



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

ALEXANDRE HEVERTON MAIA LIMA

**DO PINCEL GRANULADO AO *BRUSH* PIXELIZADO:
PERCURSOS DA FOTOPINTURA**

**FORTALEZA
2013**

ALEXANDRE HEVERTON MAIA LIMA

**DO PINCEL GRANULADO AO *BRUSH* PIXELIZADO:
PERCURSOS DA FOTOPINTURA**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula.

**FORTALEZA
2013**

ALEXANDRE HEVERTON MAIA LIMA

DO PINCEL GRANULADO AO *BRUSH* PIXELIZADO:
PERCURSOS DA FOTOPINTURA

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Fernando Luís Maia Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*A minha família, fonte de inspiração
e dedicação, e ao Mestre Júlio Santos,
importante representante de uma tradição
e fundamental na feitura do presente trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Antes de mencionar qualquer pessoa, gostaria de agradecer primeiramente à contribuição abstrata, mas fundamental de todos os fenômenos ao meu redor durante os últimos meses e que opto por agrupar aqui de universo, podendo ser chamado também de Deus, Sorte ou Destino, de acordo com a crença de cada leitor. Se não fosse pelo seu arranjo ora complicador ora providencial, todo o processo que permeou o último ano não teria ocorrido de modo tão intenso nem tão enriquecedor.

Dito isto, os próximos agradecimentos, estes sim os primeiros com nome e sobrenome claramente definidos, não poderiam ser para outras pessoas além de minha família. Meus pais, Jacinta e Osmar, são, sem sombra nenhuma de dúvidas, uma das principais causas para eu ser quem sou hoje e estar onde estou. Além de terem fornecido as bases morais sobre as quais meu caráter foi construído, eles sempre incentivaram a minha formação pessoal e acadêmica e, acima de tudo, sonharam junto comigo sonhos considerados muito distantes para a grande maioria de meus pares nascidos no interior. Também não poderia deixar de mencionar minha irmã, Carla, segunda mãe de coração e meu porto-seguro por diversas vezes. É bem verdade que a distância da família durante os últimos 5 anos foi por muitas vezes uma experiência bastante dolorosa, mas igualmente necessária para vivenciar esta etapa tão fundamental em minha vida e um dos maiores combustíveis para que eu seguisse adiante durante todo o percurso, principalmente na reta final que se encerra com este trabalho de conclusão de curso.

Os amigos, principais representantes do conhecido e verdadeiro clichê “família que a gente escolhe”, também foram outro eixo de sustentação. Obrigado, Rafaela, por ter sido a minha companheira durante um importante período dos anos de escola e por ter contribuído para que eu percebesse que ser um estranho no ninho não é algo necessariamente ruim. Ainda desse período, obrigado também àquelas pessoas que, bem ou mal e intencionalmente ou não, participaram da minha rotina durante aqueles anos e que também contribuíram para formar a pessoa que sou hoje, com os pontos fortes e fracos inerentes a qualquer individualidade.

Dando continuidade ao carinho fraterno da amizade, não poderia deixar de mencionar aqueles que vivenciaram mais de perto as dificuldades e êxitos ao meu lado durante os últimos quatro anos e meio. À Klenny e Samires, deixo registrado o meu muito obrigado por terem caído na mesma turma que eu. Seguramente, uma parte fundamental do

Alexandre que sai desta universidade deve bastante ao contato com vocês duas. À Henrique e Suzana, ambos com corações que não cabem sequer numa monografia extensa por demais como esta, quanto mais em poucas linhas como aqui, vocês completaram o grupo dos próximos em todos os momentos e, portanto, só consigo esboçar um sorriso. Não menos importante, não seria justo deixar de mencionar aqueles que, com o passar do tempo, foram se aproximando e começando a ter o próprio espaço, estima e respeito meus. Davi, o fotógrafo globalizado com suas sacadas; Flávia, com seus pensamentos autônomos e afiados; Jéssica (vulgo Carneiro), com sua doçura e perspicácia com as palavras; Leandro, com sua simpatia e alegria de olhar a vida e Nayana, a *hermana* desbocada e divertida, todos vocês também desempenharam, cada um a seu modo, um papel importante. Encerrando esta categoria, Aléxia e Bia, dupla de grata e simultânea surpresa na reta final do curso, vocês também merecem ser citadas.

Permanecendo ainda no campo acadêmico, mas agora passando para o campo docente, alguns professores contribuíram para além dos limites de suas disciplinas e interferiram também na alteração da minha percepção sobre as coisas. Iraci, Liana, Riverson (e, de quebra, todo o time PETCom com o qual convivi durante os mais de dois anos), Gabriela Reinaldo, Inês, Andrea e Silas foram alguns dos agentes dessa transformação interna.

Finalmente, gostaria de agradecer à UFC como um todo. Por muitas vezes se comportando como aquela pessoa que adoramos mesmo com alguns defeitos, suas paredes quase sempre superaram as poucas expectativas que eu depusitei nelas e em seus personagens e me surpreendeu como um espaço onde a construção do conhecimento pulsa nos Audiovisuais, no Poleiro, nos corredores, na cantina (vulgo Ventão), etc. Enfim, em todos os lugares daquele CH2 que foi minha segunda casa durante todo este tempo.

Sim, eu sinto um grande orgulho em ter estudo em uma universidade pública. Eu sinto orgulho de ter estudado na Universidade Federal do Ceará, a UFC, que posso sim chamar de minha também. Talvez justamente por esse orgulho tão grande que tenho a intuição de que a nossa relação não acaba aqui. Muito provavelmente, voltaremos a restabelecer contato e reforçar ainda mais nossos laços antes do que imaginam. No mais, obrigado por tudo e até mais!

Ψ.

“Uma casa antiga era feita a partir de tijolo branco, cal, barro, num é verdade? Hoje, é feito o que? Não tem mais mosaico. Hoje tem o que? Cerâmica. Hoje, se senta cerâmica é com argamassa. Pra fechar, rejunte. Verdade? Verdade. Como é que se faz hoje? Tijolo vermelho, cimento, areia grossa... Vão mudando apenas as prostitutas, mas o cabaré é o mesmo. [...] Num muda nada. Agora, na fotografia mudou. [...] Você fala em pixel, mas é tudo a mesma coisa. A diferença entre grão e pixel... era o grão do produto químico e [agora] o pixel, que é o menor ponto que você consegue. [...] Agora, você tem que ir fazendo o que? Você tem que ir acompanhando. [...] Antes, eu reproduzia ali [no laboratório], e hoje eu reproduzo aqui [no computador]”

(Júlio Santos, 2013)

RESUMO

A fotografia surgiu no século XIX para atender as demandas do ideal industrial e moderno. De lá para cá, porém, muitas transformações alteraram a sua configuração. Inicialmente exclusividade burguesa, a fotografia, que pretendia ser uma arte aurática e determinada pelos padrões pictóricos precedentes, foi aperfeiçoada, popularizou-se e começou a retratar também aqueles estratos sociais marginalizados a partir de padrões retóricos ainda influenciados pela pintura, mas já melhor adaptados às potencialidades oferecidas pela nova técnica. A pose, os cenários e as roupas, por exemplo, que inserem o indivíduo numa clara ficcionalização desde Disdéri, já colocavam a concepção da fotografia como ferramenta ideal de captação objetiva da realidade empírica em xeque desde o século XIX. Com o surgimento do retoque, então, o rosto imperfeito captado pela câmara podia ser “maquiado” com tintas e o sujeito comum podia ser transformado pela fotopintura em um elegante senhor de terno ou em uma dama com um belo vestido estampado. Contudo, a credibilidade da imagem fotográfica continuava imperando. A fotografia que entrou no século XX cada vez mais acessível passa a compor uma nova visualidade apenas na sua segunda metade, quando o paradigma pós-moderno nasce e as imagens se veem finalmente livres da dependência àquele realismo anacrônico. A nova imagem, virtual e pixelizada, além de essencialmente híbrida e manipulável, permite excluir o que incomoda e acentuar o que agrada de modo a construir a melhor imagem de uma pessoa. Bem, algo semelhante já ocorria naquelas produções tradicionais da fotopintura produzidas desde o século XIX e disseminadas no Nordeste brasileiro durante o século XX, não? Agora, porém, é preciso fazer algo para que a fotopintura não seja extinta pelo Photoshop. É justamente com esse objetivo que o Mestre Júlio Santos, um dos grandes expoentes do ofício percebe que, apesar dos avanços tecnológicos, a idealização do retrato permanece viva e, portanto, a fotopintura encontra espaço para permanecer viva. Através de uma revisão bibliográfica que vai de Benjamin à Lury, percorrendo caminhos por Barthes, Bourdieu, Kossoy, Fabris e muitos outros, a fotopintura do Mestre Júlio Santos é posta à luz, onde se consegue ver sua adaptação e atualização aos novos tempos.

PALAVRAS-CHAVE: retrato; fotografia; representação; fotopintura; Mestre Júlio Santos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Retrato funerário feminino de Fayum, séc. II a.C.....	17
Figura 2: Silhueta de Jane Austen, 1810	23
Figura 3: Retrato de Dom Pedro II por João Maximiano Mafra, 1851.....	24
Figura 4: Imagem restaurada pelo processo de retoque desenvolvido por Júlio Santos	37
Figura 5: Retrato de Alphonse Daudet, Nadar, 1820-1910.....	43
Figura 6: Autorretrato de Alphonse Bertillon, 1900.	46
Figura 7: Ferrótipo do início do século XX	53
Figura 8: Clichês gerados no cartão-de-visita	56
Figura 9: Fotopintura do Mestre Júlio produzida pelo processo tradicional	59
Figura 10: União de pessoas através da fotopintura.....	66
Figura 11: Fotopintura exposta na parede	68
Figura 12: Anúncio publicitário da primeira câmara portátil, a Kodak 100 vistas	72
Figura 13: A primeira câmara Polaroid, de 1948.	76
Figura 14: Mestre Júlio trabalhando no Photoshop.....	92
Figura 15: A atriz Suzana Vieira e a manipulação pelo Photoshop	102
Figura 16: Fotopintura contemporânea de Mestre Júlio produzida no Photoshop.....	104
Figura 17: Estágio avançado do procedimento de fotopintura no photoshop	106
Figura 18: Fotopintura do Mestre Júlio realizada com o Photoshop a partir de duas fotos 3x4 distintas.....	110
Figura 19: Seu Júlio e sua nova ferramenta de trabalho.....	133

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O PINCEL GRANULADO: A FOTOPINTURA TRADICIONAL	14
2.1. O reflexo fixado: o retrato e seus primórdios.....	14
2.2. Câmara revelada, mão aposentada!? A modernidade e a fotografia	26
2.3. Luz, câmara, reação! Fotografia e representação burguesa	34
2.4. Luz câmara, imitação!? Fotografia e representação popular	49
3. O BRUSH PIXELIZADO: A FOTOPINTURA CONTEMPORÂNEA.....	70
3.1. Entre realidades: a transição fotográfica do suporte real para o virtual	70
3.2. O Homem centrado descentrado ficou: a sociedade contemporânea e a nova visualidade	78
3.3. O império da manipulação: a fotografia contemporânea e a atualização da fotopintura pelo Photoshop.	94
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

1. INTRODUÇÃO

A imagem nos cerca onde quer que a gente vá. Seja em casa, na rua ou no trabalho, a todo tempo existem imagens circulando pelos mais variados formatos e por todas as plataformas possíveis: TVs, revistas, outdoors, computadores e celulares são apenas alguns dos muitos suportes onde a imagem pode ser estampada. Tendo isso em mente, então, podemos inclusive afirmar que nossa vida é permeada pelas imagens. Mas que imagens são essas que nos cercam? O que elas mostram? Para que são produzidas? Sufocados por uma rotina cada vez mais intensa de compromissos e responsabilidades até podemos olhar para muitas delas todos os dias, mas será mesmo que a vemos de fato, notamos o que elas querem nos dizer? Ao estabelecer um olhar mais atento para essas imagens, percebemos que elas não são todas iguais. Principalmente nos dias de hoje, elas podem até ter a aparência similar, mas definitivamente elas não são homogêneas. Mais do que isso, elas chegam a cada um de nós de um modo diferente, ou alguém discorda que a imagem de um modelo em um anúncio de creme dental é observada de modo diferente do retrato de um filho quando criança? Ou seja, em meio ao universo de registros disseminados serialmente na sociedade atual, algumas delas nos despertam sentimentos especiais que a diferenciam das demais, isto é, no meio do amontoado de figuras, algumas delas se tornam efetivamente visíveis para os nossos olhos. Dito de outro modo, dentre o reino das imagens composto por todas as imagens disponíveis, algumas categorias específicas desempenham um papel diferenciado em sua relação com o público.

A fotografia, por exemplo, família pertencente ao reino das imagens, ocupa uma posição privilegiada nesse contexto. Desde que foi criada, há praticamente dois séculos, é incontestável como o meio fotográfico vem atuando hegemonicamente na produção imagética, quer seja através daqueles procedimentos tradicionais analógicos e em processo de decadência nos últimos anos, quer seja através das câmaras automáticas atuais, importando menos como ela capta e mais o que ela apregoa ser capaz de captar. Além disso, indo um pouco mais adiante, ao adentrarmos na família fotográfica, um gênero específico sempre teve destaque, o retrato. Parte integrante também das demais famílias além da fotográfica, o retrato sempre foi um importante instrumento de identificação, afinal de contas, ao olharmos para um rosto, vemos um semelhante e, conseqüentemente, um pouco de nós também marcado ali. Mais do que isso, ao nos depararmos com um retrato, ele insiste em nos contar algo que ultrapassa a aparência fisionômica de seu modelo. De fato, ele insiste em apresentar a pessoa

ali retratada, contextualizá-la e marcá-la socialmente em um espaço-tempo antes claramente definidos e agora paulatinamente difusos. Acima disso, porém, se a fotografia tem por objetivo captar a imagem de alguém e prolongá-la para outros espaços e tempos distintos daquele captado para ser lembrado e valorizado, ninguém vai querer oferecer uma lembrança negativa, desagradável, feia. Pelo contrário, todos querem oferecer a melhor versão de si para ser transmitida através das gerações, sendo justamente para atender a essa necessidade que, em meio ao gênero dos retratos fotográficos, uma espécie entra em cena como uma das principais representantes: a espécie fotorretrato pintado, objeto central e sobre o qual a presente pesquisa se debruça.

Permanecendo no universo biológico, transfiramo-nos do “ecossistema” das imagens para outro habitat que também a compõe. Quimicamente, sabemos que as substâncias são formada por moléculas e que as moléculas são compostas por átomos, a unidade elementar das substâncias. Bem, transpondo essa concepção para os aspectos epistemológicos que podem orientar o entendimento da fopintura, pode-se tomar como premissa que a identificação e o entendimento das partes que envolvem a criação e disseminação desta categoria específica podem auxiliar valiosamente a compreensão do fenômeno mais amplo de representação social e individual tornado explícito quando somos fotografados. Justamente através dessa concepção marcadamente indutiva, a primeira pergunta que se delinea é de que seria composto o fotorretrato pintado?

Para auxiliar na busca por essa resposta, podemos nos transferir das ciências naturais para as ciências linguísticas. Nelas, percebemos que o fotorretrato pintado é um termo formado pela junção de duas palavras de classes distintas, fotorretrato e pintado. Fotorretrato é substantivo e pintado é adjetivo. Nessa relação, fotorretrato é principal, isto é, classificação, categorização, ao passo que pintado é acessório, qualificação, diferenciação. Dito isto, podemos decompô-lo um pouco mais. Fotorretrato se dá pela junção de duas palavras que, embora constantemente encaradas como sinônimas, são diferentes: foto, um prefixo aplicado ao radical retrato. Ou seja, o retrato é o que desempenha a função de núcleo de todo o termo, o que permite inferir que o fotorretrato pintado pode ser caracterizado, essencial e primariamente como um retrato. Portanto, tomando este aspecto como ponto de partida da revisão bibliográfica que compõe a presente pesquisa, o levantamento que pretende traçar o percurso da fopintura conhecê-lo antes de ir mais a fundo será orientado de acordo com o trajeto que segue a ordem retrato → foto → fopintado.

Por outro lado, porém, a espécie de fopintura descrita no decorrer deste trabalho não possui um caráter genérico como essa descrição pode levar a crer. Pelo contrário,

ultrapassando a dimensão mais geral que a envolve, o processo eleito para ser descrito tem um alvo. Refere-se, em sua dimensão mais específica, a uma categoria de produção fotográfica que se popularizou no Nordeste brasileiro a partir do século XX e encontrou no trabalho desenvolvido pelo Mestre Júlio Santos¹ uma das mais importantes formas de expressão dessa prática. Possuindo algumas diferenças em relação às produções das outras regiões do país, principalmente de natureza técnica, o fotorretrato pintado desenvolvido por Mestre Júlio ocupa aqui o papel de estudo de caso. Fenômeno que pode ser encarado à primeira vista como apenas pontual e particular, na realidade, pode contribuir efetivamente para clarificar como os conceitos criados a nível acadêmico são efetuados na dinâmica de atuação empírica de sua produção. Por fim, é fundamental ter também em mente que essa produção se apresenta ainda como um importante instrumento da representação imagética popular, um dos braços da família fotográfica e que geram uma prática com modos de produção e representação que integram um meio marcado por inúmeras variáveis.

Portanto, dizendo de outro maneira, a presente pesquisa consiste basicamente em uma revisão bibliográfica de conceitos postulados por diversos teóricos que se debruçaram sobre o universo que permeia a fotopintura de algum modo e que serão aplicados ao estudo de caso do fotorretrato produzido exclusivamente no estúdio do Mestre Júlio Santos. É justamente nesse contexto que autores como Parente, Barthes, Kossoy, Bourdieu, Hall, Fabris, Santaella, Lury e Santos oferecerão importantes contribuições para auxiliar tanto na compreensão das variáveis que influenciam o surgimento e disseminação da fotografia e do retoque quanto, em contrapartida, as consequências geradas pela técnica no campo das imagens. Através de abordagens que também terão suas atualizações tornadas explícitas no decorrer do presente trabalho, questões que eram inicialmente legitimadas e aceitas no campo epistemológico da imagem serão apresentadas aqui, mesmo que posteriormente sejam questionadas e superadas, quando se notar que não satisfazem mais as novas demandas e percepções geradas. O dualismo realidade x ficção, por exemplo, tão presente na constituição do meio fotográfico e que marcará a fotopintura e sua atualização é justamente uma das questões que costurará toda a pesquisa e terá sua evolução explicitada. Agora sim, podemos iniciar nosso percurso pelo núcleo mencionado linhas atrás: o retrato.

¹ Júlio Santos (14/07/44) é um fotopintor cearense que se dedica ao ofício do retoque desde os 12 anos de idade no estúdio herdado de seu pai, o Áureo Studio. De lá para cá, como ficará evidenciado no decorrer das páginas do presente trabalho, ocorreram muitas transformações no meio fotográfico. Porém, Seu Júlio permaneceu ativo e se adaptou às transformações originadas pelas novas tecnologias, sendo um dos poucos fotopintores ainda atuantes no Brasil e um dos mais reconhecidos, com seu ofício já tendo sido estudado em algumas produções acadêmicas e alguns de seus trabalhos já tendo sido expostos em galerias de arte pelo país e em documentários e reportagens de diversos meios de comunicação.

2. O PINCEL GRANULADO: A FOTOPINTURA² TRADICIONAL

2.1. O reflexo fixado: o retrato e seus primórdios

Afinal de contas, quem não tem um retrato de si nos dias de hoje? Ao menos que alguém tenha passado toda a sua existência quilômetros e mais quilômetros longe de qualquer sinal de civilização, em algum lugar inóspito, qualquer pessoa seguramente tem uma infinidade de imagens de si mesmo para exibir para os outros. Principalmente nos dias atuais, em que as redes sociais desempenham um dos principais papéis na autopromoção da imagem dos sujeitos, a produção imagética voltada para a fisionomia de uma pessoa circula em um número cada vez maior de plataformas e contextos da vida contemporânea. Mesmo aqueles que não têm um álbum virtual com centenas de fotos possuem um acervo mínimo de imagens de si que permite que os outros identifiquem-no e tomem conhecimento dos principais acontecimentos de sua vida. Inclusive, ainda associado a isso, não seria uma surpresa que algumas pessoas – talvez e principalmente aquelas pertencentes às gerações mais atuais – pudessem atribuir à internet a principal influência sobre a produção dos retratos. Essa ferramenta é, sem sombra nenhuma de dúvidas, uma das maiores potencializadoras do processo de ampliação da informação na sociedade contemporânea, sendo inegável também que seu surgimento acabou promovendo transformações no âmbito cultural e, conseqüentemente, em seus produtos³. Porém, atribuir-lhe o papel de principal promotor da disseminação do retrato seria ao mesmo tempo superestimar a influência dela e renegar o passado histórico dos retratos como instrumento de expressão presente nos mais variados tempos e espaços.

Para encontrar modalidades de retratos antecedentes ao ambiente virtual não é preciso sequer ir muito longe. Em algum lugar estrategicamente protegido na casa de todas as

² Um primeiro desafio que se apresenta já neste início é de natureza linguística, especificamente de nomenclatura, na medida em que a técnica de retoque em pintura feita sobre fotografia não recebe apenas um nome. Inicialmente apenas ftopintura, com o passar do tempo e a partir de produções científicas na área, como o valioso estudo de Parente (1995), o termo retrato pintado começou a tomar forma e a ganhar legitimação ao ponto de ser utilizado como sinônimo para o primeiro e praticamente em uma substituição atualizada dele. Contudo, como será descrito neste subtópico, o retrato pintado está mais afinado a um outro tipo de produção retratística, no caso anterior à fotográfica: a pintura de retratos, fato que é ratificado pelo Mestre Júlio Santos, um dos únicos representantes ainda atuantes nessa arte no Nordeste, quando afirma “Retrato pintado é uma pessoa pintar um retrato, fazer um retrato a partir de outras coisas, e não a partir de uma fotografia.” (Santos, 2013). Por isso, opta-se por não utilizar o termo retrato pintado na presente pesquisa, mas sim ftopintura ou fotorretrato pintado, este último sim, integrador da dimensão fotográfica que lhe é inerente.

³ Essas questões, por sua vez, são exploradas de modo mais aprofundado no capítulo seguinte, que centra sua análise no papel contemporâneo da imagem, sobretudo a de natureza fotográfica

famílias, existe certamente ao menos um álbum de fotografias. Nele, a maior parte das imagens registradas provavelmente é de pessoas em variadas épocas e situações, sendo justamente neste ponto específico, o do registro de pessoas, que se situa a premissa básica que caracteriza essencialmente um retrato⁴, isto é, um retrato é, antes de qualquer coisa, a imagem de uma pessoa. Este registro da imagem de uma determinada pessoa, por sua vez, deve ser fixado em uma superfície material para ser considerado um retrato, razão pela qual se diferencia de um simples reflexo da fisionomia de uma pessoa em frente a um espelho ou a um lago⁵, por exemplo, que também formam a imagem de uma pessoa mas dependem obrigatoriamente da presença simultânea do modelo para permanecerem visíveis. Por fim, outro ponto levantado pela definição enciclopédica e que merece ser descrito torna evidente que, por mais que o correspondente fotográfico seja o principal e mais disseminado meio de produção do retrato na atualidade, outras categorias também devem ser consideradas quando se quer discutir a representação da imagem de uma pessoa em uma superfície, seja ela bi ou tridimensional, como ocorre no desenho, na gravura, na pintura e, logicamente, na fotografia, ou mesmo na escultura, respectivamente.

Na realidade, ultrapassando a essencial questão do suporte, uma questão fundamental de ser também observada e que permeia toda a evolução do retrato, inclusive a própria escolha dos suportes e materiais para executar o registro, é a posição variável desempenhada socialmente pelo registro fisionômico de acordo com cada época e contexto históricos (Moura, 1983) responsáveis por determinar, dentre outras coisas, o meio mais adequado para atender as demandas sociais geradas em cada momento dentre todas as opções técnico-operacionais disponíveis. Ou seja, a intenção de deixar marcada em uma superfície a imagem de uma pessoa não é algo fixo e que se baseia nos mesmos princípios desde a origem do retrato. Muito pelo contrário, ela percorre diferentes funções nas mais variadas épocas e civilizações em que vinha sendo utilizado desde muito antes de algo semelhante à fotografia começar a se esboçar.

A origem dessa necessidade e, conseqüentemente, do retrato tem seu momento

⁴ Retrato - sm (*ital ritratto*) 1. Imagem de uma pessoa, reproduzida pela fotografia, pela pintura ou pelo desenho; fotografia. 2. Cópia exata das feições de alguém. 3. Pessoa muito parecida com outra, moral ou fisicamente. 4. Descrição, em prosa ou em verso, das feições ou do caráter de uma pessoa. 5. Caráter. 6. Descrição exata. 7. Cópia de alguma coisa. 8. Modelo, exemplo. R. a meio corpo: aquele que só representa a metade superior do corpo humano. R. a três quartos, Bel-art.: o que é feito numa posição intermediária entre a face e o perfil, pelo que apresenta mais ou menos as três quartas partes do rosto. R. de pé: aquele em que a pessoa é representada em pé e a descoberto. (Dicionário Michaelis, 2013)

⁵ Menção ao Mito de Medusa e de Narciso, respectivamente, lendas da mitologia grega e que já tratavam metaforicamente das questões referentes à autoimagem que serão levadas a cabo séculos depois, através da representação fotográfica.

inaugural muitos séculos atrás. Nas pinturas das cavernas pré-históricas, por exemplo, já eram registradas as primeiras representações iconográficas com materiais e objetivos ainda bastante arcaicos, de um Homem que ainda estava em processo de formação. Talvez justamente pelo caráter ainda incipiente dessas primeiras produções que se considera que a origem na história dos retratos surgiu já na Antiguidade Oriental, especificamente no Egito Antigo (Parente, 1995). Na realidade, esse marco é devido, sobretudo, ao fato de que os retratos egípcios de Fayum (Figura 1), datados entre o século II e IV a.C., são considerados os primeiros exemplares de retratos produzidos em um suporte específico que conseguiram sobreviver à ação do tempo. Nessas primeiras produções, feitas sobre tábua ou marfim e que já passavam por um processo de colorização a cera, resina ou têmpera (Santos, 2010), a forte dependência técnica & resultado que acompanharia todo o percurso da produção das imagens, em geral, e dos retratos, em particular⁶ já integra a constituição do retrato desde o seu início. A civilização egípcia daquele período, considerada até hoje bastante avançada tecnicamente – todos lembram, no mínimo, das impressionantes pirâmides egípcias –, era marcada por uma estrutura social completamente hierarquizada, cujo centro de poder eram os faraós. Também essencialmente teocrática, a sociedade egípcia acreditava na permanência do espírito no mundo terreno após a morte, o que justificava a realização de rituais fúnebres que envolviam atividades como a mumificação e a construção de esculturas tumulares em representação aos faraós com o objetivo principal de perpetuarem eternamente o poder deles para as futuras gerações, o que torna ainda mais evidente a tendência claramente religiosa e ritualística que envolvia a produção retratística. Ainda nesse contexto, outra característica que merece ser demarcada nesses primeiros retratos é o aparente desprendimento com a veracidade do registro fisionômico totalmente fiel aos traços do retratado nas obras. Na realidade, desprendimento apenas aparente, é importante que se tenha isso em mente, já que, apesar desse relativo distanciamento entre a obra e a aparência fisionômica do retratado, já é possível observar nos registros egípcios um certo cuidado com a construção realista da forma, através principalmente da equilibrada proporção entre as partes do corpo e do seu detalhamento.

⁶ Conforme descrito em toda a presente pesquisa, os materiais e técnicas utilizados na feitura de um retrato exercem grande influência sobre todo o campo das imagens. Especificamente no que se refere ao meio fotográfico, a evolução constante das técnicas é responsável por alterar e aperfeiçoar progressivamente os resultados alcançados.

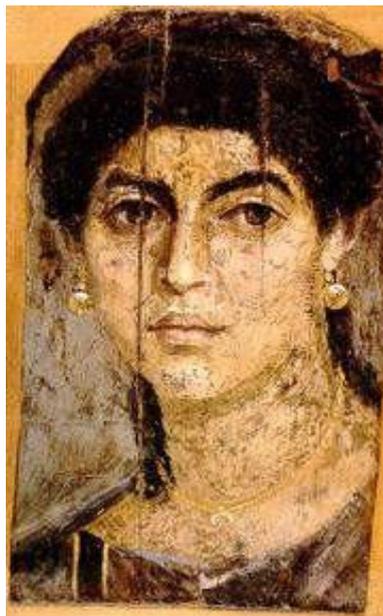


Figura 1: Retrato funerário feminino de Fayum, séc. II a.C.

Fonte: Wikimedia.

Dando continuidade ao percurso histórico do retrato, chega-se à Grécia. Lá, continua a exclusividade no acesso ao retrato presente desde a origem egípcia, visto que apenas as personalidades socialmente representativas e dignas de serem admiradas pela população eram honradas com um busto em sua homenagem, construído para ser exibido em praça pública, ainda que continuasse não existindo uma aproximação significativa do registro com a fisionomia do modelo. Na realidade, a representação durante esse período era marcadamente simbólica, na medida em que evidenciava predominantemente os elementos inerentes à posição social de seus representados e expressos principalmente no vestuário e em objetos talhados ou desenhados no retrato, sendo esse mesmo simbolismo ainda mais fortalecido e trabalhado durante a Idade Média. E só pensar que em um contexto social como o medieval, no qual a dimensão individual não tinha espaço de se expressar frente a sujeição às regras do clero e da nobreza, a representação só poderia se manifestar em uma dimensão simbólica e demarcadora da posição social e do poder dos retratados, como fica explícito no registro da coroação dos reis, por exemplo, uma das situações reproduzidas com maior frequência durante o período. Além disso, é também nesse contexto que as obras começam a alcançar um resultado visivelmente mais realista que o obtido anteriormente na Antiguidade e no Período Clássico, fato este que pode ser atribuído ao avanço das técnicas de produção, como ao surgimento da tinta à óleo⁷, por exemplo.

Por outro lado, ultrapassando as fronteiras estrangeiras e chegando

⁷ A tinta a óleo, ao permitir a pintura de muitas camadas em uma mesma tela através de pinceladas mais finas e matizes mais variados que nas técnicas anteriores possibilita o registro de muitas nuances do retratado.

especificamente no contexto brasileiro que deu origem ao retrato em nosso país, a forte dependência aos padrões europeus importados pelos colonizadores torna-se evidente e determinante sobre os primeiros registros. Segundo Dias (2006), o retrato produzido no Brasil durante o Período Colonial (1500-1822) também não se apresentava como um hábito voltado para todos os estratos sociais e, mais do que isso, nem se constituía ainda como um importante elemento diferenciador, o que poderia explicar a sua ausência da dinâmica privada das casas e das famílias. Na realidade, seu público inicial era outro, completamente restrito. Atendia prioritariamente as instituições religiosas instaladas nas principais capitâncias hereditárias, como os conventos e santas casas, lugares onde os retratos dos benfeitores portugueses ficavam expostos. Contudo, apesar dessa atuação ainda tímida, esses retratos já davam especial destaque à função pública honrosa dos seus homenageados através dos trajés e da representação visual do papel institucional desempenhado pelos retratados. Ou seja, em linhas gerais, o retrato brasileiro colonial compunha um mercado ainda embrionário, praticamente inexistente e que atendia estritamente a um público que tinha acesso às produções europeias, isto é, abastado.

Voltando ao contexto europeu, centro gerador das transformações artísticas daquele período, caminha-se rumo a um novo paradigma. Durante o período de transição da Idade Média para o Renascimento, o retrato esboça sua primeira ampliação de público, uma vez que, além da tradicional aristocracia, clero e do grupo dos intelectuais, a burguesia nascente e em processo inicial de ascensão começa também, muito provavelmente influenciada pelos referenciais nobiliares, a sentir a necessidade de ter sua posição atestada pelos retratos. Mas esse ainda era apenas o começo de tudo que ainda estava por vir. Contudo, através do percurso retratístico descrito até aqui, é possível perceber claramente a forma pela qual o retrato se estruturou nas épocas antecedentes ao advento da fotografia e como o registro fiel da fisionomia do modelo nem sempre foi uma questão central na produção de um retrato. No Egito, o simbolismo de ordem espiritual e religiosa era hegemônico, ao passo que a ordem de legitimação social secular imperou durante o Período Clássico e Médio. Ainda associado a esse período inicial, porém, é importante que uma última questão seja apresentada e, por quê não dizer também, esclarecida.

A referida questão se refere ao fato de que o predomínio simbólico apresentado até este ponto não deve significar que a objetividade do registro fosse uma questão relegada. Pelo contrário, o padrão artístico trabalhado na pintura – que pode ser considerada a principal modalidade retratística até a invenção da fotografia – desde a Antiguidade até o advento da

Arte Moderna⁸ é o da Visão Objetiva (Flores, 2011). Dito de outro modo, o ponto é que independentemente do forte simbolismo associado a essas primeiras produções e ainda que os resultados finais alcançados não fossem os mais satisfatórios no alcance de um alto grau de realismo, principalmente para os padrões atuais, todas as obras que antecederam a fotografia buscavam sim ser registros objetivos e realistas de acordo com as possibilidades disponíveis em cada época. Ou seja, o que é fundamental compreender é que “as variações na linha dominante de produção de imagens da Visão Objetiva ao longo do tempo serão entendidas como uma simples melhoria técnica ou como uma maior destreza na tradução da realidade” (FLORES, *ibid*, p.33), na medida em que a busca pelo registro objetivo no retrato acompanha uma linha progressiva, iniciada tímida e implicitamente nos primeiros retratos, mas levada a cabo efetivamente no período posterior, na Renascença, quando se torna uma questão formal e explícita para as imagens.

É durante o Renascimento, período que viu ascender um novo paradigma social e cujo centro de atenção começou a se transferir para o Homem, que o retrato individual e privado surge como a opção de registro mais representativa da nova sociedade que começa a se delinear, no caso a sociedade moderna, descrita de modo mais aprofundado no subtópico seguinte. Nesse contexto, ao contrário da pintura retratística produzida na Idade Média, que tornava menos evidente a representação fisionômica do modelo e mais a simples aplicação de um modelo prévio e simbolicamente representativo de uma posição social favorável, o modelo renascentista busca alcançar a semelhança entre o indivíduo e o retrato de modo a causar a identificação do primeiro no segundo. Por outro lado, através dessa nova orientação do retrato, o status social continua sendo expresso em uma percepção marcadamente simbólica do registro, mas agora sem encobrir a alta demanda por representações mais realistas, isto é, por uma fisionomia mais próxima da realidade. É também durante o Renascimento que o Homem busca aperfeiçoar o processo de fixação do espaço tridimensional nas superfícies bidimensionais ao mesmo tempo em que começa a abandonar a concepção tradicional atribuída à Arte e ao retrato e determinada historicamente pela manualidade da obra. Em linhas gerais, antes pensava-se que apenas um grupo restrito – formado por aqueles com algum talento inato ou com alguma formação técnica para o manuseio do lápis e/ou pincel – estava apto para a produção do retrato (Sougez, 2001). Porém, foi através da entrada no jogo da perspectiva unioocular, modelo perceptivo e

⁸ Na pintura, as Vanguardas Artísticas, popularmente conhecidas como “os ismos” (Futurismo, Surrealismo, Impressionismo, Dadaísmo etc), integram uma etapa do Modernismo – século XX – posterior a que culminou na fotografia – século XIX – e que é caracterizada por estimular a dimensão subjetiva e abstrata na produção artística.

representativo essencialmente renascentista e burguês, que a visão tradicional foi rompida definitivamente.

Segundo o modelo construído pela perspectiva, a representação visual de uma pessoa se baseia em padrões que pretendem ser completamente objetivos, racionais, lógicos e unitários. Além disso, também é responsável por ocultar a interferência do autor e dos elementos culturais construídos socialmente – como os mitos, valores e crenças de cada época – com a finalidade principal de apresentá-los em uma imagem considerada ao mesmo tempo natural e realista, ou seja, a perspectiva pretende mascarar os elementos “exteriores” à obra, como aqueles sociais, psicológicos, políticos, econômicos etc. Através de representações baseadas em esquemas miméticos e óptico-retinais, os observadores passam a enxergar as imagens produzidas desse modo como produtos dados por si mesmos, sem qualquer construção artificial e, portanto, sem abertura para interpretações subjetivas. Por outro lado, um sistema perceptivo baseado em regras matemáticas aplicadas a projeções gráficas como é o sistema uniocular passa a registrar os objetos referencialmente, e não mais essencialmente, como antes, uma vez que cada objeto passaria a ter sua existência percebida na obra não mais pelas suas características únicas e isoladas, mas em relação aos demais objetos presentes no campo pictórico. Assim, o sujeito que olhasse para a imagem teria o poder de ordenar todos os objetos em infinitas combinações, o que tornaria a natureza em perspectiva um potencial em constante transformação, situando, assim, a visualidade construída pelo sistema albertiano como o mais próximo e alinhado à sensibilidade burguesa e o mais adequado para satisfazer o seu projeto desenvolvimentista, o que pode levar a crer que

O sistema de perspectiva de Alberti materializa a coincidência e a síntese dos dois fatores fundamentais da equação objetiva: por um lado se encontra a harmonia da natureza, expressa desde os tempos dos egípcios em uma proporção mensurável, e, por outro, o caráter regulável e científico da visão do observador. (FLORES, *ibid*, p.33)

É por tudo isso que se pode atestar que “De todas as suas [da burguesia] invenções artísticas, a perspectiva uniocular foi, sem dúvida, a mais duradoura” (COSTA, 2004, p.16), sendo justamente a partir dela que tudo começa a mudar de figura literal e simbolicamente.

Progressivamente, como consequência da disseminação do modelo albertiano no universo imagético, diversos avanços técnicos surgiram para facilitar o trabalho do artista e, de quebra, acabaram transformando o próprio processo de construção da obra, a partir da criação de modelos representativos que ultrapassaram os períodos em que foram gerados e

continuam sendo utilizados, feitas as naturais adaptações, até os dias de hoje⁹. É justamente associado a isso que outra característica comumente relacionada à produção imagética entra em cena, no caso a sua íntima relação com a sociedade de consumo, que começa a se delinear mais claramente justamente durante esse período e a influenciar o aperfeiçoamento de diversos processos produtivos. Em um contexto de produção industrial crescente, a demanda pela produção de imagens acompanha o mesmo ritmo. Já entre o século XVIII e XIX, a propaganda política e a publicidade comercial, por exemplo, orientadas para resultados cada vez mais rápidos e exatos por custos cada vez mais baixos de produção, encontram na litografia nascente o processo que começou a atender primeiro e de forma efetiva essas exigências geradas pela Revolução Industrial em processo de constante aperfeiçoamento. Em linhas gerais, o processo litográfico¹⁰ possibilitou uma semelhança nunca antes alcançada entre o desenho original e o desenho impresso e que foi propiciada, sobremaneira, pela “facilidade de execução, baixo custo dos equipamentos, recuperação das pranchas [e] arquivamento do desenho no papel” (FABRIS, *ibid*, p.12). Enfim, a litografia foi responsável pela primeira onda de popularização das imagens.

A partir do processo litográfico e, principalmente, de sua aplicação a produtos como o retrato em miniatura, a silhueta e o fisionotrago, é estabelecido um novo padrão imagético capaz de atender a demanda criada socialmente no Renascimento. Até então, os retratos produzidos eram, em sua grande maioria, obras de arte enormes, com muitos metros de altura e ocupando toda a parede dos salões dos castelos medievais. Porém, a partir da adaptação dos retratos para o modelo menor dos retratos em miniatura, por exemplo, a circulação das imagens pela corte acabou sendo facilitada e ampliada. Representados principalmente pelas medalhas e medalhões com o perfil do retratado gravado, essas produções tinham quase sempre intenções matrimoniais. Além disso, a tinta a óleo, ainda que criada durante a Idade Média, dissemina-se efetivamente apenas durante o Renascimento, quando começa a percorrer toda a Europa aperfeiçoando o resultado final dos retratos graças a melhor capacidade no registro realista de detalhes como joias e roupas, ou seja, dos acessórios, uma das muitas heranças da pintura preservadas e reproduzidas pela fotografia e, especificamente, pelo processo tradicional da fotopintura.

⁹ Durante a Renascença, por exemplo, ocorre a mudança no suporte da obra, que passou da madeira para a tela e, com isso, prolongou a pigmentação e duração da obra, além de ter permitido uma ampliação no uso de cores e tintas.

