

FOTOBÁHIA: TRABALHO COLETIVO E ESPAÇOS DISCURSIVOS PARA A IMAGEM FOTOGRÁFICA

PHOTOBÁHIA: COLLECTIVE WORK AND DISCURSIVE SPACES FOR THE PHOTOGRAPHIC IMAGE

Elson de Assis Rabelo

Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco.

Professor da Universidade Federal do Vale do São Francisco

E-mail: elson_rabelo@hotmail.com

Adolf Nascimento Bezerra da Silva

Graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Vale do São Francisco

E-mail: adoxyxd_gosmen@hotmail.com

RESUMO

Como resultado parcial de pesquisa sobre o Grupo de Fotógrafos da Bahia, este artigo aborda seu surgimento e se propõe a discutir algumas das questões técnicas e políticas que fizeram parte de sua agenda, a qual resultou em exposições e publicações de fotografia, em Salvador, no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Para tanto, tomamos o material publicado pelo coletivo, contextualizando-o com o perfil dos seus integrantes, com a prática fotográfica brasileira e baiana até aquele momento e com a proposta de criação de espaços discursivos para a fotografia e de reconhecimento do lugar social do fotógrafo. Tais espaços parecem ter preparado uma crise criativa que questionou a segmentação da fotografia e a preparou para trânsitos contemporâneos.

Palavras-chave: Prática fotográfica. Trabalho coletivo. Fotografia baiana. FotoBahia.

ABSTRACT

As a partial result of research on the Photographers Group of Bahia, this article approaches its emergence and proposes to discuss some of the technical and political issues that were part of its agenda, which resulted in exhibitions and photography publications in Salvador, in the late 1970s and early 1980s. For this purpose, we took the material published by the collective, contextualizing it with the profile of its members, with the Brazilian and Bahia's photographic practice up to that moment and with the proposal of creating discursive spaces for the photography and recognition of the social place of the photographer. Such spaces seem to have prepared a creative crisis that questioned the segmentation of photography and prepared it for contemporary transits.

Key-words: Photographic practice. Collective work. Bahia's Photography. PhotoBahia.

INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, a fotografia tem sofrido diversos usos, como os artísticos, os documentais, os informativos, os de memória, conforme os investimentos sociais que ela recebe em sua produção, na dimensão técnica e cultural, suas formas de suporte, circulação e as diferentes leituras que os grupos e indivíduos fazem das imagens fotográficas. Diante disso, qualquer relato sobre um momento ou uma proposta no universo da história da fotografia precisa dar conta desse circuito social que a define e cria para ela as possibilidades de interpretação.

Esse artigo falará sobre o surgimento do chamado Grupo de Fotógrafos da Bahia ou FotoBahia, em Salvador, no final dos anos 1970, discutindo suas dinâmicas de funcionamento como coletivo, quem participava, como era o fluxo de integrantes, quais eram os seus objetivos. Tomamos as informações contidas nos catálogos publicados a partir das primeiras exposições realizadas pelo grupo, especialmente os nomes dos autores das fotografias, sua origem social, onde atuavam, e como era a relação com as atividades do grupo, fazendo relações com as referências colocadas para a prática da fotografia naquele momento e os diversos caminhos abertos pelas iniciativas de FotoBahia.

O SURGIMENTO DO TRABALHO COLETIVO: É A FOTOGRAFIA UM CAMPO?

A ideia de coletivos e fotoclubes no Brasil começou em 1939 com o Fotoclube Bandeirantes de São Paulo, que nos anos 1950 passa a se chamar Escola Paulista, termo que foi dado por revistas especializadas em fotografia. Nessa época, a fotografia era muito mais documental, os trabalhos do Fotoclube Bandeirantes eram considerados pelos seus integrantes como *hobby* e não como arte. Foi só nos anos 1960 que a fotografia começou a ocupar os espaços das galerias de artes graças à atuação dos fotoclubes¹. Também nesse período, de acordo com a fotógrafa baiana Maria Sampaio, a experiência dos fotoclubes surge na Bahia, numa sociedade que:

estava passando por uma transição, não somente em mudanças políticas e econômicas, mas também na sua produção fotográfica, que a grosso modo começa com seus profissionais, tomando dois caminhos. O primeiro é o que mantém o ateliê ou o estúdio denominado “O Photo”. O segundo caminho escolhido pelos fotógrafos era trabalhar nos jornais da época realizando coberturas para empresas e para repartições do governo. Durante essa época surgia um fotógrafo baiano chamado Voltaire Fraga que começou seus trabalhos em meados de 1939, seu trabalho possuía uma vasta experiência tanto técnica como de linguagem, porém, seu trabalho não teve grande reconhecimento. Voltaire Fraga fotografava a arquitetura baiana, as bibliotecas, as praças, os mercados, as jangadas e seus pescadores, Voltaire havia fotografado justamente a transição que a Bahia estava passando.²

