr. 2004. p. 23

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *Desenvolvimento e Crise no Brasil: História, Economia e Política de Getulio Vargas a Lula*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XIX: Modernidade e Globalização*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Massachusetts: Harvard University Press, 1991.

BRUSSELLE, Michael. *Tudo sobre Fotografia*. Tradução Vera Amaral Tarcha. São Paulo: Book RJ Gráfica e Editora, 1989.

_____. *Tudo Sobre Fotografia*. 10.ed. Tradução Vera Amaral Tarcha. São Paulo: Book Rio de Janeiro, Gráfica e Editora, 1998.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

BURTON, W. K. *Practical Guide to Photographic&Photo-Mechanical Printing*. London: Marion and Co, 1892.

CARNEIRO, Ricardo. *A supremacia dos mercados e a política econômica do governo Lula*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do Século XIX. In: FABRIS, Anateresa (Org.). *Fotografia Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

CENAS Contemporâneas. *Jornal Bahia Hoje*, caderno A1, 7 de set. 1996.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: movimento moderno na Bahia*. 1973. 223f. Tese (Concurso para professor Assistente do Departamento I) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

COSTA, Selma Fraga. Juarez Paraiso, Artista, Professor, Fotógrafo. In: PARAISO, Juarez; FALCÃO, Washington (Org.). *A obra de Juarez Paraiso*. Salvador: Juarez Paraiso, 2006. p.197 -206.

CRAVO NETO, Mario. Entrevista [23 mar. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAGUERREOTYPO. *Jornal O Mercantil*. 18 jul. 1851, n.157, s.p.

DEBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Tradução Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editions Labor, 1992.

DOREA, Juracy. Entrevista [14 ago. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

DUARTE, Fábio. Entrevista [2 de nov. 2007]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

ENCONTRO às Vinte Uma – CVI. Crônica de João Marques Guimarães para a Rádio difusora de Sergipe. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, pasta Oséas Santos.

FABRIS, Anateresa (Org.). *Fotografia Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FALCON, Gustavo. Notas, nomes e fotos da Fotografia Baiana (1950-2006) In: SAMPAIO, Maria Guimarães et al. *A fotografia na Bahia 1839 – 2006*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Funcultura; Asa Foto, 2006.

FLASH de Lázaro Torres. *Tribuna da Bahia*, 24 abr.1 1971, p.8

FELBINGER, Udo. *Toulouse-Lautrec*. Tradução Virginia Blance-Souza. Verlaggesellschaft mbH: Bonn, 1999.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Boletim número dois. *Grupo de Estudo do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia*, USP/ECA, São Paulo, ano 2, 2007.

_____.; LAGO, Pedro Correia. *O século XIX na Fotografia Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2000.

_____. *Labirintos e Identidades: Panorama da Fotografia no Brasil*, São Paulo: Cosac& Naify, 2003.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. *Bahia – Velhas Fotografias 1858 / 1900*. Rio de Janeiro: Kosmos Ed; Salvador: Banco da Bahia Investimentos S.A., 1989.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Arte na Bahia*. Salvador, 2003.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOTOARTE, Revista Mensal de Fotografia Internacional, ano V, número 71. São Paulo: Habit Ltda, mar. 1964.

FOTOARTE, Revista Mensal de Fotografia Internacional, ano VI, número 67. São Paulo: Habit Ltda, nov. 1963.

FOTO Cine Clube Bandeirantes. *Anuário Brasileiro de Fotografia*. São Paulo, 1957.

FRAGA, Voltaire. *Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia*. Curadória e Textos de Diógenes Moura, apresentação e textos de Voltaire Fraga, Graça Ulmann, Alba Mara M. F. Peixoto e Maria Guimarães Sampaio. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

FRANÇA, Acácio. *A Pintura na Bahia*. Publicação do Museu da Bahia n. 4. Imprensa Oficial Bahia, 1944.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo Arte Conceitual*. São Paulo: Iluminares, 1999.

FREUND, Gisèle. *Photographie und Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GMBH, 1979.

FREYRE, Gilberto. *O retrato brasileiro: Fotografias da Coleção Fundação Joaquim Nabuco 1840 -1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

GALERIA de Pintura e Photographia J. A. C. Couto. *Almanach da Província 1873*, p.03.

GAUDENZI, Kabá. Depoimento. [13 mar. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

GENTE que Fotografa, *A Tarde*, 25 ago. 1991, Lazer & Informação, p. 8.

GODOFREDO Filho 1904-2004. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, n. 42, 1996.

GOETH, Ruy. Entrevista [13 nov. 2007]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

GOMES, Arlete França. Depoimento [11 maio 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

GONSALVES. *Almanach do Estado da Bahia 1902*, p. 294

HEDGECOE, John. *Fotografie für Könner*. Stuttgart: Unipart – Verlag, 1989.

JOSÉ, Beatriz Kara. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo*. São Paulo: Fapesp, 2007.

KAINUMA, Saulo. Depoimento [9 maio 2007]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

_____. *Hercule Florence a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3.ed. rev. amp. São Paulo: EDUSP, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução Anne Marie Devée. Barcelona: Editions Macula, 1990.

LÁZARO vai apresentar fotografia como arte plástica: exposição. *Diário de Notícias*, 18 abr. 1971, p. 4

LIMA, Márcio. Depoimento [9 ago. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-70*. 1982. 159f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1982.

LÜHNING, Angela. (Org.) *Pierre Verger*. Repórter Fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MACHADO, Edson. [20 mai. 2008]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil*. Um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MAIOR, Mário Souto. *Dicionário de Folcloristas Brasileiros*. 2.ed. São Paulo: Kelps, 2004.

MAMB inicia amanhã suas atividades em exposição no Teatro Castro Alves. *Jornal da Bahia*, 05 jan. 1960.

MAPPLETHORPE, Robert.; DANTON, Arthur Coleman. *Mapplethorpe*. Te Neues Publishing, 2007.

MARCONI, Rino. Depoimento [22 abr. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

MASCARENHAS, Iraildes. Depoimento [7 abr. 2008]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

MATOS, Matilde. Bienal do Recôncavo. *Jornal A Tarde*, Salvador, 10 ago. 1991.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MENDES, Ricardo. Fotografia e Ação Cultural Movimentos na cidade de São Paulo (1970 - 1996), *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 4, n. 12, dez. 2005.

MENDONÇA, Casimiro Xavier. Mário Cravo Neto. Catálogo Patrocinador Publivendas, Imprensa Bigraf, Salvador, 1991, Ada Galeria de Arte.

MORRISROE, Patricia. *Mapplethorpe: uma biografia*. Tradução Flávia Villas Boas. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MOSTRA de fotografia permanece no MAM até início de setembro. *Jornal Correio da Bahia*, 20 ago. 1997, 2º Caderno, p.3.

MOSTRA de Fotografia Contemporânea Baiana, Museu de Arte Moderna da Bahia, ano 3, Catálogo, Gráfica e Editora Pallotti, 1997.

MOSTRA de Fotografia Contemporânea Baiana, Museu de Arte Moderna da Bahia, ano 4, Catálogo, 1998.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Dez freguesias da cidade do Salvador: aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTOS NETO, Antônio Francisco. Depoimento [5 jan. 2007]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador.

NOBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. *Verger um Retrato em Preto e Branco*. Salvador, Corrupio, 2002.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador*. Salvador: EGBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

OTT, Carlos. Noções sobre a Procedência D'Arte de Pintura na Província da Bahia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.11. Rio de Janeiro, 1947, p.197-213.

PARAÍSO, Juarez. A Fotografia na Bahia. In: SEGUNDO SALÃO NACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DA BAHIA. Catálogo.

_____. Entrevista [17 fev. 2000], Entrevistador: Justino Marinho. Salvador, material em anexo.

_____. Depoimento [17 dez. 2008]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

_____. Entrevista [? fev. 2000], Entrevistadora: Márcia Magno. Salvador, material em anexo.

_____. 1877 – 1996. Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Catálogo, 1996.

PEDRA, Jamison. Depoimento [17 mar. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

PINTO, José Mario Peixoto Costa. Depoimento [3 abr. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. *A pintura baiana na transição do Barroco ao Neoclássico*. 2005. Dissertação (Mestrado em História em Artes Visuais)- Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta. *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Lazuli.

PHOTOGRAPHIA Artística. *Almanach do Estado da Bahia 1905*, s.p.

PHOTOGRAPHIA Imperial. *Diário de Notícias*, 02 jan. 1879, s.p.

PHOTOGRAPHIA Nacional. *Almanach do Diário de Notícias*, 1883, s.p.

PHOTOGRAPHIA Vargas, *Diário da Bahia*, 16 dez. 1902, p.2.

PORTER, Allan. *Camera Work*. Zürich: U. Bär Verlag, 1985.

PRAZERES, Heloisa. A arte de Jamison Pedra. Trajetória nas quatro décadas. *Revista da Bahia*, n. 40. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, abr. 2005.

QUERINO, Manoel Raimundo. *Artistas Bahianos*. 2.ed. melhorada. Salvador: Oficinas da Empreza, 1911.

RAMOS, Fernando; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000

REIS, Heitor. Arte Oficial. Entrevista. *Jornal Soterópolis*, ano 1, n.2, set. 1998, p.10-11.

_____. O Salão da Bahia tem a cara do Salão da Bahia. Entrevista. *Revista Dendê*, ano 6, n.18, Salvador, 2003. p. 8-11.

_____. Trazendo a Arte Contemporânea à Bahia. Entrevista. *Revista Dendê*, ano 1, n. 1, Salvador, 15 ago. 1977, p. 4-5.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção/Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia da Emoção da Universidade Federal da Paraíba, vol. 4, n. 12, dez. 2005, João Pessoa: GREM, 2005.

RETRATOS Photographicos Coloridos. Chapas a Electrotypo. *O Mercantil*. 26 jun. 1852, n.140.

REWALD, John. *História do Impressionismo*. Tradução Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROBATTO, Lia. Depoimento [6 de abr. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

ROCHA, Jacqueline. [15 nov. 2007]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, Correio eletrônico.

SAES, Alexandre Macchione. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

SALVATORE, Eduardo. Onde é Vantajosa a União do Comércio com a Arte. *Boletim Foto cine*, n. 155. nov./dez., 1966.

SAMPAIO, Maria Guimarães et al. *A fotografia na Bahia 1839 – 2006*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Funcultura; Asa Foto, 2006.

SAMPAIO, Maria. Depoimento [6 mar. 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

SAMPAIO, Raimundo. Depoimento [22 maio 2009]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHNEIDER, Nobert. *A Arte do Retrato*. Obras Primas da Pintura Retratista Europeia 1840 – 1670. Tradução Teresa Curvelo. Alemanha: Taschen. 1997.

SEGUNDO Salão Bahiano da Fotografia Contemporânea. *Jornal A Tarde*, 2 jun. 1969, p.3.

SETARO, André; HUMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do Cinema Baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

SILVEIRA, Renato. Depoimento [30 set. 2007]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

SIMÕES, Ruy. *Presciliano Silva: cronologia – estudo – esboço*. Salvador: Gráfica Universitária UFBA, 1983

SIMÕES, Valéria. Depoimento [7 mar. 2008]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras. 2004.

SOUGEZ, Maria-Loup. *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.

