



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**PRÁTICA FOTOGRÁFICA E SOCIABILIDADES: CONVIVÊNCIAS E  
CIRCUITOS NA FOTOGRAFIA DE ALCIR LACERDA**

Aryanny Thays da Silva\*

O artigo pretende focar em um momento específico da trajetória do fotógrafo pernambucano Alcir Lacerda (1927-2012), quando este participou de círculos sociais que possibilitaram um aprofundamento na sua trajetória fotográfica. Lacerda foi um dos principais nomes na fotografia em Pernambuco na segunda metade do século XX. Sua atuação na fotografia abrange um leque variado de trabalhos seja na fotografia documental, publicitária, fotojornalística, entre outras. As reflexões aqui apresentadas fazem parte do trabalho de mestrado em andamento em que discutimos a experiência social em relação com a prática fotográfica a partir da inserção desse sujeito na fotografia.

Utilizando as noções de projeto e campo de possibilidades (VELHO, 1994), apresentamos a participação de Lacerda no Foto Cine Clube do Recife, bem como seu relacionamento com o fotógrafo letão Alexandre Berzin, reconhecido como mestre no ofício de fotografar. Nesse sentido, mencionamos também sua convivência com o artista plástico Lula Cardoso Ayres, na medida em que analisamos as possíveis influências e trocas recebidas por Lacerda na sua produção fotográfica. Esses apontamentos permitiram a definição dos espaços de sociabilidade percorridos pelo sujeito com o

**História Cultural**

\* Mestranda em História Social – PPGH-UFF. Graduada em História pela Universidade de Pernambuco.

propósito de mensurar a trajetória de Lacerda entre convivência e circuitos, no qual seu aprendizado foi vivenciado.

Em 1949, surgiu, em Pernambuco, o Foto Cine Clube do Recife (FCCR)<sup>1</sup>, que teve na figura de Alexandre Berzin<sup>2</sup>, seu principal articulador e mestre, assim considerado por alguns dos fotógrafos que participaram do FCCR. Alcir Lacerda foi um deles, encontrando em Berzin, um grande professor. O fotógrafo teve por duas vezes seu nome inscrito no rol de associados do foto cine clube mencionado. A primeira delas ocorreu em 1951, por intermédio do seu irmão, Alcindo Lacerda, sócio ativo; e a outra em 1957, sendo inscrito pelo próprio Berzin. Para associar-se ao FCCR era preciso ser indicado por algum outro membro já participante do clube, passando a proposta por uma avaliação em sessão extraordinária, que aprovada ainda teria que ser firmada por um valor anual ou mensal, conforme nos aponta Bruce, em sua tese, anteriormente mencionada.

Em entrevista, Lacerda conta que o FCCR era sobretudo um local elitizado, ““das moças da sociedade” para onde acorriam profissionais liberais da cidade que crescia e se industrializava. No FCCR havia o convívio de médicos, advogado, artistas plásticos, engenheiros, comerciários, comerciantes e industriais.”<sup>3</sup> Nesse contexto, indivíduos de classes menos abastadas não tinham o mesmo acesso a tal ambiente, pois, além da importância a ser paga mensal ou anualmente, havia ainda gastos com a compra de aparelhos e materiais fotográficos, alguns desses importados.

Para Alcir Lacerda, a primeira experiência no FCCR, quando tinha 23 anos de idade, não resultou na mais estimulante. Em sua primeira participação em um concurso interno do Clube, o fotógrafo ““havia feito, num amanhecer em Tamandaré, várias fotografias, numa delas, uma vaca se posicionou num contra luz e fazia uma composição

<sup>1</sup> Em 1963, o FCCR já se encontrava em desarticulação. Entre os anos de 1954-1957 foram realizados os três salões de arte fotográfica do Foto Cine Clube do Recife. No documento de criação do clube vemos seu objetivo delineado com o fim de difundir e estimular a arte fotográfica e cinematográfica em todos os seus aspectos e modalidades. Na sede do FCCR, localizado à época na Rua Imperatriz, nº246, aconteciam os salões internos de fotografias, onde estas eram avaliadas e permutadas. Também ocorreram salões externos em locais variados na cidade do Recife e também noutras cidades do Brasil, o que era uma prática recorrente entre esses clubes, que se configuravam enquanto espaços de trocas e aprendizados da prática fotográfica por esses grupos vivenciada.

