

## **Fotografia e representação: o retrato tensional da fotopintura<sup>1</sup>**

Alexandre MAIA<sup>2</sup>

Silas de PAULA<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **RESUMO**

A modernidade criou a fotografia e a inseriu no centro de representação de uma nova ordem social. O retrato fotográfico, nesse contexto, foi o instrumento de legitimação da ascensão burguesa oitocentista, simultaneamente ao processo de registro e representação de momentos únicos das classes populares. Aparentemente dicotômicos, as práticas fotográficas elitistas e populares têm mais em comum do que se imagina. Relacionam-se e influenciam entre si. A fotopintura, ao mesmo tempo fotografia e pintura, técnica e arte, pode ser um exemplo ilustrativo dessa troca.

**PALAVRAS-CHAVE:** modernidade; fotografia; retrato; popular; fotopintura.

### **INTRODUÇÃO**

É incontestável que a sociedade contemporânea é predominantemente imagética. Todos os dias, vemos centenas de imagens nos espaços por onde circulamos, sejam eles públicos ou privados. Ao mesmo tempo, também somos agentes produtores de muitas imagens, que se somam ao universo visual existente, no papel de fotógrafos ou de modelos. Essas imagens, predominantemente fotográficas, ao se inserirem em práticas sociais distintas, podem captar bem mais que uma imagem crua e objetiva das coisas que se colocam no enquadramento da objetiva. Entender quais são essas práticas, como elas se estruturaram historicamente e como vem constantemente se transformando é um importante exercício para se compreender, recorrendo ao passado, a função social presente da fotografia.

### **1. MODERNIDADE E FOTOGRAFIA**

Em linhas gerais, a modernidade se refere, 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 (Giddens, *ibid*). Dentre os seus traços definidores, a industrialização e o capitalismo são considerados as bases nas quais foi alicerçada a sociedade moderna. Porém,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação. 8º semestre do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da UFC e bolsista do Programa de Educação Tutorial - PETCom, email: alexandreheverton@gmail.com

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social – habilitações em Publicidade e Jornalismo da UFC, email: silasdepaula@gmail.com

chegar a um conceito fechado e consensualmente aceito de modernidade se mostra uma tarefa bastante complexa, dadas as inúmeras e intensas transformações em curso, que podem ser explicadas pelo caráter dinâmico atribuído essencialmente ao mundo moderno, entendido como um “mundo em disparada” (Giddens, 2002). Marcada por um ritmo de mudanças das práticas sociais e dos modos de comportamento mais intensos em amplitude e em profundidade, a modernidade possui três traços definidores: a separação de tempo e espaço, o desencaixe das instituições sociais e a reflexividade institucional. A separação entre o tempo e o espaço, por exemplo, se expressa na expansão do lugar, enquanto dimensão física, que cede lugar ao espaço, enquanto rede de relacionamentos econômicos e de trocas sociais, marcadas por ações coordenadas em lugares fisicamente distantes. Essa mudança, por sua vez, contribui para o deslocamento das relações sociais, até então restritas a um contexto apenas local, e possibilita a rearticulação para outro espaço-tempo. Quanto à reflexividade, ele é efetuada na utilização do conhecimento e da informação como método de revisão crítica, através do princípio da dúvida radical, sobre qualquer doutrina científica.

Justificando o caráter dinâmico e reflexivo da modernidade, pouca coisa permanece inalterada, ao se analisar o percurso da modernidade desde o seu início até a contemporaneidade. Segundo Hall (2005), a modernidade fez surgir uma nova forma de individualismo, que libertou o indivíduo da sujeição à estrutura tradicional da Igreja presente na Idade Média. A ordem moderna, porém, foi se complexificando junto às sociedades em contínuo desenvolvimento e passam a incluir os conglomerados industriais. Logo, variáveis sociais e coletivas passam a compor o leque de transformações da modernidade, colocando o indivíduo isolado e anônimo no interior de grandes e burocráticas estruturas. Além disso, as transformações e rompimentos empreendidos podem ser representados pela mudança da hierarquia social, através da ascensão da burguesia, que teve seu poder de influência consolidado definitivamente no século XIX, simultaneamente ao desenvolvimento do capitalismo e a Revolução Industrial, exercerá uma forte influência também sobre a criação e expansão fotográficas.

