



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PATRICIA RAQUEL MACHADO VELOSO

**O MUNDO EM SI: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NA FOTOGRAFIA DE
CHICO ALBUQUERQUE E GENTIL BARREIRA**

FORTALEZA

2013

PATRICIA RAQUEL MACHADO VELOSO

O MUNDO EM SI: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NA FOTOGRAFIA DE CHICO
ALBUQUERQUE E GENTIL BARREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula.

FORTALEZA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- V555m Veloso, Patricia Raquel Machado.
O MUNDO EM SI: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NA FOTOGRAFIA DE CHICO ALBUQUERQUE E GENTIL BARREIRA / Patricia Raquel Machado Veloso. – 2013.
145 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2013.
Orientação: Prof. Dr. Silas José de Paula .
1. Moderno. 2. Pós-moderno. 3. Contemporâneo. 4. Chico Albuquerque. 5. Gentil Barreira. I. Título.
CDD 302.23
-

PATRICIA RAQUEL MACHADO VELOSO

**O MUNDO EM SI: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NA FOTOGRAFIA DE
CHICO ALBUQUERQUE E GENTIL BARREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Maurício Lissovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dedico este trabalho a todos aqueles que
descrevem com luz os mundos possíveis.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão a todas as pessoas que colaboraram e me incentivaram a persistir nessa boa luta para chegar até aqui.

Em especial a: Gentil Barreira, companheiro de toda a vida; Chico Albuquerque (*in memoriam*), pela oportunidade de acompanhá-lo por tantos anos, marcando em definitivo minha forma de ver e estar no mundo; e ao meu orientador, o Prof. Dr. Silas de Paula, por me ajudar a refletir sobre o ver e o pensar a fotografia.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, pelas aulas inspiradoras que nos ajudaram a refletir sobre o mundo das imagens, particularmente ao Prof. Osmar Gonçalves, pelas conversas sobre Benjamin e Flusser e a filosofia da fotografia. À Regina Oliveira, pelas lembranças e torcidas por nossos prazos e apresentações. Aos colegas de turma, em especial ao Igor Câmara, por compartilhar das angústias fotográficas. Aos meus queridos filhos Ravi e Juliana, Tiago e Paulinha, por estarem sempre por perto para dar uma força quando preciso. Aos meus pais, pelo carinho e cuidado que me aquecem o coração; à Madá, por me ensinar a ter fé na vida; à Titiê, pelo exemplo de amor aos livros e por me encorajar a seguir nessa jornada; a meus irmãos Roselene, Ricardo e Moisés, porque a vida sempre nos mostra que o tempo é Rei. Às amigas queridas Lili, Ainá, Ângela, Isolda, Suely, Glícia, Albaniza, Neda, Sandra, Geísa, Luzia, Vitória, Jack, Carmina, sempre próximas, sempre acolhedoras. À Susan Andrews, pelo carinho, incentivo e compreensão. Ao Ricardo Albuquerque, por compartilhar comigo a “presença” de Chico Albuquerque. Ao Prof. Rubens Fernandes Junior, pela amizade e cordialidade em me receber em sua casa e disponibilizar seus acervos. Ao José Luiz Pedro, presidente do Foto Cine Clube Bandeirante, por ter aceitado participar dessa pesquisa. Ao Prof. Maurício Lissovsky, pela avaliação da primeira etapa do trabalho. Aos tantos autores que li e reli para compor este estudo, em especial a Walter Benjamin, que, de onde estiver, vai estar nos inspirando a pensar sobre uma filosofia da fotografia. Aos queridos do meu trabalho, em especial a Roberta Félix, Elizabeth Brito, Mariana Maciel e Carlos Eduino, que com extrema paciência cuidaram muito para dar tudo certo. À Regina, minha superassistente, por atender a tudo que eu preciso para dar conta de tantas tarefas. Enfim, a todos e a todas que me ajudaram a encarar essa aventura e a não perder a esperança, mesmo sabendo que não seria nada fácil.

“Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassá-lo*, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual *participa* para *ultrapassá-lo*, então ela pode se tornar uma ‘imagem autêntica’.”

(Georges Didi-Huberman)

“Por ser enigma é que a Fotografia, como um haicai, pede uma recepção poética e uma fala ao mesmo tempo sempre necessária e sempre inadequada. A ambiguidade é ainda mais forte porque a fotografia pode sempre ser, de certa forma, da esfera de uma encenação, de uma instalação e de uma negociação. Assim, no que tem de mais rico, a arte fotográfica cria obras que só podem nos sensibilizar e nos comover, nos desestabilizar e nos abalar, e, portanto, só podem nos enriquecer. A fotografia é então fonte de surpresa: ela nos faz pensar e imaginar, sonhar e ver; ela pode nos incitar a filosofar; ela deve nos convidar à meditação.”

(François Soulages)

RESUMO

Os trabalhos dos fotógrafos Chico Albuquerque e Gentil Barreira ganharam lugar de destaque na história da fotografia brasileira e cearense nas últimas décadas. Suas imagens foram exibidas em mostras individuais e importantes coletivas, conquistaram prêmios em concursos nacionais e internacionais, fizeram parte de salões e circularam em diversas publicações. A partir da interpretação de um recorte de suas produções, considerando o período em que Chico Albuquerque atuou no Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo (1940 a 1960) e das participações de Gentil Barreira no Salão de Abril (1970 a 2010) em Fortaleza, questiona-se: em qual contexto evidenciam-se as experiências desses autores? Há o predomínio de uma linguagem, um estilo ou uma estética em suas obras? É possível percebê-las como expressões do moderno e do contemporâneo? Com essa motivação, empreendemos este estudo fundamentado em pesquisa bibliográfica e em meios digitais, em documentos e entrevistas realizadas com os autores e na análise de trabalhos que foram apresentados ao público, com o propósito de investigar como essas obras se aproximam ou se distanciam dos movimentos moderno e contemporâneo na história da fotografia.

Palavras-chave: Moderno. Pós-moderno. Contemporâneo. Chico Albuquerque. Gentil Barreira.

ABSTRACT

The works of photographers Chico Albuquerque and Gentil Barreira have achieved prominent place in the history of Brazilian and Cearense photography along the last decades. Their images have been presented in individual and important group exhibitions, won awards in national and international competitions, taken part in art salons and been published on a wide range of publications. From the interpretation of a framework of their productions, considering the period when Chico Albuquerque engaged in Foto Cine Clube Bandeirante in São Paulo city (from 1940 to 1960) and Gentil Barreira's participations in Salão de Abril in Fortaleza (between 1970 and 2010), we question: in which context these authors' experiences come into evidence? Is it possible to identify the predominance of a language, a style or an aesthetic in their works? Can these be perceived as modern and contemporary expressions? With this motivation, we developed this study based on researches through literature and digital media, documents and interviews taken with the authors and on the analysis of the pictures that were presented to public with the purpose of investigating how these works approximate or take distance from the modern and contemporary phenomena in history of photography.

Keywords: Modern. Post-Modern. Contemporary. Chico Albuquerque. Gentil Barreira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vista da janela em Gras, 1827.....	20
Figura 2 – Paris Boulevard, 1839.....	20
Figura 3 – Exemplos de daguerreótipos. Casal não identificado (1850); Retrato das irmãs Caroline, Julianna e Mary Wood (1854)	23
Figura 4 – Sarah Bernhardt, 1865, e Autorretrato, 1855	25
Figura 5 – Daguerreotipia, 1840.....	26
Figura 7 – Terminal, 1892 e <i>The Steerage</i> , 1907	32
Figura 8 – <i>Equivalents</i> , 1926 e 1930	34
Figura 9 – <i>City Hall</i> , 1915; Figura 10 – <i>Wire Wheel</i> , 1917.....	36
Figura 11 – Os trinta Valérios, 1900	42
Figura 12 – Telhas, 1947	47
Figura 13 – Praia de Copacabana, 1947	47
Figura 14 – Menina do Sapato, 1949.....	48
Figura 15 – Sem título, 1951	48
Figura 16 – Estúdio Chico Albuquerque, São Paulo (década de 1950)	53
Figura 17 – Capas do primeiro boletim do Foto Cine Clube Bandeirante com fotos de Chico Albuquerque e página interna sobre sua primeira exposição em São Paulo	55
Figura 18 – Ensaio Mucuripe, 1952	58
Figura 19 – Ondas, 1948	64
Figura 20 – Rosália, s/d	65
Figura 22 – Sarah Bernhardt, 1859.....	66
Figura 21 – Rosália s/d.....	66
Figura 23 – Curvas, s/d.....	67
Figura 24 – Edifício sobre as ondas, s/d.....	67
Figura 26 – Referente à p. 25	68
Figura 25 – Referente à p. 57	68
Figura 27 – Sem título, década de 1950	69
Figura 28 – Congonhas, 1947.....	70
Figura 29 – <i>After Walker Evans</i> , 1981	85

Figura 30 – Série <i>Untitled Film Still</i> , 1978	86
Figura 32 – <i>A Marxist View; Bark Art; Art Bark (for Art Park); Madam Curious; a Chinese Entertainment; Irving's Pens; Something to look at SpottingUpside Down; Hollis' Hersheys; and four women posing</i> , 1985	87
Figura 31 – Sem título, 1969	87
Figura 33 – Série <i>Photo-Transformation</i> , 1976	88
Figura 34 – Série <i>Photo-Transformation</i> , 1976	88
Figura 35.....	91
Figura 36 – <i>Touch of Evil</i> , 1994	94
Figura 37 – Paulo Harding, década de 1980.....	95
Figura 38 – Série <i>November</i> , 2007	106
Figura 39 – <i>Time out</i> , 2000; <i>Oferenda</i> , 2011; série <i>Hierarquias da intimidade</i> , 2008	106
Figura 40 – Salão de Abril, 1978 – trabalhos inscritos como “Outras técnicas”	121
Figura 41 – Participação de Gentil Barreira no Salão de Abril em 1990 – destaque como “Manifestação Contemporânea”	123
Figura 42 – Participação de Gentil Barreira no Salão de Abril, 2001	124
Figura 43 – Obras de Gentil Barreira recusadas no Salão de Abril de 2002	125

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 METODOLOGIA.....	16
3 BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	18
3.1 O pictorialismo.....	28
4 MODERNO.....	37
4.1 A fotografia moderna e o fotoclubismo.....	41
5 CHICO ALBUQUERQUE.....	50
6 PÓS-MODERNO	72
6.1 Pós-moderno e a fotografia.....	81
7 CONTEMPORÂNEO	96
7.1 O contemporâneo na fotografia	102
8 GENTIL BARREIRA	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

Interessei-me por aprender a fotografar na adolescência, quando procurei um curso no qual pudesse desenvolver também o domínio dos processos de revelação de filmes e cópias. Queria capturar imagens, mas também manipulá-las, pesquisar solarizações, construir fotogramas, e só no laboratório seriam permitidas tais experimentações. Não poderia imaginar que essa motivação inicial seria decisiva para as futuras escolhas e direcionamento de minha vida.

Não me faltam histórias para relatar as inúmeras oportunidades que esse campo de atuação tem me proporcionado. Desde a prática de ampliar imagens no laboratório em 1976, quando conheci Gentil Barreira, com quem casei e tive filhos anos depois; ao contato com Chico Albuquerque, no lançamento da série “Frutas Tropicais” em São Paulo, em 1978, cujas produções acompanhei por mais de 15 anos – obra da qual conduzo a divulgação e publicação até hoje, compartilhada, após seu falecimento em 2000, com o filho Ricardo Albuquerque. O mundo da fotografia me fez transitar por vários campos e interagir com diferentes universos de expressão próprios dessa atividade, da qual a curadoria e a produção editorial são exemplos.

A inquietação sobre as linguagens estéticas e a dinâmica de legitimação da fotografia como arte me fez retornar à universidade para aprofundar conhecimento sobre as expressões do moderno e do contemporâneo e os possíveis pontos de contato com a obra de Chico Albuquerque e o trabalho de Gentil Barreira.

Inseridos na temporalidade dessas propostas estéticas, os dois fotógrafos desenvolveram uma produção que ganhou espaço em salões e prêmios, inclusive de projeção internacional. O que nos revelam essas obras? Como o processo criativo desses autores nos remete a questões que permeiam ou permearam as manifestações artísticas nesses períodos?

Esta pesquisa tem como propósito analisar e interpretar um recorte da obra de Chico Albuquerque entre os anos de 1940 a 1960, reunindo seis imagens que integraram concursos nacionais e internacionais, quando o fotógrafo atuou no Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo, um dos espaços que legitimaram a produção fotográfica moderna no Brasil. As fotografias de Gentil Barreira datam do período que compreende as décadas de 1970 a 2010. Trago para análise seis trabalhos, selecionados, premiados ou recusados em concursos do Salão de Abril, tradicional meio de representação e difusão da arte no Ceará. Trata-se, portanto, de imagens

eleitas pelos autores para serem vistas como parte de seu trabalho de expressão pessoal e que circularam em espaços com foco em produções artísticas.

Com o apoio de autores como Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser, François Soulages, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Rosalind Krauss, Annateresa Fabris e Boris Kossoy, entre outros, fundamentada no método da crítica de processo de Cecília Salles, e a partir de gravações, documentários e documentos que recuperam a trajetória dos fotógrafos, empreendi este estudo na busca aprofundar conhecimentos entre as obras analisadas e o contexto das expressões moderna e contemporânea.

Tratarei da estética como um regime de identificação entre formas de visibilidade, maneiras de fazer e de pensar sentidos e significados.

Nesta pesquisa, realizei, em um primeiro momento, releitura da história da fotografia; em seguida, contextualizei revisão bibliográfica sobre os regimes de visualidades vigentes nos períodos em que os fotógrafos atuaram (o moderno, o pós-moderno e o contemporâneo); e, por fim, analisei as imagens a partir da leitura de conteúdos que orientaram sobre as afinidades entre as obras e as expressões artísticas em evidência.

Entre as questões aprofundadas, destacam-se:

- O contexto sociocultural (linguagem estética, aparatos técnicos e tecnológicos);
- História da arte e estética fotográfica;
- Diálogo de linguagens estéticas e fotógrafos que atuaram e atuam em semelhante recorte histórico, no cenário internacional e no Brasil;
- A trajetória dos fotógrafos pesquisados, a relação com a própria produção, as interações com as linguagens e a produção de outros artistas.

A fotografia tem se destacado com significativo potencial de valorização no mercado da arte. Nas últimas décadas, a produção brasileira vem ganhando cada vez mais espaço nos circuitos nacional e internacional. Diversos fotógrafos têm exibido suas obras e garantido bom retorno institucional e inserção de seus trabalhos em importantes centros legitimadores dessas produções.

Chico Albuquerque e Gentil Barreira são dois nomes reconhecidos na fotografia cearense e brasileira. Poucos são os estudos que abordam esses autores, especialmente quando se trata do contexto histórico e estético em que se inscrevem suas fotografias.

Estes são os temas que aproximam, nesse estudo, os dois fotógrafos: observar a construção de suas trajetórias, as experimentações e as pesquisas que empreenderam em seus trabalhos pessoais, os diálogos criativos dos autores com outros agentes que produziram e produzem obras visuais em semelhantes expressões estéticas.

Se vivemos um momento de intensa circulação de imagens, período em que a fotografia possibilita infinitas leituras e aplicações, é oportuno que se elaborem estudos e pesquisas sobre autores cearenses que são referência nessa linguagem artística. Buscar compreender o significado e a importância dessas produções, as quais foram tantas vezes reproduzidas, exibidas e apreciadas, é o foco central desta investigação.

Cabe ressaltar como justificativas deste estudo:

- A lacuna na produção acadêmica de pesquisas sobre a fotografia brasileira contemporânea, especialmente a cearense;
- A pouca visibilidade para a produção do Ceará no cenário nacional;
- A oportunidade de apresentar ao público estudo sobre autores que influenciaram e ainda influenciam gerações de fotógrafos;
- A possibilidade de utilizar esses resultados como suporte para ampliar a atuação da minha atividade profissional, pois há mais de 20 anos tenho me dedicado a organizar, comercializar e divulgar as fotografias de Chico Albuquerque e de Gentil Barreira, inclusive com direcionamento para o mercado da arte.

A tentativa de interpretar obras desses autores pode resultar em importante aprendizado, porém não pretendo com isso elaborar um manual de identificação de como decifrar, rotular e categorizar produções a partir de determinadas percepções. Pretendo que a abordagem do estilo/ linguagem/ estética não seja unicamente uma avaliação de composição técnica e conteúdo, mas que considere outros elementos de importância na construção das imagens. O objetivo é rever o percurso dos fotógrafos, discutir e analisar o perfil de cada um e ainda avaliar aspectos do processo criativo e as inter-relações com o meio em que estão inseridos.

Como a pesquisa está orientada pela análise de entrevistas pessoais com os autores analisados, tive como fonte de investigação do trabalho de Chico Albuquerque, falecido há mais de dez anos, recortes destacados de entrevistas concedidas à imprensa e publicações que tratam de sua obra, gravações de palestras e encontros informais. As imagens analisadas são cópias

fotográficas que fazem parte do acervo do Foto Cine Clube Bandeirante, digitalizadas pela instituição e cedidas para este estudo.

Para a interpretação da obra de Gentil Barreira, foi possível realizar entrevista com o fotógrafo e selecionar seis trabalhos inscritos no Salão de Abril, compreendendo o período de 1978 a 2008. As imagens foram cedidas pelo artista e têm como foco fotografias construídas com base em ideias e propostas encenadas e produzidas a partir do imaginário do próprio autor, não representando, portanto, recortes da realidade.

2 METODOLOGIA

Interpretar fotografias constitui-se por si só um desafio. Ao analisá-las, será necessário perceber o que François Soulages (2010, p. 224) considera como estética do “ao mesmo tempo”, as tensões e conflitos “entre a foto e o referente, entre o material e o objeto fotografado, entre as formas e o acontecimento para constituir valor e unicidade à fotografia”.

Por mais de 15 anos, acompanhei de perto o trabalho de Chico Albuquerque. A primeira exposição que ele realizou em Fortaleza, após regressar de São Paulo, foi em uma galeria de fotografia que funcionava em nosso estúdio, em 1986. A mostra era sobre um ensaio recente que produzira em Jericoacoara. Motivados pelo interesse em continuar a desenvolver um trabalho juntos, decidimos rever e selecionar suas fotografias do ensaio “Mucuripe”, de 1952. O resultado disso foi a publicação de um livro em 1989, reeditado no ano 2000. Organizamos várias mostras, culminando com uma grande retrospectiva dos 65 anos de sua trajetória, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em 1999. Mesmo depois de seu falecimento, em 2000, continuo cuidando de sua obra, agora compartilhada com seu filho Ricardo Albuquerque.

Tenho acompanhado Gentil Barreira desde as primeiras movimentações para expor seu trabalho de expressão pessoal no circuito de arte, há mais de 30 anos, colaborando com a edição e a apresentação das imagens. Essa função tem se dado tanto na obra autoral como nas atividades de inserção de sua fotografia no mercado comercial.

Johnny Alvarez e Eduardo Passos (2010, p. 131 apud PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.) argumentam que “o conhecimento, ou mais especificamente o método de pesquisa, se faz pelo engajamento daquele que conhece o mundo a ser conhecido”, e é por ter como objetos de estudo universos tão próximos que proponho avançar nesta investigação, buscando compreender melhor essas produções e como estão imbricadas com o mundo ao redor. Como propõe Salles (2006, p. 24), “estamos preocupados com as interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente”.

O desafio de olhar para essas trajetórias exigiu diálogos como apoio ao que pretendia investigar. Para tanto, mergulhei na busca de conteúdos teóricos que abordavam questões que vão desde o início da história da fotografia a discussões relativas à interpretação de produções simbólicas. Como fonte para esclarecer e aprofundar essas temáticas, consultamos Walter

Benjamin, Roland Barthes, André Rouillé, François Soulages, Georges Didi-Huberman, Vilém Flusser, Annateresa Fabris, Zigmunt Bauman, David Harvey, Nicolas Bourriaud, Rubens Fernandes Junior, Hans Belting, Douglas Crimp, Giorgio Agamben e Arthur Danto, além de outros autores que têm como foco estudos sobre as linguagens estéticas da arte e da fotografia.

Com o propósito de investigar a obra de Chico Albuquerque e Gentil Barreira, este estudo utilizou-se de fontes bibliográficas; entrevistas editadas de conteúdos já existentes – como gravações em áudio e vídeo sobre Chico Albuquerque – e entrevistas presenciais concedidas por Gentil Barreira; pesquisa exploratória com visitas a acervos públicos e privados; imagens produzidas pelos fotógrafos selecionadas de seus acervos; documentos impressos, a exemplo de revistas e boletins; conteúdos pesquisados na internet e recursos da crítica de processo, proposta metodológica de Cecília Salles.

Como proposta para compreensão desta pesquisa, listamos as etapas que correspondem ao desenvolvimento das temáticas e à organização de ideias e conteúdos:

No primeiro capítulo, desenvolvemos uma breve história da fotografia, recuperando relatos sobre a invenção do processo de reproduzir com luz o mundo exterior. Introduzimos ainda referências sobre os movimentos artísticos que despontavam a partir da prática da fotografia, com ênfase ao pictorialismo.

Seguem-se abordagens sobre os demais movimentos da arte e da fotografia em que se inserem o moderno, o pós-moderno e o contemporâneo. Cada um deles está acompanhado de alguns autores que se destacam no cenário em que atuam e que foram selecionados para compor este estudo pelas afinidades que observamos em suas obras em relação aos artistas estudados.

Ao final do fenômeno do moderno, inserimos informações sobre a vida e a obra de Chico Albuquerque, transcrições de falas do artista seguidas pelas imagens e suas interpretações. Da mesma forma procedemos com o contemporâneo, abordando desta vez as referências atribuídas a Gentil Barreira.

Como conclusão, apresentamos os resultados desta investigação, ressaltando que a fotografia trata também de uma experiência do ver e do sentir, de algo que inelutavelmente nos escapa, pois, como ressalta Didi-Huberman, a modalidade do visível “não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

3 BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

“Olha para a luz e considera sua beleza. Pisca o olho, e olha novamente; o que se vê não estava lá antes, e o que estava não está mais.” (VINCI, 2004, p. 114)¹.

Desde o fim do século XVIII, com o marco da Revolução Francesa², até meados do século XIX, quando a segunda Revolução Industrial³ iniciou-se na Inglaterra, grandes transformações políticas, sociais, econômicas e culturais se instalaram no mundo. A Revolução Francesa pôs fim a pressupostos assimilados como verdadeiros durante séculos, tendo como base os ideais de igualdade, fraternidade e liberdade – para o historiador da arte Gombrich, é nesse período que atingimos realmente a época moderna, a qual denominou de “ruptura da tradição” (GOMBRICH, 2009, p. 475). A Revolução Industrial, por ele citada como “revolução permanente” (GOMBRICH, 2009, p. 500), promoveu avanços nos processos produtivos e no crescimento das metrópoles, além de favorecer o surgimento de inúmeras invenções que mudariam decisivamente os rumos da história, entre elas a fotografia.

A origem dos processos fotográficos nos leva às primeiras observações de imagens projetadas em relato de um eclipse solar no chão através de pequenos orifícios nas folhas de uma árvore percebido por Aristóteles (384-322 a.C.), citado na obra *Problematica*. Despontava como investigação, o princípio óptico da câmera escura, que consiste numa caixa ou ambiente sem qualquer iluminação, com uma abertura mínima por onde a luz externa entra e atinge uma superfície em que é reproduzida a imagem invertida.

¹ Manuscrito em acervo da biblioteca do *Institut de France*, publicado por Ravaisson Mollien, Paris, 1881-1891.

² *Liberté, Fraternité e Liberté* (igualdade, fraternidade e liberdade) era o lema dos revolucionários que provocaram a queda da Bastilha. Com raízes no Iluminismo ou Era da Razão, que defendia entre seus ideais a liberdade de pensamento, o Estado democrático e a intolerância religiosa, a Revolução Francesa favoreceu a promulgação da Declaração dos Direitos Humanos e do Cidadão e extinguiu naquele país o sistema absolutista e os privilégios da burguesia.

³ A Revolução Industrial ocorreu na Europa em meados do século XVIII (1ª revolução), baseada na energia a vapor de carvão e no uso ferro; mais tarde, na segunda metade do século XIX (2ª revolução), baseou-se na eletricidade e no aço. Período marcado pelo deslocamento da produção de bens materiais dos setores primários para a produção em escala industrial, constituiu-se como momento de profundo impacto no mundo dos negócios, estendendo-se ao campo das artes: “destruiu as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina cedia passo à fábrica” (GOMBRICH, 2009, p. 499).

Desde o Renascimento, a câmera escura foi recurso utilizado para “captar” imagens projetadas naturalmente, o que permitia desenhá-las ou pintá-las por transposição para uma tela-suporte, uma vez que fornecia ao pintor a perspectiva pretendida (DUBOIS, 2001). Restava introduzir uma superfície sensível à luz capaz de fixar a imagem projetada.

Em diversas partes do mundo, pesquisadores independentes buscaram incansavelmente meios químicos para materializar os fragmentos do mundo visível impregnados pela ação da luz. Em análise da trama histórica em que se dá o surgimento da fotografia, nota-se que componentes econômicos, sociais, culturais e tecnológicos contribuíram para a introdução desses avanços. Nos principais centros europeus e nos Estados Unidos, criava-se ambiente propício à expansão da industrialização. A substituição da energia humana pelos instrumentos mecânicos, o surgimento de melhorias e métodos que iam de encontro às aspirações da emergente burguesia e suas necessidades de consumo ampliavam-se continuamente. A camada social para a qual o retrato era símbolo de autoafirmação e prestígio demandava o desenvolvimento de novas técnicas de figuração para atender aos seus interesses. Preparava-se cenário favorável para a passagem da representação pictórica à representação técnica da realidade, como visualidade adaptada à época (ROUILLE, 2009)⁴.

A mais bem-sucedida das experiências, a que alcançou o reconhecimento do público e popularizou o acesso ao invento do processo de fixar imagens em câmera escura, foi atribuída a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), Joseph Nicephore Niépce (1765-1833) e a seu filho Jacques Marie Joseph Isidore Niépce (1795-1868). Anteriormente, tanto Daguerre quanto Niépce já haviam desenvolvido experimentos com o mesmo propósito. Em 1827, Niépce utilizou betume da judeia para sensibilizar uma placa de estanho e, após oito horas de exposição em uma câmara escura, conseguiu reproduzir a vista da janela de sua sala de trabalho.

4 André Rouillé defende a ideia de que a fotografia produz visibilidades modernas por redefinir as condições de ver; “seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência.” (ROUILLE, 2009, p. 39).

Figura 1 – Vista da janela em Gras, 1827



Fonte: Nicéphore Niépce

Figura 2 – Paris Boulevard, 1839



Fonte: Louis Daguerre

Mas foi ao empreenderem pesquisas juntos, por quase uma década, que chegaram aos resultados almejados, constando de processo químico que permitiu obter imagem em suporte metálico sensibilizado (JOHNSON, 2002). Pela dificuldade em patentear a descoberta, o governo francês interveio e a invenção foi disponibilizada como domínio público em 1839. O Estado indenizou Daguerre com uma pensão anual de 6.000 francos e destinou ao filho de Niépce 4.000 francos, pois este já havia falecido. Os clichês de Daguerre, denominados “daguerreótipos”, eram placas de prata, iodadas, e precisavam ser manipuladas, até que, sob uma luz favorável, se pudesse reconhecer uma imagem cinza pálida. Peças únicas, “não raro, eram guardadas em estojos como jóias.” (BENJAMIN, 1985, p. 91).

No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados - inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite - com passe-partout de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. (Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 9 jun. 2012).

Na apresentação do invento de Daguerre à Câmara dos Pares em 30 de julho de 1839, o físico, astrônomo e político François Arago argumenta sobre as vantagens do processo: a rapidez e qualidade das imagens que consegue reproduzir. Justifica que seu desenvolvimento seria

limitado caso ficasse restrito a um só indivíduo. Se de domínio público, encontraria muitas aplicações, inclusive para pintores, arquitetos, viajantes e cientistas.⁵

A descrição exata do processo fotográfico desenvolvido por Niépce e Daguerre foi anunciada à Academia de Ciências de Paris, no dia 19 de agosto de 1839, celebrado até hoje como o Dia Mundial da Fotografia. O sucesso do daguerreótipo – explicado pelo poder de sedução devido à fidelidade em sua representação do real, ainda que produzisse peças únicas – resultava de processo relativamente simples e acessível. Como relata o pintor Dauthendey, citado por Benjamin (1985, p. 95), “a nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos”.

Quase que simultaneamente à invenção de Daguerre, foi anunciado em Londres outro processo de fixação das imagens da câmara escura, realizado por William Henry Fox Talbot, denominado calotipia. Consistia na transposição de negativo/positivo por meio de papéis emulsionados e permitia a produção de diversas cópias do mesmo original, porém não se obtinha contornos bem-definidos. De início, suas experimentações sucumbiram por não conservar a imagem por um prazo longo, pois o mesmo processo que a formara enegrecia o papel. Após muitos testes, Talbot chegaria ao mesmo resultado que Daguerre e poderia enfim exclamar: “[...] a coisa mais transitória, uma sombra, o emblema proverbial de tudo o que é *efêmero* e *momentâneo*, pode ser *acorrentado* pelo encanto de nossa ‘magia natural’ ser fixado para *sempre* na posição que ela parecia destinada a ocupar apenas por um curto instante.” (TALBOT apud DUBOIS, 2001, p. 138).

Ainda reportando-se ao invento da fotografia, convém mencionar os estudos do francês Antoine Hercule Romuald Florence (Hércules Florence) que, sediado na Vila de São Carlos – atual cidade de Campinas, em São Paulo, Brasil –, desenvolveu a técnica de fixação de imagens com nitrato de prata ainda em 1833, à qual atribuiu o termo “*photographie*”, porém passaria

⁵ No original: “Why, if the process is so difficult to discover, did he not exploit it himself? And, why, under our rise laws, which secure the interests of the inventor as well as those of the public, did the government decide to acquire the invention and donate it to the public? The principle advantage of M. Daguerre’s process consists in obtaining rapidly and accurately images of objects, either to preserve them as such or to reproduce them by means of engraving or lithography; and this being so, it will be easily understood that the process in the hands of a single individual could not reach its full development. On the other hand, made available to the public, the process will find manifold applications in the hands of the painter, architect, traveler, and scientist.” (EDER, 1978, p. 244).

despercebida diante da invenção de Daguerre ou das reivindicações de prioridade por parte de Talbot, por estar distante dos grandes centros europeus, onde se concentravam as mais avançadas pesquisas técnicas e científicas no mundo. Somente em 1976 as experiências de Florence tornaram-se públicas, apresentadas no III Simpósio Internacional de História da Fotografia, realizado pelo Photographic Historical Society of Rochester. Na ocasião, o historiador brasileiro Boris Kossoy comprovou o pioneirismo dos processos utilizados por Florence, assim como da primeira referência ao termo fotografia, antes associado ao inglês John Herschel, que o fez somente em 1839 (IMS, 1998).

A origem da fotografia não se deve, portanto, a uma descoberta isolada. Além dos experimentos mencionados neste estudo, vale ressaltar que, a partir do anúncio oficial da invenção do daguerreótipo, vinte e quatro pessoas reivindicaram para si a autoria da invenção dos processos fotográficos (ROSSI, 2011). Se há um momento da história em que prevalece a emergência de sistematizar uma técnica, isso é também fruto de um desejo, pois, como define Kossoy, “toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinada época e lugar” (KOSSOY, 2001, p. 36). Em primeiro momento, as experiências fotográficas seriam percebidas como uma prova necessária e suficiente para atestar a existência daquilo que mostravam. Essa função, que parecia ser uma ameaça à pintura, logo se ampliaria com as múltiplas possibilidades que a técnica recém-descoberta oferecia como regime de visualidade capaz não só de registrar, mas de revelar subjetividades e de interpretar o mundo.

Em 1855, em tom profético, Antoine Wiertz saudou o novo invento:

Nasceu para nós, há poucos anos, uma máquina, orgulho de nossa época, que a cada dia pasma nosso pensamento e espanta nossos olhos./ Essa máquina, em menos de um século, será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a prática, a paciência, o golpe de vista, o toque, a mescla, o brilho, o *truque*, o modelado, o acabamento, a realização./ Em menos de um século, não haverá mais pedreiros na pintura: haverá apenas arquitetos, pintores na acepção plena da palavra./ Não pensemos que o daguerreótipo mata a arte. Não; ele mata o trabalho da paciência e homenageia a obra do pensamento./ Quando o daquerreótipo, esta criança gigante, tiver atingido a idade madura; quando estiverem desenvolvidos toda a sua força e todo o seu poder, então o gênio da arte o agarrará pelo colarinho e exclamará: Tu és meu! És meu agora! Nós vamos trabalhar juntos! (WIERTZ apud BENJAMIN, 2009, p. 713).

Relendo como Baudelaire⁶ discorre a seus leitores sobre o invento da fotografia 20 anos depois de anunciado, percebe-se que a polêmica e a controvérsia se estabeleceriam, desde o início, como companheiras dessa linguagem.

Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice em sua fé [...] de que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza [...] Um deus vingador realizou os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias [...] Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir as ciências e as artes⁷. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985, p. 107).

