

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Área de concentração em Antropologia Social e Cultural



Dissertação de Mestrado

“A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”:

Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos

Vinícius Silveira Kusma

Pelotas, 2016.

Vinícius Silveira Kusma

“A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”:

Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia com área de concentração em Antropologia Social e Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Turra Magni

Pelotas, 2016

Banca Examinadora:

.....
Prof.^a Dr.^a Cláudia Turra Magni (Orientadora)
Doutora em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Études en
Sciences Sociales, EHESS, França

.....
Prof.^a Dr.^a Elisabete da Costa Leal
Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ,
Brasil.

.....
Prof. Dr. Mario de Souza Maia (UFPel)
Doutor em Música – Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, UFRGS, Brasil.

Agradecimentos

Perco-me na imensidão desse mar, onde agradecer levaria uma vida inteira a navegar. Ao desprender a corda e afastar a nau deste cais de porto, agradeço a minha família, pai Agnelo, mãe Darlene e irmã Débora, pela constante ajuda, total apoio e cumplicidade, e aos outros familiares que por ventura da vida, ou desventura da morte não estiveram, e por hora não estão presentes, mas que de alguma forma estarão sempre comigo.

Aos meus colegas de pós-graduação, principalmente ao Victor Monteiro, Carol Hoffmann e Aline Fonseca, amigos que em muitos momentos, tornaram-se imprescindíveis para que eu conseguisse manter o curso no rumo certo nesse mar tempestuoso que é a Academia. E também a todos os professores, com os quais pude conviver como aluno dentro da sala de aula, e como amigo fora da mesma.

Devo também constantes, ternos e eternos agradecimentos à minha orientadora Claudia Turra Magni, sem a qual meu horizonte acadêmico não teria se expandido de forma tão densa como foi até aqui. E de certa forma, minha vida fora da academia também pôde usufruir de seus conselhos, opiniões e críticas. Algo que me permitiu muita reflexão e evolução enquanto pessoa.

Considero de extrema importância meus agradecimentos aos Professores Elisabete Leal e Mário de Souza Maia, os quais aceitaram esse convite em cima da hora para a participação em minha defesa, e despenderam de muita atenção com as dicas, empréstimos e opiniões sobre a pesquisa apresentada, o que veio a incrementar e tornar melhor a finalização do meu trabalho.

Dedico esta Dissertação aos colaboradores desse trabalho, principalmente, a Mestre Julio Santos e sua família pelos saberes transmitidos no percurso em campo, e por ter feito parte, de forma tão intensa e sincera, de mais esse degrau acadêmico, muito importante para mim, e por me acolher em sua casa, dividir comigo sua intimidade e seu cotidiano durante meu período em Fortaleza.

E quando na verdade não esperamos mais nada da vida, a não ser que as coisas apenas sigam seus rumos pré-estabelecidos por nossos ideais de futuro, surge alguma coisa para tornar a chegada do fim um pouco mais mágica e leve.

Enfim, chegou apenas no momento que deveria ter chegado, nem cedo, nem tarde, no tempo certo para percebermos que o tempo não serve para nada quando deixamos de contá-lo para viver de forma intensa o nosso presente, num estado pleno de espírito, em paz, em paz consigo mesmo. Embora eu saiba que não existem palavras que possam ou consigam expressar toda essência de tudo o que sinto, mesmo assim, obrigado Laura, minha pequena, por ver em mim tudo o que consegui enxergar em ti desde o primeiro instante em que coloquei-te dentro do meu olhar apaixonado...

A todos, meus sinceros agradecimentos.

Resumo

KUSMA, Vinícius Silveira. **“A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”**: Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

Esta dissertação apresenta a etnobiografia de um fotopintor cearense contemporâneo, Mestre Julio Santos. Ao acompanhar o cotidiano de Mestre Julio, considerado grande artista da cidade de Fortaleza, foi possível conhecer sua vida e o trabalho que, diante de todas as dificuldades, tenta manter vivo, em pleno século XXI. A problemática insere-se, portanto, no quadro mais amplo das profundas transformações que marcaram o século XX, tanto no que concerne ao mundo do trabalho, quanto ao das imagens, tomando-se como ponto de fuga, este personagem – seu trabalho, a recepção e o consumo de suas obras. Entende-se o processo de abandono deste ofício ou sua transformação, enquanto uma ruptura espaço-temporal no mundo do trabalho, que implica em (re)configuração das práticas e representações sociais. Sendo assim, essa pesquisa vem propor, ainda, o estudo do caráter temporal da experiência humana e de suas repercussões nas práticas e saberes que Mestre Julio tece em sua relação com o seu trabalho, assim como a sua reconfiguração diante do surgimento da fotografia digital e dos meios de manipulação da imagem, a fim de se restabelecer na continuidade da dinâmica social.

Palavras- chave: etnobiografia – fotopintura – trabalho – memória – fotografia – Mestre Julio Santos

Abstract

KUSMA, Vinícius Silveira. “**Photography, paint, photo painting and the (re) signification of dreams**”: An ethnobiography of Master Julio Santos. 2016. Dissertation (Master Degree in Anthropology, concentration area of Social and Cultural Anthropology) – Post Graduation Program in Anthropology, Institute of Human Sciences, Federal University de Pelotas, Pelotas, 2016.

This dissertation presents the ethno biography of a *cearense* contemporary photo painter, Master Julio Santos. By following the daily life of Master Julio, considered a great artist from the city of Fortaleza, it was possible to know his life and the work that, given all the difficulties, he tries to keep alive in the twenty-first century. The problematic becomes inserted therefore in the wider board of the profound transformations that have marked the twentieth century, both as regards the world of work, as the images, taking as a escape point this character - his work, the reception and the consumption of his works. It is understood the abandonment process of this craft or its transformation as a spatio-temporal rupture in the working world, which implies (re)configuration of social practices and representations. In doing so, this research proposes also a study of the temporal character of human experience and its repercussion on practices and knowledge that Master Julio spins in his relationship with his work, as well as its reconfiguration before the outbreak of digital photography and the image manipulation means, in order to re-establish the continuity of social dynamics.

Keywords: ethno biography – photo painting – work – memory – photography – Master Julio Santos

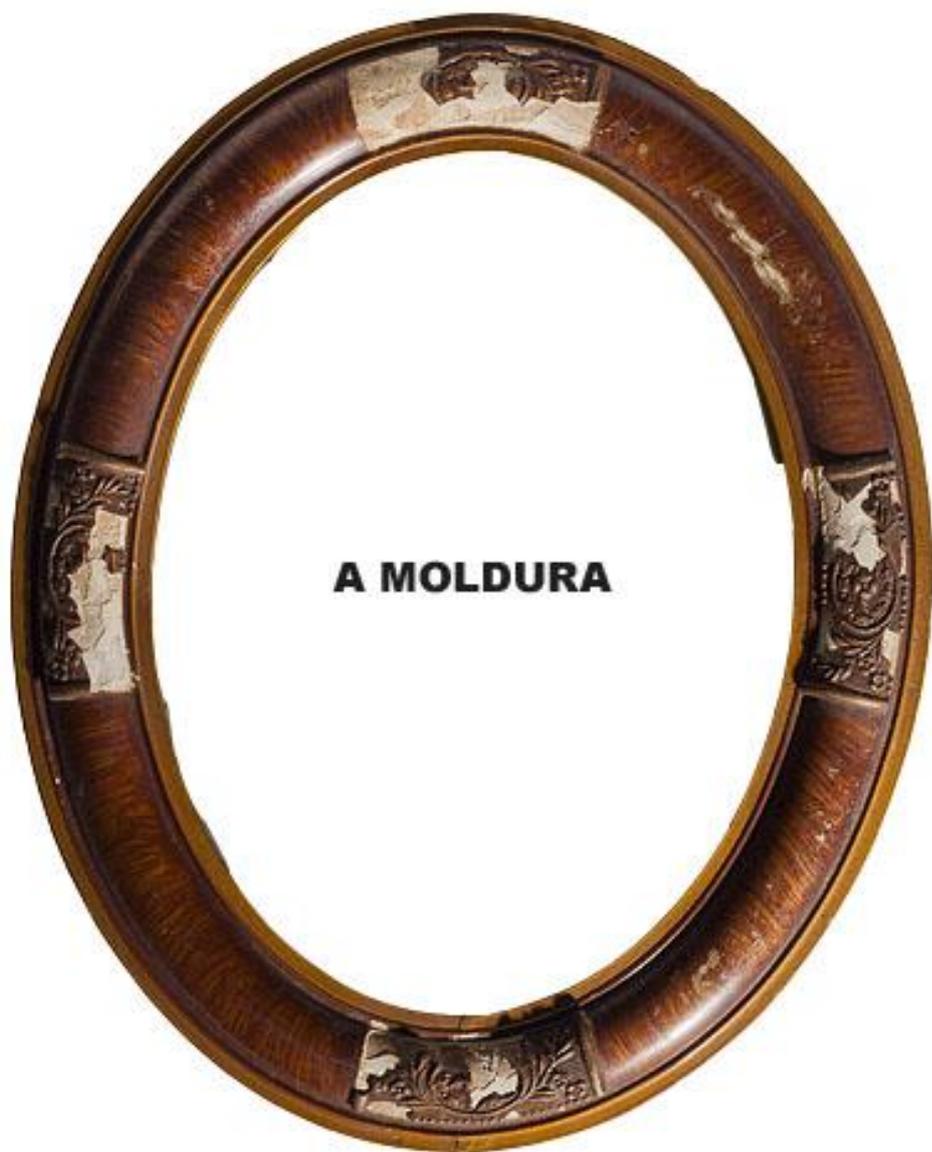
Lista de Figuras

Figura 1: Paciente do hospital psiquiátrico Ulysses Pernambucano, no Recife - Fotografia de Luiz Santos e fotopintura de Mestre Julio	24
Figura 2: Fotógrafo Chico Alagoano, Juazeiro do Norte - CE Acervo: SESC Belém-SP	39
Figura 3: Imagem retirada do Google Maps.....	69
Figura 4: Acervo Mestre Julio Santos.....	72
Figura 5: Fotografia Vinícius Kusma	74
Figura 6: Fotografia Vinícius Kusma	75
Figura 7: Mestre Didi e sua companhia de Teatro. Acervo Mestre Julio Santos	76
Figura 8: Mestre Julio, ainda menino, ao lado de seu pai, Mestre Didi. Acervo Mestre Julio Santos.....	76
Figura 9: Antenor Medeiros de Oliveira – Acervo Mestre Julio Santos	84
Figura 10: Imagem do Centro Pai Tobias – Fotografia: Vinícius Kusma	92
Figura 11: Homenagem da Grande Loja Maçônica do Estado do Ceará para Pai Didi, em reconhecimento aos serviços prestados.	93
Figura 12: Imagem do espaço em que funcionava o antigo Áureo Studio. Fotografia: Vinícius Kusma	96
Figura 13: O cavalete e o vazio em espaço cheio de lembranças. Fotografia: Vinícius Kusma	97
Figura 14: O gato preto que vive no antigo estúdio de Mestre Julio.....	98
Figura 15: Fotopintura Mestre Julio Santos publicada na Revista Siará – Fotografia: Vinícius Kusma	129
Figura 16: Diploma conferido à Mestre Julio – Fotografia: Vinícius Kusma.	131
Figura 17: Mestre Julio no Curso de restauração digital de fotografias no CEPID..	132
Figura 18: Fotopintura da região do Crato – Acervo Mestre Julio	140
Figura 19: Fotopintura de Mestre Julio Santos – Produzida pelo meio digital e impressa em papel fotográfico de celulose. Vendedor Sitônio, Quixadá-CE ...	141

Figura 20: Retratos das filhas de Mestre Julio, Rebecca e Manuela.....	143
Figura 21: Pai Didi – Pintura de Mestre Julio Santos	144
Figura 22: Fotopintura produzida no Antigo Áureo Stúdio – Mestre Julio Santos ...	145
Figura 23: Fotopintura produzida em São Paulo na década de 1950 - Acervo Mestre Julio Santos.....	147
Figura 24: Fotopintura Mestre Julio Santos – Fotografia: Vinícius Kusma	149
Figura 25: O balcão das encomendas, com algumas fotopinturas prontas esperando pelo vendedor. Na caixa de papelão ficam as encomendas que ainda não foram feitas.....	150
Figura 26: Restauração e fotopintura de Mestre Julio Santos – Fotografia: Vinícius Kusma	152
Figura 27: Fotopintura de Mestre Julio Santos.....	153

Sumário

1	A MOLDURA: Introdução à etnobiografia de um mestre ftopintor	0
2	O CONTORNO DO ROSTO	22
2.1	Fundamentos teórico-metodológico para uma antropologia visual	22
2.2	A fotografia e sua materialidade como legado para a ftopintura	39
2.3	O pincel, as tintas e a fotografia – uma interconexão entre o pictórico e o fotográfico	51
2.4	O Retrato Pictórico	52
2.5	O Retrato Fotográfico	59
3	A FOTOGRAFIA, O TEMPO... A FOTOPINTURA COMO SUPORTE ETNOBIOGRÁFICO	67
3.1	A minha chegada em campo... e os primeiros traços	68
3.2	O Áureo Studio e seu “artífice”	78
3.3	O Mestre do Mestre	83
3.4	O Pai Didi	87
3.5	Pigmentos de memórias sobre o papel fotossensível do tempo	93
4	MESTRE JULIO NUM BREVE RETRATOS DE SI	122
4.1	Entre o popular e o contemporâneo	133
4.2	A Ftopintura	138
4.3	O Ftopintor, a fotógrafa... e a imaginação para uma “Imagem-Fabulosa”	154



A MOLDURA

1 A MOLDURA: INTRODUÇÃO À ETNOBIOGRAFIA DE UM MESTRE FOTOPINTOR

Embora bastante utilizada e difundida entre pintores e fotógrafos de meados do século XIX até metade do século XX, no Brasil, a fotopintura tornou-se uma técnica pouco valorizada na atualidade. Meu interesse por ela surgiu como desdobramento das investigações realizadas durante o Bacharelado em História, na Universidade Federal de Pelotas – UFPel, quando pesquisei sobre a interconexão entre o pictórico e o fotográfico no final do século XIX e início do século XX, a partir da produção de retratos pintados do pintor italiano Frederico Trebbi, as quais tive acesso ao participar do projeto de Implantação do Memorial da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, coordenado pela professora Elisabete Leal, minha orientadora no trabalho de conclusão de curso, intitulado “Uma interconexão entre o pictórico e o fotográfico – a produção retratista em meados do século XIX e início do século XX”.

O meu interesse pela fotografia surge antes do meu desejo em cursar o Bacharelado em História, porém esse interesse pela fotografia e a sua história foi o que me trouxe para o meio acadêmico. A intenção sempre foi aliar o fazer fotográfico à pesquisa, algo que, de certa forma, tornou-se possível durante a minha graduação em História, mas não da maneira mais intensa ou mais direta. Em um certo momento comecei a me questionar se desejava ser um historiador que pesquisava a fotografia, ou um historiador que também era um fotógrafo e, conseqüentemente, iria usufruir desse olhar e desse trabalho como fotógrafo para incorporá-lo às suas pesquisas. Pois durante a graduação em História participei do projeto de pesquisa intitulado “À beira da extinção: memórias de trabalhadores cujos ofícios estão em vias de desaparecer” coordenado pela professora Lorena Almeida Gill, coordenadora do Núcleo de Documentação Histórica (NDH) do Instituto de Ciências Humanas da UFPel. Deste projeto foi lançado um livro que traz um pouco das pesquisas sobre estes ofícios, com fotografias feitas por mim, as quais fizeram parte

da minha exposição fotográfica “Ofícios em Extinção”¹, que transitou por alguns locais da cidade e região.

Este projeto teve como questão relevante analisar aquelas profissões à beira da extinção, como relojoeiros, sapateiros, alfaiates, afiadores de faca, tecelãs, estivadores, parteiras, guasqueiros; ofícios que insistem em se manter em um mundo que parece não querer mais lhes dar qualquer tipo de espaço, já que, muitas vezes, aquilo que oferecem tornou-se descartável. A minha participação surgiu em razão do desejo em obter imagens, não apenas com uma intenção documental, mas também como uma forma de registrar a singularidade de cada ofício e trazer para o mundo latente e nostálgico da imagem em preto e branco, todo o romantismo e o teor de realidade vivida por cada um dos retratados, imersos nas particularidades de cada um dos seus contextos.

Essa dúvida acompanhou-me até 2012, em período próximo ao fim da graduação, quando fui convidado pela professora Claudia Turra Magni a colaborar como fotógrafo para o II Fórum Internacional da Temática Indígena realizado na UFPel, organizado, como um evento acadêmico inaugural do Mestrado em Antropologia, pelo Mestrado em Antropologia (PPGA), Laboratório Multidisciplinar de Investigação Arqueológica (Lâmina), Núcleo de Etnologia Ameríndia (Neta) e o Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (Lepaaais). E foi neste evento que minha percepção do que era, ou do que eu imaginava que poderia ser um fotógrafo mudou, e talvez em meio aquele universo completamente diferente do que eu estava habituado, com outros conceitos, outras visões de mundo, mudei também eu. E a cada dia que me dirigia para a Faculdade de Direito da UFPel, ou para o Instituto de Ciências Humanas (ICH), locais em que o fórum estava acontecendo, uma euforia tomava conta de mim e, fotografar, tornou-se parte do meu instinto, do abrir e fechar os olhos, do ouvir e do sentir, pois a câmera foi incorporada como se fosse mais um membro, uma extensão do meu corpo, enfim, foi mágico. E então aquela angústia, aquela sensação de que algo me faltava foi exorcizada, pois sentia que ali era o meu lugar e que, o meu olhar de

¹ <http://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2014/08/12/oficios-em-extincao-no-corredor-arte/>

<http://diariodamanhapelotas.com.br/site/oficios-em-extincao-no-corredor-arte/>

fotógrafo poderia contribuir numa nova jornada para um outro universo, o da Antropologia.

Ao terminar a graduação em História, veio a seleção para o Mestrado em Antropologia e junto o problema que uma mudança de área de conhecimento pode causar, pois “o que eu iria pesquisar? ”, “Qual/o que seria o meu objeto de pesquisa? ”, ou “como fazer um projeto de pesquisa para uma seleção de mestrado em antropologia? ”, enfim vários foram os questionamentos. Porém antes de entrar em contato de forma mais intensa com o universo antropológico, no ano anterior, em abril de 2011 em um festival de fotografia, o FestFotoPoa (Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre-RS), conheci Mestre Julio Santos, um fotopintor de Fortaleza e, durante sua palestra, pude perceber a riqueza de seu trabalho e descobrir que a fotopintura, aquela eu havia conhecido apenas nas pesquisas sobre retratos do século XIX, estava viva e ainda era produzida, porém hoje pelo meio digital utilizando o Photoshop². Mestre Julio continua utilizando sua paleta de tintas e o esfuminho³, porém agora tudo isso é feito com o uso do computador e seu mundo virtual.

Ao sair daquela palestra, comecei a me perguntar qual seria a motivação para as pessoas continuarem consumindo aquelas imagens, e por que o Ceará e o Nordeste de uma forma geral ainda alimentam esse desejo pela fotopintura, e essas indagações ficaram na minha cabeça. Então quando essas perguntas encontraram as minhas dúvidas do que pesquisar para a realização de um mestrado, tudo mudou. Enfim o objeto de pesquisa estava no horizonte, cheio de interrogações e possibilidades, tão virtual quanto as atuais fotopinturas do Mestre Julio.

Sendo assim, essa pesquisa leva em conta o estudo do caráter temporal da experiência humana e de suas repercussões nas práticas e saberes de um mestre contemporâneo neste ofício, Julio Francisco dos Santos, 72 anos. Peça fundamental para a história da fotopintura cearense, Mestre Julio, como é chamado, dá asas à sua imaginação e, como ele menciona, leva um pouco de cor para as pessoas que vivem num mundo de poucas possibilidades, mas que se enchem de esperança com

² Programa de computador para edição de imagens fotográficas. Concebido em 1987 pelos irmãos Knoll, na Califórnia (EUA), com essa finalidade Mestre Julio utiliza o photoshop para produzir hoje nas fotopinturas imagens semelhantes às do processo analógico de reprodução e interferência em camadas, agrupadas por ordem. Um recurso desenvolvido para possibilitar certos efeitos de reprodução de técnicas de pintura através de máscaras.

³ Bastão de papel utilizado para espalhar o pastel sobre o papel.

a euforia cromática garantida por essas fotopinturas com cores berrantes, transformando o negativo da vida de pessoas simples, em imagens que as ajudam a construir e contar suas próprias histórias.

* * *

Ao longo do rápido desenvolvimento da fotografia, surgia, em meados do século XIX, a fotopintura, a qual se produzia pela transmissão de uma imagem fotográfica preto e branca para uma tela em baixo contraste, a ser colorida pelo pintor. Neste processo de imaginação artística, o fotopintor, muitas vezes enriquecia o segundo plano, com o acréscimo de alguns acessórios, adornos e nova ambientação.

Um recurso disponível para complementar a imagem em preto e branco, colori-la e retoca-la, a fotopintura tornou-se um modismo entre os álbuns de família dos anos 50 aqui no Brasil e em outras partes do mundo como França, Espanha, México e Estados Unidos. Outro uso muito comum da reprodução em fotopintura refere-se à sua capacidade em “dar vida” à imagem de um ente querido, já falecido, quando dele só restava uma fotografia 3x4, já destruída pelo tempo, permitindo preservar a imagem guardada na memória e até retocá-la, se assim fosse o desejo do cliente. Importadas da Europa, estas técnicas de reprodução da imagem já eram recorrentes no Brasil, desde o século XIX, e as obras produzidas, assim como os saberes a elas relacionadas eram prestigiosos, diversamente do que ocorre na atualidade, em que se verifica duas realidades, uma é a diminuição do número de fotopintores, com um processo lento de abandono deste ofício, e outra sua transformação, com a mudança para a fotografia digital e seus programas de edição de imagens, criando uma nova configuração na prática deste ofício. E isso tem como resultado as rupturas espaço-temporais no mundo do trabalho, que acabam implicando na (re)configuração das práticas e representações sociais.

Algumas publicações, pesquisas e trabalhos acadêmicos e artísticos foram realizados baseados na produção de Mestre Julio, mas pouco foi registrado da sua reflexão. O livro de Mestre Julio (2010) “Mestre da Fotopintura” contou com o apoio da curadora Rosely Nakagawa, esse trabalho traz uma entrevista com o mestre e nos dá um esboço de sua história e sua arte. Em 2012, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, através do curador Diógenes Moura, organizou a exposição e o livro “Interior Profundo”, e levou ao público algumas obras do acervo de Mestre Julio.

Também podemos encontrar o trabalho de Mestre Julio no documentário, dirigido por Joe Pimentel o “Câmera Viajante”, que também é conhecido como “A Câmara Fotográfica Nordestina”, e no filme “Retrato Pintado” também dirigido por Joe Pimentel. A fotopintura de Mestre Julio também esteve na Europália (Bruxelas, 2011), em Santo Domingo, na República Dominicana (2012), em Montividéo (2012), o projeto chamado 'Fotopintura Contemporânea' que foi exposto em 2010 na mostra "Uncertain Brasil", no festival chinês de fotografia Pingyao International Photography, exposições que deram uma projeção internacional ao trabalho do Mestre. Esta exposição contou com as fotopinturas de pacientes de um hospital psiquiátrico, com fotografias do fotógrafo Luís Santos com a arte de Mestre Júlio. Na dissertação de Cristiana de Souza Parente (1995) “A câmera e o pincel, ou o olho e a mão no retrato pintado de um povo”, ou mesmo no livro do professor da Universidade do Cariri, no Ceará, Titus Riedl⁴ (2002) “Ultimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do nordeste brasileiro”, abarcam algumas reflexões teóricas acerca do trabalho de Mestre Julio. Trabalhos que, em parte, o mestre contesta por não estarem de acordo com certas definições, e conceitos atribuídos a ele e ao seu ofício, assim como algumas denominações atribuídas a fotopintura como “retrato pintado”, “fotografia popular” ou “retrato popular”, “fotografia vernacular”, “foto-retrato pintado” ou “Fotopintura Contemporânea”, termos utilizados para identificar o trabalho do Mestre e de outros fotopintores ainda ativos no Ceará.

Mas o trabalho “Fábula do Olhar” da artista Virginia de Medeiros⁵ (2013), com a parceria de Mestre Julio, acabou me emocionando e tornou-se um importante

⁴Titus Riedl é doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2007). É professor de História da Universidade Regional do Cariri, no Crato, interior do Ceará.
<http://lattes.cnpq.br/0115290332424686> acessado em 05/07/2016.

⁵ Virginia de Medeiros nasceu em 1973, em Feira de Santana, Bahia. Vive e trabalha em São Paulo. Em 2006, teve a obra “Studio Butterfly” selecionada pelo Programa Rumos Itaú Cultural e para a 27ª Bienal de São Paulo. Em 2009, participou da residência artística “International Women for Peace Conference”, em Dili, Timor-Leste, e em 2007, da Residência Artística no Centro de Artes La Chambre Blanche, em Québec, Canadá. Recebeu o prêmio Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2009 com a vídeo instalação “Fala dos Confins”, que em 2013 foi adquirida pelo Centro Cultural São Paulo. Em 2010 participou da 2ª Trienal de Luanda “Geografias Emocionais, Arte e Afectos” e em 2011, do 320 Panorama de Arte Brasileira, MAM São Paulo. Em 2012, ganhou a Bolsa Funarte Estímulo à Produção em Artes Visuais com o projeto “Jardim das Torturas” e foi premiada no 18o Festival de Arte Contemporânea Videobrasil com o Prêmio de Residência ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea no Residency Unlimited – Nova York, EUA. Mostras coletivas recentes incluem: Missão (Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2014); Cães Sem Plumagem (MAMAM, Recife, Brasil); Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil, 2013); Projeto Novas Aquisições MAC CE- Dos percursos e das poesias (Dragão do Mar, Fortaleza, Brasil, 2013); Coletiva Instituto Cervantes (Instituto

impulso motivador nesta abordagem, com um belo apelo visual, poético e, sobretudo, antropológico, pois o trabalho desta autora⁶ converge de estratégias documentais, para ir além do testemunho, questionando os limites entre realidade e ficção. Trata-se de um trabalho fotográfico com moradores de rua de Fortaleza, os quais aceitaram serem fotografados por Virginia, contando um pouco de suas histórias de vida e manifestando de que maneira gostariam de ser retratados, e através de suas imagens e seus testemunhos, Mestre Julio produziu suas fotopinturas de acordo com os seus desejos. Enfim, trata-se de uma fabulação que nasce do desejo de se ver e de ser visto de uma outra maneira, sob um novo e outro olhar. De forma muito simpática e generosa, recebi autorização de Virginia para mostrar um pouco do projeto “Fábula do Olhar” (2013), mas a intenção não é a de falar “de”, mas sim a de falar “com” Virgínia, e através do seu trabalho e sua relação com ele, poder acessar a figura de Mestre Julio. Conheci este projeto através dele próprio, que, e em diversos momentos, trouxe a figura de Virgínia como uma grande artista e amiga. Mestre Julio falou sobre sua participação neste lindo projeto:

Cervantes, São Paulo, Brasil, 2012); Metrô de Superfície (Paço das Artes, São Paulo, Brasil, 2012); e Vídeo Guerrilha (Intervenção Urbana Augusta, São Paulo, Brasil, 2011).

<http://virginiademedeiros.com.br/bio/>

⁶ Segundo Virginia de Medeiros: “a obra Fábula do Olhar foi desenvolvida durante o Projeto de Residência Artística 2012, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco e o Centro Cultural Banco do Nordeste. O processo de criação em residência é algo de natureza muito particular: a latência de criar algo que faça sentido num curto espaço de tempo e numa cidade desconhecida, gera um estado desestabilizador: um outro sotaque, um outro tom, uma outra inflexão pronunciou-se sobre o corpo, sem o habitual cotidiano os movimentos ganharam um outro ritmo que se assemelhou ao do transe. Era como se eu pudesse acessar uma outra dimensão ou uma outra qualidade de interlocução com o mundo. Sabia que havia atravessado o portal para-normal, uma comunicação muito sutil com o entorno, um modo de ser transbordado de fronteiras borradas e imagens nítidas. Esta experiência enriquece o processo criativo. E o Mestre Júlio Santos é um grande artista, que aceitou o convite para participar do projeto “Fábula do Olhar” com o objetivo de colorir, usando a técnica da fotopintura, os retratos que fiz dos 20 moradores de rua que colaboraram com esta experiência artística. Mestre Júlio é um homem grave, forte, simples e de generosidade comovente. Um sábio, um filósofo, um artista. Ele trabalhou durante muitos anos com o processo de fotopintura original e com o restauro no Áureo Studio. Mas com a tecnologia digital, os materiais foram se tornando escassos no mercado, o Mestre teve que se reinventar. Aprendeu a técnica do Photoshop e levou a fotopintura para o mundo da tecnologia digital, conseguindo preservar todos os signos e texturas na técnica tradicional. Mestre Júlio me acolheu e me falou da essência da criação como poucos, a fala grandiosa daquele homem me apresentou um universo artístico profundo e único. Um testemunho raro. Mestre Júlio me fez voltar o olhar para dentro de mim e compreender a necessidade mais profunda deste projeto, impulsionou-me para ação com amor e coragem. O encontro com os moradores de rua é de pura solidariedade, mas a solidariedade na política desse encontro, nada tem relação com uma atitude politicamente correta, regada de piedade que congela o outro numa identidade de vítima, mas no desejo de construir através da ferramenta da arte um espaço provisório, poético, diria mesmo forjado em relação a uma comunidade desagregada ou submetida, cuja expressão prática está atrelada ao preconceito social.”

“me senti honrado de poder ter levado um pouco de dignidade para aquelas pessoas... que vivem em situação de rua... algumas abandonadas pela família, seres humanos completamente invisíveis perante uma sociedade completamente egoísta... sabe? Admiro muito essas pessoas... por mim faria isso por muitas outras...”

Ao acompanhar o cotidiano do atelier de Julio Santos, na cidade de Fortaleza e outras formas de que se serve para transmitir esse saber, pude conhecer um pouco sua vida e do ofício que, diante de todas as dificuldades, ele tenta manter vivo, em pleno século XXI. A problemática insere-se, portanto, no quadro mais amplo das profundas transformações que marcaram o século XX, tanto no que concerne ao mundo do trabalho, quanto ao das imagens, tomando-se como ponto de fuga, este personagem – seu trabalho, a recepção e o consumo de suas obras.

Como objetivo central, este projeto visa realizar uma etnobiografia da vida do fotopintor Mestre Julio Santos, com a intenção de apreender e compreender, a partir do caráter temporal da experiência humana, bem como das relações existentes, a influência da história de vida de Mestre Julio no contexto da produção, venda e consumo de fotopinturas no Nordeste. Pretendo ainda analisar a relação entre fotopintor, vendedor, clientes e as motivações simbólicas presentes nas estratégias cotidianas empregadas por estas pessoas que socializam, se (re)inventam e se constituem enquanto sujeitos ativos na criação, na produção, na venda, no consumo, na circulação e na reinvenção da fotopintura, quando ameaçados e impulsionados para o mundo digital.

