

Fotografia e história:  
o pictorialismo em perspectiva e a revista *Photogramma* \*

Photograph and history:  
the pictorialism in perspective and the *Photogramma* magazine

Catia S. HERZOG \*\*

**Resumo:** O pictorialismo surgiu como um dos primeiros movimentos a questionar a objetividade fotográfica e demanda um estudo que possa ir além da descrição e crítica estética dos seus produtos ou da sua cronologia. O presente texto aprofunda a reflexão sobre a crise de representação na contemporaneidade a partir da investigação sobre este movimento, sua assimilação pela sociedade e sua reverberação ou sobrevivência na atualidade. A revista *Photogramma*, publicação periódica do principal grupo pictorialista brasileiro — o grupo do Photo Club Brasileiro (PCB) —, se mostrou como uma fonte de estudos rica, uma vez que não apenas apresenta imagens realizadas por este grupo, mas expõe suas ideias e crenças, sua estética, seu público, seu projeto de civilização e sua maneira de pensar a arte e a sociedade brasileira.

**Palavras chave:** fotografia brasileira (1926-1931); Photo Club Brasileiro; pictorialismo; revista *Photogramma*.

**Abstract:** The pictorialism has emerged as one of the first movements that questioned the photographic objectivity. It demands a study that surpasses the description and the aesthetic critique of its products or chronology. The present text deepens the reflection on the crisis of representation in the contemporaneity, researching that movement, its assimilation by the society and its reverberation (or survival) nowadays. The *Photogramma* magazine, a periodical publication of the main Brazilian pictorial group — the group of the Brazilian Photo Club (PCB) — has revealed as a rich source of investigation, since it presents not only images made by this group, but also exposes their ideas and beliefs, its aesthetics, its public, its project of civilization and its way of thinking Brazilian art and society.

**Keywords:** Brazilian photography (1926-1931); Photo Club Brasileiro; *Photogramma* magazine; pictorialism.

## 1 Introdução

Qual a importância de pensar a teoria da história ao se fazer a história da fotografia? Consideraremos, ao longo deste texto, que essa reflexão importa porque aponta para uma relação intrínseca entre história e fotografia. Nossa hipótese é que a história da fotografia não pode se furtar a princípios caros à teoria da história, especialmente àqueles desenvolvidos paralelamente ao surgimento da imagem fotográfica e à

---

\* Realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil); código de financiamento 001.

\*\* Doutoranda em História Política na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil) e mestre em História Social da Cultura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ, Brasil). CV: <http://lattes.cnpq.br/9922855286372039>; e-mail [herzogcatia@gmail.com](mailto:herzogcatia@gmail.com)

configuração da história moderna. A utilização de conceitos da teoria da história na compreensão do documento fotográfico e dos discursos por ele engendrados nos fornece uma via de acesso e um método de investigação sobre o pictorialismo que, por sua vez, nos fornece também uma via de investigação para a própria teoria da história. A aplicação de conceitos definidos no trabalho histórico é imprescindível para conferir solidez à pesquisa; no entanto, nosso objetivo é distinto da instrumentalização de conceitos em benefício de uma melhor compreensão dos fatos históricos: procuraremos desvelar aqui ao menos parte desta relação interna e inelutável entre fotografia e história através do movimento pictorialista na fotografia.

Entre o cientificismo técnico e a idealização romântica da arte, o pictorialismo surgiu como um dos primeiros movimentos a questionar a objetividade fotográfica e demanda um estudo que possa ir além da descrição e crítica estética dos seus produtos ou da sua cronologia. Desta forma, se poderá aprofundar a reflexão sobre a crise de representação na contemporaneidade a partir da investigação sobre o movimento, sua assimilação pela sociedade e sua reverberação ou sobrevivência na atualidade.

A revista *Photogramma*, publicação periódica do principal grupo pictorialista brasileiro, o grupo do Photo Clube Brasileiro (PCB), se mostra como uma fonte de estudos rica, uma vez que não apenas apresenta imagens realizadas por este grupo, mas expõe suas ideias e crenças, sua estética, seu público, seu projeto de civilização e sua maneira de pensar a arte e a sociedade brasileira, a sociabilidade entre os membros do Photo Club Brasileiro, suas desavenças e, sobretudo, o modo como retratavam a cidade e a sociedade em que acreditavam.

Aqui cabe uma nova pergunta: como o pictorialismo, característico da revista *Photogramma*, pode revelar aspectos da relação entre fotografia e história? O pictorialismo coloca em cena dois aspectos fundamentais, tanto da fotografia quanto da história: realismo e encenação, documento e ficção. A revista *Photogramma*, ao longo das suas edições, abordou direta e indiretamente estas questões. Neste sentido, vale observar quais relações a fotografia estabelece com a história. Grande parte do material levantado nas investigações entre fotografia e história no Brasil se volta para a legitimação da fotografia como fonte de pesquisa histórica ou procura criar metodologias que possam conferir a esta o *status* de documento historiográfico. Apesar da importância destas pesquisas e reivindicações, elas não impossibilitam outras abordagens sobre o mesmo tema.