Baudelaire reservaria lugar à fotografia unicamente nos arquivos de memória, desde que não adentrasse os “domínios do impalpável e do imaginário”, sendo estes específicos da arte: “tudo o que existe somente pela alma que o homem lhe agrega” (apud BENJAMIN, 2000, p. 64). Os debates sobre arte e fotografia seguiram-se desde sua origem sem que se chegasse a uma definição amplamente aceita sobre seus papéis e funções.

Figura 3 – Exemplos de daguerreótipos. Casal não identificado (1850); Retrato das irmãs Caroline, Julianna e Mary Wood (1854)



Fonte: Collins Skylight, Philadelphia, Ca (casal); Samuel Broadbent, Philadelphia, Ca (irmãs Wood).

⁶ Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico da arte francesa. É reconhecido como precursor da poesia moderna.

⁷ Texto que complementa a observação de Baudelaire sobre a fotografia “a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura”. Citado em Entler. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>.

O lento desenvolvimento do processo técnico de captura das imagens reservava horas de espera ao fotógrafo e desconforto dos fotografados. Barthes (1984) faz referência a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol e de outros procedimentos que mais pareciam intervenções cirúrgicas: aparelhos inventados para o apoio da cabeça, invisível à objetiva que mantinham a imobilidade do corpo para encenar o curioso ato de imitar-se a si mesmo.

Em estudo sobre a fotografia no século XIX, Mendes (apud FABRIS, 2008) traduz trechos do livro *The history and practice of the art of photography*⁸ assinados por Snelling e datado de 1849, em que relata procedimentos necessários para a execução de um bom retrato.

Ao tomar retratos, a configuração do modelo deve ser minuciosamente estudada para permitir que você possa colocá-lo na posição mais graciosa e cômoda possível. Os olhos devem estar fixos em algum objeto um pouco acima da câmara e deslocado para um lado – mas nunca na direção ou sobre a câmara; esta última posição dá geralmente uma expressão parada, tola, um ar de espanto, carrancudo ou doentio. É necessário cuidado também no que toca a mãos e pés, seja qual for a posição, para que não estejam muito para frente ou para trás em relação ao rosto quando este está focado. (SNELLING, 1849, p. 41; MENDES apud FABRIS, 2008, p. 103).

Benjamin considera que as primeiras fotografias causaram grande inquietação e tornaram-se incomparáveis por representarem “a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem” (BENJAMIN, 2009, p. 720). De 1839 aos anos 1850, o interesse pela técnica emergente fez surgir ateliês de retratos, com atuação destacada dos fotógrafos Étienne Carjat, Gustave el Gray e Gaspard-Félix Tournachon. Este, sob a alcunha de Nadar (1820-1910), além de bem-sucedido retratista, também realizou os primeiros registros subterrâneos nas catacumbas de Paris e produziu imagens aéreas a bordo de um balão, registros da capital francesa a 520 metros de altura.

Sua obra desponta com uma das pioneiras inserções dessa linguagem no campo da arte. Nadar argumentava que, embora fosse possível aprender a fotografar em uma hora, em tão pouco

⁸ No original: “In taking portraits, the conformation of the sitter should be minutely studied to enable you to place her or him in a position the most graceful and easy to be obtained, The eyes should be fixed on some object a little above the camera, and to the side – but never into, or on the instrument, as name direct; the larger generally gives a fixed, silly, staring, scowling or painful expression to the face. Care should also be taken, that the hands and feet, in whatever position, are not too forward or back ward from the face when that is in good focus.” Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

não se aprenderia o “sentimento”, pois sem essa sensibilidade “o fotógrafo seria apenas escravo de uma máquina”.⁹ Dominava também a arte de escrever e em um de seus relatos, após mencionar uma série de inventos que mudaram o século XIX, ressaltou a importância da descoberta e o impacto causado pela fotografia:

Todos estes novos prodígios não deveriam contudo inclinar-se perante o mais surpreendente, o mais perturbador de todos eles: o prodígio que, afinal, parece conceder também ao homem o poder de criar, materializando o espectro impalpável que desvanece tão logo entrevisto, sem deixar sombra no cristal do espelho nem frêmito na água da bacia? (NADAR apud KRAUSS, 2010, p. 22).

Figura 4 – Sarah Bernhardt, 1865, e Autorretrato, 1855



Fonte: Gaspard-Félix Tournachon (Nadar)

Reflexões já apontadas por Nadar remetem ao argumento de Kossoy de que testemunho e criação caracterizam os conteúdos das imagens fotográficas, pois, ao mesmo tempo em que expressam a visão de mundo do autor, materializam-se como sombras do real e nos remetem a

⁹ “Le photographe n’aurait te que l’esclave borne d’une stupid machine”. (NADAR, Photo Poche, 1989) (un matériau ordinaire). Tradução nossa.

conteúdos impregnados de subjetividade. A fotografia se impõe como “um verdadeiro *ato icônico*”, justifica Dubois, pois esse “meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, implica de fato ontologicamente na questão do *sujeito*, e mais especificamente do sujeito em processo.” (DUBOIS, 2001, p. 15).

Logo na primeira década, ainda antes de sua industrialização, a fotografia já sinalizava rápida ascensão. Com a divulgação e os resultados comerciais decorrentes, em pouco tempo a produção de daguerreótipos tornava-se prática em diversos países na Europa e na América e se difundia pelos demais continentes através dos registros de tipos humanos, monumentos e paisagens tomados por fotógrafos viajantes. Chegaria ao Brasil através de um francês, o abade Louis Compte, que em 1840 produziu três daguerreótipos nas proximidades do Paço Imperial, no Rio de Janeiro. São essas as peças mais antigas do processo nas Américas. (IMS, 1998).

Figura 5 – Daguerreotipia, 1840



Fonte: Abade Louis Compte

A partir da década de 1860, o retrato fotográfico espalhou-se por todo o mundo em vários formatos, predominando o *cabinet-portrait*, geralmente nas dimensões de 11x17cm, apresentava o retratado em corpo inteiro; e o *carte-de-visite photographique*, pequena foto colada em papelão, em geral em formato retangular, do tamanho de um cartão de visita emoldurado por flores e arabescos, assinado pelo fotógrafo. O retratado oferecia para alguém a peça com dedicatória em sinal de amizade ou recordação, ou guardava para uso próprio como forma de autorrepresentação, substituindo o ofício até então pictórico. Essa prática fez movimentar um mercado milionário, a exemplo do precursor Eugène Disdéri que colocou ao alcance de muitos o que até então era

privilégio de poucos, conferindo à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, ainda que sem as facilidades técnicas dos processos em grande escala. O que viria a seguir, com o gradativo aperfeiçoamento e o ininterrupto crescimento do mercado, ganhava contornos de verdadeira revolução: o mundo se tornaria “portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2001).

Das experiências com vapor de mercúrio sobre metal à produção de negativos de vidro segue-se a redução dos formatos das câmeras como resposta às necessidades de transpor a passagem de um mercado restrito para um mercado de massa. Com o aperfeiçoamento dos processos, George Eastman apresentou nos Estados Unidos, em 1888, a câmera Kodak nº 1; custava US\$ 25,00 e vinha carregada com um rolo de papel para 100 exposições com o convite tentador de “aperte o botão, nós fazemos o resto”. Um ano depois, foram colocados à venda os primeiros rolos de película transparente. Assistia-se a partir de então à definitiva industrialização e popularização da prática fotográfica.

A fotografia impôs-se como um novo *habitus* visual, ao que Couchot (2003, p. 33) atribui como um modelo comum de comportamento perceptivo unificador e uniformemente partilhável, pois permitia reproduzir indefinidamente o que antes era um objeto singular. A essa discussão Benjamin (1985) traz a questão da perda da aura na era da reprodutibilidade técnica. O conceito de aura é descrito pelo autor como “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Com a prática da fotografia, o valor de culto da obra de arte começa a recuar, fazendo prevalecer o culto à exposição, à possibilidade de reprodução. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1985, p. 167).

No momento em que a unicidade da obra passa a ser questionada, a fotografia enfrenta dificuldades no confronto com a estética tradicional. Para ganhar espaço no campo das artes, os adeptos das imagens técnicas propõem o distanciamento da representação do real, intervindo nos processos a fim de produzirem resultados que se assemelhavam às práticas pictorialistas.

3.1 O pictorialismo

As disputas travadas entre a fotografia e a pintura ao longo do século XIX resultaram em transformações históricas das quais nenhuma das partes estava inteiramente consciente. Na medida em que a reprodução técnica pela fotografia libertou a arte de ser a única possibilidade de representação da realidade, a pintura ampliou seu espectro para tornar-se produto da criatividade e da habilidade do artista. Ao mesmo tempo, limitações que restringiam à fotografia a condição de referência ao real e à pintura a expressão da arte e do imaginário perderam força ainda no final do século XIX, quando alguns fotógrafos reagiram ao contexto dominante.

Em defesa do estatuto artístico da fotografia, emerge o pictorialismo, movimento que recorreria às temáticas romanceadas, às imagens retocadas a lápis ou pincel, à manipulação da cópia fotográfica ou até dos próprios originais. Truques e intervenções sugeriam a leitura de obra única como forma de distanciar-se da proposta de uma linguagem essencialmente mecânica e impessoal. O norte-americano Frank Eugene raspava os negativos para criar efeitos de pontas secas; o francês Demachy, cujas obras lembram litografias em virtude do uso da goma bicromatada, procurava dar às suas imagens um aspecto pictórico. Composições inusitadas instigavam o espectador a um olhar mais cuidadoso em tentativas de decifrar as intenções do autor; abria-se espaço à simulação e à fantasia.

Figura 6 – *Struggle* (1904); *Woman at table* (1900) e *I wait* (1872)



Fonte: Robert Demachy; Frank Eugene e Julia Cameron

Ao buscarem aproximação com a pintura, os fotógrafos pictorialistas identificavam-se com expressões artísticas como o impressionismo e o simbolismo. Os pintores Delacroix, Velázquez, Rousseau, Millet, Whistler e Monet (para citar somente alguns) eram fonte de inspiração para os fotógrafos adeptos dessa linguagem. Os temas seguiam a tradição pictórica da qual são referências as paisagens, os nus, os retratos, as alegorias, as naturezas-mortas. Sem o domínio da técnica para utilizar a cor na produção das imagens, os trabalhos, por vezes, mais se aproximavam das artes gráficas.

A relação entre o fotógrafo e a técnica firma-se ao longo do tempo como algo decisivo na construção estética da história da fotografia. As escolhas do instrumento óptico, os temas apresentados, o tratamento final a ser levado ao espectador estão todos impregnados com a personalidade do autor e de sua “limitação” ou “superação” do processo técnico que o “aprisiona”.

Com a crescente produção de trabalhos de expressão pessoal e artística, foi necessário promover o desenvolvimento de atividades junto ao público. O próximo passo seria organizar salões e exposições especializadas. Em 1889, preparou-se uma grande mostra em Berlim para celebrar os 50 anos da invenção da fotografia, seguida por outras, realizadas em Bruxelas (1892), Hamburgo (1893) e Paris (1894). O Salão Fotográfico de Londres (1893) tinha como objetivo “declarar a completa emancipação da fotografia pictorialista, desligando-se das vertentes científicas e técnicas que haviam caracterizado o novo meio”, expõe Fabris (2011, p. 36). Em

Viena, no ano de 1901, foi realizada uma mostra competitiva com 600 fotos selecionadas de um total de quatro mil imagens inscritas. A composição de um júri gerou protestos, mas tornou-se modelo por avaliar a fotografia por qualidades estéticas.

Toda essa dinâmica em que se destacava a produção artística da fotografia propiciou o surgimento de organizações específicas, fundadas entre 1891 e 1910, consolidando o movimento pictorialista, com destaque para o Photo-Club de Paris¹⁰ e The Linked Ring Brotherhood, em Londres, que contava entre seus sócios com importantes nomes da fotografia britânica e também com estrangeiros.

As qualidades plásticas de composições em equivalência às regras tradicionais da pintura expressam pensamento e parâmetro estético característicos daquele momento, como os trabalhos de Demachy, Eugene e Cameron (figura 6), que evidenciam, sobretudo, a “capacidade de criar uma luminosidade que emerge da escuridão [...] e de lançar mão da imagem desfocada para abrandar os efeitos de realidade”, explica Fabris (2011, p. 42).

Com a atuação das associações, consolidam-se importantes ganhos à causa da fotografia artística. Além do estabelecimento de redes de intercâmbio e da conquista de espaços de divulgação, registra-se a criação do Museu Fotográfico na Bélgica e a aquisição de fotografias para compor a coleção do Museu Nacional dos Estados Unidos.

No final do século XIX, o movimento pictorialista entra em crise e, no período em que se inicia a Primeira Guerra Mundial, emergem com maior ênfase questões como os limites entre a arte tradicional e os valores próprios da fotografia.

A análise desse recorte histórico aponta para dois momentos distintos: a primeira geração de pictorialistas, adepta da prática desde 1839, “realiza um ato de confrontação, por adotar um conjunto de técnicas de distanciamento” (FABRIS, 2011, p. 64), com o desfoque, o uso particular da luz e do claro-escuro. Cria-se certo conflito entre o “real” e a ficção para atingir uma dimensão pictórica. Essa harmonia interna é posta em xeque pelos partidários da *straight photography*¹¹,

¹⁰ Photo-Club de Paris (1894) tem como membros: Demachy, Le Bègue e Puyo, em alternativa à Société Française de Photographie. Na instituição The Linked Ring Brotherhood (1892) figuravam, na fotografia britânica: James Craig, Frederick Evans e Frank Stucliffe; entre os estrangeiros: Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Clarence White, Robert Demachy, Constant Puyo, René Le Bègue e Heinrich Kühn em oposição à Royal Photographic Society. (FABRIS, 2009, p. 38)

¹¹ O termo fotografia direta (Straight Photography) delimita uma corrente da fotografia moderna, nascida nos Estados Unidos a partir da década de 1910, tendo como principais expoentes Alfred Stieglitz (1864 - 1946), Paul Strand

fotografia “direta”. Longe da Europa, uma vez que os progressos técnicos já permitiam aperfeiçoados modos de impressão, inclusive com a introdução das primeiras imagens em cores, surge um movimento nos Estados Unidos que enfatizava a expressão subjetiva na fotografia. À frente deste estava Alfred Stieglitz (1864-1946), que, sediado em Nova Iorque, fundaria em 1902 a associação Photo-Secession¹² e seria também responsável pela divulgação e crítica da estética fotográfica por meio da *Camera Notes* e da *Camera Work*, publicações que se destacam entre as pioneiras a tratar de temáticas dessa natureza.¹³

Nadar e Stieglitz têm em comum a aproximação com artistas e a utilização de seus espaços que administravam como apoio para divulgação das produções recentes desse circuito. Nadar cedeu seu estúdio para a primeira apresentação pública de um grupo de pintores – entre eles, Monet, Renoir, Pissaro, Cézanne, Degas – “os impressionistas”, cujo nome remonta a um texto jornalístico inspirado na tela de Claude Monet, *Impressão, Sol Nascente*.¹⁴ As pequenas galerias do Photo-Secession (1907), transformadas na Galeria 291 em 1908, desde o início não se limitaram a expor trabalhos de fotógrafos, e abrigavam exposições de artistas modernos como Picabia, Brancusi, Braque, Walkowitz, O’Keeffe e MacDonald-Wright.

Rapidamente Stieglitz conseguiu reunir os melhores fotógrafos norte-americanos¹⁵ em torno da ideia de ter no pictorialismo “não um servo da arte, mas um meio distinto de expressão individual” (FABRIS, 2011, p. 45). O grupo se empenhava em apropriar-se da fotografia como uma forma moderna da arte, concebida como expressão viva, em que se pressupõem duas operações paralelas: o respeito pelo objeto e a utilização das qualidades potenciais da técnica. Ao fotógrafo caberia expressar o próprio sentimento de mundo, representado pela busca da expressão

(1890-1976), Edward Weston (1886-1958) e Ansel Adams (1902-1984). O estilo desses fotógrafos era marcado por imagens feitas a partir do contato direto da câmera com a realidade, sem intervenções de laboratório. (MARTINS, 2007, p. 103).

¹² Stieglitz constituiu o Photo-Secession a partir do termo “secessão” – afastamento, ruptura do mundo oficial da arte proposta das secessões alemãs e austríacas: “como todas as Secessões, a Photo Secession nada mais é do que um protesto ativo contra o conservadorismo e o espírito reacionário daqueles cuja autocomplacência os imbui da ideia de que as condições existentes são próximas da perfeição.” (FABRIS, 2011, p. 46).

¹³ É importante destacar que, desde o final do século XIX, começaram a circular livros de fotografia, sobre linguagem técnica e também sobre a fotografia artística, como o do crítico norte-americano Charles Caffin *Photography as a Fine Art*, de 1901. (FABRIS, 2001, p. 39).

¹⁴ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acesso em: 9 jun. 2012.

¹⁵ Integravam o grupo: Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Joseph Turner, Steichen, White, Willian Dyer, Alvin Coburn, Paul Haviland, entre outros. (FABRIS, 2011, p. 44).

do objeto: “ele (o fotógrafo) está tentando fazer sinteticamente, com os meios de um processo mecânico, o que alguns dos artistas mais avançados do movimento moderno estão tentando fazer analiticamente com os meios da arte” (SIEGLITZ apud FABRIS, 2011, p. 51). Livre para expressar sua própria natureza e individualidade, a fotografia ganha as ruas, cria imagens do cotidiano, registra cenas urbanas, explora tramas e texturas. Stieglitz ressalta:

Atualmente se reconhecem apenas três tipos de fotógrafos: o ignorante, o puramente técnico e o artístico. Para a busca, o primeiro traz apenas o que não é desejável, o segundo, uma educação puramente técnica obtida depois de anos de estudo, e o terceiro traz o sentimento e a inspiração de um artista, aos quais é adicionado, no final, um conhecimento puramente técnico. Esta classe devota a melhor parte de suas vidas a seu trabalho, e é apenas depois de conhecê-los e suas produções intimamente que um observador casual pode perceber o fato que a habilidade que faz de um fotógrafo realmente um artista não é adquirida facilmente, mas é o resultado de um instinto artístico em combinação com anos de trabalho. (STIEGLITZ, 1899, p. 1, tradução nossa)¹⁶.

O domínio da “ideologia Kodak” de popularização e acesso à produção de imagens fotográficas confrontava-se com a atitude dos fotógrafos engajados em construir um estatuto artístico para a fotografia e retirar-lhe a associação a um processo mecânico e automatizado. O discurso enunciado conferia à fotografia a habilidade da criação em equivalência às emoções armazenadas nas recordações afetivas, aos sentimentos e às vivências de cada indivíduo.

Figura 7 – Terminal, 1892 e *The Steerage*, 1907

¹⁶ Fonte texto original: (STIEGLITZ, 1899, p. 1 – “Pictorial Photography” para Scribner’s Magazine). Disponível em: <http://www.wepapers.com/Papers/3310/7_-_Stieglitz_-_Pictorial_Phography>. Acesso em: 11 jun. 2012.



Fonte: Alfred Stieglitz

Stieglitz traz, no artigo *Fotografia Pictórica* (1899, p. 2), um comentário do Dr. P. H. Emerson publicado na *Naturalistic Photography*, que expõe questões sobre o estatuto da fotografia.

A fotografia já foi chamada de meio irresponsável. É como chamá-la de processo mecânico. Um grande paradoxo que vem sendo combatido é a presunção de que, porque a fotografia não é trabalho manual, como diz o público – embora pensemos que haja nela muito trabalho com as mãos e com a cabeça –, não se trata de uma linguagem artística.

Isso é uma falácia nascida da falta de consideração. O pintor aprende sua técnica com a finalidade de falar, e considera que pintar é um processo mental. Então, com a fotografia, falando artisticamente, há um rigoroso processo mental que exige todas as energias do artista mesmo depois de ele ter dominado a técnica. O ponto é **o que você tem a dizer e como dizê-lo**. A originalidade de uma obra de arte se refere à originalidade do que é expressado, seja na poesia, na fotografia ou na pintura. (EMERSON apud STIEGLITZ, 1899, p. 2, tradução nossa)¹⁷

A última grande mostra organizada por Stieglitz para a Galeria Albright foi marcada por dois pontos significativos: a aquisição de 50 trabalhos de diversos fotógrafos e a aceitação da estética pictorialista por parte de acirrada crítica como a da revista *American Photography* (FABRIS, 2011). A mostra era composta por fotografias de ruas e do porto de Nova Iorque, em

¹⁷ Fonte texto original: (EMERSON apud STIEGLITZ, 1899, p. 1 – “Pictorial Photography” para Scribner’s Magazine). Disponível em: <http://www.wepapers.com/Papers/3310/7_-_Stieglitz-__Pictorial_Photoaphy>. Acesso em: 11 jun. 2012.

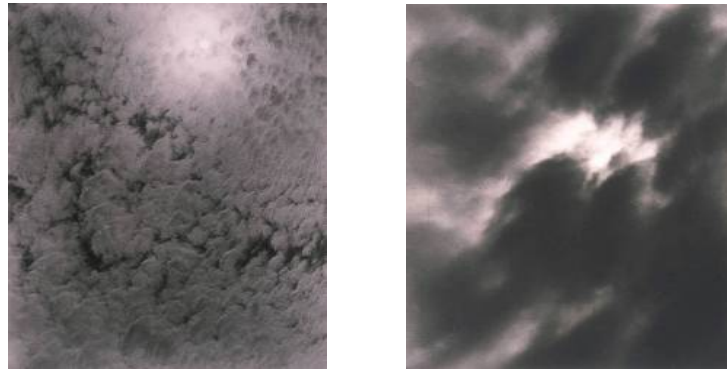
que se destacavam elementos próprios da estética fotográfica. Configurava-se um novo pressuposto em que o autor estabelece estreita e empática relação com o objeto. A afirmação da autonomia da fotografia também a definia pela primeira vez com a concepção de *fine art*.¹⁸

Entre os trabalhos de Stieglitz, destacam-se as fotografias de nuvens, produzidas por quase uma década (1923 a 1932). Stieglitz traz à tona o espaço referencial do momento de captura da imagem e provoca questões internas e externas ao fazer fotográfico. Dubois propõe uma reflexão sobre essa série e observa: “O que torna as 'Equivalentes' fotos que finalmente não têm outro assunto que não a própria fotografia deve-se evidentemente à natureza particular do objeto fotografado (as nuvens) e às suas relações, não desprovidas de analogia, com a natureza indiciária da imagem fotográfica” (DUBOIS, 2001, p. 200). Expõe, como complemento aos seus argumentos, trechos do texto de Stieglitz “Por que fotografo nuvens”:

Quis fotografar as nuvens para descobrir o que me haviam ensinado quarenta anos de fotografia. Através das nuvens, deitar no papel minha filosofia de vida – mostrar que as minhas fotografias não se deviam ao conteúdo e aos sujeitos – a árvores singulares, a rostos, a interiores, nem a dons particulares – as nuvens estão ali para todos – não se cobra taxas sobre elas até o presente – são livres. [...] Eu sabia exatamente o que estava procurando. Eu dissera a Melle O'Keeffe que desejava fazer uma série de fotografias diante das quais Ernst Bloch (o grande compositor) poderia exclamar: Música! Música! Imagine, é música! Como você fez isso? E ele designaria os violinos, as flautas, os oboés, os metais, cheio de entusiasmo, e diria que escreveria uma sinfonia chamada 'Nuvens'. Não como a de Debussy, algo mais forte, bem mais forte. (STIEGLITZ, 1923 apud DUBOIS, 2001, p. 201).

Figura 8 – *Equivalentes*, 1926 e 1930

¹⁸ Fine Art Photography – refere-se às fotografias que foram criadas com propósitos artísticos. Alfred Stieglitz foi um dos primeiros fotógrafos modernistas que conseguiu inserir seu trabalho em coleções de museus.



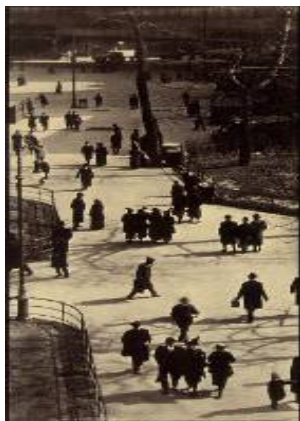
Fonte: Alfred Stieglitz

Marcado possivelmente pelas ideias de Kandinsky, produziu o que seria um dos primeiros trabalhos de fotografia abstrata e, por apresentar equivalências com a estética moderna, reflete experiências e emoções¹⁹. O que está posto vai além de composições que ressaltam corte e enquadramento, tocam também “as da relação entre o espaço fotográfico e o espaço topológico do sujeito que se vê no momento da contemplação da imagem”, acrescenta Dubois (2001, p. 201). “Meu objetivo é cada vez mais que *minhas fotografias se pareçam com fotografias*, que não sejam vistas a menos que se tenham *olhos para ver*, e, contudo, quem as vir, não as esquecerá jamais.” (STIEGLITZ, 1923 apud DUBOIS, 2001, p. 201).

Após a desagregação do Photo-Secession em 1911, surgem com maior intensidade intervenções de crítica ao pictorialismo. A condução de uma atitude moderna defendida por Paul Strand (1890-1976) ressalta como qualidades a honestidade e a intensidade de visão características das imagens técnicas. Como resultado, o ato fotográfico expressa a aparência do mundo exterior associada à personalidade e ao sentimento de quem a captura.

A objetividade defendida por Strand implica a manipulação do mundo pelo aparelho fotográfico. Interessado em temas particulares do mundo real, utiliza recursos de iluminação escolhendo novos ângulos de visão; aproxima-se do objeto de modo a obter *close-ups*, propõe um realismo inerente ao aparato e sintonizado com os alcances da arte moderna, sobretudo com a prática de retratos realistas e de cenas urbanas que evocam o cubismo na bidimensionalidade e na geometrização da imagem (FABRIS, 2011).

¹⁹ Fonte: <http://www.phillipscollection.org/research/american_art/bios/stieglitz-bio.htm>. Acesso em 19 jun. 2012.

Figura 9 – *City Hall*, 1915

Fonte: Paul Strand

Figura 10 – *Wire Wheel*, 1917

Fonte: Paul Strand

Cabe mencionar também as iniciativas empreendidas pelo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), pelo norte-americano Man Ray (1890-1976) e pelo russo Alexandr Ródtchenko (1891-1956), que desenvolveram propostas tanto no campo da fotografia “direta” quanto em experimentações mais abstratas, livres de conceitos ou regras.

Diante do novo século, a fotografia, que já conquistara significativo espaço, firma-se em sua própria especificidade, livre para expressar-se sem a imposição de representação do real e submissão às artes plásticas. Com o deflagrar da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o mundo é abalado para intensas transformações, e junto a elas a fotografia imprimia sua trajetória. Os regimes de visualidades que se instalam a partir de então são o marco inicial de atuação dos fotógrafos a serem abordados nesta pesquisa. A trilha histórica da fotografia aliada à estética constitui-se em referência necessária para justificar a construção do olhar entrelaçada aos avanços técnicos e tecnológicos e aos diálogos imagéticos com os quais os autores irão se deparar.

4 MODERNO

“A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 2011, p. 26).

Ao analisar o sentido do fugidio, da efemeridade, da fragmentação e do fortuito descritos por Baudelaire, David Harvey sugere um olhar mais profundo para as consequências e o que é necessário desvendar desses processos: “A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de ruptura e fragmentações internas inerentes.” (HARVEY, 2010, p. 22). Como interpretar isso, como descobrir os elementos “eternos e imutáveis” no interior dessas disrupturas? O alcance desse movimento é descrito por Zygmunt Bauman no sentido de que a experiência espaço e tempo, do eu e do outro são questões próprias da modernidade, mas nem tudo é consenso quando se trata da formulação de ideias sobre esse tema.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido podemos dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade; ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BAUMAN, 1996, p. 15)

Por onde começar? Trago para a discussão neste estudo não só o moderno fotográfico, mas também a condição sociopolítica e a inserção da arte como provocação e consequência do desenrolar da história. A proposta é traçar um brevíssimo panorama do cenário mundial como campo de forças em que acontecem sucessivas crises e mudanças; e de como tudo isso pode ser parte de uma construção e visão de mundo que atravessa a formação do olhar e do ser olhado, do produzir imagens e do ato de interpretá-las. Alguns artistas serão pontuados e destacados por afinidade com a temática da pesquisa e reconhecimento público de suas obras.

Para Bourriaud (2011), o termo moderno assume diferentes significados conforme os países, as épocas, as disciplinas, e também não é o mesmo a que se refere o pensamento político. A fim de delimitar o sentido dessa discussão e o recorte de interesse, restringirei as questões sobre o moderno situadas no Ocidente, tendo como berço a Europa e o período correspondente aos séculos XVIII, XIX e XX.

Partindo do significado da palavra ou, como indica a etimologia do termo: moderno é o que pertence ao seu tempo, algo que é recente, novo ou do tempo presente; ao que acrescenta Bourriaud: “ser moderno é privilegiar o instante em relação aos tempos pretéritos e futuros” (BOURRIAUD, 2011, p. 24). Incluiria o pensamento de Habermas (apud BOURRIAUD, 2011, p. 22) ao propor que a modernidade mantém estreita relação com crises e rupturas, pois “vemos surgir uma modernidade cada vez que a tradição é posta em crise, tão logo um período histórico toma consciência de uma ruptura em relação ao passado”.

O projeto da modernidade conceituado por Habermas tem como ponto de partida o século XVIII marcado pelo Iluminismo. O pensamento dos iluministas tinha como proposta utilizar o conhecimento para buscar a emancipação e o enriquecimento; o domínio científico como possibilidade de garantir o desenvolvimento econômico e social; a libertação das irracionalidades religiosas e a liberação do uso arbitrário do poder e do lado sombrio da própria natureza do homem (HARVEY, 2010). Com ênfase na criatividade, na descoberta científica e na busca da excelência em nome do progresso, os iluministas acolheram a mudança, a transitoriedade e a fragmentação como condições necessárias à realização do projeto modernizador. As doutrinas de igualdade, liberdade, fé na razão e na inteligência humana constituíram a base da Revolução Francesa. Mas esse estado de otimismo não resistiu ao que se assistiu nos primeiros anos do século XX. As duas grandes guerras, os campos de concentração e as experiências de Hiroshima e Nagasaki certificam como o projeto iluminista voltou-se contra si, transformando a emancipação num sistema de opressão.

Harvey lembra que Friedrich Nietzsche indicava o moderno como energia vital, a vontade de viver e de poder num mar de desordem, anarquia, destruição e alienação. A imagem nietschiana de destruição criativa e criação destrutiva sugere o que se desenhou como condição essencial da modernidade: efemeridade e caos passam a ser patentes inclusive e especialmente no campo das artes. Ao artista moderno cabia vivenciar o universal e o eterno, criar relações possíveis entre o fugaz e o duradouro. O argumento de Bourriaud (2011, p. 28) vai ao encontro

do exposto por Harvey ao propor que o pensamento moderno enuncia-se no presente: “quanto mais o presente se mostra móvel, fugidio e incerto, mais o artista pode problematizar a atualidade enquanto tal.” A renúncia à pintura histórica seria o ponto de ruptura e o início da produção moderna, da qual Delacroix (1798-1863) seria um dos pioneiros, pois se permitira mergulhar “no desconhecido para encontrar o novo” (BOURRIAUD, 2011, p. 24).

A principal virtude da arte moderna é afirmar o vínculo entre o autor e o vivido: a vida se faz como obra de arte. “Criar é criar a si mesmo”, explica Bourriaud (2011, p. 14). Sob o paradoxo da mecanização da sociedade, as práticas artísticas resistem à imposição da produtividade assistida pelo cronômetro. O momento vivenciado no pós-Primeira Guerra é carregado por forte reação ao sistema econômico, à expansão urbana, ao apagamento de qualquer vestígio de criação humana nos objetos de fábrica – objeção retratada pelo filme *Tempos Modernos* de Charles Chaplin (1936). Em determinados contextos, a racionalização do trabalho seria ressignificada e incorporada ao próprio processo de construção de propostas, a exemplo da Bauhaus (1923), que assumiu a produção de bens com a redefinição do ofício artesanal a partir da eficiência das máquinas (HARVEY, 2010).

No entre guerras, a modernidade assumiu tendência positivista²⁰ combinada a práticas nacionalistas. A ciência ocupava ponto central do pensamento humano.

Foi o período em que as tensões sempre latentes entre internacionalismo e nacionalismo, universalismo e política de classe foram levadas a uma contradição absoluta e instável. Era difícil manter-se indiferente à Revolução Russa, ao crescente poder de movimentos socialistas e comunistas, ao colapso de economias e governos e à ascensão do fascismo (HARVEY, 2010, p. 40).

Alguns artistas compensaram o terror, a destruição e a desumanidade recorrendo a signos e alegorias na busca de algo em que se apoiar para suportar os dilemas, como meio de superação. As vanguardas evitaram o confronto direto com as referências sociais e se lançaram em movimentos como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo como crítica da representação. Marcel Duchamp eliminaria radicalmente do campo artístico a noção de representação. Com os *ready-*

²⁰ Auguste Comte utilizou o termo positivismo para definir um sistema geral de conhecimento humano, e parte da premissa de que é necessário renunciar à indagação sobre questões idealistas e recorrer ao raciocínio e à observação das leis efetivas e relações invariáveis. “O Estado Positivo é, pois, o termo fixo e definitivo em que o espírito humano descansa e encontra a ciência” (RIBEIRO, 1982, p. 19).

mades, expõe temas centrais da modernidade: o comportamento de culto ante os objetos de arte, a problematização da estética e a sistematização da produção de massa (BOURRIAUD, 2011).