STANGOS, Nikos. *Conceitos Fundamentais da Arte Moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

STOLZE, Shirley. Depoimento [30 mar. 2008]. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

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

TEIXEIRA, Cid. *A grande Salvador posse e uso da terra*. Salvador: Desenbanco, 1978.

_____. Professores de Daguerreotipia: Eles Deixaram a Imagem dos Senhores- de-Engenheiros e Sinhozinhos. *Jornal da Bahia*, 2º Caderno, Salvador, 10 e 11 nov.1963.

TORRES, Lázaro. Depoimento 14 de março 2009. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

VALADARES, Clarival do Prado. *Alberto Valença: Um estudo Biográfico e Crítico*. Rio de Janeiro: Grafica Editora Primor S.A Construtora Norberto Odebrecht S.A. 1980.

_____. *Presciliano Silva: Um Estudo Biográfico e Crítico*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1974.

VASCONCELOS, Alba. Depoimento 23 outubro 2007. Entrevistadora: Cristina Damasceno, Salvador, gravação em áudio.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Meta livro, 2000.

_____. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia 1850*. 2.ed. Salvador: Corrupio, 1999.

_____. *Flash de Lázaro Torres*. Tribuna da Bahia, 24/4/1971,p.8

VIANA, Marisa. *...vou pra Bahia*. Salvador: Bigraf, 2004.

VIEIRA, Mariella Pitombo. Revista Interações – Revista Internacional de Desenvolvimento Local., vol.7, nº12. Mar/2006, Campo Grande: UCDB, 2006. P.111 a 120.

WICK, Reiner. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZUANETTI, Rosi; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson. *Fotografia – O olhar, a técnica e o trabalho*. São Paulo: Senac, 2003.

I BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann. Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1991. s.p.

II BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann. Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1993. s.p.

III BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1995. s.p.

IV BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 1998. s.p.

V BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2000.s.p.

VI BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2002.s.p.

7 BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2004.s.p.

8 BIENAL do Recôncavo Centro Cultural Dannemann, Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann. 2006.s.p.

1º SALÃO MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994.

II SALÃO MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1995.

III SALÃO MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1996.

IV SALÃO MAM – Bahia de Artes Plásticas. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 1997.

V SALÃO da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia, Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 1998.

VI SALÃO da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 1999.

VII SALÃO da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Gráfica e Editora Pallotti, 2000.

8º Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, ArtSet Gráfica, 2001.

9º Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Venture Gráfica e Editora, 2002.

X Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Venture Gráfica e Editora, 2004.

11º Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Venture Gráfica e Editora Ltda., 2005.

12º Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, P&A Gráfica, 2006.

13º Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Brasil – Bahia, 2006.

II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. Catálogo. Guanabara: GAM/ 17 Galeria de Arte Moderna Ltda, 1968.s.p. (Ed. Especial)

1º Salão Nacional de Arte Fotográfica, MAMB, Catálogo, Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia, 1961.

1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, Catálogo, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Galeria Canizares, 1992.

Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, Catálogo, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Galeria Canizares, Contraste Editora Gráfica/ Bigraf, 1994.

Terceiro Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, Catálogo, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Galeria Canizares, Contraste Editora Gráfica, 1993.

Quarto Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia, Catálogo, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Galeria Canizares, Gráfica Universitária UFBA, 1995.

ANEXOS

OS SALÕES DE FOTOGRAFIA DA BAHIA
1961 - 2006

Salão Nacional de Arte Fotográfica	Salão Bahiano de Fotografia Contemporânea	Bienal Nacional de Artes Plásticas	Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia	Mostra de Fotografia Contemporânea da Bahia	Bienal do Recôncavo	Salão da Bahia MAM
1961						
	1968	1968				
	1969					
	1971					
	1976					
	1977					
					1991	
			1992			
			1993		1993	
			1994			1994
			1995	1995	1995	1995
				1996		1996
				1997		1997
				1998	1998	1998
						1999
					2000	2000
						2001
					2002	2002
						2003
					2004	2004
						2005
					2006	2006



1961

I.º SALÃO
NACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA

SALVADOR

MAMB

PATROCINADO PELA ASSOCIAÇÃO DE
FOTÓGRAFOS AMADORES DA BAHIA

ASSOCIAÇÃO DE FOTÓGRAFOS AMADORES DA BAHIA

Caixa Postal 127 — Salvador - Bahia

DIRETORIA

Presidente de Honra	— Adriano Coêlho Messeder
Presidente	— Gilberto de Carvalho França Gomes
1.º Secretário	— Elias Ferreira de Freitas
2.º Secretário	— Pedro R. Amorim
Tesoureiro	— Claudio Reis
Relações Públicas	— Leão Rosemberg
Diretor de Intercâmbio	— Newton Hart Cerqueira Lima
Diretor Artístico	— Sylvio Coutinho de Moraes

JÚRI

Sylvio Coutinho Moraes
Dr. Gilberto França Gomes
Dr. Pedro R. B. Amorim
Adriano Coelho Messeder
Leão Rozemberg

SECRETARIO DO SALAO

Dr. Elias Ferreira de Freitas

SAUDAÇÃO AOS EXPOSITORES

... o céu é mais azul, o Sol mais quente e mais brilhante, o mar, as praias de beleza incomparavel, os coqueirais interminaveis, os casarões coloniais, os bêcos e as austeras igrejas... Eis a BAHIA, e eis as tintas para os que pintam apenas com luz e sombras; e eis o cenário que a Natureza tão generosamente nos doou, para que melhor ressaltassemos não sòmente a sua beleza, mas também àquela inata na mulher morena, baianas de quatrocentos anos! A tudo isto, Senhores Expositores, aliamos agradecidos, o estímulo que a perfeição dos seus magníficos trabalhos nos empresta, proporcionando-nos, inclusive e principalmente, um Salão de elevado gabarito artístico, padrão talvez jamais conseguido entre nós. Consignamos, pois, nossos sinceros reconhecimentos pela valiosa colaboração dispensada à ASSOCIAÇÃO DE FOTÓGRAFOS AMADORES DA BAHIA.

Agradecemos àqueles que, de qualquer forma, contribuíram para a realização dêste SALÃO, e destacamos de modo muito especial e n'um preito de justiça, a colaboração de LINA BO BARDI, Diretora do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA.

FOTOGRAFIAS PREMIADAS

MEDALHA DE OURO

"Ação" — Jayme de Britto (A.B.A.F.)

MEDALHA DE PRATA

"Eddie" — Alberto Bacelar de Lima (A.B.A.F.)

MEDALHA DE BRONZE

"Zoofobia" — Raimundo Sampalo (A.F.A.B.)

MEDALHA DE OURO — Melhor Foto sobre o tema MAR

"Elementos" — José Corrêa dos Santos (A.B.A.F.)

PRÊMIO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

"Dadau" — Geraldo L. Moreira Aragão

PRÊMIO ESPECIAL E MENÇÃO HONROSA

"Convite à Paz" — Optaciano Oliveira Filho (A.F.A.B.)

MENÇÃO HONROSA

"Arduo trabalho" — Chakib Jabor (A.B.A.F.)

"Esbôço de samba" — Joaquim Cyrino Lopes (A.B.A.F.)

"Grupo Fantasma" — Emmanoel Couto Monteiro (A.B.A.F.)

"O desconhecido" — Jayme de Britto (A.B.A.F.)

"Pôpas" — David Uzurpator (A.B.A.F.)

"Portrait" — Pedro Calheiros (A.B.A.F.)

"Cavalgada" — Emilio Pinto de Mattos (A.B.A.F.)

"Av. Rio Branco" — Claudio Reis (A.F.A.B.)

"Campanário" — Newton H. Cerqueira Lima (A.F.A.B.)

"Sêca" — Mario Bomfim (A.F.A.B.)

"J'envie d' être grande" — Ruy Caldas (Grupo dos 15)

"Fim de Jornada" — Angelo Francisco Nuti (Grupo dos 6)

"Convergente" — Arnaldo M. Florence (F.C.C. Bandeirante)

"A sombra do Frêvo" — Alexandre Berzin (F.C.C. Recife)

"Cancela aberta" — Emilio José Pinto (F.C. Barretas)

"Bois" — Francisco Aszmann (F.C.L.C.)

"Meditação" — Eugênio Vidigal Amaro (F.C.M.G.)

"Entardecer" — Fernando Martinez (G.C. Recife)

PLACA DE PRATA

Para o melhor clube representado:

Associação Brasileira de Arte Fotográfica

REPRESENTAÇÕES

"MIROMAR"

BAHIA — SERGIPE

SOSECAL S. A. - Comércio e Importação

Artigos: Fotográficos, Cinematográficos, Armações p/ Óculos e Gravadores de som.

Distribuidores exclusivos das camaras "YASHICA", "EXAKTA" e "ROBOT".

PLASTIFOTO Ind. Reunidas de Produtos Plasticos e Cartonagem Ltda.

A melhor indústria de ALBUNS

Sempre com NOVIDADES, da melhor QUALIDADE.

Ind. JUPTER de porta retratos e derivados de vidro.

Porta Retratos e Bandejas em vidro Espelhados e Pintados.

FOTO LÉO

Aparelho "TELE-VISEX" 3.^a dimensão.

Discos para "TELE-VISEX".

BINÓCULOS etc.

Fab. de Art. de Couros NASCIMENTO

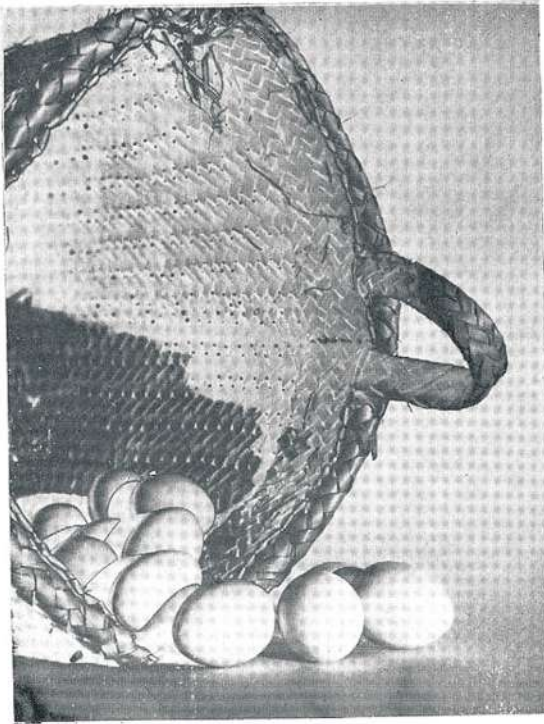
Estojo em Couro para todos os tipos de Camaras Fotográficas.

Bolsa de Couro para o Fotografo-Reporter.