O Estado da Bahia já contava, portanto, com uma fotografia documental consolidada na obra de Voltaire Fraga, e com uma prática fotográfica já reconhecida sobretudo fora do Brasil, e no meio antropológico, na obra do francês Pierre Verger³ – que só décadas depois foi reconhecido com as edições de sua obra em livros. Foi Cerca de dez anos depois de as forças da ditadura militar terem fechado as Bienais de Arte da Bahia – uma das quais havia se aberto para pensar a fotografia em sua dimensão artística, a partir da produção fotoclubista⁴ –, surgiu em 1978 o Grupo de Fotógrafos da Bahia, que tentou trazer um novo olhar sobre a sociedade local e que se engajou na luta pelos direitos autorais dos fotógrafos. O grupo teve início com uma exposição, acompanhada de um seminário de formação, os quais foram o ponto de partida para outras exposições e publicações dos catálogos de FotoBahia, contribuindo também para o intercâmbio entre trabalhos de fotógrafos baianos que não se conheciam.

Em cerca de seis anos de atividades, até 1984, o Grupo de Fotógrafos da Bahia fez circular diversos nomes da fotografia baiana, tais como: Adenor Gondim, Euvaldo Macedo Filho, Isabel Gouvêa, Jamison Pedra, Juarez Paraíso, Juca Gonçalves, Juraci Dórea, Miguel Rio Branco, Milton Mendes, Sílvio Robatto, Maria Sampaio, Célia Aguiar, Antônio Saturnino, Mario Cravo Neto. Também participaram fotógrafos que não eram baianos, como o próprio Aristides Alves, Arthur Ikissima, paulista, e Rino Marconi, italiano. Esses são alguns dos nomes mais atuantes e influentes do coletivo, porém, a cada catálogo que saía anualmente de FotoBahia, alguns fotógrafos participavam e outros não; pode-se dizer que era algo muito fluído e variável, como é comum ao trabalho de criação coletiva. Na distribuição das atividades do grupo, alguns dos integrantes eram mais ligados à coordenação dos eventos, incluindo Aristides Alves, Maria Sampaio, Célia Aguiar, Rino Marconi e Isabel Gouvêa.

De modo geral, a principal motivação para a produção e seleção das fotos de FotoBahia era mostrar a cultura daquele Estado, suas paisagens, personagens e situações, mas eram buscadas novas formas de captar a Bahia fugindo dos temas mais comumente abordados até então, como o Pelourinho, as escadarias e a arquitetura colonial e imperial, o litoral e o Recôncavo. Contudo, ainda havia um pouco desses temas, como em fotos de pescadores, de praticantes do Candomblé e da capoeira. Os catálogos possuíam uma abordagem aberta, não se podia dizer que havia um padrão, em termos de códigos e linguagens, para aceitação e veiculação das fotos.

Pensando FotoBahia como grupo, há várias questões a serem discutidas, e uma delas é como se dava a relação entre os integrantes. Alguns já possuíam amizade, mas o coletivo recebia pessoas de todas as partes, tendo assim uma grande mescla de conhecimentos. E a partir das

multiplicidade de olhares e de experiências, FotoBahia passava não só a ser um importante difusor da fotografia baiana, para além dos fotoclubes e do meio artístico, mas também tinha como um de seus objetivos juntar quem trabalhava com a produção fotográfica, e, a partir daí, expandir os diferentes olhares sobre a Bahia. Pelas diferenças de faixas etárias e de gerações, havia fotógrafos cujos trabalhos haviam se tornado referência para os outros, como Mario Cravo Neto e Adenor Gondim, que já tinham uma produção fotográfica com certo reconhecimento, respectivamente nos segmentos da fotografia considerados artístico e documental, inspirando os fotógrafos mais jovens. Por outro lado, pode-se dizer que FotoBahia dava a oportunidade para quem estava querendo aprender, de poder estar ali, trabalhando com gente que já possuía vasta experiência.