Ao olhar para essa possibilidade de (re)construção, proponho analisar, a partir do conceito de sociabilidade (SIMMEL, 1983), as relações estabelecidas pelo sujeito da pesquisa, quando a ruptura no espaço/tempo é por ele experienciada. Cabe também uma análise da situação do fotopintor, quando ele se vê obrigado a se reinventar enquanto artesão como forma de manter seu ofício e continuar como agente ativo na manutenção dessa cultura popular e sua memória.

Com a junção dos dados levantados sobre a vida do fotopintor, contextualizados na situação atual da fotopintura no Ceará e iluminados pelos referenciais teóricos apresentados, pretendo delinear a minha pesquisa no seio da Antropologia, buscando, desta forma, “uma postura de conhecimento” e um “questionamento teórico” e “visual” capaz de trazerem o “diferente”, para a “lógica racional e ordenadora da ciência” (PEIRANO, 1991:236).

Esta obra está organizada em três capítulos, iniciando pela introdução, seguida pelo segundo capítulo, no qual apresento uma reflexão teórico metodológica sobre o universo pesquisado, acompanhada de uma amostra sobre a materialidade e as constantes mudanças nos processos de produção da fotografia, juntamente com um breve percurso histórico sobre o retrato pictórico e o retrato fotográfico com a intenção de compreender suas interconexões e, conseqüentemente, a influência disso, principalmente, na produção da fopintura de Mestre Julio Santos e a sua íntima relação com o universo dos retratos.

No terceiro capítulo apresento, através da noção de etnobiografia, um pouco da trajetória pessoal e profissional de Mestre Julio Santos, tentando, assim, dar conta da complexa relação entre sujeito, indivíduo e cultura. Seguindo o pensamento de Marco Antônio Gonçalves (2012) o sujeito começa a ser pensado a partir de sua capacidade de individuação enquanto manifestação criativa, pois é através de uma interpretação pessoal de si próprio que surgem as ideias culturais e, com isso, temos acesso à cultura.

No último capítulo trago uma breve discussão sobre algumas conceituações a respeito das fotografias e das fopinturas, principalmente as produzidas no nordeste do país, as quais são denominadas, muitas vezes, como “fotografia vernacular”, “fotografia contemporânea” ou “fopintura contemporânea”, “fotografia popular” e também “retrato pintado”, expressões que causam certa insatisfação à Mestre Julio e que segundo ele não servem para definir a fotografia e a fopintura. Além disso mostro também uma análise de quatro imagens, comparando o método tradicional de produção da fopintura com o atual método digital. E por fim, para mostrar o quão significativo é o efeito da fopintura, e o que pode representar o trabalho de Mestre Julio não apenas para a manutenção e continuidade dessa arte, mas também o que ele representa as pessoas que o consomem. Sendo assim, trago algumas fopinturas produzidas em cima das fotografias realizadas pela artista Virgínia de Medeiros, um trabalho que proporcionou a parceria entre fopintor (Mestre Julio) e fotógrafo (Virgínia), da qual resultou a obra “Fábula do Olhar” (2013).

Utilizo ao longo deste trabalho, como metáfora para estruturar o meu texto, as três etapas básicas que sintetizam o processo de produção da fopintura, que são a “reprodução e ampliação do retrato original”, “recorte do rosto e a construção de um fundo”, e por fim o “detalhamento e a inclusão dos adereços”, aliado a isso trago as

imagens do passo a passo do autorretrato de Mestre Julio realizado por ele no *photoshop*. Estas imagens antecedem cada capítulo. Além disso trago um glossário com o significado de algumas palavras, que surgem ao longo do texto, como forma de facilitar sua compreensão.

Reprodução e ampliação do retrato original



Retrato original – Mestre Julio Santos



Destaque do rosto

2 O CONTORNO DO ROSTO

Neste capítulo, como se estivesse fazendo o recorte e o contorno de um rosto, assim como é feito na fotopintura, apresento uma reflexão teórico metodológica sobre o meu universo de pesquisa, acompanhada de uma amostra sobre a materialidade e as constantes mudanças nos processos de produção da fotografia, juntamente com um breve percurso histórico sobre o retrato pictórico e o retrato fotográfico com a intenção de compreender suas interconexões e, conseqüentemente, a influência disso, principalmente, na produção da fotopintura de Mestre Julio Santos e a sua íntima relação com o universo dos retratos.

2.1 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA UMA ANTROPOLOGIA VISUAL

Em um primeiro momento, o aparecimento da fotografia digital enquanto provocadora de uma ruptura e uma necessidade de (re) configuração de um ofício completamente artesanal, o de fotopintor, que se viu ameaçado perante as novas tecnologias e a falta do papel fotográfico mais adequado, me fez pensar nos referenciais teóricos sobre tempo, espaço e memória (RICOEUR, 1994; BACHELARD, 1994; HALBWACHS, 2006). Segundo Mestre Julio, se atualmente, o papel fotográfico não possibilita mais a intervenção pictórica da forma tradicional, tendo sido substituído pelo arquivo digital, no passado havia cerca de quarenta profissionais trabalhando no seu estúdio: homens e mulheres, entre eles ampliadores, contornadores, reprodutores, coloridores, retocadores, convexadores, coladores, afinadores, roupeiros e repassadores – o ponto final do processo criativo sobre o papel. Isso demonstra uma ruptura nos modos de fazer a fotopintura. Embora, para Mestre Julio, o processo tenha continuado o mesmo, as tintas, agora, são virtuais e todo o espaço físico de um atelier pode ser resumido numa pequena sala em um simples computador.

Neste sentido, justifica-se essa pesquisa, pela importância histórica da obra de Mestre Julio, que acompanha essas transformações históricas da produção de imagens, assim como pelo seu trabalho de resistência ao desaparecimento do ofício de fotonetura, readaptando-o às novas tecnologias, dentro de um estilo que, no contexto social em que se insere, persiste como preferência de seus consumidores.

A visibilidade de seu trabalho constitui, muitas vezes, uma maneira de garantir *status* aos membros da família de sertanejos, ou das periferias, dando-lhes, como menciona Mestre Julio, um aspecto santificado, ou icônico, ao colocarem as obras junto à “parede dos santos” ou à “parede dos retratos”, como nos mostra Ewelter de Siqueira e Rocha (2012), em sua tese “Vestígios do Sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios”.

A arte deste Mestre serviria, assim, como agente de um desejo (ou sua reconfiguração), ao concretizar em imagem o delírio de uma ascensão social de nordestinos, garantida por roupas caras e joias a que os modelos das fotoneturas jamais teriam acesso, ou simplesmente por influência do vendedor, o qual tem um papel fundamental na criação desse estilo de representação nas fotoneturas no Ceará. Segundo Paulo Valverde:

O olhar é investido de uma hiperelaboração simbólica e é considerado como um *locus* de agencialidade. Pelos olhos é possível transformar as relações sociais, (re)configurar o corpo e o *eu* de outras pessoas e, inclusive, reformular, por extensão, os limites da realidade. (VALVERDE, 2000:50)

Sendo assim, o desejo pela (re)invenção de si mesmo se evidencia nas palavras de Mestre Julio ao descrever a fotonetura de uma senhora negra (fig. 1) que pede para ser retratada, com pele branca, olhos azuis e com vestes de rainha.



Figura 1: Paciente do hospital psiquiátrico Ulysses Pernambucano, no Recife - Fotografia de Luiz Santos e fotopintura de Mestre Julio

Nessa perspectiva, a pesquisa vem atentar para a importância desse ofício, da riqueza contida na recriação desse povo nordestino, nos laços de afetividade visíveis, nos detalhes do vestuário, das texturas e nos contrastes de cores. Vale salientar também, o embate entre verossimilhança e criação artística, ou na “semelhança e transfiguração” (ROCHA, 2012), que repousam na visualidade bela e pulsante dessa cultura popular e sua memória.

A memória poderia ser aqui referida, seguindo a perspectiva de Halbwachs (2006), como um fenômeno social e coletivo, motivado pelo que o autor chama de “quadros sociais de memória”. Eles estão ligados à noção de tempo e de espaço, ou seja, a memória integra uma ramificação dinâmica de símbolos e imagens (ECKERT & ROCHA, 2005) organizada na esfera de uma imaginação criadora que tem como inspiração as localizações espaciais e temporais. Nessa perspectiva, os retratos produzidos por Mestre Julio e sua imaginação criadora atuam na ação constitutiva de uma identidade presente na memória. De acordo com Eclea Bosi (2003), cada memória individual torna-se um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Como afirma Marisa Strelczenia (2001), a memória estabelece um vínculo entre passado e presente, e dessa forma produz uma dupla operação: a de abolir o tempo (pois o que foi permanece, é memorável) e ao mesmo tempo a de representá-lo (pois ao unir o antes com o agora podemos ver a transformação), para a autora o imutável é o que não tem tempo.

Para Walter Benjamin (1985) a memória é a condição para que exista a reciprocidade do olhar. E disto deriva uma das características importantes da memória: ela não é unidirecional, não é um movimento que surge no presente e se volta para o passado (como nos sugere a ideia de rememoração), mas bidirecional, onde o passado visa, na mesma medida em que é visado, o futuro. O tempo em que esta reciprocidade tem lugar é o agora. A concepção clássica do presente é a de um ponto infinitamente pequeno que divide passado e futuro. O agora de Benjamin, ao contrário, é o lugar e a ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se tocam. Isso vai ao encontro da declaração de Mestre Julio para mim, durante o trabalho de campo:

“Quando a pessoa pega a fotopintura na mão depois de esperar um mês ou mais...nossa... ali... naquele momento tem, pelo menos, três representações dela mesmo, ela segurando a fotopintura, a própria fotopintura, e a imagem que ela tinha dela mesmo daquela foto original da qual eu fiz a ampliação, e fiz sua fotopintura... isso parece loucura, mas eu penso que é isso que acontece, a mágica é essa... eu não meloro o passado de ninguém, mas eu posso dar um colorido para o futuro... pegar aquela fotografia toda rasgada, quase apagada, e fazer dela uma fotopintura bem bonita, e que tenha esse encontro entre passado e futuro... rapaz...(risos) isso é uma coisa que só a fotopintura faz... e eu vivo por isso e pra isso... sabe?”.

Para o agora de Benjamin convergem passado e futuro, e não o ponto a partir do qual divergem. Ao longo do seu texto “Sobre o conceito de História”, Benjamin (1985) preconiza, de várias formas diferentes, que o voo na direção ao passado intenta, realmente, a origem.

Segundo Bosi (2003), a memória é condição de possibilidade do tempo reversível. Funciona como um reavivamento do passado, que torna possível questionarmos esses “atores” sociais sobre seus ideais de identidade, cuja transcendência se faz perceptível na representação simbólica.

Nesse sentido, esses atores sociais e seus “lugares de memórias” (NORA, 1993), com seus itinerários imersos na trama de suas relações cotidianas, dão-lhes a possibilidade de (re)construção de suas identidades sociais, dos seus pertencimentos e da duração no tempo social.

A fotopintura atua, também, como um disparador de memória, fazendo renascer o passado dos indivíduos nela representados, para alguns é uma tentativa de conservar sempre presente o passado que se foi de uma forma atualizada para oferecê-lo ao futuro. O registro fotográfico enriquecido pela pintura, do qual são retiradas as imperfeições estéticas, retrata a representação de um desejo, ou a representação da influência e das artimanhas do comércio dos vendedores.

Creio ainda, que a fotopintura possibilita ao indivíduo nela retratado, uma maneira de fazer ou de contar a própria história, ainda que esta não tenha de fato acontecido tal como a representação na tela da fotopintura. Jacques Le Goff (2003) confirma esta situação, ao considerar esta representação como aquilo que não condiz verdadeiramente com o passado, mas que foi concebida por escolha influenciada pelas forças sociais. Portanto, é no plano das representações culturais e não da apresentação do real que a fotopintura pode ser vista nesta pesquisa. As representações englobam tanto a fotografia quanto a fotopintura, e não apenas como transformação do real como também traço de um real. A grosso modo, a palavra representação é um ato de tornar presente algo ou alguém que não está, podendo referir-se a pessoas que são representadas por outros ou podendo referir-se a coisas que representam conceitos ou atos do pensamento. Fotografia e fotopintura abarcam estas duas possibilidades da palavra. Pois enquanto signo icônico configuram-se como uma representação analógica do seu referente e ocupam representativamente o lugar dele através da imagem. Poderia inclusive afirmar que elas constituem-se nesta aparente verdade de síntese que é o fato de serem o referente, ou pelo menos possuírem uma ligação de continuidade com ele. Porém, enquanto fotógrafo, creio que toda imagem é muito mais do que isto e a fotopintura, como signo, extrapola a si própria. Pois como afirma Mestre Julio, a fotopintura aproxima-se da teatralização, e se constitui na forma de uma representação que, além de estar no lugar de algo, também ajuda a propor uma construção mental deste algo. Por essa razão, a fotopintura pode agenciar o pensamento, conseguindo ir além da própria iconicidade e gerando legitimações ou signos-símbolos. Signos estes que têm sua existência confirmada pelo que faz da fotopintura uma prática cultural.

Philippe Dubois (1992) relaciona a ideia de presença inscrita na fotografia com a ontologia da imagem fotográfica, ou seja, a sua origem automática – no exato instante de sensibilização, pela luz, da superfície fílmica, o ato fotográfico escapa do

controle humano e torna-se pura e simplesmente escrita de luz. Isto evidencia a marca de resquício e a relação indicial de contiguidade, que é estabelecida entre a imagem fotográfica e seu referente. Logo, também encontram-se aqui as ideias de atualização e presentificação, inscritas na pragmática do ato fotográfico.

Tanto a fotografia como a fotonpintura podem ser inseridas dentro desta lógica de pensamento, pois a fotonpintura, que possui uma natureza manual, embora fuja da origem automática da fotografia, também evidencia uma marca de resquício e uma relação de contiguidade com o seu referente, principalmente quando esse referente é fotográfico.

O signo fotográfico é, segundo Dubois (1992), dependendo do nível das relações que estabelece com sua situação referencial, tanto índice, quanto ícone e símbolo, ou seja, é vestígio de luz, é representação por analogia e vem a ser também uma convenção social. Porém, embora valorize os procedimentos e atos fundamentados em escolhas culturais (os chamados códigos), Dubois prioriza a dimensão indiciária do signo fotográfico, justamente por ela implicar de forma plena o próprio sujeito na experiência:

Em suma, um dos grandes desafios desta lógica do índice é colocar radicalmente a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que faz ser, quer este ato passe pelo receptor, pelo produtor ou pelo referente da imagem. Espécie de imagem-ato absoluta, inseparável da sua situação referencial, a fotografia afirma por isso sua natureza fundamentalmente pragmática: ela encontra seu sentido primeiro na sua referência. (DUBOIS, 1992:73)

Neste caso, analisando não apenas o retrato fotográfico como também a fotonpintura, o que os distingue significativamente dos demais meios de representação visual é a necessidade de considerar suas dimensões pragmáticas, antes mesmo de tentar compreender os atributos semânticos da mensagem por eles engendrada.

A questão da identidade que surge na fotonpintura era por si conservadora. O indivíduo nela representado incorporava o mesmo ideal de outros sujeitos do passado, talvez pela tradição herdada, talvez de forma inconsciente. Essa identidade está associada ao caráter da pessoa, enraizada na sua cultura, entretanto, segundo Stuart Hall (2001) esta é uma identidade unificada pela qual o indivíduo sente-se completo. Porém, para Hall (2001), à medida em que as

alterações sociais vão sendo vivenciadas, causando uma multiplicidade de sistemas de significação e representação cultural, o indivíduo será confrontado com um pluralismo de identidades podendo recorrer a qualquer uma delas, pelo menos temporariamente, o que desmistifica o tradicionalismo familiar cuja inspiração está presente na fotopintura.

É possível pensar na noção de ‘entre-lugar’ que, para Hommi Bhabha (2001), é um local intersticial. Para o autor não é mais possível trabalharmos com noções bipolares e/ou categorizarmos as subjetividades dentro de ideais tradicionais. O interstício vem como uma passagem, um movimento presente de transformação ou transposição, no qual uma coisa não é mais ela mesma, mas não totalmente outra.

Com isso, pensar na fotopintura como um ‘entre-lugar’, torna-se possível, na medida em que analisamos o seu processo de produção, a elaboração da fotografia, a intervenção pictórica por parte do artista que, além de tentar expressar os desejos do cliente, investe na imagem a sua visão de mundo, os seus ideais estéticos e artísticos, também como forma de dar uma assinatura ao seu trabalho. Sendo assim, o indivíduo já não será mais ele mesmo, mas também não será outro, será um híbrido. A própria transformação que marcou a passagem da fotopintura e seu método tradicional para o processo digital, com o uso do *photoshop*. Para Mestre Júlio, a fotopintura é um híbrido, pois reúne em seu teor imagético diferentes olhares, percepções técnicas e estéticas, vários e distintos modos de “se ver” e de “ser visto”. Para ele, a fotopintura é a fronteira entre o real e o imaginário. Da mesma forma, para Bhabha, a “fronteira se torna o lugar onde algo começa a se fazer presente” e o autor a compara com a “ponte que reúne enquanto passagem que atravessa” (2001:24).

Para Bhabha, viver na “fronteira” das distintas situações deve produzir um novo sentido para a realidade. Além disso, viver no “além” da fronteira é desfrutar do futuro, mesmo vivendo no presente. Parafraseando Bhabha, o trabalho fronteiro que pode exercer a fotopintura exige um encontro com “o novo” que não faça parte da relação entre passado e presente respectivamente. Para o autor, ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural, sendo que essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético, mas também o renova, o reconfigurando como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente: esse “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não apenas da nostalgia de viver.

Sendo assim, principalmente dentro da visão crítica do pensamento pós-colonial de Homi Bhabha (2001), creio na possibilidade de encontrar o trabalho “fronteiriço” da fotopintura, a qual busca um encontro com “o novo” que não seja mera reprodução ou continuidade de passado e presente. Ela renova e reinterpreta o passado, retratando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova, interrompe e interpela a atuação do presente.

Para o desenvolvimento desta pesquisa de caráter qualitativo, além da revisão bibliográfica sobre a história da fotografia e fotopintura, apresentadas a seguir, apoio-me no método etnográfico, mais precisamente na etnobiografia (GONÇALVES, 2012) e na etnografia da duração (ROCHA & ECKERT, 2005), priorizando, em trabalho de campo, as técnicas de observação flutuante (PÉTONNET, 1982), de observação participante (MALINOWSKI, 1984), acompanhadas de registros textuais em diário de campo, orais, por gravação de áudio e imagéticos, pela fotografia.

Para dar conta do entendimento sobre o uso da etnobiografia nos estudos da antropologia, anoro minhas discussões nos trabalhos de Marco Antônio Gonçalves (2012) e Jean Poirier, Clapier-Valladon e Raybaut (1999).

Na orientação etnobiográfica, a história de vida é o ponto de partida para a compreensão do sujeito, a partir de uma análise extensiva a todas as dimensões da sua existência: “A etnobiografia é uma biografia sociocultural do ser coletivo em que o narrador se limita a ser um dos componentes” (Poirier; Clapier-Valladon; Raybaut, 1999:40). Mais do que conhecer apenas a vida individual do interlocutor, com a etnobiografia, ambiciono a compreensão do conhecimento que este sujeito tem acerca dos modos culturais de funcionamento que o envolvem.

Marco Antônio Gonçalves, em seu trabalho “Etnobiografia – Subjetivação e etnografia”, contribui de modo significativo ao estudo proposto quando esclarece sobre a pessoa-personagem e as suas relações com o outro:

A emergência da pessoa-personagem é, sempre, mediada por relações que implicam, em última instância, uma construção menos baseada em essências individualizantes introspectivas e mais produtos de relações que privilegiam a proposição da alteridade como definidora de uma possibilidade de se construir um sujeito, uma pessoa-personagem que emerge na relação, em que se constrói uma consciência de si a partir de

uma relação complexa de alteração numa relação com o outro.
(GONÇALVES, 2012:38)

Nessa perspectiva, minha imersão em campo realizou-se de forma densa, com o intuito de estabelecer uma relação etnográfica e perceber melhor o mundo de Mestre Julio e de suas relações no meio familiar, no trabalho e em seu meio social. Procurei observar, simultaneamente participando, de sua rotina de trabalho a fim de poder acessar o vivido por ele na sua forma mais cotidiana. No estúdio, atendendo ao pedido do próprio Mestre, me coloquei no papel de seu aprendiz, diminuindo essa barreira entre pesquisador e pesquisado, tornando a relação mais estreita com laços de maior confiança.

A proposta de aliar à etnobiografia, uma “etnografia da duração” (ROCHA & ECKERT, 2005), implica em enfrentar o desafio da recondução do ser-no-tempo, tentar absorver das narrativas de Mestre Julio, as imagens por ele trazidas do seu estúdio do passado, e de suas relações com o seu atual cenário, buscar o exercício interpretativo dessa dialética da memória, entre tempo vivido e tempo pensado.

A técnica de observação flutuante (PÉTONNET, 1982), esteve presente na primeira imersão em campo, pois o estúdio de Mestre Julio, recebe clientes e outros interessados quase que diariamente, e em muitos momentos, pessoas o procuram para saber de sua história, conhecer o seu trabalho, alguns são pesquisadores, outros apenas amantes da fotografia. Na observação flutuante, ao me deixar flutuar ou, falando de outra forma, ao me mostrar distraído ao conhecimento apriorístico, permiti ser conduzido pelo inesperado, pelo modo como as pessoas se apresentam num dado momento e determinado lugar. Ao estar diariamente junto a Mestre Julio, depois de um tempo, familiarizado com o ambiente, pude “flutuar” por esse universo. Em muitos momentos, tornava-me parte daquele cenário do estúdio, e a observação flutuante proporcionou-me conversas fossem mais espontâneas e informais, criou aproximações e trouxe situações de trocas e vivências com os visitantes a partir de lugares estratégicos, além da realização dos registros fotográficos das situações observadas, as anotações e as gravações em áudio.

Com a observação participante (MALINOWSKI, 1984; FOOTE-WHYTE, 2005), a interação com o campo de pesquisa deu-se de forma mais natural, o tempo da conquista de confiança e da cumplicidade entre pesquisador e pesquisado, foi se dissolvendo na medida em que Mestre Julio sugeriu me ensinar a fotopintura. Neste

momento, torno-me seu aprendiz, parte da situação observada, permitindo-me interagir com ele por longos períodos, partilhar do seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela determinada situação, o que é e como é fazer uma fotopintura.

Os questionamentos feitos em campo, não partiram de uma elaboração prévia. Poucas foram as questões elaboradas previamente, pois na medida em que as dúvidas, hipóteses ou questões iam surgindo, eram inseridas dentro das conversas do nosso convívio diário e gravadas em áudio, e também em vídeo, o que condensou aproximadamente 40 horas de conversas gravadas. Elas integram o *corpus* mais amplo desta pesquisa e, além de terem servido para a análise do material empírico, também foram incorporadas aos resultados da etnografia, através de trechos transcritos neste texto, e no filme que produzi com parte de todo material coletado em campo.

A maior parte das questões surgiam ao voltar para casa, ou melhor, ao voltar para o hostel em que eu estava hospedado, local que só utilizava para dormir, pois passava o dia todo na companhia de Mestre Julio. Isso me possibilitou uma imersão mais densa em campo, um convívio maior com meu interlocutor, porém a distância de casa era algo a ser constantemente superado. Ao voltar para o hostel, não encontrava ninguém, além do recepcionista do hostel que, com um sorridente 'boa noite', me entregava a chave do quarto. Ao optar por essa pesquisa, por mais que soubesse da dimensão geográfica que nos separava, visto que moro na outra extremidade do Brasil, não tinha a ideia das dificuldades que enfrentaria. Com certeza a principal dificuldade, além do fator geográfico, a distância de casa, foi a questão financeira, uma demanda considerável ao levar em conta os custos de viagem e hospedagem. O fato de não possuir bolsa de pesquisa, dificultou muito, mas não tornou o sonho impossível, creio que diante de qualquer contratempo, a satisfação de ter chegado em Fortaleza para começar essa pesquisa, me fez apenas pensar em coisas boas. E a carinhosa acolhida de Mestre Julio e sua família tornaram-se um alento para qualquer angústia, ou saudade de casa.

Por comodidade, poderia ter encontrado um assunto de pesquisa no estado ou cidade onde resido (Rio Grande do Sul, Pelotas), mas justamente o que me fez voar até o Ceará, foi o estranhamento, o desejo pelo diferente, por tudo aquilo que me causava uma ânsia por respostas. A fotopintura e as histórias de vida que surgem através dela, sobretudo a história de vida de Mestre Julio, me causaram

extremo fascínio, não apenas por minha identidade como fotógrafo, mas também pela identidade como antropólogo que percebo nascer em mim a cada dia que passa.

Considerarei necessário aliar as imagens, tanto as que produzi em campo, como também as imagens produzidas por Mestre Julio, à escrita etnográfica, pois para Etienne Samain, em seu livro “Como pensam as imagens” (2012), estas são vistas como coisas vivas. Samain defende a ideia de imagens pensantes, e que toda imagem nos oferece algo para pensar, um “algo” que pode estar ligado tanto ao real quanto ao imaginário. O autor argumenta ainda, que as imagens são portadoras de pensamento, pois levam consigo pensamentos de quem as produziu e incorporam pensamentos de quem as observou, o que para Samain configura a imagem como um lugar de memória coletiva. Com isso, pensar na fopintura como um ‘lugar’ de memória coletiva, é levar em conta as memórias e fazeres/práticas individuais e coletivos de quem a produziu, quem promove e intermedia sua venda, e quem, é claro, a consome e dá continuidade à sua circulação.

Nessa pesquisa, o interlocutor identifica-se como fopintor – como um homem que viveu e socializou, retratando rostos e sonhos ao longo do tempo, e que, por força das transformações que a “era digital” impôs ao seu universo de trabalho, num dado momento, encontrou-se no impasse entre a mudança de ofício e a aceitação dos novos meios de produção da fopintura, trazidos pelo surgimento e massificação da fotografia digital.

Ao pensar e considerar o papel da imagem em minha pesquisa, e ao olhar diversas vezes para as fotografias feitas em campo, demorei a perceber o grau de subjetividade e o seu imenso potencial agenciador. Pensar em “imagens que pensam” (SAMAIN, 2012), me faz indagar o que essas imagens nos podem “dizer”. Imagino, também, que teor interpretativo teria a descrição densa de Clifford Geertz (1978), ao tratar sobre a Briga de galos balinesa, se utilizasse imagens junto ao texto etnográfico, certamente as imagens abririam um leque interpretativo que fugiria do domínio textual. Visto que apenas as narrativas de Mestre Julio não dariam conta da complexidade etnográfica, alio imagens e textos, servindo-me da antropologia interpretativa de Clifford Geertz na busca por uma “descrição densa” das imagens produzidas, por mim e por Mestre Julio.

Ao pensar na fopintura como ela é produzida atualmente, com a utilização do computador e um software de edição de imagens, completamente diferente da

maneira tradicional, que utilizava o papel fotográfico, tintas, negativos, surge uma pergunta: por que ainda há o desejo pelo consumo da fotopintura?; quais serão as motivações para o seu consumo, os motivos que possivelmente estejam ligados ao processo de (re)configuração desse ofício?

Para Andrade (2002) olhamos para fotografias, ou fotopinturas, e através delas podemos disparar, ou acessar nossas memórias do passado, no presente. Tiramos fotografias para nos apropriarmos do objeto que desaparecerá. Existe uma magia quando “imortalizamos” as pessoas e o tempo nas fotopinturas. Para as “tribos” urbanas, fotografias são provas de sua existência, de sua identidade e história (ANDRADE, 2002:49). Sendo assim, a utilização da minha produção fotográfica torna-se um recurso epistemológico e metodológico da pesquisa, como forma de uma “escrita” visual, uma maneira de narrar o “vivido” visualmente, algo que também servirá para registrar e evidenciar a produção de Mestre Julio, e minha vivência como seu aprendiz, num momento em que me coloco no papel de aluno, absorvendo os saberes da fotopintura e me deixando aberto às afetações (FAVRET-SAADA, 2005) com a experiência em campo.

Segundo Sylvia Caiuby Novaes (1998:116), não é mais aceitável a ideia de se relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais. Sendo assim, fotografia apresenta-se como uma forma de descrição e interpretação dos dados obtidos em campo, não apenas como um instrumento de coleta de informações a fim de realizar um simples inventário visual do indivíduo e sua cultura, mas constituindo verdadeiros “textos visuais” que o antropólogo constrói para restituir determinada realidade. Nas palavras de Achutti (1997:111) a fotografia, e aqui também incluo a fotopintura, deve ser encarada como a “materialização de um olhar”, o “discurso de um olhar”, eu poderia dizer que é a “materialização de vários olhares” e o “discurso de vários olhares”.

Ao pensar no fato de ser um historiador e, além disso ser fotógrafo, não posso deixar de relacionar isto com a aventura de ser um antropólogo, e diante disso me perguntar qual seria a diferença entre elas. Esta aventura seria por uma busca de significados científicos, mais minuciosos? Ou seria apenas uma busca pelo belo, enquadrado em uma luz e uma composição bem distribuídas? Mas a fotografia e a etnografia não seriam resultados dessas duas buscas?

Acredito que um fotógrafo antropólogo deve lidar com esses temores. O fotógrafo deve entender que a magia de fotografar pode causar temor para quem é

fotografado, desconforto, ou pleno fascínio para quem se vê nela espelhado. A fotografia nasceu modificando comportamentos e provocando inúmeros questionamentos, justamente por isso carrega em sua essência o estigma de ser a realidade congelada no tempo e fruto da imaginação e interpretação do fotógrafo, e também inclui o fotopintor. Para Rosane de Andrade (2002), a fotografia subverte a palavra, o registrado. E faz da imagem um veículo de comunicação no nível da oralidade. Para Benjamin (1983), a responsabilidade artística que era conferida à mão passa para o olho no ato fotográfico, pois o olho apreende mais rapidamente que a mão do desenhista, sendo assim a reprodução das imagens fotográficas começaram a se situar no nível da palavra oral.

Segundo José da Silva Ribeiro (2005), a antropologia e a ciência permanecem, de certo modo, textuais, e a fotografia continua servindo com o propósito de ilustração ou popularização da ciência: “os novos aparatos visuais mostravam o poder da ciência em decifrar outras culturas, em tornar o outro objeto e espetáculo” (RIBEIRO, 2005:616). Para Kossoy (1999:20) a desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica acaba gerando equívocos, e isso os leva a estacionar apenas no plano iconográfico, sem perceber a ambiguidade das informações contidas nas representações fotográficas. E desse tal desconhecimento, ou despreparo, resulta o emprego das imagens do passado apenas como ilustrações dos textos: o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, pois muitas vezes elas se encontram além da própria imagem. Para Achutti (2004), todo trabalho de antropologia visual que utilize a fotografia requer do antropólogo o domínio sobre a linguagem fotográfica, assim como requer do fotógrafo que seu olhar seja de um antropólogo “com suas interrogações próprias e suas formas específicas de se relacionar com o Outro” (ACHUTTI, 2004:83).

Para Roy Wagner (2010), é através do universo de seus próprios significados que o antropólogo experiencia seu objeto de estudo, tornando-se gradualmente, no curso do trabalho de campo, o elo entre culturas por força de sua vivência em ambas.