W. B. de AMORIM

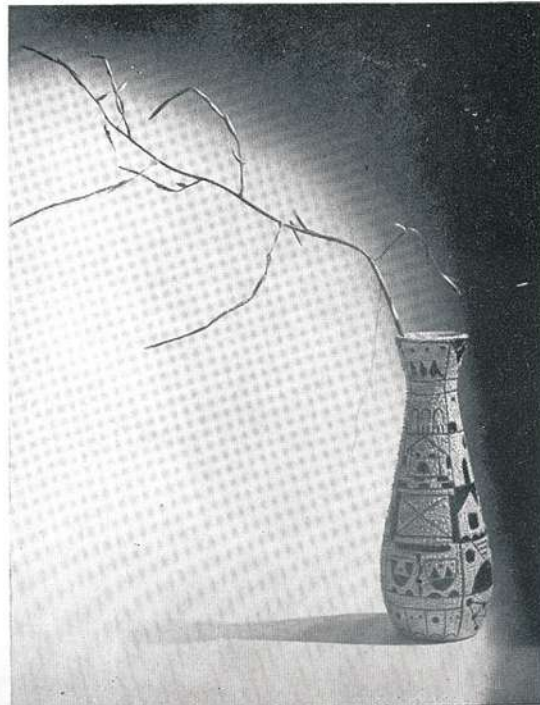
Escritório: Av. Sete de Setembro, 113 - s/105 - Tel. 3189

Teleg. "TERMORIM" - C. Postal, 955 - Salvador - Bahia



“Mocó”

Sylvio Coutinho de Moraes



“Composição”

Gilberto França Gomes

RELAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS EXIBIDAS

ASSOCIAÇÃO BAHIANA DE REPÓRTERES FOTOGRÁFICOS

WORLEY, Anthony Roy
1 Crepúsculo

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTE FOTOGRÁFICA

ANJOS, Sebastião R. dos
2 Silhuetas

AUGUSTO, Agnaldo
3 Réquiem
4 Espectros da Folia
5 Luminosidade

BRITTO, Jayme de
6 O desconhecido
7 Ação

CALHEIROS, Pedro
8 Ballet Fantasia
9 Sôpro do Vento
10 Portrait
10a Retrato

DIAS, Sergio
11 Painel 1/16
12 Pés
13 Geométrico II

FERES, Mauricio
14 Sem título

GOLDGABBER, Fernando
15 Prostituição 2

JABOR, Chakib
16 Retrato 7/59
17 Sinfonia de luzes
18 Sob a luz solar
19 Arduo trabalho

LEAL, Iddio Ferreira
20 Conversa mole

LIMA, Alberto Bacelar
21 Eddie
22 Que será?
23 Amanhecer

LOPES, Joaquim Cyrino
24 Esbôço de Samba
25 Passista

MATTOS, Emilio Pinto
26 Cavalgada

MONTEIRO, Emmanoel Couto
27 Mosaico
28 Grupo Fantasma
29 Hamadryade
30 Vestal

OITICICA, F^o. José
31 Abstração 2/57
32 Forma 8
33 Transferencia

PIMENTEL, Nilton Pita
34 O velho Juca

PINTO, Luciano Muniz Freire
35 Noite de Pesca
36 O encontro

PLOSK, David
37 Portrait

SANTOS, José Corrêa
38 Perfil
39 A escada
40 A familia
41 Elementos

UZURPATOR, David
42 Pôpas

ASSOCIAÇÃO DE FOTÓGRAFOS AMADORES DA BAHIA

AZEVEDO, Luiz M.
42a Miss

AZEVEDO FILHO Ant^o Medeiros de
43 Monges de Luz

BONFIM, Mario
44 Bahianas
45 Ritual
46 Sêca

CAMÕES, Mario
47 Tunel Novo
48 Acanhamento
49 Portrait
50 Noturno

COSTA, Luiz Orlando Pires da
51 A rosa

FREITAS, Elias Ferreira
52 Sinfonia do trabalho
53 Réce

LIMA, Arlete Cerqueira
54 Coqueiros

LIMA, Newton Hart Cerqueira
55 Prôa
56 Campanário
57 Perspectiva
58 Olho mágico

MENEZES, Ary
59 Fuxada da Réde
60 Expectativa

OLIVEIRA FILHO, Optaciano
61 Pelourinho
62 O contador de historias
63 Convite à Paz

PADILHA, Alberto Carlos
64 Vaqueiro

PEIXOTO, J. Alvaro
65 Prece
66 Pureza
67 Cochilo
68 Perfil de Regina

REIS, Claudio
69 Séculos
70 Claustro n.º 2
71 Infinito
72 Av. Rio Branco

SAMPAIO, Raimundo
73 Zootobia

SIMÕES, Marcelo
74 A libélula

CLUBE FOTO FILATÉLICO
NUMISMÁTICO DE VOLTA
REDONDA

CALINO, A. J. M.
75 Moleque

MACHADO, Marciano F.
76 Polhagem

PONCHIO, William
77 Zuleica

FOTO CINE CLUBE DE BARRETOS

PINTO, Emilio José
78 Passeio ao Sol
79 Menina de guarda-chuva
80 Balanço no Parque
81 Cancela aberta

FOTO CINE CLUBE DE BAURÚ

FUSSAMAE, Gissaburo
82 Velocidade

FOTO CINE CLUBE GAUCHO

BREITMANN, Sioma
83 A margem de tudo
84 João Ninguém

GUTERRES, Mario R.
85 Segunda escada

KAYSER, Ivan
86 Rodeio

PACHECO, João Carlos Santos
87 Efeitos Noturnos

SILVA, Paulo Pereira
88 Após a tarefa

STELKENS, José
89 Férias

STREHEL, Paulo Darly
90 Escrava

FOTO CINE CLUBE DO RECIFE

BEHRSING, Kerl Gerlard
91 Ritmo de fuga
92 Sobre o caminho

BERZIN, Alexandre G.
93 A sombra do frêvo
94 Voltando da feira

BEZERRA, Clodomir
95 Cinco destinos

GOMES, Juventino
96 Mahil expressivo

LACERDA, Alcedo
97 Lida prematura

FOTO CINE CLUBE BANDEIRANTE

CAPELLO, Herros
98 Dupla

CHAVES, Nilton
99 Velha Ladeira

FEHR, Oswaldo Willy
100 Duas irmãs

FLORENCE, Arnaldo M.
101 Velocidade
102 Convergente

GIRÓ, Marcel
103 O fardo

ISSA, Emil
104 Luz e Sombra

KANGI, Tuty
105 In Excelsis Dei

LECOCQ, Jean
106 Fôlhas e frutos

MARTINEZ, Alberto Juan
107 Seu Mané

MELLO, Casimiro P.
108 Melhor abrigo

MENDES, Plinio Silveira
109 Gigante e Pigmeu
110 Resignação

PETERLINI, Nelson
111 Silêncio/Setor 8
112 Homens trabalhando
113 Retrato n.º 2

SALVATORE, Eduardo
114 Sem título

SILVA, Ivo Ferreira
115 Ikebana

FOTO CINE LIGHT CLUBE

ASZMANN, Francisco
116 Bois
117 Caminho nebuloso
118 Visão
119 Quem é você?

CARVALHO, Odiro Y Plá de
120 Discos voadores

CHEREM, Enoch de Sá
121 Tarefa agradável

COELHO, José F.
122 O pescador
123 Beira de cais

COSTA, Valdo Eloy Vaz da
124 M. M. M. Roberto
125 O modelo

FERREIRA, Arylton
126 O campeão

LEUCHT, J. A.
127 Bonitão
128 Contemplação

MENDES, J. J.
129 Quietude
129a Serenata

SILVA, Oswaldo F. da
130 Planeta X

SILVARES, Henrique
131 Pensativa

THALES, Urbano
132 A Pércha

FOTO CLUBE DO ESPIRITO SANTO

RODRIGUES, Manoel
133 Convergentes

FOTO CLUBE DO JAÚ

BARROS, José de
134 Dupla de violeiros

PEDRO, Vicente João
135 Pausa

RIBEIRO, Elisário Braga
136 Quadro vivo

RODRIGUES, Rubens

137 Enchente

FOTO CLUBE DE MINAS GERAIS

AMARO, Eugenio Vidigal

138 Três da manhã

139 Meditação

FOTO CLUBE DO PARANÁ

ALBINI, Oldemar

140 Separação

141 Espera

142 Pavilhão de mulheres

MAFRA, Célio

143 Portrait

SA, Carlos Jansen de

144 Escombros

145 Símbolo da redenção

WAGNER, Helmuth E.

146 Pesadêlo

147 Paz

148 Magia da luz

FOTO GRUPO NITEROI

BARBOSA, Luiz Carlos Brasil

149 Têto

GRUPO CAMERA DE RECIFE

AGUIAR, José Fonsêca de

150 Pensamento ao longe

AZEVEDO, Luciano de

151 Maturidade

CHOROVSKY, Robert

152 Dança de copos

153 Coqueiral

145 Três ovos

MARTINEZ, Fernando

155 Entardecer

SILVA, Gilvan F. da

156 Composição

157 Arminda

GRUPO DOS QUINZE

CALDAS, Ruy

158 Relax to pray

159 J'envie d'être grande

GRUPO DOS SEIS

AMORIM, João Jr.

160 Torrente

161 Começa o dia

162 Quem é?

BELLINAZZI, Ricardo

163 Sr. Cezar

164 Cosinheiro da floresta

GASPARIAN, Gaspar

165 Goiabas

166 Margaridas

167 Fragilidade

168 Serenidade

NUTI, Angelo Francisco

169 Sentinelas

170 Repouso

171 Comêço de Outono

172 Fim de jornada

PALMEIRO, Fernando

173 Limpeza

IRIS FOTO GRUPO

SILVA, Paulo Pires

174 Homens trabalhando

175 O amolador

176 Puxando rêde

SOERINHO, Antonio M.

177 Camêlo

SANTOS CINE FOTO CLUBE

ARAUJO, José Louzada de

178 Entrada de cinema

179 Fantasma do trânsito

BATTISTONI, Ferruccio

180 Geometria

KAUFFMANN, Boris

181 Ternura

PAVÃO, Isaac B.

182 Pesadêlo

SILVA, Avelino G. da

183 Simbolismo Oriental

VASQUEZ, Alfredo

184 Traquéia

SOCIEDADE FLUMINENSE DE FOTOGRAFIA

ALVAREZ, Manoel

185 Brincando

BRASIL, Julamir

186 Fabiola n.º 2

BRIAN, D.

187 O soldado

FELLET, H.

188 Serenidade

189 Mater Dei

LUNA, Jayme Moreira de

190 Expectativa

191 Maria Cristina

REI, Edgard.

192 Descançando

193 Chegou o Verão

SOCIEDADE FOTOGRAFICA DE NOVA FRIBURGO

DABLANDER, Alois

194 Excursão às montanhas

SOCIADADE FRANCAN DE BELAS ARTES

CARIOLATO, Bonaventura

195 Ciclopes

CARVALHO, Olyntho Pinto

196 O curioso

AVULSOS

ARAGÃO, Geraldo (Realidade)

L. Moreira

197 Dadau

TAMER, Alceu

198 Seára junina

199 Tempestade ao Longe

TRABALHOS DOS MEMBROS DO JÚRI

(Hors concours)

MORAIS, Sylvio Coutinho de

200 Altivez

201 Mocó

GOMES, Gilberto França

202 Composição

203 Reflexo

MESSEDER, Adriano Coelho

204 Ondas

205 Velejando

ROZEMBERG, Leão

206 Recem chegados

207 Meninos portugueses

AMORIM, Pedro R.