<sup>2</sup> Alexandre Guilherme Berzin nasceu em Riga, na Letônia. Desembarcou no Brasil, em 1927, em Belém do Pará e no Recife, no ano seguinte. Sua formação acadêmica aconteceu ainda na Europa, em engenharia industrial. Em 1933, Berzin fundou um ateliê fotográfico com as iniciais do seu nome, Foto AB. No FCCR, Alexandre Berzin assumiu a função de Diretor de Fotografia, que organizava, administra e ensinava a arte fotográfica aos demais participantes do clube.

<sup>3</sup> BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa cidade de luz e sombras – a fotografia moderna no Recife na década de 1950. (Tese de doutorado). Recife: Programa de Pós-Graduação em História, 2005, p.84.*

interessante com o fundo da praia”<sup>4</sup>, porém no julgamento final, o voto de minerva, apontou a magreza do animal fotografado e então Lacerda acabou desclassificado. Esse acontecimento teria magoado o jovem fotógrafo e o afastado do FCCR.

Contudo, alguns anos mais tarde, como visualizamos na imagem abaixo, Lacerda novamente se associou ao clube, desta vez inscrito pelo próprio Berzin, professor e mobilizador principal das ações do FCCR. O relacionamento entre estes dois praticantes da fotografia, podemos afirmar, foi importante no desenvolvimento do fotógrafo, na conformação do seu modo de ver e perceber o fotografável.

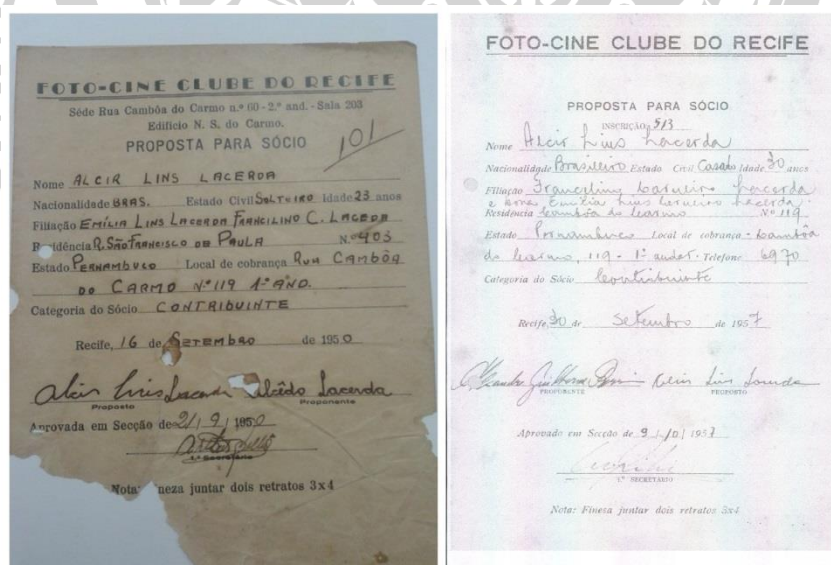


Figura 1 – No lado esquerdo primeira proposta para sócio de Alcir Lacerda, realizada por Alcêdo Lacerda, seu irmão. À direita, segunda inscrição de Alcir Lacerda ao FCCR, onde vemos como proponente Alexandre Berzin.