Ao empunhar a câmera em campo, várias foram as vezes que Margaret Mead e Gregory Bateson, vieram à minha cabeça, pelo fato de terem sido os primeiros a se servirem das imagens, em *Balinese Character* (1942), como fonte, meio e resultado de pesquisas. Não que outros etnógrafos clássicos, antes deles, não

tivessem feito amplo uso da fotografia em suas etnografias, a exemplo de Bronislaw Malinowski, em sua obra “Os Argonautas do Pacífico Ocidental” (1973), em que adota como método de pesquisa, a imersão em campo, com grande exploração do registro fotográfico. Com isso, o autor já mostrava que a fotografia estava muito além de uma simples ilustração. Marcel Mauss (1947), por sua vez, em seu Manual de Etnografia, refere-se ao “Método Fotográfico”, para falar deste importante recurso para o trabalho de campo.

O fato é que a fotografia, além de ilustrativa, tornou-se uma parceira do pesquisador no trabalho de campo, um recurso extremamente importante para qualquer pesquisa. E de certa forma, assim como a antropologia, a fotografia pode ordenar culturalmente os dados, os fragmentos de realidade, através da observação. Sendo assim, tanto a palavra escrita quanto a imagem, estão ligadas ao contexto cultural e contribuem para a hermenêutica da cultura, nos termos de Geertz (1978:15): “pois o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, [de modo que] assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise”. Assim, a fotografia contribui para a descrição e interpretação dos dados obtidos em campo, não apenas como um instrumento de coleta de informações a fim de realizar um simples inventário da cultura estudada, mas constituindo verdadeiros “textos visuais” que o antropólogo constrói para restituir determinada realidade. Nas palavras de Achutti (1997:111) a fotografia deve ser encarada como a “materialização de um olhar”, o “discurso de um olhar”.

Diante deste *a priori*, posso dizer que a imagem produzida em trabalho de campo por mim, enquanto fotógrafo, não se atém apenas à uma busca estética, mas a uma investigação sobre as dimensões culturais, sociais, simbólicas, históricas do que é retratado, que é indissociável das minhas intenções e do meu recorte analítico como pesquisador. Se o que se fotografa é a imagem do outro, e a imagem não-verbal tende a ser mais carregada do ponto de vista emocional do que aquilo que se expressa verbalmente (COLLIER JR., 1973:22), então, a fotografia torna-se produto e portadora de um conteúdo humano. Para Samain (1998), a fotografia é um olhar sobre o mundo, e esse olhar é levado pela intencionalidade de uma pessoa, ou seja, um “outro olhar, procurando dar significação a este mundo”. (SAMAIN, 1998:07).

Porém, como antropólogo, não posso carregar ideias preconcebidas ou preconceituosas. Cabe a mim colocar uma ordem, transformar o que é considerado como um mundo sensacional, selvagem e desconhecido em um mundo governado

por leis e princípios. Portanto, o meu olhar como fotógrafo e antropólogo é de um observador participante (MALINOWSKI, 1984), que, mais do que uma coleta minuciosa dos dados e uma compilação de documentos, olha de forma direta e cautelosa para os instantes. Em trabalho de campo com Mestre Julio, observo cada comportamento seu, a sua rotina de trabalho, o tom da sua voz nas conversas, a forma como senta-se em frente ao computador, o cuidado com o corpo, a rotina de horários, a sua relação familiar, com suas hostilidades e simpatias... observo pensando em apurar todos os sentidos, observo ouvindo, na intenção de ser um participante em todos os sentidos.

A antropologia e a fotografia, por caminhos diversos ou tortuosos, fizeram uso de um mesmo recurso: a observação. Porém sempre pensei na distinção entre o ato de registrar e o ato de ver. Pois como é possível distinguir o momento de produzir uma imagem etnográfica do simples ato de “bater” fotografias? Como realizar essa observação tão atenta a ponto de captar, não uma imagem ilustrativa, mas uma imagem carregada de emoções, afetos e sensibilidades do observado? E chego em uma possibilidade de resposta ao considerar meu percurso como fotógrafo e como antropólogo, ao pensar que essa diferenciação começa na atividade de olhar, no contínuo exercício do olhar, mas não apenas o olhar através da objetiva, mas o olhar anterior, o olhar que antecede a foto, pois como nos fala Milton Guran⁷ sobre o ato fotográfico:

“... ele vai adiante da razão. Adiante no sentido de que ele é mais rápido, ele é independente da razão. Fotógrafo é fotógrafo porque o instrumento de diálogo que ele tem não é a palavra, não é o raciocínio, é o olhar, é a perspicácia, é a percepção dessa dimensão mágica aonde se inscreve a imagem. Então, isto é verdade, o que quer dizer que o fotógrafo vê e registra coisas que ele não chega perceber completamente, mas ele intui, essa intuição garante o bom registro, até porque, o fotógrafo não fotografa o que ele vê, ninguém fotografa o que vê, você fotografa o que você antevê, o que você adivinha, porque o que você vê já passou, já não é mais foto. Isto é verdade, mas também é verdade, que você quando

⁷ Milton Guran é jornalista de formação, mestre em comunicação social (UnB, 1991) e doutor em antropologia (EhESS, França, 1996), Milton Guran é uma das principais referências no campo da antropologia visual no Brasil. Atualmente é professor visitante do Programa de Pós-Graduação em História e pesquisador do LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense. É o criador (2003) e coordenador do FotoRio – Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro.

fotografa, você decide, o seu dedão decide, a partir de tudo aquilo que você é. O Cartier-Bresson disse isso muito bem, ele diz assim: a fotografia é uma decisão do olho. Então o olho decide, é verdade, mas o olho decide com base em que parâmetros, com os parâmetros daquilo que você é.”⁸

Vivemos imersos na efemeridade, em uma imensa profusão de imagens, olhamos apenas para aquilo que precisamos ver, e o resto torna-se parte de uma paisagem invisível ou desfocada, nossos olhos acabam atuando como diafragmas na sua abertura máxima e nos deixam a nitidez apenas no primeiro plano. Enfim, deixamos de ser bons observadores, mas estou certo de que o uso da câmera fotográfica pode auxiliar nossa percepção em campo, e na antropologia esse ato de fotografar pode nos dar uma visão global e uma observação detalhada.

Ao possibilitar diversos ângulos de um mesmo objeto de pesquisa, a fotografia me permitiu direcionar um outro olhar para o mundo ao meu redor, tornando diferente o modo de observar, atuando como um suporte metodológico, por dar a oportunidade de compreender o tempo de maneira não linear (BENJAMIN, 1987). A fotografia promove um constante convite às releituras, às diversas formas de ordenar o texto imagético. Pode ser observada muitas vezes, em diferentes ordens e momentos, pode possuir outras interpretações: ela, muitas vezes, acaba se transformando em uma outra fotografia ali presente, pois se transforma a cada vez que é contemplada, renasce a cada olhar. Para Miriam Moreira Leite (1993), a fotografia é “uma narrativa interrompida, imobilizada num quadro único” (LEITE, 1993:28). Em cada história, cada fragmento, a imaginação repete o movimento de fotografar as imagens já capturadas pela lente. Ao acessar a memória e recontar a história, podemos ressignificar o olhar.

Embora saibamos da importância do uso e função social da fotografia e da fotopintura, ao considerarmos o ideal de representação que ditou as muitas formas de ver e ser visto desde o período de nascimento da fotografia até hoje, a materialidade que compõe toda essa visualidade não deve ser esquecida ou, pouco mencionada. Tendo em vista a constante busca por novas tecnologias, que sempre acompanhou o desenvolvimento da fotografia, e que tornaram a produção de retratos cada vez mais dinâmica, pode-se perceber as relações entre o pictórico e o

⁸ Trecho do vídeo do Projeto de pesquisa: Imagens Contemporâneas: prática fotográfica e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1930-1970). Roteiro e Direção: Ana Maria Mauad e Tarsila Pimentel. Duração: 12:00 min.

fotográfico, e o quanto essas relações influenciaram nas técnicas de produção e na estética visual da fotopintura. Sendo assim começamos a dar um pouco de poesia a essa materialidade.

"Você sabe que o fotógrafo
Pra ser um fotógrafo artista
Pra ser perfeito o artista
É preciso inteligência
Um pouco de consciência
E também golpe de vista
Tudo isso vai pra lista
De quem é um veterano
É melhor vender abano
Que é uma venda sem cabula
Que todo fotógrafo afula
Se conhece pelo pano
Se falta um propulsor pra ter vantagem
A caixa não tem montagem
Falta até revelador
O povo num dá valor
Fica o fotógrafo sem plano
Vai sempre vender abano
Que é uma venda sem cabula
Porque todo retratista afula
Se conhece pelo pano."

Poema falado que o fotógrafo Chico Alagoano (Fig. 2) abre o documentário curta-metragem 'Câmara Viajante', de Joe Pimentel.



Figura 2: Fotógrafo Chico Alagoano, Juazeiro do Norte - CE Acervo: SESC Belém-SP

2.2 A FOTOGRAFIA E SUA MATERIALIDADE COMO LEGADO PARA A FOTOPINTURA

Ao tratarmos da materialidade, das mudanças e de surgimentos de novos processos que nortearam, de certa forma, os rumos da fotografia desde sua descoberta até os dias de hoje, não poderíamos deixar de lado sua história, pois ela é marcada por constantes mudanças, uma busca incessante por um novo processo, uma nova tecnologia. O que nada difere do que a fotopintura viveu e vive, hoje, em pleno século XXI, com a mudança da tecnologia de captação de imagens, a troca do analógico pelo digital e a diminuição do uso do papel fotográfico como suporte para as fotografias, considerando que elas, a cada dia que passa, são cada vez menos impressas, figurando mais nas mídias digitais. Senti a necessidade de trazer um pouco da trajetória da fotografia e suas mudanças. Ao perceber o domínio de Mestre Julio sobre as inúmeras etapas pelas quais a fotografia passou ao longo de sua história, considerando que ele revisitou praticamente todos os processos - “(...) eu refiz todos os passos da fotografia!” – e, refiz quase todas as experimentações, como se fosse um químico, ou um alquimista.

A história da fotografia esta pautada por toda sua materialidade e pela busca incansável por processos que garantissem imagens com qualidade e cada vez mais instantâneas, com um bom custo-benefício.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), filho da distinta burguesia de Chalon-sur-Saône, recebe uma formação científica e enceta uma carreira de oficial. Em 1813, Niépce (Freund, 1976) experimenta a litografia, inventada por Senefelder, em 1796, para reproduzir gravuras. Porém logo fica privado da colaboração do seu filho Isidore, o qual era quem executava os desenhos, tão logo ocorre seu alistamento na guarda pessoal de Luís XVII. Durante os anos de 1814 e 1815, Niépce começou a estudar a possibilidade de registrar a imagem luminosa sobre a pedra litográfica. (SOUGEZ, 2001:29)

Segundo Amar (2011), as experiências e pesquisas de Niépce orientaram-se em duas direções: a reprodução de gravuras, tornadas translúcidas por meio de um verniz, e reprodução de fotografias com a ajuda da câmara escura. Em 1816, em correspondência com seu irmão mais velho Claude, Niépce menciona algo sobre uma imagem com sais de prata que obteve com valores invertidos e que não o satisfaz. Procura uma imagem com valores reais e desinteressa-se deste “negativo”.

Em 1819, Niépce experimenta o betume da Judéia, o qual mandou trazer de Paris. O mesmo serve de base para os vernizes protetores contra o ataque dos ácidos. Niépce dissolve-o em essência de Dnipel e espalha-o sobre suportes diferentes: vidro, cobre prateado e estanho. O betume da Judéia é tornado insolúvel pela luz e as partes não expostas a esta podem ser dissolvidas em essência de lavanda, o que permite a Niépce produzir chapas metálicas gravadas com ácido, a partir de gravuras tornadas translúcidas por um verniz (SOUGEZ, 2001). Assim ele lançou as bases daquilo que veio a ser mais tarde a fotogravura e, sobretudo, a heliogravura. Não obstante, Niépce deixou de utilizar o processo do betume rapidamente, pois o mesmo implicava em grandes e difíceis manipulações, para voltar a aprofundar sua pesquisa do método da passagem do negativo para o positivo. Embora isso, o betume da Judéia voltaria à luz em 1850 com as primeiras aplicações industriais da fotogravura, e foi esse processo que Niépce revelou após algum tempo em A Notícia Heliográfica, redigida em 1829, no momento da assinatura do contrato que celebra com Daguerre. (AMAR, 2011)

Na explicação de Sougez (2001), o processo pode ser resumido da seguinte maneira: em uma placa de cobre prateada, devidamente polida, espalha-se um verniz feito com o betume da Judéia dissolvido em óleo de alfazema. A chapa preparada é exposta à luz; a imagem fica invisível. As partes do verniz afetadas pela luz tornam-se insolúveis ou solúveis dependendo da quantidade de luz recebida

durante a exposição. Se, após uma exposição apropriada na câmara escura, a placa for banhada numa solução de óleos essenciais, as partes do verniz não afetadas pela luz dissolvem-se. Após a lavagem da placa com água poderia ser vista uma imagem composta pela camada de betume nas zonas claras e pela superfície da chapa prateada nas zonas de sombra. (SOUGEZ, 2001)

Niépce conhece Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), em 1826, por intermédio do óptico Vincent Chevalier. Daguerre, pintor e homem de negócios, utilizava muitas vezes a câmara escura para desenhar os cenários do seu espetáculo de “som e luz” – o Diorama – em que telas pintadas como *trompe l’oeil* davam a ilusão do real, com a ajuda de jogos de luz. (AMAR, 2011)

Daguerre, mais novo e mais vocacionado para o lucro do que Niépce desejou uma sociedade vislumbrando explorar o que acreditava ser um ótimo negócio. Segundo Amar (2011), após um extenso período mediado por trocas de correspondências, frequentemente codificadas, em um encontro em Paris em 1827, Niépce deixa-se seduzir pelas pretensões de Daguerre e, vendo diminuir os seus meios financeiros, aceita assinar o contrato apenas em 14 de dezembro de 1829. Neste contrato, Niépce abre mão de sua invenção e Daguerre emprega a uma nova combinação com a câmara escura, os seus talentos e seus anseios de “indústria”.

As suas pesquisas prosseguem separadamente, e a carta era o meio de comunicação entre eles. O iodo é utilizado por Niépce para enegrecer as partes metálicas correspondentes às sombras e expostas pela decapagem com essência de lavanda. O iodo para Daguerre torna-se determinante, pois o utilizará como um sensibilizador. (AMAR, 2011:19)

Niépce morre em 5 de julho de 1833 (VASQUEZ, 2002), sem ter aperfeiçoado muito o seu processo. Porém Daguerre continua a empregar em suas pesquisas o iodo nas placas de cobre prateado e descobre que os vapores de mercúrio podem reforçar as imagens quase invisíveis à saída da câmara escura, pois somente em 1837 irá utilizar a água salgada para fixar estas fotografias (VASQUEZ, 2002:55)

No entanto, foi preciso esperar o trabalho de resgate de Boris Kossoy, em 1976, e a publicação da primeira edição do seu livro Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil, para conhecermos o caso de Hércules Florence, um inventor isolado em terras brasileiras, que deixou a França e embarcou para o Brasil em 1824 e que também vai idealizar, em 1833, no mesmo ano da morte de Niépce, a fotografia, a qual lhe permitia fixar imagens da câmara escura,

multiplicar escritos e desenhos pela ação da luz sobre papel tratado com nitrato de prata. (SOUGEZ, 2006)

Mas Hércules Florence não estava na Europa, justamente onde os olhos estavam todos voltados para a fotografia, e por isso suas invenções ficariam restritas apenas ao seu diário pessoal aqui no Brasil.

Daguerre veio a aperfeiçoar consideravelmente o processo de Niépce e deu maior rapidez de execução (em 1837, passou de dezenas de horas de exposição para uma hora e até mesmo para quinze minutos) e melhor qualidade de imagem devido às melhorias óticas.

Para Fabris (1991), na fracassada subscrição pública lançada em 1838, os dois sócios tentam envolver o governo de Louis-Phillipe, por intermédio de François Arago então membro da Academia das Ciências. Arago, um grande entusiasta, faz uma primeira declaração no Instituto em janeiro de 1839, sem divulgar os segredos de fabricação, mas solicitou ao governo uma indenização direta ao Sr. Daguerre e que a França de forma nobre tornasse o mundo um pleno conhecedor de tal descoberta, a qual poderia contribuir para os progressos das Artes e das Ciências. A notícia da invenção difunde-se pela França e pela Europa, desencadeando grande entusiasmo em muitos e ceticismos em outros.

Em 19 de agosto de 1839, Arago revela o método do daguerreótipo às Academias das Ciências e de Belas Artes, e o processo torna-se público. Tão logo a revelação de Arago, Daguerre começa a empreender a fabricação em série do seu material, associado ao seu cunhado Giroux, dono de uma papelaria. A câmara chamada Daguerreótipo era numerada e levava a assinatura do inventor, no princípio de sua fabricação, com todos os acessórios para a preparação da chapa e sua revelação, e com o tripé, chegava ao peso aproximado de cinqüenta quilos e tinha um custo, em 1839, de 400 francos-ouro. Era acompanhada de um manual, traduzido para vários idiomas e suas trinta primeiras edições esgotaram-se no primeiro ano (SOUGEZ, 2001).

Daguerre morre em 10 de julho de 1851, retirado em Bry-sur-Marne após abandonar a fotografia em favor da pintura, a sua primeira profissão, o que nos permite pensar nos empréstimos do ideário, do olhar e do fazer pictórico que vieram a influenciar a fotografia pouco tempo depois (ROSENBLUN, 1988). A sua morte deixa a França indiferente, mas em 1851 o daguerreótipo estava no seu apogeu e era usado no mundo inteiro.

Na Inglaterra, Henry Fox Talbot (1800-1877) trabalhava também desde 1833 num processo similar para obtenção de imagens. Suas dificuldades foram as mesmas da maioria dos proponentes à descoberta: conseguir achar uma maneira eficaz de fixar as imagens utilizando como base papel impregnado com nitrato de prata fixado com sal de cozinha. O mais próximo disso foram impressões diretas por contato sobre o papel, o qual o denominou de Calótipo (SOUGEZ, 2001).

Parafraseando Amar (2011), Talbot também experimentou a colocação do papel emulsionado diretamente na câmara escura, e obteve resultados satisfatórios, pouco antes de Daguerre. Apesar de também ter usado sal de cozinha, a fixação numa solução de salmoura funcionava com uma chapa de metal, mas não com a folha de papel, que se desmancharia depois de certo tempo. Assim como Niépce, Talbot também queria desenvolver uma maneira de copiar estas imagens, motivo pelo qual manteve suas experiências com papel. E seus primeiros “desenhos fotogênicos”, com os valores invertidos (negativos), eram obtidos em cerca de dez minutos, em minúsculas câmaras escuras de 4 a 6 cm de lado (AMAR, 2011:21).

Com a descoberta de um método eficiente de fixar as imagens, Talbot patenteou o calótipo em 1841, “talvez numa tentativa de disputa com a patente de Daguerre não apenas do ponto de vista comercial, mas também pela primazia de tal invento” (SOUGEZ, 2001:89).

Para Sougez (2001), torna-se importante salientar que o processo de Talbot era o que hoje podemos chamar de “imagens evidentes”, ou seja, uma imagem que se formava na medida em que ia sendo exposta. E isso significa que a imagem não ficava latente, ou seja, o controle do tempo de exposição era feito na própria observação da imagem.

Na medida em que esta imagem adquiria uma densidade de tons desejável, o fotógrafo interrompia sua exposição e tratava de fixá-la. Obviamente que este método tornava a fotografia extremamente lenta em termos de tempo de exposição, por vezes questão de horas, o que sem dúvida contribuía para uma ausência de concorrência, no caso dos retratos, pelo menos por algum tempo, para o daguerreótipo.

Segundo Vasquez (2002), Talbot então descobriu uma fórmula para obter imagens negativas latentes no calótipo, ou seja, precisava, assim como o daguerreótipo, de revelação. Esse método consistia em sensibilizar as folhas de papel inicialmente com nitrato de prata, e posteriormente com iodeto de potássio,

formando o iodeto de prata. O iodeto era altamente sensível à luz, o que reduzia drasticamente o tempo de exposição, de horas para poucos minutos, e revelados numa solução de ácido gálico e nitrato de prata. Depois, fixados com o tiosulfato de sódio e eram obtidas imagens negativas em pouco tempo. Mas, para fazer cópias por contato, Talbot ainda se utilizava do sistema de imagem evidente, com papéis sensibilizados com cloreto de prata, o que era mais vantajoso, pois era possível controlar a intensidade dos tons de cópia pela observação. Esse sistema permitiu que “a fotografia em papel aos poucos tomasse lugar do daguerreótipo na corrida pela melhor imagem, mas ainda faltava o principal: melhorar a imagem” (AMAR, 2011:22).

Para Vasquez (2002), historicamente, é evidente que Talbot inventou o que veio a ser a fotografia moderna: o negativo-positivo que, aliás, designa desta maneira, a revelação da imagem latente e a possibilidade de reprodução de imagens.

Nas considerações de Amar (2011) e Sougez (2001), o calótipo, comparado ao daguerreótipo, apresenta tanto vantagens quanto desvantagens: maior facilidade de utilização, rapidez de execução, ausência de fragilidade do suporte e reprodutibilidade devem ser contrastadas com a menor sensibilidade (um a dois minutos ao sol), o que o torna inadequado ao retrato, pelo menos nos seus primórdios, e certa imprecisão resultante da textura da pasta de papel. Porém o caráter artístico do calótipo será frequentemente contraposto à *secura documental* do daguerreótipo.

Em 25 de janeiro de 1847, Louis Désiré Blanquart-Évrard (1820-1872), um comerciante em Lille, a pedido da Academia de Ciências francesa demonstra seu aperfeiçoamento do processo de imagens positivas sobre papel. Este aperfeiçoamento de Blanquart-Évrard consistia em usar o papel umedecido na câmara e pressionado entre dois vidros. Tal procedimento encurtava o tempo de exposição e a sua colocação entre os vidros impedia que o papel enrugassem ou inchasse no contato com a água. (SOUGEZ, 2001)

Segundo Sougez (2001), o aperfeiçoamento do suporte de vidro com a utilização da albumina vislumbrou um grande avanço. O suporte de vidro chegaria ao século XX e apenas seria substituído com surgimento da película. Mas se os avanços afetavam o negativo, ficava evidente que melhoramentos também deveriam acontecer para a obtenção do positivo, pois o papel de cloreto de prata necessitava

de um longo tempo de exposição. E de forma quase simultânea Blanquart-Évrard e Abel Niépce propuseram um papel de albumina para os positivos, embora que, numa produção industrial para uso amador, utilizou-se durante um período o papel (seco e albuminado) também para os negativos. (SOUGEZ, 2001)

A obtenção do papel albuminado, nas palavras de Sougez (2001), proporcionou imagens com um brilho até então desconhecido. Pois as proteínas da clara de ovo impediam que a imagem migrasse da camada fotossensível e se esfumasse nas imperfeições do papel. A fixação da imagem dava-se através do cloreto de ouro, o que a tornava mais durável, estável e com uma agradável tonalidade parda, avermelhada ou violácea.

O pintor Gustave Le Gray (1820-1882), em 1851, traz a proposta do papel encerado seco. Um papel que ao ser revestido com cera virgem tornava-se rígido, o que evitava a umidificação e a necessidade do uso entre vidros como suporte. Porém a facilidade de permitir o preparo de antemão, trazia o inconveniente do longo tempo de exposição (de 10 a 30 minutos). Mesmo assim houve grande comercialização deste papel. As folhas já encerasadas eram sensibilizadas com cloreto de prata na véspera da utilização e, uma vez expostas, poderiam ser conservadas por até seis meses antes de serem reveladas (AMAR, 2011).

Le Gray é citado por Sougez (2001) como o primeiro a falar sobre um novo processo que revolucionaria a técnica fotográfica. O pintor menciona o colódio para a receita de um papel negativo, em 1849, no seu *Traité pratique de La photographie*.

O colódio, como menciona Fabris (1991), bem mais que um novo processo representou um grande passo para o desenvolvimento da fotografia, pois permitiu a aproximação à imagem instantânea, com uma redução significativa no tempo de exposição, com um tempo consideravelmente menor que o do daguerreótipo.

Segundo Amar (2011), em março de 1851, a revista inglesa *The Chemist*, divulga em nota os trabalhos de Frederick Scott Archer (1813-1857), um escultor e fotógrafo, o qual propunha um método utilizando o colódio perfeitamente experimentado.

Este processo que se tornou revolucionário, também era conhecido pelo nome de algodão-pólvora ou piroxilina. Para Sougez (2001) este processo, por ter sido durante anos o maior avanço na prática da fotografia, merece ser descrito em pormenores. As operações mediadoras deste processo deveriam ser efetuadas rapidamente para manter a emulsão úmida. O tema escolhido era focado

previamente pelo fotógrafo, o qual passaria ao laboratório, e com luz escassa cobriria a chapa de vidro com colódio iodado.

Primeiramente, a chapa deveria ser mantida na horizontal e depois, com uma volta de mão precisa e calculada, inclinava-se o vidro para que uniformemente o líquido espesso se espalhasse, evitando que alguma gota molhasse o verso da chapa. Em seguida a chapa deveria ser mergulhada durante 30 segundos num banho de prata. Logo após, o fotógrafo retirava a chapa com um garfo de prata, utilizando um pedaço de papel mata-borrão na extremidade sem colódio, correspondendo ao local por onde a chapa havia sido manipulada com os dedos no momento da aplicação da emulsão. Segurando por essa extremidade, o fotógrafo o deixava escorrer pelo canto oposto, colocava-o em um carregador, cobria o verso da chapa com papel mata-borrão e fechava o carregador, e “todo procedimento deveria ser feito meio às escuras e com muita rapidez” (SOUGEZ, 2001:107).

Conforme indica Sougez (2001) o carregador tinha uma construção especial, possuía uma ranhura inclinada com um acesso tapado com um pedaço de esponja por onde o excedente do colódio era absorvido durante a operação. Em seguida, o carregador deveria ser mantido na vertical, com o canto perfurado orientado para baixo, comprovar o foco preparado previamente, inserir o carregador, abri-lo, e suavemente iniciar o processo retirando a tampa da objetiva. O tempo de exposição oscilava entre 2 e 20 segundos, dependendo da iluminação e o tipo de objetiva utilizada. Mais tarde, a chapa era revelada e, uma vez fixada, lavada e seca, era protegida com um verniz no intuito de resguardar a fina camada de colódio (SOUGEZ, 2001).

Como afirma Vasquez (2002), desde a sua descoberta o colódio foi considerado uma possibilidade para a produção de negativos em vidro, mas por apresentar um tempo de secagem mais rápida, não permitia produzir imagens fotográficas: uma vez seco o colódio perdia a sensibilidade à luz e deixava de ser permeável aos banhos de processamento. O que levou em 1849 ao surgimento da idéia de utilizar o colódio em estado úmido e realizar todo o processo na fotografia, como meio ligante de provas e negativos.

Para Sougez (2001), embora os primeiros negativos da história da fotografia fossem de papel, os mesmos não possuíam boa qualidade porque o papel é um material fibroso, apenas translúcido e com uma superfície irregular. Em meados do século XIX era comum o uso dos negativos em papel para imprimir provas. Contudo,

sendo o papel um material fibroso e pouco transparente, suas fibras também eram impressas na imagem.

Sougez (2001) considera que, o suporte mais adequado para negativos fotográficos no século XIX seria o vidro. Os sais de prata não aderiam ao vidro por si só e seriam lavados na primeira imersão nas soluções de processamento. Tornava-se necessário acrescentar mais algum produto ao vidro, que permitisse segurar os sais de prata para produzir as fotografias.

Vasquez (2002) afirma que, desde a sua descoberta o colódio acabou considerado uma possibilidade para a produção de negativos em vidro, mas por ter um tempo de secagem muito rápido, não permitia produzir imagens fotográficas: uma vez seco o colódio perdia a sensibilidade à luz e deixava de ser permeável aos banhos de processamento. Em 1849 surge a idéia de usar o colódio enquanto úmido e realizar todo o processo num espaço de tempo curto. Enquanto o colódio era mantido úmido formava uma substância porosa, permeável aos líquidos, que funcionava muito bem como meio ligante da fotografia.

Segundo Amar (2011), a descoberta realizada por Archer (1813-1857), revelou-se da maior importância para a fotografia e permitiu que toda a produção passasse do velho daguerreótipo para um suporte transparente (vidro), que permitiria imprimir muitas cópias em papel fotográfico a partir do mesmo original. Outra vantagem foi a maior sensibilidade à luz das placas de colódio úmido que permitiam produzir retratos com exposição mais curta (cinco, três ou mesmo apenas um segundo). Para Fabris (1991), sem dúvida o principal destino para as fotografias eram os retratos – era o mercado dos retratos de estúdio que movimentava mais clientes e trazia maiores rendimentos aos fotógrafos. O processo fotográfico em vidro com colódio vingou e ultrapassou os outros processos em uso. A partir da década de 1850, os fotógrafos existentes e que usavam o daguerreótipo ou o negativo em papel, rapidamente converteram os seus estúdios ao processo do colódio úmido, passando a produzir retratos em papel de albumina impressos a partir de negativos em vidro de colódio e dos quais podiam tirar muitas cópias. O tempo de exposição passou a ser mais curto e tornou-se mais fácil fazer retratos de grupos ou de crianças.

Para Fabris (1991), o surgimento do processo do colódio trouxe para a fotografia mais adeptos. Os preços mais baixos e a possibilidade de imprimir muitas cópias chamavam cada vez mais público para os estúdios de retrato. Assistiu-se a

um desenvolvimento da fotografia sem precedentes, o que foi acentuado com a impressão em pequenos formatos, colados em cartão, chamados *carte-de-visite* e *carte cabinet*. Segundo Fabris (1991), em 1853, Adolphe Disdéri (1819-1890) registra uma patente para proteger a invenção de um mecanismo que permitiria realizar várias fotografias concomitantemente em uma mesma chapa, sem a necessidade de mudar de caixilho, em um aparelho com quatro objetivas. As imagens obtidas eram pequenas com cerca de 6x9 cm, que eram vendidas, coladas em um cartão, pelo preço módico de 20 francos a dúzia. Assim nasce o *carte-de-visite*. Esta técnica de utilização muito fácil se expandiria por todo o lado, tanto pelos estúdios luxuosos – como os que Disdéri abrirá em Paris e também no estrangeiro – como também pelos fotógrafos ambulantes. Para Moura, “apenas a clientela se modificaria com os diversos locais, ao passo que os preços seriam sensivelmente idênticos” (MOURA, 1983:11).

Para Fabris (1991), estes pequenos retratos, que cada uma poderia distribuir à sua volta, caracterizam-se por poses simples, por vezes um pouco estereotipadas, de pessoas de pé, frequentemente apoiadas em uma coluna, com um vestuário citadino, ou mais raramente de meio corpo ou apenas de busto. Os cenários artificiais pretendiam ser, com frequência, exóticos e burgueses, com telas e fundos pintados, e móveis extravagantes. Lima (1991) salienta o baixo grau de percepção das diferenças entre as classes sociais, e a maioria dos fotógrafos não revelavam muito sentido artístico à imagem, embora utilizassem uma composição de cena semelhante a da pintura. Isso difere da produção dos retratos pictóricos do mesmo período, que possuíam além da intenção realista da imagem o status de obra de arte, algo que conferia ao retrato pictórico uma aura aristocrata e burguesa, pois somente alguém de posses poderia pagar os trabalhos de um pintor consagrado.