A história da fotografia e a teoria da história percorrem caminhos parecidos e até mesmo certos anacronismos entre as duas disciplinas, e dentro das mesmas, podem beneficiar a investigação ao estabelecerem distâncias e proximidades entre diferentes campos do saber.

No Brasil, é preciso destacar os estudos pioneiros de Boris Kossoy sobre as relações entre a fotografia e a história: sua trilogia trata da condição da fotografia como

documento e como representação. Em *Fotografia e História*, Kossoy (2001) realiza uma investigação sobre a fotografia como fonte da pesquisa histórica, percorrendo a história da fotografia como documento. Por outro lado, também envereda pelos caminhos da iconologia, propondo métodos e atitudes diante da imagem fotográfica que a legitimariam como documento histórico. Em *Realidade e ficções na trama fotográfica* (2002), desenvolve a hipótese da natureza ficcional da fotografia e aborda o seu uso político na construção das identidades nacionais. Finalmente, em *Os Tempos da Fotografia* (2007), revisa conceitos fundamentais da teoria da fotografia, reivindicando uma história fotográfica dos anônimos e tratando também das relações entre memória, fotografia e imaginário. Assim, o autor reafirma a natureza da fotografia como documento e ficção ou documento visual e representação. Neste contexto, parece mais adequado adotar um léxico mais próximo ao do campo da história. A ideia de ficção pode ser ainda mais polêmica no estudo da fotografia e servir menos para elucidar que para confundir o campo. A primeira fotografia de que se tem notícia, feita por Niépce, foi feita no intuito de registrar ou copiar mecanicamente a realidade, fixando-a. A fotografia surgiu como uma representação fiel da realidade e apenas ao longo da sua história revelou seu caráter subjetivo e suas possibilidades ficcionais. Desta forma, o uso do termo “representação” se mostra mais adequado ao desenvolvimento da nossa argumentação.

Ideal caro à fotografia, como nos mostra Annateresa Fabris (2009), a objetividade encontra uma oposição sistemática no movimento pictorialista, que parecia ter a resposta sobre a legitimidade da fotografia como linguagem artística, negando seu caráter objetivo e enfatizando a fotografia como meio de expressão da subjetividade do artista-fotógrafo. O pictorialismo, anacrônico em seu próprio tempo, se confronta com a objetividade fotográfica. A revista *Photogramma*, fonte principal desta pesquisa, apresenta um panorama do debate sobre o pictorialismo no Brasil e a relação da fotografia com a arte e a ciência, documentando parte de uma história que se realiza no confronto entre documento e ficção. A crise de representação na sociedade contemporânea, apresentada pelo historiador Francisco Falcon (2000), nos ajuda revelar as estreitas relações entre a fotografia e a teoria da história

Assim procuramos, a partir destas reflexões iniciais, partindo do movimento pictorialista tal como foi representado em sua publicação oficial (a revista *Photogramma*) desvelar algumas das relações intrínsecas entre fotografia e história para além das considerações que visam à legitimação da fotografia como documento e/ou fonte da pesquisa histórica.

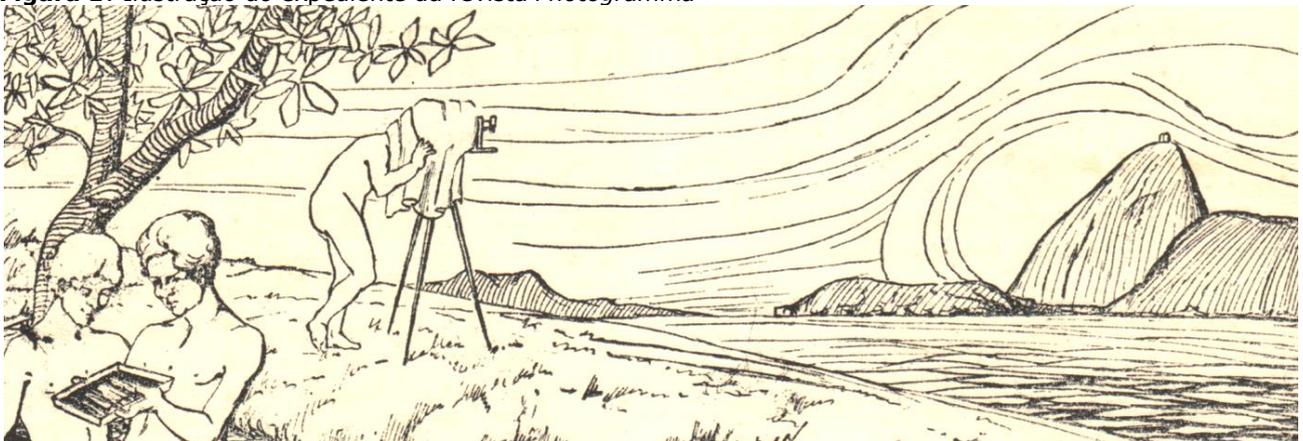
## **2 A revista *Photogramma***

A revista *Photogramma* foi a publicação oficial do Photo Club Brasileiro, em torno da qual se reuniram e atuaram os fotógrafos adeptos do pictorialismo, não apenas da capital do país, Rio de Janeiro à época, mas de todo o Brasil. Foi publicada no Rio de Janeiro entre 1926 e 1931 e já em seu primeiro número, abre o debate sobre a