Para Berzin, enquanto professor de fotografia, o essencial era “ensinar a ver”, de modo que a fotografia se realizava no exercício atento do olhar, nas possibilidades inscritas no ato de contemplar a cidade. Ele ensinava fotografia e defendia uma arte fotográfica, também a questionando, apesar de instruir sobre regras de composição e apuro laboratorial. A ideia seria fotografar menos a paisagem, e mais os recortes possíveis sobre a cidade. Alcir Lacerda, em entrevista concedida a pesquisadora em 2009, tinha uma posição muito semelhante, senão idêntica, a colocada por Berzin. Lacerda comenta, “eu sempre disse: o fotógrafo precisa aprender ver as coisas (...) a primeira coisa, é preciso aprender a ver. Isso eu guardo e aquilo eu não esqueço nunca.”<sup>5</sup> Essa fala nos permite

<sup>4</sup> BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa cidade de luz e sombras*. op. cit., p. 85.

<sup>5</sup> Entrevista concedida por Alcir Lacerda a Aryanny Silva, no âmbito do projeto Memórias do Fotorjornalismo Contemporâneo, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Mauad e depositadas no Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizadas nos dias

colocar em relação os ensinamentos que Lacerda teria apreendido com Berzin, na convivência compartilhada no foto cine clube.

O fotógrafo, retomando a descrição elitista do FCCR, comenta: “na escola de Berzin, só tinha grã-fino (...). No começo eu ficava meio sem jeito, mas o gringo era um professor e tanto.”<sup>6</sup> A partir dessas narrativas tentaremos esboçar algumas possíveis influências da estética moderna na produção fotográfica de Alcir Lacerda, tendo como premissa seu convívio no FCCR e o aprendizado vivenciado junto a Berzin. Acreditamos que Lacerda incorporou na sua fotografia, no modo de ver e registrar, alguns dos ensinamentos referentes ao ambiente fotoclubista, especialmente de uma estética moderna. Contudo, seu trabalho não pode ser identificado por completo nesse quadro, pois, como veremos traços do documentário social são significativamente marcantes em sua obra.



Figura 2 – Areia molhada, ca. 1970, Alcir Lacerda. Figura 3 – Telhados de Olinda, 1985, Alcir Lacerda.

As fotografias acima, datadas entre as décadas de 1970-1980, nos permitem fazer aproximações entre a prática fotográfica de Lacerda em relação com possíveis tendências modernas por ele experimentadas nas décadas anteriores. Assim, retornamos a ideia do recorte na fotografia, da exploração de novos ângulos e temáticas, preconizada

---

08 e 16 de setembro de 2009 na Acê Filmes (Rua Tabira – Boa Vista/Recife) constam de 1h20 minutos de material registrado sobre a história de sua vida, sua trajetória profissional, escolhas técnicas, seu envolvimento com a imprensa e os eventos marcantes que cobriu como fotojornalista, p.8.

<sup>6</sup> Cronologia biográfica Alcir Lacerda impressa pela Acê Filmes.

pelo FCCR. A figura 5 apresenta um recorte da praia de Tamandaré, o efeito das ondas sobre a areia do mar; enquanto na figura 6 visualizamos outro recorte, agora, porém, realizado sobre a cidade de Olinda, no Bairro do Carmo, do telhado de algum casario antigo ou igrejas seculares no sítio histórico.

Essas aproximações feitas pelas lentes do fotógrafo podem ser consideradas como formas de experienciar a cidade. Ação privilegiada de muitos fotógrafos amadores, dedicados à arte fotográfica, na esfera dos fotoclubes. Em Lacerda, e em suas imagens, acreditamos que seu referencial se aporte não apenas numa visão estética, mas, sobretudo numa preocupação documental que na trajetória desse fotógrafo pode ser constantemente observada.