Segundo Amar (2011), para além da moda destas pequenas fotografias, outra clientela reclamara formatos maiores. Desde 1853, soube-se como ampliar em papel ou em tela, graças aos ampliadores solares. As fotografias em tela eram por vezes repintadas, como no retrato de Abraham Lincoln, de Alexander François, cuja exposição ao raio X revelou ter uma fotografia sob a pintura. A vontade de constituir uma galeria dos antepassados, hábito recorrente da nobreza, tornou-se uma grande tentação para a burguesia. Para Soares (2009) o colecionismo dos registros e álbuns gerados é com certeza difundido após a década de 1850 com o surgimento do *carte-de-visite*, cuja produção era uma forma de guardar memórias e eternizar

uma linhagem e ou de atestar êxito pessoal ou familiar. Supõe-se também que os retratos eram, ao contrário das fotografias de cidade, em parte, capazes de substituir a presença daqueles que se foram ou que devido à distância geográfica na maior parte do tempo estiveram distantes.

A possibilidade de imprimir muitas cópias facilitou a produção de edições de retratos de pessoas importantes, procurados por muitos e vendidos aos milhares, como a família real, artistas de teatro e ópera, escritores, poetas, etc.

Para Mueller (1968), a produção dos negativos de colódio úmido levantou novos problemas práticos, quando o assunto era fotografar fora do estúdio. Uma vez que este processo era obrigatoriamente executado em poucos minutos, antes da secagem do colódio, o que obrigava o fotógrafo em viagem a transportar consigo todo o material necessário para produção das fotografias: câmara fotográfica, tripé, objetiva, vidros em grande quantidade, as soluções de colódio, nitrato de prata, revelador e fixador para processar, uma câmara escura e contentores com água. Para a produção de provas de grande formato muitos destes fotógrafos viajantes transportavam câmaras de grande formato em madeira, para a produção de negativos até 40x50 cm ou 50x60 cm.

Para Sougez (2001), mesmo com estas dificuldades práticas, o processo do colódio úmido foi o mais usado em todas as aplicações, durante cerca de trinta anos, desde 1850 até 1880 e marca profundamente a fotografia deste período inicial.

Desde o princípio do colódio úmido existia o constante sonho pela chapa seca. Os químicos e curiosos entregavam-se obstinados à busca por um meio de conquistá-la, eram em sua maioria tentativas empíricas, utilizando os mais diversos ingredientes. (SOUGEZ, 2001)

Para Amar (2011), os inconvenientes do colódio úmido como o peso excessivo e a necessidade de utilização imediata das placas, embora não tivessem sido um entrave ao emprego do processo durante várias décadas, continuaram a ser uma desvantagem para o desenvolvimento industrial da fotografia e um problema que a impedia de estar ao alcance de todos. E para Sougez (2001), o processo com o colódio úmido se manteve durante algum tempo, como apanágio dos profissionais e de alguns amadores bem informados, e tornou-se mais um objeto de consumo do que, por exemplo, um meio de produção.

O Dr. Richard Leach Maddox (1816-1902) publica em 8 de setembro de 1871 no *British Journal of Photography*, sua descoberta ao utilizar o colódio nas suas

fotografias ao microscópio. O mesmo ao se sentir incomodado com os vapores do éter, substituiu o colódio pela gelatina (gelatinobrometo), mas não leva adiante suas investigações para melhorar este método, que ainda era imperfeito. Mas é em 1878 que Charles Harper Bennet (1840-1925) descobriria que a sensibilidade das placas aumentava consideravelmente, se houvesse o repouso de dois a dez dias a uma temperatura de 32°. O teor de sensibilização aumentava com o tempo de “maturação” da emulsão. (AMAR, 2011)

Segundo Sougez (2001), com a descoberta desta emulsão George Eastman (1854-1932) parte para a construção de sua primeira máquina para espalhá-la sobre o vidro. A rapidez das novas placas permitia o instantâneo em vinte e cinco centésimos de segundo. Foi possível, portanto, o começo do improvisado, do retardo do processamento e da possibilidade de transporte da quantidade de placas que se desejasse. Em 1881, Eastman dedicou-se por inteiro à sua incipiente indústria fotográfica. Substituiu a chapa de vidro por papel e, em 1888, nasce a primeira “Kodak 100 vistas” uma câmera com rolo de papel. Uma vez impressionadas as cem vistas, o fotógrafo deveria enviar a câmera para a fábrica, para processar o rolo e recarregá-la novamente. A câmera era devolvida carregada, acompanhada do negativo revelado e duas cópias positivas. (SOUGEZ, 2001)

Para Sougez (2001) e Amar (2011) quando nasce a industrialização da fabricação do material fotográfico é que são experimentados os suportes maleáveis transparentes: celulóide e nitrato de celulose permitirão fazer filmes e películas. Com isso surge a fotografia moderna e podemos considerar segundo Amar (2011) que em 1880 começa a desaparecer o colódio. A sua descoberta causou muitas transformações nas práticas e em todos os domínios fotográficos.

Para Fabris (1991), comercialmente, iniciam-se novas atividades, chapas e máquinas fotográficas portáteis (as detetive câmeras) começam a ser vendidas, alguns retratistas transformam-se também em comerciantes ou tornam seus estúdios laboratórios de processamento para amadores, o que permitiu de certa forma o início da realização de fotografias sem grandes preocupações técnicas.

Segundo Amar (2011) o retrato continuou sendo uma finalidade da fotografia. Com um afastamento definitivo o daguerreótipo desaparece durante os anos 50 do século XIX na Europa. O calótipo cede espaço rapidamente ao colódio, o colódio úmido dura algum tempo até o surgimento da chapa seca com o gelatinobrometo.

A possibilidade da realização de fotografias instantâneas que o novo processo possibilitava, o seu baixo custo perante outros processos e o advento da imagem multiplicável, abriram o caminho definitivo para o retrato fotográfico na cena do século XIX. E a fotografia aos poucos vai alcançando todas as camadas da sociedade dando ao retrato pictórico um status de relíquia artística, ao mesmo tempo em que aproxima fotógrafo e pintor, ambos com intenções cada vez mais comerciais, o pictórico e o fotográfico interconectados por um ideal de mercado.

Uma interconexão viabilizada pelo extenso período de experimentações de novos processos e melhores condições na produção de imagens. A redução do tempo de exposição e a melhor fixação de uma imagem de qualidade no suporte de papel influenciaram direta e indiretamente o meio de produção de retratos tanto dos fotógrafos como dos pintores do período em questão.

2.3 O PINCEL, AS TINTAS E A FOTOGRAFIA – UMA INTERCONEXÃO ENTRE O PICTÓRICO E O FOTOGRAFICO

A fotografia e a pintura sempre tiveram destinos paralelos, conflituosos e complementares. Muitas vezes, é possível identificar que os primeiros fotógrafos eram pintores, os quais mantiveram na sua prática os ensinamentos estéticos que receberam. Os retratos⁹ fotográficos serão emoldurados como os retratos pictóricos: a pose, a iluminação, são, por vezes, idênticas. As paisagens fotografadas e as telas do movimento realista são muito semelhantes. Os daguerreotipistas utilizaram até os

⁹ **Retrato** [do it. *ritratto*.] S.m. 1. Representação da imagem de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura etc., ou pela fotografia. 2. A obra de arte cujo assunto é o retrato (1). 3. Figura, imagem, efígie (de alguém). – 4. Fig. pessoa que se parece muito com outra. 5. Fig. Representação falada ou escrita de uma pessoa (ou de seu caráter), de uma coisa etc.; descrição. 6. Fig. Exemplo, modelo. 7 Bras. Fotografia (2): tirou retratos dos principais pontos turísticos. (Novo Dicionário Aurélio). **Etimologia.** O português e espanhol retrato, respectivamente de 1624 e de 1570, é empréstimo ao Italiano *ritratto*, do século XV-XVI, do verbo it. *ritrarre*, 'retrair, reproduzir, retratar, e esse do lat. *retrahère*, 'puxar para trás', repuxar, retirar, recuar, restabelecer, renovar, fazer reviver'. O inglês *portrait*, de 1585, alemão *Porträt*, do século XVII, é empréstimo ao; francês *portrait*, do século XII, vocábulo que traduz o português retrato e vernaculações; o francês *portrait* é a substantivação do particípio passado do verbo francês antigo *pourtraire*, 'desenhar, representar', obsoleto a partir do século XVIII, é formado de *pour*, 'para', e do verbo *traire*, 'tirar, puxar, extrair', do latim *trahère*, 'puxar, arrastar, tirar de'.

Conceituação. O retrato é a representação de uma pessoa através do desenho, da pintura, escultura, gravura ou fotografia. Em geral, o retrato limita-se a representar a cabeça e as espáduas, ou também as mãos, para caracterizar o indivíduo retratado. Na escultura, o retrato é chamado busto; às vezes, o escultor representa a figura inteira, sobretudo em monumentos."

In: PARENTE, Cristiana de Souza. **A câmera e o pincel, ou olho e a mão no retrato pintado de um povo**. 1995. 226f. Dissertação (Mestrado de Sociologia). Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1995

escrínios e as molduras dos miniaturistas. Frequentemente, as paredes dos interiores das casas burguesas, instituições públicas e Casas de Misericórdia, estão decoradas com fotografias e retratos pictóricos. Os propósitos da pintura e da fotografia, como podemos ver ao longo da história, são muito semelhantes: a tentativa de copiar a realidade o melhor possível, ou seja, retratar o indivíduo da forma mais satisfatória e cabível, agregando na imagem, realismo, arte e status social. A arte mais perfeita era, nesta perspectiva, a que melhor apresentasse a ilusão do real. A pintura introduz na fotografia características como textura, falta de nitidez, tons e contrastes específicos, cor pura, deformação, desarticulação e manipulação das formas. O meio fotográfico, por sua vez, coloca na pintura os elementos que constituem sua especificidade: registro instantâneo, congelamento do movimento, retenção do tempo em imagem e memória do indivíduo e do mundo. Sendo assim, creio que a fotopintura está diretamente ligada ao início dessa interconexão entre o pictórico e o fotográfico, a qual mediou a produção de retratos e faz parte da história da fotografia.

2.4 O RETRATO PICTÓRICO

O gênero do retrato pictórico na Europa tem uma história secular e bem estabelecida, uma vez que, segundo Francastel (1995:11), o retrato tornou-se uma das atividades inteiramente presentes em todos os tempos. Para o homem ocidental civilizado sempre foi importante ter, ver e dar a ver sua imagem representada e, com isso, imortalizada. Diante da necessidade de uma personalização por parte de uma nova burguesia industrial que estava em ascensão e desejando possuir tudo o que antes era apenas privilégio da aristocracia, o gênero do retrato desenvolveu-se extraordinariamente na Europa no início do século XIX. Segundo Cadorin (1998), com o surgimento do Neoclassicismo, devido ao retorno às idéias clássicas, a pintura histórica ganhou revalorização e passou a ser considerada como um gênero maior. Os outros gêneros – incluindo o retrato – ficaram submetidos a categorias menores, menos importantes e auxiliares da pintura histórica em um certo período.

A França, durante todo o século, esteve sempre à frente das inovações estéticas. Ao final do século XVIII e início do século XIX um novo padrão de retratos foi instituído. Para Rosenthal (19--), o retrato, assim como outros gêneros de pintura, tornou-se singelo e destituído de artifícios. No entendimento de Honour (1993), o

Neoclassicismo expressava o convencimento de que a grande obra de arte deveria ser dedicada a um tema de significado universal. Com isso, o retrato pintado de um indivíduo não pertencia apenas àquele indivíduo, mas tinha como pretensão ser o retrato de toda a sociedade, esta representada por aquela pessoa, com uma infinidade de recursos representacionais, normas e símbolos, onde o retratado tornava-se um ator que, em meio a uma imensa gama e variedade de escolha para construção de sua imagem, busca representar-se.

Segundo Francastel (1995:195), na França do século XIX, a pintura de retratos era feita a partir de três fórmulas básicas, originadas na tradição dos séculos anteriores. A primeira é o “retrato de ostentação” utilizado para representar indivíduos que exerciam cargos de mando. A segunda fórmula é o “retrato em três quartos”. Era utilizado para retratar homens e mulheres das classes mais abastadas. E a terceira fórmula é o “busto”, em que a preocupação maior era com a aparência exterior e não com o aspecto psicológico, nem com a personalidade social e hierárquica do sujeito retratado.

Para Levy (1945), o retrato francês Neoclássico faz parte de um tempo em que sua função primordial era a de satisfazer vaidades pessoais. Os retratados não eram apenas de reis e personalidades de destaque social, mas também de pessoas comuns, ricas e movidas pelo desejo de possuir objetos que eram símbolos de poder aristocrático.

Na Europa do século XIX, a condição do artista mudou. Em virtude do apoio da Academia oficial, os artistas sentiam-se mais independentes em relação aos encomendantes. Com a expansão do comércio de arte, os artistas podiam vender obras prontas e não dependiam apenas da espera por encomendas. Para Cadorin (1998) diferentemente da Europa, no Brasil o comércio era mais fechado, e concentrava-se mais nas encomendas de obras aos artistas. Segundo Honour (1993), a atividade artística não estava apenas centralizada na Academia Imperial das Belas Artes, nem apenas nos artistas que ali se formavam e ali trabalhavam, pois vários eram os artistas estrangeiros que vinham para o Brasil e comercializavam seus trabalhos. Para Honour (1993), este mercado, além de pequeno, era também marcado pela concorrência dos artistas brasileiros com os estrangeiros, estes muitas vezes mais bem formados e mais aptos para a profissão.

Os pintores tinham que buscar, entre a burguesia e a aristocracia, os clientes para suas obras. E o retrato pictórico era um dos principais meios de vida para os artistas, incluindo os estrangeiros que aqui trabalhavam. As personalidades de grande destaque econômico, social ou político na hierarquia da corte brasileira e da elite em geral encomendavam as obras para ostentar, em seus salões de visita, nos salões de honra das Casas de Misericórdia ou em outras instituições públicas, um status de figuras ilustres e benfeitoras, com a intenção de evidenciar o grupo social a que pertenciam. O retratado exibia-se com seus brasões e todos os sinais de distinção social, inclusive símbolos e distintivos de entidades pias, irmandades ou confrarias, colegiados de Loja Maçônica, Câmaras Municipais, Tribunais, divisas militares e Escolas Superiores dos quais fizesse parte. No entanto, mesmo que o retrato pictórico estivesse assumindo um papel importante, muitos artistas ainda tinham como preferência a dedicação pela pintura histórica. Ela era mais valorizada, contribuía intensamente para a fama do artista e também dava a possibilidade de uma melhor remuneração, pois era uma encomenda oficial patrocinada pela Academia Imperial de Belas Artes.

Por outro lado, a feitura da pintura histórica de grandes dimensões demandava um tempo maior. O artista poderia levar um ano ou mais para finalizá-la, enquanto que o retrato poderia ser feito em alguns dias ou no máximo em um mês, mostrando que o tempo de produção de uma obra começava a dar ares de importância e que os artistas deveriam começar a dedicar-se a outros gêneros que lhe dessem meios de viver. Assim o retrato passou a ser mais vantajoso financeiramente para os pintores.

Em virtude da colonização, o primeiro padrão de retratos produzido no Brasil foi o português. Segundo Levy (1945), até o início do século XIX no Brasil, eram produzidos três tipos de retratos.

O primeiro, denominado “retrato de burguês” que era utilizado para pessoas de alta relevância em casas de misericórdias, irmandades ou ordens terceiras, como provedores, fundadores, benfeitores. O caráter público caracteriza esse tipo de obra, que tem como função apresentar o retratado à comunidade. O segundo tipo é chamado “retrato de erudito”, o qual representa personagens das administrações civis e religiosas, com uma motivação não apenas centrada em sua função, mas

também associadas ao estudo, particularmente no caso de pessoas instruídas e cultas (LEVY, 1945:254). O terceiro tipo de retrato, já se utilizando de um gosto mais próximo ao barroco, embora não pudesse ser classificado como tal, era o “retrato oficial e representativo” e foi usado para a família real portuguesa. Sua intenção era impressionar o observador, o qual era um súdito obediente de sua Majestade.

A produção de retrato pictórico no Brasil, pelo menos até a metade do século XIX, seguiu uma trajetória constante. Embora não tenha ocorrido revoluções, houve um considerável aprimoramento quanto à qualidade técnica e à representação psicológica dos modelos. Aos poucos o padrão português foi dando lugar ao padrão francês, o qual aparece com a vinda da Missão Artística Francesa e se estabelece com a abertura da Academia Imperial de Belas Artes. Apenas o “retrato de burguês” sobreviveu, no caso de benfeitores, mesclado ao “retrato de ostentação”, de influência francesa.

Segundo Baez (1985), o cenário artístico brasileiro no século XIX e a atuação da Academia Imperial de Belas-Artes podem ser analisados, primeiro como um órgão que cultiva a beleza formal de influência neoclássica, e depois, já na segunda metade do século XIX, num academicismo franco-italiano com tendência idealista, sentimental e romântica, que o define e é, de certa forma, definida por ele, uma vez que os princípios acadêmicos estavam indo ao encontro das necessidades de afirmação de um sistema social e político em formação.

Na condição de uma categoria tradicional de pintura, os retratos pictóricos acabam por oferecer uma ampla compilação de informações, não apenas sobre as técnicas e orientações artísticas, como também sobre as intenções ideológicas, fatores que estão direta e indiretamente envolvidos na construção de imagens peculiares ao ambiente familiar e doméstico, e também na fabricação e consolidação de imagens públicas.

A diferença do retrato para outros gêneros artísticos encontra-se no objetivo do artista ao fazê-lo. Pois no retrato, havia a necessidade de se evidenciar a figura para imortalizá-la em sua aparência e nome. Embora algumas vezes haja certa idealização, um retrato deveria representar a figura como ela realmente é, buscando

transmitir os aspectos fisionômicos e psicológicos da maneira que mais se aproxima da realidade do indivíduo.

Nos séculos XIX e XX, os pintores modernos passam a rever o modo de representação do real ou do figurativo. Não serão todos. Digamos que o grupo dos acadêmicos sempre vai destacar o retrato (dentro da perspectiva renascentista) como objeto mais nobre de representação. Na modernidade, o figurativo, vai deixando de ser o principal objeto da pintura, das artes plásticas. Digo, não será mais o seu ponto de partida. Nem mesmo haverá a preocupação da representação do real. A subjetividade do autor e a do retratado (ainda que a partir da perspectiva do autor) estarão presentes, através, por exemplo, de pinceladas que transpareçam a emoção, a visão, o detalhe, o movimento, percebido ou sentido ou mesmo realinhado sob uma nova ótica; novos traços em massas com movimentos e superposição de cores; liberdades do uso das linhas do natural ao cultural e pessoal.

O retrato personalista de um burguês ou aristocrata deixa de ser o centro da pintura e da arte, embora todos os pintores como Goya, David, Corot, Daumier, Millet, Courbet, Whistler, Eakins, Renoir, Degas, Mondigliani., Picasso, dentre tantos, tenham realizado retratos ou auto-retratos, das mais diversas formas e estilos. Inclusive, foi através desses retratos que muitos se subsidiaram economicamente. Mas sempre com restrições. Ainda assim, todos eles fizeram uso do retrato para expor seus sentimentos, seu cinismo, calma, sua indignação analítica e moral, ou uma atitude sobre a nova sociedade que surge a partir do fim do século XIX. É difícil sintetizar como poderiam ser ou como aconteciam esses retratos ou mesmo este novo, complexo e grande movimento da Arte Moderna, com a pintura expressionista, impressionista, abstrata, conceitual, surrealista.

Mas o conceito de qualidade do retrato, em qualquer escola, estilo ou técnica, parece permanecer a mesma. Diante disto, nas palavras de Sérgio Miceli:

“os retratos podem ser interpretados como esforços do pintor, uma espécie de sociologia pré-reflexiva voltada para modelar em linguagem plástica os sinais da posição ocupada e as expectativas de ascensão social do retratado, o que entra em cena é o sentido imputado e realizado pelo artista, ao expressar uma enunciação de qualidades características compactas unindo uma fisionomia, aquela modelada na tela, a uma significação simbólica, que tanto pode ser uma qualificação institucional,

uma pretensão política, uma afirmação de prestígio, uma filiação doutrinária ou confessional, uma habilitação erótica ou mundana, ou quaisquer misturas desses investimentos sociais” (MICELI, 1996:64).

Os retratos expõem um jogo de legitimidades em tensão: do artista em relação ao seu meio; do retratado em relação ao campo social e/ou político; um necessitando do outro como embasamento de projetos afins. E a forma final em que se resume o retrato deve não apenas à competência estética do pintor, mas também à busca por uma consolidação da imagem de uma classe entre representantes de diferentes fragmentos dominantes, ou seja, os retratos permitem ser compreendidos como imagens negociadas. Uma negociação entre pintor e retratado, permeada por um jogo de interesses mútuos com ramificações sociais complexas, pois a produção de retrato pictórico permitia inúmeras maneiras de manipulação da auto-imagem. O retrato pictórico não se limitava apenas ao desfrute doméstico e familiar, e o seu poder representativo não atingia apenas o ambiente interno ao qual ele estava exposto, pois o mesmo poderia estar em um ambiente público.

Em seu trabalho “Rumo a uma ‘História Visual””, Ulpiano de Meneses argumenta que o estudo desse campo deve ser realizado com base na reflexão sobre três domínios complementares: o visual, o visível e a visão (MENESES, 2005). Para o autor, o domínio do visual seria compreendido pelos sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, assim como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, como forma de circunscrever “a iconosfera”, ou seja, o conjunto de imagens-modelo de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (MENESES, 2005:36). Isto nos remete à relação entre pintor e retratado e às intenções mútuas nesse mundo da auto-representação, pois não apenas para Meneses, como também para as intenções de produção do retrato pictórico, “o domínio do visível e o do invisível situa-se na esfera do poder e do controle social, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não se dar a ver, da visibilidade e da invisibilidade” (MENESES, 2005:36). O uso da representação com intuito de instituir formas de ver e ser visto, acaba construindo o domínio da visão que “compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar” de uma época (MENESES, 2005:38). Neste caso, pintor e

fotógrafo tornam-se os observadores, os quais detêm os instrumentos e as técnicas de observação e que acabam ditando os modelos e os modos de ver de uma época.

O retrato pictórico, em meados do século XIX, após o invento da fotografia e os aprimoramentos técnicos que a tornaram algo menos cara e, por isso, mais acessível, começa a passar por algumas mudanças que envolvem o tempo despendido e a sua forma de produção. Além disso, os artistas começaram a conviver com uma concorrência crescente, pois para a burguesia que não podia pagar por um retrato a óleo, a fotografia dava a oportunidade de se sentir igual à nobreza, a qual era retratada por pintores importantes. Embora ainda primitivo, o daguerreótipo era tratado como um objeto único e raro, uma grande conquista para o cidadão comum que pudesse pagar por ela.

Ainda em meados do século XIX, com as possibilidades de retoque, surge uma forma de colorir a fotografia, denominada fotopintura. Um trabalho que muitas vezes era executado por pintores e que ajudou a fotografia a se consolidar e se implantar no mercado de retratos.

Porém se a fotografia parece ter ameaçado o mercado da produção de retrato pictórico, por outro lado, a sua popularização, acabou tornando o retrato pictórico um objeto de valor ainda maior e que representava uma classe que realmente tinha posses.

A relação do pintor com a fotografia, já no fim do século XIX e início do século XX, tira o retratado do ateliê e dá maior possibilidade ao artista, que pode retratar mais pessoas em menor tempo, e assim permite-lhe aumentar seus ganhos. Isto também contribui para que a relação entre pintor e retratado seja bem mais comercial e impessoal, pois a pessoa, se quisesse, não precisaria mais ir ao ateliê do artista, bastando apenas mandar uma fotografia sua como modelo para a produção do retrato com uma breve explicação do trabalho desejado. Uma prova disso pode ser constatada no seguinte anúncio encontrado no jornal pelotense O Rebate¹⁰:

¹⁰ Fonte Primária: Bibliotheca Pública Pelotense – Centro de Documentação e Obras Valiosas (BPP-CDOV): Jornal O Rebate, Pelotas, 1914.

Atelier de Pintura – Professor F. A. Trebbi – Artista Pintor – Offerece ao publico seus serviços profissionaes compromettendo-se a executar com a máxima perfeição e brevidade retratos a óleo, de qualquer formato, tanto para adorno de residências particulares como de edificios públicos e associações. Assim toda a pessoa q'desejar occupa-lo, facilmente poderá dirigir-se ao mencionado artista, enviando uma photographia e a explicação do trabalho que deverá ser promptificado, certa de que será atendida a contento. Os preços serão estipulados conforme a encomenda e préviamente combinados por meio de correspondência ou pessoalmente com o interessado. (O Rebate, 30-09-1914)

Isto mostra uma mudança que não se restringe à relação do artista com o cliente, mas acrescenta um terceiro elemento nas negociações de produção da auto-representação que é a fotografia, pois à medida em que o pintor a utiliza para retratar um determinado individuo ele passa a utilizar um olhar fotográfico que, na maioria das vezes, não é o seu olhar e sim o olhar do fotógrafo. Com isso o retrato pictórico ganha ainda mais realismo e uma visualidade com características semelhantes à da fotografia. E o que poderia indicar uma ameaça ao mercado da produção de retrato pictórico, por outro lado, a popularização da fotografia, acabou tornando o retrato pictórico um objeto de valor ainda maior, representativa de uma classe que realmente tinha posses.

2.5 O RETRATO FOTOGRÁFICO

A fotografia assim como a reconhecemos hoje, teve seu surgimento na primeira metade do século XIX. Iniciada em meio às técnicas originárias da Revolução Industrial e legatária do racionalismo científico, a fotografia emerge sob o signo da modernidade. Muitos pintores acabaram se tornando fotógrafos, que fizeram uso da exatidão do negativo fotográfico para dar impulso à sua arte naturalista e/ou realista. Em seus primórdios, a fotografia provocou uma grande agitação na Europa, e influenciou para a realização de muitos debates sobre suas possibilidades artísticas expressivas.

Segundo Vasquez (1986), após Louis J. M. Daguerre, em 1839, na França, ter revelado ao mundo o nascimento da fotografia, o ato de frequentar um estúdio fotográfico tornou-se de forma acelerada uma busca por *status*. Mas havia algo que se pode considerar como um desejo maior – a chance de “imortalizar” sua própria imagem.

O aperfeiçoamento das técnicas fotográficas reduziria rapidamente o tempo de exposição do modelo frente à câmera e o custo monetário das imagens. Aos poucos, pessoas que pertenciam a grupos sociais menos abastados também puderam vislumbrar a condição de construir sua representação, da maneira como gostariam de ser vistas e lembradas. Um efeito de democratização da produção e construção da imagem do indivíduo.

O retrato acabaria se tornando uma técnica à serviço de muitos com a invenção do *carte-de-visite* por Adolphe E. Disdéri, na França, em 1854, pois se tornou um objeto de desejo, uma mercadoria de troca, muitas vezes de afeto e amizade, e que dava a possibilidade, a quem quisesse, de possuir imagens e paisagens do mundo, imagens de familiares e amigos, de pessoas importantes, sobretudo, a própria imagem.

Ao passear pelas ruas, admirando as vitrines, as pessoas acabavam seduzidas pelos anúncios atraentes, pela exposição das fotos, pelos preços convidativos, pelos prêmios conquistados pelo fotógrafo, os quais serviam para endossar sua competência profissional. O cliente impressionava-se ao adentrar no estúdio, com todo o aparato disponível, com o conforto, com a qualidade das fotos, a iluminação, a arte final, mas também se impressionava com a lista de personalidades ali retratadas, ou mesmo com os nobres desconhecidos que posaram como personalidades; indivíduos com os quais o próprio cliente tentava se identificar. O estúdio tornou-se “o lugar onde as pessoas podiam brincar, fantasiar e explorar a sua identidade. O espaço mágico que fez da pose o símbolo da fotografia no século XIX” (TURAZZI, 1995:13).

O ateliê fotográfico do século XIX foi um local que pode ser descrito como um espaço e/ou lugar, um ponto de encontro entre o objetivo (realidade concreta) e o subjetivo (realidade fotográfica, produto final), onde o modelo, ao adentrar, inconscientemente busca outra realidade, e não mais aquela do seu cotidiano, mas a realidade somente permitida por meios fotográficos (SOARES, 2009). O ateliê fotográfico consolida-se como um espaço onde os conceitos estéticos da arte se fundem com a agilidade e a eficiência de materializar a produção íntima de rostos e poses, de satisfazer mais rapidamente, e da melhor maneira possível, o sonho e o desejo de posse de um retrato (GRANJEIRO, 1993).

Antes de entrar nesse espaço mágico, no salão da pose, o cliente aguardava na sala de espera, onde ficavam expostos outros vários trabalhos do ateliê. O cliente observava as fotos emolduradas e distribuídas pelo ambiente da sala. Enquanto passava os olhos pelos álbuns demonstrativos, conversava com o profissional para negociar a melhor pose, a expressão, o pano de fundo que ajudaria a criar o cenário e quais os elementos que estariam mais de acordo com o seu ideal de auto-representação.

Aquela era uma ocasião importante, um momento necessário que separava a agitação da rua e a chegada no salão de pose, pois ao folhar os álbuns e admirar as fotos, o cliente começava a pensar de forma mais concreta em seu instante de pose para estar preparado à etapa seguinte. Também era o momento em que os indivíduos mais modestos tomavam coragem, pois ali estavam expostas, outras pessoas, aparentemente tão modestas quanto ele, e que foram retratados de forma tão distinta – desta forma, ele também conseguiria registrar sua imagem com igual distinção.

Os fotógrafos acabaram desenvolvendo muito de suas ideias, para a produção de suas fotografias, a partir das composições dos retratos pictóricos, do que até então havia sido feito para retratar pessoas sós, casais e famílias (SAGNE, *apud* FRIZOT, 1998:110). Com relação ao processo fotográfico, estavam evoluindo não apenas as técnicas, mas os aspectos de composição da pose e a *mise-en-scène* que poderia ser criada no ambiente do estúdio.

Os fotógrafos e os manuais da época consideravam a iluminação e a pose dois elementos fundamentais para a boa execução de um retrato. A luz era um componente imprescindível para que o retrato tivesse um bom resultado. O controle do seu ângulo, intensidade e difusão eram aspectos que deveriam ser dominados e decididos pelo fotógrafo, pois a iluminação adequada era o que definiria os detalhes e criaria contrastes. Com relação ao enquadramento do modelo, era uma constante a centralização; ou então uma leve aproximação do modelo ao centro.