fotografia como arte. A *Photogramma* não só apresentou cópias das imagens pictorialistas, mas também a opinião e filiação estética da equipe editorial e leitores, atualizando os fotógrafos e amadores sobre os últimos eventos e fatos no universo da fotografia com notícias e críticas traduzidas de publicações estrangeiras também voltadas à fotografia. Além disso, a revista oferece um amplo panorama do mercado da fotografia à época — fotógrafos, insumos, laboratórios, estúdios etc.

A ilustração do expediente da revista sintetiza muito bem a confluência das questões nela condensadas: a paisagem carioca, desenhada segundo padrões da arte clássica; a natureza exuberante, própria da constituição do imaginário nacional, sendo “capturada” nas lentes de uma alta tecnologia, empregada para realizar a fotografia. A ilustração torna visível a relação entre “cientificismo e sensibilidade romântica” (Naxara, 2004) na tradição artística brasileira. Trata-se de um romantismo já apreendido e normatizado pela academia, baseado em um léxico neoclássico, e, portanto, mais adequado à denominação de eclético.

**Figura 1:** Ilustração do expediente da revista *Photogramma*



**Fonte:** *Photogramma*, 44 (4), 1930. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ressalte-se na imagem acima que o ponto de vista escolhido pelo ilustrador e pelo fotógrafo representado na ilustração, ainda hoje é um dos lugares preferidos por fotógrafos estrangeiros e brasileiros para retratar a Baía de Guanabara, ícone da cidade e do país. A cidade do Rio de Janeiro é simbolizada, nesta única imagem, publicada a cada edição da revista em seu expediente, como o lugar do entrelaçamento entre natureza exuberante, tradição, arte e ciência. A imagem do expediente cristaliza esta modernidade que se constrói a partir de um vocabulário anacrônico, acadêmico e conservador em termos estéticos, mas calcado na modernidade da fotografia e no ponto de vista escolhido pelo fotógrafo.

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

representativos da cultura visual e da história da arte brasileira. Neste contexto, membros e colaboradores da equipe editorial da revista *Photogramma* estavam bastante conscientes acerca do suposto papel “civilizatório” do “bom gosto” difundido e determinado pela publicação. A revista *Photogramma* pretendia estabelecer os padrões de qualidade da produção fotográfica através da valorização de imagens emblemáticas ou extraordinárias que funcionassem como modelo para a realização de melhores fotografias e fossem úteis para o cultivo do bom gosto. Adotando um modelo moderno, porém reacionário<sup>1</sup>, seu propósito editorial era o de estabelecer a ordem em um ambiente que derivava ora para a adequação e “bom gosto” da pintura, ora em direção à banalidade ou superficialidade da imagem técnica. Com a revista, curiosamente, instaurava-se, e também se assegurava, o progresso da fotografia no Brasil, sua classificação na arte e na sociedade, a hierarquização na própria profissão de fotógrafo, a definição dos padrões de qualidade da imagem, enfim, a ordem, contida nos discursos verbais e visuais da publicação. Daí a necessidade de um estudo sistemático da revista: a história da cultura no Brasil pode se beneficiar de um aprofundamento da discussão sobre o pictorialismo e sua permanência na tradição estética da fotografia, sobretudo ao considerar a importância que estes padrões técnicos e estéticos da revista adquiriram na construção da imagem do país.

Quando a revista *Photogramma* se extinguiu em 1931, as atividades e concursos do Photo Club Brasileiro passaram a ser publicados na imprensa local, fortalecendo a colaboração entre fotoamadores e fotojornalistas. Desta forma, a questão do pictorialismo atravessou diferentes momentos e sua investigação ultrapassa o debate estético do período em que a revista foi publicada (Mello, 1988, p. 72):

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

Esta colaboração se estabeleceu especialmente na revista *O Cruzeiro*, veículo fundador da história da fotografia de imprensa no Brasil<sup>2</sup> e, de acordo com Ana Maria Mauad (2008), fundamental no processo de constituição da identidade cultural brasileira<sup>3</sup>. É desta maneira que o pictorialismo ultrapassa sua proposta estética inicial, se revela como instrumento de estudo do imaginário visual da sociedade brasileira e também deve ser apreendido à luz das formas híbridas adotadas pela

<sup>1</sup> Aqui vale observar a noção de que o modernismo no Brasil estava profundamente atrelado às tradições culturais e ao movimento romântico, ao qual, entretanto, se opunha ferozmente.

<sup>2</sup> Em meados da década de 40 a revista *O Cruzeiro* alcançou a tiragem de 720.000 exemplares (Peregrino, 1991, p. 12).

