

Do daguerreótipo às manipulações artísticas: uma breve história da fotografia brasileira

From Daguerreotypes to artistic manipulations: a brief history of Brazilian Photography

Caroline Vieira Sant'Anna

Resumo

Este artigo busca traçar um breve panorama da história da fotografia, seus usos e linguagens, dirigindo o olhar para as produções brasileiras, a partir da década de 1960 até os dias atuais, quando a imagem pós-fotográfica assume seu lugar dentro do mercado das artes visuais. Para isto, voltamos a nossa pesquisa para a questão da mimese e para as diversas intervenções / manipulações fotográficas que surgem desde a descoberta do primeiro daguerreótipo.

Palavras-chave

História; Fotografia; Artes Visuais.

Abstract

This paper intends to show a panorama about the history of photography, its uses and languages, directing the focus to Brazilian productions from the late 60 's until present, when the image called "pos photography" is recognized in the market of the Visual Arts. So, this research treats the question of mimesis and the different interventions and photographic manipulations that arise since the discovery of the Daguerreotype.

Keywords

History; Photography; Visual Arts.

1. Introdução

Desde a sua invenção, na primeira metade do século XIX, a fotografia foi muito questionada, pois, como ficou comprovado posteriormente, ela mudaria em definitivo o modo do homem perceber o mundo, a arte e a si próprio. Isso alterava, como havia sido dito por Susan Sontag, o confinamento na caverna, oferecendo-nos a possibilidade de reter o mundo em nossa cabeça.

Walter Benjamin (1892-1940) foi quem primeiro introduziu os estudos sobre a fotografia enquanto um discurso teórico. No seu primeiro ensaio intitulado *a Pequena história da fotografia* (1931), o autor assinala a questão da autenticidade ou o que muitos fotógrafos que o seguiram preferiram chamar de problemas do realismo. No segundo e, talvez, o mais conhecido – *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) –, Benjamin nos remete à discussão sobre a perda da aura na obra de arte. Refere-se às “[...] técnicas de reprodução [que] destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição [de modo que] multiplicando-lhes os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez”. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

As reflexões sobre as consequências do avanço causado pelo desenvolvimento tecnológico e o advento da cultura de massa alteraram, de maneira incontornável, a noção de arte não só no que tange à produção, mas à sua própria fruição e recepção.

A fotografia surge como a grande vilã dessa transformação. Pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas as quais foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva, ao mesmo tempo em que a mecanização liberou os pintores para a prática exclusiva da criação. Colocava-se em questão, na época, a incompreendida subjetividade do fotógrafo, pois, desde o início, foi dada à imagem fotográfica uma mera função mimética cujo fim residia na colaboração de pesquisas e documentações históricas.

Mais tarde, após a introdução das reflexões trazidas por Benjamin, um dos estudiosos do gênero, André Bazin (1945) tratou a fotografia em termos de uma especificidade ao afirmar ser a imagem registrada pela câmera obscura de um realismo objetivo em comparação ao realismo subjetivo aplicado nas belas artes. Para a fotografia, prevalecia a técnica, o homem era visto como simples operador da mesma, não se considerando qualquer questão que implicasse na sua subjetividade. Ainda de forma ambígua, o que Bazin argumentava dizia respeito à fotografia ser ou não uma representação perfeita da realidade. O seu tema central dava destaque ao próprio fazer fotográfico, “[...] à relação de contigüidade entre a imagem e seu referente, no princípio de transferência da aparência do real para a película sensível.” (DUBOIS, 2003, p. 25).

A ideia inocente de tratar a fotografia como simples *analogon* do real foi revezada pela impressão do índice no sentido peirciano introduzido por esses teóricos. Bazin (1945) e Roland Barthes (1961) tratavam a fotografia como emanção

do referente. Barthes perscrutava a imagem em termos de uma essência. A imagem valia como um vestígio, “o isso foi”, enquanto Bazin a pensava como um tipo de moldagem do mundo visível. Em seu último livro, *A câmara clara* (1984), Barthes desenvolveu uma concepção fenomenológica para tratar as imagens da sua infância. O filósofo escolheu para isso um novo caminho – afeto e memória – deslocando a mimese do tema central da fotografia.