As cidades arrasadas pelas sucessivas guerras necessitavam de urgente reconstrução e reorganização urbana. No pós-Segunda Guerra, o planejamento e a exploração da alta velocidade, da uniformidade e da máquina como mito capaz de suprir todas as aspirações humanas deu lugar às alternativas capitalistas como forma de solucionar dilemas do desenvolvimento e do progresso a qualquer custo. Os traumas vividos na Segunda Guerra e nos trágicos episódios de Hiroshima e Nagasaki tornaram-se difíceis de representar realisticamente. A inclinação para o expressionismo abstrato por parte de artistas como os pintores Jackson Pollock, norte-americano, e Mark Rothko, russo naturalizado estadunidense, refletia uma rejeição à politização da arte e abria caminho para a liberdade de expressão e de criação. O movimento que nascera nos Estados Unidos encontraria ressonância em vários países do mundo, com destaque para as atuações do russo de nacionalidade francesa Wassily Kandinsky e do holandês Willem de Kooning.

No interior do próprio campo estético, o modernismo guarda ambiguidades. Em sua trajetória, há momentos vividos entre tensões e enfrentamentos. A aura da “arte pela arte” questionada por Benjamin, com a reprodução em massa possibilitada pela invenção da fotografia e pela introdução das imagens em movimento, via-se suplantada pela aceleração incorporada à vida cotidiana. O acontecimento decisivo para o mundo das artes – a invenção da perspectiva como primeiro sistema científico que permitia ao artista trabalhar com a ilusão do espaço em três dimensões – passou a figurar com menor relevância com a descoberta da fotografia que iria permitir às artes plásticas libertar-se da necessidade de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. O conflito entre a fotografia e a representação do real também seria colocada em discussão quando o Surrealismo recorreu à gelatina da placa sensível como principal meio de expressão para “engendrar a sua teatrologia plástica”, como destaca André Bazin (1991, p. 25).

Se as histórias da arte e da fotografia tocam-se em diversos pontos, é na proposta já encenada pelos fotógrafos modernistas que se desenha a autonomia desta diante das artes tradicionais para assumir definitivamente seu potencial como linguagem técnica e de expressão. Os núcleos organizados para difundirem as práticas fotográficas, nascidos na Europa e posteriormente estabelecidos nos Estados Unidos, chegariam ao Brasil pelas experiências dos fotoclubes.

4.1 A fotografia moderna e o fotoclubismo

No Brasil, até a virada do século XX, poucas manifestações se propuseram a utilizar a fotografia como meio de expressão artística. Das práticas pictorialistas à fotografia moderna, o ambiente criado para difundir a fotografia de autor foi delimitado pelos movimentos fotoclubistas. Dois momentos distintos marcaram o desempenho dessas associações no País: o primeiro tem lugar no Rio de Janeiro, com a forte atuação do Photo Club Brasileiro²¹; e posteriormente em São Paulo, sob a direção do Foto Cine Clube Bandeirante.

A partir da segunda metade do século XIX, diversos fotógrafos estrangeiros²² instalaram-se no Brasil. O Rio de Janeiro, então capital do País, era para onde convergiam todas as atenções, embora várias outras capitais também apresentassem significativo crescimento das atividades fotográficas²³. Sobressaía-se a produção dedicada ao desenvolvimento da técnica do retrato e aos registros das vistas e panoramas das cidades²⁴. Com a evolução e o aperfeiçoamento dos processos, tornou-se possível veicular imagens em grande escala, através de cartões-postais e periódicos.

A efervescência em torno dessa linguagem abriu espaço para as experimentações. Os trabalhos do músico e pintor Valério Otaviano Rodrigues Vieira (1862-1941), especialmente a fotomontagem “Os trinta Valérios” (1900), são reconhecidos como clássicos da fotografia

²¹ De acordo com Maria Teresa Bandeira de Mello, trata-se do primeiro fotoclube efetivamente organizado no Brasil, tendo como programação exposições, cursos, debates, concursos, excursões, salões e a publicação das revistas *Photo Revista do Brasil* e *Photogramma*. A partir da correspondência com sociedades internacionais, divulgava tendências teóricas e inovações tecnológicas, cumprindo papel fundamental na difusão da ideia de fotografia como arte, pelo menos até o fim da década de 1940. Criado no Rio de Janeiro em 1923, constituiu-se como associação de fotógrafos, o Foto Clube Brasileiro (ou Photo Club Brasileiro) Compartilhavam atividades com sócios do Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1910. Entre membros profissionais e amadores, destacam-se Fernando Guerra Duval, Alberto Friedmann, João Nogueira Borges e Hermínia Borges. (<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbet e=6586>. Acesso em: 11 jul. 2013).

²² O francês Victor Frond viveu no Rio de Janeiro entre 1858 e 1862. Em 1861, publicou com Charles Ribeyrolles o álbum litográfico *Brazil pitoresco*, primeiro livro de fotografias da América Latina. (IMS, 1998).

²³ Salvador foi um grande centro de produção fotográfica. O inglês Benjamin Mullock e o suíço Guilherme Gaensly são expoentes desse período.

²⁴ É importante mencionar o trabalho do carioca Marc Ferrez, que teve a oportunidade de registrar todas as grandes cidades brasileiras em 1875. Sua obra é considerada, pelo ponto de vista técnico e estético, como uma das mais significativas do século XIX. Mereceu reconhecimento por historiadores e pesquisadores internacionais como o fotógrafo mais importante da América Latina em sua época.

brasileira e renderia ao autor, em 1904, a medalha de prata da Exposição Internacional de St. Louis (EUA) (SALLES, 1998, p. 15).

Figura 11 – Os trinta Valérios, 1900



Fonte: Valério Vieira

Apesar dos avanços e da propagação das práticas fotográficas em todo o mundo, o principal movimento modernista no País, o qual culminou com a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, não contemplou a fotografia.

Na Europa e nos Estados Unidos, desde os anos 1850, clubes e associações promoviam encontros entre fotógrafos amadores, profissionais e interessados em promover a nova invenção em uma abordagem artística. Tendo como referência os ambientes culturais europeu e americano, sobretudo as investidas do construtivismo com a “fotografia direta”, ampliam-se no País iniciativas individuais ou coletivas com foco para as experiências estéticas. Esses movimentos, consolidados pelos fotoclubes, tinham como proposta reagir contra a massificação da produção amadorística pela incisiva democratização do acesso e incorporação da prática fotográfica aos hábitos domésticos. Os associados eram, em sua maioria, fotógrafos iniciantes ou amadores, profissionais liberais de situação financeira privilegiada que atuavam em áreas diversas e podiam dedicar suas horas vagas à fotografia. Nesses ambientes se desenharia uma nova estética da fotografia brasileira, ancorada nos preceitos modernos (COSTA, 2004).

O fotoclubismo instalou-se no Brasil com o fenômeno do crescimento dos núcleos urbanos e da sociedade burguesa. Propagou-se rapidamente por capitais e por pequenas e médias

cidades do Sudeste, a exemplo de Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém; no estado de São Paulo, nas cidades de Santos, Campinas, Santo André, São Carlos, São José do Rio Preto, Barretos, Jaú, Araraquara e Bauru; e no Rio de Janeiro, em Nova Iguaçu, Niterói, Volta Redonda, Campos e Nova Friburgo (COSTA, 2004). Mendes considera que a presença dos fotoclubes representou “um momento chave, uma guinada, ao proporem a fotografia como arte.” (MENDES, 1996, p. 2).

No início do século XX, o Rio de Janeiro abrigava duas associações de fotógrafos: o Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1910, e o Photo Club Brasileiro, criado em 1923, o primeiro a organizar-se satisfatoriamente no País. Fernando Guerra Duval, Alberto Friedmann, H. Schmidt, A. Moura, A. Clark e J. A. Mirilli foram os idealizadores do Photo Club Brasileiro, no qual prevalecia o interesse por temáticas e composições bucólicas, pautadas nos movimentos pictóricos do realismo, do romantismo e do impressionismo, característicos do século XIX. Os associados levaram à frente a produção da revista *Photogramma*, veiculada de 1926 a 1931, e realizaram os primeiros salões de fotografia brasileiros. As exposições promovidas pelo Photo Club Brasileiro contribuíram para a comercialização da fotografia pictorialista como obra de arte (FABRIS, 2008). Sua marcante atuação estendeu-se até os anos 1940.

Só em 1926 São Paulo instituiria a Sociedade Paulista de Fotografia, que encerrou suas atividades após três anos de fundação. Em 1939, um grupo formado por Benedito Duarte, Eduardo Salvatore, José Yalenti, José Medina, Guilherme Malfatti e Valêncio de Barros, entre outros, mais identificados com as tendências modernistas, associou-se em torno do Foto Clube Bandeirante. A agremiação mantém-se em funcionamento até os dias de hoje, tendo o período entre 1945 e 1960 destaque especial como de intensa atividade, influência definitiva e reconhecimento internacional. O cinema amador foi incorporado seis anos depois de a associação ter sido criada, quando esta passou a se chamar Foto Cine Clube Bandeirante, o FCCB (COSTA, 2004).

Os fotoclubes ofereciam extensa agenda de atividades: desde seminários para avaliação da produção, cursos de aperfeiçoamento técnico e estético, excursões fotográficas, concursos internos; publicação das produções em boletins informativos, revistas e catálogos das exposições; até a promoção de intercâmbio com outras associações no País e no exterior (COSTA, 2004).

Concorrer é uma das coisas mais úteis a um fotógrafo que quer progredir, porque não é possível avançar sem conhecer sua própria força e para isso não há senão

um meio, tanto na arte como no esporte [...] Os salões, os álbuns internacionais e os concursos são o terreno de esporte fotográfico onde todos os fotógrafos do mundo podem se encontrar para estimar seu valor. (MASCLET, 1958, p. 8-11 apud COSTA, 2004, p. 23)

A década de 1940 dá lugar à transição das práticas pictóricas, seguindo movimento que ocorreu anteriormente em outros grandes centros no mundo.

Os anos 1940 marcam uma passagem muito definida no panorama fotográfico paulistano. Num primeiro momento, a renovação ainda conta com a presença de alguns fotógrafos ligados à produção fotoclubística da primeira geração paulistana. É fato registrado pela ata de fundação do então Foto Clube Bandeirante em 1939, que reúne ainda participantes de iniciativas similares do momento anterior, uma geração envelhecida que daria espaço aos novos fotógrafos “formados” nos ares advindos no segundo pós-guerra. Novas informações, novos veículos de informação. Nova geração de amadores e profissionais. O pós-guerra traz um quadro diverso para a produção de imagens. A introdução das câmeras miniaturas e a não intervenção na imagem formam, por um lado, um dos vetores desse momento. (MENDES, 1996, p. 10).

Entre os sócios do FCCB, alguns fotógrafos participaram de salões nacionais e internacionais e promoveram de forma intensa a circulação, difusão e intercâmbio da fotografia brasileira. Com uma produção mais experimental, com preocupações estéticas, registravam aspectos urbanos e do cotidiano, articulavam planos em luz e sombra, ângulos inusitados “de baixo” e “de cima”, composições geométricas, aproximação dos objetos (*closes*); com isso, aproximavam-se das correntes de vanguarda de cunho formalista propostas por conceitos da Bauhaus²⁵ e do construtivismo russo. O domínio técnico era uma exigência na construção da obra, o fotógrafo deveria prever o que fez ainda na fase do negativo e os resultados deviam ser tratados em meticuloso trabalho de laboratório (LIMA, 2006). A fotografia assumia-se como arte objetiva e mecânica, adaptada ao contexto do passo veloz da sociedade moderna industrial. (COSTA, 2004).

Costa expõe três questões que despontam nesse momento de transição e enfrentamentos aos padrões estabelecidos.

²⁵ A Bauhaus foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda, fundada na Alemanha por Walter Gropius. Funcionou entre 1919 e 1933, buscando unir o progresso técnico e a responsabilidade social.

A primeira delas foi a busca da especificidade do meio, ou seja, daquilo que é específico da fotografia, sem a contaminação de outras formas artísticas. Essa busca da pureza era basicamente o resultado de uma posição contra o pictorialismo, em sua dependência inerente às artes plásticas, e levou ao comprometimento da fotografia com uma visão direta da realidade. Uma segunda questão foi a problematização da perspectiva como código de constituição da imagem fotográfica, que levaria a uma constante explicitação do ponto de vista do fotógrafo. A terceira e última foi a experimentação, que visava ampliar as possibilidades oferecidas pela fotografia através de recursos como fotomontagens, fotogramas, solarizações, deformações com lentes e espelhos, interferências nos negativos e toda uma vasta gama de manipulações técnicas. (COSTA, 2004, p. 104).

No final dos anos 1930, os Estados Unidos promoveram uma campanha chamada “Política da Boa Vizinhança”, preocupados com as relações entre a Alemanha e a América Latina. Esse programa pressupunha a colaboração entre as nações para se protegerem de eventuais conflitos bélicos. Em 1940, o governo norte-americano criou o Birô Interamericano para tratar de assuntos econômicos e culturais relativos à América Latina. Conduzido pelo banqueiro Nelson Rockefeller, então presidente do Museu de Arte Moderna da cidade de Nova Iorque (MoMA), patrocinou a vinda de professores universitários, artistas, diplomatas e empresários norte-americanos, realizou exposições e fez circular livros e catálogos entre bibliotecas, museus e escolas. A Biblioteca Municipal de São Paulo realizou, em 1947, uma mostra de conteúdo didático intitulada *Fotografia Artística*, com o auxílio do fotógrafo Andreas Feininger. O evento foi apoiado pelo FCCB, pelo Instituto Brasil Estados Unidos (Ibeu) e pela Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia. A mostra exibia imagens de Andreas Feininger, Ansel Adams, Henri-Cartier Bresson, Paul Strand, Edward Weston, Walter Evans, Helen Levitt, Berenice Abbot, Barbara Morgan, entre outros (LIMA, 2006).

“O objetivo central da exposição era demonstrar que, apesar de ser um processo mecânico, a fotografia é um meio de expressão e o fotógrafo, portanto, um artista”, cita Heloisa Lima.²⁶ Entre imagens e legendas, cartazes com indicações das obras de cada autor reforçavam dois pontos principais: as qualidades do “fotógrafo artista” e as peculiaridades do aparelho fotográfico. Lima reforça que esse momento de intercâmbio de produções ensejado pela

²⁶ Lima, 2006, p. 6. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(37\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(37).pdf)>. Acesso em: 6 maio 2012.

exposição *Fotografia Artística*, com os textos publicados sobre os ideais da *Straight Photography* na *Iris* e nos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante, podem ser vistos como principais fatores para estimular as transformações estéticas nos trabalhos de parte dos sócios do FCCB no final dos anos 1940. Em contraste a essa ideia, Costa (2004, p. 37) aponta que o pioneirismo desse grupo de fotógrafos estava relacionado a uma visão pessoal desenvolvida intuitivamente. Caberia, certamente, uma pesquisa mais aprofundada sobre como era a produção antes desse momento de troca de informações e o que mudou a partir dessa reflexão conceitual sobre a fotografia; porém, essa questão escapa à delimitação deste estudo.

No período compreendido entre o final da década de 1930 até o início dos anos 1960, alguns fotógrafos militantes do FCCB alcançaram importante visibilidade com suas obras. Entre eles, despontam Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, Thomaz Farkas, German Lorca, José Yalenti, Gaspar Gasparian, Marcel Giró, Eduardo Salvatore. O cearense Chico Albuquerque também teve sua obra veiculada em publicações do Foto Cine Clube, com expressiva participação em exposições e salões fotográficos.

Thomaz Farkas (1924-2011), fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema, e Geraldo de Barros (1923-1998), fotógrafo, pintor, artista gráfico e designer de móveis, montaram trajetórias que se constituíram em importantes marcos na fotografia brasileira. Frequentaram o FCCB durante o mesmo período, mas adotaram diferentes caminhos na construção de suas imagens. Farkas aproximava-se das ideias da *Straight Photography*, conduzida por Alfred Stieglitz, enquanto Barros tinha mais pontos em comum com os trabalhos de Laszlo Moholy-Nagy (LIMA, 2006).

As fotografias de Farkas revelam cenas triviais do dia a dia, privilegiando os cenários urbanos, ou elementos geométricos, unindo documentação e enquadramentos de composição arrojada sem descuidar dos conteúdos técnicos e estéticos. Nota-se a procura por conciliar a ação com o equilíbrio das formas, compondo o quadro de tal maneira que os elementos se coloquem harmoniosamente. Ressalta as abstrações geométricas, mas quase sempre é possível reconhecer o referente²⁷. Em depoimento ao curador Diógenes Moura para o livro *Uma Antologia Pessoal*, publicado em agosto de 2011, Farkas enfatiza afinidades com a fotografia:

²⁷ Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, 2011.

Fotografia: para mim, é o melhor jeito de aproveitar a vida. Vejam só: é ver, descobrir paisagens, pessoas, caras, grupos, ruas, fachadas, praças – todos trabalhando, brincando, folgando, comendo, dançando. Tudo isso é nossa vida: experiências vividas, olhando – e vendo – sempre, e daí, fotografando sem fim com qualquer máquina, técnica ou filme, ou sem. Mas, olhando no visor ou no reflex, tudo é uma visão que não tem fim. Todo dia é diferente: todo olhar é outro e a gente percebe finalmente que o mundo é imenso! É bom ser fotógrafo! Ou como diz o colega português, Fernando Lemos, um mágico militante. (FARKAS, 2011, p. 5)

Figura 12 – Telhas, 1947



Fonte: Thomaz Farkas

Figura 13 – Praia de Copacabana, 1947



Fonte: Thomaz Farkas

Geraldo de Barros direcionou interesse para a fotografia experimental. Pesquisava formas geométricas que explicitavam condição bidimensional, ocultando o referente. Utilizava recursos de fotomontagem com interferências no negativo, recortes, solarizações e sobreposições de imagens, processos que quebravam com o academicismo predominante nos movimentos da época. Em 1951, realizou no Museu de Arte de São Paulo (Masp) a exposição *Fotoformas*, conjunto de imagens produzidas entre 1948 e 1951, o qual alinhava o abstrato-geométrico a desenhos livres sobre negativo e fotografias. Com trajetória diversificada, Barros era visto mais como artista plástico do que como fotógrafo, pois suas imagens eram construídas por elementos tidos na época como “não fotográficos”. “Todo artista deve ser completamente livre, tendo compromisso apenas consigo mesmo”, manifestou Barros (COSTA, 2004, p. 44) em um dos seminários internos do Foto Cine Clube, em discurso que demonstrava seu interesse em buscar o novo, e não só produzir o previsível e o esperado. Em 1950, Barros abandonaria a fotografia.

Anos depois, atuaria na área de desenho industrial e comunicação visual. Sua obra inaugura a fotografia abstrata moderna no Brasil (LIMA, 2006).

Figura 14 – Menina do Sapato, 1949



Fonte: Geraldo de Barros

Figura 15 – Sem título, 1951



Fonte: Geraldo de Barros

Após a Segunda Guerra, os governos brasileiros promoveram políticas de estímulo à produção de bens básicos, e pela primeira vez na história os lucros da produção industrial superaram os da economia agrícola. Em meados da década de 1950, a cidade de São Paulo era o centro urbano e cultural mais importante do País, concentrando transformações estruturais e dinamização da economia. As condições favoráveis atraíram investimentos estrangeiros ao Brasil, além de beneficiar o crescimento do mercado interno. Junto à industrialização do café, à criação de polo metal-mecânico, à expansão da construção civil e a toda sorte de negócios impulsionados pelo forte sentimento de otimismo e crença no progresso, floresce uma elite burguesa (LIMA, 2006). Esse cenário, característico de uma metrópole moderna, torna-se ambiente propício ao surgimento de oportunidades de novas formas de sociabilidade. Nas grandes cidades, com a emergência do crescimento urbano e a supervalorização dos processos produtivos, abrem-se espaços para receber imigrantes estrangeiros ou vindos de outros estados para oferecer seus serviços e arriscar-se em empreendimentos futuros. É nesse contexto que Francisco Afonso de Albuquerque, o mais velho de uma família de nove irmãos, decide

transferir-se do Ceará para o sul do País. Aos 29 anos e recém-casado, tentará colocar-se como fotógrafo profissional nas mais agitadas e concorridas cidades do Brasil.

5 CHICO ALBUQUERQUE

Francisco Afonso de Albuquerque nasceu em Fortaleza, em 1917, filho de Adhemar Bezerra de Albuquerque, fundador da ABA Film – a qual viria a ser uma das mais conceituadas empresas de fotografia do Ceará. Era o ano de 1946 quando decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro com a determinação de conquistar espaço para atuar profissionalmente como fotógrafo. Certamente não vislumbrava que pouco tempo depois participaria de um movimento o qual marcaria definitivamente a história dessa linguagem no Brasil.

Aos sete anos, ganhou sua primeira câmera fotográfica, mas o contato “profissional” com as imagens técnicas se iniciou pelo cinema. Seu pai, funcionário do London Bank, era cinegrafista e fotógrafo amador. Recebera uma encomenda para fazer uma reportagem sobre obras públicas para o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (Dnocs); mas, como não podia se ausentar das obrigações do banco, resolveu preparar o filho adolescente – Chico Albuquerque, então com 16 anos – para realizar o trabalho. Sem equipe, Chico viajou por dois meses pelo interior do Nordeste e produziu 1.800 metros de filme. Os resultados foram bastante satisfatórios e, com os ganhos financeiros, compraram uma casa. Empolgado com as perspectivas de ampliar a atuação nesse ramo, Adhemar começou a montar um negócio sem que a família soubesse do que se tratava o investimento. Dentro de algum tempo, revelou-se o segredo: estava montando um estúdio para que seu filho Chico desempenhasse a função de fotógrafo. Sem que tivesse domínio do ofício, de início foi preciso contratar um profissional que levasse à frente a primeira loja da ABA Film, inaugurada no ano de 1934 na Rua Major Facundo, no Centro de Fortaleza. O mercado era voltado principalmente para o retrato, mas fazia-se de tudo: fotos de casamento, eventos políticos, reportagens sociais.

Havia dificuldades porque eu não tinha conhecimento nenhum de estúdio; ele [Adhemar] contratou um fotógrafo, o TX, e esse fotógrafo nos abandonou em muito pouco tempo, seis meses, e eu tive que seguir... Ele [TX] sempre dizia: "Chico, para ser fotógrafo não basta enxergar, é preciso ver". Reconhecendo que não tinha conhecimento suficiente, eu tive que entrar no estúdio. Mas, como eu gostava muito, eu superei essa dificuldade e tive várias pessoas, durante a minha vida, que eu segui. Eram pessoas... em quem eu me inspirava, ou melhor... pessoas que me ensinaram muita coisa.

Eu não tinha noções de estética nenhuma. [sic] Nada, nada, nada. Muito bem. E devagarinho eu fui continuando. Fui fazendo retratos, retratos menores, e fui fotografando defuntos, fui fotografando [para documento de] identidade, fui fotografando festas, reuniões... O fotógrafo na minha época, para sobreviver, tinha que fazer tudo. Ele não poderia se dar ao luxo de [dizer] “não, eu sou especializado nisso”, não existia.

O primeiro retrato que apareceu pra eu fazer, se usavam chapas de vidro, 18 por 24 [centímetros], dentro de uma placa enorme, com uma lente de 42 centímetros de foco e luz artificial, uns cenários pintados no fundo com colunas, cortinas e coisas assim.

E foi praticando no dia a dia, observando como os outros fotógrafos procediam, que o jovem Chico Albuquerque pôde assumir os compromissos com a clientela.

Eu achava que deveria fazer as fotografias como as pessoas se apresentavam; eu não opinava, nem tinha a capacidade de opinar. As máquinas eram imensas. A objetiva que nós usávamos pesava 11 quilos. Era uma Heliar da Voigtlander. E eu tive que construir com um marceneiro porque não tinha máquinas pra serem vendidas aqui antes de o meu pai montar o estúdio, eu tive que construir uma máquina bastante robusta para suportar essa objetiva. O meio era tão rudimentar que não tinha obturador.

Com pouco tempo, percebeu que havia esgotado as possibilidades de aprendizado em Fortaleza. Em 1945, depois da Segunda Guerra, com 28 anos resolveu dar novo rumo em sua vida.

Em 1941 apareceu aqui um alemão que veio fotografar, fazer um documentário de fotografias para a Brasil Oiticica – era uma firma que extraía óleo e produzia castanha de caju. Foi um dos homens que eu vi aqui que me deu muito entusiasmo, e eu fiquei com muita vontade de conhecer o Rio. Não tinha muita possibilidade naquela época. Porque tudo era muito restrito para um fotógrafo que estava iniciando. Depois de ter sido fundada [a ABA Film] e ter sido construído o estúdio, depois de quatro anos o meu irmão também entrou me auxiliando, mas ele ficava na parte comercial, e eu ficava na parte fotográfica. Esse fotógrafo, o Erwin Von Dessauer, me pôs à disposição, no Rio, o apartamento dele, se eu quisesse ir. Logo em seguida, depois que ele foi embora, apareceu um grupo de cinegrafistas fazendo um filme para a Panamericana de Filmes São Paulo. E aquilo me marcou muito, eles também me convidaram: “Deixe fotografia, vá para São Paulo, faça cinema”. Eu disse: “Muito bem, eu vou pensar”.

Nesse meio tempo eu passei então a procurar fazer mais retratos... que eu pudesse expor pra competir, tirar clientes dos outros fotógrafos. Fiz alguns, me agradaram... O Erwin Von Dessauer me deu algumas noções, como a posição de cabeça; noções muito acadêmicas pra época. Movimento, por exemplo, de um rosto, para você conseguir um rosto movimentado dentro de um retângulo, você não pode botar a direção sugerida pelos olhos, a direção do rosto na mesma posição e os ombros também; fica então muito estático, o retrato. Ele disse: “Põe os ombros inclinados um pouco, desvia a cabeça para os ombros e desvia o olhar um pouquinho para o outro lado”. Isso me abriu muito as possibilidades estéticas e tudo.

Certa vez expôs suas fotos a um fotógrafo um amigo de seu pai que tinha vindo do Rio e indagou a este sobre seu trabalho:

“Que tal você acha?” Ele disse: “Menino, você até que tá fazendo a coisa direitinho, entende? As posições e tudo, as expressões... São relativamente boas. Mas as cópias são umas porcarias”. Eu digo: “Mas como?” Ele disse: “Entre aqui, pegue um negativo desses”. Levou um negativo dos escolhidos... foi ao laboratório comigo e disse: “Olha, se amplia assim”. Eu tinha medo de expor as fotografias, com medo que aparecesse retoque, essa coisa toda, e fazia as cópias clarinhas, que é o que quase todo profissional iniciante faz. Ele disse: “Não, a pele tem que ser forte, a textura da pele tem que aparecer”. E eu já mudei todas as ampliações que tinha na sala do estúdio. Bem, uma coisa eu fico satisfeito e feliz: toda vez que me ensinavam algo e eu sentia que tava certo, bastava ensinar uma vez.

Quando resolveu deixar Fortaleza, tinha como meta chegar a São Paulo atendendo ao convite da Companhia Panamericana de Filmes. A viagem de navio demorava mais ou menos nove dias. Quando chegou ao Rio, teve notícia de que a Panamericana estava falindo. Decidiu entrar em contato com Von Dessauer e passou um tempo vivendo no apartamento dele.

Ele tinha uma técnica muito interessante. Ele fotografava a alta sociedade carioca. Usava absolutamente a lâmpada de frente, dava duas vezes mais exposições do que era o necessário e cortava na revelação. Então as fotografias dele saíam com uma plástica tremenda, não saíam distorções, saíam muito bonitos mesmo. Nesse meio tempo apareceu também um outro estangeiro, o Stefan Rosenbauer. Esse homem era um retratista excelente. Tinha uma série de fotografias que eu vi em revistas. E tinha algumas fotografias dele publicadas e com muitos elogios. As fotografias eram realmente sensacionais. Eu pedi, por intermédio do Erwin Von Dessauer, que ele me apresentasse ao Rosenbauer. Visitei uma quantidade de outros fotógrafos

no Rio: descartei todos, porque vi que esses dois eram realmente o caminho certo que eu devia seguir e voltei pra Fortaleza de novo, continuei de novo fazendo fotografias.

Em 1945, foi a São Paulo e teve a oportunidade de adquirir um imóvel, que deixou alugado. Voltou para Fortaleza, vendeu tudo o que tinha, deixou os negócios da fotografia com o irmão Antônio e em 1946 transferiu-se para o Rio, pois a casa que havia comprado em São Paulo ainda estava alugada. Só em 1947 instalou-se definitivamente em São Paulo, na Avenida Rebouças, onde montou estúdio e equipou laboratório para oferecer seus serviços. Morou na capital paulista por quase 30 anos, retornando a Fortaleza em 1975.

Eu resolvi não me instalar no Centro da cidade porque percebi que não tinha sentido que uma pessoa que morava nos Jardins, ou na parte residencial da cidade, que é muito grande – e São Paulo era muito grande – tivesse que se aprontar toda para ir ao Centro fazer uma fotografia. Então eu me coloquei onde eles moravam, que era nos Jardins. E isso foi muito bom, porque a casa era realmente uma casa bonita. Fui muito bem-recebido pela sociedade paulistana, fiz muitas fotografias, fiz muitas experiências.

Figura 16 – Estúdio Chico Albuquerque, São Paulo (década de 1950)



Fonte: Chico Albuquerque

Para firmar-se no mercado, iniciou fazendo retratos em que aplicava todos os conhecimentos adquiridos com os dois estrangeiros com quem convivera anos atrás. Utilizou uma estratégia bastante diferente dos outros fotógrafos, tanto na escolha do local para instalar seu estúdio quanto nos valores que propôs pelos trabalhos.

Os primeiros retratos foram bem aceitos, eu fui remunerado como eu esperava que deveria ser. O preço de um fotógrafo naquela época em São Paulo, os melhores cobravam... hoje não sei mais valores, se posso comparar; mas, por exemplo, para ter uma ideia de grandeza: um fotógrafo cobrava lá 400 mil réis (na época era “mil réis”) por uma dúzia de retratos. Eu passei

a cobrar um conto e 600 mil réis. Me achavam um escândalo, me acharam pretensiosíssimo. Alguns achavam que eu não daria certo.

O laboratório é o que você interpreta do que você fez no estúdio. Os recursos e os modismos de antigamente em termos de qualidade de papel, de tonalidades de revelações para os papéis... a pessoa precisava ter um domínio muito grande do laboratório. Durante dez anos eu fiz o meu laboratório.

A crítica Stefania Bril faz referência ao trabalho de Albuquerque em artigo que escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo*:

Os retratos de Chico Albuquerque captam um instante, o instante que dura o tempo de pose. Momento estudado pelo fotógrafo, quando o retratado se desliga da sua atividade diária. No estúdio não há mais fundos barrocos, flores, colunas de cartolina; não há acessórios para enfeitar o retratado. Na sua maioria os retratos mostram uma certa uniformidade da expressão que se sente como sendo dirigida pelo fotógrafo, pela sua visão estética. [...] E de repente emergem os rostos que quebram o alinhamento sensato. Personalidades fortes, eles se impõem. (BRIL, 1982 apud FERNANDES, 2009, p. 12).

Em depoimento gravado para a exposição retrospectiva dos 65 anos de fotografia de Albuquerque em Fortaleza, Fernandes acrescenta:

O tratamento da luz que o Chico Albuquerque dava ao seu retrato era muito singular em relação ao que outros fotógrafos faziam naquele momento, naquela década. Então, ele sabia muito bem trabalhar a questão do plano, fechava muito o plano, quase todos os retratos dele são planos bem fechados. Ele sabia retirar todos os ruídos da imagem e criava uma intimidade com o retratado que dificilmente se vê em produções de retratos daquele período. (FERNANDES, 1999).

Quando ainda atuava no Ceará, Chico Albuquerque preparou um portfólio, o que possibilitou visibilidade ao seu diferencial técnico e facilitou a inserção de seu trabalho fora de seu estado. Foi esse o material que expôs a um grupo de associados em uma de suas primeiras visitas ao Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB).

Eu aprontei um portfólio de 40 fotos, retratos, tudo. Pouca coisa, eu me lembro... tinha uma arquitetura, tinha uma paisagem contra-luz, e a maioria eram retratos mesmo. Tinha um nu, na época, que era difícilimo de fazer; não tinha a menor experiência, mas tive a ousadia de meter esse nu no meio.

As imagens cuidadosamente trabalhadas impressionaram a todos pela qualidade técnica e estética que Albuquerque havia conseguido em sua produção.

Depois de estar instalado na casa, fui ao Foto Cine Clube Bandeirante à noite e levei o meu portfólio, mas é tal coisa, uma pessoa indo... Vindo do Ceará, querer mostrar fotos, todos tão... Conversando tanto, e tão ocupados em seminários e coisas e mostrando suas fotos e discutindo fotos, e tudo, nenhum que se dispunha a olhar as minhas fotos. Até que num eu peguei pelo braço e disse: “Venha aqui, dê uma olhada, por favor, nas minhas fotos”. E espalhei em cima da mesa 40 fotos, ele ficou entusiasmado. Chamou todos os colegas a mesa e ficou rodeada de pessoas. Na saída dessa noite eu já tinha sido nomeado diretor fotográfico do clube. Realmente, depois que comecei a participar do clube, eu compreendi a atitude deles. Porque aparece uma quantidade enorme de pessoas, com pilhas de fotografias, dizendo que são muito boas, e que você tem que olhar tudo aquilo e são fotografias, assim, incipientes, e... eles calculavam que eu tivesse mais ou menos na mesma situação.

