

A linguagem fotográfica e a pintura de artistas baianos no final do século XIX início do século XX *The photographic language and the painting of artists from Bahia at late Nineteenth and early twentieth Century*

Telma Cristina Damasceno Silva Fath

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa teórica desenvolvida no Mestrado de Artes Visuais, linha de pesquisa em História da Arte Brasileira. O texto tem como finalidade analisar a assimilação da linguagem fotográfica na pintura dos artistas baianos: Manuel Lopes Rodrigues (1860 – 1917), Presciliano Silva (1883 – 1965) e Alberto Valença (1890 – 1983). Estes pintores durante formação acadêmica na Europa absorveram as tendências impressionistas da época. Para isso, foi necessário, também, abordar fatos históricos referentes ao movimento impressionista francês e assim como o surgimento da fotografia nas primeiras décadas do sec. XIX, aliado as transformações significativas que a Revolução Industrial trouxe para sociedade europeia, fato que provocou mudanças expressivas no olhar dos artistas deste período.

Palavras-chave

Assimilação; Impressionismo; Linguagem Fotográfica; Transformação.

Abstract

This article is part of a theoretical research developed in the Master of Visual Arts, line of research in the History of Brazilian Art. The text aims to analyze the assimilation of photographic language in painting of artists from Bahia: Manuel Lopes Rodrigues (1860 - 1917), Presciliano Silva (1883 - 1965) and Alberto Valença (1890-1983). These painters during academic trends in Europe absorbed the Impressionists of the time. Therefore, it was also necessary to show the historical facts concerning the French impressionist movement and as the invention of photography in the early decades of the century. XIX, allied to the significant changes that the Industrial Revolution has brought to European society, a fact which caused significant changes in the eyes of artists from this period.

Keywords

Assimilation; Impressionism; Photographic Language; Transformation.

1. A Fotografia na Pintura Impressionista

Analisando as possibilidades que o advento da fotografia permitiu aos pintores no final do século XIX ao início do século XX, encontraremos certamente, na criação e execução de suas obras, formas diversas de possíveis diálogos entre a fotografia e a pintura.

A imagem da natureza e do universo social do homem é moldada e condicionada a determinado período, através dos conhecimentos científicos e tecnológicos correspondentes. Com a Revolução Industrial, a fabricação em grande escala de vernizes e tintas em recipientes que promoviam o transporte a locais distantes e de difícil acesso facilitou o desenvolvimento da pintura plein-air (BUENO, 1999, p.26).

A pintura impressionista teve anos de formação para desenvolver uma nova abordagem figurativa. O contato de Monet e seus amigos com o grupo de artistas que se reuniam em um lugarejo chamado Barbizon, nas proximidades da floresta de Fontainebleau, França, para pintar paisagens foi de fundamental importância para ruptura da antiga forma de representar a natureza. Precusores da pintura ao ar livre, os pintores de Barbizon desde 1830 buscavam ser fieis as suas observações na captura fugaz da luz e aspectos mutáveis da natureza, esboçavam e até começavam a pintar ao ar livre, porém, a finalização dos trabalhos ainda permanecia no ateliê (REWALD, 1991, p. 85).

O movimento impressionista foi constituído entre 1860 e 1870. O grupo de artistas não possuía um projeto preciso, mas tinham em comum alguns ideais como: romper com os métodos da École des Beaux-Arts francesa em relação à escolha dos temas, a prática de esboços preliminares e, principalmente, as composições desenvolvidas com a luz característica dos ateliês.

A nova corrente valorizava a pintura de paisagem desenvolvendo, sobretudo, seus trabalhos en plein-air, rejeitando as regras da tradição acadêmica difundida ao longo de séculos da convencional pintura em ateliês. O processo de composição dos impressionistas baseava-se na observação direta da cena escolhida e a execução instantânea do trabalho, produzindo pinceladas rápidas, com textura, vastas em valores tonais e contrastantes. Destacando também, as formas em movimento (GOMBRICH, 2009, p.517).