2. Fotografia e documentação

A vocação documental da fotografia esteve evidente, desde a invenção do primeiro daguerreótipo¹, sendo muito explorada pela Antropologia devido aos inúmeros recursos que tal aplicação fornecia aos seus estudos. Os arquivos históricos mostram que seu primeiro uso data de 1898 quando Haddon e Rivers levaram uma câmera para filmar a famosa expedição a Torres Straits. Seu uso ficou imortalizado no século XX por dois grandes nomes: Robert Flaherty (1922) que registrou a vida entre os esquimós e Malinowski (1922) que mais tarde representaria o imaginário simbólico dos nativos da Melanésia.

É o valor de testemunho a principal característica da fotografia documental, a prova de que algo existe, do “isso foi”, usando uma expressão de Barthes. Como documento, a fotografia desempenha para a sociedade um importante recurso memorial, já que o momento em que foi concebido o seu corte, no tempo e no espaço, este não se repetirá jamais. O que foi registrado ficará determinado para sempre, atravessará o tempo, possibilitando que outras pessoas possam ter conhecimento do que foi ali representado. Como afirma Gisèle Freund, “[...] a sociedade deixa de retratar-se individualmente para se reconhecer culturalmente nas fotografias e conhecer no outro seus costumes e hábitos” (FREUND, 1979, p. 15).

Vale recorrer aqui à reflexão desenvolvida por Boris Kossoy ao considerar o documento fotográfico constituído de uma realidade interior e outra exterior. À segunda estaria atrelado o significado do testemunho, o que a imagem informa enquanto referente, enquanto à primeira, o significado do valor atribuído à memória, a realidade interior da imagem e que só pode ser reconstruída a partir da intuição de cada espectador. Ou seja, ao “[...] imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos” (KOSSOY apud SAMAIN, 2005, p. 41).

É possível dizer então que a imagem é uma “forma de falar do mundo”, tanto por parte de quem a produz, quanto pelos seus receptores. Sendo assim, além de informar sobre uma realidade, cada imagem, como afirma Kossoy, permite “[...] a criação e a construção de realidades” no seu processo de expressão e recepção.

3. A nova fotografia documental

No passado, a fotografia documental foi interpretada como uma vertente mais tradicional, posto que a fidelidade ao registro da realidade retirava-lhe a pos-

¹ O daguerreótipo, invenção de Louis Jacques Mande Daguerre (1787–1851) e Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), caracteriza-se pela imagem registrada basicamente pela exposição de uma chapa de cobre, revestida de prata sensibilizada pelo vapor de iodo, da qual a imagem era revelada pelos fumos do vapor de mercúrio.

sibilidade de um investimento estético. Com as mudanças políticas vivenciadas pela década de 1960, houve uma redescoberta do gênero documentário, principalmente no cinema, revelando-se um campo frutífero para discutir as questões sociais, culturais e políticas que envolviam o Brasil. Esta abertura possibilitada pela cinematografia permitiu que os fotógrafos associados a esse gênero de linguagem alçassem vôos mais altos.

Foi na década de 1960 que a fotografia brasileira ganhou destaque com a experiência fotojornalística da revista *O Cruzeiro* (1928). Essa nova edição passou a ter circulação nacional a partir da década de 1940 com a participação dos franceses Jean Manzon (1915-1992) e Pierre Verger (1902-1996) e, posteriormente, com a formação do grupo de fotógrafos brasileiros integrado por nomes como o de José Medeiros (1921-1990), Luiz Carlos Barreto, Indalécio Wanderley (1928-2001), Flavio Damm, entre outros. O fotojornalismo criava o espaço, antes destinado ao texto, para as mudanças exigidas pelo novo formato editorial, que privilegiava a vertente conhecida como fotoensaio.²

Nesse momento, ainda era grande o número de fotógrafos estrangeiros no país. Na primeira equipe da revista *Realidade*, há nomes como o da inglesa Maureen Bisilliat, a suíço-norte-americana Claudia Andujar, os americanos Lew Parrela, George Love e David Zingg, além dos brasileiros, Walter Firmo, José Hamilton Ribeiro, Luiz Fernando Mercadante. A revista *Realidade* ficou consagrada pelo uso permanente da cor como elemento que deu os tons a uma nova linguagem fotográfica.