Não havia critérios rígidos na época para se tornar um membro do FotoBahia, eram critérios decididos entre os próprios integrantes, sem que para amadores e profissionais. FotoBahia possuía uma composição aberta, como é costume acontecer nos trabalhos de um coletivo. A diversidade de integrantes trouxe também diferentes formas de pensamento, inclusive sobre a imagem fotográfica e sobre o que deveria ser objeto da fotografia. Por exemplo, a atuação no coletivo foi decisiva para que alguns fotógrafos desenvolvessem um olhar mais particular sobre a própria cultura baiana, passando a propor importantes estudos documentais, de que é exemplo a investigação de rituais religiosos populares, como a irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, por parte de Adenor Gondim. Por outro lado, fotógrafos que já se destacavam nas Artes Visuais, como Juarez Paraízo, usavam a fotografia como suporte ou como ponto de partida para o trabalhos em multimídia, com o desenho e a pintura.

Outra questão a se pensar é que os fotógrafos que eram baianos vinham de diversas partes do Estado, como Euvaldo Macedo Filho, que era de Juazeiro, e Juraci Dórea, de Feira de Santana. Isso se explica pelas trajetórias de expansão da fotografia pelo interior, desde a primeira metade do século XX, quando grande parte dos fotógrafos primeiramente faziam seus estúdios em Salvador e depois viajavam para o interior da Bahia, ao passo em que pequenos estúdios abertos em pequenas cidades para atenderem às demandas por fotografias em seus muitos usos sociais (documentos, festividades etc.).

A relativa flexibilidade na admissão de membros no Grupo nos reporta à discussão realizada por Pierre Bourdieu sobre o conceito de campo. Em seu livro *As regras da arte*, o autor fala que cada campo possui uma história que serve de orientação para os ingressantes, ou seja, o passado serve como um modelo a ser seguido para determinados campos, e de forma cumulativa, trata-se de aperfeiçoar as antigas técnicas. Cada campo possui exigências que são objetivas, tanto para quem está na área de produção, ou para quem desfruta da área teórica, que é basicamente o conhecimento da história técnica e teórica de um determinado campo⁵.

Ainda segundo Bourdieu, a luta para definir ou classificar um profissional de um determinado campo faz definições de hierarquia e também restringe determinadas pessoas de entrarem em determinados campos. No que se refere à atuação de FotoBahia, e de certa forma à fotografia de modo geral, pode-se pensar que a atuação social do fotógrafo não contaria com tantos critérios para constituir um campo, ou talvez seja possível aventar que a fotografia não possui um campo próprio, pois ela tece diversas relações, seja com o campo das artes, do fotojornalismo e da publicidade – podendo dialogar ainda com a etnografia e a arquitetura. Dado que, do ponto de vista semiótico, o signo fotográfico é opaco, por ser um índice cuja feitura, pelo menos na fotografia analógica, é obtida a partir da “queima” da superfície sensível pela luz, é a diversidade de usos, leituras e sentidos que vai completar sua significação⁶. Desse modo, a fotografia seria antes uma *prática* que um campo, pois no próprio Grupo de Fotógrafos da Bahia havia integrantes que tinham diversas outras formações, mas podiam estar ali atuantes, e até mesmo relacionavam a fotografia com suas outras áreas de atuação.⁷

PERFIL DOS INTEGRANTES DO COLETIVO

Neste tópico, consideraremos brevemente, de uma perspectiva sociológica, a chamada “topografia artística”, isto é, os lugares sociais e as trajetórias diversas que alguns dos integrantes de FotoBahia apresentaram até aquele momento⁸. De certa forma, o que se percebe é que o Coletivo agregou mas certamente não dirimiu suas diferenças, definindo-se como fecundo espaço de trocas a respeito da prática fotográfica.

