

O PICTORIALISMO E A FOTOGRAFIA BRASILEIRA

Autor: Catia S. Herzog
Instituição: PPGMS/UniRio
E-mail: herzogcatia@gmail.com

Resumo: Este artigo trata da sobrevivência de valores do movimento pictorialista na fotografia brasileira contemporânea, apontando suas principais características e ressaltando a ambivalência deste movimento que, através de sua relação com a técnica fotográfica, antecipou o experimentalismo na fotografia moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia. Pictorialismo. Arte.

Abstract: This paper is an effort to grasp the survival of certain values of the pictorialistic movement in the Brazilian contemporary photography, pointing out its mainly characteristics and highlighting its ambivalence concerning the photographic technique, thus anticipating modern and contemporary photography's experimentalism.

Key words: Photography. Pictorialism. Art.

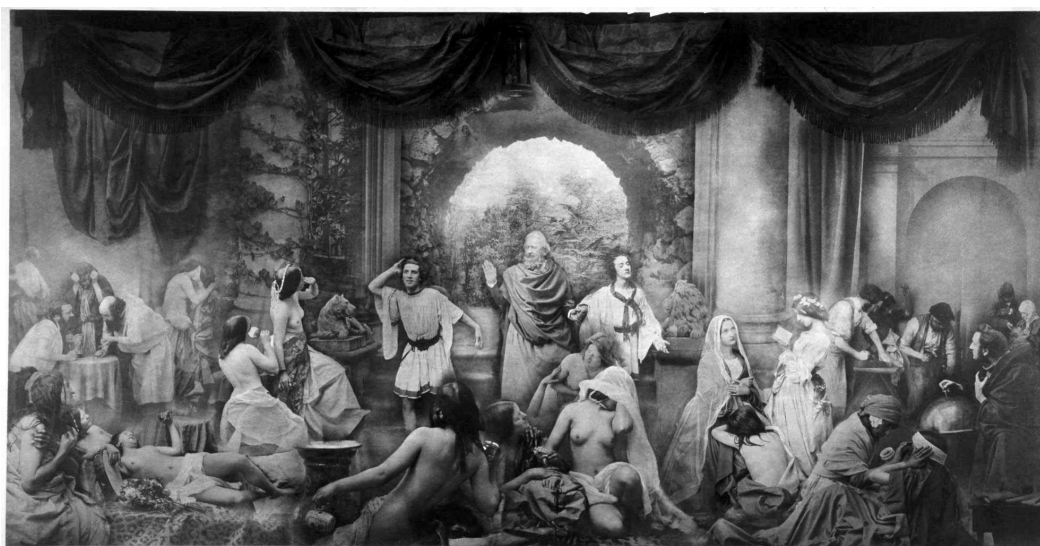
O movimento pictorialista, de orientação academicista (os principais estilos, modelos do pictorialismo, foram o neoclassicismo, romantismo, naturalismo e impressionismo), ocorreu em fins do século XIX, inicialmente na França e Inglaterra, paralelamente ao barateamento da produção fotográfica e ao auge de sua industrialização (MELLO, 1988), que corresponde à passagem do daguerreótipo à fotografia. Seus adeptos eram, em geral, oriundos de associações, grupos e clubes de amadores da fotografia e, através de processos e técnicas pré-industriais, procuravam dotar a fotografia de um caráter artesanal ou artístico, revestindo sua prática de valores da pintura e transformando a cópia fotográfica em obra única. Logo, o estilo se estendeu aos Estados Unidos e, tardiamente, ao Brasil.

As encenações fotográficas são frequentemente confundidas com o pictorialismo. A princípio estas encenações tinham um objetivo bastante específico: fornecer apoio ao retratado durante os longos tempos de exposição da fotografia. Assim, os fotógrafos passaram a utilizar em seus estúdios todo o tipo de acessórios nas mais distintas, e até bizarras, configurações cênicas.

Ao longo da sua história, a encenação se naturalizou, sobretudo, na forma da publicidade e do cinema, buscando - na contramão dos objetivos dos fotógrafos pictorialistas - fornecer ao espectador uma experiência de realidade exacerbada. De

todos os modos, qualquer experimentação estética, seja figurativa ou abstrata, acadêmica ou moderna, é encenação, da mesma forma que na publicidade e no cinema.

Assim como a encenação, o pictorialismo atravessa a história da fotografia e se confunde com a questão da fotografia como arte (SONTAG, 1996). Sua origem está associada ao trabalho do fotógrafo Oscar Rejlander (1813-1875), que combinava os negativos de modo a obter fotomontagens de caráter moralista, como “Os dois caminhos da vida”, de 1857, onde procura figurar a dicotomia entre prazer e dever, representando, de um lado da imagem, a vida para aquele que se entrega aos prazeres e, do outro, a vida para aquele que cumpre seu dever.