Seguindo o rastro de sucesso das revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*, a editora Abril lançou, poucos anos depois, a revista *Veja* (1968). De acordo com Luís Humberto Martins, naquele momento, a fotografia foi um item relevante e inteligente de informação com uma linguagem original, um conteúdo próprio, e não apenas um testemunho contestador do texto, ou mesmo um simples elemento gráfico de discutível importância.

Outra contribuição para o estabelecimento e desenvolvimento da fotografia brasileira foi a criação do *Jornal da Tarde* e do *Estado de São Paulo*, além do Prêmio *Esso* de fotografia, de extremo valor para a consagração do repórter fotográfico.

Nessa época, era evidente a vontade do fotógrafo-artista em se estabelecer no espaço que fora inaugurado pelo fotojornalismo. Isto incluía o desejo de conquistar um lugar dentro das artes visuais, evidenciado pela constante busca na construção de uma imagem mais autoral. Dentro dessa filosofia, destacaram-se as obras de Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee e Geraldo de Barros, que continuavam suas buscas por novas experimentações, fundando em 1966 a *Rex Gallery and Sons*, divulgadora do movimento da *pop art* brasileira³ e dos primeiros *happenings* de São Paulo.

² Gênero jornalístico que surgiu pioneiramente na Alemanha, cuja proposta editorial era dar status à imagem, que não seria mais vista como secundária dentro da matéria ou como mera ilustração do texto.

³ Ângela Magalhães (1998) relata que a arte pop representou, para os artistas brasileiros, mais do que uma proposta estética de apropriação de elementos da indústria cultural, ela foi uma possibilidade de se questionar e criticar os rumos políticos que o país assumia após a instauração da ditadura militar.

Geraldo de Barros, particularmente, foi o responsável pelo processo de desnaturalização da fotografia que provocou mudanças na estrutura dessa linguagem até então “[...] assentada no registro do natural e da boa aparência”. Nesse período, o olhar fotográfico buscava uma representação da identidade nacional com a fotografia sendo utilizada como uma linguagem de forte tendência autoral.

A ruptura causada pelo *experimentalismo* de Geraldo de Barros e o *concretismo* de Oiticica Filho em 1940 abriram definitivamente o campo para o florescimento da fotografia conceitual, cuja intenção é a predileção por temas que despertam o interesse pessoal do fotógrafo e que expressam o imaginário criativo.

A configuração final da década de 1970 apresenta um saldo positivo para a fotografia que tem na organização do movimento fotográfico, em diversos estados brasileiros, o seu referencial. Destacamos o trabalho do *FotoBahia* (BA) de Aristides Alves e o *FotoAtiva* (PA) de Miguel Chikaoka. O fim da censura também provocou o aparecimento das primeiras agências de fotógrafos, como a F-4 (SP, 1979), considerada a mais importante e talvez a mais antiga. Essa organização somada a um intenso rigor estético proporcionou a fotografia brasileira reconhecimento nacional e internacional.

Desse período, destacamos também nomes como os de Nair Benedito, Juca Martins, Luiz Carlos Felizardo, Hélio Campos Mello, entre tantos outros. Estes fizeram a história do fotojornalismo brasileiro, caracterizado pelo instante decisivo, o flagrante perfeito, onde a exatidão da composição não deixava escapar nenhum elemento caro à cena registrada. Ampliando esse quadro, citamos as imagens dos fotodocumentaristas Marcos Santili, que realizou um importante trabalho sobre Rondônia em 1977 e Pedro Martineli, com seus documentos sobre a Amazônia, em 1970.

Posteriormente, na década de 1980, pode-se falar de uma *nova fotografia documental*, cujo valor estético é uma preocupação evidente em seus autores com vistas a ocupar o lugar de arte, trazendo, como consequência, o próprio questionamento do termo documental. Nas palavras de Ângela Magalhães, essas novas formas de pensar e de trabalhar a imagem fotográfica reafirmam “[...] a dialética do artista com a fotografia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada, expressando [...] um intenso questionamento sobre as possibilidades [dessa] linguagem” (MAGALHÃES, 1998, p. 253).

Além disso, na década de 1980, a fotografia ganha maior relevância participando do cenário cultural e artístico brasileiro. É no final de 1970 para 1980 que surgem importantes galerias como a da *Funarte* (RJ, 1979), *Fotoptica* (SP, 1979-1996), *Álbum* (SP, 1980-1982), entre outras, que passavam a exibir diversas mostras fotográficas.