O fotógrafo German Lorca ressalta o impacto da chegada de Albuquerque ao FCCB:

Conheci o Chico no Foto Cine Clube Bandeirante. Naquela época, o clube não tinha o nível dele, era ainda amador. Os frequentadores tinham uma boa situação financeira, porque eram engenheiros, industriais, médicos, farmacêuticos, dentistas. E o conceito de “amador” era o de um sujeito que podia comprar uma máquina e fotografar, mas nem todos tinham total domínio da técnica, nem faziam laboratório. Com o tempo, o negócio começou a se modernizar, e o Chico entrou também no jogo do mundo moderno. Ele participava dos concursos, das discussões... A chegada dele ao Foto Cine Clube foi um grande momento, trouxe mais qualidade. Quando ele chegou, a coisa mudou. [...] Com ele conheci uma nova trilha no fazer do retrato, porque o retrato dele era supremo! O pessoal fazia, mas não era a mesma coisa. (LORCA apud FERNANDES, 2009, p. 72).

Figura 17 – Capas do primeiro boletim do Foto Cine Clube Bandeirante com fotos de Chico Albuquerque e página interna sobre sua primeira exposição em São Paulo



Fonte: Acervo Imagem Brasil. Fotoarquivo.

Eu passei dez anos no Foto Clube. Foi muito bom pra mim, eu aprendi muito. Porque o clube tinha um esquema de programar o tema do mês. Aliás, programava durante o ano o tema de todos os meses. E todos os meses, ou de dois em dois meses, apresentávamos as fotografias no salão, nos cavaletes e tudo, e fazia a passagem das fotografias, depois vinha um julgamento por uma comissão para avaliar os trabalhos, depois vinham os debates. Era muito interessante, porque se tinha várias tendências dentro do clube. Tinha os que só admitiam o contraluz, tinha os poéticos, tinha os românticos, tinha os modernistas, como Farkas e Geraldo de Barros, que só fotografavam texturas e volumes e coisas assim. Cada um tinha o seu jeito de fotografar, mas se debatia muito. Isso foi muito interessante.

Nesse período, conquistou importantes premiações, destacando-se: IX Salão de Arte Fotográfica, Foto Clube Brasileiro, Primeiro Lugar, Rio de Janeiro/RJ (1950); Concurso Alejandro Del Conte, Grande Prêmio de Honra, Buenos Aires/Argentina (1952); 6º Salão Internacional de Fotografia de San Sebastián, Sociedade Fotográfica de Guipurcod, Medalha de Prata, San Sebastián/Espanha (1953); Salão Internacional de Frankfurt, Medalha de Ouro, Melhor Retrato, Frankfurt/Alemanha (1953).

Em depoimento a Salvatore para o Boletim do FCCB, Albuquerque declarou:

Para um desconhecido fotógrafo, chegado a São Paulo sem nenhum ambiente, nada poderia ser melhor. Como tantos outros fotógrafos, amadores e profissionais, comecei fazendo fotografia isolado. Isso leva o indivíduo a se copiar sempre e, como consequência, a abandonar a fotografia ou, o que seria pior, a uma egolatria fotográfica. O Foto Clube Bandeirante me deu uma espécie

de formação acadêmica: seminários, participação em salões, palestras, julgamentos. Enfim, aprendi muito. Tirei meu diploma. (ALBUQUERQUE apud FERNANDES, 2009, p. 10).

Um dos primeiros anúncios veiculados com fotografia na história da propaganda brasileira foi realizado por Albuquerque para a Johnson & Johnson's, em 1948, a convite da agência J. W. Thompson.

Durante dez anos fotografei a alta sociedade paulista. Mas nessa época, por volta de 1948, a publicidade já começava a querer utilizar a fotografia. Até então, as figuras que apareciam nos anúncios eram importadas de álbuns estrangeiros, quase todos americanos, eram aplicadas junto ao produto. Não existia uma coisa viva. A figura não tinha nada a ver com o produto. E os publicitários estavam procurando uma maneira de fazer essa ligação. A grande maioria dos fotógrafos não queria entrar para o mercado publicitário. Eu, que sempre gostei de novidades, fui ver o que eles queriam. Era um filão novo da fotografia. Comecei a trabalhar então com publicidade. Fiz a primeira campanha publicitária brasileira ilustrada com fotografia. Foi o anúncio da Johnson & Johnson's, no final dos anos 40. As imagens foram muito bem-recebidas. Pena que essas imagens se perderam.

Por mais de 30 anos atendeu às demandas do mercado paulistano nas áreas de publicidade, retratos, indústria, arquitetura e editorial. Chegou a importar o primeiro equipamento de flashes eletrônicos para o Brasil.

Trabalhei no setor publicitário, que cerceia muito a sua criatividade. Não é como o setor jornalístico. O setor jornalístico dá muita possibilidade de criação. E você também, quando faz fotografias para exposições, fotografias estéticas, você tem muito mais, exercita muito mais a sua criatividade.

Antes de instalar-se em São Paulo, Chico Albuquerque trabalhou por quase uma década (de 1939 a 1946) na consolidação da ABA Film, ajudando a seu pai a emprender negócios em torno da fotografia. Nesse período, conheceu o ator e diretor de cinema norte-americano Orson Welles, que captava imagens para o filme *It's All True* em Fortaleza, em 1942, na praia do Mucuripe. Contratada pelo cineasta, a ABA Film escalou Albuquerque para fazer o *still* das filmagens. Essa experiência marcou definitivamente a olhar do jovem fotógrafo. Dez anos depois, de férias em Fortaleza, Chico retornou ao mesmo local de registro do inacabado filme de Welles para produzir o ensaio "Mucuripe", o qual se tornou referência em sua obra.

Nem tudo aconteceu apenas depois que fui para São Paulo. Durante a Segunda Guerra Mundial, mais precisamente em 1942, passou por Fortaleza o cineasta norte-americano Orson Welles, que me contratou para documentar o filme que estava fazendo. Na verdade seu trabalho tratava-se de relações públicas e de uma política de boa vizinhança com o Brasil. Ele atuava como uma espécie de embaixador da imagem.

Orson Welles abriu muito os meus olhos, que eu não conhecia muita coisa. Eu sempre pensava que era só botar a máquina assim e fotografar. Orson Welles foi quem me disse: “Olha, tem as diagonais, tem composição em pirâmide, tem valores de massas, de pesos. Tudo isso você tem que levar em consideração”.

Tenho mais de Raimundo Cella, pelo posicionamento das pessoas e tudo, que de Orson Welles. O Orson Welles foi também, que eu aprendi quando ele disse: “Quando você fotografa você tem que arrumar a composição dentro do retângulo de papel”. Tem a divisão áurea, eu não sabia nem o que era divisão áurea, então eu aprendi muito. Ele disse: “Foge do centro, faz isso, faz aquilo, e tal e tal, os pontos principais de um quadro são esses”.

Figura 18 – Ensaio Mucuripe, 1952



Fonte: Chico Albuquerque

O meu trabalho do Mucuripe foi decorrente de umas férias da fotografia [ri]. Eu estava em São Paulo, sentia uma nostalgia muito grande de praias e tudo, e resolvi vir passar umas férias em Fortaleza, trouxe a minha maquininha, e indo ao Mucuripe eu digo: “Não, eu vou fazer um documentário aqui”. Passei umas duas semanas fotografando e... acho que tive sorte.

Mas, é a tal coisa. Quando se vive colado seguidamente a uma paisagem, a gente termina por não enxergá-la mais. Tudo fica automático, e o que é bonito ou é valioso vai aos poucos perdendo a importância porque nosso olhar se acostuma e termina por considerar tudo absolutamente normal. Desde esse ponto de vista, pode-se observar no teu cotidiano que as coisas mais bonitas ou significativas ficam embotadas, perdem luz própria. E ninguém vê mais, tudo fica rotineiro, comum. Acredito que só os artistas podem evitar essa leitura automática e ver as coisas como se fosse pela primeira vez.

Foi então que, recém-chegado de São Paulo, com um olhar novo, como se eu fosse um estranho na cidade, me dei conta de como a praia do Mucuripe, seus jangadeiros e suas jangadas, formavam uma paisagem humana e natural extraordinária. Fortaleza saltou aos olhos. Repentinamente descobri que a luz aqui era muito diferente da de São Paulo, que a atmosfera era mais limpa e mais clara, que o horizonte era absolutamente nítido, como se tivesse sido cortado a fio de navalha, uma luz muito mais brilhante.

Então, repentinamente, enxerguei os jangadeiros do Mucuripe. Foi como se ao mesmo tempo eu fosse um conterrâneo e um estrangeiro.

Apresentei [o ensaio] ao Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo [1952], e ele se prontificou a fazer a exposição. Foram recebidas de uma outra maneira, as fotografias, mas sempre como arte fotográfica. E hoje, essas fotografias, eu não vejo mais como arte fotográfica. Elas ganharam valor como um documentário.

Ao ser indagado sobre uma possível definição para a fotografia, responde:

Como é que posso definir fotografia? Não tenho capacidade filosófica [ri] para definir, dar uma explicação: “o que é fotografia”. Fotografia é luz e sombra, né? São sais de prata, são objetivas... Tudo isso é fotografia.

Nunca fiz a foto perfeita; se me fosse dada a oportunidade de repeti-la, eu melhoraria.

Chico Albuquerque faleceu em 2000, aos 83 anos. Embora existam informações sobre sua obra acessíveis em publicações e em sites na internet, ainda se conhece pouco a respeito do conjunto de seus trabalhos realizados durante o período em que militou no Foto Cine Clube Bandeirante.

Recentemente, em maio de 2013, o Instituto Moreira Salles (IMS) organizou a mostra *O Estúdio Fotográfico Chico Albuquerque*. Mais de 150 imagens produzidas entre os anos 1947 e 1975 compõem a exposição que reúne retratos, fotografias de publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana, além de fazer referência a um recorte da produção de Albuquerque no Foto Cine Clube Bandeirante. Tais imagens fazem parte de um acervo de mais de 70 mil originais que estavam sob a guarda do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Com a interveniência e a participação do Instituto Cultural Chico Albuquerque (entidade cultural sem fins lucrativos mantida pela família do fotógrafo), firmou-se convênio entre o MIS e o IMS para que este realizasse intervenções nas fotografias com o objetivo de restaurar, recuperar e digitalizar os originais para salvaguardá-los e torná-los acessíveis ao público.

As imagens e textos publicados no catálogo da exposição são guias que ampliam a compreensão e identificam a participação de Albuquerque na fotografia moderna brasileira. Estudos e experimentações evidenciam composições de luz e sombra, retratos captam impressões dos personagens, interpretações da paisagem e da arquitetura expõem o cuidado com os detalhes e o rigor com a qualidade técnica e estética. Todos esses elementos associados compõem identidade singular na trajetória de Albuquerque.

Como contextualiza Sontag: “a interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias” (SONTAG, 1987, p. 19). A investigação que motivou este estudo modificou-se ao longo do tempo e do contato com os autores. O aprofundamento de reflexões ao longo do caminho levantaram dúvidas e incertezas provocando inquietação do primeiro momento. Nossos argumentos e interpretações sobre as imagens serão sempre falsos, falhos e talvez nunca coincidam com as verdadeiras intenções dos artistas. E se, depois de algum tempo, voltarmos a observar as mesmas obras, já não seremos mais os mesmos ao reencontrá-las. À medida que ampliamos nossas experiências, nos confrontamos com novas interações e ingadações, e ao rever aqueles trabalhos estaremos imersos em outras buscas, estabeleceremos com eles diferentes formas de relação.

Ao referir-se sobre estética como aproximação do sensível, François Soulages argumenta:

O homem que acolhe pela primeira vez uma obra de arte não é virgem nem de todo o passado, nem de toda a sensação, nem de todo o pensamento. O imediato não existe em sua radicalidade, a obra é sempre recebida por um ser que tem

história, história de seus sentidos e de seu corpo, história de seu espírito e de seu pensamento, história de seu inconsciente e de sua consciência etc. Esse homem não é neutro. (SOULAGES, 2004, p. 3).

Berger ressalta que “cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. [...] Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver.” (BERGER, 1977, p. 12).

Para analisar as obras de Chico Albuquerque e Gentil Barreira, procurarei investigar conteúdos que dialoguem com o tempo cronológico em que viveram e vivem. Tratei de identificar pontos de contato com a produção de outros artistas e interagir com os processos criativos de cada um. Precisei exercitar minha capacidade de enxergar além e através das imagens, não só do que o autor quer expressar, mas de como me identifico com o que me olha. Carregadas de subjetividades, adquirem personalidade. O museu imaginário de quem as capturou se entrelaça ao repertório de cada espectador. A tudo isso agreguei os conteúdos formais para então “qualificá-las” de acordo com a temporalidade em que foram executadas, observando características e modos de fazer. Porém, mais que acertos de leituras, esta pesquisa me fez perceber novas questões, ou ainda entender que o que é próprio de uma linguagem ou de regimes de visibilidades não está necessariamente circunscrito a um momento específico da história.

Como explica Salles: “o que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta” (SALLES, 2011, p. 45). Fontcuberta afirma que “a imagem não se reduz à sua visibilidade, a visibilidade não é o critério determinante nem o único; os processos que a produzem e os pensamentos que a sustentam participam.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 5).

O artista não é [...] um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e do espaço que envolve sua produção (SALLES, 2011, p. 45).

Dois caminhos são apontados por Silas de Paula e Kadma Marques para a análise das fotografias no campo artístico:

Um deles é a preocupação com as estruturas internas do trabalho, a natureza dos seus elementos constituintes e suas inter-relações, a procura por padrões de harmonia, tensão, que são interessantes e emocionalmente envolventes. Outro caminho explora questões relacionadas a sua importância filosófica. Muitas vezes, ambos são utilizados. Isto é, a maneira pela qual os elementos formais de um trabalho levam o usuário, leitor, consumidor, a vivenciar importantes verdades filosóficas que são tão intelectuais quanto emocionais. (DE PAULA; MARQUES, 2009, p. 14).

Gillian Rose e Terry Barrett propõem algumas categorias e modalidades de interpretação de imagens, como composição, análise semiótica, análise do discurso etc. Trago como contribuição desses autores algumas perguntas que tentarei responder a partir dos conteúdos bibliográficos pesquisados, das entrevistas com os fotógrafos e da minha própria experiência em acompanhar de perto a trajetória de cada um. Destaco entre elas: Quando foram feitas? Como foram feitas? Do que tratam essas imagens? O que representam ou expressam? Quais são suas referências? Como se relacionam com o contexto em que foram produzidas? Como dialogam com outros autores e linguagens estéticas? O que significam para mim? (ROSE, 2012, p. 346-347) (BARRETT, 2012, p. 47).

Interpretação do trabalho de Chico Albuquerque

Considerarei a possibilidade de identificar nas fotografias de Albuquerque as relações entre forma, composição, aspectos da iluminação, modos de representação do espaço e do tempo, processos adotados na sua realização e articulações ou oposições a obras de outros autores. A fim de observar com maior atenção os pontos de contato entre a produção de Albuquerque e as proposições modernistas, procurei analisar uma série de imagens que foram veiculadas nos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante ou que participaram de mostras e concursos durante o período entre os anos de 1940 a 1960, em que o fotógrafo foi membro da associação.

Em visita à sede do clube em São Paulo, em 2012, reservei uma série de fotos que foram digitalizadas pela diretoria do Foto Cine Clube e cedidas para este trabalho. Como acompanhei Albuquerque por muitos anos, ponderei apresentar seis obras em três temáticas que exemplificam

a obra do artista e permitem assimilações com a produção fotográfica moderna, como linguagem que propomos discutir.

Retomando o contexto histórico e social, situamos a instalação de Albuquerque em São Paulo, vindo de Fortaleza, no pós-Segunda Guerra Mundial. Os equipamentos de captura de imagens eram ainda precários e ofereciam pouca mobilidade, não havia *flashes* eletrônicos – o primeiro conjunto de *flashes* do Brasil foi importado por ele no final da década de 1950 –, e os processos de revelação de filmes e cópias eram todos realizados pelo próprio fotógrafo.

Um dos primeiros usos da fotografia foi a execução de retratos. Ainda nas primeiras décadas após o surgimento do novo invento, mais especificamente em meados do século XIX, vários estúdios ofereciam serviços nessa especialidade, na Europa e em vários lugares do mundo. Essa prática resistiu ao tempo, porém com adaptações.

No estúdio da Avenida Rebouças, Albuquerque formou clientela inicialmente com o público de retratos. Artistas, políticos e a mais alta classe da sociedade paulistana passaram a procurá-lo para obter fiéis representações de si mesmos. O fotógrafo utilizou seu talento para dirigir a cena e ter pleno domínio da técnica para experimentar novas formas de compor a imagem, trabalhada com elementos de vertente autoral. Adotava o despojamento de artifícios e tirava proveito do controle da iluminação, realçando características de seus personagens. Em entrevistas por ele concedidas, sempre reafirmava a máxima: “A luz é tudo na fotografia”.

Muitas das fotos enviadas para concursos dos quais participou enquanto foi membro do Foto Cine Clube Bandeirante eram experimentações que privilegiavam o retrato artístico, tendo alcançado, com estes, êxito na conquista de prêmios e participações em mostras.

Figura 19 – Ondas, 1948



Fonte: Acervo Foto Cine Clube Bandeirante
 Capa Boletim Foto Cine Clube Bandeirante, ano V, n. 57, jan. 1951²⁸

No trabalho “Ondas”, Albuquerque explora o perfil de uma jovem, e com recursos de iluminação enfatiza o jogo de luz e sombra. Ressalta-se o refinamento da técnica na captura, o apuro na qualidade do processo de revelação e cópia em que o controle do contraste e densidade da imagem possibilita o efeito do claro/escuro em evidência nos detalhes do cabelo sugerindo “ondas”.

A imagem provoca no espectador um estranhamento, pois, como o rosto da personagem está oculto pelo efeito de iluminação, não se estabelece um diálogo com esse alguém que não se vê. A composição de formas simples e bem equilibradas marca a execução desse trabalho. Premiado internacionalmente em diversos concursos, agrega elementos que se evidenciam na obra de Albuquerque: a ousadia de utilizar processos técnicos dos quais seguramente tem o domínio e as construções em que se utiliza da luz como forma de expressão. Procurava sempre eliminar distrações e elementos supérfluos. Seu interesse era manter o foco de atenção ao que a fotografia trazia de mais marcante.

²⁸ Obra exposta em vários salões nacionais e internacionais – referência na capa do Boletim. Menção honrosa – 1º Salão de Arte Fotográfica 06/06/1953 (Foto Cine Clube de Osvaldo); Participação na VII Mostra Bienal de Turim, Itália, 1950; Inscrita no III Salon Internacional de Fotografia – Peña Fotográfica, Argentina, s/d e no V Salone Internazionale de Cinematografia, Milano, 22 de setembro de 1952.

Figura 20 – Rosália, s/d



Fonte: Acervo Foto Cine Clube Bandeirante²⁹

O retrato “Rosália” põe em destaque as formas do rosto da jovem mulher, realçada pela posição das mãos que lhe acentuam o contorno triangular. O olhar sereno e deslocado cria uma atmosfera de mistério; carrega consigo uma “falsa” verdade, encenada pela personagem. Somos nós mesmos diante da câmera, ou representamos um alguém que desejamos ser? Os lábios escuros contrastam com o cabelo levemente desalinhado e pontuado por leves pinceladas de luz. O enquadramento com corte superior nos cabelos e nos braços sugere uma linha diagonal que traz uma dinâmica à imagem. Os tons escuros que contornam os braços e a cabeça, fechando os quatro pontos da imagem, levam a atenção para as formas desenhadas pelas mãos em torno da face. A luz é suave e confirma que o fotógrafo tem o controle de todo o processo. Tudo parece ser rigorosamente planejado, ao mesmo tempo em que oferece ao espectador um “quadro” que privilegia simplicidade e despojamento. Seus retratos em ângulos fechados causam impacto e nos levam a interagir mais intimamente com o personagem retratado.

²⁹ Inscrita no 2º Salão do Foto Cine Clube de Jundiaí, 1956 e no 3º Salão de Fotografias da Sociedade de Franca de Belas Artes, 1957.

Figura 21 – Rosália s/d



Fonte: Chico Albuquerque

Figura 22 – Sarah Bernhardt, 1859



Fonte: Gaspard-Félix Tournachon – (Nadar)³⁰

Notamos que a foto de “Rosália” estabelece um possível diálogo com a de Sarah Bernhardt executada por Nadar (1859) quase 100 anos antes do registro de Albuquerque. Em meados do século XIX, Nadar destacou-se como bem-sucedido retratista e foi um dos pioneiros a utilizar a fotografia como linguagem artística. Por seu ateliê passaram celebridades atraídas “pela ‘semelhança íntima’ que o fotógrafo conseguia ao entrar em comunhão com o modelo e formar um juízo sobre seu caráter” (FABRIS, 2004, p. 24). A capacidade de identificação com o personagem era acompanhada pelo “sentimento de luz”, atribuído por Nadar ao cuidadoso controle utilizado para dar a expressividade desejada aos seus retratos (FABRIS, 2004).

Observamos, portanto, características próximas entre as duas fotografias, tanto no conteúdo como na forma e nas expressões subjetivas. As personagens trazem as mãos próximas ao rosto em toques suaves; o olhar de ambas não se dirige diretamente à câmera, posicionam-se como se não estivessem sendo fotografadas; a expressão das modelos é o ponto de destaque; a iluminação de estúdio e o tom escuro de fundo são escolhas dos retratistas nas duas imagens. Nota-se, porém, outra proposta estética na obra de Albuquerque, como se o aperfeiçoamento da

³⁰ Disponível em: <<http://faculty.evansville.edu/r129/art105/sp04/art105-8.html>>. Acesso em: 4 ago. 2013.

técnica e o olhar do fotógrafo também tivessem passado por um aparente processo de “amadurecimento”.

Figura 23 – Curvas, s/d



Fonte: Acervo Foto Cine Clube Bandeirante³¹

Figura 24 – Edifício sobre as ondas, s/d



Fonte: Acervo Foto Cine Clube Bandeirante³²

³¹ Inscrita no 2º. Salão de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube de Jaboticabal, março de 1954, fez parte da mostra “Modernas para Sempre” – Itaú Cultural, 2010.

³² Inscrita no Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo; s/d. Utilizou o pseudônimo de “Jevy”.

Para Albuquerque, o Foto Cine Clube Bandeirante representou ambiente propício no aprimoramento do olhar e na reflexão crítica da linguagem, além de possibilitar espaço para experimentação e difusão de suas produções. Os encontros para discussões e leituras de obras e o convívio com outros profissionais foram impulsionadores de novos projetos e propostas artísticas de sua fotografia.

Construções geométricas com forte apelo de composição gráfica constavam nos trabalhos dos fotógrafos modernos dos Estados Unidos e da Europa e circulavam em livros, revistas e exposições. Albuquerque – que já manifestara grande interesse pela arquitetura e tinha como clientes alguns profissionais da área – não tardou em aprofundar essa temática no desenvolvimento de sua linguagem autoral. Nas duas imagens apresentadas, “Curvas” (figura 23) e “Edifício sobre as ondas” (figura 24), registram-se estudos com a geometrização em detalhes da arquitetura, o jogo com relevos, luz e transparências privilegiando a leitura de padrões estéticos bem-definidos. Próprias da linguagem moderna, as imagens acentuam ângulos nos quais prevalecem o abstracionismo, as formas inusitadas recortadas de objetos do cotidiano, a harmonia dos traços e a combinação de linhas e planos.

Figura 25 – Referente à p. 67



Fonte: Chico Albuquerque

Figura 26 – Referente à p. 36



Fonte: Paul Strand

O fotógrafo norte-americano Paul Strand (1890-1976) retratava o cotidiano urbano em cenas de rua e ao mesmo tempo dedicava-se a desenvolver experimentos com “fotografias abstratas” elaboradas a partir de formas destituídas de sua aparência real, nas quais detalhes

ressaltam estruturas em disposições incomuns. A foto intitulada *Wire Wheel* (1917), reproduzida acima e na página 25, guarda referências e padrões que se repetem na imagem “Curvas” de Albuquerque. A convexidade das formas e os elementos arredondados produzem uma relação espacial em composições que eliminam a percepção do objeto original. É interessante perceber semelhanças dessas produções, considerando que a foto *Wire Wheel* de Strand data de 1917, enquanto a obra “Curvas” de Albuquerque foi concebida no ano de 1954. A foto de Strand trata do detalhe de um automóvel, símbolo da industrialização em evidência no período; a imagem de Albuquerque evoca um exercício de abstracionismo em tramas de linhas curvas combinadas a reflexos verticais. Não há relação intencional com conteúdos simbólicos que remetam a questões sociais ou subjetivas; limita-se a um estudo estético de harmoniosas estruturas. Já na imagem de Strand, o fato histórico recebe interpretação em fragmento que o simboliza.

Figura 27 – Sem título, década de 1950



Fonte: Acervo Foto Cine Clube Bandeirante³³

A cidade de São Paulo se apresentava, desde a década de 1950, como uma metrópole onde pulsava grande fluxo de negócios, e o crescimento urbano era marcado pela intensa circulação de veículos e transeuntes. Nesse cenário, Chico Albuquerque produz registros do

³³ Menção no verso da imagem: “documentário artístico”.

Centro da cidade, suas avenidas, ruas e prédios. A foto da Avenida São João, em captura de um ponto elevado, ressalta linhas em perspectivas, dividindo a cidade ao meio como se adentrasse um percurso sem fim. Uma contraluz evidencia o primeiro plano de altos prédios e uma fresta ilumina a avenida de tráfego intenso. A convergência de linhas confere harmonia à composição. A figura humana representada pelos carros que transitam na avenida em contraponto à verticalidade das construções promove dinâmica à imagem, despertando a atenção do espectador. A referência diminuta do homem em uma megacidade traz à tona a questão dos grandes centros como um lugar hostil e ameaçador.

A fotografia do cotidiano e o registro das cidades foram práticas que se observaram como negação ao pictorialismo por adeptos da “fotografia direta”. Embora retratasse cenas aparentemente casuais, essa aproximação do real e da imagem como estatuto artístico foi introduzida nos Estados Unidos e chegou ao Brasil em aplicações e experimentos nos ambientes dos fotoclubes.

Figura 28 – Congonhas, 1947



Fonte: Chico Albuquerque

O ano era 1947. Chico Albuquerque chegara há poucos meses em São Paulo, para onde se transferira com a família, como já mencionado anteriormente. Ao passar pelo aeroporto de Congonhas, deparou-se com cenário que o motivou investir na produção de uma fotografia que ressaltasse a figura humana, em contexto que fizesse referência aos meios de transporte e às

novidades que se instalavam na capital paulistana. Essa fotografia tornou-se emblemática na trajetória do autor, pois retrata o seu potencial de dirigir e produzir a cena, enfocando o cuidado com os detalhes, a permanente busca pela perfeição e qualidade técnica e estética. O jogo de luz e contraluz, as figuras posicionadas de modo a se confundir com os contornos da aeronave, os contrastes com o fundo escuro que ressalta os conteúdos representados criam uma realidade teatralizada, que sugere ficção. Toda a cena está registrada em negativo preto e branco de médio formato, em cópia direta, sem qualquer manipulação. O resultado desse trabalho lhe rendeu de imediato a venda de várias cópias da imagem e a capa do Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante veiculada no mesmo ano em que ingressou na associação.

Adentrar o universo das imagens de Chico Albuquerque é, para mim, um desafio e um exercício de gratidão. Entrar em contato com imagens que não conhecia, como as figuras 18, 19, 20 e 21, e verificar que a produção de Chico vai muito além do que pude alcançar ao longo dos quase 15 anos de convívio com o autor só confirma a necessidade de pesquisar mais sobre esses personagens alicerces da fotografia brasileira, os quais não tiveram até hoje o devido destaque e reconhecimento.

6 PÓS-MODERNO

“O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons da pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza (em si mesma, não exatamente uma recém-chegada num mundo do passado moderno) é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível.” (BAUMAN, 1998, p. 32).

No mundo moderno, a tentativa de instalar uma ordem segura contra todos os desafios do futuro tornara-se um movimento esmagador e irresistível. As fantasias do mundo bom em que não se considerava a vida como um processo de mudança contínua encaminhavam os ideais da modernidade para o suicídio. “O mundo retratado nas utopias era também, pelo que se esperava, um mundo transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada ‘fora do lugar’; um mundo sem ‘sujeiras’; um mundo sem estranhos.” (BAUMAN, 1998, p. 21).

As ideologias totalitárias primaram em conduzir ao extremo radical da tendência à purificação, à uniformidade e ao controle do Estado nacional. A culminância de duas grandes guerras mundiais acentuou o inevitável desmoronamento de um plano positivista e tecnocêntrico, identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, na padronização da produção e do conhecimento. O desencanto com esse conjunto de ideias e perspectivas que caracterizam a modernidade deu lugar à frustração, ao relativismo e ao niilismo, entendidos como perda de horizontes, sensação de caos e incerteza. Um movimento seguinte apontava para uma reação à confiança no potencial universal do projeto iluminista. Delineava-se o pós-modernismo, fenômeno que integra diferentes manifestações ocorridas no fim do século XX, entre as décadas de 1950 a 1980.

Em sua origem, o pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim das metanarrativas (incluindo o marxismo, o freudismo e todas as modalidades da razão iluminista), cuja função era legitimar uma história humana universal. Terry Eagleton abriu amplo debate de mudanças e rupturas propostas pelo pós-modernismo:

Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar a si mesmo... (EAGLETON apud HARVEY, 2010, p. 19).

A expansão de uso do conceito de pós-modernidade coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard, com a publicação *A condição pós-moderna*, de 1979, obra que traça um panorama das transformações mais profundas que afetavam a cultura ocidental no final do século XX. Se, para Lyotard, os anos 1950 já marcavam o início de intensas mudanças provocadas por impacto nas mais diversas áreas – do conhecimento à cultura, da política às formas de consumo, da comunicação à micrologia do cotidiano –, como de fato essa desacomodação do curso da história afetaria a vida social das pessoas? O que ela traz de proposta e significado?

Para melhor compreender-se o termo pós-modernidade, alguns autores recorrem à proposta de considerá-lo ligado à modernidade como continuidade. Para outros, representa afastamento ou rejeição ao moderno. O prefixo “pós” é ambíguo, pois pode significar um novo estado de coisas, mas também sugerir um término, um fim. Se, por um lado, o pós-modernismo firma-se como uma reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal, por outro não se pode esquecer que foi neste período que se registraram mudanças implacáveis sobre todas e quaisquer condições históricas precedentes (HARVEY, 2010).

O “impulso adiante” característico da modernidade culminou no surgimento das vanguardas que marcaram em definitivo a história da arte. O estar à frente, distanciar-se do restante da tropa em dimensões espaciais e temporais tem por significado: “o que está sendo feito *presentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde*, por todas.” (BAUMAN, 1998, p. 121, grifo do autor). Mas se o que determina o *avant-garde* é precisamente a ideia de um interajustamento das ordens, do mover-se “para a frente” ou “para trás”, no mundo pós-moderno os movimentos parecem aleatórios, dispersos, destituídos de uma direção bem-delineada, avalia Bauman (1998).

O modernismo, segmentado por tendências e deslocamentos no conjunto histórico de acontecimentos, reflete um estado constante de crença na compulsiva e obsessiva sede pelo novo

e pelo aperfeiçoado³⁴. O pós-moderno privilegia a heterogeneidade, a fragmentação, a descontinuidade, a polifonia, a multiplicidade, o ressurgimento da preocupação na ética, na política e com a validade e a dignidade do outro, complementa Harvey.

Como em alguns momentos os limites entre os fenômenos do moderno e do pós-moderno podem parecer difusos e contraditórios, o quadro que se segue, proposto por Hassan, expõe tentativa de tornar evidentes esses processos.

Modernidade	Pós-modernidade
Propósito	Jogo
Projeto	Acaso
Centração	Dispersão
Hierarquia	Anarquia
Objeto de arte/ obra acabada	Processo/ performance/ <i>happening</i>
Semântica	Retórica
Raiz/ profundidade	Rizoma/ superfície
Narrativa/ <i>grande histoire</i>	Antinarrativa/ <i>petite histoire</i>
Sintoma	Desejo
Distância	Participação
Transcendência	Imanência

Fonte: Hassan (1985, p. 123-124). In: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. (2010, p. 48).

Para Fredric Jameson (2000, p. 28), o pós-modernismo anunciava um tipo novo de sociedade, conhecida como sociedade pós-industrial – também referida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech*. E, ao por em discussão o campo estético, essa nova linha de força procura apagar fronteiras entre a “cultura de elite” e a “cultura de massa”. Porém, é incontestável que a arte e a cultura passaram a

³⁴ Bauman (2000, p. 37) defende a ideia de que ser moderno passou a significar ser incapaz de parar e ainda menos de ficar parado; mas, diante da impossibilidade de atingir a satisfação – pois a consumação estava sempre no futuro – , observou-se o colapso gradual da antiga ilusão moderna.

ser exclusivas de uma elite dominante – atribuindo-se especial valor ao poder corporativo e ao imperialismo cultural, ao dito “sonho americano” como mito autorreferencial – de tal forma que se assistiu à sua ruptura expressa em vários movimentos contraculturais e antimodernistas (HARVEY, 2010, p. 44).