208 Vício

209 Sem titulo

TERMO DE CONVÊNIO PORCIDO ENTRE
O INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRA-
SIL-DEPARTAMENTO DA BAHIA E O FO-
TO-CINE CLUBE DA BAHIA PARA INS-
TALAÇÃO E MONTAGEM CONJUNTA DE UM
LABORATÓRIO DE FOTOGRAFIA.

Entre o IAB-Ba., neste ato representado pelo seu
Presidente Arquitecto PASQUALENO DELANO MAGALVITA, devidamen-
te aprovado pela Assembleia Geral Extraordinária de dia 19
de julho de 1968, e o Foto-Cine Clube da Bahia, neste ato re-
presentado pelo seu Presidente Eng. JOSÉ LUIZ PEREIRA COSTA
FERRO, fica ajustado o presente convênio mediante as seguin-
tes cláusulas:

CLÁUSULA PRIMEIRA - O IAB-Ba. e o Foto-Cine Clu-
be da Bahia se obrigam a instalar em conjunto um LABORATÓRIO
DE FOTOGRAFIA para uso comum de ambas entidades e de suas res-
pectivas associações.

CLÁUSULA SEGUNDA - O IAB-Ba. se propõe a participar
por sua conta com a cota de sessenta (60%) por cento e o Foto - Cine
Clube da Bahia com a cota restante de quarenta (40%) por cen-
to sobre o total da despesa para montagem do Laboratório.

CLÁUSULA TERCEIRA - Ficará a cargo do IAB-Ba. a
porção de uma sala de sua propriedade, já liberada pelo CONSE-
LHO DIRETOR e homologada pela ASSEMBLEIA GERAL, para servir
aos efeitos de ambas as entidades que instalarão o LABORATÓRIO.

CLÁUSULA QUARTA - O Foto-Cine Clube da Bahia se
obriga a organizar cursos de técnicas fotográficas.

CLÁUSULA QUINTA - O CONSELHO DIRETOR do IAB-Ba. e
a DIRETORIA DO FOTO-CINE CLUBE DA BAHIA poderão utilizar com
prioridade o LABORATÓRIO quando se tiver necessidade para a
cumprimento de trabalhos fotográficos no interesse de suas en-
tidades.

CLÁUSULA SEXTA - Se poderão utilizar o LABORATÓ-
RIO aqueles que foram designados pelas respectivas entidades.

LEM. "SUA DE FILMES"

CLÁUSULA SÉTIMA - Toda e qualquer material para trabalhos fotográficos de LABORATÓRIO será de exclusiva propriedade individual de cada um, de acordo com o estabelecido na sexta.

CLÁUSULA OITAVA - Só por deliberação expressa da ASSEMBLÉIA GERAL do LAB-BA, em caso de dissolução do LAB-BA, a ser iniciada através de uma, referida na terceira cláusula, ser liberada para prazo de sessenta (60) dias, a pé o partido.

CLÁUSULA NONA - Depto. caso poderá haver caso de lucros: retornar aos seus respectivos patrimônios de cada estabelecimento na cláusula segunda, ou uma das partes comprar as cotas da outra parte, sendo continuado com trabalho de arte e da técnica fotográfica de Bahia.

CLÁUSULA DÉCIMA - Épt. convênção terá a duração de três (3) anos podendo ser renovado de ambas as entidades concordantes.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA - Qualquer controvérsia que por algum motivo de interpretação deste convênio ocorrerá sendo de comum acordo pela HISTÓRIA do LAB-BA, e PO-TO-CINE CLUBE DA BAHIA.

CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA - Esta convênio será obrigatoriamente transcrita nos respectivos ATAS da Assambléia Geral extraordinária que aprovou o presente texto e do Patrocínio Clube da Bahia.

E, por estas razões e acordados, foi lavrado o presente TERMO DE CONVÊNIO, em duas (2) vias, assinadas pelas partes contratadas, duas de cada e sendo conforme, na pronuncia das testemunhas que assinam a seguir.

Fredericino Romão Magalhães
Presidente do Instituto de Arquivo
do Rio de Janeiro-Departamento de Ba.

Luiz Nogueira Falcão Costa Filho
Presidente do Foto-Cine Clube da Bahia

Testemunhas: Valter de Silveira, Geraldo Rocha, James José de Faria, Walter Cordeiro, Margarida Motta, Celso Castro e outros.

CONVÊNIO

**TÉRMO DO CONVÊNIO FIRMADO EN-
TRE A MESMA S.A. - AGÊNCIA DE
SALVADOR E O FOTO-CINE CLUB DA
BAHIA PARA A REALIZAÇÃO CONJUN-
TA DE UM CONCURSO MENSAL DE FO-
TOGRAFIA.**

Entre a MESMA S.A. - Agência de Salvador,
deste ato representada pelo seu Sub-Gerente Sr. A.C. LAMOUN
e o FOTO-CINE CLUB DA BAHIA, neste ato representada pelo
sua Presidente Bol. JOSÉ MARIQ PEREIRO COSTA FIMTO, fica as-
justado o presente convênio mediante as seguintes cláusulas:

CLÁUSULA PRIMEIRA: A MESMA S.A. e o FOTO-
CINE CLUB DA BAHIA se obrigam a realizar em conjunto um con-
curso mensal de fotografia.

CLÁUSULA SEGUNDA: A MESMA S.A. se propõe a
dar um prêmio mensal de R\$10,00 (dezoito e cinquenta por cento)
ao vencedor, como também ampliar a sua foto para 60 x 50.

PARÁGRAFO ÚNICO: Esta foto ficará exposta no
Magazine MESMA por oito (8) dias.

CLÁUSULA TERCEIRA: Ficará a cargo do Foto-Ci-
ne Clube da Bahia a organização do regulamento do CONCURSO
MENSAL, assim como a escolha do candidato vencedor, através
uma COMISSÃO especialmente convidada.

CLÁUSULA QUARTA: Este convênio terá a dura-
ção de um (1) ano podendo ser renovado se ambas as partes
concordarem.

CLÁUSULA QUINTA: Qualquer controvérsia que
por algum motivo na interpretação deste convênio não for resol-
vida de comum acordo.

CLÁUSULA SEXTA: Este convênio será obrigató-
riamente PUBLICADO na imprensa de Salvador, na revista CAMÊ

LEIA...LEIA...LEIA...LEI...LEIA...LEIA...LEIA...LEIA SEMPRE

Es - FOTO/CINE órgão de divulgação do Foto-Cine Clube da Bahia e transcrita na ata da sessão da Diretoria do Clube que o aprovou.

E, por estarem justos e acordados, foi lavrado o presente TERMO DE CONVÊNIO, em duas (2) vias, assinadas pelas partes contratantes, depois de lido e achado conforme, em presença dos testemunhas que residem a seguir.

Salvador, 16 de dezembro de 1968.

A. C. Lemos - Sub-Diretor de
MENSALA S.A. - Agência de Salvador

Testemunhas:

JOSÉ MARIO PEIROTO COSTA PINTO
Presidente do F. Cine C. da Ba.

X
X
X
XXXXXXXX

CONCURSO MENSAL DE FOTOGRAFIA
MENSALA S.A. - FOTO/CINE CLUBE DA BAHIA

REGULAMENTO

1) Será realizado mensalmente um concurso de FOTOGRAFIA, sendo uma promoção da MENSALA S.A. e a organização do Foto-Cine Clube da Bahia, por força do convênio assinado.

2) As inscrições estarão abertas a partir do primeiro (1º) de cada mês, encerrando-se no dia vinte e cinco (25) do mesmo mês.

3) O candidato deverá se inscrever na seção de foto-cine do Magazine Mensala, ou na sede do Foto-Cine Clube da Bahia, à Rua da Ajuda, nº 11, 6º andar, nº 41.

4) Nesta oportunidade o candidato apresentará uma foto 30 x 40 com quaisquer indicações. Esta fotografia deverá vir em invólucro lacrado, com um pseudônimo na capa, e ser entregue em envelope, fechado, com:

- a) nome do candidato e o pseudônimo usado;
- b) título da fotografia.

5) O tema será livre.

LEIA "TERRA EM TRANSÊ" de Glauber Rocha

6) As fotografias deverão ser inéditas, isto é que não tenha participado de nenhuma exposição individual ou coletiva.

7) O candidato poderá participar todo mês do concurso, todavia com fotografias diferentes.

8) O prêmio será único:

a) R\$ 150,00

b) Ter a foto vencedora exposta por oito (8) dias nas vitrines do Magazine Mesbla e em formato 50 x 60.

9) Não haverá recurso.

10) Os casos omissos serão resolvidos conjuntamente pela Mesbla e o Foto-Cine Clube da Bahia.

Salvador, 16 de dezembro de 1968.

A. C. Lemos - P/ Mesbla S.A.

José Mario P. Costa Pinto
P/ Foto-Cine Clube da Bahia

X.X.X.X.X.

PENSAMENTO

"Sempre pensei que a fotografia é um meio de expressão nova de nós para os inabulizar uma estética, uma degna ou filosofia próprias, e sempre procurei encontrar as que tentava descobrir novos horizontes. Aos meus olhos a fotografia é uma coisa diferente da fixação da imagem isolada em uma película sensível. Refere-se a tódas as imagens registradas pela ação da luz, mas com a duração do processo. Isso significa evidentemente que inclui o cinema e a televisão, igualmente como as maravilhosas projeções e obras de Thomas Alford.

Nenhum meio de expressão é uma arte em si. É o artista que cria a obra de arte, e não o meio por ele empregado. No caso da fotografia é o artista que dá forma aos

LEIA "CINÉTICA JORNAL"

SECRETARIA DE CULTURA E PATRIMÔNIO HISTÓRICO
ESTADUAL

EDITAL Nº 001/2011 - SELEÇÃO DE TRABALHOS PARA O CONCURSO DE FOTOGRAFIA

OBJETIVO

O Departamento de Cultura e Turismo, através do Departamento de Incentivos Culturais, dentro do Programa de Apoio Cultural, a Secretaria de Educação e Esportes, através da Fundação Cultural do Estado de Goiás, e Prefeitura Municipal de Anápolis, através do Centro de Incentivo à Cultura e Patrimônio e do Centro de Apoio de Incentivo à Cultura e Patrimônio, realizam o presente concurso cultural e artístico de fotografia, visando, além de possibilitar a divulgação de novas acadêmicas de arte fotográfica, divulgar melhor a cidade, promover o turismo e incentivar a cultura local, sendo a comissão julgadora formada pelas pessoas abaixo relacionadas.

1.1. O presente concurso de fotografia será realizado em 2011, com o tema de qualquer cidade de Goiás, sendo obrigatório a participação, obrigatoriamente, sendo a comissão julgadora formada pelas pessoas abaixo relacionadas.

1.2. O presente concurso será realizado em Anápolis, Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás.

1.3. O presente concurso será realizado no Centro de Incentivo à Cultura e Turismo, do Departamento de Incentivos Culturais, através do Departamento de Incentivos Culturais, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás.

1.4. O presente concurso será realizado em Anápolis, Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás.

1.5. O presente concurso será realizado em Anápolis, Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás, sendo obrigatório a participação de todos os municípios de Goiás.

sua Comissão Organizadora, não se responsabiliza por fotos ou fichas de inscrições perdidas ou extraviadas, atrasadas ou danificadas. A prova de remessa postal não vale como recibo.