A modernidade, em geral, e a Revolução Industrial, em particular, ao transferirem para o Homem e o conhecimento o poder criador de uma nova estrutura social, estava estimulando diretamente o desenvolvimento científico. Neste sentido, uma série de invenções tiveram a finalidade de atestar e legitimar socialmente a ideologia moderna. Em meio a elas, a fotografia desempenharia um duplo papel fundamental, na medida em que funcionaria como uma nova possibilidade de informação, de apoio à ciência, além de uma

forma de expressão artística (Kossoy, 2001). Um ponto basilar na instituição da fotografia é a íntima dependência que a produção fotográfica sofreu, desde a sua origem, do consumo demandado pela sociedade do século XIX, que via emergir um mundo novo, e percebia na câmara a possibilidade do registro fiel e completo das coisas: das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, além, é claro, dos retratos. 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. Após o advento da fotografia, “o mundo tornou-se de certa forma ' familiar” (Kossoy, *ibid*, p 26). O daguerreótipo, equipamento precursor da técnica fotográfica, e que possibilitava a produção imagética a partir de mecanismos técnicos e ordenados, seria o instrumento ideal para o contexto industrial. Isso, aliado à alta-fidelidade da imagem produzida e o preço mais acessível, ao menos em comparação com a pintura, propiciaram a sua disseminação.

Hegemônico até a década de 1850, o daguerreótipo começa, contudo, a perder espaço para a fotografia em papel, que consegue ser mais efetiva na empreitada de massificação das imagens, que são produzidas em uma escala cada vez maior. Fabris (2008) postula a existência de três etapas principais na relação da fotografia com a sociedade do século XIX. A primeira delas, que compreende os primeiros anos da técnica fotográfica – de 1839 aos anos de 1850 -, caracterizava a fotografia como um bem restrito às classes mais privilegiadas economicamente, com condições de financiar a produção fotográfica produzida pelos artistas-fotógrafos, ainda fortemente dependente dos padrões pictóricos tradicionais, advindos da pintura. Apesar dessa herança, a nova técnica adiciona uma dimensão distinta da pintura para o campo da arte:

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, 1994, p.93).

Essa concepção, por sua vez, traz implícita em si outra característica constantemente associada à fotografia: a de registro objetivo da realidade. Ao contrário da pintura, que pode representar uma realidade sem nunca tê-la visto, baseada exclusivamente no espírito criativo de seu autor, a fotografia funciona como um atestado de presença das coisas no exato momento do seu registro. Ainda que descontextualizada, a fotografia continua sendo o registro de um *isso-foi* barthesiano, entendido como a captação de uma coisa

necessariamente real (referente), que foi colocada diante da objetiva, ou seja, que esteve presente em algum momento do passado (Barthes, 1981). Portanto, o teórico francês entende que na fotografia poderia se manipular apenas o sentido atribuído ao referente captado, e não o referente em si.<sup>4</sup>

A fase posterior, por sua vez, iniciada com a invenção do formato cartão-de-visita, por Disdéri, é responsável pela inclusão da fotografia na lógica industrial, tanto no sentido econômico quanto simbólico, dada a grande popularização conferida ao produto fotográfico, que passou a ser mais acessível às diversas camadas sociais, e o padrão retórico criado. A terceira e última etapa, que ocorre por volta de 1880, com a invenção do negativo, inicia o processo de massificação imagética que viria a ser acentuado no século XX.

Ainda assim, independentemente do uso e função atribuídos à fotografia durante o desenvolvimento e disseminação social da técnica, o seu principal produto representante permaneceu inalterado: o retrato. Diante da fotografia de um rosto, conhecido ou desconhecido, a história do indivíduo retratado é representada na imagem. Esta história, contudo, como será mostrado a seguir, é construída em cima de um personagem. Personagem ao mesmo tempo anônimo e singular, o modelo captado no retrato fotográfico é fruto da sociedade burguesa do século XIX, assim como os equivalentes nos formatos precedentes representavam a concepção sócio-histórico do período em que foram criados.

## **2. O RETRATO, BURGUEÊS E POPULAR**

O retrato acompanha a existência do indivíduo desde o nascimento. Logo na maternidade, o *book* fotográfico da nossa vida começa a ser construído. Os álbuns de família geralmente são recheados por fotos que registram o desenvolvimento humano passo a passo: o primeiro banho, aniversário, dia na escola, datas comemorativas etc. Todos os grandes momentos são registrados, satisfazendo a necessidade do homem de captar o transcorrer da própria vida, para que possa ser visto e revisto muitas vezes, além de mostrado para os outros, até mesmo os que ainda estão por vir, nas próximas gerações. Logo, o retrato funcionaria como uma cristalização de momentos e memórias, como um reflexo da existência do próprio ser, praticamente como um espelho.