Ainda assim, podemos discutir as imagens citadas acima, referenciadas pela ideia de uma fotografia moderna, assinalada, entre outras possibilidades, “como aquela que enfatiza as aproximações (*closes*) e os recortes, explorando ângulos de visão pouco usuais (*unusual vantage points*) e que se utilizem – ou provoquem – reflexões.<sup>7</sup>” A proposta da fotografia moderna permitiu ao sujeito fotógrafo que este ampliasse sua visão sobre o homem em relação com o mundo, outro olhar sobre o social foi tecido, onde também uma nova sensibilidade pôde ser construída. Dessa maneira, a fotografia, tal qual nos apresenta Lacerda, na textura e relevo da areia molhada na praia, o jogo de luz e sombras que deixa ver, (figura 5), redimensiona pequenos recortes do cotidiano através de uma linguagem mais abstrata vinculada a arte.

Quando falamos da construção de outro olhar sobre a sociedade, estamos nos referindo à alteração na percepção do homem no seu horizonte social de inserção. Nesse contexto, o fotógrafo se aproxima de uma linguagem moderna, gestada no âmbito do processo de modernização, industrial e urbana, vivida pelo Brasil no pós-guerra. Especialmente a partir da década de 1940, a linguagem fotográfica iniciou um processo de transformação, em que nomes como o de Germam Lorca e Geraldo de Barros aparecem enquanto pioneiros na busca de uma nova forma de expressão, de uma autonomia e sensibilidade moderna.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa cidade de luz e sombras*. Op. cit., p. 104.

<sup>8</sup> COSTA, Helouise. RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAM: FURNATE, 1995.

A experiência moderna na fotografia no Brasil teria iniciado em São Paulo, no Foto Cine Clube Bandeirante, segundo as pesquisas de Costa e Rodrigues (1995), trazendo o ambiente fotoclubista como parte desse movimento. Importante sublinhar que entre os vários fotoclubes, que surgiram no vasto território do Brasil, nas capitais e em grandes cidades, há um significativo espaço de trocas de aprendizagem e fotografias, convivência de estéticas diferenciadas, através da circulação de boletins, revistas e catálogos, assim como da participação dos fotógrafos em salões nacionais organizados pelos diversos fotoclubes.

Demarcada a distância temporal que separa essa produção fotográfica das décadas de 1970-1980, que temos analisado em Lacerda, para momento de efervescência da experiência moderna no Brasil, e em especial no Recife, entre os anos de 1940 e o final da década de 1950, é que podemos caracterizar algumas das influências recebidas pelo fotógrafo e incorporadas na sua fotografia.

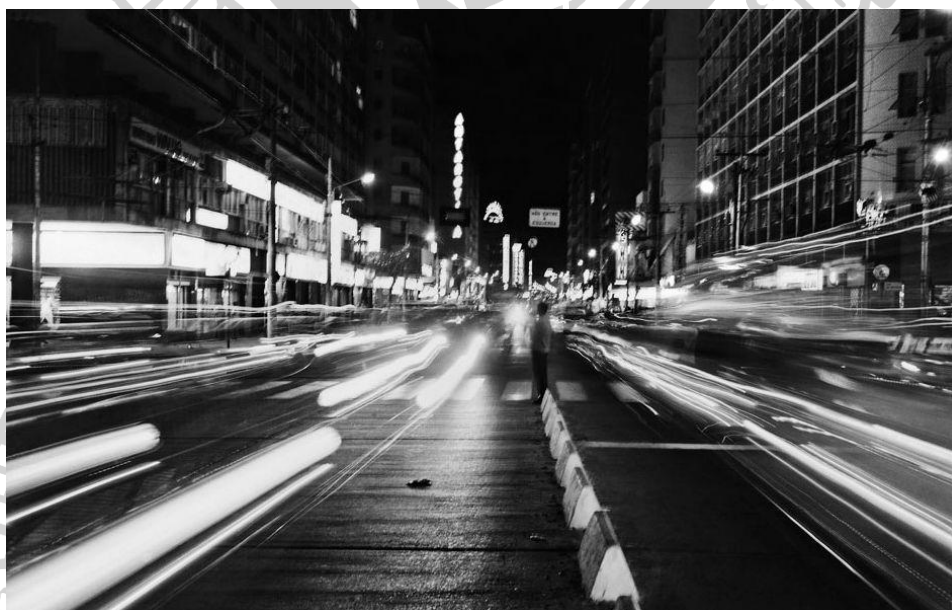


Figura 4 – Av. Conde da Boa Vista, Recife, ca. 1970, Alcir Lacerda.