¹⁰ Descoberto em 1797, pelo alemão Alois Senefelder (1771-1834).

Aqui [no Ceará], a gente só usava, antigamente, o colorido com papel Kodak, à base d'água. Lá [São Paulo e Minas], eles usam óleo. O colorido fica melhor do que o nosso. Óleo em bisnaga. [...] Nós pintamos, hoje em dia, o colorido com tinta a óleo e, às vezes, com um pouco de gasolina. Tanto pele como roupa. (SANTOS in PARENTE, *ibid*, p. 115-116)

Apesar de tantas alterações a nível operacional, o registro simbólico da posição social do retratado continuava sendo expresso nos retratos, nos quais os principais mecanismos representativos continuavam sendo feitos através da pessoa vestida com uma luxuosa vestimenta e cercada por símbolos afirmadores de sua autoridade. Na realidade, os artistas desse período, verdadeiros preciosistas técnicos, davam atenção especial aos detalhes do vestuário e da textura presentes na obra, com o objetivo de aproximarem a obra ao máximo da realidade pujante do período. Contudo, os mecanismo representativos permanecem os mesmos apenas até o momento em que ocorre a alteração do público para o qual esses novos retratos começam a se destinar, isto é, quando começam a se transferir predominantemente para o registro documental da ascensão burguesa. Quando isto acontece, é preciso então se atualizar. Mas isso é assunto para algumas páginas a frente.

Por hora, é necessário saber apenas que, diante de tudo que foi exposto até aqui, as bases sobre as quais a fotografia irá se alicerçar futuramente estão apresentadas. Como pôde-se verificar claramente, o raio de influência da técnica na construção da obra visual inaugurada com a perspectiva se dá de modo dinâmico e crescente. Inicialmente, para se ter uma ideia, o modelo unioocular funcionava como um simples complemento ao trabalho do artista, através dos visores e quadros que permitiam esboçar perspectivas que facilitavam o trabalho posterior de pintura, o que já inaugura o casamento entre técnica e manualidade que produziria tantos frutos anos depois, na fotopintura, um exemplo de “casamento perfeito entre duas artes: a arte de fotografar e a arte de pintar.” (SANTOS, 2013). Porém, o papel da técnica não poderia se limitar ao de mero acessório. Ela tinha possibilidades em seu bojo que permitiriam que ela se tornasse protagonista. E é isso que acontece. Progressivamente, com o desenvolvimento e emprego de novas técnicas, a mão começa a perder cada vez mais terreno para a máquina, como através dos procedimentos de silhueta e fisiontraço já mencionados e que davam continuidade ao objetivo de captar uma imagem sem a necessidade de desenhá-la a partir de uma superfície em branco. Quer fossem os perfis em silhueta, que consistiam no recorte do perfil de uma pessoa a partir da projeção de uma sombra em papel preto, quer fosse o fisiontraço, que transferia o perfil para uma folha de cobre, todos os mecanismos que começaram a ser criados naquele período foram responsáveis por diminuir

consideravelmente o tempo de exposição e o valor monetário do retrato, tornando-o acessível a uma fatia maior da sociedade, que o utilizava em substituição ao mais caro modelo em miniatura a partir de padrões representativos que serão descritos posteriormente, visto que são estendidos para os primórdios do campo fotográfico.



Figura 2: Silhueta de Jane Austen, 1810.
Fonte: Wikimedia.

Enquanto isso, atravessando mais uma vez o Atlântico e retornando às terras tupiniquins, também ocorreram algumas transformações graduais por aqui, ainda que de modo mais lento. Devido ao conhecimento adquirido por alguns brasileiros de famílias mais abastadas em academias de arte europeias, a produção de retratos do início do século XIX começa a se deslocar progressivamente para o âmbito social. Inclusive, a história da retratística brasileira tem suas origens efetivas atribuídas apenas a partir desse período, especificamente com a vinda de D. João VI e da Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808. É a partir deste momento que a produção de retratos deixa de ser um produto com fins predominantemente religiosos e começa a abordar temas mais próximos à realidade da época, através do desenvolvimento de imagens voltadas para o âmbito oficial e que passa a ser o principal alvo para a produção dos registros.

Neste contexto, ainda segundo Dias (ibid), a produção de retratos se volta para os personagens ilustres politicamente na corte, que eram representados principalmente pelos bustos e retratos pictóricos nos quais se buscava indicar de maneira realista tanto as características fisionômicas dos modelos quanto a representação político-social desempenhada por eles, de modo a atestar visualmente o momento vivenciado naquela época

pelo Brasil, já marcado por claras diferenças sociais. Indo um pouco adiante, durante o Império (1822-1889) o nacional é construído como reflexo europeu (Kossov, 2009) e, por isso mesmo, ainda se nota uma grande semelhança entre as obras nacionais e aquele padrão iconográfico medieval europeu, em um claro atraso em relação às mudanças geradas pela técnica e que já estavam transformando a visibilidade europeia desde o fim do século XVIII e profundamente na primeira metade do século XIX.

Pela mão de diversos artistas, a imagem representada de D. Pedro II adquiria um caráter quase sagrado, com o retrato chegando a preencher a ausência do soberano nas cerimônias públicas ao redor do país, onde representava-o através das qualidades da obra e que eram responsáveis por torná-lo presente para a população mesmo na ausência do soberano, em um caráter de certo modo quase sobrenatural¹¹. Ou seja, os retratos do imperador funcionavam praticamente como a personificação real de sua presença, em semelhança à figura de um santo, na medida em que as imagens percorriam as províncias em cima de um altar e recebiam as homenagens de seus “súditos”, que a adoravam nas festas políticas Brasil afora.



Figura 3: Retrato de Dom Pedro II por João Maximiano Mafra, 1851.
Fonte: Wikimedia.

¹¹ Como será apresentado a seguir, a questão da presença e da ausência recebem especial atenção na análise empreendida por Roland Barthes (1915-1980) sobre a fotografia.

Agora sim, a partir de tudo que foi descrito até este ponto, o cerne que envolve o retrato pré-fotográfico foi apresentado. Uma visão mais atenta sobre o que foi descrito permite, contudo, inferir que o retrato possui alguns elementos aparentemente constantes e independentes dos usos distintos que eram feitos dele. Do Egito à Idade Média, o retrato sempre apresentou bem mais que o mero registro de uma pessoa em uma superfície. Na realidade, essa questão quase sempre ficou delegada a uma posição coadjuvante e que, na maioria dos casos, apenas oferecia um suporte ao objetivo perseguido pelo retrato desde a sua origem, que era o de representar simbolicamente um status. Fosse um faraó, sacerdote, rei ou político, os primeiros retratos sempre tornavam explícita em sua forma material a função social de seus retratados. Basta lembrar que os retratos descritos até aqui sempre foram bens exclusivos a uma parcela completamente restrita às classes hegemônicas da sociedade de cada período. Os sujeitos retratados eram sempre aqueles que possuíam algum tipo de poder que os distinguiu dos demais e que encontravam, através do registro pelo retrato, o instrumento ideal de legitimação e perpetuação coletiva de influência. Ainda assim, a busca pela objetividade, fortemente dependente das possibilidades técnicas disponíveis em cada época, estava ali, escondida e quase sendo suprimida pelo simbolismo, mas viva¹².

Agora sim, nosso percurso pode seguir para a próxima etapa. Evidentemente, outros períodos históricos vieram a seguir e, junto deles, muitas transformações ocorreram nas imagens tanto a nível técnico-operacional quanto a nível simbólico-representativo. Porém, a inclusão de um elemento em especial justifica o fim do resgate histórico linear e ininterrupto que vem sendo feito até aqui e o início de uma nova etapa, dada a fundamental importância do novo elemento nesse jogo. Trata-se justamente do foto, prefixo que, tamanha é a sua importância, troca de lugar com o retrato e passa a ser, a partir da próxima página, o novo núcleo do fotorretrato. De fato, a fotografia se torna o incontestável centro das atenções desde o momento em que seu primeiro instrumento é criado, o daguerreótipo, em meados do século XIX, e torna-se responsável por uma grande e inegável revolução no universo das imagens, na medida em que as regras que orientavam o jogo imagético até aqui se veem obrigadas a passarem por um rearranjo. Apenas para citar um desses fenômenos, basta ter em mente todos os séculos de exclusão social e, conseqüentemente, de exclusão imagética que tornou a maior fatia da sociedade invisível para as futuras gerações e, portanto, inexistente para os olhos atuais.

¹² De fato, durante toda a presente pesquisa, diversas descrições tornarão evidente como a relação entre realidade e representação, pontos muitas vezes encarados como opostos, não excluem uma à outra na produção imagética. Pelo contrário, podem até formarem uma parceria por vezes conflituosa, onde uma pode pretender se sobrepor e anular a outra, mas sempre são partes integrantes e atuantes no universo do sensível.

Todavia, seja dando continuidade a determinados valores tradicionais precedentes, seja criando outros inteiramente novos, a invenção da fotografia faz parte de um contexto bem mais amplo, composto por diversas transformações e variáveis desconsideradas até então por que ainda eram inexistentes. É justamente durante a modernidade, período em que a técnica fotográfica surge e sobre a qual desempenha um papel fundamental que se pode considerar o início de um processo de efetiva popularização das imagens e, por extensão, dos retratos. Logo, tomando como pressuposto o fato de que a fotografia é fruto da Modernidade e que a compreensão do contexto social pode contribuir decisivamente para a entendimento dos produtos gerados nele/por ele, fazê-lo no caso fotográfico mostra-se um exercício extremamente produtivo e que pode gerar conexões valiosas. Portanto, conhecer o que envolve o fotográfico é o primeiro procedimento de iluminação sobre o que lhe é essencial. Vamos ao moderno.

2.2. Câmara revelada, mão aposentada!? A modernidade e a fotografia

Conforme descrito anteriormente, o retrato renascentista rompeu com diversas regras do padrão pictórico tradicional. Por sua vez, essa mudança nos mecanismos de representação podem ser explicadas em uma instância maior através da posição de contraposição à tradição desempenhada pelo ideal moderno e que se refletiu no campo cultural e, conseqüentemente, em seus produtos e práticas. Segundo Hall (2005), a Modernidade¹³ fez surgir uma nova forma de identidade, que libertou o indivíduo da sujeição à estrutura da igreja presente na Idade Média e alterou muitas concepções consideradas inabaláveis. A noção de uma ordem imutável e divina das coisas começa, então, a ceder lugar a uma concepção soberana do indivíduo, propiciada por alguns movimentos importantes¹⁴ e que foram responsáveis, cada um a sua maneira, por centralizarem o foco de análise no Homem.

Associado a isso, esse momento da História marcado por tão profundas transformações em todas as instâncias coletivas – político-econômico-sócio-culturais – possui

¹³ Giddens (2002) postula que a modernidade pode ser associada, em sua dimensão mais geral, às instituições e comportamentos sociais que começaram a se estruturar na Europa a partir do período que sucedeu o Feudalismo e que foram expandidos globalmente no século XX, com a Globalização.

¹⁴ A Reforma religiosa, que culminou no advento do Protestantismo, o Humanismo Renascentista, o Iluminismo e as Revoluções Científicas, por exemplo.

alguns traços definidores básicos sobre os quais a sociedade moderna se alicerçou e dentre os quais a industrialização e o capitalismo são considerados fundamentais. Em linhas gerais, a industrialização consiste no desenvolvimento tecnológico constante e a serviço do desenvolvimento de forças materiais e de maquinário para a otimização dos processos produtivos, ao passo que o capitalismo, que pode ser encarado como o sistema produtivo-símbolo da modernidade, envolve a criação de mercados competitivos e a mercantilização da força de trabalho.

Dito isto, e levando em conta as inúmeras e constantes transformações em curso durante a Modernidade que puseram e ainda põem em xeque muitas questões consideradas absolutas e historicamente estabelecidas, atribui-se um caráter essencialmente dinâmico a esse período. Giddens, inclusive, chega a afirmar que o mundo moderno é um “mundo em disparada” marcado por mudanças das práticas sociais e dos modos de comportamento em um ritmo muito mais intenso tanto em amplitude quanto em profundidade. Como causas para tantas transformações, três elementos em especial, ao mesmo tempo produtores e produtos dessa estrutura social moderna, podem ser elencados: 1) a separação tempo-espaço¹⁵; 2) o desencaixe das instituições sociais e 3) a reflexividade institucional.

É incontestável que uma das características percebidas com maior facilidade na modernidade é o rearranjo no tempo-espaço das organizações, marcadas por ações coordenadas em lugares fisicamente distantes e que acabam, de quebra, contribuindo para o deslocamento das relações sociais, antes restritas apenas a um contexto local, e agora acentuam a rearticulação para outro espaço-tempo. Além disso, com o compartilhamento de instrumentos cujo valor é amplamente convencionado nas diferentes sociedades e culturas – o dinheiro e o conhecimento técnico são mencionados por Giddens como exemplos típicos de instrumentos dessa natureza –, é oferecido ao indivíduo um ambiente minimamente mais seguro e familiar independentemente do local onde se esteja e da posição de anonimidade ocupada pelos sujeitos. Por fim, a reflexividade institucional se expressa na utilização do conhecimento e da informação como método de revisão crítica sobre qualquer doutrina científica, inclusive aquelas já estabelecidas e consideradas verdades invioladas pelo manto da tradição.

Ou seja, justificando o caráter dinâmico e reflexivo da modernidade, pouca coisa

¹⁵ A separação tempo-espaço característica da civilização moderna começa a ser efetuada com os instrumentos de aferição temporal, que começam a fazer parte da vida cotidiana da sociedade e que progressivamente se universalizam, através dos mapas globais, que fazem a noção de lugar, como dimensão física, ser substituída pela noção de espaço como rede de relacionamentos econômicos e de trocas sociais em lugares distintos.

permanece intacta ao se analisar o caminho percorrido pelo pensamento moderno até a contemporaneidade. Na realidade, o próprio pensamento moderno passou por diversas transformações e atualizações¹⁶. Algumas delas, por sua vez, justamente aquelas que exerceram maiores efeitos sobre a constituição do meio fotográfico, devem ser descritas. Originalmente tributário do pensamento cartesiano¹⁷, que concebia o sujeito sob a égide da consciência e da racionalidade, o pensamento moderno inaugural compreendia o indivíduo de maneira unificada e centrada, e por quê não dizer também isolada, em referência ao período imediatamente posterior ao rompimento com a dependência da ordem tradicional medieval. Essa ordem de pensamento, contudo, sofreu uma evolução para conseguir acompanhar a contínua complexificação das sociedades modernas em constante desenvolvimento. Assim, a modernidade passou, então, a se configurar sobre uma estrutura mais ampla e relacionada ao contexto no qual o cidadão individual moderno estava inserido, com variáveis sociais e coletivas passando também a compor o leque das transformações modernas e colocando o indivíduo isolado e anônimo no interior de grandes e burocráticas estruturas. Essa “socialização” moderna, inclusive, como não poderia deixar de ser, ressoa e começa a se expressar na própria dimensão fotográfica, através dos seus padrões de representação, como ficará mais explícito nas páginas que se seguem, na medida em que os primeiros modelos captados, que eram apresentados de forma isolada, ainda em uma clara dependência aos padrões pictóricos, passaram a interagir com diversos elementos compositivos no decorrer da evolução da técnica fotográfica. Porém, antes de chegarmos a esse ponto, ainda precisam ser feitos uns últimos apontamentos sobre a modernidade e seus ideais.

Ao olhar para o fenômeno moderno sobre um outro ângulo, este de nenhum modo divergente do anterior, e sim complementar a ele, pode-se atribuir grande parte dos rompimentos empreendidos durante a modernidade às mudanças na estrutura hierárquica das classes sociais, isto é, à mudança no centro de poder da sociedade moderna simbolizada pela ascensão da burguesia¹⁸. É fácil entender o porquê: com o enfraquecimento do sistema feudal

¹⁶ Justamente por isso, a descrição apresentada no presente trabalho pretende ser menos um apanhado aprofundado e completo do pensamento moderno e de suas consequências no transcurso das mais variadas épocas e mais uma contextualização histórico-social de um período específico, marcado por transformações igualmente profundas e que propiciaram, em um determinado contexto, a invenção da fotografia, área de interesse na qual se situa o objeto de estudo da presente pesquisa.

¹⁷ René Descartes (1596-1650), matemático e cientista do século XVII, é considerado o “pai da Filosofia moderna”. Através da dualidade matéria e mente proposta por ele, que situa o sujeito pensante no centro da mente, fica evidenciada a concepção racional do sujeito cartesiano, figura central do conhecimento moderno.

¹⁸ A burguesia é um grupo social que nasceu na Idade Média e se refere ao grupo de pessoas que se dedicava ao comércio durante o renascimento comercial e urbano. Era situada inicialmente em uma posição bem inferior à

e consequente aprimoramento industrial e comercial, a burguesia começa a acumular capital e ascender tanto econômica quanto socialmente, sendo o grupo promotor dos grandes movimentos¹⁹ que culminariam no ingresso efetivo das sociedades na modernidade. A consolidação do poder burguês, então, dá-se justamente nesse contexto, além de simultaneamente à Revolução Industrial, quando o capitalismo se afirma como sistema econômico representativo da modernidade e a burguesia se consolida como a classe hegemônica dessa nova configuração social, na qual as cidades cresceram descontroladamente em acompanhamento ao desenvolvimento industrial-capitalista e uma nova reconfiguração espacial foi criada, rompendo com os laços familiares tradicionais e alocando o Homem nos “sistemas homogeneizadores da capital, fria e massificada” (COSTA, *ibid*, p. 13).

Desse modo, a burguesia, atendendo a uma exigência essencial do próprio modelo capitalista, vê-se diante da necessidade de mudança constante dos seus meios de produção²⁰ de modo a atender as grandes demandas de consumo do período, o que significa dizer que as alterações sociais que a modernidade inaugurou passaram a atuar não apenas sobre a dimensão macroestrutural da economia e da política, por exemplo, mas também na esfera das experiências do Homem. O grupo burguês, nesse cenário, por estar em posse das ferramentas de domínio social, logicamente influenciaria diretamente o aperfeiçoamento dos bens culturais modernos através do desenvolvimento de novas instâncias comunicacionais e que passariam a mediar a experiência humana com o mundo a sua volta. No campo da sensibilidade e da percepção, por exemplo, a já descrita perspectiva unioocular foi um importante passo no firmamento de um modelo representativo essencialmente moderno e burguês e que seria perpetuado em diversos produtos culturais modernos e mesmo naqueles que futuramente não serão voltados para atender necessariamente a burguesia, como a fotografia popularizada, mas isso também é assunto para adiante.

Intimamente associado a isso, ao transferir para o Homem e para o conhecimento o poder criador de uma nova estrutura social, o ideal moderno também estava estimulando

nobreza medieval e absolutista, que controlava as regras em todos os âmbitos da vida tanto social quanto individual até o momento em que as posições começam a se inverter.

¹⁹ Tanto a Revolução Americana (1776) quanto a Revolução Francesa (1789) foram revoluções liberais de luta contra a sociedade monárquica e hierárquica medieval que objetivavam instituir uma sociedade que possibilitasse a ascensão social e o reconhecimento do talento individual – a Meritocracia.

²⁰ O evento inaugurador desse processo foi o mecanismo de impressão e, posteriormente, já no século XX, o advento da imprensa eletrônica se torna o instrumento potencializador dessa expansão e passa a encontrar expressão através dos meios de comunicação, que, além de retratarem a realidade, também ajudam a construí-la. (Giddens, *ibid*)

diretamente o desenvolvimento científico, sendo justamente neste aspecto que uma série de invenções tiveram como principal finalidade atestar e legitimar socialmente o ideal desenvolvimentista burguês. Conforme mencionado, a invenção da litografia já havia sido responsável por uma primeira onda de popularização no consumo imagético no final do século XVIII. Além disso, os conhecimentos sobre o fenômeno da câmara escura²¹, por exemplo, que vinham desde os tempos de Aristóteles, também passaram a ser utilizados com maior frequência durante a Renascença em conjunto com a silhueta e o fisionotrago pelos pintores e desenhistas para o registro da perspectiva linear com aquele objetivo de visualizar os cenários a serem reproduzidos fielmente na tela ou no papel e, com isso, facilitar o trabalho de produção de uma imagem.

Ainda nesse universo, a descoberta, no século XVII, de que algumas substâncias químicas possuíam sensibilidade à luz e que poderiam ser altamente úteis para a produção de imagens de melhor qualidade contribuiu para o aperfeiçoamento da câmara escura e orientou diversos outros experimentos ao redor do mundo para obtenção de superfícies sensíveis à luz e fixadoras de imagens, com alguns destes trabalhos culminando na criação da técnica fotográfica anos depois. Durante os séculos que separaram a câmara escura da fotografia, por exemplo, muitos experimentos foram realizados tanto por cientistas quanto por artistas com as mais variadas substâncias sensibilizadas com a finalidade de fixar as imagens materialmente, assim como de aperfeiçoar a qualidade delas. Através de trabalhos simultâneos, o grupo de cientistas conseguiu fixar as imagens apenas temporariamente, isto é, a imagem se fixava apenas por alguns instantes e logo desaparecia da superfície de captação.

Por outro lado, o grupo dos artistas obteve maior êxito na empreitada, na medida em que conseguiu desenvolver, através dos trabalhos empreendidos por Niépce e Daguerre, a daguerreotipia, técnica precursora do equipamento fotográfico moderno, com ambos²² chegando a resultados semelhantes na primeira metade do século XIX e conseguindo fixar quimicamente as imagens em uma superfície sensível. O fato do grupo dos artistas ter obtido maior sucesso que os cientistas em seus experimentos é algo no mínimo interessante. Mais do que isso, pode ser um elemento representativo de que o sucesso do grupo nessa empreitada possa estar no fato de que “Daguerre e Niépce [...] são confrontados diariamente com a crescente demanda social de imagens, sentem a inadequação dos modos de produção

²¹ Também chamada de câmara obscura, seu mecanismo básico é bastante simples: consiste em uma caixa com um pequeno orifício no canto que possibilita que a luz externa passe e atinja sua superfície interna, gerando, assim, uma imagem invertida do ambiente exterior.

²² Através de métodos distintos. O primeiro usando betume branco da Judeia e o segundo com placas de cobre recobertas com prata e sensibilizadas com vapor de iodo (Santos, 2010).

tradicionais e a elas tentam responder” (ROUILLÉ apud FABRIS, 2008), ou seja, os artistas lidavam diretamente com as necessidades de consumo da sociedade, o que os tornavam mais alinhados que aqueles cientistas às demandas criadas pela burguesia, o novo e potencial público-alvo para quem as novas imagem deviam se destinar. Portanto, a modernidade estava indissociável da noção de desenvolvimento progressivo, e a fotografia, nesse contexto, era exatamente um produto direto da demanda capitalista criada por um mercado consumidor e orientado pelos princípios de reprodutibilidade, automatismo e mecanicidade.

Enfim, um dos pontos basilares na instituição da fotografia e que a permeia até a atualidade é a íntima dependência que a sua produção sofreu do consumo demandado pela sociedade desde o século XIX, quando da origem da primeira técnica. Através da fotografia, o Homem poderia não apenas obter o registro das coisas conhecidas, mas também conhecer uma realidade que antes era descrita apenas através da tradição oral, escrita ou pictórica, por exemplo. Esta sociedade, ao presenciar a emergência de um mundo novo, percebia na câmara a principal possibilidade de registro fiel e completo das paisagens urbana e rural, da arquitetura das cidades e das expedições científicas, além, é claro, de fornecer o retrato mais fiel do homem moderno, tanto no sentido literal, do automatismo do novo equipamento, quanto metafórico, de registro documental de todas as transformações sociais em curso e de seus desdobramentos nas imagens. Assim, a fotografia desempenharia um duplo papel fundamental na sociedade moderna, na medida em que funcionaria tanto “como uma nova possibilidade de informação e de apoio à ciência, assim como um instrumento de expressão artística” (KOSSOY, 2009, p.25), dualismo este que sempre acompanhará o meio fotográfico, ainda que conflituosamente na maioria das vezes. Enfim, após o advento da fotografia, “o mundo tornou-se de certa forma 'familiar'” (Kossoy, *ibid*, p 26) e as consequências disso não poderiam ficar confinadas apenas ao campo das imagens. Elas tinham que extravasar a atingir todo o meio onde passaria a atuar.

É por tudo isso que se pode considerar que a caracterização do meio fotográfico se cruza invariavelmente com a evolução do seu equipamento, no caso da câmara. A equivalência entre o meio e o aparelho é recorrente em tal intensidade que o segundo chega a desempenhar, mesmo nos dias de hoje, a posição de substituto do primeiro²³, a partir de uma concepção claramente tecnológica e que acompanha a fotografia desde a sua origem. Inclusive, a própria definição formal mais básica do termo, a etimológica, traz isso de forma implícita. A foto-grafia como “escrita da luz” evidencia um conceito claramente técnico-

²³ Circulando pela rua, ao esbarrarmos com a placa indicativa de uma câmara fazemos a associação imediata de que imagens fotográficas são produzidas naquele determinado espaço.

operacional e óptico-químico associado àquilo que é fotográfico por essência, sem contar o seu inseparável compromisso com a objetividade – basta lembrar da Visão Objetiva das primeiras páginas e levada ao extremo com a fotografia –, que transfere para a relação natureza & máquina o poder do registro sensível de uma imagem. Determinante sobre a qualidade do produto final, seu mecanismo produtivo acabaria eximindo o autor por trás da objetiva de interferências “exteriores” sobre a obra, o que explicaria seu resultado completamente objetivo. Objetivo a nível de uma aparência parcial e utópica, importante ter em mente, como ficará evidente no decorrer deste trabalho.

Descrita em diversos momentos até aqui, a busca pelo máximo realismo se confunde com a própria constituição do meio fotográfico desde a sua origem. Durante o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem em um suporte material, todos os técnicos tinham como principal meta obter “uma imagem clara, detalhada, limpa, natural – conforme nossa visão –, em sombras, luz, escuros, relevos e cores, e que tivesse uma grande durabilidade” (PARENTE, *ibid*, p.46). A ação do tempo, contudo, é devastadora sobre todas as coisas, na medida em que destrói, senão rapidamente, pouco a pouco aquilo que tem uma grande importância para seus portadores. É justamente sobre esse processo que a fotografia também começou a atuar para evitar que isso acontecesse. Seu trabalho de perenização das obras²⁴, por exemplo, ocupou um importante papel em articulação com a pintura, na medida em que a reprodução de obras de arte fez parte do escopo da fotografia desde a sua invenção e foi reconhecida como uma de suas principais propriedades mesmo por críticos ao novo meio, como Baudelaire, que chega a defender que

O seu [da fotografia] verdadeiro dever é ser a servidora das ciências e das artes [...] que salve do esquecimento as ruínas suspensas, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecendo e necessitam um lugar nos arquivos da nossa memória (BAUDELAIRE apud SOUGEZ, *ibid*, p. 210)

Dentre as estratégias encontradas, o uso de técnicas como o contratipo – a ampliação da obra original a partir de sua reprodução fotográfica – e o alto contraste permitiram captar inúmeros detalhes de uma obra dificilmente vistos a olho nu. Em alguns casos, inclusive, a fotografia podia chegar até a substituir a obra de arte, através da produção

²⁴ A criação dos laboratórios de fotografia científica dentro dos museus é um exemplo ilustrativo do trabalho de preservação que era desenvolvido ainda no século XIX. A partir da possibilidade do equipamento fotográfico de captar detalhes (camadas de tinta, materiais utilizados e nível do processo de deterioração), possuía a finalidade de empreender estudos sobre o estado de preservação e de restauro de uma obra de arte (Sougez, 2001)

de um *fac-símile*, como ainda ocorre nos casos de obras de difícil conservação e cuja exposição constante sobre a luz pode deteriorá-las. Além disso, para se alcançar a máxima fidedignidade com a obra original, buscavam-se materiais semelhantes ao original para servirem de suporte ao novo registro e, inclusive, fazia-se uso do retoque manual para garantir o efeito mais aproximado ao da obra que se queria substituir. Se o trabalho era bem feito e cumpria as expectativas, a obra-prima ficava, então, resguardada nos arquivos do museu, e a reprodução fotográfica ocupava seu lugar no contato com o grande público.

Porém, engana-se quem pensa que a fotografia atuaria apenas na restauração de obras de arte. Servindo inicialmente como um instrumento de auxílio ao trabalho do pintor, tanto naqueles esboços quanto nessas reproduções, a fotografia começa a desempenhar funções cada vez mais importantes e que passam a trabalhar em prol de seus produtos, na medida em que as técnicas de restauração começam a atuar também sobre eles ainda no século XIX. Depois de alguns anos da invenção dos primeiros processos de fotossensibilidade, as grandes oficinas começaram a receber uma grande quantidade de produtos fotográficos para serem restaurados. Considerando que a grande maioria destas primeiras produções fotográficas eram únicas, ainda sem a possibilidade de gerar cópias, a principal forma de restauro é justamente através da realização de uma cópia produzida por métodos de retoque e da reconstrução da imagem danificada. Ou seja, o eixo inaugural sobre o qual a fotopintura será criada e desenvolvida nos anos seguintes está criado.

Antes de prosseguir para o próximo ponto, é importante que se saiba que depois de criada, e apesar da constante associação à ideia de realismo e objetividade, a fotografia passou por algumas transformações em sua composição. Fabris (2008) classifica três etapas principais na relação que a fotografia desempenhou na sociedade oitocentista e que foram demarcadas pela atualização de critérios não apenas materiais e técnicos, mas também simbólico-representativos e de destinação social. São elas: 1) 1839-1850 – a fotografia artística, que compreende os primeiros anos da técnica fotográfica e da daguerreotipia; 2) 1850-1888 – a fotografia industrial, inaugurada pela invenção do formato Cartão-de-visita, por Disdéri e 3) a partir de 1888 – a fotografia massificada, definida pela criação da câmara portátil e do negativo, pela Kodak.

Por fim, como premissa básica para o que vem a seguir, é importante que se tenha reforçada a ideia de que, diante da fotografia de um rosto, podemos visualizar muito mais do que a fisionomia nela registrada. Podemos ver sua posição social a partir de suas roupas, seus acessórios, sua pose, os elementos com os quais se associa, enfim, sua posição social, sua história ali fixada. Essa história, por sua vez, é construída a partir de um personagem ao

mesmo tempo anônimo e singular, em reforço à concepção de que o modelo captado no retrato fotográfico é fruto da sociedade burguesa do século XIX do mesmo modo como os retratos precedentes representaram a concepção sócio-histórica do período em que foram criados. À diferença desses primeiros produtos, porém, o retrato moderno e fotográfico levou a representação imagética a um nível inédito, com o retoque desempenhando uma especial função auxiliar para que os personagens captados alcançassem certos objetivos sociais de maneira mais rápida e barata: “Num foi o dinheiro que comprou isso, num foi nenhum esteticista que fez isso nem nada. Foi uma arte de trabalhar em cima da fotografia [da fotopintura].” (SANTOS, s/p, 2013)

2.3. Luz, câmara, reação! Fotografia e representação burguesa

Começamos pelo início. Conforme mencionado nas primeiras linhas do presente trabalho, a fotopintura se enquadra tradicionalmente na categoria de fotografia popular. No entanto, a estruturação dos seus elementos representativos sofreu forte influência do padrão fotográfico burguês e de seus elementos compositivos, que começaram a se definir a partir da invenção do daguerreótipo. Ao permitir a produção de imagens a partir de mecanismos técnicos e inteiramente ordenados e, com isso, submeter de vez a produção manual tradicional a um papel coadjuvante, a técnica daguerreotípica foi o instrumento ideal para o contexto industrial em processo de consolidação. Isso, aliado à alta-fidelidade da imagem produzida e ao preço mais acessível, ao menos em comparação com a pintura, propiciaram uma ampliação tímida do público e manifesta pela ampliação da aristocracia para a alta burguesia. De fato, durante estes primeiros passos, a fotografia ainda era um bem restrito apenas às classes mais abastadas e em condições financeiras suficientes para financiar a produção fotográfica produzida pelos artistas-fotógrafos²⁵ atuantes neste período, no qual a fotografia era fortemente dependente dos padrões pictóricos tradicionais advindos da pintura²⁶. Para entender as causas que levaram essa herança a acontecer, procuremos estabelecer um exercício reflexivo sobre os efeitos da nova invenção na sociedade daquela época.

Procuremos imaginar, por exemplo, a reação provocada ao ter de lidar com uma imagem que pretendia obter, “através da técnica mais exata, um resultado quase mágico,

²⁵ Nadar, Cameron e Hill são considerados os principais representantes desta primeira geração fotográfica.

²⁶ Por isso mesmo, considerado por Benjamin (2008) como a fase de seu apogeu.

inimaginável para um quadro” (BENJAMIN, 2008, p.95). Talvez este seja um desafio extremamente difícil de realizar em sua inteireza nos dias de hoje, quando o hábito de tirar fotografias já faz parte da rotina diária da grande maioria das pessoas em todos os lugares. Porém, se o mecanismo que envolve a fotografia ainda é algo minimamente interessante e que envolve um aspecto de mistério mesmo nos dias atuais, imagine os sentimentos que deveriam ser despertados naquelas pessoas que, até meados do século XIX, nunca tinham posado ou tinham o costume de ficar horas posando para um pintor para obterem imagens de si, estas muitas vezes resultando em registros distantes dos almejados e que, com a nova invenção, começaram a se deparar com uma imagem realista como nunca antes alcançada? Provavelmente, as reações não deveriam ser menores que um misto de medo e fascínio.

Tendo isso em vista, não é de se surpreender que, a partir do momento em que o daguerreótipo começa a se difundir, a pintura começa a perder espaço no mercado de consumo imagético, fazendo, inclusive, com que a grande maioria dos pintores tivesse que se transformar em fotógrafos para sobreviverem frente à revolução promovida pela câmara. Ou seja, uma das consequências naturais dessa transferência de ofício acaba se refletindo exatamente na herança pictórica tradicional que acabou sendo repassada pelos pintores em crise para o novo mercado. Enfim, quer quisessem seus representantes ou não, a pintura e a fotografia estavam cada vez mais imbricadas, e a fotopintura estava sendo gerada no centro dessa troca.

Contudo, já no que se refere à caracterização do modo como essa herança pictórica foi transmitida efetivamente para a fotografia, isto é, tema para ser tratado posteriormente, interessando saber neste momento que, apesar dessa inegável influência da tradição, a nova técnica logicamente também adiciona ao universo das imagens uma dimensão distinta da pintura, na medida em que traz a já mencionada concepção de registro fiel da realidade considerada inerente à fotografia desde a sua concepção:

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém, depois de duas ou três gerações, esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: [...] preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [...], algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência aquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte' (BENJAMIN, *ibid*, p.93)

Isto é, o que se apresenta na fotografia é que ela, ao contrário da pintura, que pode representar uma realidade sem nunca tê-la visto e baseada exclusivamente no espírito criativo

de seu autor, funcionaria como um atestado de presença das coisas que se colocam à frente da objetiva no exato momento do registro. Ainda que descontextualizada espaço e temporalmente, a fotografia continuaria sendo o registro de um *isso-foi* barthesiano, entendido como a captação de algo necessariamente real e, por isso mesmo, de um referente colocado diante da objetiva e que esteve presente em algum momento do passado (Barthes, 1984). Especificamente em relação ao retrato, o aspecto nostálgico gerado pelo apego ao referente acaba compondo fortemente a própria estrutura fotográfica, na medida em que ela atestaria a finitude do modelo através da aparente imortalidade do registro. Dito de outro modo, a fotografia consegue captar um dado momento e é através dela que os outros sujeitos podem revisitá-lo posteriormente, o que explica ela se tornar ainda mais valorizada à medida que o tempo passa e, conseqüentemente, acabar contribuindo também para a instauração da necessidade de idealização tão comum no retrato com o objetivo claro de valorizar o tema eleito pelo fotógrafo.

A fotopintura tem o mesmo poder. Se você constrói uma fazenda no interior, [...] os transeuntes que passam por ali não vão perguntar quem fez nunca aquilo. Mas, se ele passar e olhar na parede e tiver um retrato, ele pergunta: - Quem é? [...] Então, o culto à imagem gera isso. Traz a memória para os momentos atuais de quem está vendo e não conviveu. Então, é o poder mágico da fotografia e, conseqüentemente da fotopintura também. (SANTOS, s/p, 2013)

Associado a isso, é justamente para auxiliar nesse trabalho que a manipulação da imagem, isto é, a interferência sobre o registro pode ser empreendida, ainda que, segundo o teórico francês, ela fosse possível apenas no nível do sentido atribuído ao referente captado na fotografia, e não ao nível do referente em si, da coisa que é captada²⁷. Através do retoque da fotopintura, porém, é possível “transformar uma imagem em outra, de ser ficcional em vez de verossímil.” (CHIODETTO, 2010, s/p), na medida em que, além da explícita “maquiagem” que é feita na aparência dos retratados, é possível até mesmo fundir em uma única imagem elementos situados anteriormente em registros distintos, como acontece na junção de pessoas fisicamente distantes e captadas a partir de retratos separados, mas que são unidas pelo trabalho da fotopintura: “Eu tenho uma irmã que foi embora pra São Paulo, como tu te juntar

²⁷ Ainda que seja uma discussão para o próximo capítulo, é impossível não associarmos o ideal barthesiano à dinâmica da imagem contemporânea. Ao observarmos as técnicas atuais de manipulação das imagens, que conseguem incluir, excluir e transformar facilmente a composição de qualquer elemento de uma fotografia, essa concepção acaba sendo questionada. Na realidade, a própria manipulação da imagem fotográfica através do retoque da fotopintura tradicional já podia ser considerada uma realidade permeada por essas questões décadas atrás.

pra fazer numa só fotografia? Só tem um jeito. Trazer pra cá.” (SANTOS, s/p, 2013). Além de todas essas propriedades, a manipulação da fotopintura também atua em casos como o ilustrado a seguir:

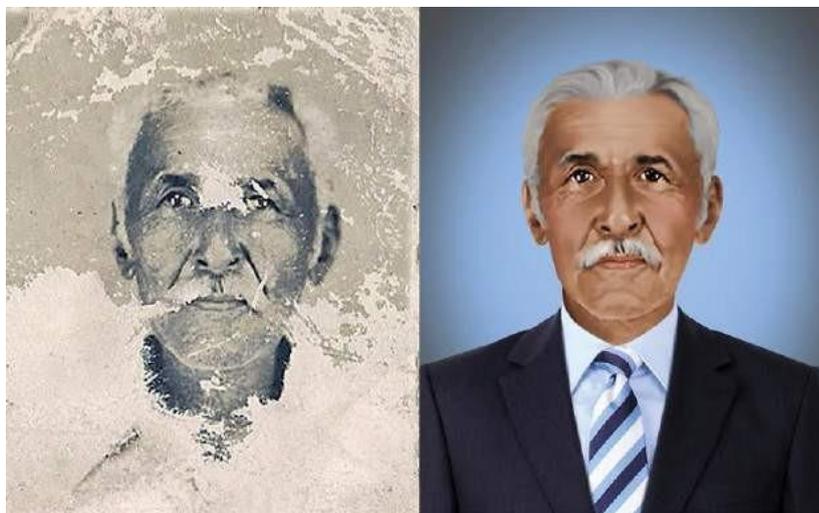


Figura 4: Imagem restaurada pelo processo de retoque desenvolvido por Júlio Santos.
Fonte: Site da Revista Veja (31/05/11)

Ao olhar para a imagem original (à esquerda), é possível perceber como o *isso-foi* barthesiano encontra dificuldade para se expressar integralmente, visto que a imagem se encontra em avançado estado de deterioração e já não consegue desempenhar a função de representante de uma realidade referencial anterior em sua completude, o que não quer dizer, é claro, que ela não tenha desempenhado esse papel anteriormente. Quando tinha a superfície material intacta, conseguia remeter eficazmente à imagem da pessoa ali retratada, mas a partir do momento em que o tempo passou e o objeto referencial começou a ser destruído, aliado às pessoas que não conheceram aquele sujeito e começaram a ter contato com a imagem, o caráter indicial inerente à fotografia começaria a ser enfraquecido. E é justamente para lutar contra isso que o trabalho da fotopintura entra em cena. Ao estar em completo alinhamento à função de resgate desempenhada pela técnica fotográfica descrita anteriormente, a fotopintura tem o poder de recriar a fisionomia em processo de destruição do retrato de uma pessoa, ou seja, é “o trabalho de estar na UTI da fotografia, quando ela já está quase sem condição.” (SANTOS, s/p, 2013) que configura uma de suas finalidades mais essenciais.