As propostas inovadoras do movimento não foram compreendidas pelo público na época, principalmente, o efeito da pincelada, que era percebida como descuidada e inacabada, provocando reações adversas por parte da crítica especializada, que conseqüentemente, contribuiu para as dificuldades encontradas pelos artistas na aceitação de suas obras nos salões oficiais.

A Sociedade Anônima dos Artistas Pintores, Escultores e Gravadores foi criada pelos artistas com o propósito de difundir as idéias originais do movimento. Entre os participantes da primeira exposição pode-se destacar: Claude Monet



Figura 01- Ateliê de Nadar Paris (Fonte: "The Invention of Photography The First Fifty Years" de Quentin Bajac).

(1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), CamillePissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899) e EugèneBoudin (1824-1898).

A mostra inicial aconteceu durante 15 de abril a 15 de maio de 1874, no famoso estúdio do fotógrafo Garpard-Felix Tournachon (1820 – 1910), conhecido como Nadar, situado na rueDaunou, na esquina do BoulevarddesCapucines, centro da cidade de Paris (Figura 01). A exposição apresentou 165 obras, com cerca de 30 participantes, foi visitada por aproximadamente três mil e quinhentas pessoas, cujo ingresso custava um franco e o catálogo era vendido a cinquenta centavos (REWALD, 1991, p. 228).

Na busca de um local apropriado para primeira exposição, o grupo contou com a ajuda de Nadar, que cedeu gratuitamente o seu ateliê vago, composto por dois pavimentos, repleto de salas amplas decoradas com paredes marrons avermelhadas iluminadas por janelas.

Caricaturista, Nadar inicialmente trocou o lápis e o papel pela fotografia, sendo um dos fotógrafos mais importante de sua época. Retratou famosos intelectuais franceses, tornando-seconhecido em todo mundo, não só por seus retratos, mas também por seu pioneirismo na fotografia aérea. Sua proximidade com os artistas da época levou os impressionistas a escolher seu estúdio como marco da primeira exposição.

É notável a postura de Nadar em não querer estabelecer nenhuma concorrência entre a fotografia e a pintura impressionista, muito embora, durante a exposição, alguns críticos mencionassem sempre o local da exposição como “os salões de Nadar” (REWALD, 1991, p. 235). Mesmo reconhecendo as contribuições que a fotografia ofereceu a pintura dos meados do século XIX, no sentido de demonstrar uma imagem sem traços lineares constituída de manchas escuras e claras, Nadar compreendia que a construção técnica da fotografia divergia da pintura, e não era necessário haver comparações para que os valores artísticos da primeira fossem aceitos (ARGAN, 2002, p. 81).

“É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi à necessidade de redefinir sua essência e finalidade frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.” (ARGAN, 2002, p. 75).

A absorção da visão iconográfica da fotografia foi utilizada, consciente ou inconsciente, como fonte de inspiração de novas formas de expressão na arte

pictórica do final do século XX. Tanto a fotografia como a pintura reagiram de forma semelhante à visão de mundo correspondente à época. Portanto, não foi diferente quando os pintores impressionistas, já conhecendo a prática fotográfica e sua composição, utilizaram alguns de seus elementos em sua nova maneira de pintar.

A luz, fonte essencial para a fotografia, também foi o componente de fundamental importância para a corrente impressionista, que tinha uma grande preocupação com os efeitos cambiantes que a luz atmosférica proporciona a aparência dos objetos e da natureza.

A assimilação da forma que a imagem fotográfica introduziu com sua objetiva, possibilitando enquadramentos onde o ângulo de visão foge ao limite dos 46° enxergado pelo ser humano, aproximando e detalhando cenas que ao olho nu passaria despercebido, desvendou um mundo ainda escondido aos olhos do homem. A imagem bidimensional capturada com ângulos fechados proporciona recortes inusitados, que podem enfatizar detalhes de uma cena.