No século XIX, os retratos<sup>5</sup> passam a desempenhar uma função bastante clara. Sendo um período de questionamento à arte tradicional, e que possui seu representante retrativo no

---

<sup>4</sup>Aqui, torna-se explícita uma concepção tradicional de fotografia, anterior ao surgimento de mecanismos de manipulação das imagens pelo computador, por exemplo, que acabam pondo essa fidedignidade em xeque.

<sup>5</sup> O retrato não se apresenta apenas no registro fotográfico. Embora este seja, praticamente desde a sua invenção, o instrumento mais usado de reprodução da fisionomia de uma pessoa, outras formas são possíveis, como o desenho, a escultura e a pintura.

gênero pictórico, ao mesmo tempo em que marca o desenvolvimento da representação individual, personificada na burguesia em ascensão, encontra seu correspondente na fotografia, que passa a atestar a ascensão da burguesia. O retrato burguês, por sua vez, embora seja fortemente influenciado pelo modelo aristocrático, passa por algumas adaptações. “Opta, então, pela miniatura, regida pela idealização do rosto; pela silhueta [...]; e pelo fisionotrago (Fabris, 2004). Além disso, ainda que, iconograficamente, os retratos pictóricos e fotográficos fossem semelhantes, a destinação social é completamente distinta. Os primeiros, voltados para a aristocracia, pretendiam perpetuar os valores cristalizados através das gerações, enquanto os segundos procuravam expressar a criação de uma nova linhagem, com um novo estilo de vida, baseado no mérito do próprio trabalho.

Fabris procura situar o retrato fotográfico na instância representacional e, recorrendo a autores como Baudrillard e Barthes, estrutura um pensamento que visa caracterizar o retrato produzido na sociedade oitocentista, mais especificamente o retrato fotográfico, defendendo a ideia de que os modos de representação desenvolvidos neste período permanecem, com as naturais adaptações, até a contemporaneidade. Compreende-se a fotografia como uma arte que afasta tudo aquilo que se coloca entre o indivíduo e o mundo, com o retrato sendo inserido sob a ótica do sujeito ausente, ou seja, sob “uma encenação tão complexa a ponto de obrigar a câmara a realizar uma operação de desfiguração e despojamento do caráter do fotografado” (Fabris, 2004, p.13). Logo, a partir dessa afirmação, o que se apresentaria num retrato seria menos a identidade e mais a máscara que transforma o indivíduo singularmente, dentre todas as outras coisas.

A primeira grande alteração observada por Fabris em relação ao pensamento tradicional reside no não-entendimento da fotografia como cópia fiel e objetiva do real, a partir do rompimento com a crença na ilusão mimética inerente à fotografia. O que se observa é que, através do registro fotográfico, insere-se a pessoa fotografada em uma superfície figurativa e não necessariamente comprometida com o real. No caso específico do retrato, o sujeito captado na imagem estaria ausente em conteúdo, uma vez que a câmara capta a superfície negociada entre fotógrafo e modelo, através de uma encenação formalmente estruturada. Ou seja, o objeto de investimento do retrato fotográfico seria menos a identidade essencial do modelo e mais a captação da máscara social almejada, aquela estranheza familiar que coloca o indivíduo no meio de tantas outras coisas e que torna o retratado um único-semelhante dentre os outros. Barthes (1984), inclusive, afirma que o fotorretrato é um campo de negociação de quatro imaginários que se apresentam à

objetiva no momento do disparo, na medida em que o modelo é, ao mesmo tempo, 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. Logo, o registro completamente autêntico da pessoa seria um exercício infrutífero, 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 autoimagem que tem de si.