Eu acredito que enquanto existir o amanhã existirá trabalho pra fazer. Eu sou recuperador. [...] Eu trabalho em cima de um momento especial, de uma recordação. [...] Quero dizer que os momentos inesquecíveis fotografados virão pra cá, para serem restaurados, retocados. [...] Eu pinto o passado, eu faço com que as pessoas

se sintam bem em seus passados. (SANTOS in PARENTE, *ibid*, p.146)

Apresentadas estas primeiras dimensões da fotopintura, pode-se retornar agora para os primeiros passos daquela fotografia daguerreotípica ainda no século XIX, quando outro ponto indissociável que surgiu durante seu estabelecimento na sociedade moderna foi a reação negativa sofrida de alguns estratos sociais. Nem é tão difícil assim entender o porquê. Diferentemente das atividades culturais tradicionais como o desenho e a pintura, a nova técnica foi originalmente encarada como uma arte menor, visto que se acreditava que sua produção não dependia da aprendizagem de qualquer ofício e, por isso, não deveria ter a mesma valorização assegurada tradicionalmente àquelas práticas. Alicerçada nessas bases, a atividade do fotógrafo surgiu e rompeu definitivamente com a concepção tradicional de criação artística, sendo justamente neste ponto onde a diferença básica entre a pintura e a fotografia se torna mais explícita.

Segundo Flores (*ibid*), no senso comum, a pintura é geralmente associada a uma obra *feita* com tintas e manualmente, ao passo que a fotografia resulta em uma imagem *produzida* por uma câmara, sendo possível localizar nessa concepção a grande diferença entre os dois meios que permeia o imaginário coletivo: a técnica. A pintura, essencialmente uma técnica manual, demanda uma participação ativa de seu autor, que deve possuir a destreza de combinar materiais, cores e formas em um estilo expressivo e através de um processo de trabalho que é facilmente reconhecido como uma Arte laboriosa. Com a fotografia, não. Acreditava-se que a câmara fazia o trabalho pelo fotógrafo. Bastava apertar o disparador e, a partir de um *click*, a máquina executava o resto automaticamente. É só rememorar a associação feita poucos parágrafos atrás entre o meio e a imagem gráfica da câmara espalhada por aí até os dias de hoje e que marca como o dispositivo é considerado fundamental para o resultado final a ponto de simbolizar a fotografia, abrigando como um guarda-chuva tudo aquilo que precisaria ser conhecido sobre o meio. Afinal de contas, agora sim está explicado o porquê da pintura ser considerada construção pura, ao passo que fotografia seria apenas produção, isto é, o pintor “faz” quadros, o fotógrafo “tira” fotografias.

Um dos desdobramentos inevitáveis dessa concepção é justamente a associação mais comum daquela fotografia inaugural com a Ciência e Tecnologia que com a Arte, sendo um verdadeiro desafio para seus produtores legitimá-la no campo das tradicionais belas-artes. Igualmente inevitável também é não estabelecer um paralelo entre essa busca por aceitação da fotografia no campo das artes legitimadas e o próprio surgimento da fotopintura. É incontestável que a fotografia é diferente de qualquer manifestação artística produzida até

então, na medida em que traz em sua composição variáveis que foram geradas apenas na modernidade e que, logicamente, eram inteiramente novas para o universo das imagens. O realismo que passou a ser associado à técnica fotográfica, por exemplo, é essencial à própria constituição do meio, não havendo o que possa ser questionado em relação a isso. No entanto, dar uma “demão” de arte na crueza do retrato fotográfico é um mecanismo que se apresenta como uma possibilidade em potencial. Na realidade, é a estratégia ideal encontrada pelos fotógrafos para legitimá-la, na medida em que se apresenta como o método que consegue unir, ao mesmo tempo, a objetividade da fotografia à manualidade da pintura, gerando um produto intermediário entre técnica e arte.

Dando continuidade àquilo que não é herdado, mas sim gerado na formação do essencialmente fotográfico, outro ponto merece ser reforçado. Apesar da influência pictórica ser incontestável, foi visto como o registro fotográfico passou por naturais adaptações a nível iconográfico, uma vez que “opta, então, pela miniatura, regida pela idealização do rosto, pela silhueta [...] e pelo fisionotroço” (FABRIS, 2004, p.29). Na realidade, muito além disso, os retratos pictóricos e fotográficos possuíam uma destinação social completamente distinta, uma vez que os primeiros eram voltados para atender apenas a aristocracia, pretendendo perpetuar os valores seculares cristalizados por ela através das gerações, e os segundos, em contrapartida, procuravam expressar pela fotografia o nascimento de uma nova estrutura social e de um novo estilo de vida. Logo, partindo da premissa de que o retrato fotográfico buscava atender a demanda de um novo grupo, os mecanismos de representação deviam passar por uma atualização a nível tanto estético quanto simbólico, sendo justamente nessas instâncias que o retrato fotográfico produzido durante o século XIX é caracterizado por Fabris como baseado em padrões que foram criados naquela época e ressoam até a contemporaneidade.

Um dos grandes rompimentos apresentados por Fabris e sobre o qual é criada uma nova compreensão sobre a representação pessoal na fotografia se situa, em primeiro lugar, no rompimento com a concepção de fotografia como captação perfeitamente realista, fiel e objetiva do real que, como se pôde observar até aqui, guiou fortemente o entendimento que se tem do registro fotossensível. De fato, em contraponto a esta visão clássica, o registro fotográfico é encarado²⁸ pela autora como um mecanismo que afasta tudo aquilo que se coloca entre o indivíduo e o mundo, ou seja, entre tudo aquilo que envolve o indivíduo em sua

²⁸ O pensamento apresentado por Annateresa Fabris em *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* é fortemente tributário do pensamento de teóricos como Baudrillard e Baudelaire, conforme a própria autora explicita nas primeiras páginas da obra.

relação concreta com o mundo, isolando-o em uma superfície figurativa e não obrigatoriamente comprometida com a realidade. Isso mesmo, aquela fotografia que, à primeira vista, tornaria explícita qualquer tentativa de falseamento e de tentativa de criação de uma nova realidade é a mesma que permite e contribui para que a ficcionalização ocorra. Em um contexto como esse, o retrato é especificamente inserido na ótica do sujeito ausente, segundo a qual o sujeito captado na imagem está ausente em conteúdo, uma vez que se considera que a câmara captaria apenas a superfície negociada entre fotógrafo e modelo, através de uma encenação formalmente estruturada.

Partindo desse princípio pode-se inferir, então, que o objeto de investimento do retrato fotográfico seria menos a identidade essencial do modelo e mais a captação da máscara social almejada por ele, através daquele estranhamento familiar que coloca o indivíduo anônimo no meio de tantas outras coisas e torna o retratado um semelhante-único dentre todos os outros sujeitos. Inclusive, associado a essa concepção, Barthes chega a afirmar que o retrato fotográfico seria um campo de negociação de quatro imaginários que se apresentariam à objetiva no momento do disparo, na medida em que o comportamento do modelo é baseado, ao mesmo tempo, na imagem de “aquele que ele julga ser, o que ele gostaria que os outros o vissem, aquele que o fotógrafo julga nele e aquele que o fotógrafo se serve para exibir sua arte.” (BARTHES, *ibid*, p.35) Ou seja, o sujeito disposto no retrato fotográfico estaria orientado de acordo com “uma encenação tão complexa a ponto de obrigar a câmara a realizar uma operação de desfiguração [...] do caráter do fotografado” (Fabris, 2004, p.13). Logo, o dogmático mimetismo fotográfico perde força e, com ele, a imagem que pretenda ser o registro puramente autêntico de uma pessoa se mostra um trabalho completamente inviável, na medida em que o modelo, ao se posicionar frente a uma objetiva, passa a se imitar, passa a vestir uma máscara social influenciada pela imagem que tem de si próprio a fim de satisfazer demandas sociais mais amplas. Com outras palavras, o que se apresenta num retrato é menos a identidade alinhada a um registro fiel do retratado e mais aquela máscara que o transforma em um sujeito social.

Em um contexto que se apresenta com essa configuração, as técnicas de retoque se tornam extremamente necessárias até para a própria aceitação da fotografia pelo público. É evidente que o retrato fotográfico devia permitir que o modelo conseguisse se reconhecer – até mesmo por quê reside aí uma das principais qualidades proporcionadas pela fotografia –, mas esse reconhecimento não pode se dar cruamente, mas sim de modo a privilegiar e evidenciar os aspectos positivos mais importantes e esconder aqueles aspectos negativos e desagradáveis do retratado. A idealização da aparência é fundamental de tal forma para os

clientes que muitos fotógrafos oitocentistas chegavam a mostrar a imagem de outra pessoa para eles com o objetivo de gerar um reconhecimento maior do que se ele se deparasse com a própria imagem, o que reforça ainda mais a questão da individualidade-semelhança mencionada agora há pouco. Os padrões de representação exercem uma influência tão determinante a ponto de fazerem os modelos se confundirem entre si, afinal de contas, a fotografia torna iguais aqueles que são diferentes. Com a fotopintura, produto direto desses padrões, não é diferente. Seus clientes também almejavam se identificar com o duplo produzido e, caso isso não acontecesse, as reações podiam ser passionais e inesperadas.

Teve um sujeito grosseiro que atendeu o vendedor que tinha ido entregar o retrato pronto. Viu o retrato e não gostou. Disse que estava ruim: - Esse daqui eu não quero. Pegou da mão do vendedor outros retratos, procurou um qualquer e escolheu um de que ele gostou mais e disse: - Eu fico com este aqui. Desse aqui eu gostei. (SANTOS in PARENTE, *ibid*, p.129)

Partindo do que foi exposto até aqui, pode-se inferir, portanto, que “o cliente que disponibiliza seu corpo para ser retido pela objetiva deseja que a imagem captada seja, ao mesmo tempo, fidedigna e agradável” (CHIODETTO, *ibid*, s/p). Especificamente no que concerne às bases de criação oficial da fotopintura, estas podem ser relacionadas justamente à objetividade inerente ao registro fotográfico. O público principal daqueles novos retratos fotográficos, no caso aquele burguês do século XIX, embora não tivesse o acesso anterior, tinha como referência estética o embelezamento daqueles retratos pictóricos que permitiam a idealização extrema de seus modelos a fim de fornecer a melhor imagem possível. Este público, com essa expectativa, acabava muitas vezes com uma grande decepção ao se defrontar com uma imagem que, por mais que utilizasse alguns artifícios com finalidades embelezadoras, expressava de forma indiscutivelmente mais clara a aparência real e imperfeita de seus clientes. Isso, aliado a uma técnica que ainda estava com muitas precariedades e em processo de aperfeiçoamento podia culminar em produtos desagradáveis para um público que almejava ver estampada a melhor versão de si.

É exatamente desse modo que a fotopintura entra em cena e passa a atuar também como procedimento ideal para garantir não apenas o resgate de uma imagem condenada pelo tempo, mas também a melhor imagem para o cliente. Historicamente, a primeira técnica de retoque fotográfico foi apresentada ao mundo já em 1855, poucos anos depois da invenção fotográfica. Criada pelo alemão Franz Hanfstaengl e ainda utilizada nas imagens em preto e branco, a técnica já evidenciava os benefícios à imagem, prometendo ser capaz de “criar uma

nova realidade” (CHIODETTO, *ibid*). Com o passar dos anos e acompanhando o próprio desenvolvimento das técnicas fotográficas, as técnicas de retoque também passarão, naturalmente, por inúmeros aperfeiçoamentos, conforme será apresentado no decorrer do presente trabalho.

Voltando à análise de Fabris, outro ponto que ganha destaque no estudo da pesquisadora é a descrição feita sobre a fotografia oitocentista na dimensão dos usos representativos e sociais feitos pelo distintos públicos. A partir de alguns critérios de análise apresentados originalmente na obra de Baudelaire para descrever o retrato pictórico, mas que também podem ser aplicados para o retrato fotográfico²⁹, Fabris estabelece uma associação entre as demandas sociais geradas pela estrutura moderna nas diversas classes e o próprio estabelecimento do meio fotográfico como o instrumento que melhor conseguiu atendê-las. Segundo essa concepção, a fotografia se apresentou inicialmente como romance. Agora sim, podemos adentrar efetivamente nas questões relacionadas à herança pictórica propriamente dita.

No que concerne à caracterização daquelas primeiras produções fotográficas, uma característica em especial e que tem poder de influência sobre diversas outras é o fato daquelas imagens trazerem embutidas em suas formas uma certa aura, no sentido benjaminiano do termo. Essa aura, que se traduz pelo caráter de unicidade da obra, pretendia garantir uma aparência intocável e inacessível para os primeiros produtos da nova técnica, que estariam menos a serviço da comunicação e mais da expressão artística, obtida sobretudo pelo contraste luz-sombra expresso na grande maioria de seus produtos. Ainda de acordo com essa noção, o retrato era caracterizado pelo forte estímulo à imaginação do autor, que, ainda que expressasse a personalidade do modelo – afinal de contas, a câmara não trouxe o tão almejado realismo para ficar em segundo plano – buscava produzir, contudo, uma aura marcadamente artística em volta do retratado não apenas no sentido simbólico, mas também no sentido estético e tornado explícito nessas obras e, por que não dizer também, nas fotopinturas. Estas, com um fundo que “remetia ao céu, a partir do momento em que você notava que tinham umas nuvenzinhas de lado aqui [dos personagens], que eram chamadas dentro dos ateliês de garatujas” (Santos, 2013), conferiam e ainda conferem nas produções atuais certa aura artística e explícita também no registro do nordestino.

Inclusive, é importante que se diga que muito desse aspecto romântico nos

²⁹ Ainda de acordo com Fabris, essa ampliação é possível justamente por quê os primeiros fotógrafos eram pintores que acabaram levando as técnicas retóricas do gênero pictórico para a fotografia, tendo exercido influência direta sobre o novo instrumento.

primeiros retratos era obtido graças à relação tímida que os modelos ainda possuíam com a objetiva nos primeiros anos da nova invenção. As primeiras pessoas reproduzidas, ainda sem qualquer tipo de identificação explícita e cristalizada com o novo meio, eram os personagens ideais para a criação artística. Esses primeiros modelos, por ainda não estarem “contaminados” pela fotografia industrializada e altamente disseminada que tomaria corpo anos depois, colocavam-se em frente à objetiva de forma ainda tímida e reclusa, o que garantia um caráter sublime a essas primeiras produções. Inclusive, é também por isso que era inteiramente justificável que a tipologia do retrato fotográfico inicial fosse fortemente dependente dos padrões pictóricos aristocráticos. Seguindo a lógica de que a classe dominante é a que tem acesso exclusivo aos melhores e mais legitimados produtos, e aí estão inclusos os produtos culturais dentre os quais a fotografia faz parte, e que o referencial compartilhado socialmente do que seria melhor era o modelo aristocrático, por que a burguesia não iria utilizá-lo, agora que era ela quem tinha o poder, o dinheiro e o acesso? Sendo assim, nenhum caminho seria mais fácil para alcançar essas propriedades aurático-artísticas do que usar como referência os padrões iconográficos estabelecidos tradicionalmente no âmbito da pintura para “travestir” a burguesia de aristocracia.



Figura 5: Retrato Alphonse Daudet, Nadar, 1820-1910.

Fonte: Site Focusfoto (25/07/13).

Esses padrões, sedimentados durante séculos no campo artístico, caracterizavam-se justamente pela “apresentação do modelo sobre um fundo neutro, captado de três quartos ou de perfil, mas nunca de frente, através de um registro realista e de fácil identificação dos

traços da face, ainda que sem o registro de muitos detalhes” (FABRIS, 2004, p.26). Além disso, o já mencionado destaque especial ao jogo de iluminação trabalhado nesses retratos, que deixavam o contraste tonal claro-escuro claramente definido e, com isso, contribuía para a construção da almejada aura também contribuía para alcançar a tão almejada artisticidade. Para verem refletidos muitos desses padrões, não é preciso recorrer apenas àquelas fotografias do século XIX. Na realidade, basta olhar para um fotorretrato típico, no qual a idealização da face é inteiramente preservada e manifesta nos personagens dispostos também em um fundo neutro, o que evidencia uma estratégia clara de pretensão artística de um tipo de retrato que é consumido por um público formado, em sua grande maioria, por pessoas mais simples. Contudo, o que leva a fopintura a ser considerada produto popular é um processo iniciado posteriormente. Antes dele ser apresentado, porém, outras modificações devem ser descritas.

À medida que a sociedade moderna começou a se complexificar e a técnica fotográfica começou a se disseminar para outros espaços e públicos, a percepção na incapacidade do modelo aristocrático em abarcar a infinidade de elementos que surgiam na sociedade moderna emerge concomitantemente ao conhecimento de todas as possibilidades que a fotografia poderia fornecer para legitimar representativamente a burguesia. Logo, em um contexto com essa configuração, é natural que a representação fotográfica burguesa deveria criar um modelo particular para ela, ainda que, para isso, fossem necessárias a apropriação e a adaptação de modelos anteriores como os pictóricos, por exemplo. Para atender a essas novas demandas, o modelo retratístico inicial começou, então, a passar por algumas transformações e a acrescentar outros elementos decorativos a sua estrutura. O fundo neutro, mostrando-se incapaz de expressar o âmbito da vida cotidiana burguesa, acabou cedendo lugar a um novo tipo de retrato e que passou a privilegiar o contexto social e a situar o indivíduo em um ambiente espaço-temporal, definido a partir de cenários montados para ambientar o modelo em alguma situação específica, como o ambiente de trabalho, o passeio no campo, etc. É justamente sob essa concepção que a outra categoria de análise baudelairiana entra em cena, a do retrato como história, o ponto de partida também para a criação da fotografia popular, não mencionada até aqui, mas que será abordada detalhadamente a partir do próximo subtópico. Antes de adentrar na análise sobre a fotografia popular, porém, vamos estabelecer os elos de ligação entre a dimensão burguesa e a popular.

Em primeiro lugar, é importante que se saiba que o retrato oitocentista, entendido essencialmente sob a ótica da representação burguesa, ao participar ativamente da configuração da identidade como identidade social, acabou atuando também sobre as tensões sociais de classe, na medida em que o dualismo burguês x popular pôde ser atribuído

justamente a uma dupla percepção sobre o indivíduo moderno. Em complemento à noção exposta no início deste trabalho sobre o indivíduo moderno, “ao mesmo tempo em que a percepção da interioridade e a necessidade de privacidade e intimidade tornam-se cada vez mais importantes [...], é na aparência do sujeito – em suas roupas, gestos e no próprio corpo – que este eu interior se expressa socialmente (LAVELLE, 2004, p.38). Ou seja, ainda que existisse uma noção de eu singular, também era percebida fortemente a necessidade de uniformização e impessoalização dos sujeitos, principalmente com as sociedades de massa nas quais a identidade se perdia em meio à multidão anônima.

A fotografia, nesse cenário, ao mesmo tempo em que retratava a burguesia com a máxima pompa, possuía outra dimensão simultânea a essa, mas que ficou por muito tempo longe dos holofotes, sem merecer o devido destaque. Trata-se do impositivo e normativo retrato disciplinar. O ideal moderno, ao conferir à fotografia o atestado de existência moderna, abriu o caminho também para o recenseamento da sociedade³⁰, o que fez com que toda a sociedade começasse a ser retratada, ainda que nem sempre nas melhores situações, como ocorria no retrato policial, exemplo significativo e que surgiu quase que simultaneamente ao daguerreótipo. De acordo com Fabris (2004), utilizando inicialmente os mesmos recursos retóricos do retrato burguês, o retrato policial só ganhava sentido quando inserido em seu contexto específico, o que gerou a necessidade para que medidas de diferenciação em relação ao retrato burguês fossem tomadas. O sistema global de identificação bertilloniano, que consistia no já universalmente disseminado retrato frontal e de perfil dos suspeitos de alguma transgressão foi o responsável por promover a associação entre identidade e fisionomia dos indivíduos populares e também pela mudança no simbolismo associado tradicionalmente a estas duas variações da pose.

Dito de outro modo, o ponto nuclear é que, baseados nos discursos de oposição entre o “tipo burguês” e o “tipo popular”, mecanismos distintos de representação foram criados, com o segundo sendo associado automaticamente ao “tipo perigoso e ao criminoso em potencial” (LAVELLE, *ibid*, p. 39), alterando profundamente o simbolismo associado anteriormente à frontalidade e ao perfil da pose, por exemplo. A pose frontal e de perfil, que, como voltará a ser tratado posteriormente no caso da pose frontal, eram tradicionalmente associadas ao respeito e cerimônia nos retratos populares e à representação da elite, respectivamente, passam por uma ressignificação vinda de cima para baixo, da burguesia para

³⁰ O recenseamento executado pela fotografia expõe tanto seus aspectos positivos, de reprodução e publicização dos grandes ícones, quanto dos aspectos negativos e prejudiciais à coesão social, como nos casos dos criminosos e dos portadores de patologias.

o proletariado. Na realidade, começam a representar a identidade psicológica e o grupo social a qual pertenciam os retratados, com o principal interesse de identificar e separar os rostos no meio da multidão entre aquele modelo hegemônico burguês e o marginal popular.

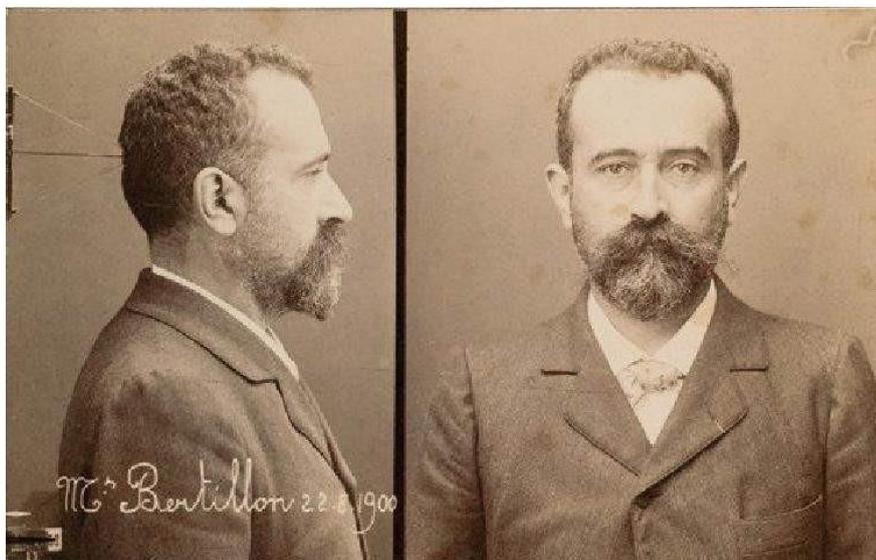


Figura 6: Autorretrato de Alphonse Bertillon, 1900.

Fonte: Wikimedia.

Além disso, a burguesia também começa a atuar em outras frentes para diferenciar ainda mais seus produtos dos produtos fotográficos populares nascentes, sendo a busca pela cor uma das principais delas, uma vez que, até aqui, todas as fotografias produzidas ainda eram em preto e branco. Partindo dessa limitação e compreendendo que uma das metas a serem alcançadas no retrato era o registro cada vez mais próximo da realidade, a cor surge exatamente como uma característica que deveria ser alcançada, afinal de contas, a realidade é colorida. Até se chegar a um processo de colorização eficaz, no entanto, muito trabalho precisou ser feito. Desde os primórdios da técnica fotográfica, diversos processos de colorização foram desenvolvidos, como a “vaporização de sais e exposição à luz, queima com álcool e banhos e pigmentos, que culminavam nos mais variados resultados, como a obtenção de tons difusos, cores leves, transparentes, ou bastante opacas” (PARENTE, *ibid*, p.52) ou, em outras palavras, em resultados quase sempre insatisfatórios.

São justamente esses resultados abaixo do esperado que justificaram a criação de uma técnica de pintura sobre fotografia, por volta de 1863. A técnica em questão, criada por Disdéri e bastante similar ao processo produtivo do fotorretrato pintado tradicional utilizado no Nordeste brasileiro durante grande parte do século XX, que pode ser definida por uma base fotográfica em baixo contraste sobre a qual o fotorpintor aplicava as tintas de sua preferência,

trazia inúmeras vantagens para o campo fotográfico. Segundo descrição do blog Conservação de Fotografia (2011), as imagens produzidas pela fotopintura tinham a qualidade de serem mais realistas que aquelas em preto e branco justamente pelo uso das cores, além de facilitarem o trabalho dos pintores, que não precisavam mais de um grande talento para produzir esses retratos, visto que a fisionomia do modelo já estava retratada ali, em um esboço desenhado pela fotografia, o que também acabava, conseqüentemente, diminuindo consideravelmente o tempo de pose, já que o retoque era feito pelo pintor apenas depois, em seu estúdio e sem a presença do modelo.

Ou seja, todo o processo que envolvia a fotopintura tradicional possuía um certo caráter artístico, propiciado sobretudo pela interferência do autor sobre a obra, inimaginável até então na fotografia, apresentando-se como um diferencial que garantia aos seus primeiros clientes um grande prestígio social, semelhante àquele desfrutado pela nobreza que tinha acesso aos quadros do período medieval. Sendo assim, é tornado explícito mais um motivo para a burguesia possuir uma afinidade inicial com a técnica de pintura sobre fotografia e ser seu primeiro público.

Por outro lado, retornando ao Brasil, os fotógrafos estrangeiros que passaram a chegar por aqui também encontravam terreno fértil para a rápida disseminação fotográfica, na medida em que a descoberta da fotografia foi responsável pela popularização do retrato também no Brasil ainda do século XIX, onde

Todo um grupo social emergente, desejoso de preservar para sempre a imagem da prosperidade, ansioso por reafirmar pequenas glórias ou vaidades através de signos exteriores, passa a frequentar com assiduidade cada vez maior a *officina photographica*, onde [...] preenchem suas necessidades de representação. (MOURA, 1983, p.8)

Aqui, os fotógrafos estrangeiros encontravam duas oportunidades de atuação, a documental, dedicada à captação do registro fiel da realidade, e a artística, aberta à interferência do autor. Aparentemente dicotômicos, porém, os dois processos podiam se complementar com o primeiro auxiliando o segundo. Quando a intenção era alcançar a veracidade documental, a máquina podia alcançar mais que qualquer outra o registro que se julgava como verdadeiro. Quando era necessário promover algum retoque, através de “alguma eliminação de rugas da face ou o 'clareamento' de alguma tez” (MOURA, *ibid*, p.55), o fotógrafo e o pintor estabeleciam uma parceria complementar e necessária para atingir o resultado final desejado. Em um contexto como esse, portanto, é possível afirmar que a

fotografia documental, instrumento infalível para alcançar um grau de semelhança inédito, foi exatamente o que propiciou a produção do retrato artístico retocado, na medida em que a ampliação fotográfica foi o ponto de partida de criação das fotopinturas a partir de um processo onde a fotografia é “um meio e não um produto final” (MOURA, *ibid*, p.54) e, com isso, a alta burguesia pôde obter também aqui no Brasil um sistema de produção de retratos fotográficos ao mesmo tempo semelhantes e artísticos³¹.

Portanto, aquelas imagens imortalizadas também recebiam dos fotógrafos embelezamentos, correções e acréscimos transformadores através dos retoques que o avanço da técnica permitia operar. Com o pincel, azulavam-se os olhos, douravam-se as joias, avivavam-se os vestidos. Contudo, por traz dessa “falsificação” utilizada no retrato brasileiro, estava uma causa menos estética que sociológica. Em uma sociedade profundamente marcada e alicerçada por distinções de classe e de raça como a brasileira, o retrato desempenhou a função de ficcionalizar a dura verdade registrada pela fotografia, fazendo seus personagens se identificarem com padrões dominantes impostos por classes específicas e principalmente por padrões europeus e que coagiam todos a “amaciar em cor-de-rosa pardos e amarelos de pele, em louro puro e sedoso, o alaranjado de cabelos zangados ou encarapinhados” (FREYRE *apud* MOURA, *ibid*, p.26).

A fronteira que ainda divide a humanidade, que separa aqueles que sempre têm fome daqueles que raramente a têm, os povos abastados dos povos nus, quase chega a se confundir com a divisão dos seres entre aqueles que possuem sua fotografia e aqueles que não a possuem.[...] A possibilidade de ainda sermos olhados por aqueles que nos amavam quando desaparecemos, permanece um privilégio.[...] No antigo Egito, a posse de um duplo era apanágio dos faraós e dos grandes e a imortalidade, o bem exclusivo de uma aristocracia. No mundo de hoje acontece o mesmo com a posse de um retrato. Os povos privados de uma imagem estão condenados a morrer duas vezes. (ROY *in* MOURA, *ibid*, p.31)

Antes de concluir esta questão, contudo, é importante retornar para a Europa para demarcar uma última questão. O Disdéri que originou o processo de fotopintura que passou primeiro pelas mãos da burguesia para chegar apenas depois nas mãos populares e, então, cruzar as fronteiras e ser disseminada nas casas do sertão brasileiro, foi o mesmo criador do formato cartão-de-visita que será descrito de modo mais aprofundado a seguir. Uma grande

³¹ O método em questão, ao utilizar dois gêneros distintos, no caso a fotografia, primeiro, e a pintura, posteriormente, pode ser considerado um produto essencialmente híbrido e que teve uma grande contribuição no processo de popularização do retrato também no Brasil e que começa paulatinamente a deixar de ser acessível apenas aos membros da Corte e aos barões do café.

ironia, para dizer o mínimo, que o mesmo inventor do formato que populariza a fotografia seja também o criador da técnica principal de fotopintura que, indiretamente, é responsável por atestar nos seus primeiros anos a diferença entre o retrato burguês e o retrato popular, na medida em que, segundo Parente, a pintura sobre a fotografia originalmente desempenhou esse papel diferenciador entre os dois grupos, já que os retratos fotográficos que passavam pelo procedimento posterior de pintura tornavam explícito o acesso a um produto que não era uma simples fotografia, esta tornada cada vez mais acessível, mas sim justamente um híbrido fotográfico-pictórico restrito em primeira mão apenas à burguesia. Ou seja, o retrato, gênero imagético do qual a espécie fotopintura faz parte, conta com uma dupla representação sob a ótica burguesa, na medida em que atua tanto como um instrumento de hierarquização social e de legitimação da identidade burguesa quanto como um mecanismo de sujeição dos indivíduos populares ao instituto social³².

Engana-se, porém, quem pensa que a representação popular se limitou à identificação para fins legais. Na realidade, foi muito além. Ao estimular a obrigatoriedade do retrato, a burguesia acabou, provavelmente contra o seu interesse inicial, promovendo a potencialização da popularização fotográfica e contribuindo para a universalização da fotografia que seria efetivada anos depois, com a câmera portátil e com a ascensão do digital, por exemplo. Ou seja, aquela burguesia que excluiu e marginalizou foi também quem possibilitou a construção de um ambiente de produção fotográfica marcadamente popular, iniciado com a invenção do cartão-de-visita e transformado e atualizado por diversas vezes no transcurso dos tempos. No entanto, a popularização fotográfica não se deu do dia para a noite, e sim através de um processo paulatino que acompanhou o aperfeiçoamento técnico fotográfico. Mas isso é assunto para o próximo ponto.

2.4. Luz, câmara, imitação!? A fotografia e a representação popular

A criação de técnicas que permitissem captar uma imagem realista em um suporte material representaram uma verdadeira revolução no universo das imagens, que rompeu com muitos dos preceitos tradicionais atribuídos ao domínio artístico. Porém, ainda que neste ponto já resida uma grande contribuição, a fotografia vem sendo desde a sua invenção muito

³² Primeiramente de categorização legal e médica e, posteriormente, de pertencimento ao corpo social, através dos documentos de identificação 3x4 responsável por fundir definitivamente a fisionomia individual ao personagem social e, assim, construir uma identidade social popular padronizada.

mais que apenas um instrumento técnico de reprodução de imagens. Além do aparato técnico, representou a ferramenta ideal de registro da nova configuração social que estava emergindo no período. Essa configuração, por sua vez, ainda que inscrevesse a burguesia no centro de sustentação da sociedade moderna e, conseqüentemente, os seus modos de representação fossem os mais explorados e valorizados, possui também uma dimensão popular, expressa principalmente através do dualismo burguesia *versus* proletariado³³ tornado explícito desde o século XIX. Associado a isso, e ao partir da premissa de que dois grupos que ocupam posições sociais distintas possuem hábitos e estilos de vida igualmente distintos e cujos modos de representação precisam se adaptar às suas condições econômicas, sociais e culturais específicas, é mais do que natural que fossem criadas duas práticas fotográficas que, ainda que se intercrossassem em muitas questões, eram distintas. De um lado, a prática burguesa essencialmente elitista e com pretensões artísticas e, de outro, a prática popular integrada socialmente e representada por imagens completamente disseminadas. Ou seja, já durante esse período, não se pode pensar em apenas uma categoria fotográfica nem em apenas um instrumento de representação de uma única classe social, na medida em que “a câmara se adaptou às condições econômicas do proletariado para também atendê-lo” (RIBEIRO, 1997, p.30). Antes disso ser melhor descrito, contudo, mostra-se necessário compreender o que seria o popular para que, assim, partamos posteriormente para sua aplicação ao universo cultural e fotográfico.

O termo popular é bastante complexo. Geralmente descrito a partir da relação estabelecida com as instâncias coletivas, como a econômica, social e cultural, possui uma variedade de forças atuantes e que podem justificar o desafio que é transpor a discussão do popular para áreas específicas como o campo da fotografia e estruturar limites epistemológicos bem definidos na categorização da fotografia popular e de seus modos de representação. Segundo Borges (2011), em meio a uma grande variedade de termos que buscam compreender a fotografia compartilhada por diversos segmentos sociais, o termo fotografia popular mostra-se eficiente, na medida em que permite traçar um paralelo com a concepção de popular postulada por Hall (2003) e, conseqüentemente, estabelecer uma abordagem produtiva acerca das práticas fotográficas desenvolvidas historicamente desde o século XIX e relacionadas de algum modo com os grupos populares. Sendo assim, partamos da compreensão de popular defendida por Hall. Segundo o teórico, o termo popular, assim

³³ Simplificadamente, burguesia e proletariado podem ser compreendidos, segundo uma concepção mais afinada ao pensamento marxista, como os grupos que detêm os meios de produção e a força de trabalho no capitalismo industrial, nesta ordem.

como todos os diversos termos que são usados à exaustão – muitas vezes de modo irrefletido, diga-se de passagem – passou por diversos acréscimos e atualizações em seu significado que foram responsáveis por garantirem um perfil essencialmente polissêmico à palavra, que passa a contar com múltiplas aplicações possíveis. Apesar disso, Hall sugere que os vários significados atribuídos pelo senso comum ao termo talvez sejam um procedimento válido para que, a partir deles, os usos e limitações associados a cada definição possam ser analisados.

Desse modo, as concepções sobre o popular que surgem mais comumente e que poderiam auxiliar nessa empreitada são expostas por Hall como sendo: 1) o popular como alta disseminação do consumo; 2) o popular como produção dos grupos populares e 3) o popular como prática objetiva e dinâmica das classes populares. Feito o elencamento dos múltiplos sentidos que envolvem o termo popular, pode-se partir agora, então, para a descrição mais aprofundada de cada um deles, assim como para a natural aplicação deles no trabalho de compreensão da fotografia popular (Borges, *ibid*) que percorre um importante espaço do presente trabalho. Tendo isso em vista, os diferentes significados do popular serão apresentados no momento certo e inseridos no contexto que lhes for mais familiar. Começemos pelo início, então.

A primeira definição apresentada, por exemplo, associa o popular às coisas amplamente consumidas e inseridas numa lógica industrial de produção e de consumo pela sociedade moderna³⁴. Esta sociedade, contudo, é encarada pelo autor não como simples agente passiva e alvo de influência das indústrias culturais capitalistas, mas sim como uma instância que também integra o jogo de tensões com as outras dimensões sociais, como a cultura dominante. Transpondo essa concepção que trata da massificação para o contexto fotográfico, é inegável que ela se alinha e acompanha intimamente o próprio desenvolvimento da fotografia como um todo. Dada a rápida ampliação pela qual a técnica fotográfica passou na sociedade moderna, pode-se estabelecer, inclusive, uma associação entre a recusa pela qual o novo mecanismo passou no campo das artes eruditas e o processo de resistência às práticas fotográficas popularizadas no próprio meio fotográfico tradicional. Conforme apresentado algumas vezes no decorrer deste trabalho, pelo fato de a fotografia ter se apresentado como um instrumento baseado em processos mecânicos, a reação inicial foi a de que não existiria nela a possibilidade de criação artística desenvolvida historicamente pelas artes tradicionais, o que resultou em um enquadramento de tudo que envolvia a fotografia como sendo uma arte

³⁴ É importante que se assinala que este primeiro significado abordado por Hall está mais alinhado a uma ampla disseminação de determinados bens e símbolos e menos a uma possível sujeição do povo a um mercado de consumo alienante e opressor.

menor. Porém, quando a fotografia começou a se disseminar para outros públicos além da burguesia, o bombardeio que antes vinha apenas de “fora”, dos representantes das belas-artes, passa a vir também dos seus próprios agentes promotores, ou seja, de “dentro” do meio.

Especificamente no que envolve o processo de disseminação fotográfica, este pode ter como causa para o seu início e consequente formação da fotografia popular, além da necessidade de recenseamento já descrita, o surgimento de duas invenções que podem ser consideradas as principais catalisadoras da ampliação fotográfica do século XIX: o ferrótipo (Ribeiro, 1997) e o cartão-de-visita (Fabris, 2008). No segundo caso, Fabris defende que a popularização fotográfica foi potencializada com a invenção do cartão-de-visita, considerado o primeiro grande massificador da fotografia e posteriormente ampliada pela invenção do rolo de filme e pela câmara portátil da Kodak, em 1888, segundo e terceiro marcos da fotografia oitocentista, respectivamente. Por enquanto, porém, deixemos esse posicionamento na reserva e a postos para ser detalhado alguns parágrafos à frente. Tratemos primeiro do ferrótipo. O ferrótipo, por outro lado, ainda que resultasse em um tipo de produto da fotografia popular – no caso, a fotografia ambulante ou lambe-lambe – distinto da fotopintura e com características próprias, possui muitos aspectos que se cruzam com o percurso de criação e firmamento da fotografia popularizada, o que justifica a sua breve descrição.

Em primeiro lugar, a principal novidade que a técnica ferrotípica³⁵ trouxe foi na reformulação do espaço de trabalho dos fotógrafos, através da criação da tenda-laboratório, mecanismo que permitia que os ferrotipistas realizassem todas as operações químicas de fixação da imagem em um único espaço. Além disso, por mais que a imagem produzida ainda não pudesse ser reproduzida, assim como ocorria no daguerreótipo, o ferrótipo conheceu um enorme sucesso desde o momento em que foi criado. Diferentemente daquele primeiro, acessível apenas para o retrato da burguesia, a técnica ferrotípica começou a ser usada predominantemente pelos fotógrafos ambulantes que enxergavam na técnica a possibilidade de produção mais fácil, rápida e barata das imagens. Os ferrotipistas, ao percorrerem com suas tendas-laboratórios os espaços públicos e com grande fluxo de pessoas – e aí incluem-se as feiras, mercados, festas populares³⁶ e diversos outros momentos que marcam a participação

³⁵ Em linhas gerais, seu processo é bastante simples. Derrama-se uma quantidade de colódio – substância sensível obtida pela dissolução do pó de algodão em éter – suficiente para revestir por completo uma placa de metal pintada de preto ou sépia, que é mergulhada no nitrato de prata com o objetivo de torná-la sensível à captação da imagem que será exposta na câmara escura. Com o clichê obtido, a placa é então revelada, fixada e lavada imediatamente, nesta ordem, produzindo a imagem final. (Sougez, 2001)

³⁶ No caso específico das festividades, o sucesso alcançado pela tenda pode ser compreendido pelo prazer perseguido pelo público em ser fotografado, quase como um ritual que compunha o próprio evento, não havendo tanta preocupação com a qualidade artística da imagem.

popular – forneciam os duplos fotográficos para aqueles grupos menos favorecidos e que nunca teriam a chance de ir até um estúdio encomendar uma imagem de si. Ou seja, é através do ferrótipo que a fotografia sai dos restritos estúdios e vai para a rua, para os ambientes de aglomeração que começaram a delinear a orientação popular da fotografia.



Figura 7: Ferrótipo do início do século XX.
Fonte: Blog Conservação da fotografia (29/08/11).