É importante lembrar que tanto para a literatura tradicional quanto para al-

guns teóricos contemporâneos ainda permaneciam a ideia de que a significação fotográfica deveria ser vista a partir do seu dispositivo. É evidente que a fotografia só pôde evoluir culturalmente como instrumento de representação simbólica, quando se distanciou da tese da fidelidade à realidade e possibilitou que a criatividade do fotógrafo pudesse falar mais alto. Hoje, “[...] a fotografia não é mais entendida como esse reconhecimento direto das coisas, mas um filtro que permite ver, selecionar e fazer advir” (FERNANDES JR, 2002, p. 90).

O fato é que certo mistério e uma determinada dose de polêmica fez parte da história da fotografia, mas são os controvertidos usos e funções dessa linguagem que garantem o seu elevado grau de expressividade. Se, no século XIX, ela reclamava por ser vista como mera cópia do real, o século XX foi profícuo para a evolução e para a compreensão da fotografia como uma nova forma de linguagem regida por uma gramática específica que dialoga tanto com a informação quanto com a arte.

4. Fotografia expandida

Historicamente, pode-se dizer que as vanguardas artísticas – cubismo, dadaísmo, futurismo, construtivismo, surrealismo, entre outros ismos – surgiram no contexto capitalista europeu e da sociedade burguesa e se insurgiram contra os mesmos. Estas também foram responsáveis por uma grande revolução e por uma construção de um novo estatuto para a fotografia, pois possibilitaram, pelo seu caráter desestabilizador e insurgente contra a ordem normativa, moral, estética e social, inserir a fotografia na história, reconhecendo-a também como arte.

No contexto dessas discussões políticas e culturais, a fotografia se articulou com as vanguardas históricas encontrando ressonância em diversos movimentos estéticos. Embora tenha havido uma aproximação da fotografia com as artes plásticas, desde o século XIX, somente a partir da década de 1950 do século XX, é que a arte iria restabelecer uma ligação explícita com o universo fotográfico.

Iniciava-se, em definitivo, o encontro da fotografia com as artes visuais facilitado pela *Pop Art*, forma artística que representou a dissolução dos velhos dogmas modernistas, valendo-se do uso de imagens diversas e fazendo valer a máxima da reprodutibilidade técnica. Daí por diante, a união da fotografia com as artes plásticas estava selada, colocando-se um ponto final na especificidade e na autonomia dos meios artísticos caros à modernidade. A imagem deixou de ter um sentido meramente fotográfico, de ordem técnica, para dialogar com outras linguagens artísticas como a performance, a instalação, a escultura e o vídeo. Nesta relação de entrelaçamento de saberes e hibridização de suportes, a fotografia passou a exigir do espectador outra capacidade de leitura e observação da obra.

É neste contexto de contaminação, experimentação e expansão dos processos criativos e, conseqüentemente, da fruição da obra, que o termo *fotografia ex-*

pandida ganha notoriedade. Esta busca pela inovação e a recusa pela pureza ampliaram os limites da linguagem fotográfica. A obra do mineiro Eustáquio Neves é um exemplo contundente para a compreensão destes novos paradigmas.

Eustáquio Neves rompe com a matéria prima – o mundo “real”, o mero registro, para através da linguagem da fotomontagem trazer à tona questões relacionadas à identidade do negro no Brasil. Na série *Boa Aparência*, o artista rasura o paradigma da fotografia convencional e produz uma fotografia atravessada por outras imagens, construindo a representação da representação, oferecendo ao espectador uma polifonia de sentidos. A encenação é outra marca da fotografia contemporânea. Como já dissemos, no passado, coube à fotografia uma função mimética, como cópia pura do real. Na contemporaneidade, a fotografia flerta com o modelo da pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX para criar uma narrativa inventada, imaginada.

A narrativa fantástica criada pelo fotógrafo baiano Ivã Coelho é representativa desta estética capturada pela fotografia contemporânea. “[...] O esforço e a perícia envolvidos na montagem de uma cena dessas podem ser legitimamente considerados equivalentes ao tempo e à destreza de um pintor trabalhando em seu ateliê” (COTTON, 2010, p. 51).