<sup>3</sup> Bandeira de Mello observa o papel da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, tem na construção da própria ideia de nação brasileira (Mello, 1988, p. 66).

arte e pela fotografia contemporâneas. Sua popularidade, à época e na atualidade, pode ser compreendida à luz do desenvolvimento da história moderna e seus impasses, revelados pela aplicação de determinadas categorias históricas ao tema proposto.

### 3 O pictorialismo

O movimento pictorialista, de orientação academicista<sup>4</sup>, ocorreu em fins do século XIX, inicialmente na França e Inglaterra, paralelamente ao barateamento da produção fotográfica e ao auge de sua industrialização. Neste período, a fotografia pictorialista se utilizou de inúmeras experiências técnicas, dentre as quais se destacavam o bromóleo<sup>5</sup>, as viragens<sup>6</sup>, a goma bicromatada<sup>7</sup>, a sobreposição de negativos e o *flou*<sup>8</sup> para fazer frente à sua crescente industrialização. Estas técnicas geravam imagens com leves colorações ou com altíssimo contraste em preto e branco, causando a impressão de pinturas ou desenhos aparentemente liberados do realismo naturalista da fotografia, tal como era exercida por aqueles que se ocupavam do registro de eventos políticos, sociais e científicos — os “batedores de chapa”. Os fotógrafos pictorialistas, livres de determinações econômicas<sup>9</sup>, eram, em geral, oriundos de associações, grupos e clubes de amadores<sup>10</sup> da fotografia e, através destes processos técnicos pré-industriais, procuravam dotar a fotografia de um caráter artesanal ou artístico, revestindo sua prática de valores da pintura e, muitas vezes, transformando a cópia fotográfica em obra única.

Paradoxalmente, no Brasil, graças à forte orientação positivista da nossa cultura, o pictorialismo, apesar de reivindicar a soberania do sujeito que fotografa, procura determinar regras e modelos científicos que garantam o caráter artístico à fotografia. Isto significa que a fotografia brasileira deste período, e isso é claramente visível na revista *Photogramma*, se viu diante do paradoxo de determinar regras universais para a criação subjetiva.

O pictorialismo, com suas encenações e hibridismos, anuncia a relativização da concepção da fotografia como documento e do seu caráter de verossimilhança. No Brasil, isto ocorre de forma singular. Ao assimilar as singularidades de cada região

<sup>4</sup> Os principais estilos que inspiraram o pictorialismo foram o neoclassicismo, romantismo, naturalismo e impressionismo.

<sup>5</sup> Processo de pigmentação de fotografias.

<sup>6</sup> Alteração cromática da imagem em preto e branco, a mais comum é a viragem para a tonalidade sépia, que confere às fotos uma aparência de antiguidade.

<sup>7</sup> Processo de pigmentação de fotografias a partir do uso de goma arábica.

<sup>8</sup> Efeito de difusão da fotografia, que provoca uma ligeira perda de nitidez. Maria Teresa Bandeira de Mello propôs um glossário destas técnicas fotográficas (Mello, 1988, p. 200).

<sup>9</sup> Classificados por autores como Helouise Costa (1995) e Michel Poivert (2008) como membros da elite, aqui nos referimos àqueles que podiam prescindir da fotografia como modo de subsistência.

<sup>10</sup> Vale ressaltar que a categoria de amador da fotografia, aqui se refere ao praticante especializado e amante da fotografia.

que o adota, o pictorialismo se tornou um dos movimentos artísticos mais internacionais do período, se estendendo da França pela Inglaterra, Estados Unidos, Espanha, Itália, Áustria, Bélgica. A vertente norte-americana produziu grandes nomes da fotografia (como Stieglitz, Steichen, Weston) além da principal revista do pictorialismo, *Camera Work*.

**Figura 2:** "Árvores nuas" (1927) - José Del Vecchio.



**Fonte:** revista *Photogramma*, 9, p. 13, 1927. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Maria Teresa Bandeira de Mello propõe a separação do movimento pictorialista no Brasil entre dois grupos: o primeiro praticava e defendia um pictorialismo de caráter anedótico, que se apropria de todos os meios da pintura e outras artes com o intuito de legitimar a fotografia como arte (Mello, 1988). O segundo grupo, o purista, defendia a exploração de todas as possibilidades técnicas próprias da fotografia para, da mesma forma, afirmar sua autonomia frente às outras artes. O pictorialismo

anedótico (Mello, 1988, p. 45)<sup>11</sup> se revela um movimento reativo aos avanços tecnológicos, à naturalização da técnica — conquistada graças a sua facilidade de operação — e à popularização da prática fotográfica. Assim, o pictorialismo anedótico dá origem ou se faz acompanhar, como no caso brasileiro, do pictorialismo purista que, por sua vez, encaminha a fotografia para sua modernidade. Apesar de reivindicar a utilização de meios estritamente fotográficos, como a própria objetividade, o purismo não se desvencilha desta busca pela afirmação da fotografia como arte. Trata-se de duas estratégias diferentes para alcançar o mesmo objetivo.