Deste modo, a partir da utilização da câmera fotográfica, houve uma transformação em relação à percepção detalhada do movimento e, com o seu aprimoramento, foi possível a Edward Muybridge (1830-1904), através de experimentos realizados em 1875, decompor o movimento do galope de cavalos, revelando a verdadeira maneira que os animais saltam, com as patas agrupadas para dentro, diferente da forma até então representada pictoricamente.

Dos pintores impressionistas, Edgar Degas (1834-1917) foi o que em suas obras mais deixou evidente a aproximação com a fotografia. O artista é conhecido por sua escolha na composição de formas improvisadas equivalente a uma imagem instantânea e fragmentada, com ângulos oblíquos e principalmente se beneficiando da decomposição do movimento em suas cenas hípcas (Figura 02).

Comungando com este ponto de vista a historiadora Annateresa Fabris afirma:

“Mais que qualquer outro artista do sec. XIX, Degas compreende a nova visão proporcionada pela fotografia e dela se aproxima, dando vida à composição descentralizada, usando contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas, introduzindo uma nova perspectiva, que multiplica os pontos de vista e confere dinamismo e amplitude do espaço.” (FABRIS, 1991, p. 194).

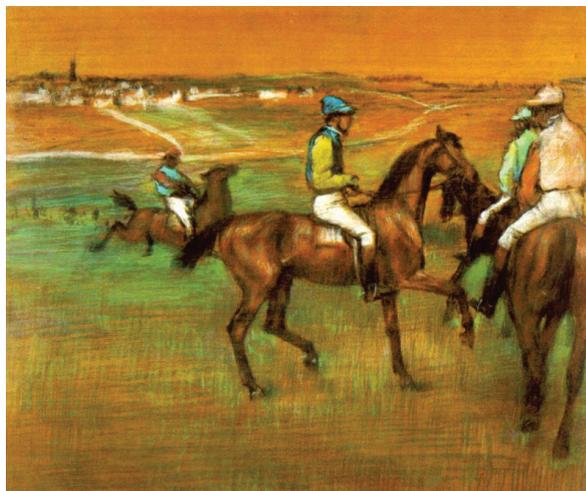


Figura 02 - Corrida de Cavalos. Autor Edgar Degas, óleo sobre tela, 46 x 61 cm (Fonte: O Grande Livro de Arte, Ediouro).

Em suas primeiras exposições os pintores impressionistas foram duramente mal interpretados pela crítica francesa e internacional. Émile Édouard Charles Zola (1840-1902), escritor e crítico francês, mesmo em seus artigos simpático a alguns dos pintores impressionistas como Monet, não poupou comentários ácidos em seus artigos no jornal *Messenger de l'Europe* a Degas, como também, comparou os trabalhos expostos de Gustave Caillebotte (1848-1894) (Figura 03) a cópias de fotografias sem nenhuma imaginação (REWALD, 1991, p. 268).



Figura 03 - Bulevar visto do alto. Autor Gustave Caillebotte, óleo sobre tela, 65 x 54 cm (Fonte: Impressionismo, Meyer Schapiro).

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) foi admirador da obra de Degas, adotando temas semelhantes em seus trabalhos, é também mais um pintor do final do século XIX que absorveu os recursos proporcionados pelo olho mecânico.

Além da ilusão de mobilidade em suas pinturas optando por cortes ousados, lembrando uma fotografia mal enquadrada, para alguns observadores, ele segmentava as bordas da imagem com o intuito de aproximar a cena do observador, utilizando o espaço da imagem retangular no sentido vertical, principalmente em seus cartazes. O artista não fazia segredo quanto ao uso da fotografia como apontamento para os seus trabalhos (SOUGEZ, 2001, p. 227).

Lautrec desenvolveu, também, uma técnica de gravação que era conhecida por chachis, pela qual obtinha um efeito pontilhado em suas gravuras, trabalhando com tinta e escova na pedra litográfica, e a impressão lembra ainda a granulação de prata das ampliações da fotografia analógica (FELBINGER, 1999, p.47).