Neste aspecto, deve-se considerar que, dentro da ideia de imagens negociadas (MICELI, 1996) tanto o fotógrafo quanto o cliente estavam cientes de como o modelo deveria estar representado na foto – como já mencionado, os

retratos pictóricos haviam demonstrado, por muito tempo, como representar status e respeitabilidade. E na verdade o tempo passou, mas algumas formas de representação continuam despertando certo fascínio nas pessoas do século XXI, pois, em um voo temporal, saindo do final do século XIX para o início do século XXI, faço uma relação com “Future Remembrance”¹¹ (2005) documentário que aborda o papel da fotografia, dos fotógrafos e da arte de fazer imagem em Gana. E traz, por exemplo, o trabalho do fotógrafo Philip Kwame Apagya, com 39 anos à época. Philip tem um estúdio em Shama, capital de Gana, o Studio “PK’s Normal Photo & Vídeo Studio”. Em seu trabalho, Philip traz para a atualidade os modos de fazer fotografia dos estúdios do século XIX, com vários fundos pintados contextualizando vários ambientes, em geral com imagens de bens de consumo da sociedade atual, como geladeira, televisão, carros.

O arranjo da cena, o uso de fundos pintados e objetos que simulavam e ainda hoje simulam situações, não tinham a intenção de iludir ninguém, mas marcavam uma convenção social, tanto daquele período quanto da atualidade, como podemos ver no documentário, em questão. E novamente, com o retrato fotográfico, aquele cenário, que antes era recorrente nos retratos pictóricos de quem podia pagar por eles, tornou-se um desejo acessível a quase todos nos estúdios. Nos ateliês de fotógrafos mais consagrados, muitos dos panos de fundo eram importados da Europa, e pintores eram contratados pelos estúdios para criar composições diversas. A *mise-en-scène* tinha que estar pronta para que pudesse aparecer na fotografia e para que o indivíduo fosse “transportado” para um mundo exterior ao seu, mesmo que, para isso, ele tivesse de permanecer completamente imóvel por um bom tempo. (TURAZZI, 1995:21).

Segundo Turazzi (*idem*), os detalhes e os objetos usados em uma cena faziam parte de um sistema de códigos, constituindo uma linguagem simbólica que tornava inteligível a ideia que se queria passar. Estes detalhes e objetos eram selecionados para indicar o quão influente era o indivíduo e davam ao retrato uma

¹¹ Documentário “Future Remembrance” - Fotografia e imagem Artes em Gana/um filme de Tobias Wendl e Nancy du Plessis. O filme mostra o papel da fotografia, dos fotógrafos e a arte de fazer imagem em Gana. Apresenta fotógrafos, escultores e pintores que nos dizem em suas próprias palavras sobre as motivações econômicas, sociais, culturais, estéticos e espirituais de seu trabalho em Gana. <https://vimeo.com/133272148>

ambiência pictórica para a imagem fotográfica. A fotografia dava a ele, pelo menos por alguns momentos, uma oportunidade de ficar distante da realidade, ao projetar-se através de uma imagem idealizada, com base na sua identificação com algum modelo, fazer e criar uma representação de si mesmo. Diferente do retrato pictórico, o qual os adornos eram, na maioria das vezes, pertencentes ao retratado. Pois o retratado e seu *status* social faziam jus à imagem representada pelo pintor ao utilizarem os signos e símbolos que bem representariam sua real posição social. Embora houvesse a possibilidade, não havia o interesse de criar uma realidade paralela à sua, a intenção estava apenas em evidenciá-la da melhor forma possível.

Para Borges (2003), os estúdios que possuíam mais equipamentos buscavam atrair o cliente com a infinidade de objetos e móveis rebuscados, peças “exóticas”, animais empalhados, esculturas, instrumentos musicais, armas, arranjos florais, ricos espelhos, colunas, gradis, balaústres, etc. Toda essa materialidade necessária para o trabalho do fotógrafo, muitas vezes, para o pintor não se tornava necessária e permitia-lhe colocar toda sua imaginação na ponta do pincel e deixar com que a fluidez da tinta montasse a *mise-en-scène* do retrato. Além da sala de espera, os estúdios costumavam possuir uma *toilette*, como um local onde dispunham de roupas e outros acessórios para os clientes, com alguns espelhos que permitiam ter uma visão em vários ângulos. Ali os clientes aproveitavam para dar um toque pessoal à sua imagem, ajeitando o cabelo, a roupa, ensaiando o olhar e o porte.

A necessidade de realizar o registro de uma ascensão social, uma valorização, demanda um conhecimento e uma apropriação dos códigos vigentes. Em decorrência disso, percebe-se uma constante repetição e uniformização nas poses e acessórios utilizados nos retratos. O estúdio transformava-se então, em “palco e camarim, onde o fotógrafo atuava como o diretor, e o cliente, o personagem que participava na construção de seu próprio cenário” (MOURA, 1983:12). Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, comentou: “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES, 1984:27).

A mágica da auto-representação, porém, embora tentasse vestir e criar uma “imagem social”, muitas vezes não conseguia diminuir as diferenças sociais. O pobre

com fantasia de rico não conseguia fingir seu acanhamento na timidez que aquele ambiente estranho do estúdio impelia a ele, e muitas vezes, as roupas que vestiam não eram suas e não lhe serviam muito bem (FABRIS, 1998:21). O mesmo não acontecia com o abastado, que tinha o privilégio de ser fotografado com suas próprias roupas, suas jóias e outros acessórios que considerasse importante exibir, pois havia uma naturalidade na sua pose e na forma de expressão.

Nas considerações de Walter Benjamin, o instante da pose, toda a produção do ritual fotográfico e a magia do grande acontecimento, era o que produzia nas pessoas o ar compenetrado, com fisionomias circunspectas; as crianças, imobilizadas, vestidas pelos desejos paternos eram retratadas com cara de missa de sétimo dia (BENJAMIN, *apud* KOTHE, 1985:219-240). Da mesma forma, em seu argumento, Kossoy considera que o “olhar austero” era uma norma para os representantes da burguesia: “apesar de estereotipado, era entendido e recebido como indicador de sua posição social e de sua idoneidade moral” (KOSSOY, 1989:75).

Logo, podemos perceber até aqui diversos “olhares”: o olhar do sujeito/retratado sobre si mesmo; o olhar do fotógrafo sobre o sujeito; o olhar do contemporâneo, conhecido do sujeito, ou não, que admirava a foto num álbum, ou que a havia recebido como presente. Esta interessante simbiose entre a representação fotográfica e a tentativa de registrar o real das feições físicas e psicológicas dos indivíduos gerou, em certa medida, uma linguagem fotográfica profundamente calcada na realidade, e pictórica por excelência.

Após o percurso pelo rosto teórico metodológico, uma amostra das especificidades da materialidade com as constantes mudanças dos processos de produção que acompanharam a fotografia desde seus primórdios. Além disso um breve histórico do retrato pictórico e do retrato fotográfico para a compreensão de suas interconexões e a influência disso na produção da fotopintura de Mestre Julio Santos e a sua íntima relação com o universo dos retratos.

RECORTE DO ROSTO E A CONSTRUÇÃO DE UM FUNDO



Retoque dos detalhes afinando pontos do rosto: boca, olhos e cabelo.



Acréscimo de roupa, como o terno, camisa e a gravata.

3 A FOTOGRAFIA, O TEMPO... A FOTOPINTURA COMO SUPORTE ETNOBIOGRÁFICO

Neste capítulo pretendo, através da noção de etnobiografia, trazer um pouco da trajetória pessoal e profissional de Mestre Julio Santos, tentando, assim, dar conta da complexa relação entre sujeito, indivíduo e cultura. Segundo Marco Antônio Gonçalves (2012:9) o sujeito começa a ser pensado a partir de sua capacidade de individuação enquanto manifestação criativa, pois é através de uma interpretação pessoal de si próprio que surgem as ideias culturais e, com isso, temos acesso à cultura.

O cineasta argentino Jorge Prelorán utilizou o termo etnobiografia para definir seus filmes sobre sujeitos marginalizados da cultura *folk* argentina durante a década de 1960 (GONÇALVES:2012). Segundo Gonçalves (2012), para Prelorán (1987:9) a força de um filme etnográfico encontra-se na condição de uma abordagem das pessoas com nome, sobrenome, com seus problemas pessoais, suas opiniões, coisas com as quais criamos uma identificação, diferente de generalizações como 'comunidades, 'pessoas" ou 'sociedade'. Prelorán qualifica as etnobiografias como encontros calorosos com pessoas reais, pois para o cineasta, a etnobiografia possibilita uma compreensão profunda de suas vidas e filosofias. Isto, para MacDougall (1998:113) pode ser associado ao termo 'estórias de vida'.

Acompanhando o pensamento de Gonçalves (2012) não tenho a intenção, através do conceito de etnobiografia, de produzir uma visão autêntica de dentro com o intuito de 'apreender o ponto de vista do nativo', mas uma forma de decifrar a forma complexa de representação do outro que se traduz enquanto construção de diálogo. Portanto a etnobiografia neste trabalho mostra-se como um produto da relação e suas implicações a partir da interação entre pessoas que estão situadas em suas respectivas vidas e culturas, possuindo como pano de fundo suas percepções sobre a alteridade (GONÇALVES:2012). Diante de minha experiência em campo, e minha interação com Mestre Julio, torna-se necessário salientar que a etnobiografia pode ser conceituada, também, enquanto um processo de alteração, no mesmo sentido da concepção de experiência transmitida por Jean Rouch a qual

fala que o observador modifica a si mesmo e, da mesma forma, o observado, que através da interação com o seu observador, também modifica a si mesmo (ROUCH, 2003:185). Sendo assim, a etnobiografia, no contexto da minha pesquisa, supera a dualidade (visão do antropólogo vs visão do nativo), visto que não há a intenção de diferenciar quem é o produtor do conhecimento antropológico ou de quem são as visões de mundo apresentadas.

3.1 A MINHA CHEGADA EM CAMPO... E OS PRIMEIROS TRAÇOS

O dia começou com um sol escaldante, em Fortaleza, já às 7 horas da manhã. Tomei um breve café matinal no *hostel* em que estava hospedado, peguei minha mochila e rumei para a casa de Mestre Julio, na rua Gonçalves Ledo, número 1779, no bairro Piedade, próximo ao centro da cidade, e da praia de Iracema. Até lá, havia um percurso de, aproximadamente, 20 minutos de caminhada. Era o segundo dia em que estava indo visita-lo, pois no dia anterior preferi não ir “vestido” de pesquisador, apenas me apresentei para uma conversa informal, com a intenção de estreitar a relação e “quebrar o gelo”. Até então, nosso contato estivera restrito a uma conversa por telefone, no período em que eu ainda não havia sido aprovado para o mestrado.

“Entra, Vinícius... como você está? Rapaz, como foi a primeira noite de sono em Fortaleza? Fque aí a vontade... a casa é sua!”

Desde então, aquele lugar tornou-se, para mim, um “Novo Mundo”, e o Sr. Julio assumiu o seu papel de mestre. Foi o início de um intercâmbio de experiências. Embora estivesse ali para ouvir, observar, aprender e apreender, inúmeras foram as vezes em que as perguntas foram dirigidas a mim. A simplicidade de Mestre Julio misturava-se com um teor de sabedoria, experiência de vida. Com uma articulação serena das palavras, o mestre começa sua aula inaugural.

Não havia pensado em perguntas, pois minha intenção era “observar participando”, lembrando de Malinowski (1984), para com isso, tentar absorver o máximo dessa experiência em campo. Nesse primeiro dia, as aulas de Metodologia de Pesquisa ecoavam em meus pensamentos, pois havia o medo de perder qualquer fragmento daquele momento (mesmo ciente de que o registro daquela totalidade complexa seria impossível), pois tudo parecia muito relevante. Ainda não havia relaxado o suficiente para me submeter às afetações do campo, embora o “Ser afetado” de Jeanne Favret-Saada (2005), estivesse no aporte teórico do meu subconsciente.

Enquanto ouvíamos “Céu de Santo Amaro”, Mestre Julio, em frente ao computador, recuperava uma fotografia, totalmente desgastada pelo tempo: era a imagem do velório de uma família do interior, Apesar da falta de nitidez, a cena era composta por dois caixões, um de um adulto, e outro de uma criança, com os familiares ao redor. Pela primeira vez, impressionou-me sua tamanha destreza com o editor de imagens. Segundo Mestre Julio, a fotografia havia sido levada pelo vendedor Pedro Siqueira, de Itapagé, cidade do interior do Ceará, distante cerca de 134 Km de Fortaleza.

Enquanto Mestre Julio trabalhava, fiquei sentado ao seu lado, em silêncio, olhando para a tela do computador, e para aquele espaço em minha volta, uma antiga garagem, que anteriormente havia sido uma oficina de carros, e agora um local aconchegante, com dois sofás grandes, algumas cadeiras, uma televisão, outro computador, um banheiro, e duas estantes, as quais abrigam muitos objetos antigos, algumas câmeras fotográficas antigas e muitos livros e manuais de fotografia. Fotografias estavam penduradas na parede a nossa frente, eram algumas imagens do antigo estúdio, quando o trabalho ainda era feito sobre cavaletes. Naquele

momento, minha imaginação parece ter entrado naquelas imagens, numa tentativa de acessar aquele espaço que se perdeu no tempo.

Foi então que ouvi:

“Vinícius... vou contar um pouco da minha história... eu não sei se o que eu vou contar vai ser útil para você, para colocar no seu trabalho, mas acho interessante para você entender como é que estou aqui hoje, entendeu? Se você quiser gravar, pode ficar a vontade, aí você vê o que fica melhor para você, como eu já falei, aqui você pode ficar a vontade...”

Até aquele momento eu não havia feito nenhuma pergunta, pelo menos nada de objetivo, mas como já havia percebido, Mestre Julio traz consigo uma necessidade, como se fosse um dever, de explicar a todos interessados em fotopintura que se aproximam dele, o cenário, o contexto todo em que ele se vê inserido. Pois de certa forma, pensar a história da fotopintura no Ceará, é pensar na sua história de vida.

Sendo assim, liguei o gravador, sentei-me no sofá de três lugares que estava disposto bem no meio do estúdio, um confortável sofá coberto com uma capa cor de laranja, e ali me permiti, naquele momento, apenas ouvi-lo. Mestre Julio disse que começaria então por quem propiciou o seu contato com a fotopintura, e trouxe à tona a figura de seu pai, Francisco Antônio dos Santos, o Mestre Didi, ou Pai Didi como também o conheciam. Mestre Didi, nascido em Fortaleza em 22 de setembro de 1919, foi quem construiu, desenhou e montou todo esse espaço onde nos encontrávamos, que compreende a casa, o estúdio antigo, o estúdio atual e o centro espírita, que fica ao fundo, após um longo e estreito corredor. Num primeiro momento, o estranhamento, a surpresa, um tempo depois o desejo de saber como e por que aquele centro existe e como ele se mantém intacto e ativo mesmo depois da morte de Mestre Didi. Com certeza voltarei com este assunto mais adiante.

Ao observar estes espaços, é possível perceber o perfil idealizador de Mestre Didi, um autodidata e, como afirma Mestre Julio, um grande artesão (praticante eficaz na carpintaria e outros ofícios). Neste momento, Mestre Julio pegou algumas fotografias antigas que estavam em sua mesa de trabalho, e a primeira fotografia que mostrou, acabou me emocionando um pouco:



Figura 4: Acervo Mestre Julio Santos

A fotografia mostra Mestre Didi de pé, em uma pose rígida com a mão direita sobre a bancada, dentro da serraria Carneiro de propriedade de Aldemir Carneiro da Cunha, no bairro de Otávio Bonfim em Fortaleza, local em que Mestre Didi trabalhou. Minha emoção está ancorada na figura do meu pai, que também é marceneiro e carpinteiro, assim como o meu avô. Ao observar a imagem, um filme sobre minha infância vivida dentro da marcenaria do meu avô, que hoje é o local de trabalho do meu pai, passa em minha cabeça, naquele momento eu também pude sentir o que a fotografia é capaz de nos proporcionar, a imagem como um disparador de memórias adormecidas.

Compartilhei um pouco da minha história com Mestre Julio, e, sem perceber, estava eu construindo uma narrativa sobre meu *self*. A conversa continua e Mestre Julio segue evidenciando a figura de seu pai: "era um estudioso e curioso em teologia, cabala, alquimia, magia, filosofia e história das religiões e outros cultos". Imaginei-o como um homem prático, que sempre procurava recuperar antigas

técnicas de fabrico de artefatos para suas necessidades, pois em nossas conversas, percebo em Mestre Julio um grande orgulho pela figura do seu pai: “era um homem comprometido com tudo que fazia, estava sempre interessado em aprender novas técnicas artesanais de fabricação de objetos nos mais diversos materiais”. E muitos desses objetos, idealizados e construídos por mestre Didi, foram utilizados na produção de fotopinturas como a antiga câmera caixote (fig. 5 e 6), de fole, feita no próprio estúdio por mestre Didi. Mestre Julio levanta-se de sua cadeira e vai em direção à câmera que estava sobre seu tripé, ao lado de uma mesa na porta de entrada. Toda confeccionada em madeira encerada, com tripé também em madeira e pequenos detalhes de encaixe, a estética, e o acabamento impecável mostram o trabalho de um grande artesão. As câmeras “caixote” como popularmente são chamadas, são câmeras grandes e relativamente pesadas. Lembram muito as câmeras dos fotógrafos “lambe-lambe”, aliás um termo que Mestre Julio contesta muito, pois para ele “lambe-lambe” é um apelido pejorativo “eu acho essa expressão absurda, pois os caras eram fotógrafos, e profissionais muito bons, conhecedores dos processos fotoquímicos como ninguém”. Compartilho com o Mestre essa indignação com relação ao codinome “Lambe-lambe”. Entretanto essa câmera utilizava negativos grandes, por exemplo, de 10x8 cm, tendo, assim, um resultado ótimo, devido à possibilidade de grandes ampliações, sem perda da qualidade na imagem. Sua sanfona permitia ajustar a distância focal. Embora a câmera estivesse ali, disposta como uma peça de museu, aparentemente obsoleta, o mestre fez questão de afirmar que ela ainda funcionava perfeitamente.



Figura 5: Fotografia Vinícius Kusma



Figura 6: Fotografia Vinícius Kusma

A cada dia de meu trabalho de campo, algo novo era agregado à fala de Mestre Julio, e com certeza minha presença em sua casa revirou um pouco o “baú” de suas memórias. Como as fotos de seu pai na companhia de teatro que fundou (Fig. 7), ou uma foto sua (Fig. 8), quando ainda criança, sem camisa ao lado do seu pai, logo no começo do Áureo Stúdio.



Figura 7: Mestre Didi e sua companhia de Teatro. Acervo Mestre Julio Santos



Figura 8: Mestre Julio, ainda menino, ao lado de seu pai, Mestre Didi. Acervo Mestre Julio Santos

A cada dia havia um novo objeto, uma nova imagem, algo esperando minha chegada, e que logo servia como um suporte de acesso às suas memórias, ou apenas pequenas curiosidades, ou ainda para ilustrar algum comentário saudosista. Obviamente que além de suas histórias, as minhas também eram solicitadas, principalmente com as perguntas sobre minha família, e ficou evidente o valor que Mestre Julio dá para os laços familiares, talvez por ter sido abandonado pela mãe quando ainda criança, e criado apenas por seu pai junto à avó paterna.

Mestre Didi era de uma família com ótima situação financeira. Uma família de comerciantes, bem como seu primeiro ofício. "Nós tínhamos muito dinheiro "- disse em algum momento Mestre Júlio. E acrescenta:

"Eu era criança, muito pequeno. Meu pai era comerciante. Em um determinado momento se vê falido, perdeu tudo. Aí... se separou de minha mãe e foi morar no Acre. Ficou muito doente. Depois voltou. E recomeçou com uma pequena carpintaria, depois a oficina de retratos."

Tais rupturas não impediram à família de permanecer unida, pois Mestre Julio e seu irmão, Joaquim Francisco dos Santos, o Quinca, permaneceram próximos ao pai e continuaram com o trabalho no estúdio. Porém, Quinca, num momento de dificuldades financeiras, resolve dar fim à sociedade com Mestre Julio e Medeiros, abandonando o estúdio, e deixando o ramo da fotopintura para abrir uma loja de peças de automóveis, instalada no mesmo endereço do estúdio, na parte da frente do terreno, uma garagem em que Mestre Julio hoje trabalha.



Finalização do detalhamento aplicando-se sombras e luzes na roupa, que se refletem na elaboração da luz do fundo.

3.2 O ÁUREO STUDIO E SEU “ARTÍFICE”

“(...) é o primeiro esboço... o primeiro traço do rosto. É a minha ampliação depois de sair da câmara escura... posso dizer que nasci com ele, e dele...” (Mestre Julio Santos)

A vida de Mestre Julio no universo da fotopintura começa com a criação do estúdio, aos seus 12 anos de idade. Conforme relata o mestre, seu pai e Medeiros, após um período de experiência, resolvem abrir um estúdio fotográfico:

“Eles foram jovens juntos, lá no Otávio Bonfim, e se reuniam num único ponto de encontro que tinha aqui em Fortaleza, que era lá no abrigo central. E num desses encontros, o Medeiros e o meu pai, desempregado, naquela situação financeira muito difícil, pois tinha acabado uma sociedade com o meu tio e as coisas estavam muito ruins, aqui em Fortaleza, aí o Medeiros sugeriu ao papai que se ele quisesse ganhar alguma coisa, quisesse aprender com ele a trabalhar em ampliação fotográfica, ele estava trabalhando em casa, lá no Otávio Bonfim. E o meu pai foi! Quando chegou lá achou que tinha possibilidade deles montarem um estúdio maior, porque meu pai dispunha do espaço físico, que era um terreno lá na casa da minha avó, e o Medeiros dispunha da arte. Porém, eles não tinham o capital, e meu pai tinha ficado com um caminhão velho, e o Medeiros tinha um terreno, se eu não me engano no Cágado, aqui... aqui no Maranguape. Eles venderam esses dois bens e, com o dinheiro, fizeram as máquinas de madeira. Tudo foi feito com madeira, reprodutora de madeira, o ampliador de madeira...”

E assim, em 1955, o Áureo Stúdio Medeiros & Santos é fundado por Francisco Antônio dos Santos e Antenor Medeiros de Oliveira, na Travessa João Cordeiro, número 10, atualmente, Rua Patriolino Aguiar, na Praia de Iracema. Conforme afirma Mestre Julio, seu pai é quem fabricou os primeiros equipamentos utilizados no estúdio, tudo em madeira. E Antenor Medeiros era o responsável pelo trabalho direto com a fotopintura. Com o aumento da demanda do estúdio, Manoel da Cunha, José Soares e Didi Pernetá foram os artistas que se juntaram ao trabalho no estúdio, e acabaram formando o que Mestre Julio considera como a primeira geração do Áureo Stúdio.

Como foi dito, Mestre Julio começou no trabalho com fotopintura com apenas 12 anos de idade. Conheceu o Áureo Studio quando foi visitar o pai, visto que morava, havia três anos, no mosteiro de São Bento, em Garanhuns, Pernambuco, para onde decide não voltar. E é inegável a influência que este período em que viveu no mosteiro exerce sobre o modo como Mestre Julio lida com a fotopintura e

sobre os hábitos que adotou para realização de seu trabalho, pois segundo ele, acabou virando um monge da fotopintura: a fotopintura tornou-se sua religião. Sentindo a necessidade de ajudar o pai, ficou em Fortaleza e iniciou o trabalho fazendo apenas o básico: as revelações de negativo, dentro do laboratório. Com o tempo, foi aprendendo as outras etapas do processo da fotopintura.

Hoje, é o personagem principal, o responsável por manter em atividade o antigo Áureo Stúdio. Mas Mestre Júlio não permaneceu apenas neste lugar. Em certo momento, ele deixara a oficina de sua família, que estava muito bem, para montar seu próprio estúdio com Moisés, outro fotopintor cearense.

Segundo o mestre:

"Tínhamos um escritório/estúdio no centro e estávamos muito bem, com muitos clientes e distribuidores. Houve uma crise muito grande no atelier do papai mais o Quinca e Medeiros. Larguei tudo e voltei para ajudá-los. Moisés ficou só e depois não falou mais comigo. O negócio de Moisés deu para trás, e até hoje ainda não consegui recuperar os anos dourados de minha profissão, quando eu estava ainda instalado no centro da cidade com Moisés".

Na medida em que convivo com Mestre Julio, fica evidente a importância de sua figura naquele espaço, uma importância que visivelmente extrapola os limites do estúdio. Todas as pessoas que acabo conhecendo, estranhos que o procuram, familiares e amigos da família Santos, demonstram claramente ter uma admiração grande pelo mestre. Apenas uma pessoa mostrou insatisfação em relação a Mestre Julio, seu antigo sócio, Moisés. Alguns dias depois de saber de sua existência fui procura-lo. Em um primeiro momento, recebeu-me de forma muito simpática; apresentei-me como um fotógrafo do Rio Grande do Sul que estava estudando e pesquisando sobre fotopintura, e conversamos apenas sobre isso e sobre fotografia. Mostrou-me um pouco do seu trabalho, em um estúdio bem pequeno no centro de Fortaleza, mas o que havia me levado até ele era, justamente, a sua relação com Mestre Julio e a maneira como ele lidou e ainda trata o fato do término da sociedade com o Mestre. Fiquei procurando o momento adequado para perguntar sobre o antigo estúdio, e depois de várias perguntas percebi que ele não entraria no assunto sem que eu perguntasse algo diretamente e, olhando para uma fotografia na parede, perguntei: "O senhor conhece o Mestre Julio, que também trabalha com

fotopintura?” e Moisés, escorado no balcão me responde imediatamente “Olha rapaz, eu já ouvi falar sim, mas pelo que sei ele já morreu, sabe?” e ali, de forma categórica, minha pergunta colocou na conversa um eloquente “ponto final”. Em silêncio Moisés começou a juntar algumas fotografias e, colocando-as dentro de um envelope pardo e grande, disse-me que precisava dar uma saidinha para entregar uma encomenda. Constrangido pela situação, agradeci-lhe pela conversa e pela recepção, despedi-me e fui embora. Mestre Julio havia me alertado para um comportamento semelhante, pois ele sabia que Moisés nunca havia aceitado o fim da sociedade e sempre o culpou pelo fechamento do estúdio tempos mais tarde. Ao contrário de Moisés, Mestre Julio lembra com carinho desse período, e fala até com certo saudosismo, pois considera-o como a melhor fase de sua trajetória como fotopintor, em termos de volume de trabalho, número de funcionários e lucros.

Mas o fato é que Mestre Júlio tornou-se, desde cedo, o centro articulador e provedor de todo o Áureo Stúdio, responsável pela qualidade, pelas novas técnicas e pelos novos estilos. Sempre estive à procura de algo alternativo capaz de diminuir as dificuldades que apareciam, ou buscando novas formas para baixar os custos de produção da fotopintura.

Assim como o seu pai, Mestre Julio também sempre foi um estudioso. Um grande conhecedor das antigas técnicas de fazer tinta, de como fazer uso dos pigmentos, já em desuso. Um estudioso e pesquisador das muitas técnicas laboratoriais em fotografia e de outros antigos processos fotográficos.

Em “O Artífice”, Richard Sennett (2009) defende a ideia de que fazer é também pensar e mostra como o trabalho artesanal é capaz de estimular o trabalho da mente. Sennett (2009) também afirma que o artífice necessita de um prolongado processo de capacitação, carregado de significados em seus erros e acertos. O autor também afirma que a técnica pode ser considerada como uma questão cultural, e não como um procedimento maquinal. É possível aproximar algumas concepções de Mestre Julio, artista e artífice, com os conceitos de Richard Sennett (2009), como a ideia de “habilidade artesanal”, a qual para o autor pode dar a entender como sendo um estilo de vida que desapareceu com o advento da sociedade industrial, mas que na verdade essa habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo por um trabalho bem feito por si

mesmo. E isso vai muito além, e atinge um universo muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais, isso inclui o programa de computador, algo do qual Mestre Julio faz uso hoje para seu trabalho com fotopintura.

Para Sennet (2009) o artífice enfrenta com frequência padrões objetivos de excelência que são conflitantes, pois para o autor o desejo de fazer algo de qualidade pelo simples prazer da coisa benfeita pode acabar comprometido por pressões competitivas, frustrações ou obsessões. A “consciência material”, a qual remete às transformações materiais (ocorridas no domínio da vida cotidiana) que suscitam alterações de consciência. Para o autor, todo o Artífice possui uma consciência material, mostrando que a consciência das coisas, sendo elas as ideias, as representações e os pensamentos, não está separada das coisas em si. O mundo material objetivo está intimamente ligado ao mundo das ideias e, de certa forma, o influencia. Sennett (2009) afirma que a consciência material do artífice coincide com a sua atividade de trabalho, e surge ainda como uma consciência engajada: além de curioso, o Artífice está interessado no universo de possibilidades, ou seja, nas diversas formas de como executa o seu trabalho e como que desenvolve a matéria, que é o produto desse trabalho.

Ao pensar nas palavras de Sennett, é possível fazer uma relação com o trabalho de Mestre Julio e sua incansável busca pelo domínio da matéria. Através de antigos manuais em português, espanhol e francês, ele já percorreu e experimentou quase todas as receitas de preparo das soluções químicas necessárias para as revelações fotográficas.

Com um laboratório de experiências bastante precário, como ele mesmo diz: "Rapah... aquilo lá parecia uma cozinha mal arrumada e escura, só eu me achava lá dentro!". Entretanto seu maior empecilho para a realização da fotopintura tal como a realizava antigamente, não era o laboratório, mas a dificuldade de obter os elementos adequados, como a gelatina e o colóide apropriados.

Poderia dizer que seu repertório de conhecimentos abrange praticamente todo o processo químico e ótico em torno da fotografia, além de outros processos químicos de sensibilização da imagem.

Afinal, de onde provém tanto conhecimento? Era difícil imaginar que tudo estivesse baseado em antigos manuais de fotografia e pintura. Mas ao longo do tempo, pude perceber que o raciocínio de Mestre Julio sobre as reações químicas, seus conhecimentos sobre as características das substâncias que ele aprendeu a manipular, não estão apenas naqueles manuais que ele havia me mostrado.

Ao pensar sobre isto, faz sentido a relação do seu trabalho com a “consciência material” (SENNETT, 2009), pois sua busca incessante de soluções, e a curiosidade (já surgida na infância) de entender como e do que as coisas são feitas, tornam-se os principais motivos da riqueza dos conhecimentos de Mestre Julio.

No entanto, de forma autocrítica ele reconhece que suas pesquisas sempre estiveram incompletas:

"Mas... estes manuais já eram muito antigos na época, ultrapassados, muito limitados e nunca deram a receita completa do processo. Os produtos químicos utilizados eram antigos, ou, às vezes os ingredientes tinham outra nomenclatura... tinha que ser na base da experimentação. Não sei, nunca foram muito claros."

Assim, ele sempre persistiu em suas pesquisas e tentativas, com poucos equipamentos, sem nenhuma clave ou laboratório especial. Quase como os antigos fotógrafos do século XIX, instalados nas periferias (fora dos grandes centros e das metrópoles), onde era difícil adquirir materiais e equipamentos especiais, com preços acessíveis.

As conversas sobre estes antigos processos fotográficos eram recorrentes. Ele também sabia que, além de estudante de antropologia, eu também sou fotógrafo, e isso foi o suficiente para que se sentisse a vontade para falar sobre seus conhecimentos e experiências.