O movimento pictorialista, em sua vertente anedótica, graças ao seu apego ao programa acadêmico das artes, ou em sua vertente purista, que explora as características próprias da fotografia, se mostra como um campo fértil para o estudo de dois conceitos caros à história: ficção e documento visual, nos termos de Boris Kossoy, e representação e objetividade, nos termos da teoria da história.

#### 4 Fotografia e história

A partir da relação entre fotografia e história, procuramos ressaltar os conceitos de representação e objetividade, apesar das possíveis traduções desta oposição em outros termos. Uma das hipóteses que esta breve investigação pretende levantar é a de uma relação intrínseca entre fotografia e história, que encontra no pictorialismo sua materialização mais concreta, expondo esta polaridade constituinte da linguagem fotográfica, mesmo dentro do próprio movimento, como revela o caso do pictorialismo nos Estados Unidos. Assim, a escolha por trabalhar com os termos representação e objetividade é uma escolha no sentido de procurar trabalhar de dentro da história, a fotografia. A revista *Photogramma*, principal fonte deste trabalho, leva a materialização operada pelo pictorialismo ao extremo, expondo uma organização em torno da qual se reúne um grupo de personagens determinantes na construção de uma imagem da cidade e da nação. O comércio de produtos químicos, as matérias e fotografias publicadas, as críticas elaboradas, suas disputas internas, colocam a revista *Photogramma* como principal documento do pictorialismo brasileiro, que pode levar à descoberta das bases de construção de uma representação do Brasil.

A questão da representação, para Falcon, é um conceito-chave na teoria do conhecimento de modo geral, e na história especificamente: se por um lado a representação constitui-se como conceito epistemológico, por outro também se constitui como uma “questão narrativa ou hermenêutica” (Falcon, 2000, p. 125). Esse autor parte de uma definição primeira da representação como aquilo que se expressa ou materializa através de “signos – sinais, emblemas, alegorias e símbolos” (Falcon, 2000, p. 88). No âmbito das ciências humanas a representação surge como

---

<sup>11</sup> Maria Teresa Bandeira de Mello (1988) sugere a diferenciação empregada por Jean Claude Lemagny, entre pictorialismo anedótico e pictorialismo da forma, que corresponderiam a nossa divisão entre intervencionistas e puristas.

“categoria inerente ao conhecimento histórico” e o mesmo ocorre com a fotografia, quando a representação se materializa por meio de signos visuais e é inerente ao conhecimento sobre a fotografia.

Ainda segundo Falcon, as duas concepções de representação – como categoria epistemológica e como questão narrativa ou hermenêutica, levam ao paradoxo da representação como “categoria do conhecimento histórico ao mesmo tempo, que como negação da possibilidade mesma desse conhecimento” (Falcon, 2000, p. 88). Para esse autor,

Essas duas acepções de “representar correspondem na verdade, a percursos intelectuais distintos no contexto da cultura ocidental, na medida em que esta tendeu, quase sempre a privilegiar a primeira em detrimento da segunda, do ponto de vista do critério de “racionalidade”. Como consequência, a “fantasia”, a imaginação, a ficção foram postas sob suspeita e, no limite, submetidas ao campo do irracional” (Falcon, 2000, p. 93).

Falcon aponta o *linguistic turn* dos anos 1960/1970 como o momento em que “em um pressuposto comum acerca da filosofia da linguagem, isto é, da linguagem como instância constituinte da realidade” (Falcon, 2000, p. 90), cientistas (historiadores, linguistas, filósofos) se deparam com a constatação que o

texto histórico é um artefato linguístico elaborado segundo princípios literários que remetem às estruturas da “narrativa”, sendo sua referencialidade unicamente de ordem intra e intertextual (Falcon, 2000, p. 93).

Da mesma forma, a imagem pode ser compreendida em termos epistemológicos e hermenêuticos. De um lado está a imaginação, isto é, a faculdade de produzir e pensar por imagens e, de outro, a necessidade de interpretar e ler estas imagens. A dimensão temporal da fotografia reforça as afinidades entre fotografia e história. Em seu propósito de salvaguardar o passado, ambas revelam seu sentido de ausência, daquilo que “já foi”. Se a história trabalha a partir de indícios (Ginzburg, 1989, p. 165), a própria natureza da fotografia é indicial (Dubois, 1994), ideia que vem sendo relativizada com os novos estudos sobre a imagem. A história procura reconstituir o passado e a fotografia é sempre testemunho do passado, além de, no presente, saber-se “testemunha” do futuro passado. Ambas partem do presente em seu percurso narrativo e documental.

Do ponto de vista da fotografia como documento, podemos dizer que ele só é possível graças à suposta objetividade da fotografia, garantida por sua natureza técnica. A ideia de objetividade na fotografia é muito próxima dos princípios de objetividade de uma história positivista: a história (e, por conseguinte, a fotografia) deve se oferecer como testemunha neutra dos fatos do passado. A invenção da fotografia poderia representar a materialização desta necessidade cientificista da história.