2. O Contato dos Pintores Baianos com o Impressionismo

Assim como Toulouse-Lautrec, o pintor baiano Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917) teve como mestre o pintor em voga parisiense Léon Bonnat (1833-1922) (CHILVERS, 2001, p.70). Na Bahia, Manuel Lopes Rodrigues foi um dos primeiros pintores a ter contato com os movimentos artísticos franceses no final do século XIX.

Este artigo é parte de uma pesquisa teórica desenvolvida no Mestrado de Artes Visuais, linha de pesquisa em História da Arte Brasileira. O texto tem como finalidade analisar a assimilação da linguagem fotográfica na pintura dos artistas baianos: Manuel Lopes Rodrigues (1860 – 1917), Presciliano Silva (1883 – 1965) e Alberto Valença (1890 – 1983). Estes pintores durante formação acadêmica na Europa absorveram as tendências impressionistas da época. Para isso, foi necessário, também, abordar.

Formado nos moldes acadêmicos, Manuel Silvestre Lopes Rodrigues era filho do pintor e professor João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893), que exer-

ceu grande influência em sua formação e foi um dos fundadores da Academia de Bellas Artes da Bahia em 1877. Com apenas 17 anos, Manuel Lopes Rodrigues já lecionava a disciplina de desenho no Liceu de Artes e Ofícios, onde também participou de exposições e premiações. Seus desenhos e aquarelas sobre doenças e anatomia compuseram o atlas para a exposição Médica Brasileira, encomenda feita pelo Imperador D. Pedro II durante sua estadia no Rio de Janeiro, 1882 a 1885 (ALVES, 1976, p. 98).

Manuel Lopes Rodrigues estudou na Europa subsidiado por iniciativa de Luiz Tarquínio, José da Costa Pinto, José Augusto de Figueiredo e mais tarde por D. Pedro II, obteve posteriormente do governo republicano a continuidade do benefício, que garantiu a permanência de dez anos na França e a possibilidade de conhecer outros países como a Itália, Holanda e Bélgica. Frequentou em Paris a Escola de Artes Decorativa, sendo discípulo do pintor Raphael Collin (1850-1916), ingressou depois na Escola Superior de Belas Artes, onde teve como mentor o artista Léon Bonnat, que, para o historiador da arte Meyer Shapiro (2002, p. 174) foi um dos melhores pintores retratistas na geração dos impressionistas. Ainda teve como professores Jules Lefèbvre (1836-1911) e Tony Robert-Fleury (1837-1912) ambos docentes da Académie Julian¹.



Figura 04 - Procissão na Bretanha. Autor Manuel Lopes Rodrigues, óleo sobre tela 24 x 36,5 cm (Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Bahia).

A ida a Europa e o contato com todos estes mestres refletiram de forma marcante na obra do pintor. A influência do impressionismo em suas telas, assim também como o novo padrão visual consequente do código fotográfico, é visível de identificar em alguns de seus trabalhos, a exemplo da “Procissão na Bretanha”, de 1888, realizado em seus primeiros anos na Europa (Figura 04).

O quadro apresenta um jogo de luz e brilho com lacunas intensamente sombreadas, alternadas com clareiras iluminadas irregularmente. Na parte inferior, predomina tons escuros, enquanto que a partir do centro para direita uma mancha cintilante sobressai dando um frescor a composição.

Em um caminho campestre, duas camponesas, vistas de costas, uma ajoelhada e a outra em pé, ao lado, reverenciam uma procissão cujo cortejo segue com o pároco e fieis. Já ao fundo, à esquerda, nota-se em outra trilha uma senhora elegante que passeia com duas crianças, alheia ao episódio. O reflexo da luz brilhante nos trajes brancos dos integrantes da procissão e

¹ Escola de Artes plásticas particular, fundada em Paris, 1867, por Rodolphe Julian (1839-1907) conhecida pela formação e qualidade dos artistas que lá passaram a exemplo: Henri Matisse (1869-1954), Marcel Duchamp (1887-1968), Édouard Vuillard (1868-1940), etc. entre os brasileiros, Tarsila do Amaral (1886-1973), Benedito Calixto (1853-1927), Rodolfo Amoedo (1857-1941), etc. em Academia Julian em Dezenove e Vinte- Arte brasileira do século XIX e início do XX.