Na figura 7, vemos o fotógrafo experimentando. A fotografia feita numa grande avenida da cidade do Recife, onde o obturador da câmera fotográfica trabalha em baixa velocidade, dando aos automóveis que passavam pela via pública a forma de pequenos raios de luz, fantasmas em movimentos. Lacerda definiu no ato fotográfico o tempo que obturador ficaria aberto, ou seja, a escolha em administrar a velocidade do obturador, de abrir ou fechar, para regular a quantidade de luz requerida no mecanismo da máquina.

O tempo de exposição é fundamental e a intenção do fotógrafo que dá forma a imagem. O movimento e as possibilidades inscritas pelo manuseio da técnica são tomados por Lacerda na execução da fotografia acima de modo a criar uma composição experimental. Segundo Costa e Rodrigues, “o experimentalismo será uma das características que irá percorrer toda a produção clubista, pictorial ou não”<sup>9</sup>, assim um sem número de experiências que enredam a técnica e a arte, foram vivenciadas pelos fotógrafos no âmbito de uma prática fotográfica experimental, seja no pictorialismo, na produção moderna, ou mesmo posteriormente apropriada por fotógrafos contemporâneos.



Figura 5 – Teatro de Santa Isabel, Recife, ca. 1970, Alcir Lacerda. Fotografia feita com lente olho de peixe.



Figura 6 – Detalhes da arquitetura do Teatro de Santa Isabel, Recife, ca. 1970, Alcir Lacerda .  
Fotografia feita com lente olho de peixe.

<sup>9</sup> COSTA e RODRIGUES, A fotografia moderna no Brasil, op. cit., p.52.

O experimentalismo persiste nas fotografias de Alcir Lacerda, acima visualizadas, desta vez fotografando o Teatro de Santa Isabel com o auxílio da lente olho de peixe<sup>10</sup>. O prédio que tem uma arquitetura neoclássica se distingue nas imagens do fotógrafo pelos traços geométricos disformes como efeito do *fisheye*. As imagens projetam geometrias e composições estéticas que ressaltam o volume das formas dispostas no registro.

Por outro lado, podemos ainda apontar nas figuras 8 e 9, a noção de sensibilidade que passa a atravessar a fotografia por meio do sujeito que fotografa. Sensibilidade essa que permite uma maior liberdade de criação, um registro das sensações trazidas pela vida moderna. Nesse processo, “a realidade torna-se apenas o começo de uma operação que tem o propósito de libertar “tudo onde exista parcela enclausurada de beleza””.<sup>11</sup> Nas fotografias acima o belo se configura pela arquitetura do teatro, a estética e o ordenamento dos elementos que compõe o arranjo espacial.

Interessante, pois, que consigamos perceber nessas imagens, a maneira pela qual a fotografia potencializa os novos horizontes da vida social, e no contexto preconizado pela experiência moderna, como ela adequa-se às novas formas de pensar e as necessidades postas pela modernidade. A multiplicidade de práticas fotográficas possíveis, dentre elas a fotografia moderna, nos dizem das formas pelas quais o homem se relaciona com o aparelho fotográfico de acordo com o período social em que inscreve sua experiência.