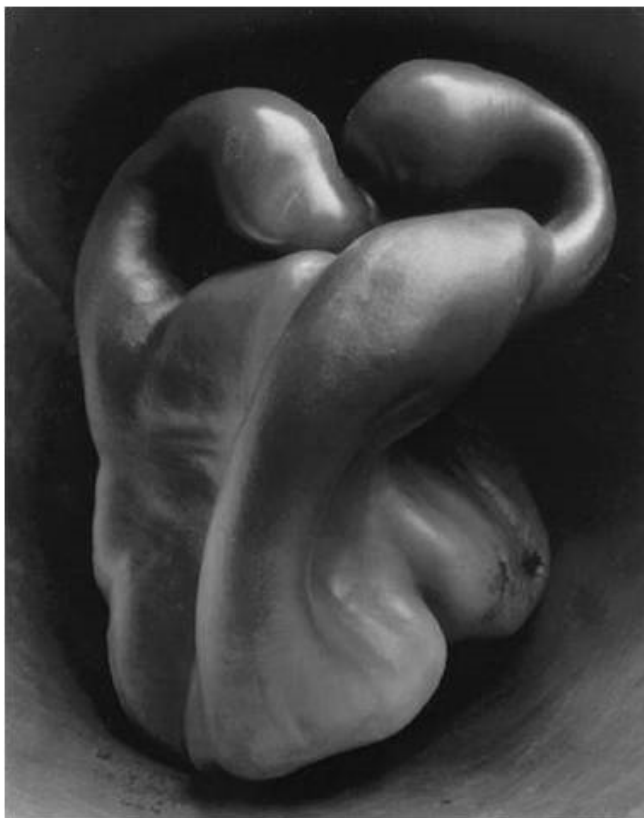


Oscar Rejlander, Os dois caminhos da vida, 1857

Nos Estados Unidos da América, o movimento pictorialista, capitaneado por Stieglitz a partir de 1902, sofre, segundo Amar (2011), em 1907, um desvio de sua orientação inicial: seus principais membros adotam a prática da “fotografia direta” ou “*straight photography*”, que promove uma ruptura com os padrões convencionais da fotografia pictorialista, exaltando as características próprias do meio fotográfico. Na modernidade da *straight photography* é possível antever a relação que a arte contemporânea estabelece com a realidade e o contexto, distanciando-se dos cânones mais idealistas do modernismo (AMAR, 2011).

Uma imagem emblemática da *straight photography* é a fotografia de Edward Weston: *Pimentão Nº 30*, 1930 (AMAR, 2011, p. 94). Aproveitando ao máximo a objetividade da câmera fotográfica, Weston apresenta uma imagem sensual, que lembra um corpo retorcido, provocando surpresa quando se reconhece ali um simples legume. Podemos, a partir deste ponto, falar de um cânone estabelecido

pela fotografia moderna: aproveitar a proximidade e nitidez da câmera fotográfica para revelar a beleza própria das coisas, explorando o abstracionismo dessas imagens, que se tornam tão clichês quanto aquelas pertencentes à tradição pictórica mais academicista.



Edward Weston, Pimentão nº 30, 1930

Segundo Amar,

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

No Brasil, o pictorialismo está estreitamente associado à atividade dos membros dos fotoclubes, em especial o Photo Club Brasileiro (Rio de Janeiro, 1910) e, posteriormente, através da emblemática figura de José Oiticica Filho, no Foto Clube Bandeirante (São Paulo, 1939). Antonio Fatorelli (2000) menciona como José Oiticica refez, ao longo da sua trajetória de fotógrafo, o percurso realizado pelos principais movimentos fotográficos precedentes, apresentando e posteriormente superando, sucessivamente, os princípios da fotografia científica, da prática pictorialista e da estética purista moderna. Quanto à relação entre fotografia

moderna e pictorialismo, Mello (1988) afirma como as representações do pictorialismo desempenharam um papel importante no desenvolvimento da fotografia moderna.

Reproduzindo a polêmica que acontecia nos Estados Unidos e na Europa, no Brasil a questão da fotografia como arte se manifestou de forma explícita na produção fotoclubista.

No Photo Club Brasileiro, a discussão inicialmente se polarizou entre os adeptos de uma intervenção na cópia fotográfica à maneira dos pintores e do pictorialismo europeu, e os que advogavam pela consolidação de um vocabulário próprio da fotografia, mais próximos do ideário da fotografia direta, como os norte-americanos. Os defensores desta compreensão da fotografia eram contrários, por exemplo, ao retoque fotográfico, que falsearia a verdade da arte fotográfica (MELLO, 1988). Os adeptos desta visão eram chamados de “puristas”. Aqueles que defendiam para a fotografia o mesmo tratamento dado à pintura, ficaram conhecidos como “intervencionistas” (MELLO, 1988, p. 80).