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões) com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribuiu uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 2000, p. 30).

O pós-modernismo, no entanto, é um campo em que diferentes sistemas tentam encontrar seus caminhos. Foi no âmbito da arquitetura que as modificações se tornaram mais evidentes. Forte crítica aos representantes da arquitetura moderna, como Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, incluía a reavaliação do urbanismo e da instituição estética. Insistia que os arquitetos tinham de aprender mais com o estudo de paisagens populares, como as dos subúrbios e em locais de concentração de comércio, do que com a busca dos ideais abstratos, teóricos e doutrinários (HARVEY, 2010, p. 45).

As torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento como crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo como kitsch, foram progressivamente sendo substituídos por blocos-torres, ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas para as necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais “satisfatório”. (HARVEY, 2010, p. 45-46).

Da mesma forma que os prognósticos de repúdio e extinção ao modernismo atingiram as bases da arquitetura, surgiram de imediato representantes na música com John Cage, a síntese dos estilos clássico e “popular” com Phil Glass e Terry Riley, o *punk rock* e o *new age*, entre outros. Andy Warhol e a *pop art*, com a obra *Brillo Boxes*, trouxeram a proposta do conceito junto à obra e, na opinião de alguns críticos, foi ponto de partida para as expressões pós-modernistas, o “novo expressionismo”, o cinema experimental e o vídeo, para citar alguns da lista enumerados por Jameson (2000, p. 28).

A temática da pós-modernidade tem mobilizado intensas discussões. Mas Jameson alerta para a possibilidade de entender o pós-modernismo como uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, podem apresentar diferenças (2000, p. 29). Optamos por elencar algumas delas, pois acreditamos que possam dialogar com a construção do trabalho que ora propomos, haja vista que a fotografia tem acompanhado de perto movimentos e mudanças históricas.

Os sistemas de produção com o uso extensivo das máquinas, o desenvolvimento dos centros urbanos e a crise da representação do real relacionados às questões próprias da modernidade; assim como as rápidas transformações das práticas econômicas fundamentadas na tecnologia, das rupturas e descondicionamentos do tecido social, entre outras abordagens presentes no cotidiano pós-moderno, serão referências relevantes para o entendimento das expressões de mundo que se apresentam na história da arte e da fotografia.

Um ponto relevante a ser considerado é a observação de Perry Anderson sobre o fato de que, na avaliação do conjunto de transformações que vem ocorrendo ao longo da história, a tecnologia é suplantada pela hostilidade do mercado. Na pós-modernidade, a primazia crescente do consumo, por todo o mundo, faz promover a cultura do simulacro numa sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou. Em máxima citada por Jameson (2000, p. 45), Guy Debord aponta: “a imagem se tornou a forma final da reificação”.

Liberta de conservadorismos, a arte pós-moderna lança-se às experimentações, partilha dos significados e estende suas práticas para além da realidade estética. O artista age no escuro, corre riscos, desconhece a trilha, quebra consensos.

Mas a liberdade conquistada pela arte no cenário pós-moderno não significa necessariamente autonomia. A multiplicidade de gêneros e estilos coabita em espaço dominado pela competição devido ao excesso de oferta. As obras de arte não mais diferem de outros produtos disponíveis no mercado. O estatuto da arte foi notoriamente modificado e a dimensão cultural do objeto exclusivo e sagrado, cultuado na modernidade, é requalificada para dar lugar à difusão e à fruição dos bens. Ficou cada vez mais difícil apontar respostas a questões como “o que é arte e o que não é?” ou “o que é uma boa arte?”. Os julgamentos e as indicações a respeito do prestígio das obras e criações artísticas são relativos tanto ao local em que são contempladas

quanto aos preços atribuídos. Sua importância é medida pela publicidade e notoriedade que alcança, ao que afirma Bauman (1998, p. 130): “quanto maior a plateia, maior a obra de arte”.

O relacionamento com o público é também colocado em questão: criação e recepção fazem parte da construção da obra, tamanha a liberdade alcançada pelos artistas pós-modernos. O espectador não só aprecia as expressões artísticas, mas atua junto, no mesmo campo do autor. A autoria experimenta a fluidez dos limites em um caminho incompleto e aberto. As imagens já contestadas pelo poder de representação do real agora não passam de simulações de um mundo sem referências. Criam-se signos que flutuam em busca de significados que se deixam levar em busca de outros signos. “Arte e realidade não artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significados e portadoras de significados num mundo notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e excesso de significados.” (BAUMAN, 1998, p. 135). As artes pós-modernas alcançaram um patamar de independência artística que seus antecessores jamais poderiam sonhar. Mas, como argumenta Bauman (1998, p. 129), há uma contrapartida: “o preço é a renúncia à ambição de apontar novas trilhas para o mundo”.

Como nas últimas décadas, a relação entre tempo e espaço e seus usos têm produzido forte impacto na vida social e cultural. Nas sociedades modernas, a projeção espacial incitava a mover-se à frente, para estar atualizado, com firme confiança em projetos futuros. Correspondiam a referências com itinerário estruturado, sólido e durável, controlável, em ambiente “seguro” e “previsível”.

Contrariamente a essas crenças, homens e mulheres inseridos no contexto pós-moderno dotaram-se de consciência cada vez maior de que não poderiam assegurar-se de um futuro de sucesso e pleno de sentido. Submetidos à incerteza, compreenderam que faziam parte de um jogo que não para de mudar de regras, as quais não são totalmente conhecidas. O nome do jogo é mobilidade: deve-se mudar conforme as necessidades, os sonhos, as aventuras.

O mundo constituído de objetos e percursos duráveis foi substituído por outro de produtos projetados para imediata obsolescência, explica Bauman (1998, p. 112). Viver um dia de cada vez e assumir a vida diária como uma sucessão de emergências menores tornaram-se os princípios estratégicos de vida racional. Não fixar-se, não se ligar a uma vocação apenas, não jurar coerência e lealdade a algo ou a alguém, não controlar o futuro, não se relacionar com o passado; abolir o tempo e deixar-se conduzir pelo fluxo do presente. Desse modo não há riscos de

se construir uma identidade durável. “O eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe.” (BAUMAN, 1998, p. 114).

Considerando os fenômenos sociais que abalaram a ideia de nossas afirmações pessoais como sujeitos integrados a um lugar na história, Stuart Hall (1999, p. 10) propõe diferentes concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo fundamenta-se “na concepção humana como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação.” O centro consistiria num núcleo interior, seguiria contínuo e “idêntico” ao sujeito desde o nascimento, permanecendo ao longo da existência do indivíduo.

Para Hall, o sujeito sociológico reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior não era autônomo e autossuficiente; ao invés, dependia das relações com “outras pessoas importantes para ele”, as quais o orientavam na percepção dos valores e da cultura ao seu redor. “A identidade é formada da ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 1999, p. 11). Na concepção sociológica, a identidade associa o sujeito à estrutura, garantindo-lhe estabilidade diante tanto do mundo exterior quanto dos mundos culturais.

Na análise de Hall (1999, p. 13), o próprio processo de identificação nas sociedades pós-modernas tornou-se mais provisório e problemático. O sujeito, antes assegurado por uma identidade estável e unificada, projeta-se em várias identidades, por vezes contraditórias e não resolvidas. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’ formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” Passamos a perceber que a identidade plenamente unificada é uma fantasia. A identidade é definida historicamente, e não pela biologia; se somos confrontados pelo meio, adaptamo-nos às representações possíveis, embora temporariamente.

As pressões exercidas pelo Estado ou por instituições de poder moldam propensões sociais e psicológicas, como o impulso ao individualismo ou à capacidade de associação a lutas coletivas. O que se percebia nas mobilizações das grandes massas por melhores condições de vida no período industrial reverteu-se em fragmentação e despolitização no pós-modernismo. Sem projetos para o futuro, os indivíduos se concentram em si mesmos e preferem movimentos

com fins práticos ou participações flutuantes e personalizadas. Vivem saturados pela informação, dispersos e isolados em seus terminais, seduzidos pelo desejo de consumir como compensação; efeitos do estímulo capitalista à acumulação.

Alguns fatos marcaram o final da década de 1980, anunciando rachaduras na trajetória da pós-modernidade. A crise da política econômica americana, o controle minuto a minuto do capital financeiro internacional por meio virtual, a queda do muro de Berlim, a fusão da Comunidade Econômica Europeia, a mobilização para acordos sobre a ecologia, o desenvolvimento desigual das nações, acrescentando-se a estes a intensificação da circulação de informação e o ritmo acelerado em que os negócios se espalham em um mundo sem limites nem fronteiras tornaram-se fatores determinantes para provocar desacomodações em todas as esferas e instituições de poder, incluindo o intelectual e o cultural. Forçaram, nos indivíduos e nas sociedades, a necessidade de pensar novas formas de estar no mundo.

Podemos elencar como marcos dessa passagem a revelação mundial dos campos de concentração e a explosão da bomba atômica nas cidades de Hiroshima e Nagasaki. Esses eventos abissais modificaram o imaginário coletivo, promovendo uma onda de incertezas e incredulidade frente ao mundo idealizado de pureza e perfeição. A atenção deslocou-se do continente europeu para os Estados Unidos, agora centro de desenvolvimento das tecnologias e da produção de cultura de “massa”. Instalava-se nesse período a Guerra Fria, consistindo de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os EUA e a URSS, que perduraram até a década de 1990.

Em 1954, foi produzido o primeiro disco rígido magnético para armazenar dados, o desenho do *chip* possibilitava o acesso e a popularização dos computadores pessoais, os avanços na informática tornaram-se irrefreáveis. Richard Hamilton realizou em 1955 a colagem “O que faz os lares atuais sedutores” em painel que exibia o interior de uma casa com seus moradores: uma *pin-up* e um halterofilista. A partir daí, os críticos Leslie Fiedler e Reyner Banham³⁵ introduziram o termo *pop art*³⁶.

³⁵ O americano Leslie Fiedler era crítico literário e foi um dos pioneiros a trabalhar com os desafios da pós-modernidade. Reyner Banham nasceu na Inglaterra, mas fixou residência nos Estados Unidos a partir da década de 1960. Desenvolveu trabalho de crítica na área da arquitetura.

³⁶ A *pop art* foi um fenômeno norte americano que teve início nos anos 1960, quando um grupo de artistas começou a mostrar seus trabalhos utilizando material dos meios de comunicação. O *Brillo Box* de Andy Warhol (réplica de

Os anos 1960 foram marcados por manifestações antagônicas às racionalidades tecno-burocráticas, às formas de poder institucionalizadas, às ideologias reacionárias e tradicionalistas. Com o lema “é proibido proibir”, o movimento de 1968³⁷ espalhou-se como uma vasta rebelião global: chegou a Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim, e foi considerado como “arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo”. Na mesma década, no Brasil, o golpe militar de 1964 dava início a um período de censura à imprensa, ameaça à cultura, perseguições e isolamento do País. Ainda em 1968 foi lançada a animação “Submarino Amarelo”, impulsionando o sucesso da banda *The Beatles*. Famoso no mundo inteiro, o grupo de jovens ingleses moldou o imaginário de uma geração e foi precursor do movimento *hippie*, que culminou com o musical *Hair* e com o megaevento de Woodstock (1969). “Freedom, freedom” era repetido por milhares de jovens que, na vida cotidiana, propunham alargar mais e mais as práticas de liberação. As correntes da contracultura³⁸ se intensificaram e os artistas expressavam-se não só em espaços convencionais. Produziram, além da *pop art*, a arte conceitual, a *minimal art*, a *op art*, instalações, *performances*, *happenings*, *land art*, videoarte, arte cibernética e utilizaram-se até do próprio corpo para apresentar seus trabalhos. Na década de 1970, conflitos entre Egito, Síria e Israel expuseram a fragilidade do petróleo como fonte “segura” e “inesgotável” de energia e tiveram como consequência a primeira grande crise econômica mundial após a Segunda Guerra.

A sociedade pós-industrial não mais se limitaria à produção de mercadorias em massa. Além de atender às linhas de montagem, agora otimizadas pelos sistemas cientificamente organizados, investia fortemente no setor de serviços, especialmente no desenvolvimento de

caixa de produto de limpeza cuidadosamente pintada) marcou esse período e foi considerada por críticos como Arthur Danto a obra que determinou o fim do modernismo.

³⁷ A Revolução Estudantil de maio de 1968 representou uma indignação contra as bases de exclusão e opressão nas dobraduras sociais (GUINSBURG; FERNANDES, 2008, p. 14). Extrapolaram as reivindicações da vida acadêmica. O movimento cresceu e os trabalhadores uniram-se aos estudantes, promovendo a maior greve geral da Europa, com a participação de cerca de 6 milhões de pessoas. Sartre e Marcuse apoiaram a revolta e tornaram-se ícones do movimento, cujas repercussões atingiram todo o mundo. (NAZARIO apud GUINSBURG; MAE, 2008, p. 135). No decorrer das décadas, as manifestações na França e seus desdobramentos por vários outros países ajudaram o Ocidente a instituir ideias como: liberdade civis democráticas, direitos das minorias, igualdade entre homens e mulheres, negros e brancos, heterossexuais e homossexuais. Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

³⁸ Fenômeno voltado para a mobilização e contestação utilizando a comunicação de massa, com ênfase na cultura alternativa, ou cultura marginal. Pregava o anticomunismo, a contestação do consumismo, a mudança de consciência e dos valores de comportamento e de atitude.

novas tecnologias. O processo de globalização ganhava espaço e, por volta na década de 1990, as economias nacionais aglutinaram-se em grandes mercados continentais, como o Mercosul, a União Europeia e a Cooperação Econômica Ásia-Pacífico. O novo sistema econômico não vinha se mostrando eficiente em apontar soluções para melhorar o bem-estar das populações. Sucessivos abalos financeiros provam sua fragilidade, e os abismos da desigualdade e exclusão social aumentam a cada dia. Os indivíduos organizam-se, agora em pequenas redes, para sentirem-se mais “seguros” e “protegidos”, integrados a um grupo que os “identifique” e apoie.³⁹

A dissolução da União Soviética no início dos anos 1990 evidenciou a inutilidade de manter uma corrida armamentista. Arsenais nucleares reduzidos atenuaram a expectativa de confrontos e um possível estado de guerra total; porém, surgiria uma nova inquietação e paranoia global: os ataques terroristas. O 11 de setembro de 2001 – quando a organização Al-Qaeda promoveu uma série de ataques que destruíram as torres do World Trade Center e chegaram a atingir o Pentágono – faz o mundo repensar seus caminhos.⁴⁰

6.1 Pós-moderno e a fotografia

“A história da arte, em todas as épocas ou em todos os instantes, está sempre por reler, por recomençar.”
(DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 429).

Acontecimentos anteriores forçaram uma nova entrada nos domínios do cotidiano. A reinterpretção da modernidade justifica-se pelo rompimento e pela descontinuidade de um movimento que prometia resguardar em lugar seguro um futuro que nunca existiria. Poderíamos definir, portanto, a pós-modernidade como marco para uma nova história. Ou, como descrevem alguns autores, para uma pós-história que, a partir dos anos 1970, traria, entre outros questionamentos, a crise do conhecimento, a cultura de massa e a manipulação das pessoas pelos “aparelhos”. Belting descreve esse momento na obra *O fim da história da arte* como uma saída

³⁹ Percebe-se a necessidade do indivíduo de manter laços sociais para garantir a sobrevivência em um mundo que convida ao isolamento, monitorado intensamente por *bits* e *bytes*.

⁴⁰ As referências de fatos e datas citadas foram pesquisadas no texto *Quadro histórico do pós-modernismo*, de Luiz Nazario, em Guinsburg e Barbosa (2005, p. 24-70).

em que a “verdade” não estava mais a serviço do pensamento ocidental e se refugiava no “belo” para suportar a perda do “verdadeiro”, ou possivelmente uma oportunidade para uma nova descoberta na qual “a arte representaria mais do que apenas a bela aparência.” (BELTING, 2006, p. 273). Outro ponto a considerar é o mito da unicidade da obra. Valorizada e cultuada como obrigatoriedade do ato criativo na modernidade, tal prerrogativa viu-se desmoronar desde os dias de Duchamp e dos meios técnicos hoje amplamente disponíveis.

Hoje o novo está na escolha dos meios, mais do que no conteúdo e na ideia. Por causa disso os artistas de mídia, que trabalham com fotos e filmes, podem atrever-se a temas do homem e da sociedade para os quais a arte profissional de galeria do Ocidente não possui mais nenhuma expressão. (BELTING, 2006, p. 274).

Por sua vez, Flusser traz contribuições no capítulo “Nossas imagens” do livro *Pós-História*, publicado em 1995, ao situar o mundo como espaço de veiculação de mensagens em códigos bidimensionais presentes nos planos de fotografias, nos vidros das vitrines, nas telas de cinema e da TV como portadores das informações que nos programam. Na análise de Flusser, as imagens passaram a ser a mídia dominante, e não mais os textos, como anteriormente. Mas precisam ser explicadas, pois, “como toda mediação entre o homem e o mundo, estão sujeitas à dialética interna. Representam o mundo para o homem, mas simultaneamente se interpõem entre o homem e o mundo.” (FLUSSER, 1995, p. 115).

Flusser retoma a discussão das tecnoimagens, já abordada em sua obra *A filosofia da caixa preta*, referindo-se às caixas pretas como os aparelhos de produzir imagens, sendo estes programados para devorar sintomas de cenas e vomitar tais sintomas em formas de imagens. “Os aparelhos *transcodam* sintomas em imagens [...]. São caixas que devoram história e vomitam pós-história.” (FLUSSER, 1995, p. 118, grifo do autor).

Cúmplice dos sucessivos momentos da história, a fotografia atua nos mais diversos campos, seja o da “representação” nas atividades fotojornalísticas, no âmbito da publicidade como recurso de mensagem para o mundo do consumo, nas artes pelo olhar dos próprios fotógrafos ou como meio de interpretação de artistas visuais, além de tantas outras funções sociais. Já detalhamos em capítulos anteriores uma construção histórica das imagens técnicas desde suas origens e, como é fato, a fotografia também se acomoda aos novos percursos, seguindo as mudanças que ocorrem no mundo. Entre as décadas de 1960 a 1980, período em que

o fenômeno da pós-modernidade ganha impulso, as convulsões sociais e as perspectivas no contexto da arte reverberam no processo criativo entre os adeptos dessa linguagem.

Mantenho neste estudo o foco na abordagem artística da fotografia, na busca de aproximação com a prática dos fotógrafos, enquanto amplia-se a percepção sobre como as fronteiras entre arte e fotografia são frágeis e permanentemente atravessadas. Cabe mencionar alguns trabalhos que se destacam em conceitos e valores, como a morte do autor e a apropriação de outras obras alheias, a autorrepresentação numa dimensão ficcional e as composições manipuladas e construídas a partir do imaginário de seus criadores.

Dessa forma, observamos que a fotografia pós-moderna ressignifica a realidade e a transforma não em imagens, “re-presentações” ou “re-visões” do real, mas aponta tendência a relacionar significados a ilusões, ficções e fantasias em interminável número de possibilidades.

Terry Barrett cita Michel Kohler para demonstrar pontos de divergência entre a produção fotográfica moderna e pós-moderna. Kohler editou em 1999 o livro *Constructed Realities: The Art of Staged Photography (Realidades contruídas: a arte da fotografia encenada)*, em que expõe princípios e práticas fotográficas modernas e pós-modernas. Aos princípios estéticos da fotografia moderna considera:

1. O fotógrafo deve encontrar, e não inventar, seus objetos.
2. Ele não deve fazer alterações de qualquer espécie na realidade escolhida.
3. Ao capturar a fotografia, ele deve representar as coisas “objetivamente”, tal como ele as encontrou, ou seja, manter-se fiel às formas e detalhes.
4. Nenhuma manipulação do negativo exposto será permitida na câmara escura.
5. As cópias fotográficas devem ser da mais alta perfeição técnica e conter uma rica variedade de tons de cinza, e não podem ser manipuladas.
6. A realização criativa do fotógrafo consiste na escolha de seus objetos e suas representações, conforme determinado pelo visor da câmera, distância focal e tempo de exposição. Todas as afetações de efeito “pictórico” ou “gráfico” reduzem a perspectiva realista da fotografia; portanto, devem ser evitadas.

O pós-modernismo de Kohler contrasta com as práticas fotográficas modernas:

1. O artista da fotografia deve inventar o seu assunto, ou mais precisamente fabricá-lo, pois mera constatação não é mais suficiente.

2. Os métodos que ele emprega ao fazê-lo são inteiramente de sua própria escolha. Ele pode fazer um esforço para organizar, construir ou encenar seus objetos diante da câmera, ou ele usa imagens produzidas por outros como pontos de partida para o seu próprio trabalho.

3. Todas as técnicas de exposição são aceitáveis, a escolha é uma função das intenções particulares do artista.

4. Todas as manipulações de negativos e impressões não só são permitidas, são na verdade bem-vindas. Quanto mais imaginativo, melhor.

5. O refinamento técnico na produção de negativos e impressões é permitido, mas não representa uma norma restritiva para a qualidade do trabalho. A demonstração de diletantismo técnico por si só pode se tornar uma estratégia pictórica bem-sucedida.

6. A realização criativa do artista fotógrafo é medida de acordo com a sua capacidade de minar a alegação tradicional da imagem como “verdade”, “objetividade” e “realismo” para dar-lhe, ao invés, o caráter “autônomo” de objeto pictórico (BARRETT, 2012, p. 188-189, tradução nossa).

Jovens artistas trataram de apresentar propostas que confrontaram a autenticidade das obras, a autoria, entre outras questões. Destaca-se, como exemplo, o trabalho de Sherrie Levine (Estados Unidos, 1947), em que produzir cópias de um suporte original não é mais o meio escolhido. O que há de instigante no caminho adotado pela artista de reproduzir obras “confiscadas”, “roubadas” e depois “re-copiá-las” é a forma inusitada de interpretar a descrição de Roland Barthes do tempo da fotografia como o “isso foi”. O crítico Douglas Crimp traça comentário sobre a obra de Levine:

A presença que tais fotografias têm sobre nós é a presença do *déjà vu*, a natureza como já tendo sido vista, natureza como representação. Se as fotografias de Levine ocupam um lugar nesse espectro da fotografia-como-arte, seria como o mais distante da fotografia direta – não só porque as fotografias das quais ela se apropria operam desse modo, mas porque ela não manipula suas fotografias de nenhuma forma: ela só (e literalmente) tira fotografias. (CRIMP, 2004, p. 131).

Na série *After Walker Evans*, Levine reproduz imagens veiculadas em formatos comerciais como calendários, cartazes e livros, sem priorizar o rigor técnico característico das fotografias do Evans (Estados Unidos, 1903-1975). A motivação desse projeto seria provocar uma crítica ao mito cultural do autor. Com argumento próprio da pós-modernidade, validava a

“morte do autor” e da obra que pode resistir sem a prevalência dos ideais de originalidade cultuados na modernidade.

Figura 29 – *After Walker Evans*, 1981



Fonte: Sherrie Levine

Cindy Sherman (Estados Unidos, 1954) desponta pelo pioneirismo na utilização da linguagem pós-moderna na construção de suas obras. A estratégia adotada por Sherman foi utilizar uma aparente veracidade da fotografia contra si mesma, criando ficções descritas em uma dimensão narrativa.

As fotografias de Cindy Sherman funcionam nesse espectro, mas unicamente para poder expor uma dimensão não desejada dessa ficção, pois a ficção que Sherman revela é a ficção do eu. Suas fotografias mostram que as supostas autonomia e unidade do eu, a partir das quais os outros "realizadores" criarão suas ficções, são em si nada mais do que uma série de representações descontínuas, cópias e falsificações. (CRIMP, 2004, p. 132).

Figura 30 – Série *Untitled Film Still*, 1978

Fonte: Cindy Sherman

Seu trabalho de maior reconhecimento são os retratos⁴¹ em que aparece disfarçada, encenando ao mesmo tempo como atriz, narradora e criadora. Na série *Untitled Film Still*, projeta o estereótipo feminino atuando em filmes com cenários de Hollywood que sugerem a década de 1950, mas tais produções cinematográficas nunca existiram de fato. Sherman utiliza-se da arte sem a intenção de revelar “o verdadeiro eu do artista”, mas, como aponta Crimp, trata de “mostrar o eu como uma construção imaginária. Não existe a verdadeira Cindy Sherman nessas fotografias, existem apenas as aparências que ela assume. E ela não cria essas aparências, mas simplesmente as escolhe do jeito que qualquer um de nós o faz.” (CRIMP, 2004, p. 133).

Rosalind Krauss (2010, p. 224) comenta a coerência conceitual das obras de Sherman por ela própria ser sujeito e objeto, pois, se optasse por fotografar outro modelo que não ela mesma, seu trabalho se situaria nas mesmas premissas do mundo anterior, tornando-se somente uma crítica à cultura de massa.

⁴¹ Embora a maior parte das fotografias de Cindy Sherman sejam imagens de si própria em cenas fictícias diversas, a autora pontua que não se trata de autorretratos. A proposta é usar a própria figura para criar personificações de sua visão de mundo no que se refere ao papel da mulher, ao papel do artista, entre outras questões. Conforme o site da artista, “é por meio dessas fotografias ambíguas e ecléticas que Sherman desenvolveu um estilo distinto de assinatura. Através de um grande número de séries de trabalhos, Sherman levantou questões desafiadoras sobre o papel e a representação da mulher na sociedade, na mídia e na natureza da criação da arte.” (tradução livre). Disponível em: <<http://www.cindysherman.com/biography.shtml>>. Acesso em 16 jul. 2013.

O jogo do estereótipo na sua obra é uma revelação da própria artista como estereótipo. Este jogo funciona como recusa de considerar o artista como fonte de originalidade, de reação subjetiva, ou como se ele garantisse uma distância crítica em relação a um mundo com que se defronta, porém sem pertencer a ele. (KRAUSS, 2010, p. 224).

Em outro extremo, está a fotografia que tem como abordagem a afetação manipulada, ficcionalizada, que Crimp denomina de composição, categoria na qual aponta autores como Duane Michals (Estados Unidos, 1932) e Les Krims (Estados Unidos, 1942). “A estratégia desse gênero é utilizar a aparente veracidade da fotografia contra si mesma, criando ficções por intermédio da aparência de realidade contínua na qual foi tecida uma dimensão narrativa.” (CRIMP, 2004, p. 132).

Les Krims ocupa espaço importante na história da fotografia norte-americana. Sua obra está fundamentada no questionamento aos estereótipos da sociedade, ridicularizando o entretenimento popular. Krims desenvolveu ficções fotográficas em que a sátira é o verdadeiro roteiro da imagem: personagens, mensagens e colagens formam um conjunto autêntico dentro de um quadro no qual se ressalta a ironia da história.

Figura 31 – Sem título, 1969



Fonte: Les Krims

Figura 32 – *A Marxist View; Bark Art; Art Bark (for Art Park); Madam Curious; a Chinese Entertainment; Irving's Pens; Something to look at SpottingUpside Down; Hollis' Hersheys; and four women posing*, 1985



Fonte: Les Krims

Junto a Lucas Samaras (Grécia, 1936) e Duane Michals, Krims abriu possibilidades de invenção criativa e inovações técnicas exploradas por inúmeros artistas até os dias de hoje.

Figura 33 – Série *Photo-Transformation*, 1976



Fonte: Lucas Samaras

Figura 34 – Série *Photo-Transformation*, 1976



Fonte: Lucas Samaras

Nascido na Grécia, em 1936, Samaras emigrou para os Estados Unidos e instalou-se em New Jersey, em 1948. Trabalhou com pintura, escultura e *performance* antes de iniciar experiências com fotografia. Em 1968, mudou-se para Nova York – onde se tornaria reverenciado por todos os círculos artísticos de vanguarda. Adaptou um estúdio em seu modesto apartamento, onde fez as imagens da série Foto Transformação, iniciada em 1973. Utilizava como técnica a manipulação dos corantes molhados das películas fotográficas de Polaroids. O tema principal de sua obra fotográfica é a sua autoimagem, geralmente em contextos distorcidos e mutilados.⁴² A revista francesa *Photo* de fevereiro de 1978 publicou número especial sobre a *avant-garde* de Nova York, no qual dedicou 11 páginas a Lucas Samaras, apresentando imagens da série Foto Transformação e entrevistas com o artista. Nessa edição, Samaras figura junto a

⁴² Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5134>. E disponível em: <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3793&page=1>>.

Christopher Makos (Estados Unidos, 1948), Stephen Shore (Estados Unidos, 1947), Ralph Gibson (Estados Unidos, 1939), Robert Mapplethorpe (Estados Unidos, 1946-1989) e Arthur Tress (Estados Unidos, 1940).

O pós-modernismo situa-se como um movimento que questiona, entre outras abordagens, as concepções aceitas como verdades. A estética já não é o objetivo principal do fazer artístico. Outras formas de atuação em curso seguem trajetórias de afastamento das propostas modernistas. É evidente o caráter desconcertante, perturbador e instigante de algumas obras. A apropriação, a teatralização, a ficcionalização e a autorrepresentação exemplificadas pelos trabalhos de alguns artistas de destaque no panorama internacional, foram meios por eles utilizados para discutir, representar e ressignificar realidades.

Enquanto o mundo vivenciava a arte nas dimensões aqui expostas, trago, como próximo passo, referências correspondentes no cenário nacional, especialmente no segmento da fotografia.

Fotografia brasileira: experimentações em tempos pós-modernos

“A fotografia pode ser criadora de modelos de vivência, já que é resultado de um momento íntimo do fotógrafo, é capaz de manipular ideias e pensamentos, já que apresenta um fato ou situação que exige compreensão. A fotografia pede uma abordagem crítica para que possa ser compreendida, levando à reflexão e a uma possível transformação da percepção” (PERSICHETTI, 1997, p. 11).

Ao rever o cenário em que se instala a fotografia moderna no Brasil, com foco na produção e movimentos de difusão da fotografia artística, observou-se que os espaços de consolidação e discussão dessas práticas convergiam para as associações e instituições como os Foto Clubes. Em vários estados do País, profissionais e amadores se reuniam para debater, formar-se e informar-se sobre as novidades da fotografia, além de organizarem salões e participações em concursos.

Os espaços e domínios da fotografia ampliaram seu campo de atuação. Em expressões que vão do fotojornalismo à arte conceitual, esses trabalhos foram se estruturando e qualificando o olhar de fotógrafos e do público por todo o mundo. Tornaram-se parte do nosso imaginário. Na

segunda metade do século passado, circulavam em meios impressos, em livros e exposições fotografias de Cartier-Bresson (França, 1908-2004), Edward Weston, Ansel Adams (Estados Unidos, 1902-1984), Walker Evans, André Kertész (Hungria, 1894-1985), Robert Doisneau (França, 1912-1994), Josef Sudek (República Tcheca, 1896-1976), Richard Avedon (Estados Unidos, 1923-2004), Alberto Korda (Cuba, 1928-2001), Ed. Ruscha (Estados Unidos, 1937), Robert Frank (Suíça, 1924), Josef Koudelka (República Tcheca, 1938).

Paralelamente a essas manifestações, a fotografia brasileira dava passos para integrar-se à cena internacional. Porém, com o esgotamento das práticas fotoclubistas, as novas iniciativas teriam de ser gestadas em outros ambientes.

O desenvolvimento da fotografia brasileira nas décadas de 40 e 50 apontou pelo menos dois caminhos interessantes: a produção de imagens centradas na tensão entre o elitismo de uma modernidade tardia, gráfica, que se vinculou à estética das vanguardas brasileira – abstracionismo, concretismo e neoconcretismo, e, por outro lado, a produção de um fotojornalismo de tradição clássica, humanista e social, mais tradicional e realista. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 152).

Migraram para o País, nesse período e no início da década de 1960, diversos fotógrafos estrangeiros, entre os quais destacamos a inglesa Maureen Bisilliat (1931), a suíço-norte-americana Cláudia Andujar (1931) e os norte-americanos Lew Parrela, George Love (1937-1995) e David Zingg (1923-2000), que trouxeram importante contribuição para a fotografia em termos de linguagem e expressão. (FERNANDES JUNIOR, 2003).

Figura 35 – Ensaio Pele Preta, 1966



Fonte: Maureen Bisilliat

Maureen Bisilliat chegou ao Brasil na década de 1950 e instalou-se em São Paulo. Sua trajetória é constituída por temáticas da cultura brasileira com forte ligação e inspiração na literatura. A partir da década de 1960, passa a dedicar-se a documentar os sertões, a cultura popular, a cultura indígena, unindo sua obra à de consagrados escritores, como Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto.