O fotógrafo não quer mais documentar, contar ou contextualizar uma história, o artista-fotógrafo quer criar a sua própria história, escrever a sua crônica da realidade e, para isto, ele usa da montagem, da cena e da direção dos atores. Nestas obras, os títulos são marcas textuais importantes, índices de leituras das narrativas inventadas pelo artista.

É importante que fique claro que a teatralização sempre fez parte da história da fotografia, a exemplo dos retratos de família realizados no século XIX. Neste período, muitos retratos foram produzidos com vista a mostrar a ascensão social e os emblemas da sociedade. O que diferencia esse tipo de representação da encenação contemporânea é o caráter fantástico da história criada. A busca pela narrativa que se constrói menos como um espelho da sociedade e mais como um mergulho livre pelos mundos da criação.

Caminhando em outra direção, mas não menos experimental, o *Coletivo CIA DE FOTO*, (SP), explora o universo onírico em suas imagens a partir da manipulação tecnológica. Saturação de cores, superexposição e ângulos inusitados compõem o universo narrativo das imagens. Estes exemplos terminam por reafirmar este novo campo conquistado pela fotografia onde, como sugere Arlindo Machado:

[...] sob égide da eletrônica, [a imagem] converte-se agora no meio por excelência da metamorfose. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter os seus valores cromáticos ou os seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando paisagens híbridas

e exóticas, a meio caminho entre surrealismo e abstração. [...] diferentemente das imagens fotográficas convencionais, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa, a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de modelar (MACHADO, 2005, p. 315).

A fotografia, ou imagem pós-fotográfica, termo escolhido pelos críticos para tratar essa imagem contemporânea, retoma o valor de aura atribuído à obra de arte. Ganham destaque as imagens em *pin-hole*, a utilização e as alterações de fotos em *polaroids*, a exemplo dos trabalhos de Gal Oppido, as alterações no filme e nas próprias imagens de Luis Braga, entre outros nomes, como Rosângela Rennó, Vik Muniz, Kenj Otta que exploram as diversas formas de manipulação fotográfica como forma de expressão.

Contudo, o termo *fotografia expandida*, amplamente difundido na atualidade entre os estudiosos da imagem e frequentadores de exposições, não é tão novo assim. Foi na década de 1970 que o crítico, fotógrafo e editor da revista *European Photography*, Andrés Muller-Pohle, designou o conceito expandido para a fotografia, pois acreditava que fazer fotografia pressupunha uma série de intervenções. As décadas seguintes são caracterizadas por uma fotografia radicalmente autoral, com a consolidação de um mercado direcionado para esse antigo, novo tipo de arte. Antes, se não desprezada, não tão apreciada e festejada como agora.

5. O caráter mestiço da fotografia

No Brasil, como cita o pesquisador Rubens Fernandes Júnior, o crítico Tadeu Chiarelli daria mais tarde, em 1994, uma denominação menos charmosa e, talvez, quem sabe mais precisa, nomeando-a pelo termo de *fotografia contaminada*, nome perfeitamente apropriado se levar em consideração que se trata de uma imagem misturada, mestiça e híbrida.

É fato que o caráter mestiço da fotografia esteve presente desde a sua invenção. Rubens Fernandes Júnior se refere a *Two ways of life*, de 1857, da autoria do sueco Oscar Gustave Rejlander, como a primeira imagem manipulada. Segundo Fernandes, esse fotógrafo e litógrafo, naturalizado inglês, é o primeiro a trazer a ideia de construção para o fazer fotográfico quando combinou cerca de trinta negativos que superpostos davam à impressão de uma única fotografia.

Já a inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1878) foi quem primeiro interferiu no aparelho fotográfico, desarticulando as suas regras fixas e instituindo a ideia do foco crítico, difuso e impreciso, trazendo para a época a perspectiva da imperfeição e dos contrastes como um elemento de linguagem.

Foi destaque a obra de Valério Otaviano Rodrigues Vieira (1862-1941), pioneiro na arte da fotomontagem brasileira, com a fotografia conhecida como *Os trinta Valérios*, produzida em 1900, onde o autor brinca com a própria imagem, multiplicando-se em vários papéis para compor uma única cena.