SEXTA - Os trabalhos inscritos serão avaliados por uma Comissão Julgadora, composta por pessoas credenciadas pela sua experiência e atuação artística, devendo esta estar assim composta:

- a) Um elemento designado pela CASA LAMAR;
- b) Um elemento designado pela firma M.GARCIA e CIA LTDA.
- c) Um elemento designado pela Associação Bahiana de Imprensa;
- d) Um elemento designado pelo FOTO.CINE CLUB DA BAHIA.

SETIMA - A decisão da Comissão Julgadora é soberana e irrecurável, cabendo a ela ainda resolver os casos omissores ou eventuais pendenciais, sempre de acordo com as leis que regem as promoções com os prêmios.

OITAVA - Os prêmios serão conferidos da seguinte maneira:

- 1º lugar - Medalha de ouro
- 2º lugar - Medalha de Prata
- 3º lugar - Medalha de Bronze

Além desses prêmios, outros serão entregues aos classificados em 4º, 5º e 6º lugares em material fotográfico.

NONA - Cada concorrente pode apresentar até 5 (cinco) trabalhos que serão selecionados para participar do "IV SALÃO BAHIANO DA FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA". Quinze (15) dias após a entrega dos prêmios (31.07.76), os trabalhos serão devolvidos aos Autores.

DECIMA - As inscrições serão absolutamente gratuitas. Todavia, os Autores das fotos se comprometem a doar uma (1), à

escolha do candidato e no ato da inscrição, para ficar -
permanentemente exposta na sede do FOTO CINE CLUBE DA
BAHIA, ex Cachoeira.

REGIÃO PARTICIPATIVA - A participação dos candidatos implica -
na aceitação total deste REGULAMENTO. Contudo, no ato das
inscrições, os candidatos poderão sugerir a maneira de se
poder desenvolver a arte fotográfica na Bahia. A Comissão Orga-
nizadora do "I FESTIVAL DE INVERNO DA CACHOEIRA", pode-
rá encaminhar as sugestões ofertadas ao Departamento de
Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, à
Fundação Cultural do Estado da Bahia, ao Centro de Educa-
ção e Cultura da Prefeitura da Cachoeira, à BAHIAFURSA e
ao Foto Cine Clube da Bahia.

Haverá uma SALA ESPECIAL com fotos coloridas dos melhores
fotógrafos paulista, ex homenagear aos companheiros amantes
da arte fotográfica do ESTADO DE SÃO PAULO.

O FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA S
FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SAL
FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO
GRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FO
AFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTO
IA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOG
A SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRA
SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA
O FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SA
FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃ
FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO
GRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FO
AFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTO
IA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRA
SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFI
SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA
D FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SA
FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃ
FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO
GRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FO
AFIA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTO
IA SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRA
SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRA
SALÃO FOTOGRAFIA SALÃO FOTOGRAFIA

II.º SALÃO BAHIANO DA FO- TOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

1969

II SALÃO BAHIANO DA fotografia contemporânea

PROMOÇÃO

universidade federal da bahia

COLABORAÇÃO

secretaria de educação e cultura do estado da bahia

ORGANIZAÇÃO

foto-cine clube da bahia

salvador-bahia

1 — 15 de junho de 1969

teatro castro alves

apresentação

eis uma realidade há muito sonhada, fazer na bahia um salão fotográfico com amplitude nacional.

animados pelo êxito que obteve o I salão baiano de fotografia contemporânea, realizado em 1968, apresentamos agora o II que, com a participação de fotógrafos profissionais e amadores de todo o brasil, oferece a oportunidade de conhecer de perto algumas das melhores fotografias que corre o mundo, espalhando beleza e sensibilidade artística, despertando no público baiano as emoções visadas pelos seus autores.

desde aqui agradecemos a todos os que colaboraram neste salão, principalmente aos expositores, aos quais se deverá o êxito que ele possa alcançar.

a comissão

comissão organizadora

valentin calderón
departamento cultural da universidade federal
da bahia
josé mario peixoto costa pinto
foto-cine clube da bahia
aldo dortas prado
foto-cine clube da bahia
ronilda negrão
foto-cine da bahia
guido araujo
departamento cultural da universidade federal
da bahia
renato ferraz
museu de arte popular do unhão
nelson araujo
departamento cultural da universidade federal
da bahia
victor diniz
fotógrafo profissional
armando branco
foto-cine clube da bahia
albérico mota
universidade federal da bahia

comissão julgadora

gilberto frança
carlos bastos
victor diniz

salas especiais

gilberto frança (ba)
victor diniz (ba.)
herros cappello (sp) afiap

foto-cine clube bandeirante (sp)

nôvo-ângulo (sp)

fotos em caxilios

manoel dos santos
arthur almomsur de o. ikissima
aristides baptista
raimundo de jesus

premiação

1. prêmio "estado da bahia" no valor de mil cruzeiros novos (NCr\$ 1.000,00).
2. prêmio "II salão bahiano da fotografia contemporânea", oferecido pela universidade federal da bahia, no valor de setecentos e cinquenta cruzeiros novos (NCr\$ 750,00).
3. prêmio "cidade de salvador", oferecido pela vasp, no valor de quinhentos cruzeiros novos (NCr\$ 500,00).
4. prêmio "pesquisa", oferecido pela mesbla, uma máquina fotográfica.
5. prêmio "comunicação", oferecido pela casa lamar, que será um fotômetro.
6. dez menções honrosas.

agradecimentos

sec. de educação¹ (difusão cultural)
fundação teatro castro alves
imprensa em geral
mesbla s/a
casa lamar
vasp
confederação brasileira de fotografia e cinema
associação carioca de fotografia
associação brasileira de arte fotográfica
foto-cine clube bandeirante
sociedade fluminense de fotografia
foto-cine clube jundiaí
foto-clube do jaú
sociedade fotográfica de nova friburgo
foto-clube do paraná
santos cine-foto clube
foto-cine clube gaúcho
foto-clube de minas gerais
iris foto grupo
clube foto filatélico numismático de volta redonda
cine-foto clube de âmparo
liberdade foto-cine clube
foto-clube uberaba
polços de caldas cine-foto clube
academia santista de fotografia
foto clube do pará
gloria paura arucha (montadora)
noelice costa pinto

expositores

bahia

foto-cine clube da bahia
ailton nascimento pontes

1. cão de pedra
2. contraste
3. o grande anônimo

ailton sampaio

4. reflexos

ajax lopes sampaio pedreira

5. estrutura
6. solidão

albérico motta

7. foto I - MH
8. foto II
9. foto III
10. foto IV
11. foto V

aldo dortas prado

12. feira incompleta
13. evolução sobre a presa
14. velha amizade

anísio circuncisão de carvalho

15. pôrto seguro I
16. pôrto seguro II
17. "bob"
18. periquito

antônio carlos mascarenhas

19. visão I
20. visão II
21. visão III
22. visão IV
23. visão V

antônio hermes tupinambá simas

24. menino brincando com cobra d'água
25. faróis a noite I
26. faróis a noite II

8

armando correia ribeiro

27. carro que corre I
28. carro que corre II
29. gente que vê
30. o que não vê
31. prá que?

arthur augusto de oliveira viana

32. olhar enigmático
33. dona romana - MH
34. coexistência
35. curiosa

assyr da silveira

36. a espera
37. telhados
38. alô
39. close-up

duda aquino

40. briga de galo I
41. briga de galo II
42. briga de galo III - 32
43. pombos

gilton josé de almeida

44. madrugada
45. turista

haeckel meyer

46. estaleiros de itapagipe
47. açude quererá
48. consagração do cardeal sales
49. carcaças

jamison pedra prazeres

50. o homem e o meio I
51. o homem e o meio II
52. o homem e o meio III
53. o homem e o meio IV

josé bonifácio mascarenhas reis

54. a máquina e o rio
55. sobrevivência

9

josé mario peixoto costa pinto

- 56. preceito I
- 57. preceito II
- 58. preceito III
- 59. preceito IV
- 60. preceito V

josé moquillazza

- 61. folhagem
- 62. igreja da bahia
- 63. sêca

jair elias

- 64. fidelidade
- 65. retirante

juarez paraizo

- 66. foto I
- 67. foto II
- 68. foto III

lázaro torres

- 69. tristes trópicos II
- 70. tristes trópicos III
- 71. tristes trópicos IV
- 72. tristes trópicos V

lourival hermanni motta filho

- 73. janaleiro mirim
- 74. meditação

lourival dos anjos

- 75. a arte de remar
- 76. lar doce lar

mario bonfim

- 77. esforço
- 78. circunferências
- 79. reflexos

mário cravo neto

- 80. foto I
- 81. foto II
- 82. foto III — *MH*

10

- 83. foto IV
- 84. foto V

marcos marciel santos

- 85. foto I
- 86. foto II
- 87. foto III
- 88. foto IV

márcia correia ribeiro

- 89. do bonde
- 90. caetano I
- 91. caetano II
- 92. "guro" sentado

nélson araujo

- 93. domingo no taboão
- 94. carrossel — *MH*
- 95. composição
- 96. ganhador 1969
- 97. congonhas

odemar victor

- 98. gameleira 07:17
- 99. obra I
- 100. obra II
- 101. doce far niente

othello tormin

- 102. abanda em disparada
- 103. três campeões mangalarga
- 104. o rei camafeu de oxóssi
- 105. antes da arte, a devoção

paulo guimarães

- 106. foto I
- 107. foto II
- 108. foto III
- 109. foto IV
- 110. foto V

11

rino cesare marconi

- 111. bípede
- 112. operário em construção
- 113. sinalização
- 114. estar de bem...

roberto duarte

- 115. menino um
- 116. menino dois
- 117. olho

sérgio marciel

- 118. foto I
- 119. foto II
- 120. foto III
- 121. foto IV

silvio pereira robatto

- 122. carnaval 1969/I
- 123. carnaval 1969/II
- 124. carnaval 1969/III

tiago de oliveira

- 125. bugigangas da bahia
- 126. janela de atelier
- 127. vislumbre da velhice

yêda da silveira

- 128. sorriso
- 129. na sombra

nélson f. bezerra

- 130. as faixas do asfalto
- 131. não choveu de tarde
- 132. lindos seios

estado do ric

sociedade fluminense de fotografia

apolo rocha viana

- 133. crepúsculo
- 134. proa

chakib jabor

- 135. arremêso
- 136. transeunte
- 137. detalhe

francisco josé nascimento

- 138. por trás do vidro
- 139. estudo em alto contraste — *MH*
- 140. telhados

h. fellet

- 141. trevas
- 142. estudo 2b
- 143. dissecação
- 144. sandra

jayme moreira de lima — hom. efiap

- 145. mercado de salvador
- 146. ouro preto
- 147. velho barco

justino fereira gomes

- 148. bêco
- 149. noturno

kleber feliciano pinto

- 150. sêca
- 151. linhas
- 152. favelas

walter fialho bittencourt

- 153. manhã no cais

sociedade fotográfica de nova friburgo
ernesto victor hamelmann

- 154. contra luz

osé rosa
155. filigrana
luiz gonzaga de carvalho e silva
156. pitando
157. anêlus
nilo lima
158. vida n.º I
clube foto filatélico munismático de volta redonda
antônio calino
159. acrobatas
160. um homem, uma mulher
161. mônica
marcos de paula franco
162. meditação
163. poltrona de pobre
164. é longa a estrada
165. aguardando o leiteiro
gunter horta luderer
166. viaduto
167. ouro preto I
168. gari II
joão fernando magalhães
169. andarilho
gilson pinheiro
170. catarina
171. asfalto
172. vernanices
173. recreação
rômulo silva
174. ciclistas
david tedesco
175. lama I
176. pintores I
177. fundidor
aminthas trindade

178. reparo na praia
179. manobras ao amanhecer

ricardo tommasi

180. véu de neve
181. regato

foto grupo noterói

maria antônio natal brazil barboza

182. vinca

luis carlos brazil barboza

183. vidros

gêlson de sá régo

184. aqui nos encontramos
185. roupa na corda
186. secular

guanabara

associação brasileira de arte fotográfica

alberto bacelar de lima

187. o sabido
188. catavento
189. composição
190. meio a meio

almiro baraúna

191. sombra
192. peso pesado
193. roda

anna maria de paula racz

194. suavidade

celso de omena brando

195. paisagens
196. saveiros
197. apurando a feira
198. reflexo
199. ladeira do pelourinho

carlos henrique gomide

200. velho

edmundo matos

201. placides

georges racz

202. ana maria: estudo em "op".