Assim, nesse contexto apresentado, em que buscamos apontar as possíveis assimilações e semelhanças da fotografia moderna na produção fotográfica de Alcir Lacerda, concluímos que sua passagem pelo Foto Cine Clube do Recife, assim como, sua amizade com o fotógrafo Alexandre Berzin, foram de significativa importância para a conformação do seu olhar e de uma sensibilidade aguçada no trato da realidade, sem perder a referência das regras clássicas de uma boa composição.

Nesse universo das trocas e apropriações, nos espaços de sociabilidade em que o fotógrafo esteve inserido, e que acionou conteúdos a sua vivência, torna-se expressivo

<sup>10</sup> Lentes grande-angular que proporcionam um ângulo de 180°. Resultam em uma imagem com grande distorção óptica.

<sup>11</sup> COSTA e RODRIGUES, A fotografia moderna no Brasil, op. cit., p.70.



mencionar também o seu relacionamento com o artista plástico Lula Cardoso Ayres<sup>12</sup>. Desse encontro ocorrido em 1949, nasceu uma grande amizade e admiração mútua que durou até o falecimento de Ayres, em 1987.

Ayres, além de uma destacada atuação como pintor, considerado artista regionalista e modernista na experiência pernambucana das artes plásticas, foi também um respeitável fotógrafo. Nas palavras de Lacerda: “Lula, além do grande pintor que era, foi um extraordinário fotógrafo”. De maneira ainda mais detalhada, Lacerda rememora:

(...) era a fase que Lula pintava portões... Nós saíamos ali para o Poço da Panela onde tem aqueles casarões com portões bonitos. Ele fotografava e eu também. Era muito demorado por que eu tinha uma visão de fotógrafo e ele de pintor. Às vezes, a gente tinha que esperar uma hora e meia para a luz chegar e fazer uma sombra do jeito que ele queria. Ele aprendeu comigo problemas de ângulo e de luz, sensibilidade de filme, essas coisas. E eu aprendi muito com ele também, de ter paciência para esperar a hora certa para fazer a foto... Ele dizia: ‘Mas Alcir, desse ângulo aqui é melhor porque quando o sol passar vai ficar mais bonito’. E aquela luz ficava espetacular para a pintura dele e também ficava muito bonita para a minha fotografia. A gente aprendeu muito um com o outro. O fotógrafo, seja novo ou antigo, está sempre aprendendo.<sup>13</sup>

A simplicidade do vivido na lembrança de Lacerda, nos ajuda a ter em perspectiva a relação construída por ambos, e as possíveis influências que Ayres teria exercido na maneira de olhar e pensar imagens na prática social do fotógrafo. Este último se referia a Ayres, como mestre Lula, e, em nossas pesquisas, ficamos sabendo que eles estiveram juntos em algumas empreitadas fotográficas percorrendo Pernambuco. Lugar

<sup>12</sup> Lula Cardoso Ayres foi um artista com uma atuação multifacetada. Foi pintor, fotógrafo, desenhista, cenógrafo e professor. Nascido em uma família tradicional da Zona da Mata Sul de Pernambuco, Ayres cresceu junto a um ambiente artístico, já que sua mãe fora pintora e seu pai desenhista e cartunista. Iniciou os estudos na pintura e no desenho aos 12 anos, tendo depois viajado a Paris e ampliado sua experiência artística. De volta a Pernambuco na década de 1940 deu início a pesquisa e realização de uma ampla documentação fotográfica de elementos da cultura pernambucana, tais como o maracatu, caboclinho, e carnavais de rua; e ainda registrou a vida dos trabalhadores rurais nos engenhos, especialmente na Usina Cucaú, que pertencia ao seu pai. Ver Enciclopédia Nordeste: Lula Cardoso Ayres. Acesso em 06 de maio de 2014. Disponível: [http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Lula+Cardoso+Ayres+&ltr=1&id\\_perso=1554](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Lula+Cardoso+Ayres+&ltr=1&id_perso=1554). Memória: trabalhadores do campo. Acesso em 06 de junho de 2014. Disponível: [http://www.coletiva.org/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=282:trabalhadores-do-campo&catid=18&Itemid=69](http://www.coletiva.org/site/index.php?option=com_content&view=article&id=282:trabalhadores-do-campo&catid=18&Itemid=69).