Maria Teresa Bandeira de Mello, entretanto, observa que a atitude dos “intervencionistas”, visava menos à igualdade entre fotografia e pintura do que a negação de um idealismo purista, próprio do modernismo nas artes: a questão não seria “a associação entre fotografia e pintura, mas a negação de uma verdade artística única e absoluta” (1988, p. 79).

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

A tradição pictorialista influenciou decisivamente no debate sobre arte contemporânea. A ênfase na relação fotógrafo-técnica levou problemas fundamentais ao debate teórico, como por exemplo, a discussão em torno do sentido da fotografia, de seu conteúdo estético e, principalmente, das novas formas de pensar o estatuto da arte (MELLO, 1988, p. 43-44).

Baseando-se no pensamento de Jean-Claude Lemagny, Maria Teresa Bandeira de Mello (1988) adota a diferenciação entre o pictorialismo anedótico, de

caráter acadêmico, e o pictorialismo da forma, que busca no realismo fotográfico os meios de legitimação da fotografia como arte.

Assim, no pictorialismo brasileiro, a massificação da prática fotográfica provoca a reação dos fotoamadores, que reunidos em clubes e associações, procuram determinar as formas “adequadas” da fotografia, contaminadas por sua visão conservadora da arte e da sociedade. No entanto, as experimentações técnicas que estes fotógrafos realizavam, assim como as discussões que travaram, possibilitaram a emergência do pictorialismo da forma, momento em que a fotografia, finalmente, se legitima como arte, na visão de Lemagny.

A discussão sobre o caráter pictorialista de algumas fotografias é dificultada por uma abordagem que tradicionalmente entende o pictorialismo como um academicismo superficial e edulcorado. A maioria das referências na história da fotografia brasileira o coloca como um movimento estético reacionário que procura subjugar a fotografia aos movimentos pictóricos do século XIX - como o impressionismo, o realismo, o romantismo e o neoclassicismo.

Mello, entretanto, observa que “a fotografia é a marca do novo tempo e um dos símbolos dessa modernidade”, e que o pictorialismo internacional, adotado pelos fotoclubistas brasileiros, é o que possibilita a “concepção artística da fotografia” (MELLO, 1988, p. 66).

Para a pesquisadora, o pictorialismo:

Não deve ser considerado um movimento de vanguarda em ruptura com os ritmos e as formas de percepção do artista. Pelo contrário, pode ser considerado conservador, não se abrindo para a sociedade de massas e expressando uma compreensão da arte e do artístico como obra original e única, sem vinculações com o mercado. Por outro lado, esse experimentalismo acadêmico produziu impactos na técnica fotográfica pois, para atender às exigências da fotografia artística, foi necessário um aperfeiçoamento de procedimentos, equipamentos e materiais, desde melhoria da câmera à utilização de novos processos de impressão (MELLO, 1988, p. 44).

Atualmente, surpreende a utilização de técnicas artesanais por artistas e fotógrafos contemporâneos: Sebastião Barbosa fotografa com câmeras construídas por ele mesmo, artistas do coletivo Filé de Peixe realizam experiências com goma bicromatada e cianotipia. Também é conhecido o trabalho de Paula Troppe com câmeras *pinhole*, assim como o intenso uso do *flo*, pelo fotógrafo Caio Reisewitz. Vale ainda ressaltar a importância que a câmera *pinhole* e o trabalho em laboratórios

analógicos adquirem nos planos de estudos de cursos do ensino médio, dentro das disciplinas de Artes (o Colégio de Aplicação da UERJ oferece a disciplina “Tópicos Especiais em Fotografia”, onde se prevê a construção de *pinholes* e o uso de laboratório analógico).



Caio Reisewitz, Guanabara VII, 2009.

Neste contexto, pode-se observar uma retomada de práticas e debates que aproximam a fotografia de suas práticas pictóricas e artesanais. Esta retomada pode se apresentar como um sintoma da reação aos novos meios de produção tecnológica da fotografia e demanda um aprofundamento da investigação sobre o pictorialismo, sua assimilação pela sociedade e sua reverberação na atualidade.

Podemos, com Mello, concluir que “o pictorialismo apresenta duas vertentes, uma que se volta para o passado – através das referências ao academicismo e ao naturalismo – e outra para o futuro” (1988, p. 40). Portanto, a concepção do pictorialismo como um movimento, mais que retrógrado, ridículo, obscurece a compreensão da fotografia artística contemporânea, uma vez que a maioria de seus pensadores tende a desprezar ou mesmo omitir seu caráter pictórico.