O ponto de inflexão, tanto para a teoria da história quanto para a história da fotografia, é quando o sentido do que é a realidade se dissolve. No caso da história da fotografia, isso ocorre de forma veloz e o pictorialismo se apresenta como uma concepção da fotografia fundada na subjetividade do fotógrafo e não apenas na objetividade documental. A fotografia pode traduzir esse dilema sobre a objetividade na história quando assume plenamente seu caráter expressivo, seu inegável vínculo a um sujeito que “aperta o botão”, sempre testemunha daquilo que fotografa.

Mesmo a forma purista do pictorialismo, que encaminha a fotografia para uma estética moderna, pode manifestar aquilo que Hannah Arendt, citando F. Meineck, chama de “objetividade eunuca” (Arendt, 1992, p. 80), consequência do afã de objetividade absoluta no tratamento dos dados. Da mesma forma que a história passa de uma concepção objetiva de si mesma — quando o acúmulo de dados colocaria o historiador mais próximo da verdade modelar ou realidade objetiva dos acontecimentos (e assim, supostamente, com melhores condições de antever o futuro) para uma compreensão flexível da objetividade historiográfica —, a fotografia pictorialista na forma anedótica — mesmo sendo contemporânea às vanguardas pictóricas e fotográficas do início do século XX — elege como emblema o modelo já estabelecido das tendências românticas e pós-românticas (realismo, neoclassicismo, impressionismo) da pintura, representando um revés na historiografia das vanguardas (Poivert, 2008, p. 10).

No século XIX, na produção fotográfica oitocentista, Annateresa Fabris (2009) destaca a importância do caráter documental e objetivo da fotografia porque esta coloca em crise a própria noção de arte, ao retirar a imagem da aura da subjetividade e ao opor ao ato criador, centrado na operação manual, uma série de gestos mecânicos e químicos, ordenados, sucessivos, obrigatórios e simples (Fabris, 1991, p. 15).

Fabris ressalta que “o discurso elaborado pelos primeiros fotógrafos tende a sublinhar o caráter científico e exato da nova imagem, pois era nessa direção que caminhava o consumo visual da sociedade oitocentista” (Fabris, 1991, p. 15). O mesmo discurso, segundo ela (1991, p. 18) pode ser encontrado em observações de escritores como Edgard Allan Poe, Hawthorne e Baudelaire<sup>12</sup>.

Apesar do valor documental da fotografia oitocentista, “o realismo da imagem fotográfica é um fato histórico e não ontológico” (Fabris, 1991, p. 20). Trata-se de “uma construção ideológica, pois, que escamoteia o código e os vários empréstimos às artes plásticas, a fotografia oitocentista jamais teria usado para si a etiqueta ‘documental’, uma vez que ela só se percebia dessa forma, como tradução exata e fidedigna da realidade” (Fabris, 1991, p. 20) e, portanto,

<sup>12</sup> Segundo ela, “Partidário da concepção romântica da de arte, alicerçada na ideia de invenção, Baudelaire não podia aceitar um tipo de imagem que se lhe afigurava como negação daquilo que defendia” (Fabris, 2009, p. 18).

a ênfase na objetividade é uma função social: corresponde a uma visão de mundo enraizada na racionalidade do processo industrial e não pode ser reduzida a um dos momentos da gênese da fotografia — a inscrição da imagem de um objeto na superfície fotossensível graças à ação da luz (Fabris, 1991, p. 21).

Isto indica que a objetividade fotográfica é um dado histórico que não deve ser confundido com uma característica em si da fotografia. Essa interpretação da fotografia contraria a de autores como Phillipe Dubois (1994) e Roland Barthes (1984), que afirmam a relação ontológica entre fotografia e referente e/ou índice.

Do mesmo modo que a história, ao longo de séculos, cria seus próprios instrumentos de trabalho e verificação científica e se configura como uma disciplina autônoma, a fotografia também procura se constituir como um legítimo campo do saber, primeiramente através da suposta objetividade do documento fotográfico e, posteriormente, através da subjetivação do ato fotográfico. Assim, a história da fotografia oscilou entre a valorização da objetividade da câmera fotográfica e a valorização da expressão da subjetividade do fotógrafo na imagem produzida. A fotografia, sob o viés da subjetividade, é produto de um autor, que não é o aparelho, e que se revela como um sujeito oculto na imagem fotográfica. O êxito em tornar este sujeito oculto — o fotógrafo ou testemunha ocular — visível corresponde na cartilha pictorialista ao estilo.

Acompanhando a decadência do positivismo histórico, que culmina no giro linguístico dos anos 1960/1970, a fotografia também passa a reconhecer em sua própria linguagem o limite do enquadramento, que a torna possível e visível, isto é, o olhar do sujeito que enquadra e focaliza a imagem, revelando-a e tratando-a depois.