O ensaio *Pele Preta* é um dos seus primeiros trabalhos realizados no Brasil, apresentado ao público em 1966 no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. São retratos em preto e branco de personagens anônimos carregados de dramaticidade em um ambiente intimista. No *blog Olhavê*, Bisilliat registra comentário sobre esse ensaio: “A série *Pele Preta* deriva de meus tempos de estudante, quando frequentava ateliês de modelo vivo, atenta à anatomia, à movimentação do corpo e à iluminação.”⁴³

Bisilliat firmou sua marca a partir de grandes reportagens publicadas em revistas semanais e ajudou a desenvolver e a consolidar um olhar e uma forma de expressão peculiar na fotografia documental brasileira. Em cor ou em preto e branco, criava situações cotidianas, que de certa forma eram desconhecidas pelos profissionais do País até aquele momento. Fernandes Junior

⁴³ Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

ressalta: “Maureen tem a ousadia de trabalhar a partir da ambiguidade poética e passional dos personagens para criar imagens que trazem o instante fugidio do fazer fotográfico.” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 155).

Diversas ações contribuíram para uma renovação definitiva no panorama fotográfico brasileiro nesse período. Motivadas possivelmente pela mudança de perfil dos novos produtores e agentes ou pelas novas dinâmicas decorrentes da presença de profissionais imigrados (MENDES, 2004), essa mobilização fez circular com maior intensidade o resultado dos trabalhos dos fotógrafos em concursos e exposições. A relação entre arte e fotografia estreitava laços e facilitava a difusão do segmento em inserção no circuito nacional e internacional.

Data desse período o surgimento de espaços privados especializados, como a Galeria Luz e Sombra e a Photo Galeria, no Rio de Janeiro; e em São Paulo, a Fotogaleria Fotoptica, a Galeria Álbum e a Galeria Fuji. No âmbito institucional, passou a funcionar no Rio o Núcleo de Fotografia da Funarte, que posteriormente abrigou o Instituto Nacional da Fotografia (INFoto), enquanto em São Paulo havia o Museu da Imagem e do Som, o Gabinete Fotográfico e a Pinacoteca do Estado. As primeiras tentativas de constituição de acervos e coleções, nas vertentes documental e de expressão pessoal, são promovidas em instituições como o MAM-SP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp).

Até meados dos anos 1980, a produção fotográfica nacional tinha o jornalismo como linguagem de maior expressão. A ditadura militar que se instaurou a partir de 1964 provocou na classe fotográfica a urgência por explorar um fotojornalismo mais engajado e politizado.

Ainda assim, não faltaram adeptos das manifestações da fotografia experimental, na qual se destacaram Georges Racz (Hungria, 1937), Derli Barroso (Avanhandava-SP, 1938) e Boris Kossoy (São Paulo-SP, 1941). Em 1971, Kossoy publicou o livro *Viagem pelo fantástico*, marco de um novo momento na fotografia brasileira, pois abria caminhos para novas discussões sobre estética e semântica (FERNANDES JUNIOR, 2003).

A fotografia ganhou espaço para discussão, exposição e expansão ainda na década de 1980 com ações implementadas pelo Núcleo de Fotografia da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Essas iniciativas dão início a uma articulação que resultaria em importante desenvolvimento para o setor e para a formação das novas gerações. Mostras coletivas e uma intensa programação de encontros e debates foram organizadas em movimentos regionais de

formatos similares – as Semanas Nacionais da Fotografia, iniciadas em 1982 no Rio de Janeiro⁴⁴. De acordo com as coordenadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, a cronologia dos encontros passou também por: Brasília – II Semana (1983); Fortaleza – III Semana (1984); Belém – IV Semana (1985); Curitiba – V Semana (1986); Ouro Preto – VI Semana (1987); Rio de Janeiro – VII Semana (1988) e Campinas – VIII Semana (1989). A realização desses eventos promoveu tamanho fluxo de trocas e intercâmbios que até os dias de hoje é possível perceber a amplitude dessa repercussão, seja na organização de encontros e festivais locais e regionais de fotografia ou na articulação de redes para o fortalecimento de toda a cadeia produtiva do segmento. (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Revistas especializadas já circulavam havia algum tempo, sendo cada edição da *Iris* e da *Novidade Fotográfica* aguardadas por toda a comunidade fotográfica. Veiculavam portfólios, equipamentos que surgiam no mercado, novas técnicas e tendências. O segmento editorial, voltado para a discussão de linguagem, disponibilizava os clássicos *A câmara clara* de Roland Barthes, *A filosofia da caixa preta* de Vilém Flusser e *Sobre fotografia* de Susan Sontag: itens obrigatórios a iniciantes e veteranos. Em pouco tempo, viu-se ampliar a publicação de livros de fotografia, produzidos por pequenas editoras e até pelos próprios fotógrafos. Outro ponto a considerar foi a introdução dos papéis de críticos, curadores e pesquisadores e dos cursos de formação para qualificar a produção fotográfica no País.

Uma nova geração com direcionamento mais conceitual estava interessada em desenvolver pesquisas e experimentar “possibilidades de reflexão sobre os limites das imagens, suas ambiguidades e características comunicativas.” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 167). Destacaram-se nessa abordagem trabalhos propostos por Antonio Saggese (São Paulo-SP, 1950), Arnaldo Pappalardo (São Paulo-SP, 1954), Carlos Fadon Vicente (São Paulo-SP, 1945), Kenji Ota (São Paulo-SP, 1952), Mario Cravo Neto (Salvador-BA, 1947-2009) e Miguel Rio Branco (Espanha, 1946).

⁴⁴Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

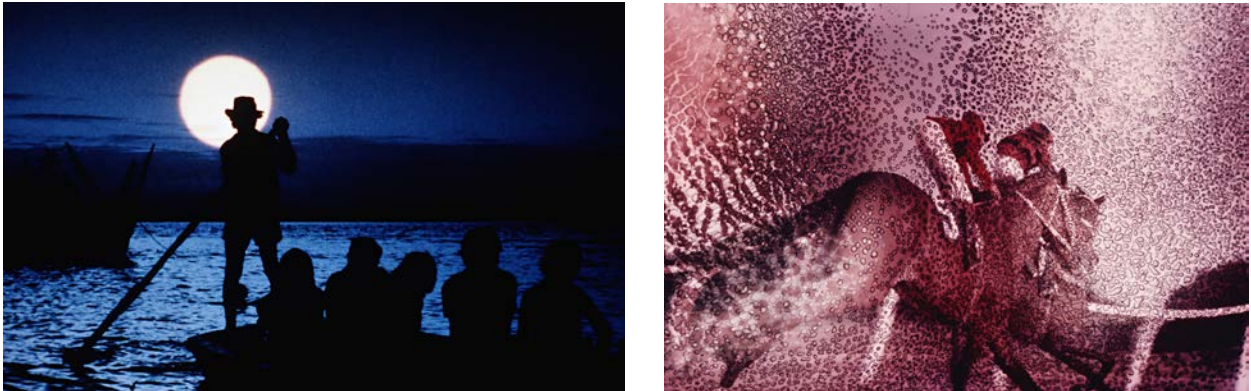
Figura 36 – *Touch of Evil*, 1994

Fonte: Miguel Rio Branco

A fotografia de Miguel Rio Branco evidencia poética e tensão em um jogo de mistérios e fascinação. Utiliza de maneira precisa recursos de luz e cor em ensaios carregados de dramaticidade, impregnados pelos paradoxos realidade e ficção, consciência crítica e emoção. Nascido na Espanha em 1946, Miguel tem sua obra reconhecida mundialmente e, desde 1978, integra o quadro de membros da prestigiada agência francesa Magnum.

Vale ressaltar o fazer fotográfico de autores afastados do eixo Rio-São Paulo. Como o objeto de estudo desta pesquisa concentra-se na produção do Nordeste do País, trago recorte de trabalhos com propostas experimentais realizadas nos anos 1980 pelo cearense Paulo Harding (Quixeramobim-CE, 1953-1980). Entre as raras exceções em contexto dominado pela produção documental, Harding desenvolveu pesquisas em que utilizava produtos químicos, calor, interrupções no processo de revelação, entre outras técnicas, para intervir em seus originais analógicos. Faleceu ainda jovem e deixou importantes referências para a história da fotografia no Ceará, representada em séries de imagens em cor e em preto e branco que atestam refinada sensibilidade estética e qualidade técnica.

Figura 37 – Paulo Harding, década de 1980



Fonte: Arquivo particular.

Nesse contexto confere-se também o trabalho do cearense Gentil Barreira (Fortaleza-CE, 1953), que na década de 1970 inicia trajetória como fotógrafo profissional ao mesmo tempo em que se dedica a desenvolver estudos e pesquisas em propostas de expressão pessoal. Retomaremos a análise mais profunda das obras de Barreira em capítulos seguintes, como parte integrante desta pesquisa.

Desde a década de 1980, diversos fotógrafos em todo o Brasil passaram a dialogar com novas formas de pensar e construir imagens. Adeptos da experimentação, dispostos a discutir sentidos e significados, a alargar fronteiras e a expandir práticas criativas, aproximaram-se cada vez mais da arte contemporânea, renunciando a antigas convenções estéticas e conceituais.

A produção fotográfica pós-moderna enfrentou o desafio de abandonar antigos processos analógicos e realizar a transição para as capturas digitais. De início, muitos resistiram, presos a crenças relacionadas à qualidade das imagens e a dificuldades de interação com o resultado instantâneo que trazia a perda do mistério do qual ficavam impregnadas, pois o processo de revelar originais era sempre algo imprevisível.

No entanto, a velocidade do mundo contemporâneo nos impõe seu próprio tempo. Hoje a fotografia está presente em variadas mídias e tornou-se e acessível a um grande contingente de pessoas ao redor do mundo. A cada dia são produzidas milhões de imagens que se espalharão por todos os lugares. O pensar e o fazer fotográfico estarão completamente imbricados nesse peculiar desenho histórico/ econômico e social.

7 CONTEMPORÂNEO

“Aqueles que procuram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Ao abrir a primeira página de texto do livro de Giorgio Agamben com o título “O que é contemporâneo?”, senti um lampejo de esperança: enfim vou encontrar respostas, algo que clareie o obscuro caminho em direção a definições daquilo que mais parece indecifrável... Mas, nas primeiras linhas... mais perguntas: “De quem somos contemporâneos? O que significa ser contemporâneo?”. Em tom poético, o autor tece argumentos, e neles encontro trilhas.

Em uma primeira indicação, Agamben retoma Nietzsche, reinterpretado por Barthes, que resume: “O contemporâneo é o intempestivo”. O filósofo referia-se, em 1874, a um acertar contas com o seu tempo, um tomar posição em relação ao presente. Situava sua exigência de atualidade, a sua contemporaneidade em relação ao presente, do qual se mantinha dissociado. Agamben justifica:

É verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Isso não significa dizer que contemporâneo é aquele que vive em outro tempo, mas sim quem mantém uma relação de aderência e afastamento com seu próprio tempo, através de dissociações e anacronismos. Aqueles que coincidem plenamente com a época em que vivem, estes não são contemporâneos, pois, como explica Agamben, “por isso não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (2009, p. 59).

Quando escrevo contemporâneo, quero me aproximar da proposta de Giorgio Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] o contemporâneo é justamente aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se

direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo”. (FERNANDES JUNIOR, 2011, p. 4)⁴⁵.

O escuro, como citado no texto, não é percebido por Agamben (2009, p. 66) como forma de inércia ou passividade, mas uma habilidade em neutralizar as luzes que provêm da época e descobrir o escuro especial, que não é separável das luzes. Ser contemporâneo é “perceber nesse escuro uma luz, que é por nós dirigida”, mas que ao mesmo tempo distancia-se infinitamente, orienta o autor. É reconhecer nas trevas do presente a luz que, “sem nunca nos alcançar, está perenemente em viagem até nós”.

Outro aspecto a ser compreendido é a relação do contemporâneo com o passado, pois somente pode ser contemporâneo aquele que percebe o próprio presente, no qual se inscreve, como arcaico. A vida do contemporâneo, complementa Agamben (2009, p. 70), é um devir histórico, pois este sabe que mantém um compromisso secreto com as origens e com o presente. O acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride a um passado remoto, pois o que não é possível viver no presente é relançado às origens. Daí, o presente torna-se a parte do não vivido, do todo vivido. E o que impede o acesso ao presente é aquilo que por alguma razão não se consegue viver. “A atenção dirigida a este não vivido é a vida do contemporâneo”, e significa, nesse sentido, “voltar a um presente em que jamais estivemos”.

Agamben (2009, p. 72) conclui esclarecendo: “é como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.” A nossa capacidade de dar ouvidos a essas exigências nos faz contemporâneos. Certamente, por tudo isso, Agamben afirma serem raros os contemporâneos.

Tomando outro caminho para discutir o conceito de contemporaneidade e acompanhar a trajetória que situa o cenário histórico e social, trago breve revisão da transição dos anos 1990 e a entrada no novo século. Essas intervenções, que também permeiam o mundo artístico e cultural, serão parte importante na construção do diálogo com as obras fotográficas a serem analisadas neste estudo.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

A contemporaneidade diz respeito a tempos recentes, marcados pelo fenômeno da globalização e da informatização. Sob o signo de alterações que permeiam as dimensões da sociabilidade conjugadas às práticas capitalistas, instala-se em um mundo convulsionado por sucessivas crises. As cidades-metrópoles destacam-se como lugar de convergência dos fluxos, acentuando a dinâmica da vida em que o tempo é curto e fugaz.

Na perspectiva da cultura, prevalece o florescimento de múltiplas manifestações locais e dos debates em torno da pluralidade de identidades, em contraponto à mundialização e ao processo de alargamento do mercado das indústrias culturais. O capital organiza-se cada vez mais e transforma tudo em mercadoria. Os bens simbólicos, que já há algum tempo ganharam significativo espaço projetando-se como negócio, adequam-se a uma política de cultura associada ao entretenimento. Tais valores e sensibilidades são consequências do vigente discurso neoliberalista, em que o mercado atua de forma absoluta e ao Estado reserva-se o mínimo controle, intervindo apenas em áreas específicas e essenciais. Competição, eficácia e produtividade são as orientações a serem seguidas. E o suporte para o sucesso e amálgama desse plano é a força da aceleração das transformações no campo das tecnologias dos transportes, da comunicação, das telecomunicações e da informática.⁴⁶

Na sociedade midiática, todos os desejos e projetos do indivíduo são espelhados no apelo das mídias. As dimensões sociais são remodeladas pela onipresença das redes de comunicação virtuais, onde tudo acontece. A vida deslocou seu campo de atuação para ser reinventada num plano “não visível”, sem fronteiras, sem barreiras, sem exclusões.

Para retomar o debate sobre arte na dimensão da contemporaneidade, trago como uma das referências o crítico e curador Nicolas Bourriaud, já também citado nas discussões da modernidade. Para o autor, a queda do muro de Berlim em 9 de novembro de 1989 projeta-se como fato significativo para a compreensão de novos rumos. A exposição “Les Magiciens de La Terre”, inaugurada em maio do mesmo ano, trazia como subtítulo: “a primeira exposição mundial de arte contemporânea”. A mostra, que reuniu artistas de todos os continentes, sinalizava a entrada oficial das artes na esfera global. Se é importante rever posicionamentos frente à globalização em seus aspectos econômicos, políticos e culturais, considerando-se que o

⁴⁶ Rubim discute ideias sobre as políticas culturais em *Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade*. (LEITÃO, 2003, p. 89-94).

modernismo restringiu-se a um movimento cultural essencialmente ocidental, cabe analisar como o seu equivalente pode ser introduzido numa perspectiva verdadeiramente mundial. Como situa Bourriaud, é preciso:

Inventar modos de pensamento e práticas artísticas inovadoras que seriam, desta feita, diretamente conformados pela África, América do Sul ou Ásia, e cujos parâmetros integrariam os modos de pensar e fazer vigentes em Nunavut, em Lagos ou na Bulgária. (BOURRIAUD, 2011, p. 18).

Porém, para que as culturas emergentes possam expressar diferenças e singularidades, ao invés de acomodarem-se à padronização vigente, elas terão de “desenvolver um imaginário específico e recorrer a uma lógica que não aquela que preside a globalização capitalista” (BOURRIAUD, 2011, p. 18).

Em um mundo que tem urgência em se uniformizar, só é possível defender a diversidade fora dos atrativos do exótico e, para tal, constitui-se como essencial a valorização da categoria de pensamento. “Senão, para que diversidade?”, observa Bourriaud. A questão identitária se coloca em condição excludente, que diferencia uns dos outros, mas quem seriam os outros? Como argumenta o autor, “não seria mais sensato apelar para outras categorias de pensamento, que nos são, aliás, sugeridas por um imaginário mundial em plena mutação?” (BOURRIAUD, 2011, p. 19). A proposta de Bourriaud é que se possa inventar uma oposição a qualquer radicalismo, e rejeitar o reenraizamento identitário e a padronização do imaginário, impostos pela globalização econômica. Os artistas contemporâneos, em sua percepção, já estão assentados nas bases de uma arte radicante⁴⁷, e são capazes de assumir suas próprias raízes em contextos e formatos heterogêneos, de traduzir ideias, transcodificar imagens e trocar mais do que impor. A figura do errante emerge, como condição central da criação artística contemporânea (BOURRIAUD, 2011, p. 20). “Os artistas de hoje expressam menos a tradição de que se originam do que a trajetória que

⁴⁷ Bourriaud compara o indivíduo do século XXI, “radicantes”, a plantas que não contam com uma raiz única para crescer. Avançam para todos os lados, prendendo-se como a hera, acomodando-se conforme as superfícies, diferentemente dos “radicais”, cujo desenvolvimento é determinado pelo ancoramento no solo. O autor atribui ao sujeito contemporâneo o adjetivo *radicante* para aquele que se divide “entre a necessidade de um vínculo de seu ambiente e as forças de desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro.” (2011, p. 50) O radicante pode, sem prejuízos, romper com suas raízes primeiras e se reacomodar, como explica Bourriaud, ao passo que o artista pretende sempre voltar ao seu lugar de origem.

perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam.” (BOURRIAUD, 2011, p. 50).

Desde os anos 1980, são notáveis as inovações tecnológicas que facilitaram o crescimento e aceleração do trânsito de conteúdos no ciberespaço. Imagens e textos, antes em estado analógico, circulam junto a arquivos em formatos digitais submetidos a tratamentos próprios da época contemporânea. Atualmente, pode-se assistir a filmes, apreciar obras de arte e enviar mensagens a qualquer parte do mundo em segundos, por meio de um sistema único de códigos – a linguagem binária da informática. Andy Warhol declarou, em 1960, que “queria ser uma máquina”, lembra Bourriaud (2011, p. 134-135), o que significaria dizer que isso possibilitaria sua integração ao universo em que vivia. Similarmente, o artista do século XXI desejaria se tornar uma rede ao defrontar-se “com a informática e as linhas reticuladas”.

A arte de hoje aceita ser explorada no espaço-tempo da conectividade. Uma trama infinita de conexões se projeta, criando um princípio de não pertencimento, do errante, ou aquilo que se desloca constantemente em um jogo de voltas temporais, como uma visão espiralada na qual, a um só momento, avança e retorna sobre si mesma.

A individualidade e a identidade se reinventam no novo meio de construir vínculos e laços de interação. O acesso à intimidade é compartilhado em grupos integrados usados para trocas recíprocas, com garantia de que nunca se estará só. Confidenciando segredos, criando redes e interagindo com alguns eleitos, partilhamos do conflito com a incerteza e o imponderável, desse invisível que nos é permanente. Integrantes de um mundo comum definido por espaços de trocas planetárias, resta-nos o desafio de “colocar as coisas em movimento, um contra-movimento, procedendo a um novo êxodo.” (BOURRIAUD, 2011, p. 192).

No que se refere à discussão relativa à arte na contemporaneidade, as observações de Arthur Danto (2006, p. 12), quando este assinala a perspectiva de que se deve compreendê-la como algo mais que uma arte do momento presente, esclarecem que nesse período não há identificações com narrativas mestras, nem um estilo de fazer arte, mas um estilo de usar estilos. O contemporâneo é reconhecidamente um período de liberdades estéticas, em que não há limites históricos: “Tudo é permitido” (DANTO, 2006, p. 15). Diferentemente da obra de arte do pós-modernismo – que de certo modo exigia uma autorreflexão filosófica para que se lhe atribuísse o status de arte –, os artistas contemporâneos libertaram-se do peso da história “para fazer arte da

maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade.” (DANTO, 2006, p. 18).

Esse período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. (DANTO, 2006, p. 15).

Se não há limitação para as obras de arte, elas podem assumir a aparência de qualquer coisa, ou que se pareçam com coisas reais, ou ainda não terem de fato pretensão alguma de ser arte. Essas condições impossibilitam definições de certas propriedades visuais que as obras possam ter. E, por essa mesma circunstância, distancia-se a associação da arte contemporânea à arte moderna, período em que o interesse visual e as narrativas definidas criavam ambiência e contextos específicos às produções artísticas. Os museus, por sua vez, terão de renunciar à sua trajetória como abrigo e santuário de tesouros e passarem a comprometer-se a fazer parte da arte como também aprender “a lidar com o fim da arte e com a arte depois do fim da arte” (2006, p. 21). Essa discussão, iniciada por Danto (2006, p. 42), refere-se à impossibilidade de definir estilos, quando na arte contemporânea isso deixou de fazer sentido. “Não implica que toda arte seja igual e indiferentemente boa. Apenas quer dizer que ser uma arte boa ou ruim não é uma questão de pertencer ao estilo certo”.

Os argumentos de Danto (2006, p. 24) se completam com o discurso de Belting, que situa o fim da arte não em tom apocalíptico, mas como despedida de uma consciência histórica linear cujas regras “prescreviam incessantemente o progresso para manter o jogo em andamento.” Esclarece ter chegado ao fim a era da narrativa legitimadora, e não o tema da narrativa. Dessa forma, a arte se estabelecia “como uma arte autônoma, não contaminada por outras histórias, mas que trouxesse em si mesma um sentido”.

Curiosamente, há quase um século Walter Benjamin anunciava a perda da aura na obra de arte, com o estabelecimento da reprodutibilidade técnica. O movimento que se vê emergir contestando o fim da obra de arte não trata especificamente da técnica, mas de conceitos e significados. A obra individual, como algo original e sagrado que ocupava lugar na consciência do público, foi substituída pelas mais variadas formas de expressão. Como ressalta Belting (2006, p. 19), “a técnica não interpreta o mundo que se encontra à sua frente”, mas, ainda assim, as

escolhas feitas pelos artistas de como apresentarão sua expressão de mundo mantêm o vínculo pelo qual o observador se deixará impressionar por ela.

A arte contemporânea permanece como um campo de mistério, mágico, que nos escapa do controle. Expande-se em multiplicidade de linguagens e atravessamentos temporais. As linhas de força se revelam na plena liberdade de expressão dos artistas. Sem regras nem limites, trafega nas redes, em espaços institucionalizados ou não, alheia a qualquer forma de adequação ou censura. A fotografia firma-se por sua vez como meio de representação de muitos artistas visuais. E alguns fotógrafos, por serem adeptos de propostas mais experimentais, transitam entre os limites fluídicos de um campo ao outro.

7.1 O contemporâneo na fotografia

“Entendo a fotografia como um intenso instante da imaginação humana mas, seja ela de qualquer tempo e de qualquer lugar, tem que provocar enigmas e encantamentos. Fotografias exigem, na emergência de sua recepção, atitudes esclarecedoras e inventivas. Não importa o que lá está representado, e sim a capacidade dessa imagem de engendrar conexões imprevistas em nosso sistema cognitivo.” (FERNANDES JUNIOR, 2011, p. 148).

É desnecessário argumentar sobre o desafio de desenvolver uma reflexão acerca do contemporâneo e seus desdobramentos, seja no campo social ou político, na arte ou na fotografia. Trata-se de um fenômeno que tem provocado impactantes mudanças, muitas delas ainda pouco compreendidas. Vivenciar o momento e tentar analisá-lo, ser ao mesmo tempo ator e narrador, crítico e observador de um contexto do qual efetivamente fazemos parte causa-nos, com frequência, uma sensação de impotência e incapacidade.

Mas saber que não estamos sós nos ajuda a avançar na tarefa de dar maior atenção para esse movimento que nos arrasta e transforma. Adentramos nesse universo, sem a intenção de categorizá-lo ou compreendê-lo, de construir conceitos ou significados, pois sabemos que não

⁴⁸ Disponível em: <<http://iconica.com.br>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

teríamos êxito nessa busca. Entretanto, como assinala Rancière (2003), “é preciso olhar mais de perto o jogo dessas trocas.”⁴⁹

Para discutir a fotografia contemporânea, considere importante discorrer um pouco mais sobre a arte contemporânea, pois atualmente observa-se nos trabalhos fotográficos apresentados em exposições ou destacados em prêmios e concursos uma aproximação cada vez maior com a linguagem das artes visuais. Artistas e fotógrafos utilizam-se dos processos técnicos da fotografia como meio de expressão e comunicação com o mundo.

O crítico e curador Fernando Cocchiareale (2007, p. 14) argumenta, em seu livro *Quem tem medo da arte contemporânea?*, a necessidade de mediação da arte pela palavra para produzir sentido. Esclarece que existe sempre uma “busca ansiosa pela explicação verbal de obras reais e concretas, como se sem a palavra fosse-nos impossível compreendê-las. [...] O problema é que essas pessoas usam um único verbo: entender. Entender significa reduzir uma obra à esfera inteligível”. Em sua análise, complementa: “Eu nunca ouvi ninguém dizer: eu não consegui sentir essa obra”. Na opinião de Cocchiareale (2007, p. 14), as pessoas têm medo de sentir, por isso tentam restringir-se a uma leitura superficial e “racional”. O artista contemporâneo convoca o público para um jogo em que as regras não são lineares, mas apresentadas em redes que podem ou não estabelecer relações.

Contrariamente à arte moderna – limitada aos seus próprios meios de produção e voltada à percepção, à expressão, à pesquisa de cor, matéria e textura –, a arte contemporânea buscou estabelecer interfaces com as outras artes, deixou-se contaminar por ampla diversidade de temas e tornou-se muito próxima da própria vida. (COCCHIARALE, 2007).

A arte contemporânea, portanto, não deve ser enquadrada em conceitos anacrônicos, e sim sentida como eco de um mundo voraz, múltiplo e vasto. Esse mundo é representado não pela verossimilhança, e sim pela liberdade. A produção atual se dirige a espectadores/ fruidores/consumidores que acolhem a pluralidade e exercitam a generosidade no olhar, e oferece a quem se aproxima de uma pintura, uma instalação, um filme ou uma performance um caminho no qual os significados estão abertos e ainda em construção. (VERAS, 2009, p. 7)⁵⁰.

⁴⁹ Citação extraída da contracapa do livro *O destino das imagens*, de 2012.

⁵⁰ Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001124.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2013.

A contemporaneidade de uma obra de arte não está nos meios ou suportes por ela utilizados, mas pelas assimilações e identificações que provoca. Para essa expressão artística, não há especialidade, nem é possível dominá-la pelo conhecimento ou pela informação, pois é próprio do mundo contemporâneo fugir dos modelos fixos.

Se não temos categorias definidas para interpretar uma obra contemporânea, corre-se o risco de combinar critérios que podem, inclusive, ser contraditórios. Exatidão e precisão perderam força para a noção do diferente e para a coexistência de variadas interpretações. A pureza estilística própria da modernidade deu lugar à interface, à multidisciplinaridade, à contaminação, à hibridação e ao ecletismo: a diversidade emerge como um valor positivo. (COCCHIARALE, 2007).

Embora, com o passar do tempo, a prática da fotografia tenha se tornado “familiar”, não é de surpreender que até hoje provoque questionamentos e reflexões sobre seu estatuto e o espaço que ocupa em nossas vidas. Perto de completar 200 anos de existência, ainda que se tenha empreendido inúmeros debates sobre as especificidades dessa linguagem, tais esforços não foram suficientes para esgotar o que nos surpreende e como se estabelece a relação entre nós e o que nos é revelado em uma fotografia. De futuro incerto, difícil de prever, essas imagens essencialmente técnicas impõem algo que nos escapa, que nos (i)mobiliza e atrai, não permanecemos indiferentes à sua presença: como sintetiza Machado, a fotografia “cria com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*.” (1984, p. 40, grifo do autor).

O conceito de “fotografia expandida” utilizado por Fernandes Junior refere-se a uma tentativa de articular nomenclatura para as novas perspectivas da produção imagética. Em artigo publicado na Facom, revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP (SP), intitulado “Processos de Criação na Fotografia”⁵¹, Fernandes Junior ressalta a importância dos procedimentos utilizados pelos artistas ao buscarem superar as limitações dos equipamentos e

⁵¹ O artigo “Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”, de Rubens Fernandes Junior, busca esclarecer processos e indicar potencialidades para as novas práticas fotográficas.

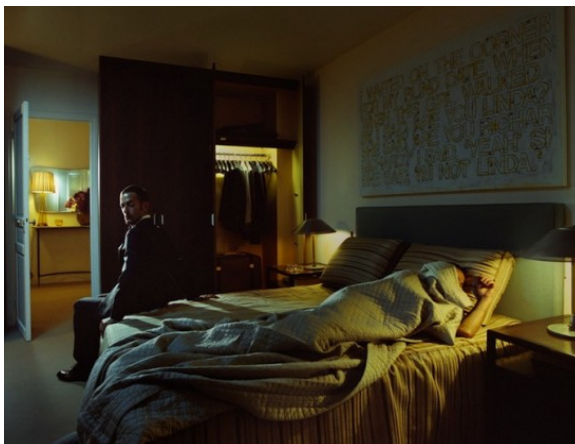
materiais, como também transgredir a gramática desse fazer fotográfico (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11).

Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica. Todos esses procedimentos técnicos apontam para as novas questões conceituais da fotografia. (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 17).

As experiências que antecederam a introdução de uma linguagem contemporânea à fotografia seguem o mesmo percurso empreendido na trajetória das artes. A fotografia ganhou aliados em discussões de cunho mais filosófico sobre a imagem com as obras de Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, André Bazin e Roland Barthes, em âmbito internacional; e no Brasil com Vilém Flusser, Boris Kossoy e Arlindo Machado. No período entre as décadas de 1970 e 1990, esses referenciais teóricos contribuíram de forma significativa para organizar direções e percepções no momento em que se instalava uma nova revolução tecnológica. Muitos fotógrafos souberam aproveitar-se desse período, em que a fotografia se denominou “expandida”, “construída”, “híbrida”, “contaminada” (ENTLER, 2009, p. 2).

Ao mesmo tempo em que a fotografia era levada ao limite das possibilidades de ficcionalização e transgressão técnica, abria-se um canal de diálogo entre o imaginário e a proposta documental. As imagens fotográficas libertas de territórios demarcados ganharam espaços em galerias, coleções privadas e públicas, bienais e feiras de arte, assumindo uma postura, um pensamento e um discurso. Em decorrência da profunda mudança conceitual, a partir das possibilidades de manipulação, da intensa penetração na experiência artística e da ruptura de seus limites, chegou-se a discutir a “morte da fotografia” ou a “pós-fotografia”, como assinala Entler (2009). No entanto, o atual fluxo de intensa produção imagética nos impele a um futuro de dinâmica imprevisível.

Figura 38 – Série *November*, 2007



Fonte: Philip-Lorca Di Corcia

Um dos fotógrafos de destaque na cena contemporânea é o americano Philip-Lorca di Corcia (Estados Unidos, 1951). Conhecido por criar imagens que transitam entre o documentário e a ficção, di Corcia utiliza-se da fotografia para questionar aparentes verdades em situações que remetem ao cotidiano, infundindo no espectador a dúvida sobre o que a imagem oferece. Não se limita a desenvolver um só tema, embora tenha como elemento central de sua obra a presença humana. Compõe cenários aparentemente simples, ora em ambientes internos, retratando cenas da intimidade (como na série “November 2007”), ora em cenas de rua, situações em espaços públicos e comerciais onde atuam seus figurantes.

Figura 39 – *Time out*, 2000; *Oferenda*, 2011; série *Hierarquias da intimidade*, 2008



Fonte: Luis Gonzalez Palma

Da América Latina, despontam artistas com trabalhos vigorosos que têm alcançado expressivo reconhecimento pelas temáticas abordadas, sensibilidade e consistência de suas propostas.

Luís Gonzalez Palma, sendo um dos representantes desse universo, incorpora em suas imagens realidade e fantasia em discursos poéticos de angústia, dor, medo e reflexão sobre o mundo e o outro. Nasceu na Guatemala, em 1957, e vive e trabalha em Córdoba, na Argentina.

A cada ensaio, Palma reconstrói um mundo secreto, negado e recusado. Convida o observador a descobrir com olhar interno e silencioso e a perceber que compartilhamos um destino comum. Trata de questões em que une histórias pessoais e tradições de uma cultura de exclusão. Inclui uma representação da história da América Latina, na qual converte sonhos em imagens plenas de simbolismos.

O historiador e pesquisador Maurício Lissovsky expõe reflexão sobre a obra de Palma:

Não se trata de simples “representação” de memórias, imaginadas ou não. [...] Reencarnar as imagens, até as mais remotas, inacessíveis, interiores, essa parece ser a tarefa deste fotógrafo-anunciador em um tempo em que a visualidade do mundo e de nós mesmos se tornou cada vez mais fluida, mais impalpável.