Maria Teresa Bandeira de Mello observa que:

A importância de trazer o pictorialismo para o presente se dá pela necessidade de facultar àqueles que lidam com a fotografia, a apreensão das características de um movimento artístico que ainda hoje influencia diversos artistas. Assim é que passado e presente se

misturam nas atuais práticas artísticas, sendo fundamental localizá-las no passado para o entendimento de suas consecutivas inserções nas discussões contemporâneas (MELLO, 1988, p. 11).

Pode-se observar que o momento de industrialização da fotografia (e de abalo da aura da obra de arte) corresponde ao pictorialismo. Ademais, da mesma forma que o movimento pictorialista do século XIX se constituiu como reação ao desenvolvimento técnico da fotografia, é possível observar na prática fotográfica contemporânea uma reação à disseminação massificada da fotografia digital.

Por outro lado, na prática artística contemporânea se delinearam novas configurações estéticas acerca da função do espectador diante da obra de arte, assim como novas formas potenciais de expressão no espaço urbano, que, inversamente, podem conduzir a prática fotográfica para a busca de terrenos mais estáveis, como por exemplo, o terreno da pintura. A fotografia hoje reproduz no mercado de arte preocupações em relação ao tema, assinatura e tiragem da obra.

Ronaldo Entler observa que “as contradições que permitem buscar a aura em gestos que pareciam destruí-la são uma questão chave da arte contemporânea, abertamente discutida pelos artistas” (ENTLER, 2014, [p. 1]).

Neste sentido, Entler compreende a popularidade dos grandes formatos na fotografia contemporânea como uma forma de torná-la um objeto digno de estar exposto nas paredes do museu:

Podemos identificar no grande formato um dos modos como a arte contemporânea – não apenas a fotografia – se debate com a questão da destruição ou sobrevivência da aura: objetos e temas banais, referências da cultura de massa, a fotografia de aparência amadora, tudo isto é assimilado pelo espaço da galeria e do museu. O grande formato, a numeração dos *prints*, o uso de certos suportes ou molduras, os certificados emitidos pelas galerias, todos esses são elementos pelos quais a fotografia se insere - nada ingenuamente – nos rituais e templos da arte contemporânea (ENTLER, 2014, [p. 1]).

Por outro lado, a popularização de programas informáticos que conferem às fotografias digitais a aparência de imagens antigas, em preto e branco ou em tons de sépia, de *pinhole*, de arte *pop*, ou mesmo de gravuras e relevos, mostra que a técnica empregada na realização da imagem fotográfica interessa mais ao especialista ou ao artista do que ao público - para este importa o resultado, o efeito – e revela que este também se refugia em posições já estabelecidas da arte.

Para André Rouillé, a mudança operada pela fotografia digital no século XXI é de tal ordem que sequer poderíamos chamá-la mais de fotografia:

A fotografia convinha à sociedade industrial moderna; mas dificilmente responde às necessidades de uma sociedade informacional, embasada em redes digitais. A esse respeito, é preciso observar que, de maneira alguma, a denominação imprópria 'fotografia digital' é um derivado digital da fotografia (ROUILLÉ, 2009, p. 16).

Desta forma, a fórmula pictorialista que envolve o uso da imagem fotográfica, sobrevive nas propostas mais transgressoras da arte contemporânea e nas práticas mais prosaicas da vida cotidiana.

Finalmente, ressaltando a importância do estudo da fotografia no processo de constituição da identidade de uma cultura, não apenas através do registro de bens, tradições e personalidades emblemáticos na história, mas também através dos discursos induzidos e traduzidos pelas imagens, Ana Maria Mauad aponta para a "capacidade da linguagem fotográfica em agenciar um discurso político que tanto elabora uma opinião pública sobre o que registra como cria um imaginário social sobre seus objetos de registro" (2008, p. 37). Assim, a pesquisa sobre o pictorialismo nos permite compreender a constituição e a consolidação deste imaginário social no Brasil, que persiste em diferentes manifestações da prática fotográfica.

Referências:

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ENTLER, Ronaldo. A paisagem em grande formato. **Icônica**, Rio de Janeiro, ago. 2014. Disponível em: <icônica.com.br/site/a-paisagem-em-grande-formato/>. Acesso em: 17 ago. 2015.

FATTORELI, Antonio. José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.

FUNDAÇÃO DE CULTURA E TURISMO DE PETRÓPOLIS. **Perguntas inquietantes: exposição de fotografia de Sebastião Barbosa**. Petrópolis, [2015?]. Disponível em: <<http://www.petropolis.rj.gov.br/fct/index.php/servicos/guias-petropolis-categoria/214-perguntas-inquietantes-exposicao-de-fotografia-de-sebastiao-barbosa.html>>. Acesso em 18 mar. 2015.

MAUAD, Ana Maria. O Olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, v. 10, n. 16, jan./jun. 2008.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografia**. Barcelona: Edhasa, 1996.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.