Recorrendo aos termos empreendidas por Baudelaire para o retrato pictórico, mas que também podem ser utilizadas para o retrato fotográfico burguês<sup>6</sup>, no caso as categorias de romance e história, Fabris procurar caracterizar os modos de representação do retrato. Enquanto romance, por exemplo, o retrato produz uma aura em volta do modelo sem, contudo, deixar de expressar a personalidade dele. Este aspecto é obtido neste tipo de retrato devido a relação tímida que os modelos ainda tinham com a objetiva nos primeiros anos da nova invenção, quando ainda não estavam “contaminados” pela fotografia industrializada. Esses primeiros retratos fotográficos usam como referência a tipologia estabelecida anteriormente, no âmbito da pintura, que se baseava na apresentação da pessoa sobre um fundo neutro, tomado de três quartos ou de perfil, nunca de frente, com a cara realista, sem muitos detalhes, com um jogo de iluminação bem trabalhado, que deixava o contraste claro-escuro bastante definido. O retrato fotográfico deve permitir que o modelo consiga se reconhecer, mas esse reconhecimento não se dá cruamente, tal qual se poderia pensar, mas sim de modo a privilegiar e evidenciar os aspectos mais importantes e esconder os aspectos desagradáveis, através de um exercício de idealização. O retoque, nesta dimensão, é justamente um instrumento bastante utilizado para conferir essa melhor imagem de si, sendo a base onde se desenvolveria posteriormente a fotopintura.

As primeiras pessoas reproduzidas, sem nenhuma identificação explícita ou sequer alguma referência sobre sua vida passada, seriam os personagens ideais para a criação artística, antes da fotografia entrar em contato com a atualidade simbólica do período. Quando esse contato ocorre, o retrato como história, a outra categoria de Baudelaire, ganha espaço. O modelo romântico, logo, passa por algumas evoluções e começa a acrescentar outros elementos decorativos à sua estrutura. O fundo neutro mostra-se incapaz de expressar o âmbito da vida cotidiana do indivíduo, o que acaba culminando em um novo tipo de retrato, que também passa a privilegiar o contexto social e a situar o indivíduo em

---

<sup>6</sup> Essa ampliação é possível, segundo Fabris, por que o gênero pictórico influenciou diretamente a fotografia, na medida em que os primeiros fotógrafos eram pintores que acabaram levando as velhas técnicas retóricas para o novo instrumento.

um ambiente espaço-temporal. E é justamente essa concepção que orienta os retratos fotográficos que podem ser analisados sob a ótica da história de Baudelaire.

A fotografia enquanto história se torna dominante a partir da década de 1850, quando ocorre a criação do formato Cartão-de-visita, por Disdéri. A invenção tornava possível que, em uma só placa fotossensível, fossem expostos vários retratos – oito, para ser mais exato – de dimensões menores, semelhantes a um cartão de visita. Assim, os custos econômicos 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). O padrão de retrato burguês definido por Disdéri, definido por Fabris (p.29) como um modelo – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – que posa diante de um cenário, acaba sendo responsável pela criação de uma série de estereótipos sociais que expõem o personagem em detrimento à pessoa. Os acessórios e os cenários, então, auxiliam o fotógrafo na empreitada de “travestir” o cliente burguês nessa teatralização de uma identidade social.

Nessa categoria, todos os elementos da imagem são estruturados com a finalidade de atestarem o status social de seus participantes. O cliente, ao disponibilizar seu corpo para ser retido, deseja que a imagem possua duas características principais: fidedignidade e agradabilidade. Na categoria histórica, aplicada à grande parte da produção fotográfica do século XIX, ocorre o uso dos princípios estruturais de representação derivados do retrato pictórico, como o formato, a pose e os atributos, e tem na figura de Disdéri seu maior representante. Patentado em 1854, o formato cartão-de-visita é considerado o marco inaugural da fotografia na fase de industrialização. O “efeito Disdéri”, inclusive, tem relação com a função social desempenhada pelo retrato na sociedade oitocentista. Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico 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. Criando um modelo de retrato burguês, baseado na encenação, todos os seus elementos constituintes (cenário, roupa e pose) estão a serviço da imagem burguesa que se desejava construir e repassar socialmente.

A pose, enquanto elemento fundamental do retrato, é um ritual de construção da identidade a ser oferecida à objetiva, onde, ao mesmo tempo em que se estimula a espontaneidade do modelo, sempre traz embutida em si uma atitude teatral.