É assim que o pictorialismo coloca em cena, de forma visível, um sintoma do que será esta espécie de “giro linguístico” não apenas na história e teoria da fotografia. A interferência da subjetividade do fotógrafo na objetividade fotográfica provoca, em extremo, a desconexão entre objeto e representação, própria da fotografia digital. W. T. J. Mitchell (2015, p. 165) chama este momento dos estudos sobre a imagem de *pictorial turn*”. Jacques Rancière (2015, p. 195) define a expressão *pictorial turn* com as seguintes palavras: “o termo designaria uma virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens”. Prossegue: *pictorial turn* é, então, menos um retorno imaginário do pensamento contemporâneo do que uma volta da máquina dialética, a transformar as imagens e a vida em linguagem codificada” (Rancière, 2015, 195). A ampliação do campo de estudos das teorias da imagem também aponta para as múltiplas ressignificações das possibilidades de conhecimento através da imagem que, antes de tudo, ultrapassam o âmbito do visual.

Ao pensar o pictorialismo em seu próprio espaço de experiência através da revista *Photogramma*, procuramos compreender e observar sua sobrevivência na produção

fotográfica contemporânea. A questão da fotografia como arte, que subjaz ao programa pictorialista, se manifestou de forma explícita na produção fotoclubista, que podemos acompanhar em grande parte através da revista *Photogramma*. Como publicação oficial do Photo Club Brasileiro, “ao longo de sua existência a Revista *Photogramma* deixa entrever tensões, contradições e rupturas no interior do movimento pictorialista” (Mello, 1988, p. 75) no Brasil. Se o objeto da história é o tempo e as inter-relações entre passado, presente e futuro, a fotografia se apresenta como possibilidade da sua materialização e a revista realiza esta possibilidade,

## 5 Considerações finais

Procuramos ao longo deste artigo apontar para pontos de afinidade e diferença na constituição da fotografia e da teoria da história moderna. A compreensão da objetividade histórica e fotográfica como o resultado da atuação de diferentes forças e concepções da história e das ciências humanas, elucida ainda mais a oposição entre documento e representação que hoje se apresenta como uma crise. A objetividade da fotografia guarda uma relação estreita com sua capacidade de representação. A modernidade pictorialista reside em promover uma ruptura entre representação e verdade.

Para as velhas oligarquias brasileiras que entrariam em crise em 1929 e para as novas, que se consolidariam no poder no Brasil após a “Revolução de 1930”, refratárias a qualquer mudança em seus sistemas de funcionamento, a arte ainda era o emblema da civilização a ser conquistada. Para as elites brasileiras do século XXI, já não é mais assim: a gravidade da crise atual, que atinge em cheio a sociedade brasileira em 2018, tanto no cenário político como no âmbito cultural, se revela no incêndio recente do Museu Nacional de Antropologia, que destruiu praticamente todo o acervo de história natural brasileira, demonstrando o quão grave é a crise de representação política e cultural no Brasil.

O pictorialismo procurou realizar os anseios de uma burguesia crescente no Brasil, traduzindo seu entusiasmo, dividido entre a modernidade e a tradição; entusiasmo que, anos antes havia sido o emblema antropofágico. É como se o pictorialismo fosse o outro lado da moeda da modernidade brasileira: estava totalmente inserido em um contexto de industrialização, se opondo e usufruindo deste, ao mesmo tempo em que revelou aspectos do gosto e do imaginário conservador adotado por parte da sociedade do período. Assim, traduziu algo do que foi a modernidade na arte carioca.

Atualmente, surpreende a utilização de técnicas artesanais por artistas e fotógrafos contemporâneos: fotógrafos e artistas utilizam câmeras feitas à mão e realizam experiências com daguerreotipia, goma bicromatada, cianotipia e outras técnicas artesanais de fotografia. Vale ainda ressaltar a importância que adquirem a câmera *pinhole* e o trabalho em laboratórios analógicos nos planos de estudos de cursos do

ensino médio, dentro das disciplinas de Artes<sup>13</sup>. A utilização do *fou*, da cianotipia, as associações em grupos<sup>14</sup>, o figurativismo, a ampla divulgação de seus métodos através da realização de oficinas e venda de *kits* de química fotográfica, a valorização do número de tiragem das fotografias à moda das gravuras e mesmo a mistura entre o digital e o artesanal traduz esta espécie de angústia do fotógrafo-autor contemporâneo. Regina Alvarez, Cris Bierrenbach, Francisco Moreira da Costa, Paula Troppe, Sebastião Barbosa, Coletivo Filé de Peixe, são exemplos de artistas que atuam ou atuaram nesta direção.

Neste contexto, pode-se observar uma retomada de práticas e debates que aproximam a fotografia de suas práticas pictóricas e artesanais. Esta retomada pode se apresentar como um sintoma da reação aos novos meios de produção tecnológica da fotografia digital e das mudanças perceptivas que a tecnologia promove no sujeito e em sua relação com a vida, o mundo e a história.