Figura 05 - Orquestra Ambulante.
Autoria de Manuel Lopes Rodrigues, óleo sobre tela 115,5 x 89,3 cm (Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Bahia).

o nos lenços das camponesas, juntamente com o vermelho da vestimenta do pároco e de um estandarte trazido por uma devota no começo da comitiva, ressalta uma área pontualmente iluminada no bosque. Aspecto que corrobora com afirmações de Vânia Carneiro de Carvalho em seu texto “Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do Século XIX”: “A fotografia demonstrou que a luz não deveria ser captada apenas na fonte luminosa (céu), mas também a partir dos objetos que a refletem” (CARVALHO, 1991, p. 207).

Um item significativo no quadro de Manuel Lopes Rodrigues é o tratamento dado aos planos: o aglomerado de pessoas que segue a procissão é cortado abruptamente, de maneira que particularmente indica um olhar aparente do novo vocabulário visual.

Ainda outro elemento que compartilha da essência da fotografia é a abordagem do tema: a cena lembra um momento flagrado, uma visão efêmera, fator peculiar a uma imagem instantânea. Este aspecto também aparece em outra obra do autor, datada em 1898, “Orquestra Ambulante” (Figura 05) que retrata uma cena inesperada de um garoto sentado na calçada em um momento de descanso.

Na tela predomina tons marrons e pastéis em harmonia com o enquadramento diagonal, enfatizando o motivo em primeiro plano e aproximando assim a cena do observador. Um garoto carrega nas costas um tambor e pratos, sobre suas pernas existe uma sanfona e em sua mão esquerda um pedaço de pão é segurado. Ao lado direito, de forma brusca, um cachorro com duas patas dianteiras sobre o batente da calçada e as outras duas na rua parece observar o menino, que olha para o lado com ar zombeteiro.

A “Orquestra Ambulante” corresponde à temática tratada por muitos dos pintores impressionistas franceses, que tinha uma predileção em pintar assuntos como personagens, espetáculos e certos tipos marginais das ruas de Paris. Grande parte dos retratos apresentava os modelos de corpo inteiro. A seguir por Manet, que retratou o “Velho Músico”, “O Cantor de Rua”, “O Guitareiro” ou o “Cantor Espanhol”, entre outros, de forma simpática dando uma dimensão de destaque na tela, semelhante à forma que no passado só os ricos e à corte era concedida (SHAPIRO, 2002, p. 139).

Para o historiador de arte Valadares (1980, p. 28), o período em que Manuel Lopes Rodrigues esteve na Europa exerceu forte domínio no conjunto de sua obra. Em 1896, de volta a Bahia, o artista dedicou-se ao ensino e executou diversos retratos de personalidades baianas que hoje pode ser vista na galeria de retratos da Escola de Medicina e na Santa Casa da Misericórdia, entre outros. O interesse por temas paisagísticos nacionais é quase inexistente em seu legado,

dos cento e três trabalhos apresentados em sua exposição póstuma, em sete de março de 1918, apenas um quadro alude a uma vista brasileira, elemento que será amplamente explorado por seus discípulos: Presciliano Silva (1883 – 1965) e Alberto Valença (1890 – 1983).

Presciliano Athanagildo Isidoro Rodrigues da Silva nasceu em Salvador, frequentou o Liceu de Artes e Ofício e a Escola de Belas Artes²; por ser muito talentoso, desde o início de sua carreira obteve especial atenção do mestre Manuel Lopes Rodrigues. Em 1902, Presciliano Silva é condecorado com medalha de ouro e prata nos cursos superiores de pintura e escultura da Academia de Bellas Artes baiana, recebendo o grande prêmio Caminhoá³, que consistia em uma bolsa de estudo para Europa. Durante 1905 a 1908 o artista permaneceu em Paris ingressando na Academia Julian com os mentores Adolphe Déchenaud (1868-1929), Jules Léfebvre e Robert Fleury.