Todavia, essa aproximação progressiva da fotografia com os ambientes populares empreendida pelos fotógrafos ambulantes também teve consequências prejudiciais para a consolidação da técnica ferrotípica e, conseqüentemente, da nascente fotografia popular no campo das Belas-Artes. A técnica possuía uma péssima reputação frente os artistas tradicionais e até mesmo entre os fotógrafos da elite burguesa, que utilizavam a qualidade alegadamente inferior da imagem produzida pelo ferrótipo como pretexto para promover o repúdio à popularização fotográfica. Para a burguesia oitocentista, “o cidadão feio deve guardar sua feiura para si, para sua mulher, para seus amigos íntimos, para seu interior, e jamais fazer um duplo exemplar para exibi-lo aos olhos respeitáveis de seus concidadãos” (LA LUMIÈRE apud RIBEIRO, *ibid*, p.19-20), afirmação que refletia claramente uma visão reducionista e classista da fotografia, voltada apenas para práticas artísticas subordinadas às concepções tradicionais. Dito isto, podemos inclusive ratificar a analogia entre as críticas que a fotografia enfrentou no âmbito da arte clássica, sustentada pelos padrões pictóricos, e as reações contrárias que a própria fotografia popular como expressão de um grupo não-burguês

sofreu dos representantes da fotografia oficial, simbolizada pela revista *La Lumière*³⁷, por exemplo. Logo, em um contexto como esse, não é de se surpreender com a posição de descrédito sobre a qual a fotografia popular se alicerçou, colocada à margem da fotografia oficial e tendo sua participação na sociedade oitocentista negligenciada por bastante tempo³⁸.

Dando continuidade ao fenômeno de popularização da imagem, o modelo tenda-laboratório dos ferrotipistas europeus não só permitiu o trânsito dos seus produtores para onde os clientes estivessem como também ultrapassou fronteiras e chegou a outros países, como “Portugal, Grécia, Turquia, Índia e em quase toda a América Latina” (RIBEIRO, *ibid*, p. 67), influenciando e servindo de modelo para a constituição da fotografia popular nesses países. No Brasil, por exemplo, desenvolveu-se um aparelho-laboratório semelhante à tenda e que era composto por uma caixa de madeira sobre um tripé que sustentava a objetiva e de um tecido preto na parte traseira, onde o fotógrafo colocava a cabeça para conseguir visualizar a imagem invertida que era formada. Além disso, de modo semelhante ao correspondente europeu, o fotógrafo popular brasileiro frequentava os espaços públicos e a maioria também se dedicava ao retrato – principalmente de casamento, batizado e de outros momentos importantes para a vida social –, gênero mais lucrativo. Ou seja, os retratos fotográficos começaram a ser disseminados de tal forma em nossa cultura que podem explicar por que chegam, inclusive, a denominar indistintamente todos os tipos de registros fotográficos, como fica evidenciada na expressão popular “máquinas de tirar retratos” utilizada comumente para se referir ao equipamento fotográfico. Por outro lado, o fotógrafo popular era atuante não apenas nos grandes rituais, mas se fazendo presente também na captação de imagens documentais, no caso aquelas com fins de identificação social, como na produção das fotografias 3x4.

Ou seja, a importância da ferrotipia para a fotografia popular se expressa na medida em que foi através de fotografias captadas no meio da rua pelos fotógrafos lambe-lambe que “os excluídos do sistema econômico podem adquirir uma identidade social, um número no fichário.” (RIBEIRO, *ibid*, p.94). Ora, mas eram justamente esses os produtos que chegavam aos estúdios dos fotopintores nordestinos do século XX. Eram, sobretudo, “os retratos em 3x4 de documentos, em preto-e-branco, ou precárias imagens lambe-lambe” (CHIODETTO, *ibid*, s/p) que os populares obtinham com algum fotógrafo ambulante que circulavam pelos espaços públicos. Assim, no contexto específico da fotopintura, esses

³⁷ Publicação francesa que foi a primeira a desenvolver – seu período de funcionamento foi de 1851 a 1867 – o debate entre a fotografia e o campo das Belas-Artes, Ciência e Indústria.

³⁸ A dívida histórica com a fotografia popular se reflete, inclusive, na bibliografia ainda incipiente de estudos sobre o tema mesmo na atualidade.

[...] fotógrafos de máquinas de grande formato [...] entram pra os rincões, para os interiores mais profundos [...] batendo a fotografia. O que acontecia? Você tinha a pessoa a ser fotografada. Tinha algo pra vender aquela fotografia. Tinha o dinheiro pra comprar, porém, você não tinha roupas adequadas e adereços que a aristocracia possuía. [Então], na ascendência social natural das coisas, você mandava fazer sua fotografia com a promessa do vendedor que o tava induzindo a isso, ele tava vendendo sonhos pra você [pela fotopintura]. (SANTOS, s/p, 2013)

Dito isto, pode-se adentrar agora no outro marco considerado inaugural para a fotografia popular, sendo este, na realidade, corroborado pela maioria dos estudiosos da área e que começou a se desenvolver a partir da década de 1850, especificamente em 1854, com a criação do formato Cartão-de-visita, por Disdéri. Inclusive no contexto brasileiro, considera-se que, apesar da ferrotipia, a fotografia popularizada surge de fato apenas com o formato disdériano (Moura, 1983), na medida em que através de sua invenção, “os custos de produção sofreram uma queda considerável e foram responsáveis pela primeira grande democratização da fotografia, que estendeu o público de retratos a várias fatias da sociedade oitocentista, como a baixa burguesia e até o proletariado” (FABRIS, *ibid*, p.29). A partir daí, o pobre passou a ter seus primeiros retratos, o que representou uma aproximação, ainda que simbólica, do rico. Aquele estrato social, desconhecendo os mecanismos que envolviam a produção de um retrato - lembrem a burguesia nos primeiros anos da nova invenção, aterrorizada e fascinada?) - não fazia ideia do que ocorria na escuridão secreta dos laboratórios que “conseguiram que o feio ficasse menos feio e até bonito, o negro se tornasse amulatado e o mulato se transformasse em branco de cara pálida” (MOURA, *ibid*, p.57). Ou seja, mais um fator que confirma que os retoques passaram a atuar também nos retratos populares, quer fosse para enganar os espectadores ingênuos para uma teatralização quer fosse para atender sonhos distantes e impensáveis.

A partir deste ponto, então, foi inaugurada a segunda etapa do desenvolvimento fotográfico no século XIX, a da fotografia como indústria. Também é a partir da invenção do cartão-de-visita que surgiu a fotografia como história, aquela segunda categoria baudelariana e na qual todos os elementos da imagem eram estruturados com a finalidade de atestarem o status social de seus participantes, que, ainda que fossem original e predominantemente burgueses, foram rapidamente transpostos e adaptados pelos populares, com ambos sendo determinados por uma representação que visava a legitimação de si mesmo, na medida em que

Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem. (FABRIS, 2004, p.31)

Portanto, com a invenção de Disdéri, uma série de estereótipos foram criados e sobrepostos à instância individual. Porém, para alcançar esse nível de representação, Disdéri fez uso de alguns artifícios de representação derivados do retrato pictórico, como o formato, a pose e os atributos, que passaram a ser aplicados em grande parte da produção fotográfica do século XIX, inclusive nos produtos populares. É, então, criado o revolucionário “efeito Disdéri”, modelo de retrato baseado na encenação e na qual todos os elementos estruturantes – leiam-se a pose, o cenário e a roupa – estavam a serviço da imagem que se desejava construir e repassar socialmente, tendo influenciado fortemente tanto o retrato burguês quanto, devido a sua popularização, também a criação de um modelo de retrato popular. Dito de outra forma, este padrão retórico criado por Disdéri, ao apresentar “um modelo – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – que posa diante de um cenário, acabou sendo responsável pela criação de uma série de estereótipos sociais que expunham o personagem em detrimento à pessoa” (FABRIS, *ibid*, p.29). E foi justamente neste ponto que a pose surgiu para desempenhar um papel tão importante quanto nas pinturas e nos primeiros registros fotográficos.

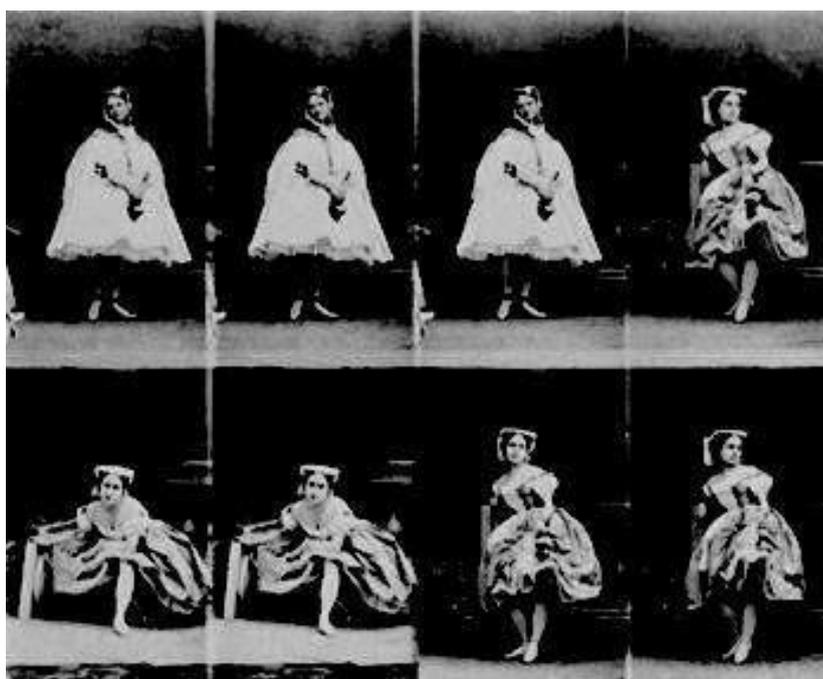


Figura 8: Clichês gerados no cartão-de-visita.
Fonte: Blog Techtudo (18/08/12).

Por ser um elemento fundamental do retrato, a pose constitui-se praticamente como um ritual de construção da identidade a ser oferecida à objetiva, na medida em que esta, ao mesmo tempo em que estimula a espontaneidade do modelo, sempre traz implícita em si uma ordem de atitude teatral. A fórmula Disdéri, ao ser justamente compreendida como a receita estética para os retratos burgueses e populares, teve sua contribuição expandida e passou a se apresentar até nas indicações que constavam nos manuais de fotografia produzidos desde aquela época e que perduram até os dias de hoje. Neles, apesar de haver o estímulo didático para a criação de uma pose diversificada e espontânea, geralmente se manifestam de outra forma na prática, no caso pela submissão a determinadas posturas e normas gestuais teatralizadas e capazes de diferenciar os grupos entre si, inserindo-os em um sistema simbólico.

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural a ser continuamente criado antes de cada tomada (FABRIS, 2004, p.36).

A partir do exposto, então, é possível atestar que a pose foi um dos principais elementos do retrato oitocentista que acabaram sendo transmitidos para os retratos populares. Nestes, a imitação no processo de construção da pose também ocupou um papel especial. Afinal de contas, quem é que não faz automaticamente uma pose quando está em frente a uma câmara? Naquela época, o cliente folheava diversos álbuns enquanto aguardava o início da sua sessão, nos quais era possível visualizar as poses mais comuns e adequadas e, assim, já começar a criar a imagem de si que gostaria de ver exposta no instante do disparo e, mais tarde, no registro materializado. Hoje, esses padrões já estão assimilados.

Além disso, ainda no processo de ficcionalização da realidade fotografada, os acessórios e cenários também surgiram e desempenharam a função de importantes auxiliares na empreitada de “montar” o cliente nessa teatralização de um personagem a serviço de uma identidade social. No caso particular da fotopintura, no entanto, é possível atentar que os cenários não exerceram um influência decisiva sobre seus produtos, na medida em que eram representados apenas pelo fundo neutro produzido pelo pintor. Ao tentar encontrar uma causa que justifique essa escolha, talvez a vida do sujeito mais simples não encontrasse

correspondência em colunas gregas, fundos campestres floridos ou qualquer outra ambientação essencialmente burguesa e que, se usada por eles, poderia facilmente ser alvo de deboche por parte dos pares. Enfim, melhor não carregar demais na representação ao ponto dela ser facilmente reconhecida e rechaçada pelos espectadores do registro em questão.

Portanto, são três os agentes que atuam na constituição da pose: 1) a gestualidade corporal, já mencionada e que consiste no posicionamento adequado e que garanta uma espontaneidade apenas aparente e uma unidade ao registro; 2) o partido compositivo, formado pelos cenários e demais mecanismos técnicos que o fotógrafo pode lançar mão para formar a melhor imagem, onde poderia entrar o próprio mecanismo do retoque, por exemplo, e 3) o vestuário. Este último, inclusive, configura-se, segundo Fabris, em um verdadeiro “ato social”, na medida em que a escolha feita pelo modelo pode diferenciá-lo e inscrevê-lo em um grupo específico que partilha do mesmo código de vestimenta. Inclusive, especificamente nos retratos da burguesia, a vestimenta era um dos instrumentos que tornavam mais aparente a intenção de hierarquização frente as classes populares marginalizadas³⁹.

Tendo isso em vista, e mantendo a tradição, a roupa e os acessórios eram um dos principais agentes no processo de melhoria da fisionomia de uma pessoa no fotorretrato pintado. Ao permitir a manipulação e a inserção de quaisquer elementos sobre a fisionomia dos clientes, a fotopintura poderia facilmente manipular a percepção que se desejasse atestar, o que não significa que os elementos aplicados à fotopintura não precisassem estar alinhados à realidade de seus principais personagens, no caso os populares. Isto é, de nada valeria disfarçar um indivíduo popular de burguês se todos identificariam a falta de verossimilhança por trás de tanta encenação. Desse modo, as luxuosas roupas burguesas, que dificilmente despertariam a identificação nos modos de representação populares, deveriam passar por um natural processo de adaptação à realidade popular. Associado a isso, e levando em consideração que muitos daqueles vendedores do serviço de fotopintura que percorriam os municípios do interior também desempenhavam outras atividades, como a de vendedor de tecidos, os padrões criados na fotopintura tradicional eram justificados e expressos pela “casemira cinza ou azul para os ternos dos homens e os tecidos estampados para os vestidos femininos” (BORGES, *ibid*, p.787). Em outros casos, de fato na maioria deles, a roupa não era comprada, mas geralmente inserida ao tema do retrato apenas no estúdio, ou seja, apenas

³⁹ Um exemplo ilustrativo da íntima relação entre o retrato e o vestuário pode ser expressa em exemplos que mostram algumas imagens daquele período em que pessoas usavam roupas de uma classe distinta da sua, em uma tentativa frustrada de transparecerem uma identidade que não era legitimamente sua e que, não tendo sido bem construída tanto retórica quanto simbolicamente na fotografia, não conseguia convencer os espectadores. Analogamente, é como se tivesse aquela coluna grega tipicamente burguesa ao fundo de um nordestino retratado pela fotopintura.

no processo de pintura, o que permitiria que a idealização fosse ainda mais ampla que num retrato fotográfico convencional. No entanto, percebe-se que os padrões retóricos permaneciam mesmo assim: “Homens que nunca vestiram ou vestirão terno e gravata aparecem com esses símbolos de ascensão social, assim como suas mulheres aparecem ao lado deles em belos vestidos, adornadas com joias e pedras preciosas” (CHIODETTO, *ibid*) através do uso de cores fortes e hipersaturadas, que “encontram equivalência nas fachadas das casas do sertão pintadas em tons primários” (*ibid*), o que evidencia a adaptação àqueles padrões burgueses no processo essencialmente híbrido desenvolvido pela fotopintura.



Figura 9: Fotopintura do Mestre Júlio produzida pelo processo tradicional.
Fonte: Veja (31/05/2011).

Até aqui, fica mais do que explícito como a ampliação na produção fotográfica para outros espaços e públicos foi quase sempre atribuída, em primeiro lugar, a causas econômicas e técnicas, visto que, graças a uma “técnica menos dispendiosa [...] e à simplicidade e rapidez do procedimento, podia-se obter a imagem de um grande número de pessoas” (RIBEIRO, *ibid*, p.15). Além disso, a maior parte dos estudos que se dispuseram a discutir sobre a fotografia centraram historicamente suas análises sobre as questões qualitativas da imagem, sobretudo nos seus aspectos estético-artísticos. Em contrapartida, porém, com o surgimento da fotografia popular, os estudos adicionaram e transferiram os focos de análise para questões que permeavam também a quantidade e a disseminação fotográficas, tidas como essencialmente características do fenômeno fotográfico popularizado. Assim, a disseminação da atividade fotográfica não deve ser explicada apenas pela ausência

de obstáculos econômicos e técnicos⁴⁰. De fato, à medida que um número cada vez maior de pessoas começou a ter acesso à fotografia, perspectivas de análise de uma realidade social complexa e marcada pelas relações entre classes começaram a ser adotadas, passando a interessar sobre a fotografia disseminada menos a sua dimensão técnica, histórica ou artística e mais a sua condição de prática generalizada socialmente e produzida para/por gente anônima. Bourdieu⁴¹, por exemplo, ao centrar sua análise justamente sobre aqueles setores da sociedade responsáveis pela circulação da grande maioria das imagens produzidas no século XIX e ampliadas no século XX, buscou justamente investigar os usos sociais feitos da fotografia.

Logicamente, isso não quer dizer que os fatores econômicos e técnicos fossem considerados sem importância ou esquecidos. Pelo contrário, sua contribuição também foi levada em conta na prática fotográfica comum, na medida em que esta é considerada, diferentemente daquelas atividades artísticas já consagradas, mais acessíveis aos mais variados estratos sociais, devido a fatores como a maior facilidade econômica exigida para adquirir o equipamento e ao fácil manuseio que foi sendo atingido progressivamente pelo avanço tecnológico. A novidade apresentada pelo teórico, porém, situa-se quando, partindo desse princípio, talvez pudesse se imaginar que seus usuários não estariam condicionados a um sistema de normas rígidas e codificadas, como claramente ocorria na pintura, por exemplo, e que o espaço para a livre experimentação seria aberto para uma “anarquia visual” da espontaneidade e da improvisação, por exemplo. Não é nada disso. Muito pelo contrário, levando em consideração que o acesso a recursos culturais é tão desigual quanto o acesso a recursos econômicos, a fotografia possibilitaria visualizar o mundo social no qual ela está inserida e do qual é o retrato fixado. Ou seja, o sentido que seria atribuído a certa prática cultural teria forte relação com a consideração social que lhe é destinada e com os setores sociais que se mostrassem mais atraídos por ela, encontrando expressão, por exemplo, na relação que a maior parte das pessoas mantém com a fotografia.

⁴⁰ Segundo Bourdieu (2003), a concepção psicológica é outra estratégia que também pretende elucidar o fenômeno da popularização fotográfica. Segundo essa corrente, o comportamento orientado para a prática fotográfica seria resultado da relação percebida por cada grupo das motivações e freios existentes para sua realização. Questões como a necessidade de preservação do tempo, a comunicação com o Outro, a autorrealização, o prestígio social e a distração ou evasão seriam motivadores para o ato fotográfico, assim como a limitação financeira, o medo do fracasso e do ridículo poderiam inibir o desenvolvimento dessas práticas. Esses critérios, ainda que expressem a intenção de encontrar nas causas psicológicas e dependentes de necessidades e motivações universais o princípio de apreensão da fotografia, mostra-se, contudo, um erro, visto que promove o distanciamento acerca das funções sociais que envolvem a fotografia em sua dimensão mais ampla e a fotografia popular em particular.

⁴¹ Pierre Bourdieu, sociólogo francês, é um dos primeiros e únicos autores a tratar da fotografia popular. Seu livro *Un art medio*, lançado em 1965, levanta e questiona muitos pontos sobre as práticas fotográficas correntes.

Portanto, a premissa básica que envolve a definição social da fotografia defendida por Bourdieu é, em linhas gerais, a de que a fotografia está predisposta essencialmente a cumprir as funções sociais que geralmente lhes são atribuídas pelos grupos. Nesse sentido, tanto a forma estética quanto o conteúdo simbólico estruturados na prática popular seriam construídos a partir das condições objetivas que garantem ou excluem a possibilidade de um grupo aspirar a determinado produto ou não, ou seja, o acesso a esse ou aquele tipo de procedimento determinaria o uso que os indivíduos fariam da fotografia. Dito de outro modo, as funções sociais percebidas na fotografia se apresentariam como escolhas dentre os usos objetivamente possíveis. Por isso, a prática fotográfica popular ser utilizada fundamentalmente pelos seus personagens como um meio para satisfazer funções sociais superiores e não como uma finalidade em si mesma, apenas estética, por exemplo, como geralmente ocorria no domínio artístico tradicional.

Apresentando-se dessa forma, pode-se inferir que as práticas fotográficas desenvolvidas pelos setores populares estão sim também fortemente submetidas a inúmeras regras e convenções. Em alguns casos, elas podem até se apresentar de forma pouco articulada, camufladas por um aparente amadorismo, porém, mesmo nesses casos, permanecem sendo orientadas por algo maior, segundo regras objetivas e compartilhadas socialmente pelos sujeitos e que orientam os seus comportamentos. Enfim, mesmo na produção de uma imagem marcadamente influenciada pelo automatismo de uma máquina, como acontece na fotografia, ela se estruturaria de modo dependente da escolha de valores tanto estéticos quanto éticos compartilhados em uma esfera social⁴².

Vamos pensar um pouco: sendo a prática fotográfica uma atividade originalmente burguesa, a partir do momento em que ela se associou a um estilo de vida popular foi criado, então, um conflito que obrigou esses últimos a se auto definirem explicitamente nos retratos. Neste caso, a fotografia popular surgiu justamente para expressar, além dos interesses de representação da classe popular, as relações objetivas e tensionais entre ela e as demais, na medida em que a significação que as classes populares atribuíam à prática fotográfica traduzia e revelava também a relação que mantinham com a cultura mais elevada, ou seja, com as classes sociais superiores que possuíam o acesso às práticas culturais consideradas mais nobres – leia-se, mais uma vez, a burguesia. Logo, a função social da fotografia popular entendia que as práticas gerais precisavam se adaptar aos ritmos particulares dos diferentes grupos que as executavam.

⁴² Inclusive, é por tudo isso que Bourdieu chega a afirmar que a dependência da atividade artística baseada em funções reguladas socialmente e voltadas para fins práticos seria a essência das artes populares.

Essas práticas, por sua vez, por não serem integralmente acessíveis aos grupos populares, tinham de se limitar a algumas ocasiões e objetos específicos, tornando as práticas esporádicas e ocasionais. A partir daí, evidencia-se a importância vital de compreender o significado dado pelos grupos populares às práticas fotográficas realizadas em ocasiões específicas e definidas segundo cânones de uma estética que é maior que as dimensões populares, além de oferecer o suporte para compreender a relação que estabelecem com sua própria condição social concreta, uma vez que

A relação com qualquer tipo de bem é uma referência ao sistema objetivo de condutas compatíveis ou incompatíveis que estabelecem os limites possíveis da prática. Ou seja, a relação com qualquer bem é uma referência implícita da particularidade concreta da situação objetiva que o classifica como acessível ou inacessível, a partir de uma lógica que envolve a significação da relação com o objeto técnico, em geral, e da qual a câmara fotográfica é um caso particular. (BOURDIEU, *ibid*, p.47)

Assim, em primeiro lugar, é inegável como as práticas populares não romperam completamente com as práticas tradicionais. Muito pelo contrário, a referência à cultura legítima jamais se encontrou totalmente abolida. Na realidade, os grupos populares não podiam ignorar a existência de uma estética “superior” nem renunciar a suas inclinações socialmente condicionadas, expressas pela seleção do que é recomendado ou não de ser fotografado a partir de modelos culturais estabelecidos previamente, por exemplo. Por outro lado, isto também não significa de modo algum que as classes populares não possuíam uma dimensão estética própria, mas sim que esta era claramente inspirada pelo cruzamento com a estética considerada dominante. Portanto, pode-se atestar mais uma vez aquele duplo caminho percorrido pela fotografia popular mencionado algumas páginas atrás, no sentido em que possibilitou tanto o acesso e a democratização à fotografia pela população desfavorecida como também atestou a diferenciação social. Ou seja, de um lado, os novos equipamentos fotográficos tornaram a imagem um bem mais acessível, mas, em troca desse acesso, houve uma queda na qualidade técnica da imagem produzida, que conseguia ser facilmente identificada e diferenciada em comparação àquelas mais aperfeiçoadas, já que ser fotografado pelo equipamento tornado mais acessível reafirmava a classe social inferior e a tensão social contínua entre as classes burguesa e popular.

Então, já é mais do que sabido que as limitações técnicas acabaram influenciando em grande medida o uso tradicional da fotografia feito pelas classes populares, uma vez que a transgressão aos padrões já estabelecidos poderiam resultar em imagens desagradáveis tanto

para o fotógrafo quanto para o cliente. Tomando ainda como premissa a expectativa popular de que a técnica fotográfica conseguisse cumprir a tarefa de produzir uma bela imagem dos seus retratados, realizar um gesto típico e, conseqüentemente, oferecer ao fotógrafo uma imagem inteiramente conformada a regras tradicionais representava a adequação internalizada socialmente e que seria mais facilmente elogiada e admirada posteriormente pelos demais integrantes do grupo. É justamente nesse sentido que a fotografia atenderia completamente as expectativas das classes populares, que punham em prática a todo instante a ideia de que

Posar é mostrar-se em uma postura que se supõe não 'natural'. Através da preocupação por retificar a atitude e por colocar o melhor traje e através da negação em deixar-se surpreender com a roupa de todos os dias e em uma tarefa cotidiana é a mesma intenção que se manifesta. Posar é respeitar-se e exigir respeito. (BOURDIEU, *ibid*, p.143)

A partir da descrição feita até aqui sobre a fotografia popular, então, mais um paradoxo é somado ao seio da fotografia, na medida em que, ao mesmo tempo em que a natureza e o desenvolvimento técnico permitiriam que todas as coisas se tornassem fotografáveis, cada grupo selecionava visualidades limitadas a partir de esquemas compositivos finitos e pré-determinados. É justamente através de modelos simbólicos construídos pela prática que o campo do fotografável representativo para determinada classe social consegue ser estabelecido, seja ela a burguesa ou a popular, mas devendo sempre encontrar uma justificativa para o ato fotográfico, ou seja, algum sentido que justifique a fixação de um momento e sua posterior conservação e admiração, isto é, uma razão para ser fotografado. Partindo desse princípio, tanto a escolha das ocasiões dignas de serem fotografadas quanto dos objetos, situações e personagens escolhidos para o registro, tudo obedece a cânones implícitos e impostos. Se não era a toda hora que as classes populares eram fotografadas, era nos momentos especiais em que se colocavam diante da objetiva que seus personagens faziam de tudo para que a imagem produzida fosse a melhor possível, sendo justamente por quê é preciso atingir esse objetivo que não há espaço para livre experimentação. Na realidade, tudo deveria sair exatamente como o esperado.

É justamente neste ponto que aquela busca para alcançar uma atitude natural frente à objetiva descrita há pouco deve ser retomada, uma vez que ela se apresenta como um exercício ainda mais complexo para os sujeitos populares. Ao possuir como referencial a ideia de que apenas alguns objetos – e aí, logicamente, estão incluídas a imagem das pessoas queridas – e situações mereciam ser captados, o grupo popular não se considerava digno de

ser fotografado naturalmente, o que fazia com que eles oferecessem uma naturalidade apenas simulada, teatral. Teatral justamente por quê o registro exigia a preparação de uma cena na qual o fotógrafo impunha aos modelos aquelas poses e posturas que atestavam uma naturalidade culturalmente idealizada, assim como já ocorria nas pinturas e nos retratos burgueses artísticos e disdéricanos. Assim, a fotografia popular, ao fixar apenas os instantes que a solenidade selecionava no transcurso do tempo, conseguia captar melhor os personagens que se apresentassem imóveis e que incorporassem o perfil esperado e eliminassem qualquer possibilidade da inesperada atitude espontânea.

Ou seja, a cena assim captada e arrancada do tempo real pela imobilidade da pose era a tentativa de alinhar o gesto padronizado à eternidade da significação social que o momento eleito expressava. Por isso, o modelo popular adotava a postura mais cerimonial possível diante da objetiva, oferecendo ao fotógrafo uma imagem construída previamente e com a finalidade de reduzir o risco da crítica e do deboche dos outros. Associado a tudo isso, os modelos registrados pela fotopintura apresentavam-se justamente com um semblante sério, por vezes até carrancudo, refletindo a solenidade que o ato fotográfico desempenhava tradicionalmente para as classes populares e no qual “a rigidez da pose e dos semblantes era necessária para manter toda a preparação que era feita para se atingir o registro conforme idealizado pelo modelo” (BORGES, *ibid*, p.785) e que, como se vê, mesmo no momento do retoque, o pintor optava por manter a seriedade da base fotográfica “como estratégia necessária para que o retrato alcançasse o status de um símbolo de distinção social.” (*ibid*)

Ainda associado a esses esquemas representativos populares, “na linguagem de todas as estéticas, a frontalidade significa o eterno [...] e o plano expressa o ser em sua essência, ou seja, o atemporal” (BOURDIEU, *ibid*, p.138). Logo, se o retrato proporcionava a objetivação da imagem de si próprio, era principalmente através da convencional pose frontal que esse objetivo era levado à tona no registro popular. A busca da frontalidade, como não poderia deixar de ser, estava ligada a valores culturais mais amplos. É só lembrar da sociedade moderna e do princípio da meritocracia como reconhecimento pelo trabalho que orientou a ascensão burguesa. Mais do que isso, em uma sociedade onde se era observado a todo instante pelos outros, mostrava-se necessário fornecer a imagem mais positiva de si e baseada na honra, dignidade e respeitabilidade. Um contexto como esse requeria, então, que fosse estabelecido um lugar na fotografia onde o homem expressasse as suas virtudes, sendo justamente através da frontalidade que essa intenção era alcançada. Através de uma pose afetada e rígida, que colocava o modelo de frente e com a cabeça erguida, realizava-se um ato de reverência e cortesia de um “homem que respeita e que espera respeito” (BOURDIEU,

ibid, p. 145) dos outros. Essa dimensão, por sua vez, ao ser aplicada à fotopintura, torna-se clara, na medida em que a grande maioria dos trabalhos apresentava o personagem em uma pose frontal⁴³.

Enfim, por não ser um ato corriqueiro, a prática fotográfica popular precisou articular os instrumentos disponíveis para conseguir alcançar o amplo reconhecimento de seus produtos, já que, ainda que tivessem acesso prioritariamente a produtos obtidos por equipamentos e procedimentos mais simples, que atendiam a suas limitações econômicas, as classes populares não aboliram a necessidade de uma produção agradável. Tendo isso em vista, o refinamento da manipulação técnica buscou justamente encontrar uma forma de conciliar o interesse por objetos mais sofisticados e a impossibilidade financeira de comprá-los, e a manipulação entrou em cena como a estratégia que visava driblar a simplicidade dos instrumentos populares de modo a alcançar com meios mais humildes resultados semelhantes àqueles produzidos por instrumentos mais avançados.

Dando prosseguimento à análise sobre a fotografia popular, chega-se às principais funções sociais atribuídas comumente à fotografia popular e suas práticas. Neste caso, pode-se citar com um alvo privilegiado o de servir de testemunho de integração familiar, sendo o ambiente familiar um dos espaços onde o hábito de tirar fotografias existe com maior frequência praticamente desde que a fotografia começou a se popularizar. Nesse espaço particular, a fotografia funciona justamente como um instrumento de eternização dos momentos mais importantes para a vida familiar e de reforço da sua integração, contribuindo para reafirmar a imagem coesa que o grupo almeja atribuir a si mesmo.

⁴³ Além disso, essa escolha também podia ser justificada por quê aqueles retoque tradicionais eram feitos predominantemente sobre documentos 3x4, um dos primeiros duplos adquiridos pelos populares e que provavelmente foram responsáveis pela padronização do esquema retórico do fotorretrato pintado nesse aspecto.



Figura 10: União de pessoas através da fotopintura.

Fonte: Blog Olhavê (20/10/09).

Ou seja, as imagens familiares buscam evocar e transmitir através do tempo a recordação dos momentos passados que atestam a unidade familiar e que, por isso mesmo, merecem ser conservados e transmitidos através das gerações. Principalmente durante a modernidade, quando a dispersão geográfica começa a ocorrer, que os parentes separados exigiam, mais do que nunca, o reforço constante dos laços afetivos familiares. A família, paulatinamente desintegrada de suas funções tradicionais, encontrava na acumulação de elementos afetivos uma forma de reafirmar sua unidade, com a fotografia desempenhando exemplarmente essa função de preservar a herança familiar, na medida em que “Melhor que a carta, a fotografia ajuda na atualização perpétua do conhecimento mútuo” (BOURDIEU, 2003, p.60).

Naquele tempo de comunicações tão difíceis, em que os que partiam para tentar a vida nas grandes cidades pouco podiam manter contatos com os parentes distantes – quantos e quantos filhos deixavam de retornar a suas casas – [...] e que, acompanhando melosas cartas, enviavam fotografias sérias [...] onde tratavam, antes de tudo, de mostrar [...] seu êxito na cidade, a sua saúde invejável [...] fruto da abastança chegada com o trabalho honrado, vinda com a perseverança (MOURA, *ibid*, p.57)

Porém, mesmo nesses casos, a necessidade de tirar fotografias continuava sendo estimulada principalmente nos momentos em que o grupo estava integrado fisicamente – como ocorre nas situações cerimoniais –, fato corroborado por Bourdieau ao observar que a

popularização fotográfica sofreu uma rápida expansão justamente nos contextos que valorizavam a instância familiar, como na sociedade latina da qual a cultura brasileira faz parte. Inclusive, é neste ponto que a fotografia familiar desempenharia um importante papel no ritual do culto doméstico através de sua utilização nas grandes cerimônias da vida familiar. A cerimônia, entendida como a ocasião extraordinária e que foge da rotina cotidiana, é aquela que merece ser captada pela fotografia para ser revivida depois pelos seus observadores. Mais do que isso, o registro cerimonial reforça o caráter social que envolve a prática fotográfica popular, uma vez que ele não se expressa como uma particularidade singular dos personagens captados pela câmara, mas sim através da incorporação de papéis e de relações sociais – o casal, os amigos, os primos etc. – tipicamente expressas nos retratos.

Além disso, essas fotografias, por serem consideradas por seus detentores valiosas demais para ficarem escondidas em baús e caixas ou condenadas a espaços domésticos banais, adquiriram um valor decorativo e afetivo no espaço familiar. Isso fez com que saíssem do encerramento privado e fossem expostas no principal lugar da casa, geralmente aquele onde o contato privado-público é estabelecido mais claramente, sendo a sala o lugar que predominantemente desempenha até hoje este papel de espaço expositor das fotografias mais importantes para a família. Nela, os retratos eram ampliados e emoldurados, passando a decorar a parede da sala. Em muitos casos, inclusive, as fotografias que adornavam uma mesma parede ficavam ao lado de objetos sacros como o retrato da Sagrada Família, de crucifixos, bíblias etc, elementos reforçadores do caráter ritualístico e praticamente sacral da fotografia familiar, principalmente aquela fotopintura produzida na América Latina (Figura 11). Enfim, a fotografia é um instrumento de registro cerimonial. Mais do que isso, ela também é objeto de contemplação coletiva, na medida que tem o poder de prolongar e marcar a importância da cerimônia da qual foi testemunha através da fixação do momento tanto no papel quanto na memória.



Figura 11: Fotopintura exposta na parede.

Fonte: Site da Revista Veja (31/05/11)

Por fim, ainda relacionado aos princípios daquilo que seria fotografável e não-fotografável, estes, embora estivessem aparentemente sujeitos apenas a normas sociais mais amplas, não impediram que a fotografia privada e de uso pessoal possuísse um importante significado atrativo para um grupo limitado de sujeitos, às vezes restrito apenas ao contexto de relações dos retratados, por exemplo. Ainda de acordo com Bourdieu, tanto a produção quanto a contemplação da fotografia familiar supõem colocar de lado os juízo estéticos, ao se considerar que o caráter sagrado do objeto registrado e a relação afetiva mantida com ele são mais do que suficientes para justificarem a existência de uma imagem que pode expressar apenas a exaltação de seu tema. Assim, segundo essa concepção, pode-se considerar que o ato fotográfico como ritual presente nos retratos familiares seguiu o caminho inverso da preocupação com a qualidade estética da imagem nos retratos burgueses. É justamente nesse ponto que a fotografia privada e que interessa apenas a quem possui algum vínculo afetivo com o objeto retratado por ela se distancia dos objetos de arte, cujo objetivo é ser admirado por todos. Pelo contrário, o laço simbólico que une o objeto ao espectador na imagem familiar é o estritamente necessário para fazer a imagem ter sentido e tornar-se compreensível e importante.

É tudo isso que envolve os aprofundamentos acerca da primeira definição de popular exposta por Hall e de sua relação com as práticas fotográficas. A partir de agora, resta apresentar os outros dois significados elencados pelo teórico e que se referem,

respectivamente, ao popular como aquilo que é/foi produzido pelo povo e como atividade cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais das classes populares. Bem, a partir do que foi apresentado até aqui, é possível notar que os dois conceitos já foram, de certo modo, parcialmente contemplados. O que é a fotografia lambe-lambe e o formato cartão de visita senão um modo de expressão das classes populares? Além disso, como desvincular as práticas populares das condições objetivas nas quais seu grupo produtor se encontra em relação às outras classes? Tudo isso já foi exposto e indiretamente elucidou muito dos desdobramentos dos conceitos sobre as práticas fotográficas popularizadas.

No entanto, algumas questões ainda não foram apresentadas e nem o serão neste capítulo. Essa escolha se justifica por algumas razões. Em primeiro lugar, por uma questão cronológica. A abordagem descrita até o presente momento levantou questões que foram originadas na fotografia do contexto específico do século XIX, século no qual o meio deu seus primeiros passos e no qual a fotografia surgiu e se estruturou de modo integrado às demandas modernas. Foi também este o período no qual grande parte dos mecanismos técnicos e representativos utilizados até os dias de hoje tiveram seus primeiros contornos definidos. Por praticamente meio século, de 1839 a 1888, a fotografia passou por diversas transformações que contribuíram para sedimentar o importante papel desempenhado por ela em diversas instâncias sociais. É evidente que o desenvolvimento fotográfico não parou por aí. Inclusive, no próprio ano de 1888, como já mencionado algumas páginas atrás, mais uma grande mudança foi adicionada ao seio da fotografia, através da câmara portátil. A decisão de não tratá-la aqui se justifica exatamente quando se observa que, por ter nascido praticamente na última década do século, as consequências geradas por esse novo instrumento não ressoaram no século XIX, mas sim já no século XX.

Por fim, talvez se pudesse pensar que no próximo capítulo, por ter como temática central a fotografia digital, especificamente o processo de atualização da fotopintura através da manipulação virtual, não haveria espaço para tratar de questões como rolo de filme e revelação. Muito pelo contrário, é tomado como ponto de partida justamente o fato de contextos como esses poderem fornecer as bases e os indícios, desde o início do novo século, do que surgiria décadas depois, com a virtualização da informação e, conseqüentemente, das imagens. Na realidade, questões como o acesso, a circulação, o consumo e a produção imagéticas, tão comuns de serem tratadas nos dias de hoje, já vinham sofrendo interferências de variáveis como a classe social e o poder econômico desde fins do século XIX, sendo exatamente a partir de 1888 que a fotografia começa a ser inserida em uma nova lógica que será levada a nível global com a imagem digital, assunto que tem início no próximo capítulo.