“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 “fórmula Disdéri”, entendida como a receita estética do cartão de visita para o retrato burguês, reflete-se nas indicações presentes nos manuais de fotografia produzidos desde então. Nestes, apesar de ser estimulada a pose diversa e espontânea, ocorre geralmente a submissão a determinadas posturas e normas gestuais teatralizadas, capazes de diferenciar a burguesia dos demais grupos, inserindo-a em um sistema simbólico. Ou seja, três agentes atuam na constituição da pose: o partido compositivo (cenários e demais mecanismos técnicos que o fotógrafo pode fazer uso), a gestualidade corporal (espontaneidade ensaiada e unitária) e a vestimenta. Os dois primeiros, já mencionados, são complementados pelo vestuário. Assim como o retrato, o vestuário também configura um ato social. A vestimenta escolhida por uma pessoa a diferencia e a inscreve em um determinado grupo, que partilha o mesmo código. No cenário específico da burguesia oitocentista, a vestimenta é o instrumento que põe, em nível de aparência, a intenção de hierarquização da burguesia frente as classes populares. A prova dessa relação íntima entre o retrato e o vestuário é expressa em exemplos que mostram pessoas usando roupas de uma classe distinta, na tentativa frustrada de transparecerem uma identidade que não é legitimamente sua, e que, não tendo sido bem construída retórica e simbolicamente, não consegue convencer os espectadores das imagens produzidas. Logo, o retrato oitocentista, entendido prioritariamente enquanto representação do eu burguês, participa da configuração da identidade enquanto identidade social. Porém, a sociedade moderna não pode ser compreendida apenas sob o referencial burguês.

O século XIX tornou explícito o dualismo burguesia *versus* proletário, que, segundo o pensamento marxista, é quem detém os meios de produção e a força de trabalho do capitalismo industrial, respectivamente. Partindo da premissa de que dois grupos que ocupam diferentes posições sociais possuem hábitos e estilos de vida distintos, e seus modos de representação precisam se adaptar às condições econômicas, sociais e culturais, viu-se criarem duas práticas fotográficas distintas: a burguesa, com pretensões artísticas e

essencialmente elitista, e a popular, integrada socialmente e disseminadora das imagens. Portanto, neste período, não se pode pensar em apenas uma categoria fotográfica, enquanto 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).

O termo popular é bastante complexo, e geralmente é descrito a partir da relação estabelecida com outras instâncias, como a econômica, social e cultural. Talvez seja exatamente essa variedade de forças atuantes que explique o difícil exercício que é transpor a discussão do popular para áreas específicas, como para o campo da fotografia, e estruturar limites teóricos bem definidos na categorização da fotografia popular e de seus modos de representação (Borges, 2011). Segundo Rosa apud Borges (ibid), por exemplo, nenhum termo consegue designar inteiramente as fotografias que pessoas de diferentes contextos culturais possuem como registro e representação de certos momentos de sua vida, havendo a diferenciação entre a fotografia popular e a que ele denomina vernacular. Enquanto a primeiro situa o fotográfico no contexto dos “usos e de uma estética de massa”, a segundo categoria faria parte dos costumes, porém sem maiores preocupações com uma estética formal, concepção a qual Riedl adiciona a noção anônima e íntima comuns nestes tipos de produções. A fotografia vernacular estaria, logo, mais distante das preocupações formais e estéticas e mais próxima dos usos e funções da fotografia, integrada a certas dinâmicas sociais.

Além disso, enquanto instrumento de representação das histórias de vida de si mesmo, dos outros e de sua própria realidade, este tipo de produção fotográfica pode também ser chamada de fotografia familiar, pessoal ou de ocasião, na medida em que opera no registro de momentos específicos que visam reafirmar a coesão familiar, como o casamento (Caetano, 2008). A fotografia é um instrumento simbólico de representação pessoal e biográfica, e que contribui para a criação e acumulação de informações sobre o retratado, sobre os outros e sobre a realidade que o cerca. Especificamente nas práticas fotográficas íntimas, há a necessidade do registro de momentos especiais na vida das pessoas, que possam ser recordados posteriormente. Segundo Caetano, esses momentos especiais passam por uma seleção, privilegiando-se aqueles que não se quer esquecer e, por isso mesmo, devem ficar para a posteridade, podendo ser revistos e revividos a qualquer instante, ao abrir um álbum antigo ou olhar para um retrato pendurado na parede. Isso explica a completa predominância de fotos felizes, já que apenas as lembranças boas devem ficar. O

que aconteceu de ruim deve ser esquecido. Ao registrar uma evidência, a fotografia também permite que sejam representados e aceitos como verdadeiros os principais e melhores momentos da vida de uma pessoa captados pela objetiva, como uma espécie de prova de existência do indivíduo no mundo. Ao captá-los, eles passam a compor a imagem que a pessoa tem de si e para os outros, tornando evidente o caráter identitário do instrumento fotográfico, e conferindo um grau de importância das experiências passadas, que a memória só consegue relembrar através do símbolo expresso materialmente na imagem. Esse resgate, que traz uma experiência do passado para o presente, no momento da revisita, atualiza seu significado, devendo reafirmar uma imagem positiva de si, preferencialmente coerente e integrada, na qual seja possível se reconhecer.