Aristides Alves, um dos fotógrafos que têm maior destaque na organização do Grupo, saiu de Minas Gerais e foi para Bahia em 1972, onde acabou ficando. Primeiro, cursou Biologia na UFBA, e logo começou a fazer fotografia, vindo a fazer também o curso de Jornalismo. Aristides trabalhou, então, com fotojornalismo, publicidade, montou um estúdio em Salvador, onde trabalhava com outros fotógrafos, incluindo Adenor Gondim e Maria Sampaio. O fotógrafo ainda foi correspondente da Agência F4, de São Paulo, coordenador do núcleo de fotografia da Fundação Cultural, e teve projeção relativamente destacada para seus trabalhos, em exposições no Brasil e no exterior, continuando a trabalhar com fotografia, ainda na atualidade.

Entre essas trajetórias singulares, estava a de Rino Marconi, que era terapeuta clínico, e que idealizou um projeto chamado Fotoviva, referido em um catálogo de FotoBahia como atividade parceira. O projeto foi desenvolvido numa casa no bairro de Amaralina, em Salvador, e era voltado para ensinar fotografia a adolescentes carentes, o que já configurava outro uso social

para a prática fotográfica. Outro ponto importante a ser citado é que, nessa mesma casa em Amaralina, passaram a acontecer as reuniões do FotoBahia, que anteriormente aconteciam no Instituto de Arquitetos e em diversos outros lugares.

O famoso artista plástico baiano Juarez Paraízo se destacava entre os fotógrafos de produção mais notadamente artística desde as Bienais da Bahia, no final dos anos 1960. Tendo frequentado a Escola de Belas Artes da UFBA, Juarez experimentava a utilização de diversas linguagens para executar seus trabalhos, como a fotografia, o desenho, a pintura, a tapeçaria e entre outros.

O arquiteto Jamison Pedra também comparece com suas obras nos catálogos, tendo igualmente caminhado pelas diversas linguagens artísticas, como a pintura, a fotografia, o desenho e até mesmo cinema.

Sílvio Robatto, fotógrafo, nascido em berço fotográfico, pois seu pai era o também fotógrafo e cineasta Alexandre Robatto Filho, realizador do documentário sobre a capoeira intitulado *Vadiação*, lançado em 1954. Sílvio fez trabalhos em parceria com Jamison Pedra, também foi diretor do Museu de Arte da Bahia.

Mário Cravo Neto nasceu em 1947, e em 1964 mudou-se para a Alemanha, quando começou a fazer suas experiências com escultura e fotografia. Tornou-se um dos pioneiros fotógrafos brasileiros a expor em galerias na Europa e nos Estados Unidos.

Adenor Gondim nasceu em Rui Barbosa, fez diversos trabalhos sobre a cidade de Cachoeira. Um de seus trabalhos mais famosos foi a série de fotografias do grupo religioso Nossa Senhora da Boa Morte.

Dentre as mulheres que participaram intensamente daquele momento, estava Maria Sampaio, que também era escritora e filha do artista plástico Mirabeau Sampaio, e já vinha trabalhando com Aristides Alves antes mesmo do FotoBahia vir a existir. A maior parte de seus trabalhos eram voltados para temáticas consideradas como sendo típicas da Bahia, principalmente do Recôncavo baiano.

Outra mulher influente e atuante no Coletivo foi Célia Aguiar. Nascida em Canavieira, extremo sul da Bahia, no ano de 1952, trabalhou na COPENE com microfilmagem e documentação técnica. Trabalhou no jornais *Tribuna da Bahia* e *Jornal da Bahia*, logo depois o *Correio da Bahia* convidou-a para ser editora de fotografia. Além de editora e fotógrafa, também estudou Pedagogia, vindo a pesquisar imagens da Bahia, e também com curadoria, e com oficinas de fotografia.

Isabel Gouvêa, nascida em São Paulo, estudou fotografia e se mudou para Salvador, passando a se identificar com a cultura baiana e decidindo torná-la parte de seu trabalho. Atualmente, possui um blog onde é possível conferir seus trabalhos; ela também faz diversas exposições em Salvador, São Paulo e Brasília.

Como se pode perceber, muitos dos envolvidos com FotoBahia, em sua maioria, continuaram sua produção fotográfica, mas outros passaram a operar com diversas linguagens, alguns vieram a falecer, mas algo que todos eles têm em comum é a grande contribuição para a difusão da fotografia baiana e para a compreensão do lugar social do fotógrafo, naquele final dos anos 1970.