203. noturno no cáis

204. "blach", o beatnik

guarcyr aranha

205. retrato

206. pepita — 4º

josé lambert

207. alvorecer

luis redinger

208. o mundo lá fora

nawton de souza carvalho

209. garôa

210. briga

ubiracy de carvalho lima

211. na trilha do desconhecido

212. cara de mal

213. conflito

214. nú estudo n.º 1

215. peter

associação carioca de fotografia

egon aszmann

216. morgana

eloy vaz da costa

217. figa

218. o modelo

219. m. m. roberto

ernesto de souza mala

220. sonata

francisco aszmann

221. o homem e o espaço

222. yara

223. festa cigana

224. tentação no além

ferenc aszmann junior

225. gatinha II

226. abandonada

227. preguiça

georges radó

228. fôlha

josé de freitas coelho

229. pensativo

230. acrobata — MH

j.j. mendes

231. saveiros

232. velas ao vento

lídia dias

233. canhões

234. o profeta

luciano moura

235. o último round

236. no rio de prata

237. o mestre soldador

238. valentão

mário cardoso

239. o problema é nosso

nilton pita pimentel

240. confidências

odriro y plá carvalho

241. discos voadores

sérgio dias

242. geométricos

sylvio coutinho de moraes

243. perfil

244. aconchego — MTT

245. a carroça

246. sonhando acordado

wilson araujo

247. prêto velho

248. faina diária

249. velho vício

250. expectativa

minas gerais

foto-clube uberaba

eugênio maria diniz

251. retoques finais

252. mon'oncle

josé sacco

253. na mira

josé cleito lopes

254. trilhos

mario aruda

255. traquina

oswaldo manzan

256. azenha

foto-clube de minas gerais

eugênio vidgal amaro

257. vigília

258. ângulos

259. retoques

260. composição com chaminé

averaldo de araujo sá

18

261. retiro

262. limite

263. degraus

edmundo campos bicalho

264. cena de todo dia

265. figuras e linhas

266. preguiçosos

humberto benito d'angelo

267. ângulos

268. caminhos seculares

josé mendonça de a. filho

269. rua velha

270. retirada

poços de caldas foto-cine clube

antônio jayro motta

271. limpando a margem

dorival pereira

272. admiração

273. em busca do futuro

cyro machado

274. gatão

j. b. fonsêca

275. aljôfares

limercy forlin

276. tarefa árdua

277. fios de ouro

278. dia de folga

nélson gagliardi

279. sêde

roberto tomáz arruda

280. diabólico

281. gargalhada
282. manhã de inverno
283. o repasto

paraná

foto-clube paraná

antônio maria

284. entre luz

helmuth e. wagner

285. ruína

mario s. di federico

286. o velinho

zenon silva filho

287. sôpro de luz

yugi otsuka

288. noite chuvosa

rio grande do sul

foto-cine clube gaúcho

joão carlos de lima

289. tubos
290. escada
291. labor
292. chico

são paulo

foto-cine clube bandeirante

antônio carlos bella

293. retrato

camilo joan

294. roupa ao sol
295. roupa branca - *MM*

20

296. cabelo da natureza
297. pescueiro

eduardo salvatori

298. meninice

fernando garcia barros

289. imã lúcia

herros cappello

300. fotograma

j. mário germano

301. sonhadora

302. sem título

jorge abunjanra

303. na favela

304. companheiros

joão minharro

305. apartamento

306. peixes

joão nave filho

307. quarteto

308. alta velocidade

josé galdão

309. vencido

marcel giró

310. textura

311. sem título

312. fôlhas de prata

nélson peter lini

313. silêncio

emil issa

314. manhã brumosa

newton chaves

315. machu-pichu

roberto marconato

316. um só presente

takashi kumagae

317. descanso

318. trabalhadores

319. uma casinha

21

320. menino — *MH*
321. sem título

liberdade foto-clube
arimitsu minori
322. ciclistas
323. estudo
324. espiral

akaboshi hideo
325. solitária

muto shimpei
326. modelo
327. final
328. forma de rede

okamura tadatchika
329. cartaz

okawa atsushi
330. retrato de um cão
331. manhã no bosque

onuma takashi
332. figura na janela
333. manhã de neblina
334. tranquilidade

hamada toshiali
335. escadaria

kobayashi issamu
336. ar livre
337. divertindo-se

takeda yoshio
338. escola de samba
339. chuva em são paulo
340. velha — *2º*

takatsuka shigeo
341. pescadores

tonosaki shimeo
342. descanso
343. barcos

shinozaki massatoshi
344. portrait I
345. portrait II

santos foto-cine clube
elyziário távora dos santos
346. estudo em alta granulação

347. joão da bahia

marcos antônio pajoia
348. cristina
349. gasoline-câncer-corrosion
350. i love in the street
351. petra

academia santista de fotografia
e. b. mehler
352. sinfonia em branco

a. vasques
353. composição n. 2
354. esforço mútuo

p. r. vital
355. trabalho n. 2
356. apêlo ao silêncio

a. a. duarte
357. entardecer
358. abstração
359. simetria
360. expectativa

a. s. corona
361. sinuosa

a. s. lopes
362. totem

grupo dos seis
ana elizabeth vieira rodrigues
363. últimos retoques
364. solidão
365. mágica

ângelo francisco nuti — *afiap*
366. subindo o rio
367. orando — *MH*

cássio quartim de lima
368. o ganha pão

joão amorim junior
369. esbôço
370. noviça
371. saudade
372. fog

otavio pini
373. volta do mercado
374. frugalidade

ricardo bellinazzi
375. fantasia

cine-foto clube âmparo
antônio oliveira nobrega
376. os casebres e o mar

elisiário de castro negrão
377. biroca

josé carlos lari
378. o vóvô
379. o velho barqueiro
380. cabóclo

nídia maria a. lindo
381. perícia

rodrigo arruda botelho filho
382. gigante abatido

iris foto grupo
carlos zanin
383. nós e o modelo
384. arranhacéus

paulo pires da silva
385. outôno
386. bosque
387. sinantéras

foto-cine clube
livio tagliacarne
388. expectativa
389. nhô-nhô
390. garrafões

oswaldo willy fehr
391. composição

sérgio paschoal
392. nhá-lúlia

foto-cine clube de jau
alceu ferraz de campos
393. sem título

josé moreno gimenez
394. na fazenda
395. dias de chuva

rubens rodrigues
396. ângulos

vicente João pedro
397. seresteiro
398. ruma à vila

pará
foto clube do pará
antônio pedroza filho
399. delicadeza na passarela
400. o amazonida
401. o vendedor de bananas

gratuliano n. bibas
402. árvores
403. curva de estrada
404. reflexão

**Relação dos Artistas provenientes do Estado da Bahia nos Salões Nacionais de
Arte Fotográfica da Bahia**

1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia	2º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia	3º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia	4º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia
Adenor Godin	Adenor Godin	Adenor Godin	Ailton Sampaio
Ailton Sampaio	Ailton Sampaio	Ailton Sampaio	Alberto Fascio
Alba Vasconcelos	Alberto Fascio	Alberto Fascio	Anizio Carvalho
Anizio Carvalho	Anizio Carvalho	Andréa Viana	Alberto Oliviere
Antonio Neto	Antonio Neto	Anizio Carvalho	Andréa Viana
Antonio Olavo	Anthony Warley	Antonio Neto	Antonio Neto
Antonio Saturnino	Arestides Baptista	Anthony Warley	Antônio Olavo
Aristides Alves	Aristides Alves	Arestides Baptista	Anthony Warley
Arestides Baptista	Arlete Soares	Artur Viana	Amilton André
Arlete Soares	Artur Ikishima	Aristides Alves	Aristides Alves
Artur Ikishima	Artur Viana	Artur Ikishima	Carlos Lopes
Artur Viana	Bauer Sá	Bauer Sá	Célia Aguiar
Bauer Sá	Carlos Rizério	Carlos Rizério	Claude Santos
Carlos Rizério	Célia Aguiar	Cau Preto	Daniel Maillet
Célia Aguiar	Christian Cravo	Célia Aguiar	Débora Paz
Christian Cravo	Claude Santos	Claude Santos	Edivalma Santana
Claude Santos	Edivalma Santana	Edson Machado	Edson Almeida
Edivalma Santana	Elias Mascarenhas	Fernando Vivas	Elóy Corrêa
Elias Mascarenhas	Fernando Vivas	Izabel Gouvêa	Fernando Vivas
Isabel Gouvêa	Ieda Marques	Juarez Paraíso	Ieda Marques
Jamison Pedra	Isabel Gouvêa	Juracy Dórea	Iraildes Mascarenhas
Josué Ribeiro	Jamison Pedra	Liz Nunes	Isabel Gouvêa
Juarez Paraíso	Juarez Paraíso	Lucy Lins	José Mamede
Juracy Dórea	Juracy Dórea	Margarida Neide	Josué Ribeiro
Luiz Pereira	Lucy Lins	Maria Sampaio	Juarez Paraíso
Manu Dias	Margarida Neide	Mauricio Requião	Juracy Dórea
Marco Martins	Marco Martins	Rejane Carneiro	Liz Nunes
Maria Sampaio	Maria Sampaio	Roberio Braga	Luciano Andrade
Mario Cravo Neto	Mario Cravo Neto	Saulo Kainuma	Lucy Lins
Margarida Neide	Mauricio Requião	Shirley Stolze	Luiz Pereira
Mauricio Requião	Pedro Archajo	Silvio Robatto	Margarida Neide
Pedro Archajo	Roberio Braga	Valéria Simões	Maria Sampaio
Roberto Gaguinho	Roberto de Souza	Wilson Benosik	Mauricio Requião
Roberto Rego	Roberto Gaguinho	Xando Pereira	Manoel C. Filho
Saulo Kainuma	Saulo Kainuma		Neide Lantyer
Shirley Stolze	Shirley Stolze		Paulo Munhoz
Silvio Robatto	Silvio Robatto		Pedro Archajo
Valéria Simões	Valéria Simões		Reinaldo Marques
Wilson Benosik	Wilson Benosik		Rejane Carneiro
	Xando Pereira		Rita Barreto
			Romildo de Jesus
			Sergio Pedreira
			Shirley Stolze
			Silvio Robatto