Em meio a tantos termos que buscam compreender uma fotografia compartilhada socialmente, Borges opta pela nomenclatura fotografia popular, influenciada pelas concepções do termo popular descritas por Stuart Hall, e que permite estabelecer uma analogia produtiva com as práticas fotográficas historicamente situadas no seio da fotografia. Alinhada à primeira interpretação, por exemplo, que entende o popular sob a égide da massificação, esta acompanha o próprio percurso histórico da fotografia, vista a rápida disseminação pela qual a técnica fotográfica passou na sociedade moderna, assim como a consequente recusa inicial pela qual o novo mecanismo sofreu, principalmente no campo das artes eruditas. Quanto à segunda definição de popular de Hall, que enuncia todas as produções feitas pelo povo, nota-se que, apesar de existirem modos de representação fotográfica construídos historicamente, eles não são imutáveis, na medida em que, progressivamente, passam por atualizações 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 etc.” (Borges, *ibid*, p.777). No que tange a terceira definição, do inventário de manifestações populares, ela se reflete, no campo de pesquisa da fotografia, nas categorias pertencentes ao domínio popular, como a fotografia lambe-lambe e a fotopintura. As imprecisões surgem, porém, quando o olhar lançado sobre estas produções ainda se prende a concepções tradicionais e idealistas, que visam apenas a preservação e/ou catalogação destas práticas, analisadas apartadamente das transformações sociais que alteram as estruturas e modos de representação populares. Deve-se considerar, por exemplo, questões como o acesso cada vez mais facilitado da população à fotografia, assim como os diferentes

métodos criados na contemporaneidade e adicionados ou substitutos dos tradicionais, leia-se intervenção digital, por exemplo.

Em se tratando de um instrumento baseado em mecanismos ordenados e mecânicos, conforme mencionado no capítulo anterior, a fotografia não possibilitaria a criação artística presente nas artes tradicionais, sendo considerada, por isso, uma arte menor. A disseminação observada, por sua vez, pode ser relacionada intimamente ao conceito de fotografia popular, que tem seu surgimento associado a duas invenções, potencializadoras da massificação imagética: o cartão-de-visita (Fabris, 1991), já descrito, e o ferrótipo (Ribeiro, 1997). A técnica ferrotípica, a partir da criação da tenda-laboratório, permitia a realização de todas as operações químicas de fixação da imagem em poucos minutos, sendo usada predominantemente pelos fotógrafos ambulantes. O grupo em questão enxergava na técnica a possibilidade de produção de imagens mais fácil e rápida, e a um valor mais baixo, permitindo a ascensão financeira e social de seus produtores, visto o status que os fotógrafos carregavam no século XIX.

Ao percorrerem os espaços públicos e com grande fluxo de pessoas, como as feiras, os mercados, as festas populares e os diversos momentos que marcam a participação popular, é possível fornecer os duplos para aqueles grupos menos favorecidos e que nunca teriam chance de ir a um estúdio encomendar uma imagem de si. Através do ferrótipo, a fotografia sai dos estúdios excludentes e vai para a rua. No caso específico das festividades, por exemplo, o sucesso alcançado pela tenda pode ser compreendido pelo prazer perseguido pelo público em ser fotografado, quase como um ritual que compõe o próprio evento, não havendo tanto a preocupação com a qualidade técnica da imagem.