Por ser uma criação coletiva, as atividades de FotoBahia reforçavam a ideia de que cada fotógrafo poderia expressar a sua opinião diante de temas que viessem a ser tratados pelos colegas de equipe. O que parece é que havia uma grande mesa redonda, onde ideias eram trocadas e opiniões podiam ser dadas uns aos outros, inclusive em relação às técnicas fotográficas.

LUTAS E DESAFIOS DA PRÁTICA FOTOGRÁFICA

FotoBahia ainda tinha que lidar com a falta de formação de qualidade dos fotógrafos locais. Havia também a necessidade fundamental de aprimorar a revelação dos filmes, de fazer uma boa cópia e de cuidar dos arquivos. Era uma época de processos analógicos, que dependia de ter produtos químicos como o revelador e o fixador, tanto que outro integrante do Grupo desenvolveu uma apostila pra que eles pudessem confeccionar os invólucros dos filmes e fazer suas próprias químicas com os componentes que encontrassem em drogarias da cidade de Salvador. Isso nos leva a pensar na questão de tentar inovar e até mesmo questões de improviso, afinal, muitos dos materiais técnicos e químicos que eram usados para a fotografia eram de difícil acesso em questões de valor, e outros simplesmente nem estavam à venda no país.

Da mesma forma, os livros sobre fotografia eram escassos no Brasil. Alguns participantes do coletivo liam e traduziam livros de fotógrafos estrangeiros, como Ansel Adams, e faziam apostilas para estudar juntos e discutir sobre fotografia. Periodicamente, estabeleciam um assunto e desenvolviam aquele assunto, criavam portfólios ou organizavam cursos, e tinham um laboratório de uso comum, para procurar solucionar suas dificuldades de trabalho e de organização.

O que se nota é que, por muito tempo, foi difícil a trajetória de quem quisesse ser fotógrafo. Fazer parte de um coletivo, como o FotoBahia, era uma forma de ter ajuda e também ajudar a seguir a carreira fotográfica, o que se mostrou de grande utilidade, para a formação dos iniciantes, mas também como experiência válida para os que já possuíam profissionalização.

Nessa época, a FUNARTE, através do seu Instituto de Fotografia, organizava Semanas de Fotografia pelo Brasil inteiro, e o Grupo de Fotógrafos da Bahia também veio a participar. Nessas Semanas, encontravam-se fotógrafos do Brasil inteiro, o que não deixava de ser uma experiência, numa programação que incluía oficinas com vistas à profissionalização dos membros.

As exposições foram organizadas até 1984, tornando-se um movimento de fotografia único no país, referência para iniciativas semelhantes em outros Estados. O local escolhido foi o foyer do Teatro Castro Alves, que não era um espaço comum para realizar exposições de arte, como uma galeria ou um museu, e muito menos era voltado pra fotografia. Não sendo um lugar expositivo, aquele foi se tornando, com o passar do tempo. No desdobramento que teve no FotoBahia com a criação do Núcleo de Fotografia da Fundação Cultural do Estado da Bahia, nessa época, Célia Aguiar e Maria Sampaio promoveram a Bienal da Fotografia, retomando o formato das bienais que havia existido nos anos 1960. Também ocorreram exposições durante uma reunião da Sociedade Brasileira para o Desenvolvimento Progresso da Ciência, a SBPC, em Ondina, dentro da UFBA; outra em 1982, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, e em 1981, no Museu de Arte da Bahia, um espaço de arte, propriamente dito.

Além de circular nesses espaços, a produção foi divulgada também através de um catálogo (Figura 1) e de um jornal da exposição, no qual foram inseridos textos com questões técnicas referentes à fotografia, aos preços dos equipamentos de captura e revelação, mas especialmente veiculando o projeto de luta pela afirmação do lugar social do fotógrafo e o reconhecimento de seus créditos autorais na imprensa, enquanto tentativa de não limitar a atuação do Grupo somente à exposição.



Figura 1: Catálogo FotoBahia de 1980.

Fonte: Fotobahia (1980).

Para falar das lutas acerca pelos direitos autorais e pela profissionalização dos fotógrafos, que podemos dizer que foi a maior bandeira de luta de FotoBahia, podemos dialogar com a ideia de engajamento proposta por Ana Maria Mauad. Segundo essa autora,

Aliada a noção de prática fotográfica está uma outra e importante idéia, o engajamento social ou político a um projeto ao qual o fotógrafo se associa para orientar o seu arco de ação. No decurso de uma trajetória os projetos podem se modificar, entretanto, não cessam de existir como condição própria de experiência fotográfica. A construção de uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas ou lugares, tornando-se geradores de identidades sociais, raciais, sociais, políticas e nacionais⁹.