Apesar dos esforços de alguns fotógrafos no século XIX para retirar a fotografia do ostracismo, somente no século XX esta começou a dar os verdadeiros passos para a sua libertação, o que garantiu aos fotógrafos uma maior autonomia e um maior exercício da criatividade. Esta fase se apresenta como o momento em que a fotografia disputa espaço com as artes, intervindo intensamente nos negativos, de onde parte o movimento *pictorialista*, que recusa a pureza da técnica, da objetividade e do automatismo inerentes à câmera fotográfica.

Esse movimento eclodiu na Inglaterra, França e nos Estados Unidos, a partir da década de 1890, reunindo os fotógrafos que ambicionavam o mesmo prestígio e respeito cultivado pelos artistas dos processos convencionais.

Com referência a experiência *pictorialista* no Brasil, essa só teve início em 1926 com o movimento *Photo Club Brasileiro*, no Rio de Janeiro, responsável pela divulgação de uma fotografia de conceito artístico. Em 1939, surge um outro movimento em São Paulo, o *Fotoclubista*, que deu origem ao *Foto Clube Bandeirantes*, grupo que manifestou uma oposição ao caráter academicista aplicado aos olhares romantizados dos primeiros fotógrafos *pictorialistas*, buscando nas formas e abstrações uma nova linguagem.

Somente com a técnica da fotomontagem iniciada na Alemanha em 1918 e a apropriação da fotografia pelo movimento dadaísta⁴ é que o conceito expandido entra para o vocabulário fotográfico. A técnica da fotomontagem consistia em apropriar-se de outras imagens retiradas de revistas e do uso de textos, fundidas a recortes extraídos de outros materiais à imagem fotográfica, criando-se uma nova linguagem e constituindo-se numa nova sintaxe. Como nos esclarece Maria Celeste Wanner citando Arthur Danto:

A possibilidade de cortar, organizar e colar imagens fotográficas, numa justaposição evocativa, retorna, oferecendo ao artista condições para construir imagens a partir da seleção de várias fotografias e desse processo. A diferença é que, dessa vez, a tesoura e a cola são substituídas pelo computador e programas específicos (DANTO apud WANNER, 2010, p. 240).

É nessa explícita junção de arte e fotografia que surge um dos maiores nomes que já fez uso das montagens e intervenções na imagem fotográfica, Man Ray⁵ (1890-1976). Este artista norte-americano provocou com a invenção das *rayographs* e *solarizações* um maior desejo pela experimentação.

A utilização da fotografia pelos artistas e a construção das primeiras fotomontagens começam, no Brasil, com as experimentações do alagoano Jorge de Lima (1893-1953). Sua arte data do final da década de 1930 e centra-se no universo e na figura feminina, revelando as intervenções advindas da obra de Sigmund Freud (1856-1939) e que expressava, por fim, um forte apelo à arte surrealista.⁶

⁴ O Dadaísmo foi a primeira manifestação antiarte do século XX. Foi um movimento de protesto, politizado que denunciava os métodos e os meios da cultura burguesa através do paradoxo e da negação, tornando-se o mais radical movimento intelectual da história da arte, superando, pela sua intensidade e dimensões estéticas, todos os movimentos de vanguarda.

⁵ Emmanuel Radnitszsky, ou como ficou conhecido Man Ray, foi um cronista do seu tempo. Pintor, designer, escultor, fotógrafo e cineasta, este norte-americano desenvolveu uma das mais importantes expressões artísticas usando a fotografia como suporte. Influenciado pelo movimento dadaísta fez parte do grupo New York dada liderado por Marcel Duchamp e Francis Picabia.

⁶ O Surrealismo surgiu em 1924 e foi o último movimento da vanguarda europeia.

As fotomontagens brasileiras ganham destaque na década de 1940 e 1950 com as experimentações do artista plástico Athos Bulcão (1918) cuja obra reflete a influência das fotomontagens iniciadas em Berlim. É indispensável relembrar o movimento *fotoclubista brasileiro* e a forte relação que imprimiu entre a arte e a fotografia, naquele momento, década de 1940. São desse período também as *Fotoformas* de Geraldo de Barros⁷ e o *Concretismo* de José Oiticica Filho⁸. Estes artistas intervieram na fotografia de maneira inédita, buscando alterações em termos de luz, sombras e formas, sendo ambos um marco dessa nova possibilidade estética.