A partir do meu contato com o universo do estúdio e com este artista da fotopintura, em vários momentos senti-me numa atmosfera do século XIX, quando os proprietários dos ateliers e estúdios fotográficos, muitas vezes, eram fotógrafos-pintores e possuíam conhecimentos em química para obter bons resultados.

3.3 O MESTRE DO MESTRE

Não poderia deixar de ressaltar a figura de Antenor Medeiros de Oliveira (fig. 9) na vida de Mestre Julio, pois foi Medeiros quem o orientou sobre os primeiros conhecimentos de pintura, desenho, retoque e coloração de fotografia. Sendo assim trago parte da fala de Mestre Julio sobre Medeiros e algumas curiosidades que o envolvem.



Figura 9: Antenor Medeiros de Oliveira – Acervo Mestre Julio Santos

Mestre Julio começa contando que, quando começou a sociedade com mestre Didi, Medeiros já era um grande retocador, formado no Laboratório Helvas. Assim como outros retocadores dos antigos laboratórios, Medeiros era um artista plástico, ou como salienta Mestre Julio, um grande pintor. Possuía o dom para retratar as paisagens e as fotografias. O trabalho mais próximo para este dom, até mesmo para aprimorar as técnicas de desenho e da fotografia, eram os antigos laboratórios fotográficos, que empregavam uma boa parte dos artistas plásticos da época.

Nas décadas de 1940 e 1950, o Laboratório Helvas era considerado o grande estúdio fotográfico de Fortaleza. Para Mestre Julio, talvez tenha sido o maior ateliê do Brasil neste período. Era nele que aproximadamente quarenta homens trabalhavam, refletindo a decência dos bons costumes e do bom vestuário da época, pois todos trabalhavam “bem alinhados” vestidos de terno, cumprindo a rotina do dia. Segundo Mestre Julio, havia um rigor e uma preocupação com relação ao traje, pois para ele, o homem que prezava pelo trabalho deveria se vestir elegantemente. Ao imaginar o cenário da época, através da fala de Mestre Julio, arrisco a pensar que tal atitude comportamental acabava, de certa forma, funcionando como um marketing pessoal.

Para Mestre Julio, a estética era diferente, a sociedade estava pautada por outros valores, como respeito, pudor, decência, os quais, segundo o Mestre, estão obsoletos para o tempo presente. Mas para ele, o “andar na beca” conferia ao homem um *status* diferenciado, principalmente em sua imagem como artista.

O ateliê Helvas, como o Mestre o nomeia, localizava-se no andar superior do prédio em que atualmente encontra-se a Prefeitura Municipal de Fortaleza, na Rua do Rosário número 77, no centro, próximo ao Parque da Criança. Mestre Julio faz questão de ressaltar que grandes e talentosos artistas trabalharam ali. Artistas que possuíam um talento muito superior, se comparados aos trabalhos de fopintura dos artistas atuais, segundo o Mestre. Porém este ateliê não guarda apenas a passagem de grandes artistas, mas também uma interessante e intrigante história. Durante a fala de Mestre Julio lembrei que, conforme Da Matta (1978, p.30), a função do etnólogo é desenvolvida através do aprendizado da realidade do campo, tomando como tarefa a transformação do exótico em familiar, como forma de extrair

os objetos de significação e ver quais regras se apresentam, uma vez que “é necessário um desligamento emocional, já que a familiaridade do costume não foi obtida via intelecto, mas via coerção socializadora”. E era isso que eu estava enfrentando, transformar o exótico em familiar, absorver e ser absorvido sem deixar de olhar as coisas de cima, sem perder o foco, porém tentando enquadrar a cena e, ao mesmo tempo, me incluindo nela. Meu campo é exótico, apaixonante e, além disso, meu interlocutor conserva seu dom de bom narrador, aliás Mestre Julio está para mim assim como Nikolai Leskov está para Walter Benjamin (1994). Tudo era propício para escutar ótimas narrativas. Nestes momentos, muitas vezes me lembrava do que Walter Benjamin escreveu em seu texto intitulado O Narrador:

“...a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.”

(...)“A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.”
(Benjamin, 1994, 211)

Segundo Mestre Julio, o ateliê Helvas teve seu fim após o falecimento de seu dono, Sr. Hermógenes, que em um momento de extrema fragilidade envenenou a ele e a secretária do ateliê, sua amante. Como na peça de Shakespeare, Romeu e Julieta, relação feita por Mestre Julio, viviam um amor proibido e talvez Hermógenes tenha encontrado na morte uma forma de viver junto ao seu grande amor. Ninguém sabe de fato dar respostas para ao ocorrido, mas Mestre Julio suscita essa possibilidade. O ateliê continuou funcionando com a administração da viúva do Sr. Hermógenes, mas sem sucesso, o ateliê fechou. Com isso, houve uma dispersão dos funcionários do Helvas. Medeiros, retocador formado neste ateliê - artista plástico, ou melhor, um pintor de renome entre os conhecidos, pois possuía um grande talento para retratar paisagens e os retratos - não tinha mais um lugar para trabalhar, em razão de não encontrar a potencialidade do Helvas em outro ateliê de fotografia estabelecido em Fortaleza.

Sendo assim, Medeiros começou a trabalhar em casa, em parceria com José Soares, outro artista que também trabalhou no Helvas. Atendiam em casa os pedidos de Benjamin Angert, retocando as fotografias que os clientes encomendavam na loja dele. Nos primórdios da década de 1920, Benjamin Angert surgiu como um grande fomentador do comércio de fotopintura, embora não tenha se dedicado exclusivamente a este ramo, fundou o Foto Brasil em setembro de 1925. Benjamin Angert era um russo que havia fugido das revoluções socialistas em seu país. Segundo Mestre Julio, Angert era um bom comerciante e, primeiramente, percorreu o estado vendendo diversos utensílios, e um deles foi a fotopintura. O fato de ser fotógrafo facilitava seu contato com os clientes. Com o tempo, seu negócio despertou muito interesse da população, e Benjamin Angert ao perceber tamanho interesse, montou um ateliê Foto Brasil, com uma câmara escura em sua loja, contratou um roupeiro, um retocador, um afinador e um ampliador, isto é, os profissionais que trabalhavam na confecção de fotopinturas. Sendo assim, o próprio Benjamin Angert produzia as fotopinturas encomendadas pelos clientes ao longo de suas idas e vindas pelas regiões cearenses.

Para Mestre Julio, Benjamin Angert foi o grande motivador do crescimento da fotopintura naquela época. Sem falar português com fluência, utilizava um mostruário contendo vários modelos de fotopinturas, o que facilitava o diálogo para as vendas.

Segundo Mestre Julio, em certa ocasião, Medeiros encontrou um amigo, seu pai, Francisco Antônio dos Santos (que se tornaria conhecido como Mestre Didi), à época, desempregado e sem dinheiro. E Medeiros, ao saber da dificuldade financeira dele, o convidou para auxiliá-lo em casa com os retratos que apareciam, e o convite foi aceito imediatamente, pois havia a necessidade de sustentar seus três filhos que, depois de sua separação, estavam morando com a avó paterna.

Mas ao falar de Medeiros, Mestre Julio mistura muita emoção aos detalhes, e depois de um breve e emocionado suspiro, conclui “Naquela época, minha e de Medeiros, depois que assumi o lugar de meu pai, com qualquer besteira você vivia bem, e não se ganhava muito. Não era muito, não. Ninguém era rico, mas se vivia bem... o Medeiros não me ensinou apenas a arte da fotopintura, ele me ensinou a ser gente, a ser quem eu sou... foi um pai, foi mãe... me ensinou valores que eu levei para a vida toda...”. Nesse momento, achei melhor mudar o

assunto, pois senti seu desconforto e emoção. Segundo Geertz (2002), o pesquisador, por vezes, deve ser um sujeito a sentir o que o outro sente. Desde que cheguei ao Áureo Stúdio, a minha presença diária parecia que colocar, constantemente, o Mestre em uma máquina do tempo. Não consegui saber mais sobre Medeiros, nada que fosse muito além do grande talento que possuía, do seu hábito de trabalhar bem vestido e de seu falecimento em 1999. Mas com certeza o que ouvi sobre Medeiros, serviu para perceber sua grande importância para a vida de Mestre Julio e conhecer um pouco sobre as origens da fotopintura no Ceará.

3.4 O PAI DIDI

Pai Didi, como era chamado Francisco Antônio dos Santos, nasceu em 22 de setembro de 1919. Coursou apenas o primário, mas não se limitou apenas à instrução adquirida na escola, e rumou para outros tipos de conhecimento em que se tornou mestre, segundo seu filho, Mestre Julio. Trabalhou como marceneiro na serraria Carneiro de propriedade do Sr. Aldemir Carneiro da Cunha, no bairro de Otávio Bonfim em Fortaleza, onde também residia com sua esposa, Alzira Ferreira, com quem casou por volta de 1943 em Maracanaú, e Júlio, um infante de colo. Em 1950, numa tentativa de salvar seu casamento, Pai Didi segue para o Maranhão recebendo acolhida do pai de sua esposa. Segundo Mestre Julio, isto aconteceu em razão dos desentendimentos conjugais e de atos de infidelidade de sua mãe, que almejava muito uma posição social elevada. Falando sobre este período, Mestre Julio relata, de acordo com sua lembrança, que no Maranhão, por tendência espírita, seu pai frequentou muitos rituais do Tambor de Mina¹² adquirindo maiores crenças para serem utilizadas no futuro.

Com base nos áudios gravados em campo, deixo que o próprio Mestre Julio continue a contar sobre o seu pai:

“(...) eles não viveram muito tempo no estado do Maranhão, retornaram em 1951, os cinco: meu pai, minha mãe, eu, meus irmãos Joaquim (o Quinca) e José Francisco... junto vieram mais três parentes:

¹² Tambor de Mina é o nome da religião afro-brasileira no Maranhão e na Amazônia estabelecida a partir de São Luís desde meados do século XIX. Existem duas casas fundadas por africanos que se continuam: a Casa das Minas Jeje, de origem daomeana e a Casa de Nagô, iorubana de onde derivam a maioria dos terreiros de Mina recentes e atuantes. Trata-se de religião muito ritualizada e discreta, envolvida em segredos e mistérios cuja mitologia é pouco comentada e os rituais muito desenvolvidos.

minha avó Joaquina Ferreira, minha tia Eunice e seu esposo Milton. Meu pai, no retorno, associou-se ao seu irmão João, trabalhando com marmorite¹³, fazendo os mais diversos feitos artísticos possíveis com esta matéria-prima... sabe... meu pai sempre foi muito inteligente, ele foi autodidata, por força disto, conseguiu executar serviços com muita precisão. Olha...Tudo que ele resolvia fazer, ele fazia, fosse de madeira, de mármore ou qualquer outra matéria-prima ele exercia um poder sobre a matéria e a transformava. Por conta deste talento foi contratado para executar o trabalho de revestimento de mármore da igreja Católica matriz de Canindé. Passou dois anos executando esse trabalho e morando naquela localidade. (...) Apesar do árduo serviço, do grande lucro adquirido com este trabalho e da tentativa de estabelecer um lar feliz... porque a paixão faz dessas coisas... ele era apaixonado pela minha mãe, ela continuava traindo ele. Minha mãe era mulher muito bonita, como dizia meu pai, mas vivia na ambição por uma condição social melhor. Como meu pai Francisco não conseguia satisfazer os desejos de grandeza dela, o casamento declinava dia a dia. Retornamos de Canindé em 1954, nessa época passamos por muitos problemas, pois minha mãe saiu de casa e voltou para a casa de seus familiares com a gente... eu e meus irmãos...

Mesmo assim percebo ainda uma família reunida. Júlio e Quinca permaneceram, digamos assim, próximos e deram continuidade ao negócio do Áureo Studio. No período de 1985 até aproximadamente 1988, Quinca era também sócio de Júlio e Medeiros. Nesse período passaram por muitas dificuldades financeiras e devido a isso, Quinca resolveu sair da sociedade. Abriu uma pequena loja de peças de automóveis na frente, onde havia a garagem, atual estúdio de Mestre Julio, e chamou um amigo, Rodrigues, para instalar, ali também, uma oficina de carros. Segundo Mestre Julio nenhum dos seus irmãos conseguiu reaver a condição financeira que tiveram na primeira infância. Mas mostra orgulho ao falar que pelo menos seu filhos e sobrinhos, os netos de Pai Didi, estão todos se formando em faculdades, com diplomas em diversas profissões liberais. Porém não há nenhum neto de Pai Didi que esteve ou esteja envolvido com o Áureo Studio ou

¹³ Marmorite é um material compósito pré-fabricado, usado em paredes e pavimentos. Consiste numa mistura de fragmentos de mármore, granito, vidro, quartzo e outros com um ligante cimentício, polimérico, ou com uma combinação de ambos. Depois de seco, é polido para se obter uma superfície uniforme. Argamassa de cimento com pequenos grãos de mármore, utilizado na construção civil, principalmente no revestimento de escadas.

com o Centro Pai Tobias. Durante esta conversa em que Mestre Julio trazia a história de vida de seu pai, fomos interrompidos pela chegada do lanche da tarde, feito por Gabriela, segunda esposa do Mestre. Casados há mais de 25 anos, tiveram duas filhas, Manuela que está com 15 anos e Rebecca com 21. Mas Mestre Julio continuou trazendo a história de seu pai, pois segundo ele, seria importante para eu colocar em “minha pesquisa”, para ele “não tem como entender completamente todo esse universo do Áureo Studio, sem conhecer um pouquinho da figura do meu pai.” Sendo assim, ele continua:

Enquanto comandava os negócios do ateliê – meu pai era o administrador, ele não pintava os retratos, nunca pintou – recebia também aulas particulares de um professor amigo chamado Adalgizo de Almeida Paiva nas disciplinas de Português, Álgebra, Geografia e outras que não me lembro. Foi Adalgizo de Almeida, que em 1960 levou meu pai a conhecer a maçonaria e seu regimento interno. Na maçonaria foi secretário, vigilante e grau 33 e fundou algumas lojas, como a Inácio Lôlo, Deus e Fraternidade e Padre Antônio Tomás. Meu pai era danado... participou também do movimento comunista até a revolução de 64. Acolheu fugitivos da polícia, fazia reuniões secretas, aqui em casa... proclamava os ideais do partido, inclusive, distribuindo os jornais “O Semanário” e “Novos Rumos”, e eu ajudava nisso, distribuí muitos jornais para ele. E acho que foi mais menos por essa época que meu pai ficou bem doente devido ao vício de cigarros... teve uma tuberculose, tentou um tratamento chamado de “primeira linha” que na época se realizava em casa com médico particular. Tomou vários remédios... e lembro que íamos a sítios de amigos para ele respirar um ar mais puro, mas acabou não dando muito resultado. Aí foi internado para tratamento intensivo no hospital de Maracanaú, para ser submetido ao tratamento de “segunda linha”... sabe? Um tratamento bem mais forte. No hospital teve que tomar “medicações muito fortes”, sentia muitas dores. Mas eu lembro bem... ele não aguentou e acabou fugindo do hospital. Vinícius... aquilo lá era um inferno, porque os pacientes de tuberculose que eram tratados lá... muitos ficavam meio perturbados, loucos e até se matavam por causa dos remédios.

A partir daí Mestre Julio traz a possibilidade do entendimento do motivo da existência daquele Centro, e a razão do seu respeito e do cuidado com este espaço até hoje, quando declara que:

meu pai sempre teve esse lado espiritual e místico bem desenvolvido, foi amparado por uma pessoa de um terreiro de umbanda, foi o... nossa... agora não me lembro... mas através desse tratamento espiritual ele sempre acreditou estar curado. E acho que isso que levou ele construir aquele centro lá no fundo, e aí... lá por 68? É... 68, começaram os rituais de umbanda... o centro Pai Tobias, nome do mentor do centro que foi a entidade com quem meu pai trabalhava e se identificou. Está tudo ali... do jeito que ele deixou, a biblioteca Luz do Congo, que tem mais que 500 livros. Meu pai tentou conciliar umbanda e mesa Kardecista, ou seja, tentou unificar segmentos antagônicos da religiosidade espírita... acabou se dedicando ao estudo delas... chegava a fazer os rituais de ambas em dias alternados, para atender ao público kardecista e umbandista... mas acabou que não deu muito certo.”

Segundo Mestre Julio, Pai Didi construiu, desenhou e montou todo esse labirinto de casas e salões, que vim a descobrir. A partir de suas construções, pareceu-me ter sido um perfeito idealizador de projetos grandes e pequenos, um autodidata, grande artesão (praticante eficaz na carpintaria e outros ofícios). Além disso é, como Mestre Julio diz, um "estudioso e curioso em teologia, cabala, alquimia, magia, filosofia e história das religiões e outros cultos." E na mesma perspectiva de Sennett (2009) com relação ao artífice e `a “consciência material”, Pai Didi, dedicava-se ao domínio da matéria, era um homem prático que procurava recuperar antigas técnicas de fabrico de artefatos para suas necessidades.

Em nossas conversas, Mestre Julio relata com orgulho o fato de seu pai, desde criança, ter sido interessado em aprender técnicas artesanais de fabricação de objetos nos mais diversos materiais. Muitos dos objetos foram, durante muito tempo, utilizados no fabrico da fotopintura, o quais foram idealizados e construídos por Pai Didi.

Certo dia, Mestre Júlio mostrou-me uma câmara caixote (fig. 5 e 6), de fole, feita na própria oficina por mestre Didi. Toda em madeira encerada, formato 120 e com pequenos detalhes de encaixe, com um excelente acabamento denotando o trabalho de um grande artesão.

Como falou Mestre Julio, no *hall* intitulado PAVILHÃO PAI TOBIAS¹⁴ (fig.10), Pai Didi realizava diversas reuniões ligadas ao culto de Umbanda Branca, do qual ele era o Chefe e Pai-de-Santo.



Figura 10: Imagem do Centro Pai Tobias – Fotografia: Vinícius Kusma

Também, realizava reuniões espíritas organizando mesas kardecistas, bem como organizava reuniões com colegas e amigos maçons - sendo ele um Grão-mestre Maçon (fig. 11). E ainda proferia cursos introdutórios de doutrina umbandista (daí a razão do grande quadro-negro e de sua linda estante de livros encadernados).

¹⁴ Um fato curioso envolve a imagem que trago deste local, pois fiz algumas fotografias do interior do centro, em uma tarde de sol e calor em Fortaleza, as fotos ficaram lindas, e enquanto fotografava o meu amigo “gato preto” acompanhava tudo de perto. Satisfeito com as imagens fechei a porta do centro e voltei para o estúdio de Mestre Julio. À noite, quando passei as imagens para o computador, por algum motivo que meus conhecimentos como fotógrafo não conseguem explicar, não havia imagens, na verdade, apenas quadros pretos, dez quadros completamente pretos. Segundo Mestre Julio, algo semelhante já havia acontecido algumas vezes, e sua hipótese está ligada ao dia, pois naquele dia era o funcionamento do centro, como ocorre toda a semana. Em um outro dia voltei e fiz algumas imagens em vídeo que ficaram boas, não fiz fotos, porém, neste dia, antes de ligar a câmera, de pés descalços, adentrei o centro e “pedi permissão” para fazer as imagens, algo que havia esquecido de fazer anteriormente.



Figura 11: Homenagem da Grande Loja Maçônica do Estado do Ceará para Pai Didi, em reconhecimento aos serviços prestados.

Como foi mencionado anteriormente, a família do Pai Didi era de classe média alta. Família de comerciantes, bem como seu primeiro ofício. Acredito ter sido ele o centro motor de todo o universo simbólico ali instalado. A oficina de Fotopintura de Mestre Júlio não tem nenhuma relação com o Centro de Umbanda ou com qualquer outra atividade atual do Mestre. Apenas está situada no mesmo terreno. E isso foi algo que mexeu com minha curiosidade durante todo meu período naquele lugar. Posso afirmar sem muita dúvida que há pontos em comum nesses dois ambientes: a tradição, o ritual e a imagem.

Em certo momento Mestre Julio afirma que em respeito ao seu pai e toda sua dedicação para com aquele centro, decidiu que o manteria intacto, e foi o que fez, hoje o local é mantido por alguns frequentadores assíduos que utilizam o espaço, que está bem cuidado, como se Pai Didi ainda estivesse ali. E de certa forma, não é difícil sentir a força da sua presença naquele templo, no discurso e no cotidiano de Mestre Julio.

3.5 PIGMENTOS DE MEMÓRIAS SOBRE O PAPEL FOTOSSENSÍVEL DO TEMPO

Na intenção de construir um trabalho dialógico com Mestre Julio, apresento, mais abaixo, um ensaio com fotografias que produzi em campo, em interação com imagens, comentários orais e textuais de Mestre Julio. As imagens que compõem este ensaio fotográfico buscam, portanto, ao caminhar também pela ficção e imaginação, aproximar, o máximo possível, não somente da experiência vivida, mas principalmente da experiência sentida e interpretada por Mestre Julio (PIAULT, 2001:161).

A ideia desse ensaio surgiu no período em que convivi com o Mestre, tendo sido inspirado no trabalho de Fabiana Bruno (2009) “Fotobiografias – Por uma metodologia da estética em antropologia”, realizado com pessoas idosas, no intuito de descobrir com elas, a partir das suas fotografias e de seus depoimentos, a memória que guardavam e traçavam de suas próprias existências. As fotobiografias de pessoas idosas apresentadas neste estudo nasceram de uma investigação metodológica, a qual, sem desprezar o verbal, priorizou e deu confiança ao trabalho das imagens. Segundo a autora, por serem carregadas de memórias, as imagens visuais, diferentemente das expressões verbais, podem “refletir” e “pensar”, “redescobrir” e “esquecer” a memória de pessoas idosas. A sua pesquisa desenvolveu etapas de um processo metodológico com natureza visual, que trabalhou com conjuntos fotográficos compostos por sucessivas seleções de 20, 10 e, finalmente, três fotos dos álbuns familiares de seus interlocutores. Cinco fotobiografias acompanham o estudo, e percebe-se que nelas, tanto o verbal quanto o visual guardam em si uma relevância singular, isto é, partilham diferentemente a mesma tarefa de representar a vida de uma pessoa idosa como se fosse um pequeno filme, o qual ela monta, desmonta ou remonta.

No entanto, diferente de Bruno (2009), meu método de trabalho não pretendeu sugerir ao interlocutor uma “montagem”, ou alguma forma de dispor estas imagens, visual ou cronologicamente. O intuito maior era o de apreender o que, ou como, as minhas imagens feitas no local do antigo estúdio, misturadas às imagens de álbuns do Mestre Julio, provocariam suas memórias, suas narrativas, seus silêncios, e, então, sob uma lógica de afetação daquele e naquele momento, perceber como se dá a interação entre: narrativas e imagens. Pois acredito que o mesmo exercício mnemônico verbo-visual realizado em outro momento ou

circunstância, traria resultados distintos, com imagens e narrativas diferentes ou complementares, e ainda em uma outra lógica de afetação. Considero as fotografias como signos multisemióticos que dialogam entre si, e que também podem “pensar”, como nos sugere Etienne Samain (2012), em seu livro “Como pensam as imagens”, provocando-nos a olhar as imagens como coisas vivas. O autor sustenta a ideia de imagens pensantes, na medida em que toda imagem nos oferece algo para pensar, um “algo” que pode estar ligado, tanto ao real quanto ao imaginário. Samain mantém o argumento de que as imagens são portadoras de pensamento, pois carregam consigo pensamentos de quem as produziu e incorporam pensamentos de quem as observou, o que para o autor configura a imagem como um lugar de memória coletiva. Desta forma, é possível pensar na fotopintura como um ‘lugar’ de memória coletiva, ao levarmos em conta as memórias individuais de quem a produziu, de quem a promove e intermedia sua venda, e é claro, quem a consome, dá doá, troca, recebe, enfim de quem a faz circular.

No ensaio a seguir, artigo fotografias com trechos do meu diário de campo:

“...percebo em Mestre Julio uma certa resistência ao indagar sobre o espaço em que ficava o estúdio antigo, não quero causar nenhum constrangimento, mas sinto que há algo forte, algo que o incomoda profundamente, e isso aguça minha curiosidade... em algum momento devo pedir para que me mostre o espaço???”

A resposta para esta pergunta, surgiu naturalmente, pois um dia ao falar sobre um fato do antigo estúdio, Mestre Julio disse que mandaria limpar um pouco o espaço para que eu pudesse acessá-lo. Dias depois, ao falar sobre a fotopintura em cavaletes, ele disse: “Vinícius... se você quiser dar uma olhada lá, tirar fotos, enfim... fazer o que você quiser, é só ir... mas eu não vou não...” e eu insisto: “E o senhor não vai junto?”

“Não vou não... entrar naquele lugar é algo que me machuca muito, eu me sinto dilacerado, passa todo aquele filme na minha cabeça... eu chego a passar tempos sem entrar lá... é muita história ali dentro, momentos bons, momentos ruins. Prefiro ficar só com as imagens boas... mas pode ir lá, não tem problema não. ”

Ao entrar naquele espaço (fig. 12 e 13), que fica no segundo andar e agora mostra-se abandonado, com os cavaletes abertos, empoeirados e vazios, um armário ao canto da sala com várias latas e restos de tintas, vernizes, e um varal, uma corda solitária que corta a sala de um lado ao outro, e que era utilizada para pendurar as fotopinturas, percebo que não estou sozinho, e toda minha caminhada naquele lugar é seguida pelo olhar curioso do guardião desse espaço (fig. 14).



Figura 12: Imagem do espaço em que funcionava o antigo Áureo Studio. Fotografia: Vinícius Kusma



Figura 13: O cavalete e o vazio em espaço cheio de lembranças. Fotografia: Vinícius Kusma



Figura 14: O gato preto que vive no antigo estúdio de Mestre Julio

A única luz no local é a do sol, que entra por uma abertura na parede, creio que ali houvera uma grande janela. Consegui entender o tamanho da resistência que Mestre Julio possui em adentrar naquela sala. Um estúdio que era marcado pelo movimento constante de pessoas, adornado pelo colorido das ftopinturas sobre os cavaletes, as múltiplas vozes, os sons, os seus vários funcionários, agora é um espaço morto, vazio, silenciado. O colorido deu lugar à poeira, e o silêncio toma conta daquele ambiente parado no tempo, como se no dia anterior ainda estivessem trabalhando por ali, cavaletes armados, cadeiras, armários, a guilhotina que cortava o papel, o ampliador, tudo ali, congelado no tempo.

No entanto, sob essa perspectiva, o desejo de que Mestre Julio entrasse comigo naquele estúdio continuava, e por isso, pensei que, se ele não conseguia estar lá, presencialmente, talvez eu pudesse aportar-lhe o olhar que lancei sobre aquele antigo estúdio, através de minhas fotografias. Assim, ao coloca-las no computador e passar uma a uma, ouvindo seus comentários e histórias, observações sobre o meu modo de fotografar, percebi, naquele momento, que a tela do computador havia se transformado em uma espécie de janela do tempo, como se aquelas imagens fossem pequenas pontes, para um curto caminho de transição entre passado e presente, naquele espaço seguro e confortável que representa seu estúdio atual. Segundo Mary Douglas (2007) os bens se configuram como a dimensão material de um ritual que ocorre cotidianamente entre as pessoas e fixa significados, servindo como “pontes” ou “cercas” entre os sujeitos e os grupos. Sendo assim, minhas fotografias, como bens, tornaram-se, de certa forma, as “pontes” ou “cercas”, pois ao mesmo tempo que poderia aproximar Mestre Julio das boas lembranças, também poderia fazer com que silenciasse outros momentos, os quais desejasse esquecer.

Todo este diálogo, com suas reflexões, foi gravado em áudio, e enquanto escutava essas gravações, observava as fotografias que eu havia produzido, junto a outras antigas que Mestre Julio havia me permitido fotografar. Depois de ter voltado para casa, no outro extremo do país, longe daquele lugar e de Mestre Julio, pensei na possibilidade de ampliar esse exercício, pois percebi a riqueza metodológica da articulação da fotografia com o registro verbal.

Sendo assim, considerando toda a distância geográfica que nos separa, após o retorno do trabalho de campo, enviei para Mestre Júlio, por e-mail, um arquivo com exatamente 100 clichês, no qual estavam as fotografias que fiz de seu antigo estúdio e do estúdio atual, além das cópias das fotografias antigas que ele guardava. Todas as fotos eram coloridas. Apesar da minha forte tendência para a fotografia preto e branco, resolvi enviá-las coloridas; em princípio, sem nenhum motivo evidente, mas depois que as imagens retornaram, eu pude perceber que, na verdade, sem saber, havia feito a melhor escolha.

Destas 100 imagens, solicitei que Mestre Julio fizesse a escolha de apenas 25, e que desse a essas imagens uma ordenação não temporal. Diferentemente de Fabiana Bruno (2009), não estava almejando uma “montagem”, nem algum sentido ou forma “visual” na disposição dessas imagens. A intenção estava na busca por suas narrativas fotossensíveis, com a intenção de uma interação entre texto e suporte imagético.

No momento em que recebi as 25 imagens de volta, algumas delas com comentários, senti que o exercício proposto havia superado minhas expectativas. Mestre Julio além de entender minha proposta, acrescentou mais um sentido a ela, pois algumas imagens voltaram em preto e branco, com alguns comentários, e uma frase que talvez dê o tom do ensaio, como segue abaixo:

“Toda nuance da cor do presente, vem da sua mistura com a cor do passado...”

Mestre Julio Santos



“... os negativos contornados... o momento minucioso, a hora de dar simetria ao que já havia nascido torto... a partir daqui é que a mágica começa!” (Mestre Julio Santos)

Mestre Julio guarda esses negativos contornados, em uma caixinha. Segundo ele, esse era o trabalho do contornador, quem fazia o recorte do rosto no negativo; sobre uma mesa de luz, retirava-se os relevos dos cabelos, ombro, roupa e fundo. A partir desse processo era feita a ampliação, ou seja, o ampliador fazia uma cópia em papel fotográfico apenas do rosto. Diante disso foi possível perceber a diferença entre uma fotografia colorizada e uma fotopintura, e também, entender porque Mestre Julio refere-se à fotopintura como sendo um “híbrido”, porque não se trata apenas de colorir uma fotografia ampliada, pois apenas com a imagem do rosto no papel, o fotopintor vai adicionando o cabelo, a roupa, o colorido, os retoques do rosto, da pele, o fundo. Assim, num misto de pintura e fotografia, interconectando o “real” e a imaginação, a imagem surge. Isto também explica o incômodo de Mestre Julio com a expressão “Retrato Pintado”, pois para ele fotopintura e retrato pintado são coisas distintas e não sinônimos.