São quadros dramáticos que demandam de nossa própria memória e imaginação, isto é, cenas cujos vazios serão preenchidos por imagens oriundas do nosso próprio esquecimento. Se, em sua motivação original, estas fotografias procuram expressar a memória fragmentada do artista, elas igualmente pretendem nos abrir vias de acesso provisórias à nossa própria vida interior.⁵²

Exposições individuais organizadas com a obra de Palma já circularam em espaços como: The Art Institute of Chicago (EUA); The Lannan Foundation, Santa Fé (EUA); The Australian Centre for Photography, Austrália; Palacio de Bellas Artes de México; The Royal Festival Hall, em Londres; Palazzo Ducale di Genova, na Itália; Museos Macro e Castagnino de Rosario, Argentina; e em festivais de fotografia como Photofest em Houston, Bratislava na Eslováquia, Les Rencontres de Arles na França, PhotoEspaña em Madri, Singapura, Bogotá, em São Paulo e Caracas, entre outros.

⁵² Publicado em: <<http://iconica.com.br/blog/?p=3956>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

Em 2006, Fernandes Junior referiu-se à fotografia contemporânea como “um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada”. E destacou: “cada vez mais o que temos é a apresentação de uma ideia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens a que somos expostos diariamente” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 17). Anos mais tarde, Fernandes Junior publicou no *blog* *Iconica*⁵³ uma visão crítica sobre a fotografia contemporânea, em que assinala: “Só é viva a imagem que, ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente.” (FERNANDES JUNIOR, 2011, p. 1). A partir dessa perspectiva, recomenda que repensemos sobre como lidar com um mundo que compartilha de um processo de explosão de imagens. Desse contingente de apelos, são poucos os que pedem um olhar diferenciado: “Em sua maioria, fotografias contemporâneas buscam revelar alguns vestígios de provocação e essas tentam nos convencer de que são efetivamente ousadas e instigantes.” (FERNANDES JUNIOR, 2011, p. 1).

Do ponto de vista de Walter Benjamin, “a fotografia tem que ser capaz de contrastar com o óbvio aparente e desencadear perturbações que fazem emergir uma experiência perceptiva singular”. Portanto, “aquilo que efetivamente desejamos – olhá-las verdadeiramente – fica mais distante.” Para concluir, Benjamin ressalta: “há de se ter algo na fotografia capaz de mobilizar o olhar. Existe uma ampla rede de conexões afetivas que se concretizam quando utilizamos nossa memória e nosso repertório para perceber a imagem.” (BENJAMIN apud FERNANDES JUNIOR, 2011, p. 2).

A fotografia carrega em si uma tensão, um estado de potência, de atitude oculta, como se refere Benjamin na *Pequena história da fotografia* a um valor mágico:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1985, p. 94).

⁵³ Textos *Fotografias Radiantes I* publicado no blog: <<http://iconica.com.br>> em 31 out. 2011. Acesso em: 1º jul. 2013.

Ao observarmos o percurso empreendido pelas práticas fotográficas desde os primeiros anos em que o fenômeno da contemporaneidade se instala, percebemos distintos momentos e movimentos em permanente embate. Na década de 1980, a fotografia era executada por meios analógicos. Filmes em preto e branco e coloridos, *slides*, itens para laboratórios de revelação, químicos para o processamento das imagens, materiais para retoques manuais e as mais sofisticadas formas de garantir a permanência das cópias fotográficas eram pesquisadas com interesse pelos fotógrafos. Na virada do século, com a evolução e a popularização dos computadores e o surgimento das câmeras digitais, é notável a transformação que ocorre no meio. Além dos avanços técnicos e tecnológicos, novos procedimentos na forma de pensar, propor e apresentar os trabalhos mereciam ser conferidos. O apelo das vanguardas artísticas, as manifestações conceituais no campo das artes e a aproximação da fotografia com as artes visuais provocaram uma desestruturação no curso do fazer fotográfico. A negação de práticas tradicionais, o declínio do interesse pela linguagem documental e a crítica à estética e à própria história da fotografia criaram uma situação de desconforto e desacomodação entre os agentes e produtores de imagens, contrariando aqueles mais conservadores.

Quem poderia julgar ou criticar tais obras? Existiam critérios e parâmetros definidos para a avaliação dessa produção? Curadores, críticos e instâncias de legitimação passaram, de certa forma, a atribuir valor aos trabalhos dos novos adeptos de uma linguagem ainda em questão. A liberdade de criar e inventar, de utilizar meios não convencionais para a captura e reprodução das imagens, a autorrepresentação, a apropriação, a *performance*, a banalização do cotidiano, a ficcionalização: tudo concorria para que se tivesse obrigação de perseguir a todas, a qualquer uma, ou a pelo menos uma dessas tendências.

Com o correr dos anos, a fotografia contemporânea passou a representar a fotografia do presente e a acolher as mais diversas formas de expressão dentro da própria linguagem. Ensaia-se uma nova condição de liberdade em que os meios de produção, difusão e recepção não estão restritos a atender a condições prévias de avaliação e exclusão. O que se tem por parâmetro de análise dessas produções está mais próximo de uma postura de abertura ao diálogo do que de uma imposição a algum tipo de imagem ou linguagem.

Para finalizar a reflexão sobre o contemporâneo na fotografia, complemento com trechos de algumas das dez proposições apresentadas por Maurício Lissovsky no Fórum Latino-Americano de Fotografia, realizado em São Paulo, em 2010, sobre a fotografia do futuro:

Toda fotografia é uma sobrevivente

Cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será.

Fotografias são sobreviventes. Fotógrafos são foto-náufragos em missão de resgate.

Toda fotografia é o tempo que nos resta

Enquanto as forças da urgência e da permanência sustentam o seu paradoxo, o passado reencontra sua atualidade perdida. E o presente, o sonho de sua completude. Dessa grande catástrofe cósmica, uma fotografia é tudo que nos resta.

Fotografar é criar reservas de futuro

Na iminência do corte que nos legará, ao final, apenas uma imagem e um assunto; neste intervalo, adensado pela expectativa, por mais breve que seja, resguarda-se certa imunidade do futuro. Cria-se ali uma reserva de futuro [...] Uma reserva onde o tempo reencontra sua potência de interrupção.

Toda fotografia está grávida de sonhos

A história das imagens é a história da sua vida onírica. Toda fotografia é o despertar onde as luzes do dia se misturam com fiapos de sonhos que nos escorrem por entre os dedos. Todo fotógrafo sonha acordado.

Toda fotografia está viva

Essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob os nossos pés, e que não para de crescer, nos interroga desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível dos milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares, neste exato momento. [...]

Essa montanha de imagens que se eleva até encobrir o horizonte está em permanente movimento. [...] Assim, também, agora mais do que nunca, fotógrafos são um modo pelo qual uma fotografia produz outra fotografia.

O futuro da fotografia somos nós

Todas as imagens vão desaparecer um dia. Mesmo as radiotransmitidas para bem longe, para os confins do Universo, não de sucumbir no fundo insondável de algum buraco negro. Mas a crise que abalou a fotografia moderna não foi a consciência de seu fatal desaparecimento. Não foi a crise motivada pelo que o futuro lhe reservara, mas a crise do próprio futuro como reserva de novidade.

Na fotografia clássica, o predomínio foi do mundo e do ponto de vista; a fotografia moderna deu vez ao gesto e ao tempo; agora, o fotógrafo contemporâneo vê-se face a face com o imaginário. Os antigos sabiam que “imagem” é o que sucede a tudo o que morre. Porém, as imagens atuais estão tomadas por um delírio de onipotência, uma fantasia que encontrou na replicação infinita a justificativa autorreferente de sua existência.

A imagem, no seu estado atual, deseja tornar o fotógrafo um seu igual, um ser tão digital quanto ela. O fotógrafo contemporâneo, o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso das imagens. É este que procura, de inúmeras e variadas maneiras, inscrever, no corpo diáfano da nova imagem, as dores da sua própria virtualização.

Esse fotógrafo somos todos nós, sempre que nos surpreendemos e hesitamos diante do devir-imagem que nos atinge. É de nós, apenas de nós, neste momento, que depende o futuro da fotografia.⁵⁴ (LISSOVSKY, 2010, p. 2-7).

⁵⁴Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Dez-proposi%C3%A7%C3%B5es-sobre-a-fotografia-do-futuro.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

8 GENTIL BARREIRA

Fotógrafo autodidata, nasceu em Fortaleza em 1953, e aos 11 anos montou um laboratório improvisado para fazer suas primeiras experiências com fotografia.

Eu sempre tive acesso a revistas, principalmente de moda, que minha mãe gostava, e eu acompanhava e me impressionava. E tinha também meu pai, que gostava de fotografar em casa a família, os passeios. Ainda no colégio, eu me interessei por fotografia e levei uma vez a câmera do meu pai. Quando eu estava lá com a câmera, um amigo veio conversar sobre as fotografias e eu perguntei onde ele revelava as fotografias dele. Ele disse que ele mesmo revelava os filmes e copiava. Isso despertou em mim mais interesse, mais curiosidade.

Resolvi pesquisar, ele me deu algumas dicas de onde comprava os químicos, montei um quarto escuro em casa e revelei um filme; foi engraçado... A química que eu fiz pra revelar o filme levava meia hora para processar. Eu não tinha tanque, revelava em bacias, o quarto escuro também não tinha ventilação...

Depois disso, eu fiquei tentando comprar uma câmera. Meu pai também me emprestava uma Olympus Pen que ele tinha, daquelas que eram meio quadro.

No início da década de 1970, Barreira transferiu-se com a família para São Paulo. Lá, preparou-se para o vestibular e foi admitido na Fundação Vale Paraibana de Ensino para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em São José dos Campos, onde passou a residir. Com frequência, retornava à capital paulista para o convívio familiar e para dar continuidade aos estudos de fotografia que iniciara com um grupo de amigos. Eram três amigos que se reuniam com frequência para fotografar e para realizar variados experimentos, fazer interferências nas imagens utilizando diferentes técnicas: buscavam romper com as linguagens convencionais do registro e do documento. O momento histórico de questionamento sobre os padrões estabelecidos dominava a cena mundial. A arte tomava novos rumos, sem limites para a criatividade. Nessa mesma direção caminhava aquele pequeno núcleo.

Em São Paulo tive a oportunidade de comprar uma boa câmera, junto com um amigo que conheci no cursinho pré-vestibular. Começamos a fotografar, sair para passeios... E aí sentimos a necessidade também de montar um laboratório. Nosso programa de final de semana era fotografar em São Paulo, sair e ver shows, fotografar amigos e a cidade, a arquitetura... À noite,

nos finais de semana, a gente praticamente ficava no laboratório revelando filmes e fazendo cópias.

Nessa época [início da década de 1970], eu também entrei na Escola de Arquitetura, lá em São José dos Campos, que era uma escola que tinha uma proposta bem interessante. Existia um projeto de se tornar uma escola de comunicação e artes. Então, nos dois primeiros anos, nós fazíamos diversas disciplinas nas áreas das artes: música, cinema, fotografia, desenho, e tinha algumas também, naturalmente, de arquitetura. Durante esse período aprofundei mais os estudos a respeito de fotografia. Foi um período de muitas experiências pra mim, porque tive a oportunidade também de frequentar bibliotecas que tinham livros e coisas interessantes, passei a assinar também revistas. A Fotoptica, a Photo francesa... Eram bem ricas de informações... A proposta da Photo, sempre mostrando portfólios e fotógrafos do mundo todo, me influenciou bastante. Me fez querer fazer daquele hobby, daquela pesquisa, uma profissão.

Dois anos após iniciar os estudos, Barreira desligou-se da faculdade em São Paulo e retornou ao Ceará. Decidiu profissionalizar-se como fotógrafo e prosseguir também com suas pesquisas de expressão pessoal.

Quando terminou o período inicial de dois anos na faculdade, o projeto de implantar a Escola de Comunicação e Artes ainda não tinha sido aprovado, só estava aprovado o de Arquitetura. Então, a única opção era prosseguir com a arquitetura. Só que na época eu já me sentia totalmente mergulhado na fotografia, pensava em trabalhar com fotografia e me aprofundar.

Resolvi voltar a morar em Fortaleza. Chegando a Fortaleza, depois de um período de adaptação, passei a oferecer serviços de fotografia para os escritórios de arquitetura da cidade. Tentei aliar o que eu conhecia de arquitetura com os conhecimentos que eu tinha adquirido de fotografia, e passei a trabalhar com isso.

Em 1975, ingressou no curso de comunicação social da Universidade Federal do Ceará, mas logo resolveu dedicar-se totalmente à fotografia como profissão. Seu interesse não era pelo jornalismo (na época, era esse o perfil de formação do curso), e sim pelo que poderia aprender de fotografia.

Nesse período, ficava extremamente complicado para me manter, estudar e trabalhar, tendo o período da tarde todo tomado pela atividade da faculdade. Foi aí que eu decidi parar a escola e continuar só trabalhando. Quando estava na universidade, eu fiz um curso de fotografia

para iniciantes que o José Albano [Fortaleza, 1944] ministrava na Casa Amarela. Era um curso de extensão, mas, embora fosse para iniciantes, eu acho que valeu muito. O Zé me passou uma série de informações que foram muito importantes. O trabalho dele também, que ele mostrou durante o curso, as viagens dele na Europa, umas fotos em Fortaleza, e como ele fotografava as pessoas... Me enriqueceu bastante.

Lá em São José dos Campos, eu assisti a uma palestra da Maureen Bisilliat, achei muito interessante o trabalho dela e passei a acompanhar... A Cláudia Andujar, o George Love, o David Zingg. Esse grupo que veio de fora e passou a atuar na fotografia brasileira marcou muito os fotógrafos daqui. Eu acho que ver as imagens deles, ver a qualidade do trabalho deles, ver os assuntos que interessavam a eles foi marcante para muitas pessoas no Brasil. Aí via também, naturalmente, o período da fotografia moderna do Brasil. O [Thomaz] Farkas, que fazia a revista Fotoptica, da empresa dele, publicava frequentemente o trabalho desses fotógrafos – inclusive através da Fotoptica tive contato com um trabalho do Chico Albuquerque.

Durante o período em que frequentou o curso de comunicação, preparou seu primeiro trabalho autoral para inscrever no Salão de Artes da UFC. Porém, não obteve êxito, pois o regulamento não previa a participação com fotografias. No ano de 1978, procurou novamente incluir sua produção no circuito das artes, apresentando obras para a mais renomada mostra da cidade: o Salão de Abril.

A comissão que recebia os trabalhos não queria aceitar minha inscrição porque era fotografia. Mas eu resolvi insistir e não quis voltar com meus trabalhos embaixo do braço, pois, pelo que eu entendia, a fotografia poderia participar de um salão de artes. E, na minha insistência, consegui que eles aceitassem como “outras técnicas”, porque só existia lugar para a pintura, o desenho, a escultura, e a fotografia não existia como arte.

Afinal, as fotografias de Gentil Barreira foram aceitas e reconhecidas pelo Salão de Abril em sucessivos anos, destacando-se em 1987 com o Prêmio de Melhor Fotografia, em 1990 como expressão de “Manifestação Contemporânea” e conquistando em 1999 o prêmio geral na 50ª edição (ESTRIGAS, 2009, p. 216, 228 e 268). Barreira inscreveu trabalhos em várias outras edições do salão, nas quais teve suas obras aceitas, participou como artista convidado e recebeu menções honrosas.

Para dar continuidade ao projeto de profissionalizar-se como fotógrafo, Barreira montou um estúdio em Fortaleza em 1985 para atuar no mercado de publicidade, retrato, moda e

arquitetura. Foi pioneiro na introdução da fotografia digital profissional no mercado cearense e manteve o interesse em desenvolver estudos e pesquisas com ênfase no trabalho experimental.

Meu trabalho sempre foi assim, muito diversificado. Porque eu via muitas e muitas coisas, mas nunca achava que iria seguir aquela linha, aquela corrente. De início, eu achei muito admirável o trabalho do Ansel Adams, o domínio e o apuro técnico... Me fascinava a fotografia do Bresson, por exemplo. Eu achava incrível aquela coisa do ponto de vista, do tempo; de como ele captava o momento, o momento decisivo. Mas me fascinava também porque o trabalho dele possibilitava viajar o mundo todo. Os fotógrafos experimentais: o Lucian Clerge, o Les Krims, o Lucas Samaras, a Maureen [Bisilliat] e o Miguel Rio Branco... Mas eu nunca pensei: “Eu vou fazer isso, dessa forma”, porque, quando eu saía na rua com a câmera, me deparava com situações totalmente diferentes e algumas que me interessavam também. Do que eu via, eu buscava principalmente observar como eles viam a luz, como eles captavam a luz, e dentro disso aí acho que eu tentava desenvolver a minha fotografia.

Barreira nunca se considerou um bom articulador da linguagem escrita, preferindo desenvolver a comunicação com o mundo por meio da produção de imagens.

Eu acho que uso a fotografia como linguagem, como meio. Na verdade a proposta não é uma proposta fotográfica. Eu poderia usar pintura, poderia usar desenho. Talvez eu use a fotografia porque é uma linguagem que eu domino melhor. Essa questão do uso da fotografia como expressão, que desde o primeiro trabalho – que eram colagens feitas com fotografias – eu tentei colocar num salão de artes... A ideia é justamente essa. Eu estou utilizando a fotografia, mas estou me referindo a um trabalho de criação. Nesse primeiro trabalho, são três fotografias, três colagens. Nelas me refiro à violência, na questão de sentimentos. Desde esse início, ficou claro para mim que eu uso a fotografia, mas não se trata exatamente de um trabalho unicamente fotográfico.

O processo criativo na fotografia está, de alguma forma, “aprisionado” pela mediação entre o olhar do fotógrafo e o que a câmera captura. Barreira descreve como se relaciona com os equipamentos e de que forma tenta encontrar caminhos para se expressar.

Eu uso um termo que eu não sei se é adequado, onde eu subverto a técnica fotográfica para gerar imagens que não existem, que são criadas a partir de um uso (que poderia se colocar entre aspas) “errado” da técnica fotográfica. Em alguns momentos, uso filtros e o movimento da câmera também. Procuro criar uma sensação de movimento em todo o cenário para gerar

imagens que não existem. Depois, numa outra situação, passo a montar e criar imagens que só existiam na minha imaginação, na minha cabeça. Remetia a experiências pessoais, experiências vividas. De certa forma, eu tento realizar essas experiências em imagens. A forma como eu consegui me expressar, como eu disse, poderia ter pintado, poderia usar outra técnica, mas usei a fotografia para materializar essas imagens que me vinham à cabeça a partir dessas experiências pessoais.

Na produção de sentidos, os desejos e intenções podem ser velados ou não. Muitos artistas optam por um caminho, por um regime de visualidade ou por uma temática específica que passam a perseguir por muitos anos como referência e identidade de seus trabalhos. Para outros, o processo criativo se dá a partir de eventuais exigências, ou o artista reage a inquietações as quais se vê compelido a atender. Na relação com o público, a obra por vezes se realiza ou deixa espaços para infinitas interpretações.

Eu acho, em função do meu trabalho, do que eu faço no dia a dia, viver ou sobreviver, que esses momentos não são constantes: eles se realizam mais a partir de provocações. Algumas provocações acontecem a partir de salões, convites para exposições, coisas desse tipo. Mas algumas, muitas delas, acontecem a partir de experiências que eu vivo, do meu dia a dia mesmo; da minha vida na cidade; do convívio com as pessoas, amigos, conhecidos ou desconhecidos. E também de coisas que eu vejo, de momentos, de composições que me provocam, que despertam.

A maior parte [do processo criativo] acontece só na cabeça. Mas para algumas obras eu chego a rabiscar – muito poucas –, e para algumas outras eu escrevo. Escrevo em palavras a ideia. Ou às vezes o título ou uma legenda que eu coloco junto à imagem, como já fiz algumas vezes. Tem uma coisa interessante, que eu tenho muitas ideias; então, às vezes eu tenho que anotar, senão ela passa. Mas é mais por isso. Porque tem uma coisa que acontece também: algumas vezes eu começo um trabalho e ele não se realiza exatamente como eu pensei. Às vezes há limitações...

Existe uma expectativa de que alguém entenda o que quero expressar. Mas como cada pessoa, estando em um momento diferente, inclusive do meu... Algumas podem entender ou não, outras vão precisar de mais informações para poder compreender a proposta. Mas eu realmente não estou muito interessado nisso.

Em alguns momentos, Barreira encena e se fotografa, ou prepara o cenário para alguém realizar a captura da imagem. A teatralização é uma das formas com as quais se identifica para representar ideias e emoções.

Eu acho que é uma consequência. São coisas que eu sinto, são coisas que eu penso, são coisas que eu estou tentando externar, é uma consequência quase natural que eu apareça, em alguns momentos, como personagem dessas propostas, que eu faça parte desse suporte.

A constante inovação da linguagem técnica e das propostas estéticas levou Barreira a acompanhar os movimentos da arte e as mudanças que ocorriam no meio.

Eu acho que é aquele primeiro momento de ver e estudar os clássicos e, de certa forma, construir uma forma. Entender o clássico creio que foi importante, alguns clássicos, algumas regras do clássico que são universais. Eu acho que são importantes, e muitas vezes eu quebro isso, mas eu tenho respeito por elas. E respeito a técnica, também.

Nessa área técnica e conceitual, algumas figuras têm me interessado, não exatamente na área da fotografia. Eu tinha anotado citações de alguns artistas⁵⁵ e é interessante, tem coisas que me chamam a atenção, como o Tobias Rehberger, que diz: “Cada pessoa tem a sua maneira de ver a arte. Eu contento-me em fazer propostas”⁵⁶. Tem outro também interessante, o Jack Pierson, que coloca: “Algumas palavras são mal vistas quando se descreve uma obra de arte. Por exemplo: sentimental, romântico, poético e bonito. Mas são essas as minhas qualidades preferidas de todas as coisas”⁵⁷. O Raymond Pettibon disse: “Não há verdadeiramente a possibilidade de as pessoas poderem olhar o meu trabalho pensando em encontrar nele algum sentido fundamental, porque isso não corresponde à minha intenção”⁵⁸. A Tracey Emin diz: “Não posso continuar a viver com todas as coisas que tenho em mim”⁵⁹. Acho que tem bem a ver com isso.

No meu trabalho existem várias propostas, não tem uma unidade, foi mudando ao longo do tempo, vai mudando. Por exemplo, tem aquela proposta que eu fiz pro Salão de Abril⁶⁰ a

⁵⁵ As citações e referências que apresenta constam no livro *Art at the turn of the milenium*, que expõe o trabalho de 137 artistas. Traz um panorama da cena artística internacional no fim do século XX.

⁵⁶ Página 418.

⁵⁷ Página 398.

⁵⁸ Página 390.

⁵⁹ Página 146.

⁶⁰ Trabalho apresentado ao Salão de Abril no ano de 2008, referente à figura 40.

partir da constatação de uma deficiência na iluminação nas galerias nos salões aqui, eu criei um trabalho a partir disso. O reflexo, que antes aparecia nas obras e dificultava a leitura, eu usei como um aliado. Ele passou a complementar a obra. O reflexo do espectador na obra era o que completava a obra. Tinha a silhueta de um homem e uma silhueta de mulher, impressos num material brilhante, e o espectador, [que estaria] mais bem iluminado do que a obra, refletiria na obra e poderia escolher em qual dos personagens ele ia se espelhar, no homem ou na mulher.

Barreira iniciou suas experiências com a fotografia na década de 1970, quando a tecnologia digital ainda dava os primeiros passos. Hoje, só eventualmente utiliza câmera com filmes. Para o fotógrafo, o meio de capturar imagens não interfere na forma de olhar o mundo ou de pensar a fotografia. Atualmente, utiliza as redes sociais para se comunicar com o mundo utilizando imagens.

A mudança é constante. Mas acontecem uns momentos que são mais marcantes, são como pontos de reinício, de partida ou de ruptura. Mas, quando iniciou o digital, eu acho que foi um momento de grande mudança, e está evoluindo de uma forma muito rápida. Depois eu acho que, num segundo momento, a fotografia digital tornou-se mais acessível, e hoje existem várias formas para realizá-la. E uma delas, que eu acho mais incrível, é essa coisa de o telefone ter uma câmera, de poder ser levado pra qualquer lugar, e cada vez fotografa melhor, cada vez você tem mais memória e fotografa mais. E o mais incrível ainda é que essa fotografia pode ser transmitida para outros meios, o computador, ou o telefone, os jornais, a televisão... E isso vem trazer outras questões: “Pra onde vai essa foto que estou postando agora?”. Ontem eu estava na minha bicicleta, que eu tenho usado para andar na cidade e mostrar um pouco desse problema da cidade que a gente está vivendo, a questão da mobilidade, da violência em um lugar tão incrível como esse. Aí eu faço a foto, eu posto a foto e ela vai pra onde? Em questão de minutos tem gente vendo e curtindo no Japão, na Holanda, em São Paulo, em Quixeramobim. Para ser sincero, eu ainda não processei isso muito bem. E é interessante também porque isso está sendo visto nas mais diversas situações. É diferente de um salão, por exemplo, onde a pessoa saía de casa e ia ver a foto num espaço de arte, que é uma coisa meio sagrada. Agora você vê no seu escritório, no sofá, no bar com os amigos, dentro do carro, no percurso do ônibus. E a qualquer hora também. Estou postando uma foto ao pôr do sol do dia treze, e uma pessoa está vendo ao nascer do dia catorze, no Japão. É outra coisa que eu acho incrível, essa questão do tempo. Ela está vendo na mesma hora, mas em horas diferentes, em dias diferentes, ela tá vendo no futuro.

Interpretação do trabalho de Gentil Barreira

As obras de Gentil Barreira fazem parte de coleções de museus e galerias e já foram veiculadas em revistas, livros e sites especializados. Atualmente o fotógrafo reinaugurou seu estúdio em amplo espaço e continua a oferecer serviços na área comercial em segmentos como publicidade, moda e arquitetura. Promove constante interação pelas redes sociais como meio de divulgar suas recentes produções. Tem dedicado maior atenção à produção *Fine Art* e, para isso, substituiu o laboratório analógico por impressoras de impressão em jato de tinta em grandes formatos.

Os trabalhos de Barreira que proponho analisar datam de 1978 a 2008 e representam imagens que foram inscritas no Salão de Abril, o principal salão de artes de Fortaleza, reconhecido como referência para a construção de trajetórias artísticas na região. Essas fotografias são um recorte que considero relevante para a compreensão do conjunto da obra do autor. Foram submetidas à comissão do salão e algumas foram inclusive recusadas. Barreira inscreveu outros trabalhos nesse concurso e parte deles recebeu prêmios e menções honrosas, mas optei por fazer esta seleção por considerar como critério analisar o segmento específico em que o artista lida com imagens “construídas” – ou seja, são obras que não dialogam diretamente com a proposta de Barthes do “isto foi”, pois de fato só existiram na mente do fotógrafo; foram criadas a partir de uma ideia, de um projeto, de um questionamento traduzido em criação imagética, e, portanto, não representam registros de algo que aconteceu.

Aproveito da minha proximidade com os artistas pesquisados e faço uma interpretação pessoal, em que travo um diálogo imaginário com os autores e deles com suas obras. E isso não só no sentido estético da linguagem, mas em contextos internos, para tentar chegar próximo ao que proponho investigar neste estudo. Reafirmo que minha motivação inicial foi atravessada por outras questões que ganharam maiores significados ao longo do desenvolvimento da pesquisa. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Avaliando as imagens de Barreira, percebe-se uma correspondência, ou uma proposta recorrente em sua produção, que são percepções do imaginário. Em todos os trabalhos, observa-se uma carga poética, um conteúdo que poderia ser transformado em texto se o autor tivesse o

domínio dessa outra linguagem. Barreira escreve com fotografia e trata de carregar suas imagens de elementos intuitivos. Elas nos falam de sentimentos íntimos, de um limite entre o tangível e o invisível, os quais decide compartilhar com o público, entregando a este seus questionamentos pessoais. Em narrativas de apelo estético e poético, representam inquietações e criações de um imaginário “ficcional”. Um mundo inventado pela imagem de configurações subjetivas. Algumas obras foram realizadas a partir de seus arquivos; outras encenadas em atos performáticos pelo próprio autor ou por pessoas por ele convidadas; ou ainda representadas em processo no qual não utiliza uma câmera convencional.

Figura 40 – Salão de Abril, 1978 – trabalhos inscritos como “Outras técnicas”



Fonte: Gentil Barreira

Todas as imagens selecionadas para apresentação neste estudo foram inventadas e construídas pelo autor – à exceção do primeiro trabalho, em formato de fotocoloragem, composto por uma série de três fotografias em preto e branco pertencentes ao acervo do próprio fotógrafo. Em contextos de ressignificação, receberam um tiro marcado por tinta vermelha na testa de uma criança negra captada em expressão de alegria; na forma de um “raio” marcado com tinta branca sobre a cabeça de uma devota durante festa de Iemanjá em Fortaleza; e com lágrimas que escorrem do perfil de uma vaca acentuadas por relevo para dar efeito de transparência. Nesse conjunto, a opção de montagem para exibição foi a estrutura de “pôster” – perfil de madeira com Eucatex, coberto por papel preto, e as imagens se apresentavam montadas sobre o fundo.

Somente as duas primeiras obras foram aceitas para fazerem parte do Salão e admitidas como “Outras categorias”. Decidi incluir as três propostas por terem sido mencionadas pelo artista na entrevista e para melhor compreender a conceituação de Barreira sobre o trabalho apresentado.

Para interpretar essas imagens (as primeiras de Gentil Barreira), é pertinente recordar o momento em que se encontrava o autor e as referências que possivelmente trouxera para a construção desse trabalho.

No período de transição e ruptura de padrões estéticos que marcou a passagem do moderno para o pós-moderno, alguns artistas despontaram no cenário brasileiro, desacomodando regras e convenções – a exemplo de Geraldo de Barros, que trazia outras ideias para desenvolver suas imagens. Em discussão durante seminário promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirante ainda em 1949⁶¹, Barros afirmava que “todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo”; e que não deveria “sujeitar-se a regras algumas, dando livre expansão ao seu íntimo, seja na escolha do assunto, seja na composição do mesmo” (BARROS, 1949, p. 17-18).

A obra de Geraldo de Barros foi muitas vezes contestada por não ser vista como manifestação essencialmente fotográfica. Barreira, pode-se dizer, de alguma forma se identifica com a condição enfrentada por Barros, o que talvez tenha dificultado inicialmente a introdução de seus trabalhos nos salões como manifestação da linguagem fotográfica.

Na década de 1970, Barreira frequentou uma escola de arquitetura em São José dos Campos e ingressou posteriormente no curso de comunicação da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. Ao observar suas obras, percebe-se afinidade com o experimentalismo e a tentativa quase textual de transmitir uma mensagem imagetivamente. Considero que a dedicação à pesquisa experimental esteja relacionada às práticas vivenciadas no período em que permaneceu em São Paulo, e a escolha de narrativas visuais, às referências da comunicação. Como relata em entrevista transcrita nesta pesquisa, a fotografia tem sido utilizada por ele como meio para se expressar e “materializar” experiências.

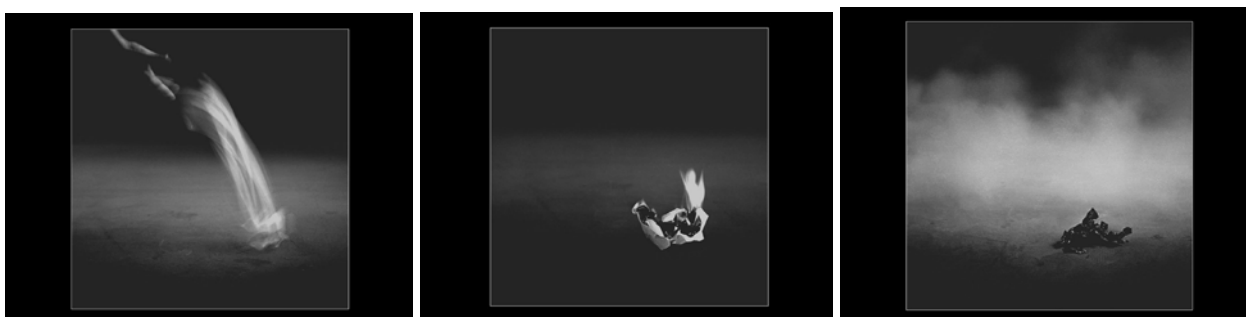
A necessidade de criar e inventar novas formas de se expressar é uma constante em suas propostas. Aos 25 anos, quando apresentou essas imagens, procurava discutir questões que não

⁶¹ 4º Seminário de Arte Fotográfica realizado pelo Foto Cine Clube Bandeirante, publicado em novembro de 1949.

ficariam restritas a critérios estéticos e a padrões visuais. Pôs em foco a violência social e ambiental – esta, naquele momento, ainda não tão em evidência.

As fotografias dessa série provocam um incômodo e se impõem como presença que nos remete à sensação de impotência associada à passividade em aceitar situações por vezes insustentáveis. O olhar da criança nos persegue como que colado aos nossos próprios olhos, nos desconcertam, nos interrogam como que exigindo ação efetiva para assegurar-lhe proteção e amparo. O transe da figura na festa de Iemanjá carrega consigo o simbolismo religioso, o sincretismo, o sagrado e o profano que de certa forma temos dificuldade em assimilar; e, por fim, a última fotografia relembra nossa opção de nos nutrir sacrificando animais.

Figura 41 – Participação de Gentil Barreira no Salão de Abril em 1990 – destaque como “Manifestação Contemporânea”



Fonte: Gentil Barreira.