Partindo da idéia de Ana Maria Mauad, sobre a questão de orientar o arco de ação, podemos dizer que FotoBahia direcionou essa questão tanto para definir um posicionamento sobre como deveriam trabalhar os fotógrafos e como os meios deveriam lidar com isso, sobretudo a imprensa, quanto para produzir a chamada “comunidade de imagens”, devidamente indexada a seus criadores. O engajamento político de FotoBahia também se mostrou sob outros aspectos, por exemplo, quando um fotógrafo era preso em uma manifestação, o coletivo conseguia mobilizar advogados para defendê-lo.

No que dizia respeito à profissionalização dos fotógrafos, como em outros estados do Brasil, a fotografia baiana ligada ao fotojornalismo era valorizada apenas nos grandes jornais da capital. Mesmo no auge do fotojornalismo brasileiro, salta aos olhos a presença de fotógrafos estrangeiros e da visão que construíram sobre nossas paisagens e grupos sociais, pois o fotógrafo local nem sempre era reconhecido e respeitado, era uma profissão que de certa forma era marginalizada, pois por muito tempo não havia cursos de fotografia no país¹⁰. Os próprios cursos de jornalismo só vieram inserir a disciplina de fotografia na grade curricular no ano de 1968. Antes disso, o que se viam eram iniciativas pontuais, como a da Escola de Jornalismo da Fundação Casper Líbero, que ministrava aulas de fotografia com alguns dos integrantes do Fotocineclubes Bandeirantes, a partir do ano de 1962, o que também ajudou a implantar a disciplina de fotografia na escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, em 1966¹¹.

Nos anos 1960, mesmo com alguns avanços na profissionalização da fotografia, seja em universidades ou nas escolas que ofereciam a cadeira ou disciplina de fotografia, ainda havia muito preconceito, nos próprios locais de ensino. A própria profissão não tinha uma boa remuneração, nem mesmo o reconhecimento merecido. Por isso, uma das maiores motivações de luta de FotoBahia era justamente mostrar o lugar do fotógrafo, afinal, é um luta que perdura desde muito tempo.

No que diz respeito ao direito autoral e ao crédito obrigatório, por volta dos anos 1940, fotógrafos estrangeiros como Jean Manzon haviam dado passos importantes no processo de regularização dos direitos da profissão, considerando que, na época, os fotoclubes e outros coletivos da época, se dedicavam à experimentação e seus membros eram empresários,

advogados, médicos, que tinham a fotografia apenas por *hobby*¹². Assim, quando o Grupo de Fotógrafos da Bahia se engaja nessa luta, como se pode supor, elas não se resolveram ou se esgotaram de imediato, mas se redefiniram a partir do que os fotógrafos passaram a debater e defender.

Por outro lado, a escassez de escritores sobre a fotografia no Brasil também se tornou um motivo para as dificuldades do trabalho como fotógrafo, afinal, os textos técnicos e de especialistas ajudariam a difundir o papel da fotografia. FotoBahia tentava mudar a situação com a produção do jornal das exposições, como já comentado anteriormente. Os textos de apresentação eram uma tentativa de mostrar para o mundo que a fotografia não era somente notícia, arte ou documento, mas que também tinha seu engajamento político e social diante de determinadas questões.

Um catálogo, enquanto espaço discursivo para as imagens fotográficas, é mais um sistema de organização do que uma ideia, o que nos ajuda a pensar a forma aberta dos catálogos de FotoBahia, sem tema aparentemente predefinindo e sem relação clara entre imagens e texto. Talvez a única relação fosse somente o nome do fotógrafo que tirou a foto, reforçando a ênfase na autoria. Os textos de apresentação contextualizavam a fotografia na Bahia, mas não se referiam àquelas imagens ali publicadas. Com a criação do jornal, a relação entre fotografia e textos não era necessariamente linear, pois aquelas não serviam necessariamente de ilustração para estes (Figura 2). Talvez um único exemplo dessa relação de ilustração seja o da terceira página do Jornal FotoBahia publicado em julho de 1981, que contém uma denúncia, acerca da extinção da fotografia em lambe-lambe, e junto com o texto aparecem várias fotos de pessoas praticando essa atividade chamada de “artesanal”¹³.