“Houve um tempo em que eu me preocupei demais com o tempo... vivia na triste ilusão de achar que podia eternizar justamente aquilo que morre a cada segundo... nossa, mas eu era bonito, rapa!(risos)”
(Mestre Julio Santos)



“Nossa... mas faz muito tempo que não entro aqui... ali, naquela corda que nós pendurávamos o sonho das pessoas...” (Mestre Julio Santos)

Mestre Julio não me acompanhou ao local do estúdio antigo, pois, segundo ele, entrar naquele lugar não lhe faz bem. Muitas são as lembranças que surgem ao adentrar o antigo estúdio, as quais ele prefere evitar. Mas olhar para as fotografias que fiz daquele espaço não lhe trouxe nenhum sentimento desconfortável, pelo contrário, trouxe apenas momentos nostálgicos, histórias e frases emocionadas. Fiz

questão de não separar as imagens em um grupo de imagens do Mestre Julio, que mostram o estúdio antigo e outro das imagens produzidas por mim. Pois no momento das nossas conversas, fotografias e narrativas se misturavam, sem estabelecer nenhuma ordem. Algumas imagens voltaram para mim em preto e branco, segundo Mestre Julio a intenção foi apenas demarcar alguns momentos, mas a ausência de cor não torna esses momentos tristes necessariamente, ele remete isso às imagens do plano dos sonhos “difícilmente quando eu sonho, o sonho é colorido, bem difícil... não lembro.”. Segundo Gonçalves (2012) a construção da etnobiografia depende da capacidade de “intercambiar experiências”, como forma de potencializar a experiência da narração partilhada, a qual é produzida por este instante etnográfico que envolve eu (pesquisador) e Mestre Julio (narrador) (BENJAMIN, 1987). E o exercício que acabou dando origem a esse ensaio foi pautado por esse “ intercâmbio de experiência”, na medida em que as nossas narrativas eram compartilhadas. Para Mestre Julio, a minha fotografia carrega sentimento, e ele diz:

“Sabe, Vinícius... essa imagem é bem forte, para mim ela é bem forte, mas também é muito bonita... a luz da janela, o cavalete ali no meio, e a corda que a gente usava para pendurar as fotopinturas... claro que eu olho para ela com todas as minhas memórias na bagagem, mas ela é forte... é forte... e agora é outra realidade... a realidade é outra.”

Aliás, a ideia de realidade que Mestre Julio possui é assim definida: “a realidade para mim é como religião... cada um acredita na sua, porém rezam para o mesmo Deus.”



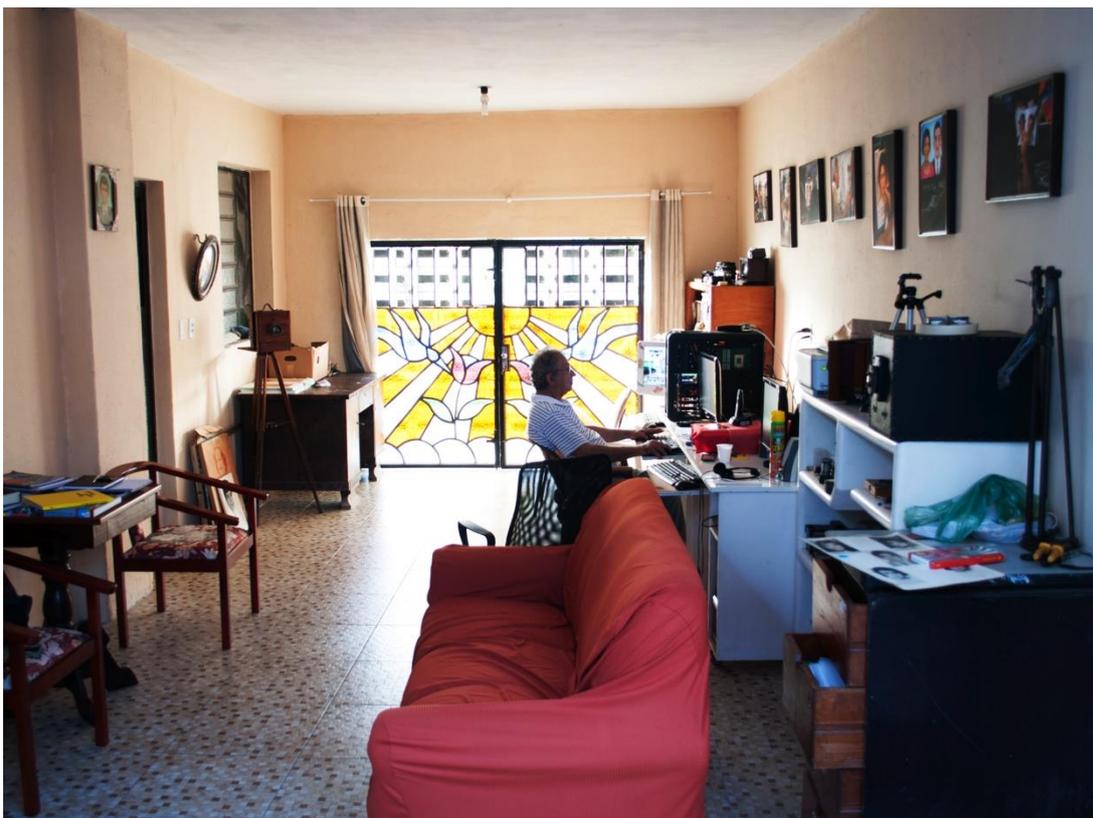
“O dia passava muito rápido... era um bando de gente, um monte de conversa fiada, era um contando da mulher, outro falando de futebol, rapaz... tinha o mundo aqui dentro...” (Mestre Julio Santos)



“Dava para sentir a fotopintura, me lambuzar com ela... bem mais do que hoje, aliás... hoje não dá... hoje no computador tem aquela tela que separa ela de você...” (Mestre Julio Santos)



“O que eu mais desejo é que exista mais e mais pessoas interessadas em aprender fotopintura...
minha luta hoje é trabalhar pra que ela não acabe.” (Mestre Julio Santos)



“Mas... enquanto houver um sujeito procurando um sentido para vida, acho que vai existir a fopintura...” (Mestre Julio Santos)

A vista do lado de dentro do estúdio, numa tranquila manhã. Este é o cenário em que estive durante o mês de janeiro de 2015, todos os dias, o atual estúdio de fopintura, um lugar tranquilo, uma tranquilidade pautada pela serenidade de Mestre Julio, absorto em seu trabalho.



“Os vendedores e organizadores estavam sempre aqui dentro... eles eram os maiores contadores de histórias... cada uma que você não acredita, eles sempre sabiam mais do cliente do que você... mas é assim... as pessoas não me conhecem, mas eu conheço todas elas...” (Mestre Julio Santos)



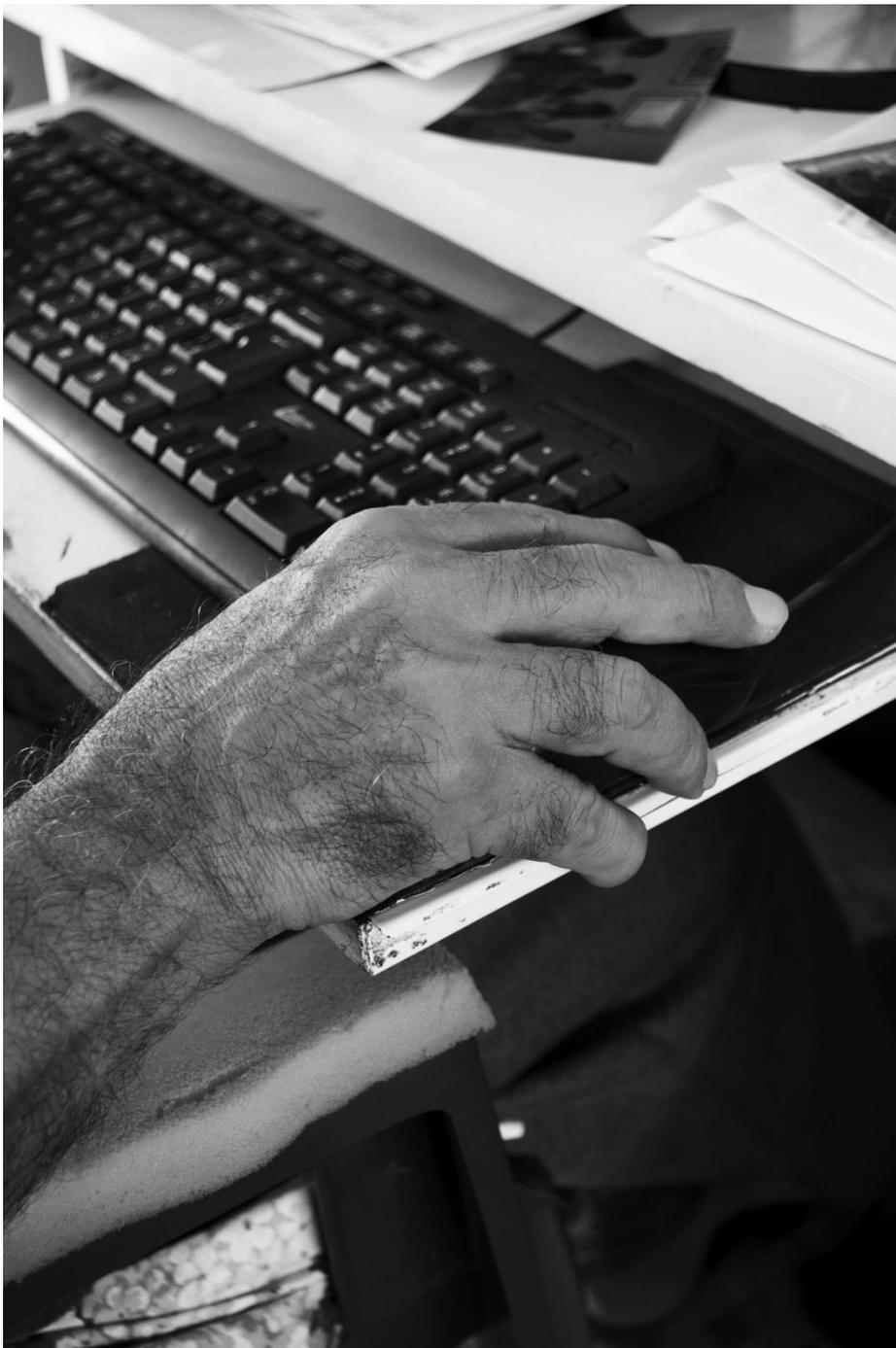
“Vem gente de tudo que é canto para me procurar... e eu não faço o mínimo pra que isso aconteça... mas eles vem...” (Mestre Julio Santos)



“As pessoas acham que eu sou fotógrafo... eu adoro fotografia, amo a fotopintura, mas nunca fui muito de fotografar...” (Mestre Julio Santos)



“Olha... dá pra sentir o cheiro da tinta... até hoje, quando fecho os olhos e penso... sinto o cheiro desse lugar.” (Mestre Julio Santos)



Apenas... o silêncio... pontuado por cada clic do mouse. Mestre Julio não pontuou nada sobre essa foto, nada além da palavra "Silêncio".



"Olhe, comecei a pintar com 12 anos. Não tive tempo pra nada, meu pai entrou nesse ramo saindo de um casamento fracassado, e a gente tinha que ajudar em prol de uma coisa. Como éramos obrigados a trabalhar, era então um trabalho, mas não parecia. O ritmo da oficina parecia mais brincadeira, e assim passou a ser uma brincadeira. Muitas vezes, fico em casa com saudade daqui. Descontraí, não cansa." (Mestre Julio Santos)



“Durante um tempo... foi como se uma parte de mim tivesse morrido. Entrei em depressão, achei que nunca mais fosse voltar a fazer uma fotopintura... olho para esse que lugar que representa o meu ontem e vejo o meu hoje como um renascimento... talvez tenha sido minha forma de curar a ferida.”
(Mestre Julio Santos)



"Eu acredito que enquanto existir o amanhã, existirá trabalho para fazer. Eu sou recuperador. Neste instante, agora. Daqui a pouco, posso não ser mais ou ser. Os retratos feitos no computador vão vir todos para minha mão, porque eles vão se deteriorar, estragar e a pessoa vai querer aquele retrato que registra aquele momento e instante dele especial. Ele (o guardião) vai querer guardar aquele instante e vai trazer para eu recuperar, porque o computador já fez a parte dele. Eu vou trabalhar em cima do que o computador fez. Eu trabalho em cima de um momento especial, de uma recordação." (Mestre Julio Santos)



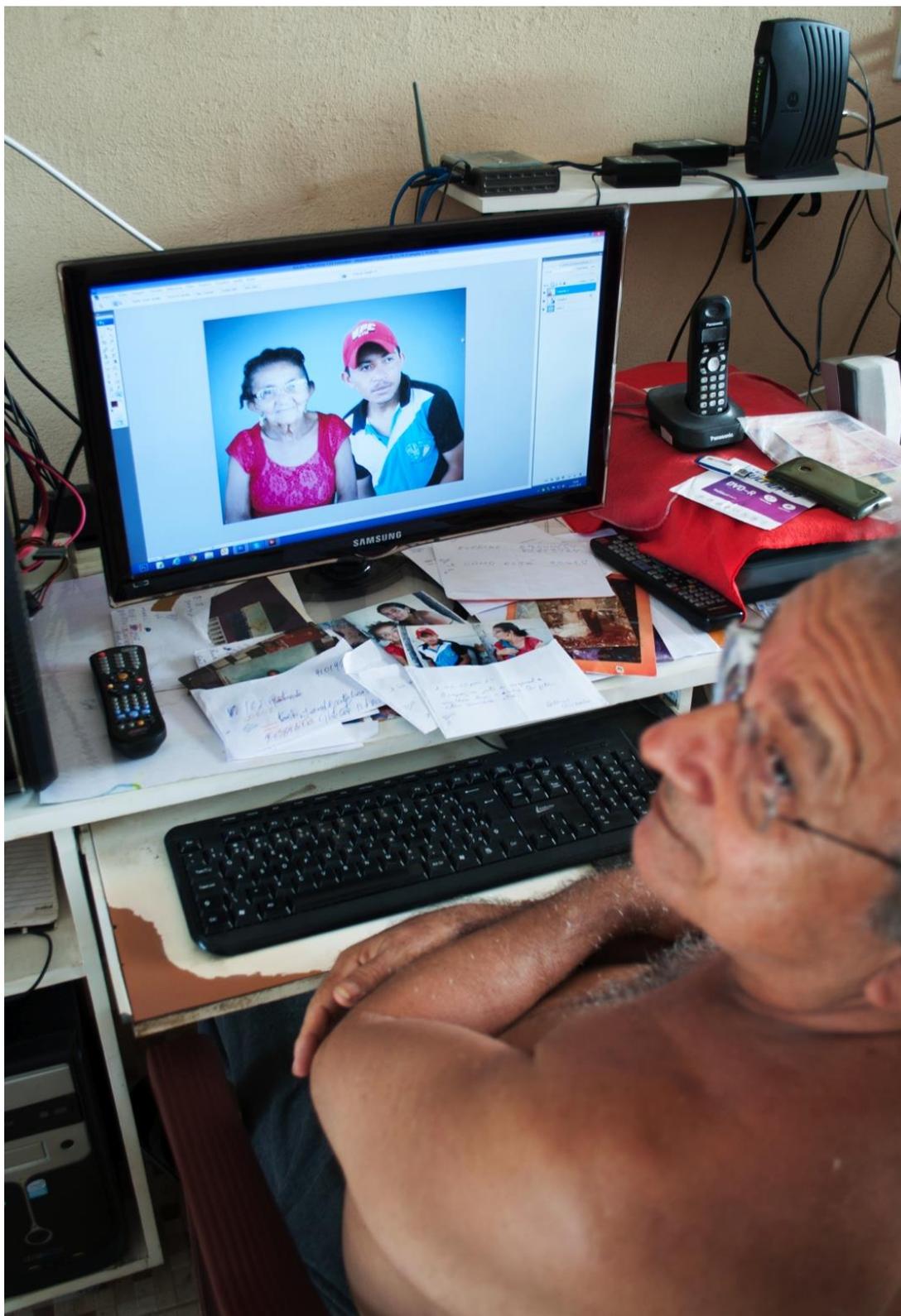
“Eu vivo... e sempre vivi em cima da recordação e dos bons momentos dos outros.” (Mestre Julio Santos)



“Quero dizer que os momentos inesquecíveis fotografados virão para cá, para serem restaurados, retocados. Enquanto houver o amanhã, haverá serviço pra os bons retocadores que existirem por aí.”
(Mestre Julio Santos)



“Sempre vivi de colorir recordações, eu não posso mudar verdadeiramente o futuro porque ele pertence a Deus. Como eu posso mudar o futuro? Eu amplio, recorto e dou cor a uma imagem que já não pertence mais ao passado, ela o representa no agora... feito agora e de olho lá na frente, no futuro. Eu tento fazer com que as pessoas se sintam bem, agora, no presente, pois o que tinha restado do passado dela, para mim, foi aquela foto 3x4 quase apagada pelo tempo.” (Mestre Julio Santos)



“Acha mesmo que a fotopintura pode acabar? Hoje eu sei que ela pode se transformar, se adaptar... mas ela não termina. Porque ela não é minha, ela é produto da criatividade do homem...” (Mestre Julio Santos)



"Então a gente igualava no traço e no esbatido. Clareando um e escurecendo o outro, como fosse o caso. A gente tinha obrigação de igualar os dois, em termos de clareza ou contraste, quando se tratava de casal, pois senão olhava na parede e você via só um ficar mais forte que o outro." (Mestre Julio Santos)



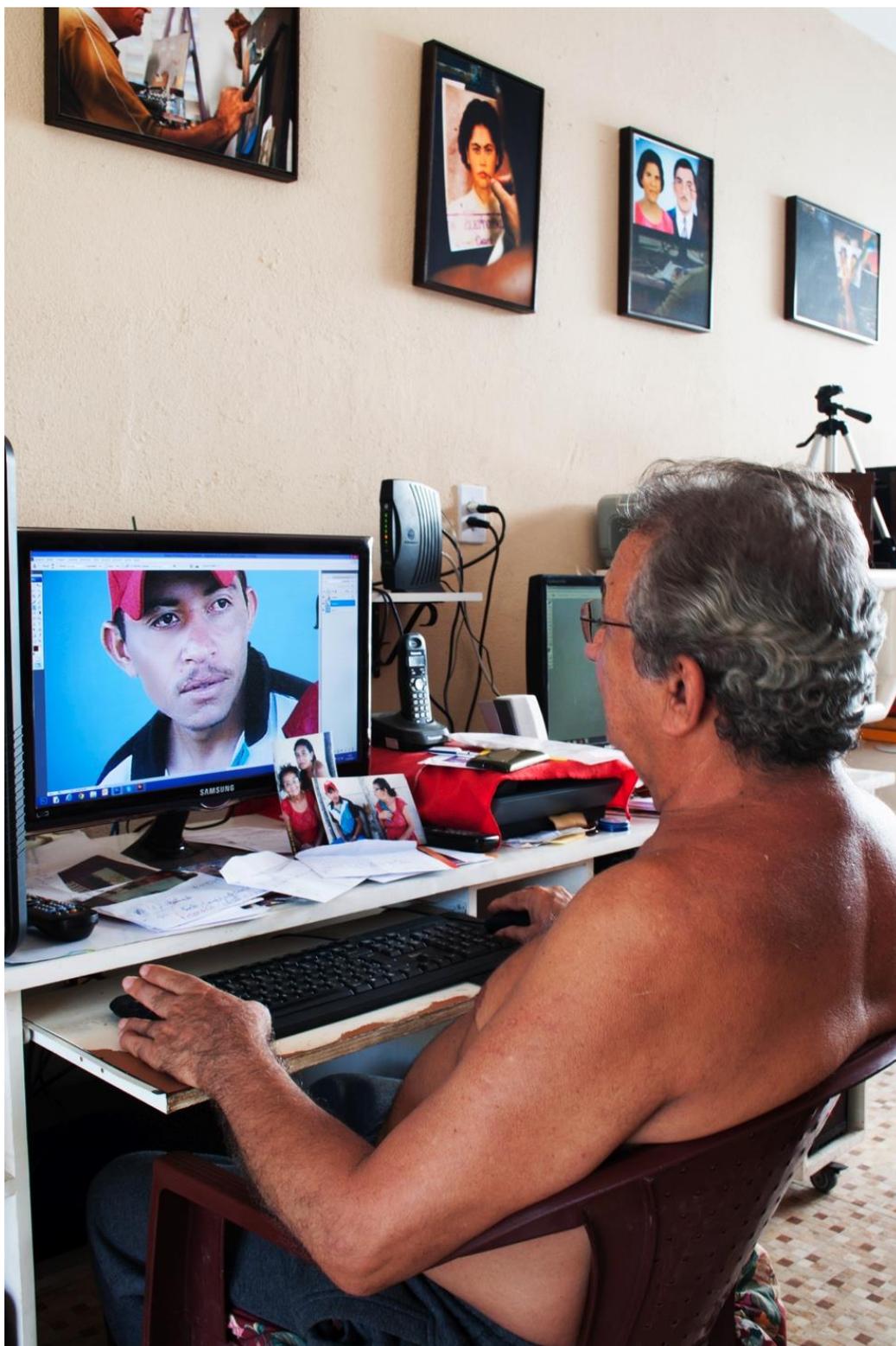
“Em São Paulo era muito comum a moldura oval... eram molduras muito bonitas. Hoje em dia é difícil encontrar alguma que preste. Como essa câmera... igual a essa ninguém vai ter. Eu queria era montar um museu da ftopintura, sabe?” (Mestre Julio Santos)



“Não me canso de falar sobre a fotonpintura. Na verdade o que sinto é um dever... talvez seja a minha religião.” (Mestre Julio Santos)



“As tintas são virtuais... mas eu continuo fazendo a fotopintura do jeito que eu desejo, com o resultado que eu quero. Eu que adaptei o Photoshop pra mim, eu que controlo ele, porque eu não me sujeitei a ele.”



“Até que Quinca, meu irmão, num determinado momento, disse: “Nós só temos uma saída pra gente: vamos ter que comprar um computador. Eu compro e você vai me pagando”. Aí eu comecei trabalhando aqui em casa, por trás do computador, tendo que trabalhar no estúdio, e tendo que em algum momento achar tempo pra aprender o *Photoshop*.”



“Rapaz... não sabe a satisfação de ter você aqui comigo, e você poder acompanhar eu fazendo essa ftopintura. Daí agora você chega lá e manda imprimir num papel bom e pede para seu pai fazer uma moldura bem bonita... não sei se você vai achar o vidro côncavo, mas aí você vê!”

As minhas conversas com Mestre Julio sempre estiveram pautadas, de alguma forma, pelas imagens. Suas narrativas saiam das imagens que compartilhávamos dentro do seu estúdio. E ao utilizar as minhas fotografias, pude perceber que elas conseguiram diminuir a distância entre o Mestre e seu antigo estúdio, e que dessas fotografias poderia acessar suas memórias, afetações e estreitar os laços entre eu e meu interlocutor, Depois de compartilhar com Mestre Julio as imagens que fiz do antigo estúdio, além do acesso às narrativas de sua vida como ftopintor, tive também a oportunidade de conhecer mais intimamente suas sensibilidades e suas formas de ver o mundo, e o outro.

Detalhamento do rosto e a inclusão dos adereços



Finalização do detalhamento aplicando-se sombras e luzes na roupa, que se refletem na elaboração da luz do fundo.

4 MESTRE JULIO NUM BREVE RETRATO DE SI

Em uma conversa com Mestre Julio, uma pergunta surgiu e diante dela um depoimento que revela a ruptura com seu modo tradicional de fazer fotopintura, a necessidade e a capacidade de se reinventar. Então eu pergunto:

“ - E quanto tempo o senhor levou para se adaptar, para tirar o primeiro impacto dessa mudança para o mundo digital? ”

E Mestre Julio me responde, parecendo estar esperando por minha pergunta:

“- Vinícius... você já passou fome alguma vez?

“-Sim. ”

Pois é... pronto. Então você sabe... estou respondendo tudo. Você quando sai de casa, que você sai com fome, no primeiro lago... ele lhe dá o que comer. A primeira fruteira que você encontra, você encontra e não é época de caju, mas tem só o maturi, aquela castanha que é, na realidade, a fruta mesmo, ela está ali. Você não tem como comer. Você corta ela no meio...tira... tira a amêndoa, lava e come. Ela é comestível, porque você tinha que encontrar uma forma de sobreviver. Dali pra frente fazer o que mais? Eu tinha que sobreviver... um sobrinho da minha mulher trabalhava numa gráfica e essa história tá ali naquele livro que você mesmo tem? E eu acho que eu dei ele pra você, não dei? Pois é... Então... um sobrinho da minha mulher, ele trabalhava numa gráfica e sabia muito de Photoshop, mas não sabia de fotopintura absolutamente nada. Então ele conhecia como cortava, como que você montava e pronto era só isso, porque ele montava pra fazer santinho aquele negócio. Aí ele falou... rapaz, passe lá em casa à noite que eu vou lhe mostrar como se faz aqueles teus retratos naquele mesmo negócio que você estava fazendo. E eu estava acabado, abatido pra caramba, depressivo. Tirar filho de colégio, você, assim, tendo que abrir a geladeira e não ter o que comer, você se desespera... coisa de lascar. E aí eu fui pra casa dele. Quando eu cheguei na casa que eu vi ele começar a fazer aquilo aí ele foi e disse eu vou ensinar você fazer isso lá na casa do seu irmão, que ele tem um computador do genro dele... aí... eu disse, rapaz, deixe de brincadeira. E ele falou, eu vou... aí ele vinha, saía do trabalho e vinha na casa do meu irmão. Aí eu fui pra lá. Duas semanas depois eu estava pegando trabalho aqui pra fazer. E eu digo com muito orgulho: Eu já fazia melhor que qualquer um cara desses que trabalha em retrato. Foi tanto que seis meses depois, eu já estava fazendo aquele

retrato que você tá vendo naquela revista ali (fig. 15), uma revista que tem ali, que é de uma pessoa com uns problemas... problemas mentais lá na tamarineira em recife. Eu já estava fazendo ali, já lá. Claro que o tempo foi passando e eu fui aprimorando o trabalho que eu já fazia ali, mas se você olha aquela revista ali, você já viu aquela revista, capa antes e depois?



Figura 15: Fotopintura Mestre Julio Santos publicada na Revista Siará – Fotografia: Vinícius Kusma

Isso é em seis meses depois. Hoje quando eu olho pra esse retrato aqui, eu não tenho vergonha, eu tenho mó orgulho dele, mas hoje isso aqui pra mim, eu ia ensinar esse cara a trabalhar... É, eu iria ensinar ele a trabalhar, porque esse aqui era eu há cinco anos atrás, porque tem defeitos, tem coisas, tem... mas eu já era muito bom em relação aos que tem por aí, que não tem... não tinha ninguém fazendo isso, não tem ninguém fazendo isso. Aí o cara não tinha dente, não tinha nada, então você olha, e aí vê se você vê emenda.

Com o abandono de sua mãe, quando ele tinha ainda nove anos de idade, Mestre Julio relacionou o fato de ver-se obrigado a se reinventar. Segundo ele, naquele momento, a dor de perder a fotopintura era tão grande quanto a dor do abandono da mãe. E sem que eu fizesse qualquer pergunta ele começou a falar:

“Eu tinha nove anos de idade... foi para mim, por exemplo, foi horrível, porque eu tive assim... porque assim... a gente já se sentia abandonados por ela, mas eu viajaria dia 6 de março, eu viajaria para o mosteiro, e era um dia de sábado gordo, véspera de carnaval. E eu morava nessa rua de traz só que lá pertinho da praia de Iracema... meu pai não queria que a gente estivesse com ela... e eu naquele desespero... ela trabalhava no centro da cidade, no chamado abrigo central, e no sábado gordo as três da tarde, sai na carreira, desci pela Monsenhor Tabosa, que você conhece,, toda... passei ali pelo Dragão do Mar, desci aquela ladeira, praça dos leões, nú da cintura pra cima, de suspensório, com nove anos de idade, descalço, fui na carreira até me encontrar com ela... quando encontrei, Mãe!!! Foi

aquele choro, essas coisas todas... me abraçou... aí ela conversou com o patrão dela e me pegou pela mão, a gente saiu... no ponto de ônibus ela chamou o trocador, pagou a passagem me colocou dentro do ônibus, aí trancaram a porta... ela me deixou no ônibus, o trocador puxou aquela porta assim... e ela saiu... aquilo ali para mim foi o segundo abandono, ali eu sofri o segundo abandono, eu nunca vi uma viagem mais longa na minha vida que a viagem de volta, até a casa da minha vó. Tanto que naquele desespero eu não sei como eu cheguei em casa... e... para mim foi o pior momento da minha vida, foi o que marcou a minha vida... foi aquele pedacinho ali...”

Ao pensar nas palavras de Mestre Julio, na forma como foi abandonado por sua mãe, torna-se fácil entender toda a sua preocupação com relação à família. E talvez explique essa facilidade de atrair as pessoas para o seu convívio, como um “coração de mãe” como ele mesmo fala, a sua casa está sempre aberta, assim como eu, muitos outros vieram, e outros muitos irão procura-lo, e posso imaginar que todos serão bem recebidos, com o mesmo carinho e solidariedade que me foi dada desde meu primeiro dia em Fortaleza. Existe em Mestre Julio uma necessidade de ajudar o próximo, uma preocupação com relação à vulnerabilidade social, principalmente de jovens da periferia. Muitos jovens, alguns até moradores de rua, tornaram-se aprendizes dentro do Áureo Studio, segundo Mestre Julio:

“(...) meninos e meninas que estavam pelas ruas, que ganharam uma oportunidade de aprender um ofício... muitos deles hoje já constituíram família, tem esposa, marido, filhos... e eu queria ter resgatado muito mais gente, pois a fotopintura permite isso, meu pai também tinha essa preocupação e fazia muito disso, tinha uma preocupação não só de formar artistas, mas de formar homens, formar pessoas. E mesmo hoje com o computador, se tivesse um lugar cheio desses “bichinhos” aqui, com o mínimo de estrutura daria para ensinar muita gente, Vinícius... o que eu mais queria era poder ensinar tudo o que eu sei, mas sozinho eu não tenho como, pois, isso demanda muito dinheiro, sabe? Pois por pelo menos 30 anos, eu tirei muita gente da rua... como o Luiz, um rapaz bom, o pai era alcoólatra. E eu acabei criando ele como um filho. Fiz ele estudar... estudava de noite e trabalhava no estúdio comigo de dia. E hoje é um sujeito bem casado, que passou vários problemas com os filhos, porque de quatro filhos três tem problemas, mas continua sendo um caro do bem, com princípios.

Ao longo do tempo, e dos vários cursos, palestras e oficinas de fotopintura ministrados, Mestre Julio se descobriu um educador (fig. 16 e 17), descobriu um

meio de repassar seus conhecimentos, algo que sempre foi claro para mim, mas que se evidenciou ainda mais durante meu período em campo, essa necessidade de promover a fotopintura. Como o Mestre mesmo fala, ele se tornou um monge da fotopintura, pois nas palavras dele a fotopintura é sua religião.



Figura 16: Diploma conferido à Mestre Julio – Fotografia: Vinícius Kusma.

Este diploma, segundo Mestre Julio, lhe foi dado em razão das oficinas de fotopinturas ministradas por ele no Colégio Militar de Fortaleza, no ano de 2014. Além disso tive a oportunidade de acompanhar Mestre Julio no Curso de restauração digital de fotografias, ministrado por ele, e organizado pelo Centro de Profissionalização Inclusiva para a Pessoa com Deficiência (CEPID), em Barra do Ceará, considerado o bairro mais antigo de Fortaleza, localizado no extremo oeste da cidade. O curso teve duração de um mês, com encontros diários, todas as manhãs, totalizando 20 horas semanais. Totalmente gratuito, o curso era aberto a todos interessados em fotopintura e restauração digital de fotografias, porém com um limite de 20 vagas. Infelizmente não pude acompanhar o curso integralmente, pois seu início deu-se dois dias antes de me despedir de Fortaleza, dia 28 de janeiro de 2015.