Essa série, que recebeu prêmio na categoria “Manifestação contemporânea” no Salão de Abril de 1990, foi executada com filme preto e branco em estúdio e ampliada em processo analógico. Traz a abordagem do tempo como proposta central. Um pedaço de papel é jogado pela mão de uma pessoa e é registrada a passagem do movimento, um recurso próprio da fotografia, algo que o nosso olhar não é capaz de captar. Em seguida, o papel é queimado. No último fotograma, veem-se apenas cinzas e fumaça.

A pós-modernidade e a contemporaneidade nas artes têm como característica a construção mais próxima da provocação e da interação com a criação artística do que de uma estética fundamentada em composição e regras estruturais. O que se percebe nas obras de Barreira é uma preocupação com a apresentação técnica pelo domínio dos processos específicos da fotografia junto à perspectiva de promover diálogo nas propostas que apresenta. Temática discutida por

muitos artistas nesses períodos, o tempo é por natureza inquietante, pois foge do nosso campo de domínio e controle. É tudo o que temos e que constantemente nos escapa. Desaparece diante de nós, nos levando a vida a cada segundo. O que me apontam essas imagens? Ao observá-las, reflito sobre a impermanência, e me interrogo sobre como estou utilizando o que da vida me resta...

Figura 42 – Participação de Gentil Barreira no Salão de Abril, 2001



Fonte: Gentil Barreira

Produzida com o auxílio de um escâner, a imagem acima foi publicada no livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, resultado de pesquisa organizada por Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2007). No capítulo “Alquimia do sonho”, figuram nomes como Miguel Rio Branco, Cláudia Jaguaribe, Cláudia Andujar e Mario Cravo Neto.

Relembro aqui uma passagem de Barthes em *A câmara clara*, quando coloca: “O que meu corpo sabe da Fotografia?”, posto que algumas imagens exijam de nós mais que uma leitura superficial. Barthes recorre à prática de três emoções ou intenções como medida do “saber fotográfico”: o fazer, o suportar e o olhar. Justifica: para que a fotografia se realize, é necessário o *operador* (fotógrafo), o *spectator* (todos nós que olhamos as fotografias) e aquele ou aquela que é fotografado, o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro da realidade, que chamaria de *spectrum* da fotografia, “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’.” (BARTHES, 1984, p. 20).

Por vezes somos chamados a essa necessidade de suportar, de manter fixo o olhar naquilo que resultou do processo de uma visão recortada da relação do operador com seu mundo. Recorro a Diane Arbus quando afirma: “Uma fotografia é um segredo de um segredo. Quanto mais ela te fala, menos você sabe.”⁶² O esquivar-se, o recusar-se ao apelo do “olhar”, o ostentar indiferença quando percebo que sou visto não convencem a resistir ao enfrentamento e ao poder de atração provocado por essa imagem.

Em construção de competente expressão estética, juntam-se aqui questões de natureza da identidade e da alteridade, da teatralização e do drama, das múltiplas máscaras as quais nos impomos, do diabólico e do celestial. Indagações que nos perseguem em nosso imaginário quer no nível do sonho, quer no cotidiano. Como explica Fernandes Junior (2006, p. 18),

A fotografia contemporânea abdicou dessa busca incessante da tensão do momento decisivo – o acontecimento singular e sua historicidade – e se voltou para a direção de outras evidências. Por isso mesmo é que podemos compreendê-la mais como conceitos que expressam idéias, como uma possibilidade que se dilata visualmente para questões mais subjetivas. As imagens contemporâneas causam uma sensação de explosão e de unidade ao mesmo tempo, pois não trazem a 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.

Figura 43 – Obras de Gentil Barreira recusadas no Salão de Abril de 2002

⁶² Disponível em: <<http://issuu.com/anapaulaguimaraes/docs/diane>>. Acesso em: 8 ago. 2013.



Fonte: Gentil Barreira

Essas obras foram inscritas e recusadas no concurso do Salão de Abril de 2002. Estiveram expostas pela primeira vez na mostra individual “Do Instante à Imaginação”, em agosto de 2011, na galeria Casa D’Arte em Fortaleza. Duas irmãs teatralizam vida e morte. Em seu estúdio, o fotógrafo planejou expor registros que captara dias atrás: num deles um bebê recém-nascido, filho de um amigo, fotografado logo depois do parto; no outro, a urna funerária dos restos da própria avó, que acompanhara em traslado no cemitério, por ocasião da transferência para um outro túmulo da família. Em processo digital, executa o drama da existência. A decisão de utilizar iluminação para ressaltar a expressão dos “personagens”, a dualidade simbólica entre loira e morena, a imobilidade em contraste com os cabelos desgrenhados, a assepsia e o respeito caracterizados pelo uso de luvas e pela delicadeza com que as imagens são apresentadas, a cor presente unicamente nos elementos do rosto das retratadas criam uma atmosfera densa e sombria. Transferem sensação de permanente desagrado diante de uma realidade que a todo custo desejamos esquecer: a vulnerabilidade, a incerteza diante do existir e a certeza de que um dia, sem saber quando, iremos perecer. A poética e a fascinação tocam nosso inconsciente, conferindo poder à expressão “isto me olha”, da qual trata Didi-Huberman (2010, p.148) ao descrever aspectos da aura das imagens, como uma aparição que se desdobra para além da própria visibilidade.

Figura 44 – Participação no Salão de Abril de 2003



Fonte: Gentil Barreira

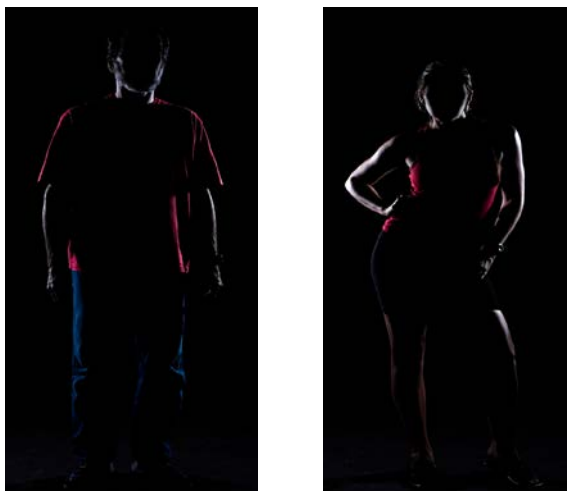
Para essa sequência de imagens executadas especificamente para concorrer ao Salão de Abril de 2003, o fotógrafo montou o cenário em seu estúdio, planejou e testou enquadramentos, posicionou a câmera num tripé e foi fotografado por uma de suas assistentes. Colou sobre a parede folhas de papel em iguais dimensões, vazias e amassadas. Uma das “cartas” descola-se e ele próprio tenta recolocá-la junto às outras.

As ampliações das fotografias foram preparadas em impressora jato de tinta no formato 1,00 x 1,20cm. Na montagem original, Barreira escreveu sobre as cópias, no espaço inferior, um texto que faz referência à passagem do tempo e a correspondências imaginárias.

Para interpretar essas imagens, introduziu argumentação sobre a alegoria do tempo que, como situa o psiquiatra e filósofo Mauro Maldonato é, desde sempre, “o cerne de nossas perguntas. Um mistério dentro do mistério. Pensar o tempo é expor à derrota de pensamentos e a palavras intratáveis” (MALDONATO, 2012, p. 16). Significa, “inevitavelmente, violar um limite que se retrai precisamente no ponto de sua máxima aproximação. Esse dissídio entre o pensamento e o próprio limite é uma constante viagem rumo à temporalidade, uma viagem sempre com vistas a metas não garantidas.” (MALDONATO, 2012, p. 17).

As cartas imaginárias das quais trata o fotógrafo poderiam ser “lidas” como a nossa interação com a vida, com as pessoas, com o próprio tempo. O recurso de capturar a trajetória da imagem sugere um percurso vivido sem referência do quanto se passou até que as cartas começassem a se descolar. Faz-me adentrar na geometria do tempo, na fragilidade das relações, em minhas memórias e o que delas permanecerá. Cabe ainda repensar sobre o abandono da prática de escrever cartas em substituição a enviar mensagens pelos meios virtuais, assim como atentar para seus conteúdos e como eles nos tocam.

Figura 45 – Participação no Salão de Abril de 2008



Fonte: Gentil Barreira

O díptico selecionado para o Salão de Abril de 2008 foi construído como forma de “protesto” às precárias condições de iluminação dos ambientes expositivos quase sempre enfrentadas pelos artistas. As duas figuras foram representadas pelo próprio fotógrafo e uma de suas assistentes. Se essa provocação passou despercebida pelos organizadores da mostra ou pelo público, conferia à obra um convite à reflexão sobre identidades e identificações. O confronto com o processo de individualização nos remete à confirmação de papéis: masculino e feminino se impõem como escolhas, mas, se ampliarmos a percepção, encontraremos significados que transcendem ao olhar superficial. A dinâmica de se reconstituir em um autorretrato e o jogo modulando posturas e diferenciações põem em crise a ideia de limites precisos.

Favorecido pela prática de anos do exercício profissional nessa linguagem, Barreira utiliza o controle da iluminação para expor proposta em que as fotografias, ampliadas em papel brilhante, possibilitam ao espectador ver sua imagem refletida no rosto da pessoa que o está observando. Aqui, a técnica é importante na medida em que deseja comunicar algo marcado por uma intenção efetiva. O processo de captura digital possibilitou reforçar elementos para que alcançasse os resultados imaginados. A obra, portanto, se realiza com a atuação do espectador. O rosto vazio atrai o visitante a interrogar-se sobre possíveis questões: quem me observa? Quem é esse personagem que é reflexo no espelho de um espelho? Se o artista reproduz um autorretrato em um corpo que não lhe pertence, qual o jogo ensejado? Reconheço-me como indivíduo

fragmentado escolhendo o personagem ao qual me assemelho ou aceito ser ao mesmo tempo masculino e feminino?

Os trabalhos de Barreira são marcados por questões sem aparentes respostas, por inquietações que decidiu revelar e compartilhar com o público. Permitem a cada um penetrar em universo particular que pode ter ou não pontos de contato com os interesses do próprio autor. Em evidentes tentativas de recuperar diálogos internos, o artista deixa espaços a possíveis interpretações a partir de associações a fluxos de imagens correspondentes, ao exercício de recuperar memórias ao deslocar-se para o campo da ilusão e do imaginário. Suas imagens, nas quais muitas vezes figura como personagem, propõem temáticas que de certo modo nos desestabilizam por provocarem um desconforto a ser ultrapassado, por quererem nos dirigir para além da cisão aberta “no que vemos pelo que nos olha”, como exercício de superar a limitação: “o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”, utilizando-me da justificativa de Didi-Huberman (2010, p. 40).

Percebo que um diálogo possível se realiza entre as imagens de Barreira e os trabalhos de Lucas Samaras, Miguel Rio Branco e Luis Gonzalez Palma. Os autores reproduzem elementos de uma mesma natureza de visualidade, entrecortados por denso aprofundamento interior em que se percebem pontos de contato. A partir de autorrepresentações, encenações, teatralização e performances, sobressaem propostas em que se instauram dilemas de vida e morte, de violência e da imponderável questão do tempo. Presentes nos imaginários dos artistas, tais argumentos reivindicam posição dialética perturbadora, da qual o espectador busca se desvencilhar. A inventiva, o experimental e o modo particular de ver aproximam os olhares, que prometem dar visibilidade a um mundo do invisível e do sensível.

Barreira continua desenvolvendo projetos de expressão pessoal. Suas obras ganharam força com a ressignificação de antigos negativos preto e branco de seu arquivo pessoal, com propostas de apropriação de imagens, além de manter o interesse pela teatralização e pela ficcionalização. Aproveita também os recursos da captura digital para produzir ensaios documentais, em que recupera o apuro técnico aprendido no antigo laboratório analógico. São trabalhos desenvolvidos com a linguagem da fotografia “pura”, nos quais a ênfase está na interação pessoal com as temáticas. Persegue o rigor nos processos de captura, na atenção e cuidados que mantém ao tratar suas próprias imagens. Tem se utilizado das redes sociais para revelar e compartilhar de sua forma de ver e interpretar o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar investigação sobre as linguagens estéticas que definiram a produção fotográfica dos anos 1950 aos dias atuais, período entre o moderno e o contemporâneo, percebi a necessidade de empreender revisão sobre a história da fotografia, a fim de analisar como as questões ligadas aos processos técnicos e à estética poderiam estar relacionadas. A partir daí, poderia associar os resultados à interpretação da obra dos fotógrafos cearenses Chico Albuquerque e Gentil Barreira, com os quais mantive e mantenho estreita relação há cerca de três décadas.

Situava meu interesse em compreender melhor o que deu origem à produção fotográfica que temos hoje. Inquietava-me a profusão de possibilidades que se descortinam atualmente e o uso extensivo da fotografia como forma de expressão. Desejava aprofundar conhecimentos sobre a crescente aproximação dos limites, cada vez mais frágeis e intercambiáveis, entre as artes e a fotografia. Sentia a necessidade de ter maior clareza para interpretar elementos e características que validassem o que poderiam representar produções modernas, pós-modernas ou contemporâneas.

Consolidei extenso estudo sobre a história da fotografia e as estéticas moderna, pós-moderna e contemporânea, fundamentado em autores como Walter Benjamin, Roland Barthes, Philippe Dubois, André Rouillé, Vilém Flusser, Annateresa Fabris, Rosalind Krauss, Boris Kossoy, Arlindo Machado. Mais adiante, cerquei-me dos livros, textos e referências a partir das obras de Alfred Stieglitz, Zygmunt Bauman, David Harvey, Nicolas Bourriaud. Juntaram-se a esses Helouise Costa, Ricardo Mendes, Rubens Fernandes Junior, Fredric Jameson, Hans Belting, Douglas Crimp, Giorgio Agamben, Arthur Danto, Jacques Rancière, Fernando Cocchiarale, Ronaldo Entler, Maurício Lissovsky e Georges Didi-Huberman.

A primeira etapa da pesquisa deu-me o suporte necessário para me aventurar no universo de interpretação das imagens. Mas não vislumbrava que a dificuldade maior na realização do trabalho ainda estaria por vir. A figura de Chico Albuquerque surgia à minha frente, em minha memória, a cada imagem de sua autoria que buscava avaliar. Seu riso e permanente expressão bem-humorada diante da vida pareciam falar-me de suas intenções em produzir tais fotografias. Interpretá-las significava entrar em contato íntimo com o autor e com sua personalidade. Quando selecionei as imagens do acervo do Foto Cine Clube Bandeirante que iria interpretar, optei por investigar fotografias por mim desconhecidas, pois, enquanto acompanhei Albuquerque nos

últimos anos que viveu em Fortaleza, tive acesso a alguns desses trabalhos apenas. Descobrir mais sobre suas experimentações me serviu de incentivo a enfrentar viagens e visitas a arquivos pessoais como o de Rubens Fernandes Junior e o do próprio Foto Cine Clube, em São Paulo, onde consegui arquivos digitais de mais de 30 fotos. Com essas imagens, Albuquerque teria participado de concursos e exposições no período em que militou na agremiação.

As entrevistas de Albuquerque foram transcritas de conversas que gravei com ele nas tardes em que visitava nosso escritório, de programas que gravou para serem veiculados na mídia televisiva e de palestras que ministrou em Fortaleza.

De Gentil Barreira, recolhi alguns trabalhos que foram inscritos no Salão de Abril. Não tinha interesse em fazer leitura de registros que tivessem aproximação com a representação do real – material também disponível na obra de Barreira, a qual é pontuada por propostas que trafegam em diversas linguagens. Selecionei obras que foram construídas, encenadas ou montadas a partir de seus arquivos. Concentrei-me, portanto, em analisar recorte somente daquelas que tratavam de propostas ficcionais, realidades inventadas ou criações do imaginário do autor. Realizei com ele entrevista em dois momentos, para melhor fundamentar o estudo e complementar informações sobre sua trajetória.

A pesquisa tinha como foco inicial investigar categorias e classificações das imagens. Aos poucos foi se configurando como uma investigação que se alargava em propósitos e, concomitantemente, ampliava minha forma de perceber a dimensão e significados intrínsecos à fotografia.

Afinal, o que querem as imagens? Como vejo o que me olha, como sou atravessado por elas, em que me tocam, por que me interrogam? Mais que compreendê-las, percebi ser necessário senti-las, identificar vínculos, disponibilizar meu mundo ao mundo que diante de mim se apresentava. E esse perder tempo para perder-se nas imagens seria uma experiência nova e profunda, especialmente porque, como os autores pesquisados estavam sempre à minha volta e o convívio com essas produções tem sido intenso, poucas vezes me coloquei diante delas para me deixar invadir por seus conteúdos. Decerto as fotografias podem conter inúmeros sentidos e significados e as interpretações podem variar de acordo com o repertório de quem faz a leitura, pois dependem dos referenciais de cada um. Mas, invariavelmente, seremos marcados por algumas que terão o poder de nos encantar, de nos instigar.

Albuquerque era um visionário, um esteta, um personagem que soube aproveitar da vida o que ela lhe deu de melhor. Enfrentou dificuldades e superou limites para se estabelecer no maior centro do País, com um olhar sempre à frente. Misto de conservador e aventureiro, ousava na construção de suas imagens, mas sempre com extremo cuidado e zelo, pois o resultado e a qualidade técnica e estética eram invariavelmente o seu foco. Repetia sempre: “A luz salva!”, e nisso tornou-se um virtuoso. Era também exímio laboratorista, e tal habilidade permitiu-lhe garantir que seus trabalhos ganhassem a projeção que desejara, ampliando assim seu campo de atuação.

Reproduzo trecho do texto de Rubens Fernandes Junior, no qual apresenta Albuquerque:

Como deixou claro em inúmeras entrevistas, fotografia é domínio técnico e para isso é preciso saber enxergar e saber dar importância ao assunto, ao fundo e à luz que incide sobre os objetos e sobre as pessoas. Essa é a condição mínima para despertar a emoção e a criatividade, romper as convenções e transpor os limites da imaginação. (FERNANDES JUNIOR, 2009, p. 15).

Nas imagens analisadas de Albuquerque, é notável como o fotógrafo planeja a execução dos detalhes: o rigor na interpretação dos contrastes, a valorização e a harmonia das formas, a busca do belo, a dimensão clássica de explorar o quadro. Permitia-se certa originalidade e experimentos, desde que fossem atendidas as demais exigências. Por todas essas condições, pode-se concluir que sua obra se insere nas categorias identificadas como próprias da linguagem moderna.

Com um olhar mais atento, questiono-me: o que de fato isso representa? Em se tratando de uma trajetória marcada pelo esforço em lançar-se para o mundo – e que efetivamente levou a fotografia brasileira aos mais distantes países da Europa e das Américas –, não seria reducionista interpretar essas imagens levando-se em conta somente aspectos técnicos e estéticos? Albuquerque deixou como legado uma obra testemunha de uma temporalidade, mas que sempre despertará o interesse de todos que a contemplarem pelos traços de refinamento, pelas composições de expressiva plasticidade, pela sensibilidade e competência expressas em sua execução.

A partir dos anos 1980, assistimos a um florescimento da fotografia como manifestação cultural e artística. Na década seguinte, irrompe a tecnologia digital e os programas de processamento de imagens, que afetaram definitivamente os processos originais do fazer

fotográfico. Na última década, observou-se a radicalização e a ampla difusão dos suportes tecnológicos e sua aproximação com a produção de imagens.

A trajetória de Barreira é atravessada por um período de intensas mudanças nas formas de representação e nas inovações da tecnologia, das quais soube bem aproveitar. Em sua busca por se expressar, desloca-se do campo estético para o poético; trata de partilhar experiências do sensível; impõe o questionamento, o estranhamento.

Barreira interessa-se mais por expressar significados do que por explorar o domínio da técnica, à qual se alia unicamente para obter os resultados almejados. Pesquisa formas de subverter o aparelho e experimenta realizar capturas sem o uso de câmeras convencionais. Executa projetos sem se dedicar a uma temática única, pois está sempre produzindo algo distanciado do que já fez. É movido por uma inquietação ou um desejo de se expressar no momento em que produz a obra, muitas vezes sem planejamento prévio ou vínculos com linguagens específicas; busca manifestar emoções e sentimentos e, como descreve, “falar” por meio de imagens. Realiza propostas compartilhadas com o público; encena e cria mundos a partir da imaginação e é por vezes o próprio personagem retratado. Tem como propósito representar o mundo interior, mais do que o mundo à sua volta. O que ele nos coloca são ideias, questões a serem consideradas; vazios que, possivelmente, nunca conseguiremos preencher.

Toda imagem poderia ser interpretada não só como estrutura, mas a isso juntar-se o exercício do olhar de um luto e de um desejo, “de um tempo para olhar as coisas que se afastam até *perder de vista*” [...], “de um tempo de sentir *perder o tempo*”, [...] de “um tempo, enfim, para *perder-se a si mesmo*.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 255). As fotografias de Barreira parecem estar mais impregnadas de intensidades do que de elementos de codificação e classificações e regras específicas. Tal posicionamento nos leva a leituras de elementos constituídos de subjetividades. Estes sim podem apontar mais caminhos do que avaliações de composições e conteúdos estruturais.

Cabe mencionar aspectos que considero importantes ao analisar as obras de Albuquerque e Barreira. Um deles é o caráter esporádico e “pouco” comprometido com a produção de trabalhos artísticos com a fotografia. Como o exercício da profissão exigia e exige atenção para atender às demandas do mercado – os dois autores atuaram comercialmente com a fotografia publicitária, de arquitetura, moda etc. –, o campo da produção de expressão pessoal foi sempre relegado a uma condição secundária. Cito ainda o relativo envolvimento em acompanhar os

movimentos estéticos e as tendências de estilo e linguagem. Como resultado da convivência com eles, foi possível perceber que, ao realizarem suas obras, não estavam preocupados em seguir parâmetros do mercado específico da fotografia artística, ou se suas produções estariam “adequadas” para serem “aceitas” pelos regimes de visualidades em vigor. Queriam, de fato, ter assegurada a liberdade para explorar temáticas de modo a colocar em questão reflexões sobre a vida, ou simplesmente concentrarem-se em estudos construídos por um fazer intuitivo ou por pesquisas próprias da imagem e da imaginação.

Ao acompanhar essas trajetórias, recupero com maior clareza os momentos em que Albuquerque atuou no Foto Cine Clube Bandeirante e de como isso ocorreu 70 anos atrás, ao mesmo tempo em que amplio a visão para compreender como Barreira se insere, quando se assiste a transferência do analógico à dominação dos recursos da tecnologia digital. Refletindo sobre esses panoramas, poderia concluir que Albuquerque estaria mais focado em explorar o universo da técnica, do formalismo, das regras de composições mais convencionais, enquanto Barreira teria um trabalho mais direcionado para o plano das ideias e das narrativas imagéticas. Porém, o que os artistas procuram vai além das limitações estéticas do fazer ou dos avanços tecnológicos. O que buscam são expressões de sentimentos e emoções transmitidos pela habilidade em usar o mundo visual para se expressarem – e isso pode ter sido abordado com maior ênfase, ou de forma diferente, em um período ou outro.

Além disso, percebe-se a relação e o diálogo de obras recentes com manifestações do passado, como o olhar se constrói com a soma do vivido e do experimentado. Marcel Duchamp afirmou que a arte era antes “um jogo entre todos os Homens de todas as épocas” do que uma relação unívoca no presente, como abordado por Bourriaud (2011, p. 190, grifo do autor). Desfaz-se a ideia da linearidade e da circunstancialidade e propõe-se a transversalidade, o atravessamento de tempos, das implicações de um passado no presente, do permanente desenhar do futuro, em um contramovimento que procede a novos desafios. Apoio-me em Fernandes Junior para justificar-me:

Entendo a fotografia como um intenso instante da imaginação humana mas, seja ela de qualquer tempo e de qualquer lugar, tem que provocar enigmas e encantamentos. Fotografias exigem, na emergência de sua recepção, atitudes

esclarecedoras e inventivas. Não importa o que lá está representado, e sim a capacidade dessa imagem de engendrar conexões imprevistas em nosso sistema cognitivo. (FERNANDES JUNIOR, 2011, p. 1)⁶³.

Tratamos aqui de questões do imaginário dos artistas, de suas biografias e da aproximação de mundos de sonhos e angústias. Nas obras que analisamos, encontramos mais de cada um dos artistas do que de significados restritos às obras. Se os cenários em que se situaram exigiam certa atitude e postura diante de si e do mundo, são essas referências que me mobilizam e me fazem compreender o sentido dessa aventura de ver e interpretar imagens. O resultado que tais leituras me proporcionaram foi adentrar um universo particular e secreto, que é o espaço que se coloca entre a obra de arte e o espectador. A experiência se amplia quando percebemos ser “ao mesmo tempo dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos”, como revela Didi-Huberman (2010, p. 231).

Sobre a estética e o diálogo com os autores cearenses, identifiquei assimilações e aproximações. Junto aos artistas que incluí para fazer parte desse percurso, percebem-se afinidades entre visibilidades e contextos. Mas, a cada momento em que aprofundava a pesquisa, surgiam novas dúvidas. Em minhas leituras, identifico a pós-modernidade como um momento de grandes rupturas, intensas mudanças. Na contemporaneidade, o artista libertou-se da identificação com estilos e estéticas. O trânsito entre linguagens tornou-se fluídico e sem limites.

Observo, porém, algumas especificidades na fotografia. Vejo nas imagens de Demachy e de Cameron, nas nuvens de Stieglitz e nas *street views* de Strand uma essência que atravessa os tempos sem nela se diluir. Já não enxergo formas, mas alma.

Diferente de algumas manifestações artísticas, a fotografia está impregnada por um referente e mantém sobre nós um poder de encantamento. Cada imagem contém um pouco de nós mesmos. Olhá-las é como visitar nossa própria história. Remetem-nos a lugares que vimos, olhares que cruzamos, afetos que trocamos. A fotografia fala da vida, de coisas, de cheiros, de sentimentos e emoções.

Precisei visitar Benjamin para concluir esta breve história da fotografia, citando trecho de sua *Pequena História da Fotografia*, porque tudo está aqui e está lá, além do tempo, ao mesmo tempo. A fotografia, como cita o autor, revela “mundos de imagens habitando as coisas

⁶³ Disponível em: <<http://iconica.com.br>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos, e que agora tornam-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Reconheço que esta pesquisa deixa muitas lacunas e muitas questões para serem discutidas. Mas outros estudos se somarão a este para dar conta de ampliar nossa percepção sobre os diversos momentos da produção fotográfica brasileira, e tratarão dos incontáveis assuntos a respeito dos quais essa linguagem nos instiga.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** : e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARRUDA, M. A. N. Metrôpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social. Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, out. 1997. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/pdf/vol09n2/metropole.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2010.
- BAJAC, Quentin. **La invención de la fotografía: la imagem revelada**. Barcelona: Blume, 2011.
- BARRETT, Terry. **Criticizing photographs: an introduction to understanding images**. New York: Mc Graw Hill, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A crise da sociedade contemporânea**. Lisboa: Edições 70, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANTON, Kátia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CARUSO, Raimundo C. **As aventuras dos jangadeiros do Nordeste**: e as grandes viagens para o Rio de Janeiro, Ilhabela e Buenos Aires. Florianópolis: Panam Edições Culturais, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, Herchel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, [1995].

COLÓNIA, Museum Ludwig de. **Fotografia do século XX**. [S.l]: Taschen, 2010.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção Arte & Fotografia).

CRIMP, Douglas. A atividade fotográfica do pós-modernismo. **Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais**, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_douglas_crimp.pdf>. Acesso em: 12 maio 2013.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus, 2006.

DE PAULA, Silas; MARQUES, Kadma. A imagem fotográfica como objeto da sociologia da arte. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14, 2009, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs_v41n1a2.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papyrus, 2001.

EDER, Josef Maria. **History of photography.** New York: Dover Publications, 1978.

ESTRIGAS. **O Salão de Abril:** 1943 a 2009. Fortaleza: Lumiar Comunicação; La Barca Editora, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. Redefinindo o conceito de Imagem. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

_____. **O desafio do olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Crítica e modernidade.** São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. (Org.). **Fotografia:** usos e funções no século XIX. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

_____. (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.

FARKAS, Thomaz. **Uma antologia pessoal.** [S.l]: Instituto Moreira Salles, 2010.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidade:** panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Processos de Criação na Fotografia:** apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. São Paulo, SP: Facom, n. 16, 2. sem. 2006.

_____. **Fotografias radiantes I.** São Paulo, SP: Facom, n. 16, 2. sem. 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/blog/?tag=serie-fotografias-radiantes>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. **O século XIX na fotografia brasileira.** [S.l]: Francisco Alves, [19--].

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura:** dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan (Ed.). **Estética fotográfica**. Barcelona: FotoGGrafía, 2003.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FOTO-CINE BOLETIM. São Paulo, ano IV, n. 43, nov. 1949.

_____. São Paulo, ano V, n. 57, jan. 1951.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. **Breve história do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A História da Arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HANS. Belting, **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **História da fotografia no Brasil**: panorama geral e referências básicas. São Paulo: Ministério da Cultura, 1998.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

JOHNSON, William; RICE, Mark; WILLIAM, Carla. **1000 Photo Icons**: George Eastman House. Köln-DE: Taschen, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LARSEN, Lars Bang et al. **Art at the turn of the millennium**. Alemanha: Taschen, 1999.

LEITÃO, Cláudia (Org.). **Gestão cultural**: significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. Panamericanismo e *Straight Photography* como impulsos da fotografia moderna Paulistana. In: **ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 2., 2006, Campinas-SP. Anais... Campinas-SP, 2006. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(37\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(37).pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. **A fotografia como teatro de memória**. 2012. Disponível em: <<http://iconica.com.br/blog/?p=3956>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

_____. Dez proposições sobre a fotografia do futuro. In: **FÓRUM LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA**, 2010, São Paulo. Anais... São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Dez-proposi%C3%A7%C3%B5es-sobre-a-fotografia-do-futuro.pdf>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário**: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Belo Horizonte: [s.n], 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadjá Fonsêca. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

MALDONATO, Mauro. **Passagens de tempo**. São Paulo: Sesc SP, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **8 X Fotografia**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri de Souza. País moderno, imagens modernas. In: _____. **Bem na foto**: a invenção do Brasil na fotografia de Jean Manzon. 2007. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica (PUC), 2007. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510838_07_cap_08.pdf> Acesso em: 11 jun. 2012.

MENDES, Ricardo. **1984-2005**: fotografia no Brasil, olhando à frente. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/rico/rmbiocv.htm>>. Acesso em: 12 out. 2010.

_____. **Fotografia e modernismo:** um breve ensaio sobre idéias fora de lugar. 1996. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>>. Acesso em: 12 out. 2010.

_____. **Fotografia moderna e historiografia brasileira:** divergência e convergência. Convergência Mesa O estatuto da fotografia como representação contemporânea. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/download/divergencia.doc>>. Acesso em: 12 out. 2010.

_____. **Once upon a time:** uma história da História da Fotografia brasileira. São Paulo: [s.n], 2003. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/download/onceupon.doc>>. Acesso em: 12 out. 2010.

NADAR, Felix. TOURNACHON, Gaspard Felix. REPENSEK, Thomas. My life as a photographer. **Photography**, Michigan, v.5, p.6-28, summer 1978. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778642>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

NEVES, Juliana. São Paulo no segundo pós-guerra: Imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 26, n. 75, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v26n75/07.pdf>> Acesso em: 27 abr. 2011.

NUNES, Alexandre; FREITAS, Regina. **Século XIX:** invenções no século XIX. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/48563043/Invencoes-do-sec-XIX>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zarhar, 1999.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

PHOTO. **Spécial:** du nouveau à New York. França, n. 125, fev. 1978.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine.** Paris: Flammarion, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é positivismo.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROCHA, Regina Maurício da. **A poética fotografia de Paul Strand.** São Paulo: Edusp, 2012.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials.** London: SAGE, 2012.

ROSSI, Paulo José. **A fotografia no Brasil: do descobrimento à fotografia moderna.** Fortaleza, CE: Curso de Apreciação de Artes, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: em documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2008.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec; Senac São Paulo, 2005.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno.** São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos).

SAYAG, Alain. **De la photographie comme um des beaux-arts.** France: Photo Poche, 2002.

SNELLING, Henry Hurt. **The daguerrean art: its present state and future prospects.** New York: Dodo press, 1851. Disponível em:

<http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8510006_SNELLING_PHOTO-ART-JOURN_1851-08.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Ensaio sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Rainer. **Revolução francesa: a revolução francesa marca o início da idade Contemporânea.** Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/revolucao-francesa.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

_____. **Revolução industrial: o processo da Revolução Industrial.** Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/revolucao-industrial.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

STIEGLITZ, Alfred. **Pictorial Photography.** Scribner's Magazine, nov. 1899. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/77198265/Pictorial-Photography-by-Alfred-Stieglitz>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

STIEGLITZ, Alfred. How I came to photograph clouds. **The Amateur Photographer & Photography**, v. 56, n. 1819, 1933. Disponível em: <<http://www.jnevins.com/steiglitzclouds>>. Acesso em: 2 out. 2010.

STUART, Hall. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio Janeiro: DP&A, 1999.

TERRY, Eagleton. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VELOSO, Patricia; ALBUQUERQUE, Ricardo (Org.). **Chico Albuquerque fotografias**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2009.

VINCI, Leonardo da. **Anotações de Da Vinci**: por ele mesmo. São Paulo: Madras, 2004.