Figura 2: Jornal FotoBahia de 1981

Fonte: Fotobahia (1980).

A respeito da recepção da produção fotográfica, podemos dizer que aqueles que tinham acesso às oficinas promovidas, às publicações dos catálogos e às exposições formavam um grupo muito restrito, apesar de se tratarem de atividades abertas a quem tivesse interesse. Essa limitada abrangência do público se explica pelo fato de os sujeitos que circulavam nos campos das artes, da imprensa, da publicidade – entre os quais estava a fotografia – pertencerem às classes médias e partilharem de seu universo cultural e de seu capital econômico, pois a própria possibilidade de ter uma câmera não era amplamente franqueada na sociedade. Tanto é que as exposições, mesmo não se dando em espaços propriamente dedicados a essa prática, de certa forma eram lugares em que havia um público mais elitizado, como o foyer do Teatro Castro Alves e os corredores de universidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A depender dos espaços que ocupa e percorre na sociedade, uma fotografia se inscreve em diferentes universos de significação, sofre investimentos, usos e leituras, e ajuda, enfim, a compor a paisagem social onde ela surge¹⁴. Com este artigo, procuramos mostrar um pouco sobre esses espaços de articulação criados com e para a prática fotográfica a partir do surgimento e do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Fotógrafos da Bahia, especialmente na forma da exposição e do material publicado cujo nome – FotoBahia – passou a se confundir com o do próprio coletivo.

Pesquisas futuras poderão analisar os códigos semióticos e as formas visuais mais recorrentes nos trabalhos de FotoBahia, no sentido de deslindar o que era valorizado em sua produção e quais foram suas contribuições para a fotografia. Outro veio que resta aberto é o da problematização em torno da paulatina fratura entre campos de autonomia da fotografia, que a colocavam a meio caminho entre os meios de comunicação (incluindo além da imprensa, a publicidade e a fotografia para o turismo) e a arte, particularmente no momento de crise do fotojornalismo nacional e de inovações criativas que vieram a fazer franco uso da cor, da colagem, ou da própria “contaminação” da prática fotográfica por outros campos como a *performance* e para os multimeios, que veio a caracterizar a arte contemporânea¹⁵.

NOTAS

¹ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

- ² SAMPAIO, Maria Guimarães. *Da Photographia à Fotografia (1839-1949): De volta à Capital, Véspera do contemporâneo*. In: SAMPAIO, M. G. *A Fotografia na Bahia (1939-2006)*. Salvador: Asa Foto Ltda. 2006. p. 70-71.
- ³ ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia*. Olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.
- ⁴ DAMASCENO-FATH, Telma C. A Fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. *Revista de Arte Ohun*. Salvador, v. 5, p. 54-64, 2011.
- ⁵ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 274-277.
- ⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 45-53.
- ⁷ Ibidem, p. 255-257.
- ⁸ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 35-48.
- ⁹ MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: Fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura audiovisual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.
- ¹⁰ COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 27. 1998.
- ¹¹ COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da Nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012. p. 17-62.
- ¹² COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. Sobre o caso baiano, ver DAMASCENO-FATH, Telma C. Memória do Fotoclubismo na Bahia. *Discursos Fotográficos (Online)*, v. 8, p. 175-195, 2012.
- ¹³ GRUPO DE FOTÓGRAFOS DA BAHIA. *Jornal FotoBahia*. Salvador: s; e. n.º 1.
- ¹⁴ KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- ¹⁵ CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007; CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia**. Olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHEVRIER, Jean-François. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: _____. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da Nação**: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 27. 1998.

_____; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

DAMASCENO-FATH, Telma C. A Fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. **Revista de Arte Ohun**. Salvador, v. 5, p. 54-64, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: Fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura audiovisual. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.

SAMPAIO, Maria G. **Da Photographia à Fotografia (1839-1949): de volta à Capital, véspera do contemporâneo**. In: SAMPAIO, M. G. et. alli. **A Fotografia na Bahia (1939-2006)**. Salvador: Asa Foto Ltda., 2006.