Ao regressar ao Brasil, Silva permanece entre a Bahia e o Rio de Janeiro, volta à Europa em 1912 e, em seguida, participa com uma obra no Salão Oficial dos Artistas Franceses⁴. A liberdade compositiva no conjunto da obra de Presciliano Silva é surpreendente. A experiência européia é presente em seus trabalhos, mas a ênfase nos temas próximos a sua realidade personaliza seu estilo. Em “Lavadeira” (Figura 06), pintada, em 1911, depois da sua primeira temporada na França, a influência impressionista é marcante. O brilho e os tons harmônicos da tela se sobressaem no primeiro olhar; com um enquadramento vertical, o revezamento entre áreas claras e escuras destaca o espaço de representação. Em meio à sombra e luz da folhagem de um quintal, surge à cena de uma mulher em perfil que é surpreendida no ato de lavar roupas, ela ocupa o lado direito da tela, trajando uma saia escura, blusa branca e brinco grande reluzente, curvada sobre uma bacia de roupas, tendo ao lado esquerdo mais panos claros e ao fundo uma cerca onde algumas peças estão estendidas.

Sobre este quadro, Valadares em uma biografia crítica do artista (VALADARES, 1974, p. 17) afirma que a tela foi assinada e datada na Bahia, mas que a motivação por este tema seria decorrente do tempo de residência de Silva no Rio de Janeiro, assegurando ser uma cena típica de casa da pequena burguesia carioca na qual uma mulher branca com grandes brincos lava roupas. Em relação a estas afirmações, no livro não fica claro a origem dos detalhes e talvez estas sejam apenas conjecturas do autor atribuindo ao fato da lavadeira

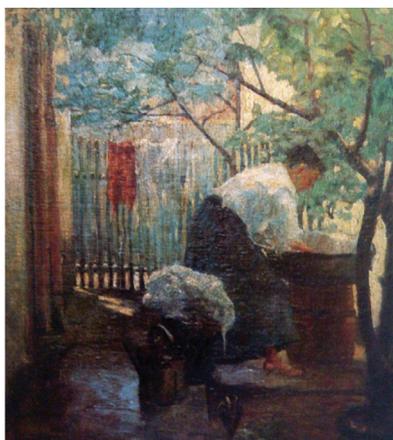


Figura 06 – Lavadeira Autor Presciliano Silva, óleo sobre tela 0,61x 0,53 cm (Fonte: Presciliano Silva/Clarival do Prado Valadares).

² A Academia de Bellas Artes da Bahia passou a ser nomeada Escola de Belas Artes da Bahia em 1891, devido uma reforma do ensino secundário e superior da República, promovida por Beijamim Constant. Em PARAÍSO, Juarez. 1877 – 1996 Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Catálogo, 1996.

³ Doação do Engenheiro baiano Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá de 120 apólices da dívida pública federal para a instituição do prêmio de viagem à Europa. Texto de autoria de Juarez Paraíso, agosto 1996, em catálogo intitulado: 1877 – 1996 Belas Artes, UFBA.

⁴ Retrato de Mme. Le Clinche aceito e exposto no Salão Oficial dos Artistas Franceses, em Presciliano Silva: cronologia – estudo – esboço de Ruy Simões.



Figura 07- Capela do Santíssimo Sacramento da Sé. Autor Presciliano Silva, óleo sobre tela 78x 63 cm (Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Bahia).

ser aparentemente pintada em um tom claro. Valadares pode ter compreendido o trabalho do artista baseado nos resquícios escravocratas da história da colonização baiana, em que o trabalho de lavadeira era desempenhado em sua maioria por negras e de onde tirou tal conclusão.