Deve-se evitar o risco de um raciocínio mecânico, em que o futuro repete o passado, e considerar que a "retomada" do pictorialismo hoje é feita a partir dos mesmos princípios em que foi realizada nas décadas de 1920 e 1930. Existem algumas semelhanças, mas também diferenças entre os dois tempos do pictorialismo que não nos permitem concluir que a imagem pictorialista, por exemplo, predominará como cânone estético no futuro. O uso disseminado de imagens na sociedade contemporânea dificulta uma compreensão aprofundada da mensagem visual. A velocidade com que as imagens são produzidas interfere na assimilação e reflexão sobre elas, tornando-nos produtores e repetidores de padrões estéticos em trocas virtuais. Nunca se viram tantas fotografias de flores, cidades bucólicas, poentes e marinhas, como nos *screensavers* e planos de fundo dos aparelhos eletrônicos, que por sua vez proliferam nos hábitos da vida contemporânea.

A facilidade operacional que a fotografia digital oferece, possibilita a alteração dos contrastes, das tonalidades, a transformação do colorido em preto-e-branco, a utilização de efeitos estéticos – como os efeitos de gravura, arte pop, *fou*, *pinhole*. A tecnologia possibilita a aplicação de fórmulas estéticas de gêneros consagrados da arte e da fotografia em uma simples operação. Em geral, estas ferramentas acabam por revitalizar modelos estéticos que poderiam ser considerados ultrapassados, se não fosse sua atualização pelo gosto.

A velocidade com que se produz, retoca e "irradia" uma imagem com resultados visuais que remetem à artesanaria ou a gêneros pictóricos pode desconcertar artistas, que buscam através da fabricação artesanal de suas obras, desacelerar sua relação

---

<sup>13</sup> 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 ([http://www.cap.uerj.br/site/images/stories/ementarios\\_nivel\\_superior/artes/topicos%20especiais%20em%20foto.pdf](http://www.cap.uerj.br/site/images/stories/ementarios_nivel_superior/artes/topicos%20especiais%20em%20foto.pdf)).

<sup>14</sup> Mello (2017) aponta que recentemente atuam, interagindo ao menos três coletivos em diferentes partes do Brasil que praticam esta fotografia artesanal.

com o objeto e a experiência estética. Quando a técnica ameaça sair de seu controle, a fotografia cria estes grupos refratários ao desenvolvimento tecnológico e nostálgicos de um passado supostamente estável. O pictorialismo é, portanto, sintoma e reação à modernidade, mesmo quando ela se mostra incipiente ou artificializada, como no caso brasileiro. O fotógrafo pictorialista tradicional, do tipo anedótico, valoriza, acima de tudo, a subjetividade do artista entrevista na imagem fotográfica em detrimento da suposta objetividade da imagem técnica.

Na modernidade, a aceleração se torna um termo fundamental na consideração sobre o presente. Daí a “falta de tempo” antes mencionada: a aceleração do tempo provoca esta dificuldade em projetar-se no futuro a partir da elaboração das experiências. Nas formas da fotografia contemporânea, mais que lançar mão de técnicas artesanais, o autor se posiciona no contratempo da imediatez e da objetividade fotográfica. Bem diferente é o sentido do tempo no início do século XX no Brasil, no período de publicação da revista *Photogramma*. Na sociedade que se dispunha a se civilizar rapidamente com os benefícios da modernidade, devemos considerar a predominância de modelos estéticos determinados pela academia. Partindo do pressuposto de que a nossa modernidade se escora em um anseio de construção da identidade nacional, é possível constatar a singularidade da modernidade que se instaurou no Brasil: imposta da elite para a sociedade, da cultura para a política e vice-versa, conciliatória no que diz respeito às contradições entre natureza e cultura e entre o universal e o regional.

## Referências

- Arendt, H. (1992). *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus.
- Costa, H., & Silvia, R. (1995). *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Fabris, A. (1991) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp.
- Fabris, A. (2009). *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Falcon, F. (2000). História e Representação. *Revista de História das ideias* (21). pp. 87-126. Recuperado de [https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/41747/1/Historia\\_e\\_representacao.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/41747/1/Historia_e_representacao.pdf)
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografia & história* (2 ed.). São Paulo: Ateliê.
- Kossoy, B. (2002). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê.

- Kossoy, B. (2007). *Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê.
- Mauad, A. (2008). O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *Artcultura*, 10 (16). Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1495>
- Mello, M. (1988). *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Mello, M. (2017). *Artesania fotográfica: catálogo*. Rio de Janeiro: Espaço cultural BNDES.
- Mitchell, W. (2015). O que as imagens realmente querem? In Alloa, E. (Ed.). *Pensar a imagem* (pp. 165-189). Belo Horizonte: Autêntica.
- Naxara, M. (2004). *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: UnB.
- Peregrino, N. (1991). *"O Cruzeiro": a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao.
- Photogramma*. (1926 -1931). Rio de Janeiro.
- Poivert, M. (2008). A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. *Artcultura* 10 (16). Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1493>
- Rancière, J. (2015). As imagens querem realmente viver? In Alloa, E. (Ed.). *Pensar a imagem* (pp. 191-201). Belo Horizonte: Autêntica.

Recebido: 22/fevereiro/2017; aceito: 28/novembro/2018