Ao passar da simples documentação para uma nova percepção do tempo e do espaço, e ao possibilitar uma perspectiva conceitual, autoral e subjetiva, a fotografia abre caminhos ao imponderável ou ao puramente artístico, haja vista que

[...] não é mais suficiente apenas a preocupação com a aparente perda da referência fotográfica e de sua autoridade como documento testemunhal. A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos (FERNANDES, 2002, p. 115).

A questão que se levanta é a seguinte: no que se transformou a fotografia depois da própria fotografia? Para os seus pesquisadores “[...] a idéia de fotografia depois da arte da fotografia aparece como uma extensão ao invés de um campo encolhido” (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 85). Ou, como esclarece Maria Celeste Wanner, a fotografia se tornou “[...] um campo sem limites onde o artista pode trabalhar fora da pureza de uma determinada técnica ou através de seus próprios meios tradicionais” (WANNER, 2010, p. 241).

6. Conclusão

Em tese, parece impossível traçar um panorama preciso. O que se pode fazer é apontar as linhas de força. E, neste sentido, as fragilidades se mostram evidentes. As fronteiras foram esgarçadas, e também institucionalizadas.

A ênfase dada às novas tecnologias não esconde as reais intenções de denunciar a tradição, modelos que a fotografia teve que negar para se afirmar contemporânea. Porém, o que chama mais atenção na atualidade é que a fotografia pode ser apenas uma fotografia – sem rótulos. A liberdade conquistada nas gerações anteriores pode ser praticada sem a necessidade de uma bandeira, sem a eleição de um inimigo, sem rituais de autoafirmação. Para os estudiosos da imagem, a questão agora não é mais definir – como tantas vezes se tentou – o que é a fotografia contemporânea –, mas sim apontar as suas potencialidades, suas linhas de força. Isto nos permite concluir que a imagem fotográfica e seus autores estão sempre buscando novas experimentações, ainda que estas signifiquem um novo olhar sobre velhos procedimentos usados pelas vanguardas históricas ou mesmo processos primitivos, desde que mesclados com recursos de alta tecnologia.

⁷ Geraldo de Barros, conforme nos informa Fernandes Júnior e Helouise Costa, foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube Bandeirantes (SP) a intervir no processo fotográfico, fornecendo instrumentos para um questionamento dos limites impostos até então à linguagem fotográfica, dando à fotografia um paradigma de modernidade. Seu processo de criação, com base na desnaturalização da fotografia, provocou rupturas e abalou as estruturas da linguagem, até então assentadas no registro natural e da boa aparência. Participou do Masp em 50 com a importante exposição Fotoforma, sendo um precursor da arte de vanguarda no Brasil.

⁸ José Oiticica Filho iniciou-se no fotoclubismo carioca no começo dos anos 40. Fez parte do Photo Club Brasileiro, sendo durante muito tempo um ardoroso defensor da estética tradicional pictorialista. Somente na segunda metade da década de 1950, Oiticica se afastou do fotoclubismo carioca lançando mão das fotomontagens, o que trouxe para a sua produção um ar mais dramático, com a simulação da contraluz. Buscou fugir da estética documental designada ainda por muitos para a fotografia e valorizando o trabalho de laboratório como forma de expressão artística. No campo das artes plásticas, seu trabalho foi compreendido ora como uma manifestação expressionista ora construtivista, mas é nesta categoria que sua obra ganha maior projeção.

Tal como afirma Fernandes “[...] a fotografia sempre esteve aberta, tanto para aqueles que quiseram mapeá-la e circunscrevê-la em limites bem precisos, como para aqueles que se propuseram a explorá-la buscando ampliar sua área de atuação como linguagem e representação” (FERNANDES, 2002, p. 111).

Referências

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 6. ed. São Paulo: Papirus, 2003.
- FERNANDES, R. *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- FERNANDES, R. *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. PUC. São Paulo, 2002.
- FREUND, G. *Photographie et Societé*. Paris: Editions du Seuil, 1979.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES, A.; PEREGRINO, N. O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira. In: TURAZZI, M (org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.27, 1998.
- KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- SOULAGES, F. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.
- WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.

Sobre a autora

Jornalista e mestre em Cultura e Sociedade pela FacomUFBA. Editora do Programa Soterópolis da TVE - Bahia.

E.mail: carolvieira.fib@gmail.com