Entretanto, lavadeiras também fazem parte do universo temático de Degas (SHAPIRO, 2002, p. 153) que estudou com profundidade os movimentos que compõem a atividade de lavar e passar roupas, abordando o aspecto transitório do trabalho e a luminosidade de forma bem semelhante ao instantâneo fotográfico. Tais elementos provavelmente influenciaram Silva em suas composições.

Quando Silva começa a pintar os interiores sacros das igrejas e conventos de Salvador, por volta de 1919, seu trabalho ganha marcas pessoais mais nítidas. Em sua obra “Capela do Santíssimo Sacramento da Sé” (Figura 07) datada de 1947, é caracterizada pelos efeitos da penetrante luz peculiar do ambiente interior da construção, ao mesmo tempo em que as linhas verticais paralelas possuem uma harmonia; o corte irregular horizontal superior e inferior singulariza a perspectiva da composição. Em uma capela, um senhor de costas, vestido em tons escuros, sentado em um banco à esquerda, contempla através de um portão aberto o interior do altar profundamente iluminado. O ângulo escolhido pelo artista apresenta dois ambientes da capela a luz que penetra através das janelas internas do altar que perpassa o portão invadindo o espaço sombrio onde o fiel se encontra, dando a impressão de um quadro dentro do outro.

Em a “Capela do Santíssimo Sacramento da Sé” o tratamento dado a luz e, sobretudo, o corte criativo dado ao motivo se assemelha a uma imagem fotograficamente real. Porém, na elaboração de seus trabalhos o artista não utilizava o recurso fotográfico, preferindo pintar diretamente modelos vivos, usando o método de esboçar localmente o motivo e acrescentar detalhes mais refinados no ateliê (VALADARES, 1974, p. 138).

Em entrevista⁵ para este trabalho, sua filha Maria da Conceição, revela que Presciliano Silva não possuía sequer, uma câmera fotográfica. No entanto é notável como o olhar do artista foi contagiado pela sintaxe fotográfica.

Do mesmo modo, Alberto Aguiar Pires Valença também possuiu em sua obra muitos aspectos em comum a fotografia. Contemporâneo a Silva, Valença teve igualmente Manuel Lopes Rodrigues como mestre.

O baiano Alberto Valença iniciou seus estudos de desenho no Liceu de Artes e Ofício com a idade de 15 anos. Trabalhou como desenhista técnico na Cia de Energia Elétrica e na Inspeção das Obras contra as Secas, começou a pintar

⁵ Entrevista concedida para o presente trabalho, por telefone, em 5 de fevereiro 2009.

ao ar livre paisagens na companhia do amigo Presciliano Silva, em 1913, um ano antes de completar o curso de pintura na Escola de Belas Artes. A partir daí participou de várias exposições, viajando para Europa, em 1925, com bolsa de estudo custeada pelo governo baiano.

Em Paris, Valença estudou na Academia Julian - semelhantemente como o seu mestre Manuel Lopes Rodrigues e seu amigo Presciliano Silva - e foi discípulo de Émile Renard (1850-1930). Retornou para Bahia em 1928 e, três anos depois, passou uma temporada no Rio de Janeiro, para em seguida se estabelecer definitivamente em Salvador. Em 1933, assumiu a cadeira de Desenho de Modelo Vivo na Escola de Belas Artes e mais tarde foi homenageado como Professor Emérito da Universidade da Bahia. Em sua biografia consta que ele foi consultor do Museu do Estado, recebeu prêmio de medalha de ouro no I Salão Baiano de Belas Artes, além de participar de eventos significativos para as artes plásticas na Bahia.

Valença nunca se nomeou impressionista e costumava se definir como um “plein-airista” elaborava a pintura diretamente no local, independente de qual fosse o assunto. No conjunto de sua obra, ele desenvolveu temas variados, desde retratos a óleo e a carvão, natureza-morta, marinhas a ambientes internos. E quando pintava assuntos semelhantes aos de Silva, como os interiores solenes e claustros, preservava evidente individualidade técnica (VALADARES, 1980, p. 58).