<sup>13</sup> Depoimento de Alcir Lacerda presente no livro MALTA, Albertina Ótavia Lacerda (org). *Alcir Lacerda: fotografia*. Recife: Cepe, 2012.

pelo qual Ayres, assim como o próprio Lacerda, tinha um grande apreço e identificação ao retratar “sua terra e sua gente”.



Figura 7 – Trabalhadores a caminho da roça – Usina Cucaú, de Lula Cardoso Ayres. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, c.1940-1944.

Em um texto de apresentação, chamado “A fotografia na arte de Lula”, a uma série de exposições em homenagem a Ayres, organizadas pelo antigo Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres<sup>14</sup>, Lacerda narra o domínio da máquina fotográfica do pintor que “foi o fotógrafo amador mais profissional” que ele teria conhecido, pois dominava a luz como poucos, tanto em seus quadros, como nas suas fotografias<sup>15</sup>. Sem entrar no debate sobre a atuação de Ayres como fotógrafo amador ou profissional, que não seria o foco deste trabalho, compreendemos, no entanto que os temas retratados em suas pesquisas possuem sobretudo a marca de um olhar documentário.

A fotografia de Lula Cardoso Ayres assume uma postura documental de cunho antropológico, preocupada no registro dos tipos humanos, do homem rural e do seu trabalho no campo, como vemos na figura 10, acima. A escolha do preto e branco não é aleatória, e concretiza a força da imagem enquanto registro da vida cotidiana desses sujeitos em que Ayres se debruçou como objeto de estudo na tentativa de compreender a cultura pernambucana e suas representações.

<sup>14</sup> O instituto foi uma organização privada, gerida pelo filho do artista, Lula Cardoso Ayres Filho, no intuito de preservar e expor o trabalho desse artista plástico. Em 2010, o instituto teve que fechar as portas devido a problemas financeiros.

<sup>15</sup> Catálogo da exposição “A fotografia na arte de Lula”. Projeto Lula Cardoso Ayres. Vida e obra. Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres. Apoio Ministério da Cultura, 1997.

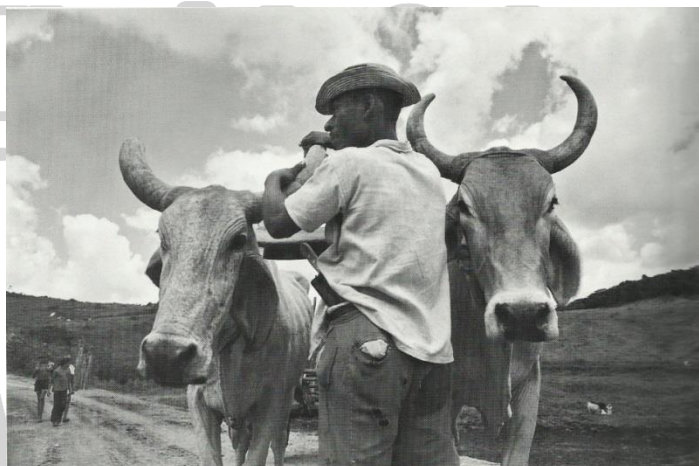


Figura 8 – Carreiro e bois, Vitória de Santo Antão, Pernambucano, de Alcir Lacerda, ca. 1960. Negativo fotografado.

Esse panorama, explicitada uma convivência de mais de três décadas, torna possível traçar algumas aproximações na fotografia produzida por esses dois sujeitos. O caráter documental, especialmente demarcado na produção fotográfica de Ayres, se conforma substancialmente importante em toda a trajetória de Lacerda com a fotografia.