3. O BRUSH PIXELIZADO: A FOTOPINTURA CONTEMPORÂNEA

3.1. Entre realidades: a transição fotográfica do suporte real para o virtual

Conforme anunciado no capítulo anterior, antes de adentrarmos nas questões referentes ao mundo que emergiu na segunda metade do século XX e em suas consequências sobre o universo das imagens, algumas últimas questões ainda merecem ser explicitadas. Bem, a partir de tudo o que foi descrito até este momento, está mais do que evidente que a técnica fotográfica passou por diversas atualizações tanto operacionais quanto funcionais desde que foi criada. Inicialmente exclusivo às classes dominantes, o produto fotográfico seguiu uma trajetória de popularização paulatina e que, através de procedimentos como o ferrótipo e o cartão-de-visita, deu um importante passo rumo à massificação que viria a ser efetivada nos anos subsequentes do século XX. Mesmo assim, uma questão que ainda diz respeito a essa primeira onda de popularização concerne ao fato de que, por mais que aqueles primeiros processos tenham dado sua grande contribuição, eles ainda atuavam apenas na dimensão da circulação e do consumo imagéticos. Em outras palavras, o acesso que começou a ser garantido aos grupos populares ainda era dado exclusivamente quando estes ocupavam o papel de consumidores dos produtos fotográficos, isto é, quando tinham que se dirigir a um estúdio ou a uma praça para serem fotografados por algum profissional. Ou seja, a sociedade de modo geral ainda ocupava o papel de público e seus participantes ainda eram predominantemente aqueles que deviam ser fotografados, o que permite inferir que o ambiente fotográfico ainda era marcado por uma posição de forte dependência a um pequeno grupo de produtores especializados na área. Assim, durante aquele período, o público que desejasse ser fotografado devia se submeter a todos aqueles procedimentos já mencionados e à infinidade de regras e condutas trazidas a reboque com eles, sem contar com o fato de que, à medida que os resultados fotográficos alcançados com os equipamentos disponíveis ainda formassem uma imagem única, sem a possibilidade de reprodução técnica, ainda haveria espaço para algum culto à obra e a inserção dela em uma ritualidade simbólica que ainda cercaria essas imagens.

Com o decorrer do tempo, porém, refletindo a demanda da sociedade moderna por um aperfeiçoamento constante, os mecanismos que vinham sendo utilizados começaram a ser considerados precários demais para acompanharem a forte demanda de uma sociedade cada vez mais industrializada e sedenta pelo consumo cada vez mais imediato. Na realidade, para

ser mais exato, em um contexto marcado por essa dinâmica, “o ato de registrar imagens ainda era algo trabalhoso e demorado, que exigia técnica, capital, equipamento e conhecimento de química por parte dos fotógrafos; eram poucos os que podiam trabalhar neste novo ramo” (CORRÊA, 2013, p.16), o que acabou por gerar a necessidade para que outras técnicas fossem criadas, em uma busca que acompanhou a fotografia por quase meio século, especificamente de 1839 até 1888, quando a invenção da câmara Kodak inaugurou uma nova etapa no percurso fotográfico. É justamente a partir desse processo específico, à primeira vista uma questão apenas técnica, que a segunda definição de Hall sobre o popular, a qual se refere àquilo que é/foi produzido pelo povo e que contempla os produtos culturais materiais e simbólicos de um grupo, entra em cena definitivamente. Ou seja, nessa concepção, a possibilidade de participação ativa dos sujeitos populares como construtores de seus próprios mecanismos de representação e que teve seu processo inaugurado com as duas invenções populares anteriormente citadas – o ferrótipo e o cartão-de-visita –, tornou-se ainda mais ampla e facilmente definida.

Em linhas gerais, a contribuição adicionada pela invenção de George Eastman, inventor da primeira câmara Kodak, foi dada através da substituição da chapa de vidro pelo papel, que possibilitou a criação das primeiras câmaras portáteis e fez com que o cliente não tivesse maiores dificuldades no ato de fotografar⁴⁴ e, conseqüentemente, que qualquer pessoa passasse a ter seu dia de fotógrafo mesmo sem ser profissional. Tem início a fotografia amadora. Além disso, o advento dos filmes fotográficos⁴⁵ também promoveram uma verdadeira revolução, sendo fácil entender o motivo para tanto: através do filme, o processo fotoquímico passou a gerar um fileira de imagens negativadas e que podiam ser positivadas quantas vezes forem necessárias, gerando, assim, um produto fotográfico essencialmente reproduzível. Desse modo, a câmara Kodak, além de promover a ampliação no acesso à produção fotográfica, também propiciou a reprodução imagética em grande escala, que, a partir deste momento, podia produzir cópias quantas vezes fossem necessárias, dando início ao processo de massificação imagética que tomaria forma durante todo o século XX e seria levado a um novo nível na passagem para o século XXI, com a atuação da variável digital.

⁴⁴ Segundo Sougez (ibid), a primeira câmara criada pela Kodak, a “Kodak 100 vistas”, era entregue ao cliente pronta para ser usada. Depois de tiradas as 100 fotos, a câmara era, então, enviada para a fábrica, onde as poses eram reveladas e entregues de volta para o cliente juntas à câmara novamente carregada, e tudo isso por 10 dólares. *You press the button, we do the rest* (Você aperta o botão, nós fazemos o resto), o lema da empresa, resumia bem o objetivo dela em facilitar o acesso à fotografia ao máximo.

⁴⁵ O negativo já havia sido criado anos antes por Fox Talbot, mas foi apenas com o aperfeiçoamento posterior alcançado pelas câmaras Kodak que a reprodução foi consagrada e passou a ser uma característica central na fotografia.

Portanto, aquela imagem em processo de industrialização do século XIX se tornou completamente massificada no século seguinte e encontrou no universo nascente dos fotógrafos amadores sua principal forma de expressão.

Já que o público agora podia se tornar também produtor de suas próprias imagens sem se preocupar com os conhecimentos químicos necessários para sua produção, teve início, então, uma inversão na ordem tradicional que orientou a fotografia durante seus primeiros anos e que agora, estando associada à inserção definitiva da fotografia na lógica comercial e ao alcance imediato de grande fatia da sociedade, começaram a inseri-la rapidamente em todos os espaços. Enfim, durante este período de transição entre séculos, a fotografia em si ganha força como instrumento, ao passo que o conhecimento acerca do que era preciso para obtê-la segue o caminho inverso e começa a perder espaço, isto é, o produto final começou a se desvincular do processo.



THE KODAK CAMERA.

“You press the button, -
- - - we do the rest.”

The only camera that anybody can use
without instructions. Send for the Primer,
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.,

Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau
Street, New York.

Figura 12: Anúncio da primeira câmara portátil, a Kodak 100 vistas.

Fonte: Site Projectoidis

Esse mesmo mecanismo da fotografia com filme inaugurado no fim do século XIX e que ficou conhecido como fotografia analógica foi basicamente o mesmo que se disseminou e orientou a produção fotográfica de grande parte do século XX⁴⁶, o que não

⁴⁶ É importante que se diga que a permanência do processo se refere aos procedimentos químicos, no sentido de que as substâncias sensibilizadas permaneceram praticamente as mesmas. Por outro lado, ao se observar a

significa que tenha permanecido estancado e não tenha passado por nenhum aperfeiçoamento. Na realidade, muitos experimentos continuaram sendo feitos para aperfeiçoar ainda mais o processo que envolvia a produção fotográfica, principalmente por quê dois pontos em especial nesse processo ainda se apresentavam como empecilhos para uma maior flexibilização da prática fotográfica: a falta de cor e a obrigatoriedade da revelação. Falemos primeiro da falta de cor. No capítulo anterior, foi visto como a cor era considerada uma qualidade fundamental para alcançar um maior realismo nas fotografias e que, por isso mesmo, impulsionou uma grande quantidade de testes com o objetivo de obtê-la⁴⁷, mas que, infelizmente, não conseguiram promover uma mudança efetiva de fato no universo da imagem. Bem, pensemos um pouco. Se a fotografia colorida com seus resultados ainda insatisfatórios ainda não ocupava um espaço significativo no mercado imagético, o serviço da fotopintura ainda encontrava nesse cenário uma grande oportunidade para atuar, já que, até o momento em que uma técnica eficaz o bastante não fosse criada a ponto de ser adotada pela maioria dos fotógrafos e pelo público, a cor continuaria sendo um diferencial da fotopintura em relação às fotografias em preto e branco.

É apenas na década de 30, quando os filmes coloridos da Kodachrome (1935) e da Agfacolor (1936) criaram a técnica das emulsões coloridas dos filmes, que a fotografia moderna estabeleceu sua principal técnica de colorização e que seria aplicada daí em diante. Assim, ao menos em tese, a fotopintura estaria automaticamente condenada, afinal de contas, um dos seus maiores diferenciais estava sendo perdido a partir daquele momento.

As fotografias coloridas mudaram tudo. Tiraram as gelatinas e mudaram pra resina. As resinas, os papeis resinados chegando, o que aconteceu? Você tirou a condição do pintor trabalhar em cima do suporte. Todos os estúdios, o que foi que aconteceram? Faliram. Eu tinha um padrão...eu cheguei a ter 40 pessoas trabalhando comigo. (SANTOS, s/p, 2013)

Porém, esta é uma zona perigosa. Na realidade, engana-se redondamente quem pensar que o efeito da cor sobre o mercado da fotopintura foi tão rápido e rasteiro. De fato, a fotografia em cores exerceu um importante papel no reposicionamento que a fotopintura

evolução do equipamento, a mudança é impressionante. As câmaras ficaram mais leves, mais baratas, menores e muito mais específicas para as distintas necessidades dos fotógrafos.

⁴⁷ Segundo Sougez (ibid), em 1861, por exemplo, o processo de tricromia criado por Charles Cros (1842-1888) resultava da seleção das três cores primárias (amarelo, azul e vermelho) por filtros com as cores complementares. Em 1908, o primeiro filme colorido, o Autochrome, lançado pelos Irmãos Lumière, baseava-se em pontos de extrato de batata tingidos, o que dava a impressão de uma pintura pontilhista na fotografia resultante.

precisou empreender em sua estrutura, mas as consequências advindas desse novo elemento não surgiram de modo imediato. Partindo da premissa de que as tecnologias, depois de criadas, não atingem de maneira igualitária e homogênea todos os espaços, pode-se concluir, logo, que desde que essa tecnologia foi criada na Europa e/ou nos Estados Unidos e começou a se disseminar primeiro nesses países até chegar a um país como o Brasil e, ainda mais, chegar ao Nordeste e começar a prejudicar efetivamente o mercado dos estúdios de retoque, um longo caminho precisou ser percorrido. Por hora, basta saber que as cores pintadas não apenas *sobre* a fotografia, mas também *na* fotografia começaram a chegar apenas a partir da década de 70. Porém, este início ainda se deu, logicamente, de modo bastante tímido. Na realidade,

[...] ela [ainda] num atendia a força, a demanda do mercado. Aí, a gente tinha que trabalhar como? Com a Fuji lá por São Paulo, que você mandava via malote, e pra voltar tinha intermediário pelo meio, perdia-se filme, criava problema. Então, imagine um evento batido colorido e você perder o filme do casamento do cara? Uma festa de quinze anos, tu perder? Então, ainda tinha o problema, e você [o fotopintor] competia com eles. (SANTOS, *ibid*)

Esses empecilhos, por sua vez, só começaram a ser superados efetivamente alguns anos depois. Coincidência ou não, apenas no período simultaneamente ao que a imagem analógica começou a ceder espaço para a de natureza digital, sendo exatamente isso que aconteceu no universo específico que cercava o processo de fotopintura do Mestre Júlio Santos, onde a cor e o digital começaram a interferir praticamente juntas sobre o processo tradicional de retoque sobre a fotografia.

Aí, quando ela atinge [aqui, através dos laboratórios] da Abafilm, Planalto, Canadá Color, [...] entra tudo com violência no mercado[...] aí, a fotopintura entra em colapso [...] e os materiais deixam de ser fabricados, que eram os papeis à base de gelatina e os resinados entram no mercado e num havia a possibilidade de você trabalhar mais. (*ibid*)

Os efeitos virtuais sobre a fotopintura, porém, são tema para um momento posterior, na medida em que muita coisa aconteceu antes disso até se chegar a este fenômeno. Por isso, voltando ao período de evolução da técnica fotográfica de meados do século XX, o outro empecilho, além da falta de cores, era a obrigatoriedade da revelação. Ao tirar uma foto, tanto o fotógrafo quanto o fotografado ansiavam – como anseiam até hoje – por ver o

resultado obtido o quanto antes. No entanto, a fotografia com filme impedia que isso acontecesse. Depois de captado, o “momento” era levado para um estúdio de revelação, onde o filme passava pelos processos químicos necessários para que a imagem tomasse corpo, através de um procedimento que levava algum tempo para ser realizado e, conseqüentemente, exigia a espera de algumas horas ou até mesmo dias pelo cliente. É apenas a partir de 1948 que esse obstáculo também foi superado, ao menos parcialmente, através do lançamento da Polaroid, a primeira câmara instantânea do mundo.

Para possibilitar a produção de uma imagem poucos segundos depois de feita a captação do registro, a luz não incidia mais sobre o filme, mas diretamente sobre o papel sensibilizado, o que fazia com que não existisse mais o negativo e, portanto, não houvesse chance de reprodução, o que distanciou ainda mais a fotografia dos processos tradicionais originários. Ou seja, aquela prática que antes exigia um espaço próprio, com toda uma estrutura adequada e muitos conhecimentos técnicos, começou a ficar no passado e a se converter, naquele presente contexto da fotografia instantânea⁴⁸, em operações quase simultâneas e cada vez mais simplificadas. Logo, é possível perceber claramente como nesse contexto de primeira metade do século XX a fotografia estava se tornando um instrumento cada vez mais aperfeiçoado e tecnológico e, por isso mesmo, mais próximo do cotidiano social.

⁴⁸ Ao fazer um retrospecto, um leitor mais atento pode fazer, talvez, uma analogia entre o princípio da fotografia instantânea e aquele que utilizava o ferrótipo na fotografia ambulante. Bem, os dois procedimentos realmente entregavam, cada um a seu modo e com as limitações naturais do segundo, a imagem ao cliente momentos depois do registro. Sendo assim, aquela fotografia do século XIX talvez pudesse ser considerada um ancestral da fotografia instantânea propriamente dita e que surgiria algumas décadas depois.



Figura 13: A primeira câmara Polaroid, de 1948.
Fonte: Blog Orange mercury

Foram tantas as transformações em pouco mais de um século de existência que era difícil encontrar alguma coisa que permanecesse inalterada no modo como a fotografia se constituía. Na realidade, existia uma característica em particular que, esta sim, continuava preservada em meio a tantas transformações. Esta característica era a dimensão química da fotografia. Essencial e nuclear sobre todas as etapas de desenvolvimento da técnica fotossensível, a fotografia sempre foi, em seu estágio mais elementar, um procedimento óptico-químico – basta lembrar a “escrita da luz” que a forma desde o princípio. É inegável como, independentemente da evolução do equipamento, da técnica, do público ou da representação, tudo continuava sendo captado a partir de reações de sensibilização. É bem verdade também que outras maneiras de realizar esse processo até podiam ser estudadas, e o eram, mas abolir o procedimento químico por completo talvez fosse uma fantasia muito distante. Mas se bem que, pensando bem, será que seria mesmo algo tão impensável assim?

Bem, poucos séculos antes, a própria fotografia e suas propriedades também eram algo inimaginável para a sociedade da época e, ainda assim, ela foi criada e revolucionou a forma com que o sujeito passou a lidar com a própria imagem. Tendo um exemplo precedente com essa dimensão, será mesmo que o avanço científico realmente não estaria em um nível suficiente para abolir todas as certezas científicas, inclusive aquelas mais essenciais, como a que regeu o registro fotográfico até então? Não apenas a ciência estava, como também toda a

sociedade estava preparada para um ruptura definitiva com os padrões vigentes. Na realidade, o século XX como um todo já estava se encaminhando para dar um passo adiante e alterar todo e qualquer esboço de certeza que ameaçasse se manifestar, a partir do momento em que uma nova mudança estrutural começou a envolver todos os espaços a partir da segunda metade do século XX. O conjunto dessas mudanças, é importante que se diga, atuou e continua atuando de modo tão amplo sobre todos os âmbitos sociais que permite inferir que a própria noção de modernidade do modo como se constituiu e foi apresentado no início do presente trabalho foi também fortemente transformada em tal medida que o que surge como resultado desses rompimentos talvez nem possa mais ser considerado modernidade, mas sim algo posterior a ela, uma pós-modernidade.

Porém, antes de partirmos para a descrição desse novo paradigma e de suas consequência nos campos que estão envolvendo a fotopintura produzida atualmente, é importante mencionar um dos possíveis e prejudiciais desdobramentos da segunda concepção de Hall sobre o popular que foi descrita no início deste tópico e que podem auxiliar na compreensão do que vem a seguir. Esses efeitos podem se manifestar, por exemplo, na tentativa de categorização das manifestações que se enquadrariam na categoria do popular, o que, embora tenha um lado positivo no que diz respeito à alteração dos critérios de interesse acadêmico-científicos no campo da imagem, também pode culminar em uma abordagem nociva e expressa na catalogação das manifestações e práticas populares tradicionais e/ou em vias de extinção, através de uma interpretação atemporal e isolada das culturas populares (Borges, *ibid*). Inclusive, especificamente no campo de estudo fotográfico, esse processo pode se refletir na tentativa de estabelecer uma classificação rígida e fixa das categorias que pertenceriam ao domínio popular, como no enquadramento da fotopintura e da fotografia ambulante, por exemplo. A partir do momento em que o olhar lançado sobre essas produções se prende a concepções tradicionais e idealistas, sua função se torna apenas a de preservação e/ou catalogação dessas práticas fotográficas, que passam a ser analisadas muitas vezes separadamente das transformações sociais que alteram as suas próprias estruturas e os modos de representação. Ou seja, o que poderia ser algo positivo, considerando-se a histórica dívida do campo de estudo fotográfico sobre as práticas populares, pode acabar se convertendo em algo prejudicial, marcado pelo encapsulamento de práticas que devem ser analisadas sob outros parâmetros.

Por outro lado, a abordagem exposta nesta pesquisa e que se deve ter em mente leva em conta que, apesar de existirem modos de representação construídos historicamente e que podem permanecer com suas práticas ativas na contemporaneidade, como acontece com a

fotopintura, eles não são imutáveis. Pelo contrário, passam por atualizações constantes em seus critérios compositivos, como “o tipo de aparato técnico utilizado para fazer a foto; as escolhas feitas pelo fotógrafo, [...] as expectativas e idealizações que os sujeitos têm quanto à imagem que desejam projetar de si mesmos” (Borges, *ibid*, p.777), ou seja, dependem de inúmeras variáveis e mudanças sociais e ideológicas das quais o próprio processo de evolução fotográfica é reflexo. Enfim, é essa concepção que é considerada basilar para a presente pesquisa e levada a cabo. Contudo, caso ela seja esquecida pelo leitor no decorrer do percurso, o ideal contemporâneo fará questão de lembrá-la e reforçá-la a cada instante.

3.2. O Homem centrado descentrado ficou: a sociedade contemporânea e a nova visualidade

“A fotografia é fruto da sociedade moderna.” Foi com esta frase que, no capítulo anterior, foi oferecida uma pequena amostra da influência decisiva que o ideal moderno de desenvolvimento e de mecanicidade ofereceu ao advento de uma técnica de representação adequada para atender os anseios gerados por um novo paradigma social. Todo o primeiro capítulo foi permeado por questões que estavam forte e invariavelmente relacionadas às demandas de uma nova estrutura e, especificamente, aos modos que a fotografia encontrou para alcançá-las. Naquele contexto, o papel que a representação desempenhou na fotografia moderna foi incontestável e fundamental, na medida em que conseguiu expressar formalmente nas imagens captadas uma necessidade que, como se pôde perceber, era menos artística e estética que social. Quer fossem os retratos burgueses ou populares, todos sempre estavam orientados para atender a alguma função, algum objetivo que seria cumprido com o ato de obter um duplo de si, sendo preciso retomar a esse ponto justamente a partir de agora.

Aquela sociedade moderna era marcada por uma estrutura extremamente rígida e composta por diversos mecanismos ordenadores tanto a nível social – como o Estado e as classes sociais –, quanto a nível privado e individual – como a instância familiar –, que acabavam exercendo forte influência sobre todo o comportamento do sujeito moderno e, conseqüentemente, sobre as práticas culturais dentre as quais a fotografia fez parte. Contudo, com a ascensão da pós-modernidade e de suas concepções substancialmente distintas, todos esses referenciais começam a ruir. Segundo Hall (2005), a partir do momento em que o novo paradigma entra em cena, os mecanismos de influência que guiavam tradicionalmente o

comportamento social dos sujeitos durante a modernidade começaram a passar por um rearranjo em sua estrutura, que pode ser expresso pelo rompimento com a visão essencialista de identidade levada a cabo durante o período moderno.

Segundo essa concepção, a identidade do sujeito moderno era responsável por preencher o espaço entre o seu mundo pessoal e social, sendo a partir dela que o indivíduo poderia tanto expressar quanto assimilar os padrões compartilhados socialmente. Esses padrões, por sua vez, eram assumidos com tanta firmeza e a todo instante nos mais variados contextos que chegavam a ser encarados como parte “natural” de todas as coisas, inclusive da própria constituição do ser humano em sua relação com o mundo moderno. No caso da fotografia popular, por exemplo, o alinhamento tornando explícito algumas páginas atrás entre o interesse privado e a posição objetiva de seus produtores encontrava expressão justamente nas práticas populares previsíveis e baseadas em padrões previamente estabelecidos, ou seja, os sujeitos entravam na mesma frequência dos ambientes culturais dos quais faziam parte e se tornavam fortemente unificados a partir de uma posição compartilhada com os demais. Enfim, em um contexto como esse, o indivíduo moderno situado em uma posição anônima e de sujeição social encontrava uma base sobre a qual se apoiar nas claras posições que lhe eram apresentadas como dadas por si mesmas pelo ideal moderno, onde as noções de etnia, nacionalidade, gênero e classe, só para citar algumas, funcionavam como faróis de orientação do indivíduo moderno, que pertencia a uma classe social, a um país, a uma etnia e a uma cultura claramente definidos.

Contudo, esses pontos de apoio do mundo moderno começaram paulatinamente a perder força e a deixar os sujeitos sem grandes referenciais sobre os quais se orientar, o que culminou no rompimento com a concepção de sujeito unificado da identidade moderna, que começou a rachar frente o paradigma social em construção como um vidro até então considerado forte, mas que estava sendo condenado aos poucos pela ação do tempo e, depois da primeira fissura, não conseguiu voltar ao seu estado anterior. Esse novo paradigma é justamente o da pós-modernidade⁴⁹, cujas mudanças inauguradas começaram a ser promovidas em grande medida pelo processo de globalização levado a uma extensão global a partir da segunda metade do século XX.

De modo bastante simplificado, o processo de globalização contemporâneo é compreendido pela relação que estabelece com os fenômenos que atravessam as fronteiras

⁴⁹ Para fins de nomenclatura, os termos modernidade tardia e contemporaneidade também serão utilizados neste trabalho como sinônimos para o mesmo fenômeno iniciado na segunda metade do século passado e que perdura até os dias de hoje.

nacionais e passam a atuar em uma escala global, agindo na integração e conexão das organizações e das sociedades em novas combinações espaço-tempo e, conseqüentemente, tornando o mundo mais interconectado. Dito isto, é inevitável não associar os conceitos levantados por essa descrição de globalização àquela apresentada sobre a modernidade lá no início. Na realidade, isso é totalmente natural e, ao contrário do que se possa pensar, não configura qualquer inviabilidade teórica, afinal de contas, o processo de globalização em si não é considerado algo recente. Pelo contrário, “a modernidade é inerentemente globalizante” (GIDDENS, *ibid*, p.63), com a diferença estando situada no fato de que o ritmo e os efeitos da atuação dessa integração global que aumentam consideravelmente a partir dos anos 70 e funcionando como catalisador para algumas conseqüências inteiramente inéditas adicionadas à dinâmica social e que podem ser agrupadas no fenômeno pós-moderno.

Superados esses apontamentos iniciais, também foi visto como as sociedades modernas eram fortemente guiadas pelo espírito da mudança e da constante evolução. No entanto, à diferença daquelas, Hall expõe que a concepção que começa a ser trazida à tona na contemporaneidade é a de que a sociedade não é mais uma totalidade única e bem definida que se transforma a partir de si mesma, mas sim a partir de um constante descentramento provocado por forças exteriores à dinâmica vigente na sociedade. Inclusive, a partir de alguns avanços no campo do conhecimento social⁵⁰ foi possível efetuar definitivamente a ruptura com o sujeito racional iluminista e montar as bases de criação do sujeito pós-moderno, isto é, promover o descentramento de posições fixas e seguras e a transferência para outras, estas marcadamente fragmentadas e processuais.

Partindo desses princípios, o que marca a nova sociedade, então, é a diferenciação através de tensões que geram novas e diferentes posições identitárias nos sujeitos e nas quais, inclusive, a nova posição desempenhada pela classe social na estrutura social pode ser mencionada como um exemplo representativo desse rearranjo. Até aqui, essa categoria foi, senão determinante, fortemente influenciadora sobre todos os processos que envolveram a fotografia, desde aqueles de natureza técnico-operacional até aqueles estético-representativos e sociais. Contudo, o que se apresenta a partir do ideal pós-moderno é que nenhuma

⁵⁰ Hall descreve cinco teorias que desempenharam especial impacto no rompimento com as identidades unificadas. São elas: 1) A teoria marxista, que expôs a influência exercida pelas condições históricas e material-produtivas sobre as ações dos sujeitos; 2) A teoria psicanalítica freudiana, que apresentou o inconsciente, baseado em esquemas completamente diferentes da lógica racional e consciente; 3) A teoria linguística saussuriana, que inseriu a língua num sistema de significados e relações sociais que superam a escolha puramente individual; 4) A teoria disciplinar, de Foucault, expressa no controle e vigilância da espécie humana por instituições e conhecimentos especializados e 5) Os movimentos sociais da segunda metade do século 20, como o estudantil, o feminista e a contracultura, que ampliaram o debate sobre as distintas posições identitárias que estavam emergindo no período.

identidade única – e aí está incluída também a identidade de classe – consegue mais contemplar todas as distintas identidades que pulsam no sujeito contemporâneo em sua totalidade.

Assim, as transformações pós-modernas acabam pondo em xeque toda a segurança das identidades anteriores, sendo justamente isso que acaba sendo revisado na contemporaneidade, quando a completa sintonia entre a esfera individual e social entra em colapso e o sujeito unificado e estável fragmenta-se em múltiplas identidades. Estas, por vezes encaradas atualmente como contraditórias e aparentemente incoerentes, encontram sua legitimação na questão central que leva em conta que o próprio processo de identificação também está cada vez mais difuso e provisório e, por isso mesmo, cada vez mais múltiplo, visto que a afinidade com determinada prática pode se dissolver a qualquer momento. Enfim, em um cenário como esse, o sujeito pós-moderno apresenta-se como um sujeito que não é mais definido por *a* identidade, mas por *as* identidades, expressas em momentos específicos e não necessariamente comprometidas com uma unidade coesa.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p.13)

Além disso, outra questão intimamente relacionada a essa questão das identidades é que a contemporaneidade, além de provocar a fragmentação das identidades, é responsável também pelo seu deslocamento, em um processo conjunto e simultâneo. Bem, se os elementos que sedimentaram durante anos a paisagem social moderna começaram a se enfraquecer e, com eles, todo o ambiente começa a se modificar, as noções que o sujeito tinha tanto de seu lugar social quanto de si próprio começam a ser deslocadas ao se deparar com uma nova conjuntura, na qual todos aqueles padrões de conduta são questionados e outros começam a ser apregoados. Esse deslocamento, então, acaba provocando importantes fenômenos, como a desintegração das identidades generalistas em um nível mais amplo, como as identidades nacionais, o reforço das identidades particulares em um nível mais restrito e a substituição de identidades obsoletas por outras essencialmente híbridas e que nascem a partir do rompimento com os valores ultrapassados.

Ou seja, tudo isto tem o objetivo de tornar claro que, durante o processo de fragmentação e deslocamento das identidades dos sujeitos, a dimensão cultural também acaba

sendo especialmente atingida. Ao partir da premissa de que a afinidade com qualquer identidade não se dá de modo essencial, desde o nascimento, mas a partir da construção e modificação pela representação, pode-se compreender com maior facilidade como a expressão de uma identidade se deve, antes de qualquer coisa, ao modo como essa identidade é representada culturalmente na dinâmica social. Logo, aquela tão almejada integração não se podia dar de modo integral, na medida em que existiam diferenças culturais que divergiam dos modos que pretendiam ser totalizadores. Ou seja, a ideia de que as culturas realmente fossem tão unificadas no período moderno passa também a ser questionada na pós-modernidade. Na realidade, quando analisamos as dinâmicas que marcavam aquela modernidade do século XIX que gerou a fotografia, não é difícil perceber como aquela unidade já se apresentava mais ao nível da aparência que da efetividade prática e concreta propriamente dita. Basta tomar como referencial o fato de que sempre existiram diferentes classes sociais e grupos étnicos e que eles, naturalmente, possuíam modos de representação específicos. Desse modo, se já era difícil vislumbrar um grau de integração firme mesmo naquele período moderno, já marcado por diversas tensões entre burguesia e populares, é quase impossível cogitá-lo nos dias atuais, quando todas as culturas estão se deslocando. Portanto, todos esses processos globais que seguem acontecendo tanto acentuam o enfraquecimento dos mecanismos de representação integral quanto promovem o fortalecimento de laços culturais em outras dimensões, uma vez que as identidades fortes estão sendo substituídas pela multiplicidade e pela diferenciação cultural em escala global.

A partir de tudo que foi dito, então, a ingênua visão de uma cultura unificada pode agora ceder lugar de vez a uma visão mais ampla e que leva em conta as divisões e diferenças que também compõem esse jogo globalizado e por elas também é influenciado, sendo justamente neste cenário que surgem as sociedades pós-modernas consideradas híbridas culturais, na medida em que são marcadas pelas inter-relações entre distintas culturas e tradições. Ainda associado a isso, é também nesse contexto que a fotopintura, produto essencialmente fruto da convergência de diversas estéticas e tradições, entra em cena como uma prática que, estando alinhada ao ideal contemporâneo mesmo quando ainda nem era percebida como tal, encontra no novo cenário um ambiente mais do que favorável para transmitir suas representações para a nova época, como ficará evidenciado posteriormente. Desse modo, a outra face que compõe o fenômeno contemporâneo globalizante acabou sendo apresentada quase que de maneira implícita, no sentido em que acabaram de ser invalidadas as abordagens que insistem em mostrar a homogeneização cultural como a única consequência do processo de globalização nas sociedades pós-modernas.

Explicando melhor, o caminho mais fácil de compreensão do fenômeno contemporâneo talvez fosse realmente o de fixar um único alvo para esse processo, que se expandiria para uma inteira assimilação homogeneizadora e, conseqüentemente, na instância cultural, poderia ressoar no regresso saudosista a alguma tradição que ficou lá atrás, perdida no tempo, sufocada. Porém, justamente por não ser uma via de mão única, a transformação pós-moderna ocorre através de processos que são muito mais amplos e complexos do que os expostos em uma visão simplista como essa. A realidade é que, intimamente ligada a essas tendências homogeneizantes, que inegavelmente também ocorrem, existem alguns outros fenômenos que percorrem o sentido contrário. Ao mesmo tempo em que, de um lado, o processo de homogeneização globalizadora quer padronizar todas as sociedades e mercados consumidores em um conjunto de semelhantes, o movimento inverso também ocorre, expresso justamente na necessidade de diferenciação que ocorre em fenômenos como a redescoberta do local e a criação de nichos, que acabam estimulando a diferenciação local em articulação com o mercado global. Evidentemente, a noção de local aqui exposta não é associada àquelas velhas e bem delimitadas identidades, como se fossem inteiramente apartadas das demais. Pelo contrário, os distintos modos identitários não são suprimidos ou extintos, mas reformulados aos novos tempos, com a globalização administrando simultaneamente a homogeneização cultural e reforçando as identidades locais que se inserem na nova lógica espaço-tempo do processo globalizatório.

Portanto, sendo neste contexto que as identidades culturais estruturam suas bases a partir do cruzamento de diferentes tradições culturais, as culturas híbridas começam a emergir justamente como o resultado destes cruzamentos e a tendência ao hibridismo funcionando como uma poderosa fonte criadora de novas representações e sem qualquer compromisso com uma “pureza” cultural anacrônica. É por tudo isso, então, que o processo de globalização se apresenta como uma possibilidade inédita para que as dimensões culturais das mais variadas naturezas e origens se relacionem entre si de modo simultâneo e a partir de relações de troca que conseguem coexistir em nível global. Agora, feita a apresentação contextual sobre as principais rupturas provocadas na contemporaneidade, podemos adentrar na compreensão do modo como elas modificaram efetivamente o universo das imagens, em primeiro lugar, e das fotografias, depois, isto é, qual a relação entre tudo que foi apresentado nas últimas páginas e a construção de um novo tipo de imagem, de uma nova visualidade.

Em primeiro lugar, é importante ter em mente que, à medida que a vida social se torna cada vez mais global e permite a expressão de variadas imagens à disposição da escolha dos indivíduos, as identidades vão se distanciando dos tempos e espaços tradicionais.

Associado a isso, a compressão espaço-tempo empreendida na globalização leva a percepção dos sujeitos a um novo estágio, que considera que o mundo atual está cada vez menor justamente por parecer que tudo está mais próximo da experiência, dos sentidos, noção esta que é determinante sobre todos os sistemas de representação. Na modernidade, por exemplo, foi visto como o tempo-espaço atuante naquele período foi responsável por transferir o modelo de representação de uma superfície tridimensional, a da realidade, para uma bidimensional, a do registro fotográfico, simbolizada pela perspectiva unioocular. Já nos dias de hoje, na medida em que se tornam presentes em cada um dos sistemas representativos existentes, a reestruturação das relações espaço-temporais na pós-modernidade também determina fortemente os modos pelos quais as identidades são retratadas na contemporaneidade.

Como porta de entrada para a descrição sobre a imagem contemporânea⁵¹, é importante ter em vista também que tudo se tornou mais rápido com o passar do tempo. A produção no trabalho, a rotina diária, as trocas de mercadorias e/ou informações, o deslocamento de um espaço para outro e a própria percepção do tempo, tudo foi acelerado, e o Homem, para acompanhar esse ritmo frenético, também começou a aumentar a marcha na trajetória dessa evolução. Em um contexto como esse, os novos modos operatórios, ao influenciarem naturalmente também a dinâmica da produção cultural, são responsáveis por revolucionarem e ampliarem as aparências registradas até então a partir de novas visualidades, no sentido de que, para acompanhar o novo ritmo, a própria sensibilidade teve que passar também por uma alteração em sua constituição. Hoje, vemos mais e mais rápido do que nunca antes, sendo exatamente nesse fluxo em que não param de jorrar figuras que desembocam, no campo cultural, as imagens numéricas como o “meio de representação-comunicação em perfeita harmonia com a tecnologia que nos introduziu na mobilidade e na visibilidade planetária.” (FONSECA, *ibid*, p. 2). Enfim, a passagem da modernidade para a pós-modernidade culminou em diversas consequências, dentre as quais pode ser citada a atualização do universo das imagens, nas quais a ideia moderna dos objetos e sentidos como essenciais cede lugar à concepção contemporânea deles como aparência.

Se o sujeito contemporâneo é um sujeito de identidade cambiante, descentrada, fragmentada e contraditória, nada mais natural que esses sintomas também apareçam nas representações visuais que ele/ela produz e consome. (RAHDE e CAUDURO, 2005, p.199)

⁵¹ Esbarramos novamente em uma questão de nomenclatura. Na descrição que se seguirá sobre a imagem produzida em consonância com os valores e modelos visuais contemporâneos, termos como imagem pós-moderna, contemporânea, tecnológica, sintética, virtual, digital ou numérica irão se referir todos a um mesmo fenômeno, o da imagem pós-fotográfica.

Em diversos pontos deste trabalho, foi apresentado como a invenção da fotografia provocou uma infinidade de transformações no universo das imagens em comparação aos mecanismos que a antecederam e, além disso, como a disseminação das fotografias iniciada no mundo moderno vem sendo levada a um nível inédito na contemporaneidade, período em que o mundo e a sociedade passaram a ser representados imagetivamente em uma extensão substancialmente maior. Porém, dadas as inúmeras mudanças que promoveu, a pós-modernidade não poderia refletir em suas imagens apenas a ampliação dos padrões anteriores. Pelo contrário, os rompimentos deveriam ir muito além, e vão.

Em primeiro lugar, a imagem contemporânea não se apresenta de forma presa como antes. Segundo Rahde e Cauduro (ibid), o processo de categorização iconográfica que perdurou até a modernidade era constituído pelas escolas nas quais os estilos de representação ainda eram facilmente identificáveis. Especificamente durante a modernidade, quando o conhecimento científico era o dogma da vez e todos os preceitos estabelecidos pela racionalidade científica eram considerados verdades absolutas e que deviam ser seguidas à risca, os modos de representação também seguiam invariavelmente os preceitos e códigos estabelecidos por alguma escola. Isso, contudo, acabava sufocando visões que divergissem do padrão hegemônico e canônico, fenômeno que se apresentou de modo bastante claro ao rememorarmos a marginalização pela qual a fotografia popular passou por aqueles setores sociais com alguma legitimação econômica ou artística, por exemplo. De fato, eles insistiam em querer rechaçar e invalidar o projeto de ampliação na atuação das práticas fotográficas inseridas em um contexto popular no qual a fotopintura foi uma das principais ferramentas e que, por isso mesmo, também acabou sendo taxada como uma arte menor e exclusiva de pobres.

Por outro lado, quando se parte para a análise do novo tipo de imagem que começou a ser produzida a partir da segunda metade do século passado, o enquadramento de uma imagem nesta ou naquela escola se apresenta como um exercício bastante complexo e, por vezes, inviável. Na realidade, partindo da tentativa de desconstrução da realidade imposta e estabelecida, a condição contemporânea inaugura um novo modo de sentir e, conseqüentemente, uma nova visualidade do sensível que se alinha ao agora difuso imaginário humano e se expressa de modo inteiramente diverso. Associado a isso, essa nova modalidade imagética é, como já citado, essencialmente livre, na medida em que, ao romper com a sujeição aos cânones tradicionais, propicia a busca pela liberdade de criação no campo das imagens através de novas articulações entre os conceitos e as imagens. Dito de outro modo, a liberdade passa a ocupar o lugar que antes era dado ao consenso, fazendo com que o exercício

da criação e experimentação tomem um impulso e criem visualidades⁵².

Além disso, sendo a globalização responsável por aproximar todas as culturas, talvez se pudesse expandir aquela visão simplista e acreditar que os modos de percepção e a representação iconográficas também acabariam se alinhando em um produto muito semelhante para todo o globo, isto é, em uma imagem universal. Talvez essa possa realmente ser um das possíveis direções, na medida em que muitos padrões transmitidos globalmente acabam sendo apropriados e replicados indiscriminadamente por todos os espaços mas que, seguramente, não é a única. Assim como ocorre na dinâmica social, o reforçamento das culturas locais também acaba gerando diversas concepções sobre o mesmo fenômeno e, com isso, criando mecanismos mais afinados com cada grupo e permeados pelas novas tecnologias. É justamente essa pluralidade que justifica o caráter híbrido notado com frequência nas produções atuais e propiciado em grande medida pelas novas tecnologias de representação, como ocorre no caso do programa de edição de imagens Adobe Photoshop usado por Mestre Júlio para produzir a fotopintura contemporânea e atualizar os processos desde o momento em que ele fechou as portas do estúdio, por volta de “2004, 2005. Aí, eu tive que vir pra trás de um computador pra aprender tudo.” (SANTOS, s/p, 2013)

Ainda associada à questão da imagem contemporânea, Rahde e Cauduro também sugerem que uma estratégia eficiente de identificação da visualidade dos dias atuais se dê através da sistematização das principais características presentes nas imagens típicas produzidas pelas mídias que exercem maior influência sobre as práticas atuais dos sujeitos – leiam-se os meios de comunicação eletrônicos, dentre os quais o computador é um dos principais representantes. Porém, para os fins da presente pesquisa, apenas algumas⁵³ delas merecem ser citadas, no caso aquelas que são notadas claramente no fotorretrato pintado contemporâneo. A primeira delas é justamente a hibridação e a heterogeneidade.

É facilmente perceptível como as imagens atuais são uma importante fonte de agregação, no sentido em que reúnem, em uma mesma imagem, elementos expressivos distintos e, em alguns casos, até de processos e gêneros originalmente independentes, como ocorre no cruzamento entre a fotografia analógica e a digital e entre a fotografia e a pintura

⁵² Em meio a essa liberdade, porém, será visto que o conhecimento prévio sobre os percursos que a imagem já percorreu anteriormente mostra-se igualmente fundamental para o trabalho marcadamente diverso que a pós-modernidade avaliza.