Essa aproximação essencial da fotografia com os ambientes populares empreendida pelos fotógrafos ambulantes, porém, teve consequências prejudiciais para a consolidação da técnica ferrotípica no campo das Belas-Artes, vista a má reputação com que os artistas tradicionais, e até mesmo os fotógrafos da elite burguesa, associavam à qualidade da imagem produzida pelo ferrótipo, comprovadamente inferior, e pelo repúdio à popularização fotográfica. Para a burguesia da época “o cidadão feio deve guardar sua feiúra 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 in Ribeiro, *ibid*, p 19-20), refletindo claramente uma visão reducionista da fotografia, voltada apenas para práticas artísticas. As reações contrárias que a fotografia popular, enquanto expressão do proletariado, sofreu dos representantes da fotografia oficial,

simbolizada pela revista *La Lumière*<sup>7</sup>, podem ser facilmente associadas às críticas pelas quais a própria fotografia enfrentou pela arte tradicional e sustentada nos padrões pictóricos, conforme descrito no capítulo anterior. Logo, o descrédito frente a fotografia popular foi responsável por inseri-la à margem da fotografia oficial, negligenciando sua participação no cotidiano da sociedade oitocentista europeia.<sup>8</sup>

O modelo tenda-laboratório dos ferrotipistas europeus, ao permitir o trânsito dos seus produtores para onde os clientes estivessem, 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 formada, dentre os demais mecanismos de revelação, lavagem e fixação, todos feitos ali, no local de captação da imagem, quase no mesmo instante. Portanto, é reforçada a concepção da fotografia enquanto resultado de uma operação ótico-química, com interferência direta do aparelho na estrutura final da imagem popular, fortemente dependente do cumprimento satisfatório de todas as etapas do processo produtivo, uma atividade artesanal por essência nessa categoria fotográfica. Semelhante ao correspondente europeu, o fotógrafo popular brasileiro frequenta os espaços públicos e a maioria também se dedica ao gênero fotográfico mais lucrativo, o retrato, principalmente de casamento, batizado e outros momentos marcantes para a vida social, sendo o gênero presente de tal forma em nossa cultura, que chega a denominar todos os tipos de registros fotográficos, indistintamente, como se evidencia na expressão “máquinas de tirar retrato”.

Pode se concluir, pois, que a fotografia popular percorre um duplo caminho. Ao mesmo tempo em que possibilita o acesso à fotografia pela população desfavorecida, democratizando-a, promove a diferenciação social. Como mencionado inicialmente, o equipamento tornou a imagem um bem mais acessível. Porém, em troca do acesso, houve uma queda na qualidade técnica da imagem, que consegue ser facilmente identificada e diferenciada em comparação às demais. Essa diferenciação, logo, traz embutida em si a posição social de seus personagens. Ser fotografado pelo equipamento confirma a classe social inferior e reafirma a tensão social contínua entre as classes dominante e dominada.

---

<sup>7</sup>Publicação francesa que primeiramente desenvolveu, de 1851 a 1867, período de funcionamento, o debate entre a fotografia e o campo das Belas-Artes, Ciência e Indústria.

<sup>8</sup>A dívida histórica com a fotografia popular se reflete na bibliografia quase inexistente de estudo sobre essa área.

### 3. A FOTOPINTURA

Durante o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem em um suporte material, os pesquisadores tinham como principal meta chegar a “uma imagem clara, detalhada, limpa, natural (conforme nossa visão) em sombras, luz, escuros, relevos e cores, e que tivesse uma grande durabilidade” (Parente, 1995, p.46). Se a proximidade progressiva com a realidade era a meta a ser alcançada, a cor era uma técnica que precisava ser aperfeiçoada, afinal de contas, o real é colorido. Ainda que alguns processos fotográficos coloridos tenham sido patenteados anteriormente, é apenas em 1904 que a fotografia em cores se populariza efetivamente, com a invenção do Autochrome<sup>10</sup>, pelos irmãos Lumière. Porém, antes que se chegasse a uma técnica refinada, muito trabalho precisou ser feito. Desde os primórdios da técnica fotográfica, muitos processos de colorização foram desenvolvidos: vaporização de sais e exposição à luz, queima com álcool e banhos e pigmentos, que culminavam nos mais variados resultados, com a obtenção de tons difusos, cores leves, transparentes, ou bem opacas.