A figura 11 retrata um dos registros de Lacerda pelo interior de Pernambuco. Nele vemos o homem do campo, munido de seu usual fação na cintura, ladeado por dois bois que parecem puxar a carroça na estrada de terra. Um cuidado meticuloso pode ser percebido na composição e enquadramento da imagem, centralizando o assunto com exemplar simetria. Também Lacerda, tal qual Ayres, fotografa os engenhos, a cultura material neles presente, e viaja ainda para documentar as representações da nossa cultura, sejam elas os caboclos de lança, ou os vaqueiros do sertão de Pernambuco.

Entre a fotografia de Ayres e Lacerda, há semelhanças no olhar documentário e numa percepção antropológica dos temas, objetos e sujeitos, muito singular e ao mesmo tempo característica de uma experiência em comum, realizada em projetos autônomos e/ou coletivos, embora sempre autorais, na qual a linguagem fotográfica documental constrói os sentidos pretendidos. Especialmente se pensarmos que nesse período em Pernambuco, uma fotografia atenta às manifestações culturais do Estado e que privilegiasse o homem nas suas particularidades e inserções sociais se encontrava ainda em construção. Nesse sentido, não seria possível deixar de mencionar a convivência entre esses dois sujeitos, o fotógrafo e o artista plástico, múltiplos em suas atuações.

Outra experiência na trajetória de Lacerda que tem igualmente um lugar na nossa narrativa teve início em 1971, quando junto com dois outros fotógrafos, Nelson Santos e

Vladimir Barbosa, abriram uma loja de venda de fotografias e pôsteres, além de oferecer uma exposição permanente na zona turística do pátio de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Este empreendimento foi bastante inovador para a época, pois além dos turistas que frequentavam o lugar e adquiriam as fotografias, também arquitetos e decoradores tornaram-se consumidores dessa proposta pioneira.

Segundo informações recolhidas no Caderno II do *Jornal do Commercio*, em junho de 1971, ficamos sabendo que a iniciativa foi desenvolvida conjuntamente com a Secretaria de Educação e Cultura de Recife e a Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur), com o objetivo de desenvolver o turismo na cidade.

Acreditamos ser importante mencionar esse projeto em particular, pois situa a fotografia como artefato mercadológico, de apreciação em circuitos ainda em processos de formação para a época em questão. Segundo Costa e Rodrigues (1995) foi na década de 1950 que a fotografia começou a entrar nos museus, e nos anos 60 passou a frequentar as galerias de arte do circuito comercial, o que se deve notadamente aos esforços fotoclubistas que já compartilhavam o seu espaço com a fotografia publicitária e o fotojornalismo.

Desse modo, essa proposta concebida e concretizada pelos fotógrafos citados junto aos órgãos municipais abriu um circuito de legitimação para fotografia no espaço público, assim como condicionou uma nova forma de se relacionar com o artefato fotográfico, na medida em que ele passa a compor outras narrativas, não mais associadas apenas aos álbuns de família, ou as narrativas da imprensa ilustrada, para citar dois exemplos. Nesse sentido, a fotografia torna-se um objeto agenciado para o consumo daqueles que podem arcar com os valores estabelecidos pelo mercado.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BRUCE, Fabiana. Caminhando numa cidade de luz e sombras – a fotografia moderna no Recife na década de 1950. (Tese de doutorado). Recife: Programa de Pós-Graduação em História, 2005.

BRUCE, Fabiana. O álbum de Berzin. Recife: Cepe, 2012.

COSTA, Helouise. RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAM: FURNATE, 1995.

MALTA, Albertina Ótavia Lacerda (org). Alcir Lacerda: fotografia. Recife: Cepe, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Itinerários da memória - práticas fotográficas, trajetórias profissionais e os sentidos da história, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Puesto en línea el 13 junio 2012. Disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/63139>>.

REVEL, Jacques (org). Jogos de Escalas: a experiência da microanálise. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VELHO, Gilberto. PROJETO E METAMORFOSE. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