			Valéria Simões Wilson Benosik Xando Pereira
--	--	--	---

Relação dos Artistas provenientes do Estado da Bahia nas Mostras de Fotografia Contemporânea Baiana

Mostra de Fotografia Contemporânea Baiana Ano 1	Mostra de Fotografia Contemporânea Baiana Ano2	Mostrade Fotografia Contemporânea Baiana Ano3	Mostra de Fotografia Contemporânea Baiana Ano 4
Adenor Godin	Adenor Godin	Adenor Godin	Alice Ramos
Ailton Sampaio	Ailton Sampaio	Ailton Sampaio	Ailton Sampaio
Ajurimar Salles	Ajurimar Salles	Alice Ramos	Andréa Viana
Alberto Fascio	Alberto Fascio	Antonio Neto	Anthony Worley
Alice Ramos	Alice Ramos	Antônio Olavo	Ana Trajano
Andréa Viana	Andréa Viana	Aristides Alves	Antonio Neto
Anizio Carvalho	Anizio Carvalho	Carlos Lopes	Carlos Lopes
Antenor Pereira	Antenor Pereira	Célia Aguiar	Eloi Corrêa
Antonio Neto	Antonio Olavo	David Glad	Edgard Oliva
Antonio Olavo	Anthony Warley	Edgard Oliva	Iraildes Mascarenhas
Anthony Warley	Aristides Alves	Ieda Marques	Juarez Paraíso
Aristides Alves	Arestides Baptista	Isabel Govêa	Jotafreitas
Arestides Baptista	Artur Viana	Iraildes Mascarenhas	Liz Nunes
Artur Viana	Bauer Sá	Josué Ribeiro	Mara Mércia
Bauer Sá	Beto Oliveira	Juarez Paraíso	Márcio Costa
Beto Oliveira	Carlos Rizério	Liz Nunes	Márcio Lima
Carlos Rizério	Carlos Casaes	Luciano Andrade	Maurício Requião
Bruno Furrer	Célia Aguiar	Luis Pereira	Manu Dias
Carlos Casaes	Claude Santos	Mara Mércia	Marisa Vianna
Carlos Lopes	Claudionor Junior	Márcio Costa	Pedro Archanjo
Célia Aguiar	Clóvis Luz	Márcio Lima	Rita Barreto
Claude Santos	Dario Guimarães	Márcia Carvalhal	Ricardo Brasileiro
Claudionor Junior	David Glad	Margarida Neide	Saulo Kainuma
Clóvis Luz	Débora Pães	Maria Sampaio	Sérgio Pedreira
Dario Guimarães	Edvalma Santana	Nilton Souza	Shirley Stolze
David Glad	Edson Ruiz	Rejane Carneiro	Stela Alves
Débora Pães	Fernando Vivas	Ricardo Brasileiro	Sora Maia
Edvalma Santana	Francisco Diniz	Rita Barreto	Valéria Simões
Edson Ruiz	Gilberto Mello	Saulo Kainuma	Walter Carvalho
Fernando Vivas	Henriqueta Alvez	Sergio Pedreira	Wilson Benosik
Francisco Diniz	Ieda Marques	Valéria Simões	Xando Pereira
Gilberto Mello	Iraildes Mascarenhas	Wilson Benosik	
Henriqueta Alvez	Isabel Gouvêa	Xando Pereira	
Ieda Marques	Jota Freitas		
Iraildes Mascarenhas	Josué Ribeiro		
Isabel Gouvêa	José Almeida		
Jota Freitas	Juarez Paraíso		
Josué Ribeiro	Liz Nunes		
José Almeida	Lucy Lins		
Juarez Paraíso	Luciano Andrade		
Katia Rabelo	Luiz Pereira		
Liz Nunes	Manu Dias		

Lucy Lins Luciano Andrade Luiz Pereira Manu Dias Mara Mércia Marcio Knopp Marcos MC Marcelo Tinoco Marisa Viana Marcio Lima Maria Sampaio Mario Cravo Neto Mauricio Requião Margarida Neide Neide Lantier Nilton Souza Rejane Carneiro Raimundo Bandeira Rita Barreto Rogério Braga Roberto Rego Saulo Kainuma Sergio Benutti Shirley Stolze Silvio Robatto Valéria Simões Vito Diniz Valdir Argolo Wilson Benosik Xando Pereira	Mara Mércia Marcio Knopp Marcos MC Marcelo Tinoco Marisa Viana Marcio Costa Marcio Lima Maria Sampaio Mario Cravo Neto Mauricio Requião Margarida Neide Nilton Souza Rejane Carneiro Raimundo Bandeira Rita Barreto Rogério Braga Roberto Rego Saulo Kainuma Sergio Benutti Shirley Stolze Silvio Robatto Valéria Simões Vito Diniz Valdir Argolo Wilson Benosik Xando Pereira		
---	---	--	--

**Relação dos Artistas Provenientes da Bahia Selecionados nas Bienais do
Recôncavo, na Categoria Fotografia**

1° Bienal do Recôncavo	2° Bienal do Recôncavo	3° Bienal do Recôncavo
Antônio Neto Antonio Sales Caca Borges Cacau Carlos Rizério Célia Aguiar Claude Santos Cláudio Schwabacher Dasvirgens Dulce Sanches Eddy Edivalma Santana Eduardo Sarno Elias Mascarenhas Fernando Vivas Gilmar Simões Isabela Lula Jacqueline Rocha João Alberto Josué Ribeiro Lindinete Pereira Marco Aurélio Martins Shirley Stolze Silfrêdo Ribeiro Freitas Sindney de Souza Valéria Simões	Edgar Oliva FC5 Hedi Lamar Jacqueline Rocha Robério Braga Saulo Kainuma Shirley Stolze Xando Pereira	Ailton Sampaio Bere Ramos Carlos Lopes Christian Apvena Cravo Edson Machado Isabel Gouvêa Judite Pimentel Manoel Cerqueira Robinson Roberto Rui Passos Shirley Stolze Victor Venas

4° Bienal do Recôncavo	5° Bienal do Recôncavo	6° Bienal do Recôncavo
Beré Ramos	Lymbo Perigipe Mario Bestetti Costa Nilo Motta Shirley Stolze Titonel	Ana Paula Pessoa Damário da Cruz Fernando Vivas Gina Leite Herivelton Figueiredo

7° Bienal do Recôncavo	8° bienal do Recôncavo
Claude Santos Claudia Pôssa Francisco Soza Rafael Souza Thiago da Arcela Thiana Biondo Valéria Simões	Alvim Ari Capela Beatriz Franco Carolina Braga Fabio Duarte Iraildes Mascarenhas Ruy Goethe Thereza Coelho Tony Bittencourt Shirley Stolze Valéria Simões

Relação dos Artistas Provenientes do Estado da Bahia Selecionados nos Salões da Bahia - MAM, na Categoria Fotografia

I Salão da Bahia	II Salão da Bahia	III Salão da Bahia	IV Salão da Bahia
Carlos Lopes David Glat Ray Vianna Marcio RM Michael Rey Rejane Carneiro Shirley Stolze	Bauer Sá	Alice Ramos Aristides Alves Edgard Oliva	Edgard Oliva

V Salão da Bahia	VI Salão da Bahia	VIII Salão da Bahia	IX Salão da Bahia
Christian Cravo	Edgar Oliva	Márcio Lima	Ney Lantyer

XI Salão da Bahia	XIII Salão da Bahia
Márcio Lima	Luis Cláudio Campos e José Henrique Barreto

ENTREVISTA CONCEDIDA POR JUAREZ PARAISO A MARCIA
MAGNO SOBRE A SUA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA
FEVEREIRO DE 2000

Juarez Paraiso está expondo suas fotografias, uma mini retrospectiva, na recém inaugurada Galeria da Fotografia, rua Marques de Leão. Graças à iniciativa de Fernando Oliveira, Beto e os demais irmãos, Salvador passa a contar com uma Galeria especializada, muito bem montada e de muito bom gosto.

Juarez Paraiso convive com a fotografia há mais de 40 anos. Durante 4 décadas, portanto, transportou para as suas fotos o retrato de suas vivências. Quem pesquisa as fotos artísticas de Juarez Paraiso encontra ali toda as suas emoções, paixões, amores, sofrimento, beleza e tudo mais, como se fosse um relato explícito de toda uma vida, cheia de emoções.

1 - Sabemos que você vem de uma família pobre, sem recursos. Sua vida sempre foi de muita luta e sacrifício. De que forma isso prejudicou ou contribuiu para a sua criatividade e para o início de sua produção fotográfica? Num mundo de tantas injustiças e desajustes sociais como o nosso, todos nós, classe média, proleta e miseráveis, somos apenas sobreviventes. O milagre reside na persistência e na obsessão por um mundo melhor, por melhores condições de vida. Embora equivocadamente, a religião ajuda um pouco a nos manter respirando. Porém a verdadeira esperança está na educação e na conscientização política, para a tentativa de mudança que todos nós temos o dever de realizar. Infelizmente, a minha formação foi acadêmica e não revolucionária. O meu verdadeiro aprendizado, como o de milhares de outras pessoas, no terceiro mundo principalmente, foi pelo auto-didatismo. Auto-didatismo que representa recusa, manter-se fiel a novos ideais, o que é, por si, uma tarefa árdua e sofrida. Vivemos numa sociedade na qual o sucesso profissional significa entrega aos esquemas, às concessões e aos lobismos de toda espécie. Para trabalhar com arte tive que optar pelo exercício da docência, com salários modestos, para o sustento do dia a dia e para o custeio dos materiais do trabalho artístico. Fácil mesmo é ser artista oficial, ganhar dinheiro pintando o gosto alheio, os caprichos do gosto dominante, cívico de mediocridade e superfluidade. A pobreza que vivenciei nunca prejudicou o meu aprendizado, a minha dedicação ao trabalho artístico, principalmente pela sensibilidade extraordinária dos meus pais, Eulalia Martins alves e Isaltino Concécio Paraiso, que tinham a convicção de que a única salvação seria através da educação e do desenvolvimento da sensibilidade.

2 - Você tem desenvolvido, desde a década de 1960, uma grande diversidade de experiências artísticas, com todas as técnicas. Como voce justifica que a sua participação na Bienal de São Paulo tenha sido justamente com a fotografia?

Sempre participei, principalmente com desenhos e gravuras , de mostras coletivas oficiais, locais e nacionais. Algumas internacionais, também. Mas, na década de 70 estava bastante empenhado na realização de um projeto fotográfico, composto de varias técnicas de fotografia. Fotomontagens com projeção de 2 ou mais negativos, previamente preparados e superpostos. Fotomontagem com a agregação de desenhos e o desenvolvimento do que passei a designar de “fotodesign”, uma espécie de fotomontagem mais sofisticada, mais gráfica e cerebral. Enfim, acredito que o conjunto dos trabalhos estava muito bom e tive a favor a sensibilidade do crítico de Arte Clarival do Prado Valladares, a quem sempre admirei, que indicou à comissão de seleção da Bienal a minha participação na Bienal de São Paulo. Fui aceito e tive o prazer de ver os meus esforços reconhecidos pelo grande público.