Especificamente no que concerne ao surgimento da ftopintura, este pode ser relacionado a dois fatores: 1) a objetividade inerente ao registro fotográfico. Segundo Chiodetto in Borges (2011), ao ser fotografada, a imagem da pessoa retrata sua fisionomia tal qual ela se apresenta diante da câmara, com toda a excessiva objetividade que só a fotografia consegue fornecer. Este público, acostumado com o embelezamento dos retratos presente na pintura, que montava a melhor imagem de seus modelos, muitas vezes se decepcionava com a crueldade objetiva de suas aparências sem nenhuma intervenção. Isso, aliado a uma técnica ainda em processo de refinamento e com muitas precariedades, como a necessidade de longos tempos de exposição em frente a objetiva, poderiam gerar produtos desagradáveis para um público que queria a melhor versão de si. 2) recuperação de retratos antigos, que estivessem de alguma forma danificados. Em um contexto como esse, as técnicas de retoque se tornam extremamente necessárias, inclusive para a própria aceitação da fotografia pelo público. Em 1855, por exemplo, é apresentada pelo alemão Franz Hanfstaengl uma técnica de retoque, ainda em preto e branco, que torna explícitos os benefícios à imagem, e que promete ser capaz de “criar uma nova realidade” (Chiodetto, *ibid*). Posteriormente, experimentos com cores eram feitos, sendo atribuído à Disdéri, o inventor do já conhecido cartão-de-visita, a criação do processo de ftopintura com pigmentos coloridos, através da aplicação de tintas em imagens de baixo contraste,

tornando a fotografia um facilitador do trabalho posterior do pintor, que entrava em ação apenas para modificar uma fisionomia já “desenhada” pela câmara.

Esse procedimento básico, por sua vez, é o mesmo que se popularizou no Brasil, sobretudo no Nordeste, no século XX, onde Riedl (2002) identifica os personagens que envolvem o universo da fotopintura. Existe, por exemplo, o vendedor ambulante, também chamado de bonequeiro, que viaja pelas cidades do interior oferecendo o serviço da fotopintura e recolhendo com os clientes os originais fotográficos e as orientações sobre o trabalho que deve ser executado. Chegando ao estúdio, tem início o processo produtivo da fotopintura, seguindo praticamente um esquema de linha de produção, onde cada etapa é feita por uma profissional específico, até chegar ao resultado final. Segundo Santos (2010), as funções se estruturam na seguinte ordem; loteamento; reprodução; contorno, ampliação; colagem; convexage; colorido; retoque; roupa; afinação e repasse.

Extrapolando a descrição do trabalho produtivo das fotopinturas, consegue-se captar algumas características principais, presentes na maioria dos retratos fotográficos que passam pela intervenção da pintura, como o uso de muitas cores, e em alto-contraste; a permanência do busto enquanto modelo representativo; representação fiel da fisionomia do modelo, que é idealizada pelos acessórios adicionados pela pintura, como pelas vestimentas e pelo refinamento de traços indesejados presentes na fotografia, e que tanto podem refletir a realidade física indesejada do cliente, quanto podem recriar alguma informação perdida pela ação do tempo no suporte material da imagem, atualizando-a concreta e simbolicamente, em nossa memória. Constatase, portanto, que a fotopintura, apesar de ser representante explícita da fotografia popular, utiliza recursos retóricos e representacionais tradicionalmente utilizados no correspondente burguês, com ambos possuindo a finalidade de construir a melhor imagem de seus representantes, sejam eles pertencentes à elite ou grupo popular.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Foi mostrado, durante todo o presente trabalho, que a fotografia, e em particular o retrato, mostram bem mais que a fisionomia de seus personagens. Apresentam, também, representações identitárias individuais e grupais, as quais se estruturam para compor uma imagem positiva de seus agentes. No caso da fotopintura, percebe-se que esta, ao trabalhar o fotográfico e o pictórico, formam um produto essencialmente híbrido, que possui características das duas vertentes. Essa relação, por sua vez, apenas reafirma o pensamento de Hall, ao propor, na sua concepção de popular, a relação tensional da cultura popular e

seus modos de expressão com as outras instâncias culturais. Na contemporaneidade, onde são somados a essas práticas outras variáveis, como o advento da manipulação digital das imagens, a transformação e atualização de mecanismo representativos será potencializada, não permanecendo estanque, como tradicionalmente se poderia pensar.

## REFERÊNCIAS

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. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Déborah Rodrigues. **Representação como tensão na fotografia: pensando a fotopintura**. Estudos Goiânia, v.38, n.4, p. 771-791, out/dez.2011.

CAETANO, Ana. **Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária**. VI Congresso Português de Sociologia – *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, junho de 2008. Disponível em <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf>> Acesso em 22 de junho de 2012.

CHIODETTO, Eder. *Fotopinturas – Coleção Titus Riedl*. In: **Arte Brasileira: além do sistema** (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. Annateresa Fabris (org.) – 2 ed./ reimpresso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

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.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2ª ed. ver. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

PARENTE, C.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) – Departamento de Ciências Sociais e Filosofia, 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.

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