O interesse do pintor pela paisagem litorânea da Bahia foi motivo de inúmeros trabalhos que reúnem pinturas realizadas na capital no percurso entre Armação até a Barra, alcançando a península de Itapagipe, como também a ilha de Maré e Itaparica, entre outras localidades.

Valadares define a obra de Valença da seguinte maneira: “São formas e cores que não aprisionam o estático, só procuram surpreender o que há de fugitivo e efêmero a escapar-se do lado espacial puro” (VALADARES, 1980, p. 70). Podemos considerar a observação de Valadares analisando a composição “Coqueiros de Madre Deus” (Figura 08) onde os elementos geométricos são realçados através do corte seccional fotográfico dado aos coqueiros, propondo uma sensação do movimento fugaz de um instante.

Na obra, o tom equilibrado da luz e a paleta de cores empregada na tela exprime, mesmo nos lugares sombreados, um brilho que provoca um efeito harmônico no cenário. O azul do céu e o matiz marrom avermelhado da terra se sobressaem na paisagem, que demonstra a visão entre um grupo de co-



Figura 08 - Coqueiro de Madre de Deus.
Autor Alberto Valença, óleo sobre madeira 1,5x 41 cm (Fonte: Livro Alberto Valença/ Clarival do Prado Valadares).

queiros numa faixa horizontal de mar, tendo ao fundo parte da vegetação natural do entorno e ilhas vizinhas. No mar, pequenas manchas brancas indicam velas de embarcações, enquanto que em terra, à esquerda, uma canoa parece abandonada.

Similar aos horários mais apropriados para a exposição fotográfica, o pintor preferia os períodos que a luz estivesse mais suave, sem contrastes fortes. Então, nunca pintava depois das 9 horas da manhã e sempre escolheu no turno vespertino trabalhar depois das 16 horas (VALADARES, 1980, p.67).

Portanto, é possível afirmar que a provável influência visual que a fotografia exerceu nas criações dos artistas da corrente impressionista francesa, também repercutiu na obra de artistas baianos.

Ainda que a impressão final seja muito diferente da pintura impressionista, com suas objetivas, sua possibilidade instantânea de exposição e a revelação controlada por um suporte sensível à luz, a fotografia apresenta uma analogia técnica ao compromisso impressionista com o efeito de luminosidade, a representação direta de um objeto visível e os seus cortes.

Assim, este procedimento foi seguido por grande parte dos pintores da época, que, embora não vivessem a efervescência do movimento, apreendeu a sua essência cada qual a seu modo e à sua realidade.

Referências

ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia. Salvador: UFBA, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução Denise Bottmann e Frederico Caroti. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no século XIX: Modernidade e Globalização. Campinas: Editora Uicamp.1999.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Representação da natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do Século XX. In: FABRIS, Anateresa (Org.). Fotografia Usos e Funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FABRIS, Anateresa (org.). Fotografia Usos e Funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

FELBINGER, Udo. Tolouse-Lautrec. Tradução Virginia Blance-Souza. Verlagsgesellschaft GmbH, Bonn, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans .A história da arte. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

REWALD, John. História do Impressionismo. Tradução Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SCHAPIRO, Meyer. Impressionismo: reflexões e percepções. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOUGEZ, Maria-Loup. História da Fotografia. Lisboa: Dinalivro, 2001.

VALADARES, Clarival do Prado. Alberto Valença: Um estudo Biográfico e Crítico. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor S.A Construtora Norberto Odebrecht S.A. 1980.

VALADARES, Clarival do Prado. Presciliano Silva: Um Estudo Biográfico e Crítico. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1974.

Sobre a autora

Telma Fath possui graduação em Comunicação Social, Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1986), especialista em Ótica e Fototécnica pela Staatliche Fachschule für Optic und Technic, Berlim (1993). Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia (2009), professora titular da Faculdade 2 de Julho, integrante do quadro de professores do Curso de Pós-graduação em Jornalismo Cultural e é também professora titular da Faculdade da Cidade do Salvador.

E.mail: cristinadamasceno@hotmail.com