⁵³ Questões como a participação e interatividade, o excesso e indefinição, poluição e imperfeição, cambiamentos e metamorfoses, também descritos por Rahde e Cauduro, talvez estejam mais alinhadas às imagens que tiveram seu nascimento com o advento da eletrônica. A fotopintura contemporânea, pelo contrário, ao se apresentar como um gênero que migrou de um paradigma para outro e, conseqüentemente, de um meio para outro, provavelmente não poderia abarcar todas essas variáveis sem correr o risco de ser descaracterizada e, com isso, gerar outro produto que não a fotopintura.

possibilitados pela plataforma multimídia do computador, mas que, ainda em relação ao último exemplo, já eram executadas anos atrás pelos artistas que retocavam as fotografias pela fotopintura nos estúdios. Enfim, a imagem pós-moderna apresenta-se como uma rearticulação de estilos que a tornam essencialmente um produto misto/híbrido e seu produtor um agente integrador de diversas visualidades fragmentadas, como um costureiro que produz uma peça nova a partir de retalhos de tecidos que faziam parte de roupas antigas.

Portanto, a criação de novos mecanismos de representação contemporâneos não significa que o padrão moderno anterior seja excluído ou que sua importância para o campo da imagem seja relegado. Na realidade, dado o processo ainda transicional das práticas do sensível, aqueles padrões precedentes continuam sendo recorrentemente usados em muitos contextos e situações, mas, à diferença do período em que eram hegemônicos, eles são utilizados agora como mais uma dentre as várias estratégias de representação disponíveis na atualidade. É justamente associado a isso que a outra característica descrita por Rahde e Cauduro, e que pode ser relacionada ao universo da fotopintura, emerge, a da questão vernacular e nostálgica trabalhada na imagem eletrônica. Em linhas gerais, é fácil reconhecer que, em algumas imagens atuais, ocorre o resgate de formas e processos populares de representação que eram/são comumente considerados de baixo valor estético pelos grupos apoiados em concepções tradicionalistas e eruditas. A questão é que, independentes a isso, as imagens de hoje, ainda que altamente tecnológicas, também valorizam representações visuais que se consolidaram em um âmbito popularizado e, por que não dizer também, pouco tecnológico, mas que possuíam a qualidade de serem representações pessoais de sujeitos de um determinado grupo⁵⁴, ou seja, nada mais oportuno para a atualização da fotopintura.

Enfim, a realidade que se apresenta atualmente é a de um universo imagético livre, que não se prende a amarras do tempo, do espaço ou de qualquer outra natureza. Na realidade, ora aponta para o futuro, ora se volta para o passado. Ou seja, o que passa a existir agora não é mais o fato inviolável e absoluto que se sustenta por si mesmo, mas as versões que cada um pode extrair dele. Portanto, a imagem contemporânea é, antes de tudo, uma nova articulação entre os meios que existiam antes dela, nas culturas e práticas artísticas de cada grupo, e as novas dimensões, nos tecnológicos meios eletrônicos da atualidade. Enfim, de um lado, a imagem moderna era tida como verdade absoluta, ao passo que a imagem contemporânea é hoje encarada como aparência relativa.

⁵⁴ É uma tendência inclusive dos meios de comunicação de massa reproduzir estruturas de outros períodos e vertentes em processos que não são nada além de um trabalho híbrido e que reúne diversos elementos originados em tempo-espacos distintos, mas que são adaptados e permanecem vivos nas imagens de hoje, ainda que predominantemente sob uma roupagem vintage ou, por vezes, *kitsch*.

A nova visualidade pós-moderna é cada vez mais heterogênea e complexa pela liberdade e profusão dos pontos de vista dos discursos artísticos atuais, acrescidos dos novos meios de comunicação audiovisuais, de alcance global, e das novas tecnologias digitais de representação visual, que estabeleceram em definitivo a cultura da simulação e da cópia sem limite das obras criadas em computador, causando assim o conseqüente fim da *aura* artística [...] dos novos gêneros de representação visual. (RAHDE e CAUDURO, *ibid*, p.197)

Dito isto, e voltando agora para um estágio anterior, o caráter revolucionário da produção visual atual não para por aí. Na realidade, isso é apenas o começo. Tamanha é a importância conferida a esse novo modo com que a sociedade (se) vê que Santaella in Samain (1998) atribui à imagem contemporânea o terceiro posto dentre os três paradigmas que marcam o percurso histórico da imagem, formados pelo modelo pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico, nessa ordem. Os nomes podem ser diferentes daqueles que tratamos até aqui, mas os fenômenos e objetos são conhecidos. Em linhas gerais, o paradigma pré-fotográfico pode ser compreendido como aquela época das primeiras produções imagéticas, quando o equipamento fotográfico ainda era inexistente, composto justamente por aqueles produtos – leia-se o desenho, a pintura, a gravura e a escultura – desenvolvidos pelo trabalho manual do autor e, portanto, de sua expressividade e aura únicas. Por sua vez, o segundo paradigma é aquele iniciado no momento em que a máquina entra em cena no jogo de captação de determinados momentos do mundo visível e formados, além da fotografia, também pelo vídeo, cinema e TV, ferramentas criadas já no século XX. Por fim, o terceiro paradigma imagético é justamente o período que estamos vivenciando hoje e que integra um campo da visualidade responsável por inaugurar uma nova era na produção do sensível, com características claramente distintas daquelas vistas nos paradigmas anteriores.

Feitas estas apresentações, e aproveitando a diferenciação entre os paradigmas, talvez seja mais fácil descrever a imagem dos dias de hoje a partir de sua comparação com as demais representantes das eras anteriores. É sabido, por exemplo, que a pintura é formada pela aplicação de tintas em uma superfície e a fotografia pela sensibilização de uma superfície quimicamente preparada. Mas, e a imagem contemporânea essencialmente virtual que nos cerca a todo instante em telas das mais variadas plataformas, como ela é formada? Desse modo, para conhecer a fundo essas imagens e as propriedades atribuídas a elas, mostra-se útil entender como elas se formam.

De maneira bem simples, a imagem pós-fotográfica pode ser definida como uma imagem sintética, no sentido em que ela tem sua forma produzida a partir de procedimentos

computacionais. À diferença daquela imagem puramente fotográfica e que prescinde de um objeto colocado em frente à objetiva para ser captado, a nova imagem é resultado de procedimentos matemáticos matriciais que se convertem em pontos elementares, os *pixels*, que formam a imagem que conseguimos visualizar na tela do computador. Ou seja, o suporte dessas imagens agora é outro, completamente novo. Este suporte, que era material no primeiro paradigma e físico-químico no segundo, agora é essencialmente virtual e operado por uma máquina que computa não mais objetos concretos, e sim objetos abstratos e informacionais. A imagem produzida, antes formada por inúmeras pinceladas na pintura ou parcialmente automatizada pela interferência mecânica do equipamento fotográfico, chega a um nível de automatismo integral na era informacional. Tem início a era dos equipamentos automáticos.

Dito de modo mais detalhado, o esquema de formação de uma imagem virtual é caracterizado da seguinte forma: antes de formar uma imagem visualizável e reconhecível, o que existe no computador são apenas números. Estes números, que são independentes entre si, orientam-se para formar um elemento específico e exercem total domínio sobre esse elemento, ainda que este também seja igualmente desintegrado dos outros elementos que compõem uma mesma imagem. O elemento, por sua vez, é responsável por uma área delimitada da futura imagem formada e se manifesta visualmente através dos *pixels*, que podem ser entendidos como os menores elementos que formam uma imagem digital. Ou seja, o *pixel* seria o átomo que forma uma substância, que, neste caso, é a imagem final gerada a partir de uma sequência de procedimentos que seguem a sequência: matriz – tradução – *pixel* – imagem. Portanto, cada *pixel*, por estar vinculado a uma matriz na memória do computador, é facilmente localizável e, fundamental dizer, também facilmente editável. É justamente por tudo isso que, ao possibilitar a alteração dos dados que formam cada ponto compositivo, a imagem numérica é “uma imagem em perpétua metamorfose, [...] conjunto infinito de imagens potenciais calculáveis pelo computador.” (SANTAELLA in SAMAIN, *ibid*, p.301). Ou seja, a imagem contemporânea é essencialmente manipulação.

Portanto, a partir do que vem sendo exposto até aqui sobre essa nova modalidade imagética, pode-se considerar que a imagem numérica, base da imagem virtual, é um produto essencialmente abstrato, na medida em que não depende da presença de qualquer elemento da realidade empírica para ser produzido, o que o leva, por isso mesmo, a se orientar segundo regras racionais de criação de uma realidade virtual e que buscam, em grande medida, simular aquela realidade empírica, como fica evidente na elaboração de projetos visuais que podem ser facilmente confundidos com uma imagem concreta. Na realidade, nem é preciso encontrar

um exemplo exterior. De fato, o próprio mecanismo que envolve a fotopintura eletrônica também busca, apesar de se apoiar numa realidade captada pela fotografia, simular uma realidade anterior e primeiramente concreta, no sentido em que se baseiam nos mesmos esquemas representativos tradicionais, mudando apenas o suporte de produção, como será abordado mais detalhadamente no próximo subtópico.

Voltando à composição da imagem virtual, o *pixel* fica submetido a números que se vinculam a programas, e estes programas se baseiam em modelos previamente estabelecidos e que buscam facilitar a intervenção do Homem contemporâneo sobre o mundo. É claro que sempre existiram modelos para guiar a produção das imagens e, inclusive, todo o capítulo anterior atesta isso, na medida em que expõe o uso de recursos representativos desde o nascimento do retrato. Porém, a pós-modernidade adiciona um novo campo de possibilidades à experimentação dos modelos. Ao incluir o computador à lista de instrumentos que estão a serviço da produção imagética, é garantido o direito de que os modelos sejam testados não mais em um espaço-tempo concretos, e sim num espaço virtual de simulação. Tendo isso em vista, o modelo virtual e a simulação, entendidos como principais componentes de um sistema que estabelece operações em um sistema formal e essencialmente abstrato e, por isso mesmo, passível de ser manipulado de infinitos modos, são considerados tanto por Santaella quanto por Machado in Samain (ibid) as marcas fundadoras das imagens eletrônicas da atualidade.

Inclusive, ainda associada ao processo dessa nova visualidade, Fabris (1998) nos oferece uma valiosa leitura adicional e que contribui para o entendimento amplo desse fenômeno. Segundo a autora, a coexistência de imagens dos mais variados tipos na contemporaneidade acaba fazendo com que não se permita mais conferir o papel principal à representação e a sua relação imagem-realidade. Muito pelo contrário, o modelo como abstração formal é quem passa a tomar conta de grande parte das produções visuais atuais. Ou seja, a imagem deixa de ser o produto óptico do olhar, como acontecia anteriormente no paradigma fotográfico, e passa a se inserir numa lógica operacional que possibilita ao sujeito fazer experimentações visuais inéditas nas quais o processo ocupa o lugar que vinha sendo atribuído ao objeto. Assim, os processos baseados nos modelos produtivos atuais se estruturam em operações que manipulam a imagem em tal intensidade que a transformam apenas em uma superfície, em uma aparência.

uma essência objetiva atribuída por antecipação ao mundo e revelada pelo Olhar de um sujeito universal e soberano,[...] mas um acontecimento aleatório, ponto de chegada de um processo, que remete ao jogo de toda uma série de mediações específicas que o traduzem e o conduzem até o estágio de 'imagem' terminal (RÉNAUD apud FABRIS, *ibid*, s/p)

Dito isto, e ultrapassando as questões do suporte, as imagens precisam ser armazenadas depois de produzidas. Únicas durante bastante tempo, as imagens que sofriam os efeitos do tempo e logo eram danificadas encontravam tanto no retoque, primeiro, quanto no negativo fotográfico, depois, formas de prolongar seus efeitos considerados importantes para seus personagens. Nas imagens pós-fotográficas, por outro lado, o meio de armazenamento é a memória do computador. De fato, a imagem bidimensional que se apresenta na tela não é nada além da projeção de um arquivo que está gravado na memória da máquina. É neste arquivo que está reunido aquele universo de números, matrizes e *pixels* que ficam à disposição para serem acessados a qualquer momento no computador, além, é claro, de atualizados e compartilhados com outros sujeitos, passando a fazer parte de outras memórias, estruturando-se de tal modo que, “dentro do universo do disponível, um universo que sofre muito pouco as restrições do tempo e do espaço” (SANTAELLA in SAMAIN, *ibid*, p.303).

Portanto, sendo transmitida de maneira claramente interativa, a imagem sintética adquire um caráter que se distancia da lógica das mídias de massa, na medida em que se dissemina “por contato, por contaminação em lugar de projeção (*ibid*, p.307), o que poderia levar a crer na eternidade do registro virtual, onde bastaria transmitir um arquivo em rede para que ele tomasse uma proporção inevitavelmente global. Na realidade, não é bem assim. Ao analisarmos atentamente o fenômeno da durabilidade nas imagens eletrônicas por outro ângulo, o extremo oposto também integra seu espectro. Em uma dimensão micro, da produção privada feita pelo indivíduo em seu cotidiano, por exemplo, um vírus ou um simples *click* podem apagar as imagens digitais da memória dos equipamentos eletrônicos. Ou seja, aqueles problemas de durabilidade que propiciaram o desenvolvimento das técnicas de retoque no século XIX apresentam atualmente um conformação ora global e indestrutível, ora local e frágil, um dos vários paradoxos que permeiam a visualidade nos dias de hoje e que podem ser considerados um dos muitos reflexos da dinâmica social globalizante.

Além disso, também associada à dimensão da produção e do armazenamento, a atuação do produtor também passa por uma grande modificação no novo paradigma. Da imaginação expressiva do pintor e passando pela captação do instante pelo fotógrafo, chega-se atualmente à capacidade de intervenção do produtor sintético. É só lembrar o que foi dito

algumas linhas atrás sobre a necessidade de interferência sobre o mundo real presente na esfera virtual. Desse modo, para alcançar o máximo controle e manipulação sobre os dados, mostra-se necessário adquirir uma habilidade tanto cognitiva quanto operacional que nem sempre é algo simples. Pelo contrário, se se apresenta como um desafio mesmo para as pessoas já familiarizadas com os equipamentos eletrônicos, para aquelas habituadas por anos a um procedimento completamente distinto, então, o processo se torna ainda mais complexo, como quando Seu Júlio teve que migrar dos cavaletes para a tela do computador.

Foi mais uma luta interior do que uma luta pra aprender. Por quê, se você for entender como era você viver cinquenta anos, cinquenta e dois anos num ramo, você fazendo de um jeito, com uma textura de um jeito, você com as mãos sujas, e você vir pra obedecer ordem, onde, se você errava aqui, ele [o programa] complicava a tua vida, você se aborrecia com ele como se ele fosse culpado pela tua incompetência. Você queria tirar dele o que você tirou das tintas lá. Você queria que ele obedecesse você quando ele num obedecia. Você era pra obedecer [...], você era aprendiz. Era um novo desafio que você tava tentando. Então, [...] eu tive que me readaptar com tudo, inclusive com padrões de comportamento, com tudo que você possa imaginar eu tive que me redisciplinar como ser, como pessoa humana, pra poder conviver com isso. (SANTOS, s/p, 2013)



Figura 14: Mestre Júlio trabalhando no Photoshop
Fonte: Flickr Boivoador

Além disso, o produtor que usa o recurso computacional e que permite infinitas alterações na forma de uma imagem é claramente um manipulador. Para clarificar essa noção,

é só estabelecer como ponto de partida aquela ideia de que a imagem pós-fotográfica acaba sendo orientada pela égide da metamorfose constante e encontra nos princípios da virtualidade e da simulação seus principais instrumentos em uma operação que constrói um produto que pode ser considerado real, mas, diferentemente daquele real empírico, o real virtual é, necessariamente, “filtrado pelo cálculo, inteligível através de mediações abstratas” (ibid, p.306).

Enfim, estando alinhado às noções apresentadas nesta descrição sobre a imagem contemporânea, e como forma de encerrar esta etapa, Machado in Samain (ibid) é certo ao postular que a era pós-fotográfica inaugura uma nova etapa na evolução do sensível, na medida em que, a partir do momento em que a imagem tecnicamente produzida desprende-se efetivamente do referente, isto é, de seu modelo, ela deixa de ser um atestado de existência das coisas e passa a ser uma produção do visível mediada pela tecnologia eletrônica, questão nuclear para a descrição que será feita no próximo subtópico.

O paradigma pré-fotográfico é o universo do perene, da duração, repouso e espessura do tempo. O fotográfico é o universo do instantâneo, lapso e interrupção no fluxo do tempo. O pós-fotográfico é o universo evanescente, em devir, universo do tempo puro, manipulável, reiniciável em qualquer tempo. (ibid, p.307)

O que vem sendo apresentado até aqui, porém, ainda é genérico. Fundamental, mas genérico. A descrição feita até agora foi a da imagem contemporânea e de seus princípios articuladores que vêm sendo somadas ao universo de todas as imagens nos mais diversos meios que são alvo do fenômeno virtualizado e que alimentam um processo maior que está ocorrendo em todas as esferas culturais e que é denominado por Machado como o processo de *pixelização* e de informatização de todos os sistemas de expressão que permeiam a vida contemporânea. Ou seja, a descrição de uma imagem como reino do sensível, isto é, uma imagem ainda sem especificativo, sem alvo, sem sobrenome. Uma imagem que circunda a fotopintura produzida atualmente e ora se aproxima dela, ora se distancia. O próximo subtópico, porém, busca justamente dar vazão a essa questão e oferecer um sobrenome à imagem, ao trazer a imagem fotográfica contemporânea para a luz, exatamente um dos principais meios de atuação da poderosa visualidade eletrônica. Enfim, a fotografia é o gênero que permeia a fotopintura em sua versão atual, a espécie.

3.3. O império da manipulação: a fotografia contemporânea e a atualização da fotopintura pelo Photoshop.

Anteriormente, foi visto como a tela eletrônica essencialmente “granulosa, mosaicada, estilizada, translúcida e flamejante” (Machado in Samain, *ibid*, p. 310) desempenha um papel central como plataforma para a nova visualidade do sensível iniciada no século passado e ampliada neste. Porém, ao contrário de algumas visões extremistas e que podem creditar ao advento da esfera eletrônica um efeito catastrófico e extremamente prejudicial para o universo imagético, a visão que vem sendo compartilhada neste trabalho é completamente distinta desta. Na realidade, ela se alinha muito mais a uma concepção que enxerga na criação de outros mecanismos, suportes e métodos uma importante oportunidade para repensar o papel que a fotografia vinha desempenhando tradicionalmente e, com isso, reavaliar velhas estratégias e pensar em novas, estas mais afinadas com o paradigma eletrônico.

É exatamente alinhada a esta concepção que a terceira e última noção de Hall sobre o popular, que o teórico acredita ser a que melhor contempla a visão contemporânea do termo, entra em cena. Relembrando, a última noção do popular apresentada pelo autor é aquela que expõe as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais das classes populares e que orientam as práticas destas. Porém, estas práticas populares – e, aqui, incluem-se as distintas práticas fotográficas que compõem seu escopo – só podem fazer algum sentido se estiverem integradas em relações de troca constantes e dinâmicas nas quais a cultura popular se insere em uma perspectiva claramente processual. Dito de outro modo, a partir da compreensão, sobretudo nos dias de hoje, acerca da impossibilidade de configuração de uma cultura popular ou qualquer outra completamente autônoma, Hall defende a atuação de um campo de forças no qual as mais variadas instâncias culturais se reconfiguram e se reorganizam entre si⁵⁵. Além disso, questões como o acesso cada vez mais amplo à fotografia e a criação de novos e distintos métodos produtivos na contemporaneidade, responsáveis por adicionarem ou substituírem os elementos construídos tradicionalmente, devem ser considerados parte de um processo conjunto e que percebe que “A fotografia popular, assim como outras manifestações culturais, é um campo dinâmico, no qual o ato fotográfico, os usos e significados são constantemente reelaborados” (BORGES,

⁵⁵ Conforme evidenciado principalmente no primeiro capítulo, essa articulação apresentava-se predominantemente de forma desigual e expressa pelo conflito e pela tentativa constante da cultura hegemônica em subordinar seus modos de representação para a cultura popular. Contudo, a partir do momento em que as fronteiras culturais se tornam cada vez mais difusas e imbricadas contemporaneamente, essa dominação precisa ser relativizada para não cair num dualismo infrutífero.

ibid, p.779). É justamente sobre essas questões que entra em jogo o universo da imagem virtual, um marco transformador e que, ao interferir diretamente sobre todos os campos sociais e individuais, não poderia deixar o universo fotográfico de fora.

É inegável que a fotografia eletrônica já é uma realidade que integra a vida de grande parte da sociedade ao redor de todo o mundo e, mesmo nos casos em que o sujeito ainda não esteja inserido completamente na dinâmica produtiva dessas novas práticas, o império movido a bateria está ali, crescendo em ritmo e proporção em volta dele. Para onde se olha, existe uma tela que apresenta uma imagem virtual e visivelmente diferente daquela produzida pelos meios mais “tradicional”, leiam-se pelos meios onde a imagem pré-eletrônica atuava hegemonicamente. É justamente envolvido por esses processos de atualização que Machado in Samain (ibid) afirma que uma das maiores e mais explícitas consequências no campo fotográfico trazidas pela imagem eletrônica é o rompimento definitivo com a concepção que explora o valor documental da fotografia.

É inegável que desde que a fotografia foi criada ela sempre esteve associada à captação de algo necessariamente real – no sentido daquilo que existiu durante o tempo-espaço da captação –, o que foi responsável, inclusive, por tornar a questão do realismo um valor superestimado durante praticamente toda a trajetória do desenvolvimento fotográfico. Além disso, foi descrito também como as imagens modernas eram sujeitas a padrões que iam muito além daqueles estéticos. No caso específico da fotografia, desde a escolha do que devia ser fotografado, passando pelo modo que o modelo devia se apresentar frente à objetiva e chegando, finalmente, ao posterior retoque no registro empreendido pela fotopintura, tudo era orientado por objetivos que extrapolavam os limites apenas fotográficos, na medida em que eram marcadamente sociais e ideológicos. Porém, é fundamental notar que, nesse contexto específico, o mecanismo representativo que permeou todas essas relações que a sociedade estabeleceu com as práticas do sensível foi exatamente o da fotografia analógica.

Fosse ele à filme ou em instantâneo, o registro analógico pode ser entendido, em linhas gerais, como integrando em um mesmo grupo todos aqueles equipamentos que utilizavam e ainda utilizam, agora em menor incidência, o processo de sensibilização de substâncias químicas como requisito básico para a formação da imagem através de um procedimento que foi o principal meio de captação fotográfica durante praticamente um século e meio⁵⁶. Mais do que isso, o procedimento analógico realmente seguiu acompanhando

⁵⁶ Os princípios óptico-químicos e os formatos analógicos permaneceram hegemônicos desde a criação da daguerreotipia até a ascensão dos meios digitais, na segunda metade do século XX, tendo passado por poucas alterações a nível da sensibilização durante o período em que operou hegemonicamente.

o desenvolvimento industrial e tecnológico, mostrando a todos os sujeitos como verem aquele mundo que estava se formando como se fosse o seu verdadeiro mundo e, mais do que isso, verem a si mesmos da mesma forma que seus pares os veriam. De modo mais simples, a fotografia analógica pode ser compreendida basicamente como uma analogia, no sentido em que foi apresentada como a ferramenta ideal para fornecer um duplo da realidade, ainda que a partir de uma versão por vezes disfarçada e melhorada do cru e empírico real original. Enfim, o analógico sempre atendeu os objetivos da época em que atuou de modo predominante e também foi representação, ainda que velada comumente por uma fantasia de objetividade e realismo. Ou seja, em uma sociedade marcada por uma noção de identidade entendida como propriedade individual dos sujeitos que se apresentavam como entidades integradas e seguras de sua conformação (Lury, 1998), o reconhecimento se dava através de um único corpo colocado em frente à objetiva.

Porém, como sempre acontece, tudo se transforma. Em contraposição a tudo isso e a partir do momento em que o ideal contemporâneo emerge e passa a orientar novos modos de expressar a sociabilidade, a auto identidade deixa de ser uma instância indivisível e passa a ser alvo de processos constantes de avaliação, remodelação e renovação que estão a serviço de uma transformação daquilo que Lury nomeia de “individualismo experimental”. Este individualismo experimental, ainda que existisse desde o advento da fotografia, ganha uma dimensão inteiramente nova com a inclusão da instância virtual influenciada fortemente pelas transformações proporcionadas pelas novas tecnologias e pelas novas práticas fotográficas e responsável por criar uma “cultura de prótese” baseada menos na representação e mais na aparência de uma superfície visual.

Porém, caso se queira explorar essas questões mais a fundo e entender os motivos específicos que levaram isso a acontecer, é preciso lembrar a demanda criada pela imprensa do século XX para inferir por quê as imagens deveriam ser produzidas e transmitidas em uma quantidade cada vez maior e em um tempo cada vez menor. Durante o período em questão, principalmente a partir do momento em que a imprensa e a publicidade pós-Segunda Guerra Mundial passaram a demandar uma produção de imagens em grande escala, foi gerada a necessidade de continuar aperfeiçoando os processos e os equipamentos de modo a torná-los mais práticos, sendo justamente nesse ponto que a imagem analógica começou a ceder espaço para a ascensão da imagem em bases numéricas e, conseqüentemente, tudo começou a mudar de figura mais uma vez.

Dito isto, ao retomar o pressuposto de que toda prática é fruto da tecnologia que a causou e sobre a qual a primeira monta suas bases de sustentação, mostra-se fundamental

abrir os olhos para captar essa nova realidade que vem se delineando em frente aos nossos olhos há algum tempo e tem tudo para ganhar ainda mais força, principalmente com a criação de novos meios baseados nos esquemas tecnológico-virtuais⁵⁷. Em primeiro lugar, a rapidez inerente ao processo digital é algo evidente e que já conseguiria justificar o seu rápido processo de disseminação. O computador, sendo um dos principais instrumentos criadores do produto visual eletrônico, é responsável por gerar e armazenar simultaneamente uma imagem em suportes que também permitem transmiti-la para qualquer lugar do mundo e a qualquer instante, em um tempo-espaço comprimidos e já citados em outras ocasiões.

Como fotografia analógica nenhuma conseguia ser tão rápida nesta medida nem podia apresentar qualquer obstáculo para a ascensão do novo meio, o que acontece é uma constante e esmagadora substituição de um meio pelo outro. Ou seja, à medida que os procedimentos fotográficos digitais começaram a ganhar espaço no mercado de imagens, eles passam a ocupar o lugar antes reservado ao procedimento analógico, que começa, então, a entrar em rápido declínio⁵⁸. Tendo isso em vista, e compreendendo que os meios de captação agora são outros, a fotografia também precisa, conseqüentemente, transformar-se em outra para acompanhar as mudanças. Ainda segundo Fonseca (ibid), se antes a câmara analógica se comprometia a entregar uma “visibilidade fotogênica”, as possibilidades são atualizadas agora, já que, ao facilitar e acelerar todo o processo que envolve a imagem⁵⁹, a fotografia digital passa a expressar uma “ultravisibilidade hibridigênica”, no sentido em que registra e integra sensivelmente todas as coisas que formam a sociedade global.

Esteticamente, por exemplo, a fotografia eletrônica se configura, assim como as imagens contemporâneas de modo geral, como um espaço essencialmente híbrido, no sentido em que articula o uso tanto dos recursos já consolidados pela técnica convencional e passíveis de serem manipulados pelos novos recursos quanto dos inteiramente novos originados no ambiente virtual, sendo esta mistura uma das questões que se apresentam como mais nucleares à produção fotográfica associada ao eletrônico. Hoje em dia, quando as trocas

⁵⁷ Os *smartphones*, por exemplo, aparelhos telemóveis que são desenvolvidos por sistemas operacionais altamente tecnológicos e que permitem a integração de diversas funcionalidades a partir dos aplicativos podem ser considerados um dos equipamentos atuais em crescente alcance sobre a vida cotidiana das pessoas e, conseqüentemente, sobre as práticas fotográficas.

⁵⁸ Em fevereiro de 2008, a Polaroid encerrou a produção de câmaras instantâneas e, em janeiro de 2012, a Kodak, que já vinha substituindo sua linha de produtos para outros mercados além do fotográfico que lhe deu origem, entra com o pedido de concordata. (Corrêa, 2013)

⁵⁹ Os equipamentos eletrônicos oferecem todos os instrumentos que facilitem ao máximo o momento da captação para o produtor. Feita a captação, a manipulação sobre a imagem é quase simultânea, assim como a transmissão para qualquer parte do globo via satélite.

culturais atingem um nível inimaginável décadas atrás, é possível ter acesso imediato a todo tipo de informação de maneira completamente disponível. Inclusive, relacionado a isso, Machado in Samain expõe que uma das consequências naturais sobre a fotografia desse relacionamento estendido a nível global é que o fenômeno eletrônico espalhado com enorme rapidez e por todos os contextos começa a se misturar e a permear também as próprias práticas fotográficas tradicionais, transformando-as, como ocorre exatamente no caso da transferência produtiva da fotopintura tradicional para o suporte eletrônico.

Por outro lado, essa fácil conversão de um meio para outro acaba tornando muito mais complexa a diferenciação entre aquilo que seria essencialmente foto-grafia como processo convencional de captação de uma imagem, daquilo que é chamado por Vicente in Samain (ibid) de metamorfose e que consiste na manipulação pelos *pixels*. De fato, uma fotografia hoje se torna um arquivo eletrônico em poucos segundos ao passar por um processo de digitalização em um *scanner*⁶⁰, por exemplo, ao passo que o caminho inverso também é inteiramente possível, já que um imagem virtual também pode se tornar palpável, bastando selecionar a ferramenta *print* (imprimir) do programa no qual a imagem esteja sendo trabalhada que as informações visuais contidas na memória do computador são enviadas diretamente para o terminal de uma impressora. Enfim, as fronteiras entre o real e o virtual se tornam cada vez mais difusas.

Na realidade, tanto a fotografia eletrônica quanto aquela físico-química são fotografias, não no sentido estrito do termo relacionado à sensibilização, mas ambas são instrumentos de captação das realidades em que atuam e ajudam a construir. Ao comparar a fotografia convencional à fotografia eletrônica, a intangibilidade da segunda é uma diferença clara, na medida em que a primeira se materializa em um filme palpável e a segunda se manifesta em um meio virtual por natureza. O processo produtivo também é outra diferença marcante, já que, ao produzir um único original, as cópias produzidas a partir do procedimento convencional vão perdendo informação⁶¹. Por outro lado, um simples “ctrl c + ctrl v” do computador possibilitam que a imagem original eletrônica seja reproduzida quantas vezes forem necessárias sem que nada seja alterado, rompendo definitivamente com o caráter único que permeou o universo da fotografia por tanto tempo. Agora, não havendo mais a possibilidade para atestar se um arquivo é original ou “reproduzido”, todos podem ocupar a

⁶⁰ Segundo Vicente in Samain (ibid, p.323), o *scanner* é um dispositivo de varredura de dados dedicado à reprodução fotográfica de objetos, normalmente bidimensionais, podendo, nesse sentido, ser considerado também como uma câmara.

⁶¹ Esse processo segue a mesma lógica que orienta a cópia tirada a partir de outra cópia. Ao reproduzir a partir de outras reproduções, a nova imagem cópia tende a ficar cada vez menos identificável, até o momento em que não registrar nenhuma informação além de uma folha em branco.

posição de originais.

Na fotopintura contemporânea, por exemplo, a sequência de produção permanece praticamente a mesma, mudando apenas a etapa da ampliação da imagem, no sentido em que “antes, você recebia a ampliação, colava e pintava. Hoje, você pinta, tira um arquivo, manda pra um laboratório [fazer a ampliação da imagem final].” (SANTOS, s/p, 2013). Dito isto, é incontestável que a fotografia convencional já desenvolvia a manipulação nas imagens. Aquele retoque mencionado tantas vezes era seguramente uma interferência sobre a dura realidade captada pela objetiva. No entanto, ao nos depararmos com a infindável elasticidade das imagens eletrônicas e que se apresentam à disposição para serem manipuladas como uma massa de modelar, podendo assumir a forma que seu produtor ou cliente quiserem, aquela imagem fotográfica analógica se apresenta extremamente mais rígida e limitada. Na realidade, a fotografia eletrônica, por se apresentar como o meio ideal da metamorfose, permite a intervenção infinita entre todas as variáveis que compõem uma imagem. Em cada *pixel*, a cor, o brilho, a forma etc. podem ser controlados esmiuçadamente durante a construção de um projeto visual eletrônico. A partir de gestos marcadamente desconstrutivos, o autor consegue produzir as mais variadas transgressões sobre o registro “básico” do registro fotográfico bruto, distanciando a produção eletrônica de uma vez por todas da dependência da mimese fotográfica tradicional⁶². Na realidade, o que entra em cena é uma nova concepção de realidade explicitamente manipulada que se impõe às imagens e que não é algo passageiro ou apenas um mecanismo decorativo. Pelo contrário, nas imagens contemporâneas ocorre a articulação do quadro fotográfico a um contexto que pretende ser claramente expressivo e que põe em relação variáveis de contextos e posições originalmente distintos.

Desse modo, estando intimamente relacionada à possibilidade de experimentação, a questão da manipulação acessória e decorativa na produção fotográfica oitocentista começa a desempenhar uma função nuclear na atualidade. Claro que a manipulação representada por aquele retoque tradicional e, posteriormente, também pela montagem fotográfica, acompanharam o percurso fotoquímico desde os seus primórdios. Porém, independentemente do retoque que fosse feito para manipular um retrato e interferir sobre uma base fotográfica prévia, como na fotopintura, ou sobre a alteração do negativo na fotomontagem, a

⁶² Um fato interessante apresentado por Machado é a sua concepção de que essas práticas experimentais utilizadas na fotografia eletrônica aproximaram-na muito mais daquele espírito da vanguarda artística que marcou o início do século XX, no caso o modernismo artístico que influenciou as artes plásticas, que daquelas produções fotográficas do mesmo período e que eram sujeitas a mecanismos marcadamente miméticos e realistas. Ainda segundo o autor, a consequência desse alinhamento de interesses entre a instância eletrônica e aquela artística e abstrata é que “pode-se falar hoje, e com uma certa pertinência, em uma reconciliação com a pintura, uma vez que a imagem eletrônica permite à fotografia recuperar a visualidade da arte contemporânea.” (Machado in Samain, *ibid*, p.316)

comprovação da alteração era facilmente comprovada por um olhar mais atento ou, em último caso, por testes microscópicos. Além disso, é importante reforçar que aqueles processos de interferência ocorriam apenas posteriormente ao trabalho do laboratório, em uma etapa subsequente ao registro e *sobre* a imagem, formando um produto simbólico ainda inserido em um contexto dominado pela poderosa concepção objetiva e documental de captação da realidade hegemônica naquele período. Porém, é incontestável que seja aquele retoque surgido no século XIX e feito com tintas, seja o contemporâneo gerado em computador, ambos são, cada um a seu modo e com as ferramentas disponíveis, técnicas de manipulação da imagem. Inclusive, relacionado a isso, Kossoy (2009) postula que uma das potencialidades inerentes à fotografia é a de poder construir uma segunda realidade em representação à primeira, aquela empírica, e que ao inserir a manipulação nesse processo amplia essa equação e passa também a atuar na criação de uma terceira realidade, quer seja inserida posterior ou simultaneamente àquela segunda realidade do registro captado. Enfim, através tanto de um processo tangível como era a fotopintura tradicional como de um abstrato como ocorre na sua versão atualizada, ambos estão a serviço de uma imagem melhorada do modelo representado.

Porém, de outro lado, a fotografia eletrônica passível de tantas manipulações atuais contribuiria para a geração de imagens que não se prendem mais a um passado concreto, a um referente anterior, e sim a referentes fotográficos imaginários e abstratos de um programa de edição de imagens como o photoshop, por exemplo⁶³. Dito de outra maneira, ao escanear ou ligar um cabo de compartilhamento de informações da câmara digital para o computador, a base sobre a qual o autor começará a manipular já tem início por uma segunda realidade, no sentido de que sua matéria-prima já é, basicamente, a ficcionalização de um real empírico. Ou seja, a manipulação eletrônica atua como formadora integral de uma terceira realidade, esta sintética e construída, composta por “representações de representações” (KOSSOY, 2009, p.141), o que acaba por gerar diversas consequências no modo como os sujeitos passam a perceber a própria realidade que os cercam, cada vez mais orientadas pelas imagens e pela virtualidade, assim como pela relativização da confiança no que essas imagens apresentam em suas superfícies e até na própria memória. A memória, por sua vez, em meio a tudo isso, passaria a se comportar de acordo com uma “síndrome da falsa memória”, segundo Lury (ibid), no sentido em que, nos dias de hoje, as pessoas participam de um processo de construção de uma falsa biografia justamente através do contato criado com representações de múltiplas referências culturais e essa percepção enganosa da memória seria justamente o

⁶³ Uma clara reavaliação da teoria barthesiana sobre a relação essencial entre o referente e o objeto que compõe o isso-foi e marcou tão fortemente a concepção objetiva da fotografia analógica.

resultado dessas relações que os sujeitos estabelecem com a nova visualidade, onde a absoluta confiança naquilo que se vê e, mais do que isso, naquilo que se vive, torna-se cada vez mais fluida.

Voltando ao procedimento de interferência virtual, uma das poucas diferenças em relação ao processo tradicional se dá apenas no espaço de sua construção, que se dá naquele através do uso de recursos computacionais gráficos, enquanto no tradicional se dava a partir da manipulação com tintas palpáveis sobre o registro já captado. Porém, como era de se esperar, toda aquela crença que insistia em cercar a fotografia de um realismo anacrônico começa a caminhar rapidamente para se tornar uma posição vinculada a uma tradição que marcou uma época de atuação da fotografia e que não encontra mais espaço para orientar as concepções que se manifestam contemporaneamente. É exatamente nesse contexto específico que, ao mesmo tempo em que as câmaras digitais começam a espalhar essas novas percepções, assiste-se também ao desenvolvimento dos programas de edição de imagens eletrônicas. Basta olhar para a atualidade, quando o trabalho de edição já atingiu um nível de especialização tão avançado que é possível alterar qualquer elemento que constitua uma fotografia. De fato, com o advento das ferramentas digitais de programas de edição como o Photoshop, o trabalho de interferência da imagem antes restrito apenas aos concretos estúdios de retoque, agora pode ser reproduzido em frente à abstrata realidade da tela de um computador.

Na realidade, o Photoshop não apenas se assemelha e representa uma atualização do antigo “laboratório de revelação de fotos” (Portal Terra, 2010) como é muito mais do que isso, funcionando como o típico laboratório pós-moderno atualizável, intangível e informacional. O programa em questão, “distribuído em todo o mundo, disponível em mais de 25 idiomas e com versões online e para tablets e smartphones” (TECMUNDO, 2013) é, sem sombra de dúvidas, o principal e mais conhecido editor de imagens da atualidade. Mesmo aquelas pessoas que nunca desenvolveram qualquer projeto no programa já ouviram falar em alguma situação dos benefícios e melhorias que ele pode oferecer à imagem de uma pessoa. Seu uso na atualidade já está tão consolidado pelos mercados editorial e publicitário que já se tornou pauta recorrente dos programas televisivos de variedades procurar “desvendar” os artifícios com que algumas celebridades são retocadas pelo photoshop.



Figura 15: A atriz Suzana Vieira e a manipulação pelo photoshop
Fonte: Blog Portal Fuxicando (março/13)

A partir de comparações antes *x* depois, a mídia do *showbusiness* que simula uma realidade mais agradável aos olhos do público é a mesma que entrega o “truque” a ele, que fica impressionado com a diferença entre realidade e ficção da imagem manipulada – olha aquele velho e polêmico dualismo voltando à tona novamente – e fica cada vez mais habituado a reconhecer o uso recorrente do programa no universo de sonhos das celebridades e da sociedade do consumo. Num consultório de dentista ou num salão de beleza, é comum ver as pessoas olhando para as capas de revistas com rostos e corpos perfeitos ou, quem sabe, para paisagens que parecem ser muito mais atraentes nos informes publicitários do que realmente o são na realidade empírica, e afirmando, quase que automaticamente, frases como “– Essa aí só ficou assim por quê está toda *photoshopada*. Quero ver se é tão bonita assim quando acorda de manhã”, e geralmente acompanhadas por um “– Assim, até eu”, afirmações já inseridas em nosso cotidiano e que expressam muito do papel atual desempenhado pela manipulação da imagem em nossa sociedade. O photoshop já virou adjetivo.