3 - Faça um paralelo entre a fotografia da década de 1960 e a fotografia do ano 2000.

Houve mudanças radicais, revolucionárias mesmo. Tudo proporcionado pelo computador, que motivou a geração de softwares destinados à fotografia e máquinas complementares para a captação direta da realidade e outras máquinas para levar as imagens das primeiras para as suas próprias entranhas. Tudo em forma de dígitos, à semelhança das células sensitivas da córnea. cones e bastonetes, conduzindo os sinais elétricos para o cérebro, para a configuração da imagem visual.. As máquinas digitais e os **scanners** foram uma consequência imediata. E também as impressoras domésticas, as profissionais, as fantásticas plotters, imprimindo sobre todo tipo de suporte, com qualidade sem precedentes. Os softwares destinados à manipulação visual são bastante sofisticados. Através de vários recursos, atuam em todas as dimensões das cores, na saturação, intensidade e croma. Um impressionante laboratório de cores e de efeitos, podendo-se fazer quase tudo com a imagem fotográfica. Os filtros são fantásticos, Cortes, combinações de imagens, todo tipo de montagem. Aplicam-se todas as quatro operações: soma, subtração, multiplicação e divisão. E tudo com uma rapidez fantástica. A consequência imediata é mais tempo para o trabalho criativo. É uma pena que tudo isto ainda seja muito caro e não esteja ao alcance de todos. E principalmente por culpa do governo que não estimula e promove uma tecnologia nacional e nem se desgruda dos altos impostos quando o material é importado.

4 - E quanto ao resultado estético?

Tudo depende do talento e da percepção criativa do fotógrafo e é importante considerar que na arte, ao contrário da ciência, não há progresso, o que significa que o que se pode obter com o computador jamais será melhor do que antes, mesmo quando havia um mínimo de recursos técnicos. Com certeza, o que o computador oferece são incontáveis recursos técnicos, um resultado mais variado, ampliando as possibilidades de criação e tornando o trabalho mais facilitado, mais veloz, mais “clean” e mais ajustado às necessidades de consumo da sociedade atual. As vantagens são muitas, facilitando a vida do fotógrafo e dos consumidores.

5 - Você realizou uma interferência nas “Três Graças” de Boticelli, mesclando figuras atuais. Como fez isto?

Antes de tudo, sempre fui incondicional admirador de Sandro Boticelli e pretenciosamente íntimo do seu estilo, do seu linearismo e imponderabilidade, suas cores suaves e elegantes. Acredito que se ele tivesse conhecido as três mulheres que escolhi para a interferência certamente as teria escolhido como modelos. Após o processo de adaptação dos modelos ao estilo plástico - pictórico de Boticelli, primeiro com relação à forma, depois com relação às tonalidades, interpretando a mesma atmosfera plástica, a finalização foi para o encaixe, sem deixar vestígios, sendo para isto necessário trabalhar no íntimo de cada “pixel”. Igualmente como Boticelli, não há como deixar de render homenagem à beleza, à graça e à elegância da mulher.

6 - Como você explica algumas fotos, como o “Cristo Guerreiro”, o “Equilíbrio Instável” e “Cristo Mulher”?

A partir da década de 70 começo a valorizar as ideias, encarando cada trabalho como um problema a discutir. São fotos polêmicas, buscando desmistificar e combater preconceitos. No caso do “Cristo Guerreiro”, por exemplo, a única forma de fugir ao anedótico, ao meramente literário é através da estrutura convincentemente plástica. Por isso é que a forma tem que ser a mais expressiva possível, sendo os limites testados através de várias experimentações. No computador isto pode ser feito rapidamente, sem perda de tempo. Uma mesma estrutura formal pode ser velozmente modificada, experimentada de dezenas de maneiras diferentes, mudando formas e cores, combinando efeitos e experimentando novas composições. O que levaria dias e dias pode ser feito em algumas horas. O melhor resultado plástico enfatizou a ideia principal, a de trocar a passividade (construtiva) de Ghandi, ou a bondade santificada e infinita de Jesus, pela obsessão guerrreira de Che Guevara. Em todos os casos a resultante foi a Via Crucis, o Calvário, o sofrimento mítico e redentor. A ideia foi concluída quando a cruz de espinho de Jesus, também bravejante, emoldurou os olhos de Guevara.

O “Equilíbrio Instável” é uma crítica ao machismo, à ditadura do penis. Naturalmente que é uma crítica à prepotência e à arrogância do mundo masculino que tem desprezado a sutileza, a inteligência e importância da mulher para a construção de um mundo mais justo e feliz. No caso específico deste trabalho, o seu título deve sanar quaisquer dúvidas quanto ao que se pretende comunicar. A própria desproporção entre as dimensões das duas figuras induz à falsidade da situação. É o equilíbrio circunstancial e que a qualquer momento pode ser rompido.

“Cristo Mulher” é também contra o preconceito sexual, no sentido mais amplo. A mulher vem sendo sacrificada durante milhares de anos, mesmo sendo a mãe de todos os homens. E porque Cristo não poderia ter sido uma mulher? Desde a década de 60, quando fiz uma instalação na praia, colocando uma mulher sobre uma cruz de areia, que foi desfeita pelas ondas do mar, que imagino a mulher como o melhor para simbolizar o ideário de Jesus. De resto foi buscar a forma plástica mais convincente, expressiva e de impacto, para concretizar esta convicção. É o único “remake” da exposição que apresento na Galeria da **Fotografa**, realizado com o computador.

ENTREVISTA CONCEDIDA A JUSTINO MARINHO POR JUAREZ
PARAISO SOBRE SUA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA
DIA 17 DE FEVEREIRO DE 2000

1 - Quais as principais dificuldades encontradas no início do seu trabalho como fotógrafo?

Superadas as dificuldades materiais para adquirir uma máquina razoável e após conhecer o seu funcionamento, labutei muito com o aprendizado do trabalho de laboratório. Entendi, desde cedo, ser imprescindível o conhecimento artesanal da revelação dos filmes (preto e branco), a impressão cuidadosa. O trabalho de laboratório dá muito prazer. No início é como você participar de um milagre incrível, o nascimento da imagem, fluindo e desaparecendo, a depender de sua intervenção no processo de base científica. Com o tempo, o trabalho passa a ser uma suadeira danada, a depender naturalmente do seu grau de exigência. Sempre sofri muito no trabalho de laboratório, pela minha persistência em obter o melhor, pela minha obsessão pela perfeição, o que de certa forma é uma grande perda de tempo. Hoje reconheço ser muito mais proveitoso você entregar o trabalho de laboratório para um bom laboratorista, como, por exemplo, Antônio Águido ou Popo que são excelentes. O problema é que você deve saber o que deseja e o que é possível obter com os seus filmes.

2 - Trace um paralelo entre as suas primeiras fotografias dos anos 60 e as atuais.

É muito difícil resumir resposta para esta pergunta porque as diferenças são diversas, em quantidade e conceitos. Antes de tudo, o que é natural, quem começa a fotografar o faz de forma compulsiva e convulsiva. Deseja fotografar tudo. Na verdade não há mal nenhum nisto, se não houvesse o problema dos custos. Quanto mais você fotografa, melhor para uma seleção mais rigorosa. A não ser quando se trata de um gênio como Cartier-Bresson que, como dizem, nunca repete uma fotografia, sobre o mesmo tema.

Bem! No começo, o tema era muito importante, mas sempre prevalecendo a imagem pela imagem, isto é, o melhor resultado plástico, composicional, pela melhor utilização dos efeitos de iluminação, contraste de preto, branco e cinzas, melhor enquadramento e corte. Como eu tinha um longo aprendizado acadêmico e depois um curto mais intenso aprendizado quanto às técnicas da arte moderna, a percepção da expressividade formal era apenas uma consequência. De certo modo experimentei as diversas gradações da própria história da fotografia, quanto as experimentações e poéticas. Realizei a

fotografia realista, pictórica, abstrata, (inclusive sem a máquina), a montagem fotográfica, com varias técnicas, e, atualmente, a fotografia computadorizada, isto é, com auxílio de **softwares**. A grande diferença é que, a partir da década de 70, principalmente com mais amadurecimento quanto a importância do trabalho artístico, como forma de comunicação, passei a valorizar mais as idéias. Polemizar com o sentido de discutir e, principalmente, desmistificar. Desta forma realizei uma série de trabalhos sobre a religião, a justiça, o preconceito sexual, sobre a poluição (moral) e sobre a violência. É evidente que a fotografia não era exclusiva, porque fazia parte de um repertório composto de varias outras técnicas de expressão plástica. Sempre procurei realizar trabalhos com características de fotografia, embora nunca tenha me preocupado com a sua diluição quando o trabalho torna-se híbrido, tecnicamente, pela interação com outras técnicas.

3 - Quais os artista fotógrafos que você admira e mais lhe influenciaram ?

Em Salvador, eu tenho particular admiração pela luta ingente que desenvolvem todos os fotógrafos profissionais para sobreviverem com a sua produção fotográfica. Tenho admiração pelo seu talento. São fotógrafos admiráveis e que raramente tiveram oportunidades nacionais e internacionais. O apoio estatal, as oportunidades institucionais, simplesmente não existem. Revistas especializadas tão pouco ! O mercado local é moribundo. A depreciação da fotografia, a sua desvalorização como produto artístico sofre pelo preconceito de ser múltiplo e obra realizada sobre papel. Por outro lado a falta de informação, ou melhor, de formação, das pessoas em geral, para com o objeto estético. Todos fazem, amadoristicamente, fotografias. E, neste processo de massificação, torna-se confuso discernir entre o joio e o trigo. A esperança, como sempre, está na formação de base, na educação artística, assim como no respeito que o Estado, as Instituições oficiais, deverão ter pelos fotógrafos profissionais, mesmo porque, da fotografia com qualidade técnica e estética não é possível prescindir, em nenhum setor da vida humana.

Mas, quanto a influências, eu tenho a destacar os meus próprios contemporâneos. Sempre admirei a excelente fotografia de Lênio Braga, Jamison Pedras e Silvio Robatto. Sempre tive uma grande admiração por Man Ray e Moholy Nagy, sem esquecer os fotógrafos engajados nos projetos sociais, aqueles que realizaram e realizam, principalmente, a fotografia de denuncia.

4 - Você vende fotografias?

Rara e Infelizmente, porque o ideal é "ganhar a vida" com o que se gosta de fazer

5 - Qual a importância do Computador para o fotógrafo atual?

Conhecendo o que oferece o computador, os softwares dedicados ao trabalho fotográfico, torna-se muito difícil alguém recusar a utilização do computador. O computador é algo extraordinário, excepcional. Veiu para revolucionar e está mudando a face do mundo e impulsionando o homem para grandes conquistas. É a nova memória do homem, e uma grande laboratório de recursos a serviço de sua inteligência e criatividade. O computador ainda só não faz milagres. Isto é, ainda não conseguiu substituir a sensibilidade e o talento humanos. O fotografo, com o computador, passou a dispor de poderosos recursos para a manipulação da imagem fotográfica, numa incrível rapidez, o que significa sobrar tempo para o imprescindível trabalho de criação

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)