A história do programa, porém, não é tão atual quanto se pode pensar. Teve seu início na década de 90⁶⁴, quando passou a fazer parte da linha de produtos oferecidos pela

⁶⁴ Na realidade, seus primórdios tiveram início um pouco antes disso. As bases do programa começaram a ser construídas ainda na década de 80. Idealizado pelos irmãos americanos Thomas e John Knoll, filhos de um aficionado por fotografia e entusiasta dos benefícios que a tecnologia dos computadores pessoais prometia

Adobe e foi inserido em uma esfera comercial ampla, podendo-se considerar este momento como um importante marco no percurso registrado na computação gráfica. Inicialmente originado como um software de retoque para fotografias digitalizadas em *scanner* (Portal Terra, 2010), suas funções iniciais de retoque da imagem já se apresentavam poderosas e potencialmente facilitadoras do trabalho artístico. Porém, a consolidação do programa começou a ocorrer de fato a partir da adição de recursos de composição e automação das imagens. Hoje em dia, por exemplo, diversos outros profissionais da imagem, como designers gráficos, de produtos, de moda e de web, além dos fotógrafos, é claro, fazem uso constante do programa, que permite a criação de uma imagem inteiramente virtual e a interferência sobre uma imagem pré-existente, formada ou transformada a partir das ferramentas oferecidas pelo aplicativo. Inclusive, associado a isso, não é demais reforçar que o processo contemporâneo da fotorpintura é um representante do último tipo, na medida em que é desenvolvida a partir de uma fotografia prévia e entregue pelo cliente ao vendedor.

garantir para as atividades cotidianas daquela época. Dada essa influência, Thomas seguiu a vertente visual do pai, com doutorado em Processamento de Imagem na Universidade de Michigan - EUA, ao passo que John optou pelo caminho da tecnologia e trabalhava na Industrial Light and Magic (ILM), a divisão de efeitos especiais da Lucasfilm, estúdio do diretor da franquia *Star Wars*, George Lucas. A questão central é que foi justamente a partir das necessidades e carências vistas em suas áreas de atuação que os dois irmãos começaram a desenvolver pesquisas em conjunto que culminariam naquilo que hoje é o Photoshop. No início, em 1987, o programa chamava-se *Display* e tinha como finalidade apresentar os tons de cinza nas imagens vistas em uma tela de computador monocromática. Posteriormente, os irmãos transformaram-no em um aplicativo de edição de imagens chamado *Image-PRO* e que ainda era utilizado apenas nos meios profissionais, sendo apenas em 1990, quando os direitos do programa foram vendidos para a Adobe, empresa norte-americana que desenvolve programas de computador, e ele passa a se chamar Photoshop, que sua disseminação pelo mundo começou.



Figura 16: Fotopintura contemporânea de Mestre Júlio produzida no Photoshop
Fonte: Santos (2010, p. 57)

Assim como toda tecnologia, porém, o programa também passou por um enorme aperfeiçoamento desde que foi criado, tendo adicionado inúmeras ferramentas para facilitar o trabalho do usuário⁶⁵. Ainda assim, apesar de todas as atualizações pelas quais passou, a finalidade básica do photoshop permaneceu sempre a mesma: manipulação de imagens. No programa, cada um dos recursos da barra de ferramentas permite interferir em algum aspecto da imagem. Para entender todo esse poder que o photoshop tem, é só lembrar do *pixel*. Foi visto que ele é a unidade básica de toda imagem trabalhada virtualmente, isto é, independentemente se ela é essencial ou momentaneamente abstrata, interessando saber apenas que a imagem inserida em uma plataforma digital se transforma em um composto pixelizado. Além disso, também foi dito que em alguns programas específicos, no caso os de atuação gráfica, esses *pixels* podem ser modificados, tornando a imagem um campo aberto para múltiplas experimentações e mutações, ou seja, de manipulações. Sendo o photoshop o principal desses programas, pode-se inferir, portanto, que o entendimento sobre os esquemas operacionais do processo de manipulação na imagem desenvolvidos por ele são representativos de uma importante fatia das imagens geradas na atualidade, estando inclusos

⁶⁵ Ferramentas foram criadas, por exemplo, para oferecer suporte às cores CMYK das artes gráficas de grandes tiragens (1992); retornar a etapas anteriores do processo, a *History* (1998); habilitar a imagem para o ambiente web, a *Save for web* (1999); encolher ou aumentar uma certa área da imagem, a *Liquify* (2000); possibilitar trabalhar com arquivos não processados pela câmera digital, ou seja, de manipular conteúdo de maior qualidade, a *Camera Raw* (2002) e outras. (Portal Terra, *ibid*)

aí também os fotorretratos pintados que vem sendo produzidos atualmente. Associada a isso, a possibilidade de combinação de todas as ferramentas disponíveis no programa em tantos modos particulares de operação fazem com que elas realmente atuem como ferramentas, isto é, como instrumentos para serem utilizados para os mais variados objetivos dos usuários, reforçando, assim, o ideal de experimentação que o programa oferece ao usuário.

Além disso, uma ferramenta em específico desempenha uma função essencial nos trabalhos desenvolvidos no photoshop: as camadas⁶⁶. As *layers* são consideradas o aspecto mais importante no desenvolvimento da manipulação, na medida em que é apenas através delas que a combinação de elementos de imagens distintas (montagem), a sobreposição de planos (primeiro plano-fundo) e a correção de determinadas áreas da imagem sem que haja interferência nas demais são tornados possíveis. Durante o trabalho sobre uma base fotográfica dada, diferentes instrumentos do programa tornam possível alterar precisamente os *pixels* das imagens em toda a sua composição. Na forma, é possível comprimir o quadril ou expandir a boca de uma determinada pessoa ou alterar a cor da região dos olhos, o brilho do cabelo ou a textura na região da pele, além de adicionar filtros de nitidez, contraste ou desfoque que podem criar cenários combinados com os personagens tratados justamente através das camadas. Enfim, a fisionomia de uma pessoa pode ser recriada e melhorada pelo programa, que

[...] oferece tudo, tem muitas ferramentas. [...] Eu uso a ferramenta 'superexposição' pra traçar; o pessoal usa o pincel e aí fica o traço duro. [...] Já com a 'superexposição' e a 'subexposição' você consegue. Uso a ferramenta 'desfoque' com a ferramenta 'borrar'. Com essas ferramentas, você consegue fazer qualquer retrato. (SANTOS, 2010, p.26)

Associado a isso, a importância das camadas se mostra fundamental também no processo produtivo atual da fotopintura, uma vez que as etapas que eram trabalhadas em separado e por uma grande equipe no processo tradicional são atualizadas e concentradas em um trabalho único desenvolvido por Seu Júlio, mas ainda assim separado em etapas. Segundo Santos (ibid), inicialmente, o fundo da imagem e da roupa originais são recortados digitalmente para destacar apenas o rosto. Feito isto, parte-se para o retoque do rosto em uma camada à parte, que envolve a pele, o cabelo e os traços da face (olhos, nariz e boca). Com o rosto retocado, então se inicia a aplicação do vestuário no retratado: o tradicional paletó para os homens e o vestido estampado e colorido para as mulheres são montados também em uma camada independente. Posteriormente, os últimos detalhes são adicionados, como alguns

⁶⁶ Criadas na versão 3.0 do programa, em 1994.

efeitos de luz e sombra que garantam uma verossimilhança mínima a uma imagem que já foi tão modificada e a pintura do fundo é finalmente criada, igualmente àquele fundo neutro das produções anteriores. Portanto, qualquer fotografia pode ser profundamente alterada na era eletrônica. Adicionam-se elementos, excluem-se outros e aperfeiçoam-se os já existentes através da manipulação feita não mais *sobre* a imagem, mas *na* própria imagem, em sua própria constituição, tornando a comprovação da manipulação uma tarefa cada vez mais difícil e, conseqüentemente, estimulando a desconfiança acerca da fidedignidade fotográfica.



Figura 17: Estágio avançado do procedimento de fotopintura no photoshop

Fonte: Flickr Boivoador

Mais do que isso, pode-se inferir que a manipulação eletrônica é marcada por um claro paradoxo, no sentido em que, ao mesmo tempo em que o processo é atualizado e dá continuidade à construção de uma imagem mesmo após o seu registro, esta não se dá de maneira completamente nova. “Eu acho que fotografia sempre foi tratada. Sempre. [...] O Photoshop é apenas [...] o filho mais novo dos retoques antigos (Santos, 2013). Inclusive, para concluir essa questão, Vicente in Samain (ibid) defende a diferenciação apenas de nomenclatura entre os retoques a partir dos diferentes meios onde eles ocorrem, elegendo o termo manipulação ao invés de pós-produção para o procedimento de retoque virtual, na

medida em que se refere a procedimentos particulares da nova interface que ampliam a atuação produtiva, e não apenas aqueles claramente decorativos e pós-produtivos desenvolvidos primeiramente.

Ou seja, conforme vem sendo descrito desde o capítulo anterior, já era possível perceber que as instâncias representacionais e ficcionais sempre existiram e orientaram a elaboração de todas as imagens, até mesmo aquelas do século XIX e que se autoproclamavam extensões fiéis da natureza. Porém, é apenas com o advento eletrônico que a continuidade de qualquer concepção que ainda situasse a fotografia sob a égide da realidade objetiva foi tornada inviável e experimentada em sua totalidade. Enfim, é por tudo isso que o rompimento definitivo com o mimetismo atribuído essencialmente ao fotográfico pode ser considerado uma das maiores contribuições da visualidade contemporânea. Mais do que isso, a nova visualidade força a fotografia a se reposicionar frente a um jogo de tensões entre o ontem e o hoje.

Logo, em um cenário como esse, é importante reforçar que o surgimento da fotografia eletrônica, apesar de ter desempenhado uma grande força geradora de mudanças no campo das imagens, não teve o poder de abolir ou invalidar as funcionalidades da fotografia convencional e de seus mecanismos de representação, segundo uma visão apocalíptica e que talvez cogitasse a extinção dos modos de visualidade que antecederam o novo paradigma. Muito pelo contrário, o que se apresenta com a ascensão dos modos novos de apreensão do sensível é um processo de transição e negociação constante, no qual as técnicas se aproximam e se permeiam entre si em uma relação produtiva e criadora.

Progredindo na caracterização da fotografia eletrônica, ao partir da premissa de que todos os produtos que integram um mercado de consumo sofrem a influência de regras econômicas e de aperfeiçoamento constante, a passagem de um meio para outro é envolvida por questões extremamente complexas e muitas vezes imprevisíveis, que perpassam os usos atribuídos socialmente a cada uma delas pelos distintos públicos, contextos e períodos. Nesse sentido, inclusive, a atuação do fotógrafo se torna mais um ponto tensional no espectro que envolve a eletrônica, uma vez que a atuação dele também precisa passar por um processo de atualização expresso no realinhamento de suas práticas e de seus papéis na produção de imagens que se distanciam do universo da fotografia tradicional no mesmo ritmo intenso em que se aproxima e se afina ao universo da eletrônica.

Mesmo assim, como era de se esperar, os fotógrafos reagem de formas distintas aos novos métodos, com alguns se prendendo a concepções tradicionalistas e se recusando a ceder aos estímulos da eletrônica e outros conseguindo se adaptarem mais facilmente e sem

grande resistência às mudanças do mercado e, com isso, atualizando-se como profissionais para os novos recursos e demandas do público. Enfim, a questão é que, independentemente se causadas pela flexibilidade profissional ou por estratégia de sobrevivência, o campo profissional fotográfico precisa adaptar seus modos de trabalho para se adequarem aos novos padrões visuais inaugurados com a informatização imagética. Nesse ponto, o conhecimento anterior adquirido pela experiência fotográfica apresenta-se como um grande diferencial, na medida em que pode se articular com a busca pelos conhecimentos digitais em processo de aquisição, o que justifica a consideração de Seu Júlio quando afirma que “[...] todo esse programa aqui, ele já foi feito em bases de conhecimentos antigos. Quem tinha esse conhecimento aqui, trouxe pra cá, leva uma vantagem imensa.” (SANTOS, s/p, 2013).

A causa desse fenômeno não é tão difícil de ser compreendida. É fato que os equipamentos digitais levaram a automação do equipamento fotográfico a um nível substancialmente maior e que, por isso mesmo, acabaram não possibilitando o controle manual completo das ações por seus autores/produtores. A visualização imediata da imagem fotografada no visor da câmara, por exemplo, já adiciona a possibilidade da pré-edição do material que traz implícito em si o privilégio dado à quantidade em detrimento da qualidade como algo inerente às imagens digitais, por quê nas câmaras automáticas, podemos tirar quantas fotos quisermos sem pagar preço algum para revelá-las. Tudo isso, de um lado, poderia levar a crer que os fotógrafos automáticos não possuiriam o mesmo domínio dos procedimentos já consagrados pela fotografia. Em contrapartida, porém, o automatismo cada vez mais acentuado pode levar a outro ponto, na medida em que o fotógrafo também precisa exercer um esforço extra para não ficar completamente sujeito às regras predeterminadas pelo aparelho eletrônico e programado, conforme acontece atualmente com Seu Júlio depois que ele passou a dominar as ferramentas necessárias para executar seu trabalho.

Eu não quis [...] trazer a minha profissão pra dentro do computador, pra dentro de um programa. Eu não quis. Ele teve que se adaptar a mim. Eu fiz com que ele me prestasse serviço. Ele é um colaborador. Ele é usado apenas como ferramenta. Eu não sou escravo dele. A minha profissão não é escrava de um programa de computador. (SANTOS, *ibid*)

Com isso, o papel do autor passa a ser a de um mediador entre as questões tecnológicas visuais e as posições sociais às quais suas produções se destinam. Ou seja, é por tudo isso que a função tradicional do fotógrafo em registrar imagens acaba sendo deslocada, na medida em que o fotógrafo, que antes era o personagem central na produção, passa a desempenhar hoje o papel de fornecedor da matéria-prima que será processada virtualmente.

Por outro lado, contudo, toda moeda tem dois lados. Para concluir, a outra face precisa ser mostrada. Há uma certa ingenuidade e superestimação ao atribuir às ferramentas eletrônicas a garantia integral de liberdade e o direito à manipulação das fotografias, como se as possibilidades fossem infindas. Pelo contrário, assim como as práticas antecedentes, os novos meios também possuem limitações operacionais e estéticas que acabam propiciando a criação de paradigmas produtivos que orientam a maioria das produções. Ao contrário do que pode fazer crer, já foi mencionado inclusive como o modelo computacional também se baseia fortemente em modelos pré-estabelecidos. A combinação entre o equipamento no qual a produção ou a manipulação da imagem são desenvolvidas e os programas gráficos que estão à disposição da sociedade traz embutidos em sua estrutura “modelos operacionais e estéticos que, muitas vezes, passam despercebidos, apesar de se constituírem em densos condicionantes ideológicos” (VICENTE in SAMAIN, *ibid*, p. 325).

As ferramentas que têm ali são as mesmas que eu usava ali [no cavalete]. Então, por isso que a gente consegue [...] executar esse tipo de trabalho assim. Por quê, como eu não me tornei refém dele, eu não quis viver à custa de um programa que eu desse um *click* e ele resolvesse os meus problemas. Eu executo, eu desenho, eu traço, eu faço o colorido, eu afino, eu retoco, eu faço tudo aquilo que eu fazia numa sequência de fotopintura. (SANTOS, *ibid*)

É justamente por esses fatores que Lury defende a atualização da cultura visual, que deixa de estar orientada hegemonicamente pela estética e passa a se apresentar como uma cultura da prótese mencionada anteriormente. A prótese, entendida como um dispositivo perceptivo ou mecânico, possibilita que o sujeito ultrapasse os limites de suas dimensões individuais e próximas e se encaminhe para o da auto extensão, ou seja, é criada uma nova forma de expressar a identidade a partir de um fenômeno responsável por afetar tanto as configurações da identidade social e individual quanto das experiências e a forma que lidamos com a informação nos dias de hoje. Se, de um lado, a orientação cultural estética entendia a invenção cultural como parte complementar a uma capacidade natural do sujeito, a cultura de prótese considera justamente os atributos culturais e naturais de forma indissociável, como acontecia desde o início da fotografia e das funções extraídas dela pelas distintas classes, mas agora a partir de relações tensas e muitas vezes desequilibradas, onde elementos de origens distintas se cruzam uns com os outros e formam os produtos híbridos. Enfim, ao mesmo tempo em que a fotografia pode evidenciar o vazio da perda de algum sentido, ela própria também pode estimular na relação com o público a criação de sentidos outros para preenchê-la, ocupá-la, visto que a modificação temporal gerada pela imagem digital, também rompe

drasticamente com a noção de historicidade presente tradicionalmente na superfície da fotografia. A partir daí, então, o objeto supera o referente, a arte supera a vida, a imaterialidade supera a materialidade e a aparência toma o lugar antes ocupado pela realidade.

Para concluir, é importante que se reforce que não é apenas a identidade a ameaçada com as mudanças, mas também a própria noção tradicional de família e nação. Em uma cultura que está cada vez mais global e na qual ocorrem trocas cada vez mais intensas, as fronteiras entre o interno e o externo estão cada vez mais frágeis e marcadas por fluxos constantes de pessoas, ideias e imagens. Talvez justamente por isso, e ainda que as relações entre imagens fotográficas e seus referentes sejam tensionais na atualidade, a fotografia busca retornar ao referente que a originou, em uma clara contraposição à dinâmica operante virtualmente⁶⁷. Ao contrário do caminho criado pela virtualidade, o caminho oposto é expresso justamente pelo retorno da fotografia eletrônica para o suporte físico do papel como possibilidade que também integra a dinâmica das imagens contemporâneas. Bem, talvez um fator em específico possa justificar essa escolha.



Figura 18: Fotopintura do Mestre Júlio realizada com o Photoshop a partir de duas fotos 3x4

Fonte: Santos (2010, p. 49)

⁶⁷ Vicente apregoa uma visão que estabelece a existência de duas ordens de fotografias na categoria virtual: as imagens de primeira geração, produzidas por câmaras eletrônicas e que já nascem imersas na virtualidade abstrata dos novos meios, e as imagens de segunda geração, geradas a partir da digitalização de imagens registradas por câmaras convencionais, o que já seria uma primeira forma de manipulação na fotografia, como ocorre no processo contemporâneo da fotopintura. Inclusive, ao procurar encontrar as razões que justificariam essa contracorrente do retorno da fotografia virtual para o suporte físico, Vicente expõe a tradição material da fotografia e a credibilidade ainda associados ao documento impresso, que, mesmo frente a uma dimensão virtual que toma conta de todos os espaços, continuariam sendo valores preservados pelo público que recebe tantos estímulos via pixel que escolhe alguns momentos especiais para ultrapassar os limites virtuais e chegar à materialidade. Isso pode representar, sem sombra de dúvidas, uma função valorativa para seus personagens, que continuam recebendo os vendedores em suas casas ou cruzando com eles nas praças pelo Brasil afora e fazendo os pedidos de uma fotopintura material para ser emoldurada e ainda pendurada na parede.

Por exemplo, nos casos em que a manipulação reconstrói completamente uma realidade, isto é, nos casos em que a imagem não consegue mais fornecer evidência clara e incontestável a nível do conteúdo, pode-se ainda recorrer àquele valor que o bem possui para seus personagens, assim como as memórias, mesmo que falsificadas, podem apontar também para um conjunto de valores que se mantém como válidos para o espectador. Ora, se desde a primeira experiência do registro fotossensível a fotografia sempre esteve associada à noção de documentalidade e preservação material de momentos especiais para a vida de cada sujeito, ao realocarmos as imagens dos álbuns de família e dos porta-retratos para os CD-rooms, pastas nos arquivos do computador ou quaisquer outros suportes eletrônicos, a memória também passa a ser paulatinamente transferida do material para o imaterial. Pensemos, então, que se a memória já é um fenômeno essencialmente abstrato e que se manifesta mentalmente, e que se o sujeito encontrou na fotografia uma maneira de expressá-la para um espaço além da subjetividade íntima⁶⁸, é de se esperar alguma resistência de um público habituado à materialidade da fotografia e que agora se defronta com imagens predominantemente intangíveis. Em contrapartida, porém, é justamente para contrabalancear essa tendência que a dimensão material

[...] irá se valorizar, na medida que os antigos suportes fotográficos, papéis, álbuns, etc. desaparecem. Estamos numa época ambígua, em que passamos por um lado por uma veemente aceleração de tecnologias, e por outro lado, pela valorização de tudo que é antigo, único e que permite uma historização. Por um lado, o sujeito cada vez mais consciente da sua individualidade, e por outro, cada vez mais inserido numa sociedade de massas. Colecionar está em moda, já que qualquer coleção torna-se um elemento da identidade do seu colecionador. Isto vale naturalmente para a valorização das artes plásticas, em geral, como para a cultura popular onde houver criação artesanal inconfundível e expressão individual. (RIEDL in CHIODETTO, *ibid*, s/p)

Ou seja, a possibilidade de manipulação e de transformação constante e irrefreada sobre o referente colocam a memória em risco, inserindo-a numa lógica da distorção da história na “síndrome da falsa memória” já descrita, mas, em paralelo à tendência de pixelização e informatização, também coexiste o caminho inverso e expresso pelo retorno da instância virtual para aquela real melhorada e concreta sonhada desde muito tempo atrás. Desse modo, então, acaba não importando tanto se o suporte mudou ou se a visualidade contemporânea vem modificando tudo ao seu redor. Na realidade, a busca pela realização

⁶⁸ Além, é claro, pelo caráter memorial e familiar que foi um dos principais fatores de disseminação da fotopintura.

individual e social através da fotografia permanece viva desde aquela fotopintura dos estúdios de retoque como o do Mestre Júlio Santos. Então,

Pra quê verdade absoluta? Pra que, se nós podemos sonhar um pouco pra sermos um pouco felizes dentro desses nossos sonhos, já que nós não conseguimos ser felizes com as realidades. [...] Eu vivo num mundo de sonhos. [...] Então, num vamos deixar tirar o direito dos outros sonharem até com coisas simples como isso [a fotopintura]. (SANTOS, *ibid*)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, ao se propor a problematizar os principais procedimentos técnico-operacionais e simbólico-representativos que permearam a fotopintura anteriormente e os que a permeiam na atualidade, possibilita extrair inúmeras conclusões. Em primeiro lugar, por exemplo, fica mais do que atestada a inviabilidade de se empreender qualquer concepção que ainda pretenda colocar as práticas populares em uma posição inferior àqueles modos considerados mais legitimados e artísticos. Ora, se foi visto esmiuçadamente que a fotografia popular de modo geral e a fotopintura de modo específico são orientados por mecanismos complexos de elaboração e gerados por inúmeras variáveis além das estritamente fotográficas, isto é, marcadamente sociais e ideológicas que contribuem para construir tantos modelos prévios e recursos compositivos quanto aquelas produções amplamente reconhecidas, o que justificaria continuar relegando-as a uma posição marginal? Ainda mais nos dias de hoje, quando todos os sujeitos se tornaram efetivamente produtores da infinidade de imagens com as quais nos defrontamos hoje, ou seja, visto como a fotografia alcançou um grau de popularização que não é determinado por questões de classe como antes, apenas uma visão preconceituosa ou ignorante poderia fazer com que velhas concepções ainda fossem consideradas inquestionáveis. Felizmente, essa realidade está em pleno processo de transformação. No campo de estudo fotográfico, por exemplo, os trabalhos desenvolvidos que centram suas análises sobre os fenômenos de popularização e disseminação da imagem ganham cada vez mais força, como nos estudos de análise da imagem no contexto das redes sociais, por exemplo. Na realidade, mais do que isso, a própria pesquisa levantada aqui também se apresenta como uma tentativa de trazer à tona temas que ficaram esquecidos durante muito tempo.

Ainda associado a isso, essas novas tecnologias voltadas para a produção das imagens estão justamente fazendo com que as bases de sustentação da fotografia sejam deslocadas e reposicionadas junto às transformações sociais em curso. Os fatores sociais, técnicos, econômicos, estéticos, tudo parece estar contribuindo para uma reformulação na maneira como encaramos a imagem nos dias de hoje, sendo justamente a partir desse posicionamento que aqueles tradicionais dualismos que permearam a fotografia desde o seu início também acabam perdendo força e se tornando infrutíferos. Arte ou técnica, realidade ou ficção, fotografia burguesa ou popular, tradicional ou moderna, isso ou aquilo como escolhas auto excludentes, tudo isso se tornou ultrapassado frente a todas as transformações que vêm

ocorrendo nos últimos anos. Ou seja, é justamente nesse contexto que novas metodologias e áreas de atuação profissionais acabam sendo refletidas em uma reformulação do mercado de consumo imagético e, logicamente, do meio fotográfico, efetivadas de acordo com cada contexto sociocultural onde atuam. São questões como essas que, justamente por serem inerentes à análise sobre o universo atual do sensível, também são fundamentais na compreensão da posição que vem sendo desempenhada pela fotopintura atual.

Representante material e simbólica de uma tradição que acompanhou o próprio percurso da fotografia e, especificamente na obra do Mestre Júlio Santos, da vida do sertanejo nas últimas décadas, a fotopintura também passou ela própria por uma atualização em seus processos. O trabalho que antes era feito com o pincel aplicando as granulosas tintas sobre o registro foi substituído pelo pixelizado *brush* disponível virtualmente na tela de um computador no photoshop. Aquelas camadas de tinta cedem lugar às *layers* informacionais que manipulam a imagem em sua constituição essencial e deixam as mãos do autor limpas. Na realidade, as mãos estão limpas apenas ao nível da aparência visual, por quê ao nível do simbólico, as mãos continuam sujas de tinta da mesma forma. A intenção representativa da fotopintura permanece exatamente a mesma. O vendedor continua cruzando as cidades em busca de pessoas que ainda almejam verem a si mesmas de modo idealizado.

Na realidade, a tecnologia foi o maior alvo da contemporaneidade sobre a fotografia, uma vez que a representação continua de certo modo similar ao que já era feito décadas atrás, com a mudança se situando exatamente na maneira como se reage a isso. Antes, aquela manipulação, por mais que ainda existisse, estava inserida em um paradigma que colocava a objetividade e a busca pelo realismo no centro dos esforços e a subjetividade da representação em segundo plano. Hoje, não é assim. Pelo contrário, é facilmente perceptível como a manipulação levada a um nível substancialmente maior pela esfera virtual trabalha os modelos de origens distintas como o fotográfico e o pictórico em prol de um mesmo produto, este essencialmente híbrido e com características das duas vertentes, exatamente o que já ocorria no processo tradicional. Ou seja, os cruzamentos entre o processo antigo e o atual são maiores que os distanciamentos, uma vez que o paradigma social contemporâneo foi o grande responsável por implantar uma nova percepção sobre um fenômeno que já existia e que só agora encontrou o cenário ideal para ocupar no campo das ideias a posição privilegiada que já ocupava no seio familiar e na memória do seu público.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Déborah R. **Representação como tensão na fotografia: pensando a fotopintura**. Estudos Goiânia, v.38, n.4, p. 771-791, out/dez.2011.
- BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003
- CHIODETTO, Eder. **Fotopinturas – Coleção Titus Riedl**. In: Arte Brasileira: além do sistema (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/fotopinturas-colecao-titus-riedl-artistas/>>. Acesso em 17 ago/2013
- CORRÊA, Juliana Rosa. **A evolução da fotografia e uma análise da tecnologia digital**. 2013. 92 p. Dissertação (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – UFV, Viçosa, 2013.
- COSTA, Helouise; Rodrigues, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DIAS, Elaine Cristina. **A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I**, de Jean-Baptiste Debret. In: Anais do Museu Paulista, vol. 14, n.1, jan.- jun. 2006. Universidade de São Paulo, São Paulo: Nova Série, 2006.
- FABRIS, Annateresa. **Redefinindo o conceito de imagem** in: Revista Brasileira de História vol.18 nº 35, São Paulo, 1998.
- _____. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. Annateresa Fabris (org.) – 2 ed./ reimpresso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.
- HALL, Stuart. Notas sobre a Desconstrução do Popular. In. HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.247-266.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2ª ed. ver. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
 _____. **Realidades e ficções na Trama Fotográfica**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LAVELLE, Patricia. **O espelho distorcido. Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LURY, Celia. **Prosthetic Culture: Photography, memory an identity**. London: Routledge, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p.317-325.

MOURA, Carlos Eugênio (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Ed. Nobel, 1983.

PARENTE, Cristina S. **A câmera e o pincel ou o olho e a mão no retrato pintado de um povo**. 1995. 130 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1995.

RIBEIRO, Solon. **Lambe-lambe: Pequena história da fotografia popular**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997.

RIEDL, Titus. **Últimas Lembranças**. Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; CAUDURO, Flávio Vinícius. **Algumas características das imagens contemporâneas**. In CD-Rom: XIV Encontro Anual COMPÓS. Niterói: UFF, 2005, p.1-12.

SANTAELLA, Lúcia. **Os três paradigmas da imagem**. In: ETIENNE, Samain (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac São Paulo, 1998, p.295-307.

SANTOS, Júlio. **Júlio Santos: mestre da fotopintura / Júlio Santos**. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2010.

_____. Entrevista (transcrita), [06/12/13]. Disponível nos Anexos. Entrevista concedida a Alexandre Heverton Maia Lima.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2001.

VICENTE, Carlos Fadon. **Fotografia: a questão eletrônica**. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998, págs. 327-336.

SITES VISITADOS

Origem do retoque em fotografia. Disponível em:
 <<http://conservacaodefotografia.blogspot.com.br/2011/02/fotopintura-lancamento-do-livro.html>>. Acesso em: 14 out 2013

A História do Photoshop. Disponível em: <<http://tecnologia.terra.com.br/hardware-e-software/photoshop-completa-20-anos-conheca-ahistoria,6f08fc67b84ea310VgnCLD200000b6cce b0RCRD.html>> Acesso em: 13 nov 2013.

<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/brasileiros/fotopintura/>

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=retrato>

<http://gquintas.wordpress.com/2009/10/13/era-para-ser-um-simples-encontro%E2%80%A6/>

<http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>

http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page

<http://focusfoto.com.br/a-fotografia-e-necessaria-3/>

<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/08/do-betume-ao-ccd-evolucao-das-cameras-fotograficas.html>

<http://olhave.com.br/blog/fotopintura/>

<http://www.caligrafitti.com.br/retratos-pintados-a-fotografia-vernacular-brasileira/>

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2012/07/14/noticiasjornalvidaarte,2878822/retrato-pintado.shtml>

<http://www.oestadoce.com.br/noticia/mestre-julio-santosfotopintura>

<http://www.forumfoto.org.br/retratos-pintados/>

<http://www.cyroalmeida.com/arupa/index.php/fabricando-sonhos-julio-santos-e-o-retrato-pintado/>

<http://www.updateordie.com/2012/05/14/retratos-pintados-o-photoshop-low-tech-do-nordeste/>

<http://jeffcelophane.wordpress.com/2011/03/01/fotopintura-a-memoria-tatuada-na-parede/>

<http://proyectoidis.org/kodak-100-vista/>

<http://orangemercury.blogspot.com.br/2013/04/1948-polaroid-first-started-selling.html>

<http://portalfuxicando.blogspot.com.br/2013/03/impressionante-suzana-vieira-com-e-sem.html>

<http://www.flickr.com/photos/boivoador>

ANEXOS

1. Transcrição de entrevista realizada no dia 6 de dezembro de 2013⁶⁹ com o Mestre Júlio Santos em seu estúdio, que continua no mesmo lugar desde a sua inauguração, na Rua Gonçalves Lêdo, 1779, Joaquim Távora/Piedade, em Fortaleza.

(...)

Para começar, o que o senhor acha do termo retrato pintado? Para o senhor, retrato pintado e fotopintura são sinônimos?

Essa colocação foi feita pela Cristiane Parente, porém eu, eu...sempre discordei dela. Eu nunca achei...Até por quê, em princípio, ela era fotopintura a pastel ou fotopintura a óleo...Então, esse nome, ele veio com a Cristiane Parente, e ela acrescentou na monografia dela [na realidade, Seu Júlio se refere à dissertação de mestrado de Cristiana Parente, A câmara e o pincel ou O olho e a mão no retrato de um povo, de 1995] e...a Regina Casé também, quando teve aqui, também invocou esse mesmo nome e eu, apesar de questionar e tudo, ele acabou por tomar uma certa conotação... Eu acho que retrato pintado é outra coisa. Retrato pintado não é fotopintura. Eu acho que fotopintura é um casamento perfeito entre duas artes: a arte de fotografar e a arte de pintar, agregar valores à fotografia. A minha opinião. Como também eu não gosto disso que eu escuto... Tem muita coisa que eu não gosto. Odeio a palavra lambe-lambe. Eu não gosto, por exemplo, de incluir fotografia como arte popular. Eu acho que arte é arte, independentemente de ter popularidade ou não ter. Eu acho que escultura tanto faz você fazer boneco de barro como você fazer escultura em mármore. Eu acho que Michelangelo não é mais importante do que Mestre Vitalino quando faz as artes dele em Caruaru com boneco de barro. Apenas o nível cultural, o nível de estudo, as escolas que eles atingiram que foram outras. Uma pessoa nasceu no interior e só teve acesso àquilo e ficou velho vendo aquilo e mexendo com a mão e tendo o tato e o barro como matéria prima pra executar sua obra de escultura é outra história. Porém, os dois são escultores.

O senhor num gosta muito dessa diferenciação, então...

Eu não gosto muito, até por quê é como você estar num canto e, às vezes, ter um fotógrafo e ele, pra discriminar aquilo...por exemplo, a raiva que eu tenho desse nome lambe-lambe é exatamente essa. Você fala do lambe-lambe quer dizer que...lambe-lambe, lambe-lambe é o

⁶⁹ Os primeiros minutos da entrevista consistiram em uma breve descrição para Seu Júlio sobre o processo de escolha do universo da fotopintura como tema do presente trabalho de conclusão de curso e dos objetivos que levaram a entrevistá-lo.

que? Onde é que tá essa nomenclatura na fotografia? Ela foi criada um dia desses pelo Kossoy [Boris Kossoy, importante teórico brasileiro na área da fotografia e autor de uma vasta bibliografia sobre o tema, com alguns de seus livros, inclusive, compondo o *corpus* teórico do presente trabalho]... Então, ele criou isso, a mídia soltou e o próprio fotógrafo que já não é mais nativo...ele terminou por assumir isso. Por quê? Por que a mídia começou a querer, porém eles num conhecem nada da história deles. Eles não sabem, por exemplo, que aquela máquina não foi feita em 1915 aqui em São Paulo pelo Francisco Bernard. Papo furado. Ela foi feita em 1841 por um cientista fotógrafo, o Fox Talbot, que foi o primeiro cara que conseguiu isso de uma máquina que tinha um grande formato. Então, na época num se chamava de lambe-lambe. E, depois, ela teve uma caminhada grande com o fotógrafo instantâneo, que eles batiam e entregavam na hora. Depois, eles tiveram [na] Europa, parte da Ásia, América do Norte, tiveram na América do Sul, e todos como fotógrafos ambulantes ou itinerantes. Só aqui no Brasil, eles tiveram entre mil e novecentos e... eu, eu vou fechar, de 1930 a 1972, eles fizeram em torno de 37 milhões de fotografias para documentos. Então, só por isso, eles já mereciam todo o respeito do mundo e mereciam ser tratados como fotógrafos e não como lambe-lambes. Eu acho que o ato de lambe é uma nomenclatura que *tá* completamente fora daquilo que a gente chama de dados fotográficos. Eu acho que...eu não conheço em nenhum dicionário essa palavra lambe-lambe, até por quê, na época em que a fotografia foi tida com respeito até o que... até a época dos grandes estúdios, grandes laboratórios e tudo...Hoje que a fotografia entrou num processo onde a pessoa sem o menor conhecimento, sem saber o que é ASA, sem saber o que é DIN, sem saber o que é sensibilidade, sem saber o que são produtos químicos, sem saber o que é uma lente, sem saber qual é o valor de um flash, potência de flash, como se consegue foto...A partir desse momento em que as escolas desapareceram, aí sim, aí sim a fotografia popularizou-se, por que ela atingiu todas as classes sociais...aí sim a fotografia é fotografia popular, por que ela popularizou-se, e não por quê ela atingiu um nível de pobreza. A pessoa vai chamar de popular por quê o nível social que ela atingia não era o mesmo da classe X que frequentava os estúdios ou que ia para o *glamour* dos estúdios ou que ia ser fotografado por um fotógrafo de evento. Então, se diferenciava aí.

Então, a fotografia popular entraria mais na ampliação do público do que...

Do que no atestado de pobreza. Então, são certas colocações que eu não gosto nem de me reportar por que eu acabo me empolgando e eu não... Então, são erros que se cometem até em nível acadêmico. Você passa por um nível acadêmico, talvez você nunca tenha escutado isso,

já escutou?

Do lambe-lambe?

Não, isso que tá dito aí, que eu te disse agora, já escutou?

Assim, tem algumas correntes que trazem isso, de não só isolar a cultura, as classes menos favorecidas, como se...

Isso! Isso [correntes tradicionais e que tratam as produções culturais de modo hierarquizado e apartado das dinâmicas sociais que as transformam constantemente] é decorrente da ignorância...e a ignorância não está só do lado de fora, com a ignorância das pessoas pelos níveis sociais e nos níveis acadêmicos você num alcança. Também está nos níveis acadêmicos. Fotografia é *tido* apenas como um dado que/Às vezes, as pessoas vão fazer palestras da fotografia como memória, fotografia como documento, fotografia como passado ou fotografia como presente. Mas você pouco ouve falar que fotografia estaria presente no futuro. Nós estamos fotografando o futuro no presente. Aí você diz: - Como? Aí você diz: - Quantos fotógrafos têm em Marte? Quantos fotógrafos têm nas galáxias, por exemplo, agora? Quantos fotógrafos têm nos confins do mundo atingível hoje? Quanto mil anos nós estamos percorrendo e fotografando? Estamos vivendo isso no futuro, ou melhor, estamos fotografando isso no presente, mas estamos aí...Se nós estamos conseguindo passar dos momentos presentes, nós estamos no futuro, com ela trazendo para o presente do tempo futuro coisas que nós só vamos atingir daqui a quantos mil anos, ou quantos séculos? Mas nós estamos já vivenciando, vendo. Só a fotografia tem esse poder. Só a fotografia e ninguém mais. Ou nenhuma arte. Ou nada aqui presente. E, cientificamente, ela presta os maiores serviços, através dos microscópios, através do escaneamento das pessoas que morrem e que, hoje, em vez de serem dissecados seus corpos dentro dos necrotérios eles, no trabalho de necropsia, eles usam um *scanner*. O *scanner* é o que? O *scanner* é a arte de reproduzir...

Então, a fotografia se fazendo cientificamente presente, academicamente presente. Então, ela é importante, esses dados, pra mim, na minha concepção. A fotografia eu vejo assim, e olha que eu não vivo na fotografia. Eu vivo da fotografia. E eu vivo depois da fotografia, por que o meu trabalho é o trabalho de que? É o trabalho de estar na UTI da fotografia, quando ela já está quase sem condição, como aqui [Júlio mostra uma das imagens emolduradas em sua parede, que mostra a recuperação da fotografia de uma mulher a partir do procedimento da fotopintura]. Depois de ter sofrido toda interferência no mundo possível feita por cima dela, aí ela vem pra que eu recupere. E vem pra *mim* realizar sonhos, como, por exemplo, deixa eu te

mostrar [Júlio Santos abre o arquivo digital de uma imagem fotográfica original de uma moradora de rua e outro arquivo com a mesma imagem já retocada pela fotopintura]. Esses aqui são alguns moradores de rua de Fortaleza e esse trabalho tá sendo... tá numa exposição em São Paulo. Você pega uma senhora dessa aqui. Que sonho como pessoa física uma criatura como essa pode ter? O corpo já completamente deformado, a imagem dela, pele, tudo estragada, sem pelos no rosto, sem direito àquilo que a Ana Maria Braga tem direito, não é? Pois eu vou mostrar pra você a imagem dela [pós-tratamento da fotopintura]. É a mesma pessoa? A auto-estima dela...E isso você tá vendo ela pequena. Vou crescer pra que você veja a um metro, então. A pele dela é outra. Num foi o dinheiro que comprou isso, num foi nenhum *esteticista* que fez isso nem nada. Foi uma arte de trabalhar em cima da fotografia. Por isso que, às vezes, as pessoas conhecem o trabalho da gente por aí afora e atribuem ao que, à morte, à memória, ao passado, a essas coisas. Eu me reciclei a partir do momento em que eu deixei de estar ali. Saí de trás de um cavalete e passei pra frente de um computador, mas eu não levei o meu trabalho, eu não levei o computador pra dentro do meu trabalho, eu não levei. Eu levei ele pra prestar um serviço ao meu trabalho. As ferramentas que têm ali é a mesma que eu usava ali [no cavalete]. Então, por isso que a gente consegue fazer esse tipo de...executar esse tipo de trabalho assim. Por quê, como eu não me tornei refém dele, eu não quis viver à custa de um programa que eu desse um *click* e ele resolvesse os meus problemas. Eu executo, eu desenho, eu traço, eu faço o colorido, eu afino, eu retoco, eu faço tudo aquilo que eu fazia numa sequência de fotopintura, que era o que? Reproduzir, ampliar, colorir...

Que são as etapas que acompanham a fotopintura desde o seu início.

Isso. Retocar, fazer roupa, afinar e repassar. Era todo um processo. Então, hoje, aqui [no computador], a gente faz a mesma coisa, a partir do momento em que você vê que isso não é uma fotomontagem, é uma fotopintura. Se enche de tinta...se vê que não se pega uma roupa feita e se coloca no lugar. Aqui [Seu Júlio aponta novamente para a fotopintura da moradora de rua] foi feita tinta, foi enchendo de coisa, foi pondo um laço na cabeça dela que ela num tinha, foi penteado o cabelo, foi feito todo um trabalho de fotopintura que se fazia anteriormente. Não mudou absolutamente nada, apenas a ampliação vem depois, vem na sequência. Antigamente era o contrário. Antes, você recebia a ampliação, colava e pintava. Hoje, você pinta, tira um arquivo, manda pra um laboratório, por que é antieconômico você ter um laboratório...por quê a única coisa que não acompanhou isso tudo foi o preço da fotografia. E pra *mim* fazer, permanecer como uma tradição de um povo viva, eu sou obrigado a sacrificar a minha vida. Eu tenho 70 anos, num sou menino. Mas, pra que isso acontecesse,

eu mantenho os preços a nível de vendedor. [Júlio mostra um envelope onde consta o pedido de um cliente com as devidas especificações]. *Tá* aqui, o vendedor, como é que ele trabalha. Preço da fotografia, tal e coisa, ele cobra um busto 20x25cm, valor 80 reais.

E esse é o valor cobrado pra...

Para o consumidor final, ao consumidor final. Quando eu vou fazer um tipo de trabalho que a pessoa me procura, aí sim, eu cobro um preço que eu acho justo. Aqui, a pessoa vem me procurar aqui [no estúdio de Júlio Santos, o *Áureo Studio*, Rua Gonçalves Lêdo, 1776]. Quando o vendedor, não. Por que o vendedor, pra eu manter a tradição, olha o sacrifício, eu tenho que executar o preço pra um vendedor à razão de uns 30 reais, 35 reais...e vende um retrato por 80 reais. Então, ele ganha 45 reais. Ganha muito mais do que eu, que fiz tudo. E isso, eu num tenho nada a ver com isso, por quê o que eu *tou* ganhando com isso é eu manter uma tradição. Eu não tenho pretensão de ganhar dinheiro com isso. A minha pretensão é essa, é manter viva. Pelo meu gosto, eu *taria* fazendo, eu *taria* trabalhando com escola, ensinando, mantendo uma tradição, formando pessoas, mas quem me pagaria? Como eu sustentaria meus filhos, como eu manteria uma filha na universidade, como? Num tem como. Eu tenho que trazer no meu limite, trabalhar de madrugada. Você chegou aqui agora [eram, aproximadamente, 9 horas da manhã], eu já *tou* com 7, 6 horas de trabalho. Eu começo às 3 da manhã, aí vou até quando o organismo num aguenta mais. Então, é um pouco complicado.

Só voltando a uma coisa que o senhor falou logo no começo da conversa... você falou que não concordava com o termo retrato pintado. O senhor poderia falar um pouco mais do porquê da discordância com o termo?

É o seguinte. É por quê, pra mim, desde 1955, que eu vivo dentro do ramo de fotografia, e que o nome era fotopintura, e não retrato pintado. Retrato pintado é uma pessoa pintar um retrato, fazer um retrato a partir de outras coisas, e não a partir de uma fotografia.

É um pintor que faz uma tela...

É outra história pra mim, mas eles acharam que o nome era esse, eu num vou discutir. Eles fizeram um curta-metragem, projetaram o meu trabalho, fizeram uma monografia...É como você vai botar lá no nome lá da sua fotografia num é problema meu, é seu. Você vem apenas buscar aqui os dados. Documentos que possam complementar o seu trabalho, a sua visão disso. Se você vai fazer uma visão de pós vida, a sua visão do retrato que estava no retrato da minha tia, os retratos dos mais velhos e tal e coisa. Todos esses retratos que a gente vê nessa

posição assim, assim e assim [emoldurados e pendurados na parede] nos remetem à morte. Eu acho que não. Eu acho que remete à vida. O problema é que você só manda fazer uma fotopintura das pessoas que você mais ama, das pessoas que você mais gosta. Então, pra você homenageá-las, você põe na sua casa. Essas pessoas são, assim como tudo que é vida, é efêmero, vai passar. O próprio universo também vai passar... Então, essas são coisas que se apresentam lá no meio científico, que é problema deles, num é meu.

Mas que, às vezes, se apresentam meio distantes da realidade...

Exatamente.

(Pausa na entrevista para Seu Júlio atender a uma ligação telefônica)

Bem, em relação a essa questão da morte como fim, mas como você mesmo fala que uma visão positiva talvez encare a fotopintura como uma forma de marcar a vida...

Claro que sim. A vida sempre foi essa. É como a própria fotografia. À fotografia em si, você atribui a partir do momento em que ela foi gravada em alguma coisa pra você ter acesso visual. Ela como documento, como estado concreto daquilo. Na minha visão, ela é exatamente o inverso. Ela já era fotografia, já era uma coisa fotografada naquilo que o computador tem também, que é a memória. Pra mim, ela começa a partir dos nômades, a raça que gerou a humana. Ela, em busca de água e alimentação, ela, em um dia, alguém caiu, um dia ela virou e olhou. Alguém resolveu ficar por um ato de solidariedade, daí descobrem-se os sentimentos, o amor, a solidariedade humana, descobre-se ali a família e olha como a memória foi fotografada. Então, ela ficou na memória, no filme do cérebro. Ficou armazenada. A partir dali, o homem começa a desenhar sua estada nesses locais rupestres, nas cavernas, a documentar com traços, com alguma coisa que lembrasse a passagem dele por ali. Num era um ato de fotografar algo que é da memória?

De tornar material algo que era virtual, abstrato.

Exatamente, o abstrato. O que estava na memória dele. Porém, outras pessoas que viessem, não viam. A fotopintura tem o mesmo poder. Se você constrói uma fazenda no interior, se você faz um cacimbão, as pessoas não vão...as pessoas andantes, os transeuntes que passam por ali não vão perguntar quem fez nunca aquilo. Mas se ele passar e olhar na parede e tiver um retrato, ele pergunta: - Quem é? - É o meu pai, que fez essa fazenda, que fez isso, que fez isso... Então, o culto à imagem gera isso. Traz a memória para os momentos atuais de quem

está vendo e não conviveu. Então, é o poder mágico da fotografia e, conseqüentemente, da fotopintura também.

Então, quem poderia acreditar que a fotopintura só teria valor enquanto as pessoas que conheceram na vida real aquele fotografado ainda tivessem vivas e que quando todas elas morressem a fotopintura perderia o seu valor... Mesmo que as pessoas não conhecessem aquele retratado, mas que fazia parte daquele contexto familiar, ainda faria um sentido, ainda criaria um significado praquela contexto?

Inclusive, ele continua caminhando. Inclusive, caminhando com as próprias gerações. Por que você é visto como um velho. Você é visto como uma criança, como um jovem, como um adulto, e como um adulto você é mostrado por quê os seus filhos lhe lembram como pais deles. Então, não lhe interessa muito a fotografia do seu pai jovem, mas interessa a fotografia do seu pai [como] seu pai. Algo que você tenha posse. Então, na fotopintura a gente consegue fazer essa magia, que é fazer com que a fotopintura ande, a partir do momento em que as indumentárias são trocadas, que você troca de indumentária, você troca de registro, ascende socialmente. O seu pai, que só tinha um chapéu de palha e que só tinha uma camisa rasgada e uma enxada na mão, ele passa a aparecer de paletó e de gravata, e assim sucessivamente.

(Segunda pausa na entrevista)

Enfim, tudo isso foi meio que um preâmbulo do meu pensamento, que é diferente do pensamento dos outros. Mas o pensamento dos outros, eu também queria que você entendesse, não me interessa nem um pouco. O que importa é a minha concepção, que tenho 50 anos vivendo dentro disso. Então, de fotógrafos de oficina, que precisassem passar por aprendizados, e não apertadores de obturadores...Eu num tenho nenhuma discriminação contra nenhum fato desse. Eu não taxo fotógrafo de analógico, não-analógico, digital ou deixa de ser digital, o que trata a imagem, o que não trata a imagem. Eu tenho até um conceito disso. Eu acho que fotografia sempre foi tratada. Sempre, sempre. O Photoshop é apenas [...] o filho mais novo dos retoques antigos. Acabou-se. Só que antes você usava outros vernizes, você usava um lápis, uma raspadeira. Você pegava negativo, você sabia como tratar, você escolhia o [filme] com mais ASA o [filme] com menos ASA, com mais DIN, com menos DIN, você usava abertura, você usava ângulos, então isso tudo era tratamento de imagem. Então acabou-se...Então, não fantasio nada [em relação ao entendimento e às concepções sobre a fotografia]. A fantasia que eu possa fazer tá no meu trabalho.

Agora, em relação a esse início da fotopintura aqui no Ceará eu li um pouco que nesse início os pintores tinham essa base artística, essa formação até em algumas escolas de arte em Fortaleza, ou não...em ter essa bagagem de procedimentos químicos, artísticos nos primeiros representantes, ou foi muito mais na experimentação mesmo?

A fórmula de você fazer fotopintura no Nordeste é um tipo de fotopintura a pastel, a partir das tintas secas. As fotopinturas conseguidas no Sudeste é a partir das tintas a base de óleo. São artistas...que surgem de trás das telas como pintores gráficos e tal e [que] não conseguiam ser tão importantes. Eles ganhavam para pintar cenários de teatros. Daí, eles passaram a pintar cenários de dentro dos estúdios, daquilo que era o *glamour* dos estúdios, de paisagens dos estúdios e tudo, e começaram a agregar esses valores às fotografias da época, que eram como? Ela dá uma subida como fotografia a partir do momento em que ela começa a ser feita com grande formato, ela atinge a aristocracia. Vamos dividir essa porqueira em fatia social. Então, ela atinge a aristocracia. O que acontece quando ela atinge a aristocracia, atinge lá em cima? As pinturas a óleo começam a decair, por quê elas já não satisfaziam mais o anseio...

Então, ela começa a entrar em crise frente à ascensão da fotografia...

...Da fotografia, por quê uma era belíssima, a outra era fidedigna. Você prefere viver com a mentira ou com a verdade? Então, você prefere a verdade crua de uma lente, mas que era hiperperfeita, igual a sua fisionomia, do que uma que não atingia os seus anseios e não era tão verdadeira, [que] era a visão de uma outra pessoa a seu respeito, então ela não era tão fidedigna, apesar de que, aqui pra nós, também, ela já era feita a partir de máquinas. Por quê no começo do século [XIX] você já fazia o que? Ora, se na Renascença a gente sabe que eles usavam câmara escura pra poder copiar aqui em cima o esboço, pra fazer um esboço. Então, depois da Renascença, já aqui no século XIX, já *tava* se usando...

A pintura já recebeu um pouco da influência...

Não, ela recebia num era um pouco, ela recebia tudo. Por quê? Por que você recebia o quadrinho como base pra quê? Você desenhava a figura a partir da visão de uma lente em cima. Se você for ver um estudo sobre as caixas de câmara escura...já era mestre nessas máquinas. Então esse conhecimento, já aqui no começo do século, quer dizer, já no final do século [XIX], atinge esse ápice. Porém, *tava* tendo um problema social muito grande [no Brasil] que era o que? A escravatura *tava* ganhando sua liberdade. Então como a aristocracia conceber que um retrato que estava na casa dele, na exposição lá, ele também *tava* na casa de um escravo que tinha conseguido a sua alforria?

Como que ele poderia se igualar, ficar no mesmo nível...

Aí, o que acontece? A fotografia começa, a de grande formato, a sua queda. Você nota isso nos grandes museus, que as famílias começam a entregar suas fotografias para os museus, para os cantos que você encontra hoje...Então, que você vai encontrar uma imensidão de fotografias, trabalhos de albumina e já à base de emulsões pigmentares, já à base dos dicromatos, à base da própria gelatina e da base dos colódios, do úmido e não úmido também. Então, aí esses pintores [que migraram] dos grandes estúdios. Por que, naqueles estúdios, também, quem assinava não fazia só isso. Hoje, com uma visão crítica, você vai numa exposição de pintura ou então onde tiver grandes pinturas e você vai lá e olha, que você vai ver o que? Quem fez o rosto não fez a roupa. Quem fez a roupa não fez o fundo. Quem fez o fundo não fez o sapato. Com raríssima exceção, por que existem também as exceções, existem os caras que eram completos, que eram bons em tudo, mas com raríssimas exceções. Eles, pra sobreviverem, eles não *tavam* a serviço de grandes grupos como quem prestou serviço ao Vaticano, como quem prestou serviço na Itália, na Espanha. Não era todo artista que tinha essa oportunidade. Eles também viviam da solidão. Eles viviam na solidão de seus ateliês e pra sobreviverem formavam o que? Grupos. Esses grupos, eles *tavam* formando artistas, alguns que eram só como ajudantes e se transformavam em artistas e outros que pagavam para poder ensiná-los a compor tinta, tela, fazer encaixes e assim sucessivamente. Bom, então esses artistas que ultrapassaram entram pra agregar valores à fotografia...

E acabam também trazendo a herança da pintura...

Da pintura, ah, sim...Por isso fotopintura. O que acontece? Como você me perguntou como era, a saída do século XIX pro século XX, como ela chega a fazer isso que o pessoal chama de popularizar-se de arte popular pela quantidade e não pelo nível social que ela atinge. A necessidade da Primeira Guerra Mundial...existem países que os seus filhos tiveram que fugir e a América do Sul foi um desses pontos. O que eles faziam aqui? Como não chegavam dominando o nosso idioma, eles terminavam por viram aqui mascates. Ter que falar uma linguagem de quem queria comprar e eles que queriam vender. Então, eles com 30, 40 palavras, eles se tornavam pessoas para poderem se comunicar e sobreviver. Então viravam mascates, aqui eles viram vendedores. Então, tudo que ele podia atingir como comunicação e algo a ser vendido entra também a fotografia. Então, eles viajavam também, geralmente com um parceiro que falava português que era isso que vocês chamam de lambe-lambe que eu não gosto, que eu prefiro que sejam fotógrafos ambulantes, que eram esses fotógrafos de máquinas de grande formato, e aí eles entram para os rincões, para os interiores mais

profundos, fora das fazendas, dos vilarejos e tudo. E aí eles vão entrar com aquelas máquinas batendo a fotografia. O que acontecia? Você tinha a pessoa a ser fotografada. Tinha algo pra vender aquela fotografia e tinha o dinheiro pra comprar. Porém, você não tinha roupas adequadas e adereços que a aristocracia possuía. E como você, na ascendência social natural das coisas, você mandava fazer sua fotografia com a promessa do vendedor que o *tava* induzindo a isso, ele *tava* vendendo sonhos pra você. Iria botar o que? Roupas azul-marinho, róseo, cordão, brinco, o fundo outro, que lhe remetia ao céu a partir do momento em que você notava que tinham umas nuvenzinhas de lado aqui, que eram chamadas dentro dos ateliês de garatujas. Então, o que acontecia? Os vendedores saíam com esses fotógrafos e faziam isso. Vinham essas fotografias pra cidade, os ateliês já tinham um pintor ou o próprio dono do estúdio já era pintor, ele pegava aquelas fotografias, ampliava, retirava o contorno e, aí, ele montava as roupas e isso você nota claramente quando você vai ver os estúdios e como tem fotografias por aí que você vai ver. Então, essa que é a história-base da fotopintura. É tanto que, se você pegar uma fotografia que foi pintada no Nordeste é facilmente identificável, facilmente. E uma feita no Sudeste é facilmente identificável.

E cada uma procurava atender um pouco as especificidades técnicas e as demandas também do público...

...Do público, mas também dos artistas que executavam. Eu digo que eles...eu digo que é facilmente identificável pelos métodos de fazer a fotopintura. O método deles lá era um e o método daqui era outro. Então...

A parte operacional...

É, operacionalmente falando. Então, o tipo era exatamente isso.

Então, quer dizer que o surgimento da fotopintura no Nordeste está diretamente relacionado com a fotografia ambulante?

Claro. Completamente. Por que como eles atingiriam os locais mais distantes, que *é* onde ela surge com mais violência, ou melhor, com mais incidência, com maior quantidade? É exatamente nos interiores, que era onde esses fotógrafos podiam chegar. Por quê da década de 50 pra cá, qualquer pessoa tinha uma máquina de formato maior. Antes num tinha isso. Antes, ou era chapa única, ou então, no começo de século, tinham que ser as máquinas de grande formato, que eram essas que eu *tou* te falando. Eles viajavam com elas por que você viajava com uma caixa de papel. Você num podia viajar fazendo fotografia com colódio úmido pra

poder vender... A partir de um papel emulsionado, a partir de um iodeto de potássio já fazia isso.

Aí, o que o senhor falou em relação à roupa também, que eu cheguei a ler que muito desses padrões de roupa que a gente percebe na fotopintura tinha a ver por que esses fotógrafos também acabavam... eram vendedores de roupas e acabavam, junto com o serviço da fotografia, oferecendo as roupas...

Não, eles não vendiam roupa. Eles vendiam o tecido, corte de tecido, por quê na época num tinha esse negócio de você comprar roupa feita como você compra hoje. Isso era papo também. O que existia era que você vendia o corte de tecido. É tanto que o vendedor consegue seguir os mesmos padrões. Se você...é por que você num vive dentro do meio, mas você vai ver que na observação do vendedor, ele diz assim quase pra todo mundo: - Paletó marinho e roupa estampada. Por que? Por que o mascate no século XIX dizia a mesma coisa, paletó azul-marinho...Quem tu viu usando hoje em dia um paletó azul-marinho? Ninguém, ninguém mais, por que aquilo era o [estilo] tropical, que acabou-se faz tempo. Quer dizer, num acabou-se, mas deixou-se de usar, compreendeu? Roupa estampada, só em época de São João, mas os vendedores continuam botando por quê as escolas deles vêm disso.

E, em nome da tradição...

Em nome da tradição.

Talvez o próprio público também queira...

Não, o público não tem esse poder. Esquece o público. Sabe por que esquece o público? Hoje, você vai ver o vendedor induzindo o consumidor sabe como? Eu pego uma fotografia sua, junto com o seu filho, aquele que tá em São Paulo e que nunca mais apareceu aqui, a gente põe tudo junto de terno e gravata e a gente põe você numa cachoeira. Compreendeu como é por indução? Então, daqui a 10 anos, você só vai ver pessoas por trás de cachoeiras, compreendeu? Se num tiver eu pra contar a história, vai morrer aí. A não ser que, por exemplo, sua monografia tenha escrito isso, que é pura indução do vendedor. O vendedor tá induzindo a pessoa ao seu *status*, compreende? Ele está induzindo, não é você que está querendo. É ele que *tá* induzindo você a ascender socialmente, por que você gostaria de ser como você é. Só que você ser um pouco tratado, bem penteado, bonito, a indumentária, você não liga muito. É papo.

Então, é um padrão que parte do vendedor?

Do vendedor. Pura indução.

E em relação a esses padrões também, não só em relação a vestuário, mas em relação aos adereços também, acaba sendo tudo pra oferecer a melhor imagem da pessoa que está associada?

Apenas você nega. Por exemplo, você é evangélico hoje, que tem muita força...Hoje, os evangélicos têm muita força e o que eles dizem? - Eu num quero cordão e brinco. Eu não quero roupa decotada. Por que? Por quê é um padrão de comportamento moral, então você não aceita a indução por que você tá indo contra uma divindade. Você num tá indo contra você, por que você gostaria também de *tá* no seu melhor, mas o seu padrão de comportamento moral lhe leva a não aceitar, ainda em função dos padrões que Moisés implantou há 5 mil anos atrás com os 10 mandamentos, com um padrão moral praquele povo que vivia daquele jeito. Então, o padrão moral de lá ainda é o mesmo padrão daqui, por que o povo ainda é aquele povo *mesminho* daquele povo lá, traz os mesmos padrões morais pra cá. [A partir deste ponto, Júlio entra em questões de cunho pessoal e religioso que optou-se por não incluir nesta transcrição]

Aí, esse percurso que a gente vê na fotopintura desde o seu início, ele permanece até a criação da fotografia digital, do meio eletrônico, ou não? Ele vai se modificando no século XX?

Não, não. Toda modificação que vai acontecendo são os padrões industriais da época, todos os padrões industriais. Os daguerreótipos, eles não vingaram por que eles não eram um padrão de fotografia baseado nos padrões de fotografia químico-mecânico. Então, o que acontece? Como era uma chapa metálica banhada a prata exposta ao vapor de iodo, criava o iodeto de potássio e blá, blá, blá...sob o vapor de mercúrio ele num tinha como ser reproduzido nem ampliado, então [a daguerreotipia] morre ali, apesar de ser belíssima e ter nascido perfeita. Ela nasceu perfeita, mas não serve aos padrões de evolução da fotografia. Todos os outros casos que você vê é a química deles se aprimorando. Ela já existia, apenas foi descoberto que o iodo era sensível à luz, por quê o que você pregasse por trás de um vidro de iodo, se ficasse um pequeno vazamento de vapor, ele oxidava e num sei o quê...ele oxidava quando exposto à luz...Então, tudo isso vai evoluindo. Os papeis melhorando seus padrões de qualidade, as lentes melhorando e as máquinas deixaram de ser aquilo que a reprodutora de 1955, do ateliê do meu pai [Júlio mostra a câmara usada naquela época, exposta em local privilegiado de seu estúdio], pra virar isso aqui, um *scanner* de luxo, compreendeu? Então, são as mudanças

naturais da humanidade que vão fazendo com que os materiais vão mudando...E como a velocidade hoje, da sua época aí, é completamente diferente da minha época. Na minha época, as coisas levavam 50 anos pra mudar. Hoje, a sua muda a cada segundo. O que você tá vendo aqui [o scanner ao lado dele] já *tá* obsoleto. Isso já é obsoleto. Aqui já num tem nada a ver com um *scanner* moderno. A comunicação, que na minha época era feita você discando os números, hoje você faz assim [ele faz um gesto similar ao toque num tela *touchscreen*]. Mais tarde, nem isso. Você vai se conectar por outras coisas. Então, tudo é muito rápido.

(Nova pausa na entrevista para Júlio atender a um telefonema)

Então, foi o seguinte. A Kodak começou a produzir material. Até 1960, 70, ela num mudou muito por quê o que eu *tou* te dizendo? Era quase um meio século pra se mudar alguma coisa. As fotografias coloridas mudaram tudo. Tiraram as gelatinas e mudaram pra resina. As resinas, os papéis resinados chegando, o que aconteceu? Você tirou a condição do pintor trabalhar em cima do suporte. Todos os estúdios, o que foi que aconteceram? Faliram. Eu tinha um padrão...eu cheguei a ter 40 pessoas trabalhando comigo. Eu cheguei a ter meninos, que ali você vai ver, naquele canto acolá [Júlio aponta para uma fotografia emoldurada que retrata uma das muitas equipes que passaram pelo seu estúdio], que eu transformava menino em homem dentro de oficina. Hoje, se você falar em oficina, de botar um menino pra trabalhar dentro você vai é preso. Na minha época, não. Os pais pegavam o menino e traziam pra dentro de uma oficina pra ele aprender um ofício. Você disciplina o ser, ensina a ele ser homem. Você não entregava pro mundo cuidar. Você num entregava pros traficantes, você num entregava pra violência, você num entregava pra prostituição, pros pais num se sentirem responsáveis. Então, você botava dentro de uma oficina, que aquilo que eram os mestres que cuidavam da tua educação, da tua formação e te ensinavam uma profissão...Mas isso é um padrão, e eu tou falando como um reacionário. Pra os padrões modernos, eu sou um reacionário.

Então, esse padrão tradicional desenvolvido pelo senhor permaneceu até quando?

Permaneceu até dez anos atrás, aproximadamente. Aí, eu fali.

Quando o digital ia ganhando cada vez mais força e...

Isso. E o meu, perdendo. Eu nem suporte tinha pra trabalhar. Olha o que foi que eu fiz: vendi o que tinha, dividi com os meninos que trabalhavam comigo, pra eles recomeçarem a vida

deles vendendo bombom, ou fazendo qualquer coisa que não fosse viver no ramo. Então, eu fali.

Mas, antes disso, quando a fotografia colorida surge em resina já foi uma... foi mais ou menos em que época?

Ela surge mesmo, a fotografia colorida, ela surge aqui a partir de 80 e pouco. Aqui mesmo, ela surge com força...em 70 e poucos, mas ainda não tinha força, por que a gente praticamente não tinha laboratório que cuidasse dessa coisa pra atender a demanda.

E, talvez, por quê fosse também bem mais caro que a preto e branco...

É... talvez nem tanto, mas ela num atendia era a força, a demanda do mercado. Aí, a gente tinha que trabalhar como? Com a Fuji lá por São Paulo, que você mandava via malote, e pra voltar tinha intermediário pelo meio, perdia-se filme, criava problema. Então, isso...Imagine um evento batido colorido e você perder o filme do casamento do cara? Uma festa de quinze anos, tu perder? Então, ainda tinha o problema, e você competia com eles por isso.

Isso nos primeiros anos...

Exatamente, 70 e... E, mesmo antes, você sabe que já tinham os laboratórios. Em 1960, tinham nos Estados Unidos, tinham na Europa, já tinham, mas eu *tou* falando aqui que atinge o nosso mercado com força. Aí, quando ela atinge que é...Abafilm, Planalto, Canadá Color, entra tudo com violência no mercado, aí...

A primeira grande crise da...

É, aí, a fotopintura entra em colapso, né, entra em colapso e os materiais deixam de ser fabricados, que eram os papeis à base de gelatina e os resinados entram no mercado e num havia a possibilidade de você trabalhar.

Isso na década de 80?

Não, não. Ele entra desse jeito, ele entra já na época da primeira metade do século XXI, já aqui dois mil e pouco.

Ah, uma coisa mais atual?

Já mais atual. Foi quando eu fechei as portas, 2004, 2005. Aí, eu tive que vir pra trás de um computador pra aprender tudo.

Pois é, e como é que foi essa adaptação, de sair do puramente químico, do físico pro digital?

Foi mais uma luta interior do que uma luta pra aprender. Por quê, se você for entender como era você viver cinquenta anos, cinquenta e dois anos num ramo, você fazendo de um jeito, com uma textura de um jeito, você com as mãos sujas, e você vir pra obedecer ordem, onde, se você errava aqui, ele [o programa] complicava a tua vida...você se aborrecia com ele como se ele fosse culpado pela tua incompetência. Você queria tirar dele o que você tirou das tintas lá. Você queria que ele obedecesse você quando ele num obedecia. Você era pra obedecer, você estava aprendendo. Você era refém daquilo e você era o que? Você era aprendiz. Como você é aprendiz na vida, era uma nova etapa. Era um novo desafio que você *tava* tentando. Então, você...eu tive que me readaptar com tudo, inclusive com padrões de comportamento, com tudo que você possa imaginar eu tive que me redisciplinar como ser, como pessoa humana, pra poder conviver com isso.

E essa mudança de meio acabou alterando completamente até a própria produção, que antes tinha o estúdio com todas as pessoas e, a partir do momento em que entrou no digital, toda a logística que envolvia a fotopintura acabou sendo modificada?

Exatamente. Eu num digo bem a logística...a logística do estúdio sim, mas a logística da fotopintura não. Ela continuou com organizador, com vendedor, com tudo do mesmo jeito que funcionava. Os estúdios, hoje, que desapareceram. O que nós temos? Se eu for dizer aqui que só eu que faço [o trabalho de fotopintura] eu *tou* mentindo. [Mas] existem pessoas por aí que fazem verdadeiros absurdos. Que pegam fotografias e não tem nada a ver e eles montam. Eles pegam uma pessoa daqui, botam acolá...Num tem o menor padrão, num tem a menor coisa que você possa conceber aquilo como arte nem nada. Tem cara que num manda nem copiar no laboratório, que pega e faz numa impressora em casa mesmo, e isso é uma miséria para o próprio trabalho...Como eu *tava* lhe dizendo, eu falo em termos de tradição, eu falo como representante de uma tradição. Eu não quero ser a palmatória do mundo, eu num quero *tá* falando pros outros... mas, como eu acredito que o mundo vive de informação correta, eu penso como essas informações vão chegar lá no futuro. Eu vejo fotografia como um todo. Eu num vejo fotografia toda podada, eu num vejo assim. Eu vejo fotografia como um todo. A beleza dela tá no todo, na árvore que ela é. Inclusive, se você olhar o [documentário] Caçadores de Alma, eu vejo como assim. Fotografia é belíssima como um todo. Agora, num pode ser mutilada. Tá sendo tirado pedaço. Não pode. É tanto que você pensa que a minha luta...eu podia tá fazendo outra coisa. Eu podia ter saído pra outra coisa. Eu tinha condição de sobreviver com outra coisa, mas eu achava que a história teria que ser contada. Ela não podia

morrer ali por quê o barco afundou e afundaram todos os estúdios. A gente chegou aqui em Fortaleza, tinham 40 estúdios. Sabe quantos têm? Nenhum, nenhum. O que tu vai ver é esse aqui. Se tu quiser informação, é aqui. Por quê o resto num vai te contar nada, infelizmente. Até por quê tem muita gente falando inverdades. [Gente que] escutou alguém dizer...Então, num mudou muita coisa. A fotografia, a fotopintura, é isso que eu estou falando pra você.

Em relação a essa passagem pro meio eletrônico, a fotopintura foi preservada esteticamente, ou ela também passou por uma atualização? Por que eu vejo que ela traz muito da tradição, de quando era quimicamente tratada, quando era no estúdio mesmo. Aí, o senhor procurou trazer, transferir isso pro programa, ou não? Teve que se adaptar pra outros recursos e o produto final acaba sendo diferente ou não?

O meu, ele continua do mesmo jeito, seguindo o mesmo padrão de fundo, o mesmo padrão de qualidade de roupa, o mesmo padrão de retoque, afinação, roupa e etc.

Por quê o suporte mudou, mas...

Não, o suporte...apenas o melhor que nós temos é esse. Mais tarde, nós vamos ampliar em que? Em papel de algodão, que é um papel de melhor qualidade...Mas é como eu *tou* dizendo pra você. Não mudou, o padrão do meu não mudou. Eu não quis, como eu falei pra você, trazer a minha profissão pra dentro do computador, pra dentro de um programa. Eu não quis. Ele teve que se adaptar a mim. Eu fiz com que ele me prestasse serviço. Ele é um colaborador. Ele é usado apenas como ferramenta. Eu não sou escravo dele. A minha profissão não é escrava de um programa de computador.



Figura 19: Seu Júlio e sua nova ferramenta de trabalho.

Fonte: Flickr Boivoador

E em relação ao público, ele mudou muito? Por que os vendedores iam antes no interior oferecendo o serviço, e agora...

Mesma coisa. Mesma coisa. Num mudou nada, nada, nada. Eu recebo retrato do Amapá, de Belém, de Manaus. Agora mesmo...Pronto, esse aqui que você tá vendo [Júlio mostra um envelope com as especificações de um pedido] é uma equipe de vendedores, de 6 vendedores, que tão no Norte.

Mas, aí, o esquema dos vendedores continua do mesmo jeito?

Do mesmo jeito. Não mudou absolutamente nada. Tem o organizador, o organizador pega uma equipe de vendedores e põe lá na praça. Os vendedores vendem, eles mandam executar e a gente executa e ele vai lá entregar, como ele está lá agora entregando. Pronto. Não mudou nada. Se eu disser o que mudou...absolutamente nada. Agora, mudou o que? Uma casa antiga era feita a partir de tijolo branco, cal, barro, num é verdade? Hoje, é feito o que? Não tem mais mosaico. Hoje tem o que? Cerâmica. Hoje, se *senta* cerâmica é com argamassa. Pra *fechar*, rejunte. Verdade? Verdade. Como é que se faz hoje? Tijolo vermelho, cimento, areia grossa...Vão mudando apenas as prostitutas, o cabaré é o mesmo. Num muda. Nós falamos o mesmo idioma. Num muda nada. Agora, na fotografia mudou. Você fala em abertura, você fala em velocidade, você fala em ASA, você fala em *pixel*, mas é tudo a mesma coisa. A diferença entre grão e *pixel*...era o grão do produto químico e o *pixel*, que é o menor ponto que você consegue. Acabou. Agora, você tem que ir fazendo o que? Você tem que ir acompanhando. Antes, eu reproduzia ali [no laboratório] e hoje eu reproduzo aqui [no computador].

Então, quer dizer que, em linhas gerais, nada mudou. Mas, pra produzir no Photoshop, é preciso ter o conhecimento tradicional. Por quê, um fotógrafo agora que se meter a fazer a fotopintura sem ter nenhuma base química, de como obter esses tons, essas cores, ele num vai conseguir, se ele num tem aquela base tradicional da experiência prática?

Ele vai ter que aprender...Se você perguntar a um cara desses o que era carminar, eles vão rodar, rodar, se eu num tiver dito, eles num sabem, mas tudo eu tenho que aprender pra trazer pra cá [pro virtual]. Então, aqui no programa, todo esse programa aqui, ele já foi feito em bases de conhecimentos antigos. Ele foi feito todinho aqui com base em conhecimentos antigos. Quem tinha esse conhecimento aqui e trouxe pra cá leva uma vantagem imensa. Quem não tem, vai pegar agora e vai ter que passar por aqui [pelo estúdio]. Humildade pra dizer que num sabe e que quer aprender, e eu tenho o máximo prazer de ensinar. [...]

A tecnologia avançou tanto e o que levaria as pessoas ainda a consumirem a fotopintura? Assim, o que é que faz a pessoa, em meio a tantas opções, como a câmara digital, um celular que tira uma foto, o que é que faria com que uma pessoa, ainda hoje, com que ela contrate o serviço de um fotopintor pra ter esse retrato pintado na parede?

Eu tenho uma irmã que foi embora pra São Paulo, como tu te juntar pra fazer numa só fotografia? Só tem um jeito. Trazer pra cá. O teu pai, tu tem o retrato do teu pai e tem o retrato da tua mãe ...

(Júlio interrompe sua fala para receber a visita de um conhecido que chega a sua casa)

Então, relacionar essas questões, como você pegar uma família que tem um aqui, um ali, outro lá e juntar. Você num tem esse poder ainda. A física quântica ainda num conseguiu fazer essa mudança no tempo pra você conseguir fazer mudanças no espaço-tempo. Então, você vai ter que usar o que você tem no momento. É a fotopintura, é a fotomontagem. São os atributos que você tem hoje, são as coisas que você possui hoje. São as coisas que você pode manipular com elas e você realiza os seus sonhos através disso... Porém, você viu aquela verdade dos moradores de rua. Você gosta daquela verdade? Claro que não. Você vai querer ser mudado por um cara que tenha talento, que esteja por trás de um programa, que possa...Por quê o vendedor, quando chega no mostruário mostrando na tua casa, ele num mostra [a realidade crua]. A Rede Globo num mostra os artistas dela como eles são...

Mas, assim, uma dúvida que eu tenho é: a gente vê uma capa de revista e, a partir de um programa como o Photoshop, ela pode emagrecer, pode transformar ela em que ela quiser...

Sempre pôde.

Sim, mas o que eu queria saber é por que, se esse tratamento da imagem pode ser atualizado... Se você pode fazer uma montagem no Photoshop e unir uma família, sei lá, em outro país, na frente de um ponto turístico, aí, o que faria a pessoa ainda se apegar, ainda recorrer a um método tradicional que é o da fotopintura, em que, por exemplo, é muito mais próximo do [resultado de um] quadro. Por que, se os retoques do Photoshop, eles também foram atualizados pelos meios de comunicação, pela imprensa, nas revistas em que a pessoa é retocada...Aí, o que faria uma pessoa até hoje ainda recorrer à fotopintura? Como você falou que nada mudou, que ainda continua recorrendo a mecanismo estéticos tradicionais como a roupa estampada, o terno, o fundo neutro e não a uma coisa mais, mais...adequada, mais alinhada com esses novos espaços que tão surgindo...deu pra entender?

Deu sim. Você acha que o mecanismo que você tem a sua disposição, ele lhe vende algum

sonho? Ele só lhe vende verdade, momento, presente, estado. Ele não foge um momento para o passado e nem adianta um segundo por teu futuro. Porém, a fotopintura, ela realiza os teus sonhos, seja ele qual for. Essa história que você *tava* falando sobre os retoques, sobre photoshop, sobre...isso tudo é papo furado. *Tu* quer ver uma coisa? Vá *na* década de 40 e me traga um retrato de um artista feio. Todos eles de hollywood eram belíssimos e muito bem retocados. Os sonhos que tão sendo realizados hoje, a partir das montagens que são feitas, você saía da sua casa com um terno dentro da...tua mala depois de casado, com o vestido de noiva dentro da malota, iam pra dentro de um estúdio pra o cara botar você num estúdio com tudo que ele achasse interessante pra você bater uma fotografia lá. Então, você *tava* atrás de sonhos. Você *tava* atrás não de verdade absoluta, porquê disso você já tá cheio. Você é bombardeado por esses assuntos. Se você abre a televisão, Nelson Mandela acabou de morrer, um dos maiores homens...Quinze mortes que aconteceram no dia de hoje, num sei quem foi preso com num sei quanto de droga...Cara, você tá de saco cheio. Você num aguenta mais...

(Pausa na entrevista)

Num tem como você viver num mundo cruel como nesse que a gente tá vivendo. Aliás, o mundo sempre foi isso.

E, por isso que todo mundo sempre recorreu ao...

...Recorreu a isso [à fotopintura]. Tanto pra ascender socialmente, induzido ou não pelos outros, mas você sempre *tava* comprando ilusão. Você compra uma televisão hoje e a mídia te massacra com tanta informação, que você deve ter uma televisão assim, assim, você precisa ter uma máquina que tenha megapixels a mais, você precisa ter isso assim, assim... você compra o tênis que é obrigado a ter e ainda precisa ter marca. Você é obrigado a fazer a universidade X, por que ela é melhor que a universidade Y. Você é obrigado a fazer as coisas assim, por quê tu precisa dizer pros teus amigos que passou na federal. Tu precisa, tu sempre tá precisando. E pra você? Quando a gente precisa entender que nós somos apenas produto dos sonhos dos outros. Cara, eu sou o sonho do meu pai com a minha mãe. Você é o sonho do seu pai com a sua mãe. A humanidade e o universo é sonho de Deus, se é que a gente pode criar um deus capaz disso, compreende? Um dia, esses sonhos deixam de ser sonhos dos que sonharam com a gente e passam a ser os nossos próprios sonhos. Então, você num pode deixar de sonhar...Então, pra que realidade? Pra que verdade absoluta? Pra que, se nós podemos sonhar um pouco pra sermos um pouco felizes dentro desses nossos sonhos, já que

nós não conseguimos ser felizes com as realidades? É a minha opinião. Cada um tem a opinião que quer. Eu vivo num mundo de sonhos Dentro desse quadrado aqui [o cômodo onde estávamos] é um sonho pra mim. Pra você não é. Você veio aqui em busca de informação pra poder realizar os seus sonhos ou não. Então, num vamos deixar tirar o direito dos outros sonharem até com coisas simples como isso [a fotopintura].

Entendi. Por quê ainda tem as pessoas que realizam seus sonhos...

Todos realizam seus sonhos. Agora, cada qual dá a importância dos sonhos que você quer. Isso que você tá concluindo hoje, fazendo a sua monografia, é um sonho. Então, as outras pessoas sonharem com a fotopintura, com a realidade deles, com o amor que ele tem pelos ancestrais dele, pela autoestima recuperada por eles, pela paz interior que eles vão ter daqui pra frente...Você tá em busca de segurança, de autorrealização, de autoafirmação como ser... Então, infelizmente, é uma resposta meio antipática, e até certo ponto grosseira, mas são verdades que a gente tem que viver com elas. O mundo é feito de doçura também.