Figura 17: Mestre Julio no Curso de restauração digital de fotografias no CEPID

4.1 ENTRE O POPULAR E O CONTEMPORÂNEO

“Na verdade a fotografia e a fotopintura sempre foram e sempre serão contemporâneas...”
(Mestre Julio Santos)

Durante meu período em campo, percebi a insatisfação de Mestre Julio com relação as conceituações a respeito das fotopinturas, como “fotografia vernacular”, “fotografia popular”, “fotopintura contemporânea” e “retrato pintado”. Para Mestre Julio a fotografia é fotografia apenas, assim como a fotopintura. Para o mestre a fotografia mostra ao longo de sua história que é naturalmente, essencialmente, mutável e que, do século XIX até hoje, independente das mudanças em seus métodos de produção e reprodução continuou e continua sendo fotografia.

“Eu acho que a fotografia, a fotopintura são contemporâneas sim... sempre foram é tanto que o lambe-lambe é contemporâneo... super contemporâneo. Ele na época que a fotografia era o quê? Você levava três dias para entregar, o cara que fez aquilo... que fez aquilo que o pessoal chama de lambe-lambe, ele, entregava em 20 minutos, então ele era super contemporâneo. Então ela, a fotografia ela é contemporânea sempre... ela é fotografia desde a época que ela é revelada no vapor de iodo e aí vai. Então esses questionamento eu sou... eu sou meio esquisito porque eu vivo questionando essas coisas, porque eu vivi no meio da fotografia, vivo no meio da fotografia e sempre achando que a fotografia tem alguma coisa pra você descobrir e as coisas que foram descobertas e abandonadas, ela são tão recentes quanto.. por exemplo... todo mundo hoje ainda corre atrás daquelas fotografias em porcelana pra botar em túmulo. Não é? Então elas continuam contemporâneas, porque as pessoas continuam a procura-las, né? As pessoas vêm restaurar uma ampliação, quer dizer, quando você restaura, o restaurador é mais contemporâneo que o Papa, porque ele está restaurando, quer dizer, ele tá vivo, ele está trabalhando na fotografia, naquilo que a gente chama de fotopinturas.”

Segundo João Carvalho Ribeiro Rosa (2008) não há uma expressão específica que seja inteiramente satisfatória para caracterizar o universo das fotografias e fotopinturas que pessoas de diferentes realidades culturais fazem ou mandam fazer, com a intenção de registrar, representar e produzir ou criar recordações de certos aspectos de suas vidas. Para ele, o termo “popular” se refere a imagem em um universo dos usos e de uma estética de massas, ao mesmo tempo em que o termo vernacular caracterizaria uma imagem feita de modo “integrado nos costumes sem a interferência de preocupações estéticas formais” (ROSA, 2008:11). Mas isso não inclui o trabalho de Mestre Julio, ao levar em conta sua preocupação com a técnica e a estética. Segundo Hall (2003), a interpretação do conceito de

popular para o senso comum remete àquilo que o povo faz ou fez. Para o autor tal noção se aproxima “de uma definição ‘antropológica’ do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do povo” (HALL, 2003:256). Este conceito, para Hall, ganha a função de indicar a participação dos sujeitos como autores no processo de construção simbólica, e não apenas como destinatários inertes e manipulados pelos padrões popularizados.

Titus Riedl (2010:17) adiciona ao conceito de “fotografia vernacular” a ideia de uma fotografia/fotopintura anônima, geralmente de caráter íntimo e sem pretensões artísticas, o autor se apoia principalmente nas fotopinturas produzidas em Juazeiro do Norte.

Riedl (2010) e Rosa (2008) compartilham a ideia de que esse tipo de produção fotográfica não possui, exclusivamente, grandes preocupações formais. Caracterizam-nas como imagens com uma produção que está de certa forma amarrada a seus usos e funções posteriores, como objetos de representação e memória com uma constituição estética elaborada que acaba fortemente justificada pelos papéis sociais que ocupam. Em outras palavras, para estes autores, essas imagens não carregam nenhum valor estético, apenas quando integradas a certas dinâmicas sociais. Esta generalização é fortemente criticada por Mestre Julio, pois ela acaba definindo, a fotopintura produzida em Juazeiro do Norte como o padrão representativo da fotopintura de todo o Nordeste.

Neste sentido, o conceito de fotografia vernacular apresentado por Rosa (2008) e Riedl (2010) designa, genericamente, as imagens de uso particular, que não são produzidas para cumprir uma função artística ou informativa, mas apenas para participar da (re)configuração de trajetórias individuais e coletivas. Trata-se de um colecionismo fotográfico privado, um mecanismo que pode ser formador da própria história de vida, quando se integra às dinâmicas sociais em que os sujeitos se inserem, e também pode ser o modo de como os indivíduos e os grupos acumulam, ao longo do tempo, imagens que funcionam como fragmentos de lembranças. Atribui-se a esses fragmentos uma determinada conexão através de uma obscura relação entre o que as fotopinturas mostram e o que se desenvolve para além do seu teor imagético, criando uma contínua (re)construção de memórias.

Porém, pensar a fotopintura hoje, é pensar o retrato em suas múltiplas relações com a sociedade do final do século XIX e início do século XX, e isso

implica, como operação crítica, analisá-lo não somente pela constituição e avanços de sua materialidade, mas colocá-lo à luz das especificidades das “imagens de consumo”, aquelas imagens pautadas tanto por um ideal de visualidade como por um ideal de mercado, do dar-se a ver/ser visto que fez e ainda faz do ato de representar ou se auto-representar uma forma de codificação e delimitação de status social e até mesmo político. O estudo das imagens, neste caso, especificamente a fotografia e a fotopintura, como bem menciona Panofsky (1991) em seu método iconológico, impõe o estudo de sua historicidade material e social.

Quando iniciei a pesquisa sobre fotopintura, a pergunta que ecoava em minha cabeça era “por que as pessoas ainda consomem fotopinturas no Nordeste? ”, e ela só obteve uma resposta quando convivi com Mestre Julio, pois foi ele que categoricamente deu uma das respostas para essa questão “quem mantém a fotopintura viva são os vendedores... a figura mais importante dessa *net*, dessa rede, ele não pode ficar à margem dessa pesquisa, porque é ele que mantém os estúdios... os estúdios nasceram do vendedor. “ Sendo assim, minha concepção sobre o papel dos vendedores nesse processo, mudou, pois para mim, a figura de Mestre Julio era o ponto chave para explicar o fato de a fotopintura ainda existir, mas ouvir dele, que o vendedor foi, de certa forma, o centro da sua existência enquanto fotopintor, foi surpreendente.

Para Mestre Julio, o vendedor além de manter o comércio da fotopintura também ditou moda na sua visualidade, pois geralmente as escolhas dos clientes eram influenciadas pelas sugestões dos vendedores, isso acabou cunhando um estilo recorrente em muitas fotopinturas produzidas no Nordeste, o homem de terno azul marinho e a mulher com um vestido estampado.

Os retratos, tanto com a fotopintura quanto com a fotografia, devem ser pensados não apenas no seu teor visual, mas também no seu universo material e as técnicas que envolveram e desenvolvem sua materialidade em prol de uma produção visual cada vez mais industrializada e comercial. Segundo José Reginaldo Gonçalves,

na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus

deslocamentos e transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva (Gonçalves, 2007: 15).

Durante o período que compreende o final do século XIX e início do século XX, o retrato pictórico e o retrato fotográfico estiveram simultaneamente interconectados, formando metaforicamente um círculo vicioso de relações, separados obviamente por suas materialidades, porém profundamente unidos pelo ideário visual vigente e suas intenções de mercado.

Segundo a observação de Fabris (2000), ao ser regida pelas convenções de um novo binômio - o da automatização/criação - a fotografia subverteu a tradição pictórica, a qual estava calcada no par manualidade/criação. Em função disso, a fotografia rompe com a perspectiva renascentista e instaura outra forma de arte (FABRIS, 2000:8-9). Para Borges (2003), portanto a fotografia criaria, a nosso ver, uma cultura visual mais dinâmica, transitória e fragmentada, porém comprometida com a preservação da memória individual e coletiva. Embora em parte possamos concordar com Fabris, nosso ponto de discordância encontra-se na palavra subversão, pelo menos no que se refere à produção de fotopinturas nesse período compreendido entre o final do século XIX e o século XXI. Neste caso especificamente, subverter não seria o termo correto na medida em que fotopintor e fotógrafo, respectivamente pintam e fotografam sobre o suporte do mesmo ideal – a representação de um visual próximo do modelo ou, por vezes, idealizado e fabulado a partir dele.

Ao encontro de Fabris (1991), Amar (2011) também afirma que miniaturistas, fotopintores e praticantes da pintura histórica pouco a pouco foram perdendo as suas “quotas de mercado”. Benjamin (1989) também considerou que a fotografia levaria à destruição do estatuto profissional dos retratistas em miniatura. Segundo Dubois (1992), o poeta francês Baudelaire afirmava que estava sendo permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções e que cedo a fotografia a

suplantaria ou simplesmente a corromperia, graça à aliança natural que acharia na estupidez da multidão.

No entanto, segundo Alain Corbain (1999) foi a fotografia que permitiu a democratização do retrato, conseqüentemente da fotopintura. Pois pela primeira vez a fixação, a posse e o consumo em série de sua própria imagem estavam ao alcance do homem comum. “[...] Ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima, que democratiza o desejo do atestado social. Os fotógrafos o perceberam muito bem”. (CORBIN, 1999: 425)

Segundo Mauad (2008), no sentido da democratização do desejo do atestado social, a questão da materialidade dentro do contexto de produção da fotopintura e da fotografia torna-se importante na medida em que se considera a imagem como produto, a imagem consubstanciada em matéria, e a capacidade dessa imagem potencializar a matéria em si mesma, no intuito de objetivar o trabalho humano, e torná-lo resultado de um processo de produção de sentido social e como relação social. Para esta autora, a imagem visual compreendida como uma relação entre sujeitos - neste caso, fotopintor, vendedor e retratado - engendra uma capacidade narrativa que se processa em uma dada temporalidade. Ela estabelece dessa forma um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a história (MAUAD, 2008:20). Esse campo, para Meneses (2005), é o que define a ordem do visível (e do invisível).

Para Meneses (2005), a produção da imagem opera como dispositivo que coloca em mediação, de um lado o sujeito que olha, e de outro, a imagem que ele elabora, e isso acontece pela manipulação de um dispositivo de caráter tecnológico (fotógrafo e sua câmera e o fotopintor que usa a fotografia como modelo), que possui determinadas regras definidas historicamente e que são integradas às tecnologias da visão.

Segundo a problematização trazida por Meneses (2005) quanto ao domínio do visual, é preciso considerar a recepção dessa imagem, que está associada ao valor atribuído a ela pela sociedade que a produz, mas também a recebe e a consome. Na medida em que este valor, seja pictórico ou fotográfico, está mais ou

menos balizado pelos efeitos de realismo ou fabulação da imagem e seu teor artístico, vai direcionar para uma conformação histórica de um certo regime de visualidade. Sendo assim, se esta relação da imagem com o seu referente e o seu teor de iconicidade é de uma ordem estética, o julgamento (ou apropriação) será passível das condições de recepção e de como, através dessa recepção, será atribuído o valor à imagem.

4.2 A FOTOPINTURA

Ao trazer noções históricas e conceituais sobre a fotografia, torna-se necessário identificar/definir o que é a fotopintura, como forma de entendermos o trabalho de Mestre Julio e a sua importância como guardião e divulgador dessa técnica. Para dialogar com Mestre Julio, trarei um pouco do estudo feito por Titus Riedl (2002) no Cariri. O autor pesquisa a fotografia popular no Brasil há algum tempo, e é hoje um dos maiores colecionadores de fotopinturas. Atualmente, possui um acervo com aproximadamente 5 mil exemplares, desde imagens descartadas pelos estúdios e pelos próprios consumidores, até retratos que lhes foram presenteados por diversas famílias durante suas pesquisas.

Titus Riedl afirma que:

as técnicas de retoque da imagem fotográfica e da pintura sobre fotografia, ou seja, o foto-retrato pintado, acompanham a arte fotográfica desde os anos 50 do século XIX, quando surgiram os negativos e a possibilidade de ampliação em papel. Na falta de coloração das imagens, o trabalho do pintor-retocador torna-se fundamental para dar uma verossimilhança ao retrato em preto e branco, e assim obter maior êxito na sua comercialização. (RIEDL, 2002:111)

Tentar delimitar o precursor e o período exato do início da fotopintura é, de certa forma, arriscado e fadado ao equívoco. Pois para Mestre Julio, e também para Kossoy (2001), muitos fotógrafos e pintores se empenharam no aperfeiçoamento das imagens fotográficas, o que dificulta nomear um precursor para a fotopintura. Porém Chiodetto (2010) atribui ao alemão Franz Seraph Hanfstaengl, uma técnica de retoque de fotografias, a qual foi apresentada em 1855, na Exposição Universal de Paris, momento que marca a primeira mostra de fotografias em uma exposição. Para o autor, ao evidenciar os benefícios que os retoques poderiam trazer à

fotografia, Franz Seraph mostrou para muitos a possibilidade que esse ‘espelho do real’ daria para simular uma situação, ou seja, criar uma nova ‘realidade’.

A diferença da técnica de Hanfstaengl estava na cor, ou na ausência dela, pois seu retoque dava-se pela manipulação dos tons de cinza sobre o papel fotográfico. Segundo Chiodetto (2010), isso motivou outros pesquisadores a investigar a possibilidade de fazer o mesmo com tintas coloridas, com a finalidade de resolver um “problema” da fotografia daquele período: a falta de exatidão na reprodução das cores existentes no mundo real. Porém Kossoy (2001), atribui a Disdéri a criação do processo de fotopintura com o uso de pigmentos coloridos, em 1863. Um dos responsáveis pela popularização do retrato ainda no século XIX, criador do formato cartão de visita, teria sido o primeiro a utilizar uma base fotográfica de baixo contraste e aplicar tintas para dar cores às imagens. Assim, a fotografia se tornou, para muitos artistas, um esboço das formas, um facilitador na execução do retrato, que poupava o pintor de ter que realizar o desenho do rosto do cliente, e também acabaria com a necessidade do tempo de exposição do cliente diante do artista, na medida que ao artista seria necessário apenas a fotografia do cliente como modelo.

Este acabou se tornando o procedimento técnico básico da fotopintura que viria se popularizar no Brasil no século XX, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, segundo Chiodetto (2010) e Riedl (2010). Riedl (2002) investigou a produção no Nordeste Brasileiro, identificou os agentes envolvidos em uma determinada cadeia produtiva que surge em torno da fotopintura, devido a sua forte popularização. O autor traz a figura do vendedor ambulante, ou bonequeiro, como é chamado popularmente, principalmente na região de Juazeiro do Norte, e esse nome segundo Mestre Julio, se dá pela falta de qualidade das fotopinturas produzidas por lá “eles transformavam a fisionomia das pessoas... transformavam ela em verdadeiros bonecos” (fig. 18).



Figura 18: Fotopintura da região do Crato – Acervo Mestre Julio

O vendedor, como se refere Mestre Julio, ou bonequeiro, como se refere Riedl (2002), era o profissional que viajava pelo interior oferecendo o serviço de fotopintura. Ele recolhia os originais fotográficos e anotava os dados do cliente, bem como as orientações anotadas em seus respectivos envelopes (fig. 19), para a realização da imagem final.



Figura 19: Fotopintura de Mestre Julio Santos – Produzida pelo meio digital e impressa em papel fotográfico de celulose. Vendedor Sitônio, Quixadá-CE

Segundo Mestre Julio, o trabalho de Titus Riedl é muito importante, porém para ele deveria servir, também, para desmistificar alguns conceitos sobre a fotopintura, e não para ajudar a perpetuá-los. Pois para o Mestre, a fotopintura no Brasil e, principalmente no nordeste, não deve ser tratada como uma técnica única e sem nuances, mais precisamente no que tange suas nomenclaturas e modos de produção. Riedl (2002) refere-se também ao “puxador de telas”, ou o “amplificador”, para Mestre Julio. O amplificador era o responsável por copiar e ampliar o retrato dentro da câmara escura. A imagem apenas do rosto deveria ter contrastes suaves e contornos que desaparecessem atrás da fotopintura.

Mestre Julio descreve as etapas¹⁵ da fotopintura de forma específica: loteamento e repasse; reprodução; contorno; ampliação; lavagem e colagem;

¹⁵ Etapas da fotopintura nos padrões Áureo Studio: 1 – Loteamento e repasse – recepção da encomenda do vendedor ou organizador; controle do encaminhamento, em lotes, para a pintura e repasse da qualidade final do trabalho.

2 – Reprodução – cópia das imagens originais, em sua maioria fotos 3x4.

3 – Contorno – recorte do rosto no negativo reproduzido com tinta opaca, apagando-se os relevos do cabelo, ombro, roupa e fundo, utilizando-se, para isso, a mesa de luz.

4 – Ampliação ou “puxar” – cópia em positivo do negativo reproduzido, ampliado em papel fotográfico.

5 – Lavagem e colagem – depois do processo de revelação química do papel, lavagem do papel para serem retirados os resíduos químicos da cópia. Depois da secagem, inicia-se a colagem num cartão.

6 – Retoque – pintura da primeira camada no rosto e pescoço, traçando-se o formato dos olhos e da boca e retocando-se rugas, sombras, imperfeições da pele, cabelo e luzes. Esta é a etapa mais delicada e por isso é executada pelo Artífice mais experiente e talentoso.

7 – Colorir – depois de retraçado o rosto, colorem-se a maçã do rosto, os olhos e as sobrancelhas.

8 – Roupas – desenha-se o traje conforme a solicitação discriminada no envelope da encomenda: um paletó, vestido florido ou de noiva, corrente de ouro, brincos. A gravata, lenço e a forma geral do paletó geralmente eram feitos com um molde recortado previamente.

retoque; colorido; roupa; afinação, esbatimento e repasse. Mestre Julio explica que, na década de 1950, quando iniciou seu trabalho na fotopintura, a fotografia em preto e branco era ampliada, colada em um cartão e entregue ao coloridor. A pintura era feita com tinta d'água, sendo que as tiras de tinta eram vendidas junto com um “caderninho Kodak”¹⁶.

Mestre Julio faz questão de salientar que existem diferenças estilísticas entre os profissionais de diferentes regiões do Brasil: em São Paulo e no Rio de Janeiro, segundo ele, era predominante o uso da tinta a óleo, o que conferia uma grande durabilidade aos retratos, com a diferença de que, no Rio de Janeiro, os fotopintores utilizavam, para fazer o fundo, pinceladas como os artistas plásticos, e não a pistola para a aplicação da tinta, como se fazia em São Paulo. Além disso, em São Paulo havia uma tendência a usar um tom mais claro para o fundo ao redor do rosto e bastante escurecido nas bordas, fazendo uma espécie de moldura esfumada. Já os fundos feitos ao estilo do Rio de Janeiro (e muito utilizado em certas regiões do nordeste) eram chapados, ou duros como ressalta Mestre Julio.

Como já mencionado, Mestre Julio teve como mestre Antenor Medeiros, principalmente na fotopintura. Ele afirma que apesar de sempre ter gostado de arte, e de ter desejado tornar-se um pintor, nunca possuiu talento para isso. Porém, sempre que lhe sobrava um tempo, dedicava-se à pintura e ao desenho, e considera que uma das influências ocorreu em razão do convívio com profissionais dentro das oficinas nas quais trabalhou, principalmente as do Áureo Studio. Mestre Julio destaca que, quando iniciou na fotopintura, o único local que oferecia ensino de arte no Ceará era a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), e dela surgiu um número considerável de profissionais/artistas, os quais posteriormente ganharam seus espaços nos estúdios de fotopintura. Sendo assim, Mestre Julio considera isso um fator determinante para sua formação profissional e artística, pois seu convívio

9 – Afinação – trabalho feito para riscar com leveza o retrato em pontos mais claros e irregulares, para retirar falhas, pontos imperfeitos ou pequenas manchas. Para isso, usa-se um lápis bem apontado ou um estilete.

10 – Esbatimento – retirada do excesso de tinta, criando-se luzes nos cabelos, nos olhos e no fundo, e retirando-se um pouco da tinta com borracha.

11 – Repasse – revisão de todo o trabalho antes da entrega.

¹⁶ Tiras Kodak ou “caderninho Kodak”: Pigmentos solúveis à base de água impressos em tiras coloridas. Utilizados no Áureo Studio com pincel umedecido em água.

diário com esses profissionais acabou educando o olhar, baseado em uma estética acadêmica.

Embora Mestre Julio insista em dizer que não se vê como um pintor, as imagens (fig.20 e 21) mostram, respectivamente, seus traços suaves no desenho, retratando suas filhas, e um domínio da paleta de cores na pintura, com o retrato do seu pai. Nas três imagens Mestre Julio usa a representação de bustos, segundo ele, seu intuito foi a busca por uma representação fiel dos retratados e também uma representação idealizada, que está expressa nos atributos incorporados à imagem: roupas formais e, como ele mesmo destaca, solenes. As meninas ganharam uma mistura de luxo e romantismo em seus vestidos, com adornos em flores, fitas e um camafeu; com adereços que remetem a uma distinção social, podemos observar o chapéu enfeitado com flores e um leque. (fig. 20)

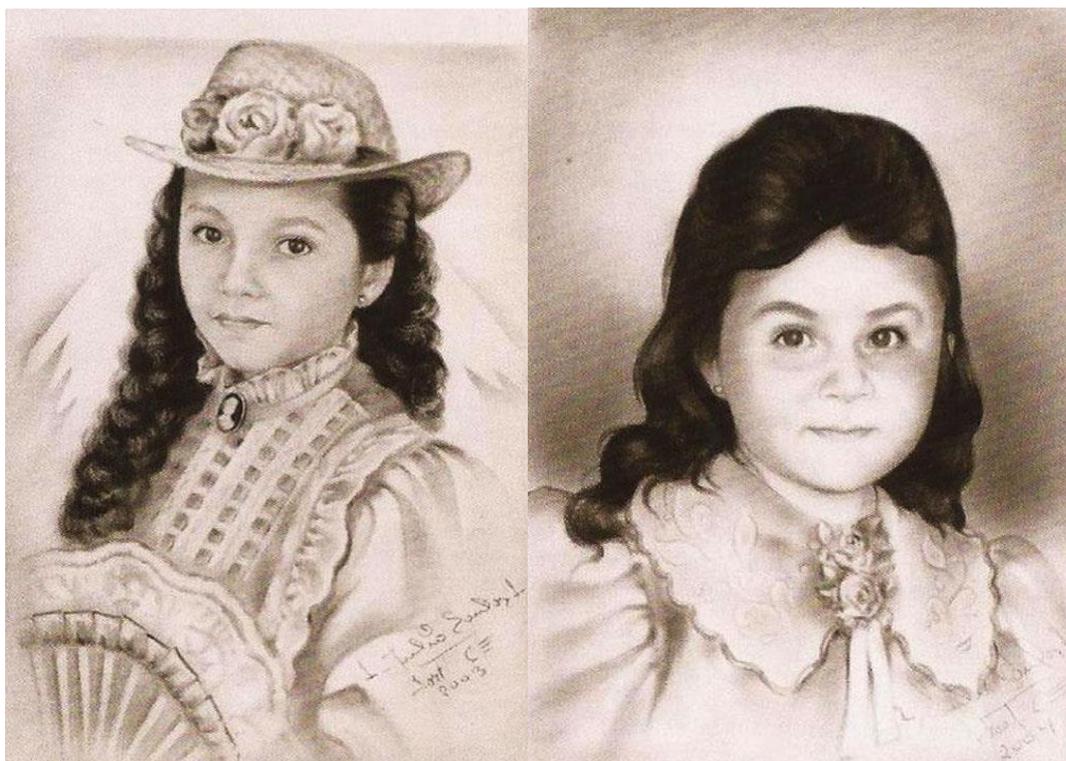


Figura 20: Retratos das filhas de Mestre Julio, Rebecca e Manuela.

No retrato pictórico do seu pai (fig. 21), sua roupa também mostra uma intenção de distinção social, e a pose frontal do modelo, além de imprimir uma certa imponência da figura paterna e ocupar grande parte da tela, mostra o enquadramento padrão das fopinturas, que traz sempre o modelo de frente, o que se explica mais pelo fato do uso recorrente das fotografias 3x4 para confecção das fopinturas, as quais muitas eram produzidas pelos próprios vendedores, do que

por simples intenção de um ideal estético ou estilístico. Ao relacionar esta imagem com a fotopintura produzida por Mestre Julio, percebe-se sua busca por um fundo com textura, de pinceladas mais livres, o que não está presente em suas fotopinturas, segundo o Mestre uma parte deve-se às preferências dos clientes, e outra aos próprios formatos já consolidados pelo mercado da fotopintura.



Figura 21: Pai Didi – Pintura de Mestre Julio Santos

Este retrato de Pai Didi, pai de Mestre Julio, está pendurado na parede do Centro Pai Tobias, ao lado direito do altar, marcando sua presença neste espaço que foi criado e comandado por ele durante muito tempo.

Seguindo na análise do trabalho de Mestre Julio, trarei três imagens para dialogar com minhas reflexões.

Na Figura 22, temos a fotopintura de um casal. Esta fotopintura foi feita no antigo Áureo Studio, ainda pelo método tradicional, segundo o Mestre este trabalho tem aproximadamente 50 anos. E recentemente voltou para suas mãos para ser restaurado, porém agora por meio digital.



Figura 22: Fotopintura produzida no Antigo Áureo Stúdio – Mestre Julio Santos

Seguindo o padrão da fotopintura, a mulher é representada na frente do homem¹⁷. A roupa dela, é sem decote e de cor sóbria, mas ostenta colar e brincos, o cabelo escovado e preso. A imagem do homem é a do clássico terno azul marinho,

¹⁷ Para Mestre Julio e seu irmão Quincas, a representação da mulher sempre na frente do homem explica-se pelo fato de a mulher ser a cuidadora do lar, quem mantém a casa funcionando e em harmonia, enquanto o homem, o “patriarca” traduz superioridade e protecionismo dada sua dedicação ao trabalho agindo como quem sustenta os demais parentes. Por isso sua figura sempre retrata uma personalidade sóbria, preocupada em fornecer meios necessários para a subsistência da família cumprindo com o ideal de compromisso estabelecido no momento do seu voto de responsabilidade para com sua companheira. Segundo Mestre Julio, a roupa alinha-se com essa realidade “por isso a opção pelo traje em terno e gravata, como alusão ao sentido de seriedade e comprometimento.”

outra representação frequente na fotopintura. O casal mostra-se com um semblante sério. Segundo Mestre Julio isso é um reflexo da quase solenidade que constituía o ato fotográfico naqueles tempos: um momento ímpar para se eternizar uma imagem de si, não poderia ser “desperdiçado” com a produção de imagens espontâneas. Mestre Julio afirma “imagina naquela época uma pessoa do interior parar na frente de uma câmera para fazer um retrato, com toda sua timidez e pudor... acho que nem se fosse obrigada conseguiria rir para a câmera. ”. Mas para ele, a rigidez da pose e dos semblantes, de certa forma, era necessária também para facilitar o trabalho do vendedor, pois era uma forma de perder menos tempo com o registro. Como o Mestre descreve, esse momento de “bater a fotografia” tornava-se um evento e as pessoas cuidavam do penteado e a adequada, e o fotógrafo as ajeitava, ajudando-as a alcançar, na fotografia, o resultado que esperavam. Com toda capacidade e possibilidade criativa do fotopintor, na fotopintura, a pose rígida se mantém, e isso em muitos momentos fez parte direta, ou indiretamente, do ideal de representação, a vontade de que a fotopintura alcançasse o status de um símbolo de distinção social. E os elementos que compõem a imagem acabam por contribuir para isso: a pose, a seriedade, a formalidade do vestuário e dos demais atributos.

Outros dois pontos podem ser considerados nesta fotopintura. O primeiro é em relação à composição do fundo, pois possui uma cor única e chapada, sem as características das produções de São Paulo, que segundo Mestre Julio faziam fundos escuros nas bordas e esfumados com efeito de moldura (fig. 23). E o segundo, a imagem da mulher mostra um enquadramento e uma distribuição de luz e sombras um pouco diferente do homem. Provavelmente, a fotopintura foi produzida a partir de dois originais diferentes, contemplando uma de suas práticas recorrentes, que é unir as pessoas em uma única imagem, a partir de imagens distintas. André Rouillé (2009) afirma que, de certa forma, há uma perda do elo com o mundo na crise da fotografia-documento, e a fotopintura pode ser uma solução para esse problema, pois o que em dado momento e contexto, a fotografia pode deixar de mostrar, como por exemplo a relação matrimonial entre os modelos, a fotopintura torna possível, mesmo que por mera simulação.



Figura 23: Fotopintura produzida em São Paulo na década de 1950 - Acervo Mestre Julio Santos.

Um aspecto importante, o qual Mestre Julio faz sempre questão frisar, é o papel do vendedor. Para ele, no passado, o vendedor, ou o “galego”, como era chamado na época, tinha na venda da fotopintura apenas mais uma de suas

atividades profissionais. Pois muitos eram, como Benjamin Angert, também, vendedores ambulantes de tecidos e outros produtos que, ao percorrerem o interior, vendiam tecidos para que a pessoa fizesse uma roupa nova, e aproveitavam para convencê-la também a fazer alguma encomenda de fotopintura. Tecidos como a casemira cinza ou azul para os ternos dos homens e os estampados ou de cores lisas para os vestidos das mulheres, eram os mais comercializados na época, e que constituíram as influências dos vendedores na preferência dos clientes, as quais vemos registradas nas fotopinturas. A fotopintura permitia a escolha de qualquer vestimenta ao cliente, porém, o que se observa são aspectos recorrentes nas imagens, os homens apresentam geralmente ternos cinzas ou azuis, e as mulheres se mostram, quando mais jovens, com trajes estampados ou de cores vivas; e quando mais velhas prevalece as cores mais sóbrias. Embora ainda possamos encontrar tais representações, é possível afirmar que, atualmente, estes padrões passam por mudanças devido ao uso do *photoshop* como ferramenta nesse novo modo de produção da fotopintura.

O *photoshop* marca a mudança nos modos de fazer fotopintura para Mestre Julio e outros fotopintores que ainda se mantêm ativos, ao se verem-se imersos em uma crise do modelo de produção de suas oficinas de fotopintura tradicional, uma crise alavancada pela avalanche das tecnologias digitais de produção e tratamento de imagens que mudaram radicalmente o contexto de seu mercado consumidor. Mestre Julio, após um período de resistência, se rende ao meio digital e dedica-se ao aprendizado, ou a readaptação do *photoshop*, pois ele acredita ter adaptado o programa para suas necessidades, readequando algumas de suas ferramentas para os modos de fazer de sua fotopintura tradicional. E é possível perceber em seu discurso o quanto busca transferir o estilo da fotopintura feita com tintas, pigmentos e o papel para as imagens que ele trabalha com o uso do *photoshop*. Hoje Mestre Julio consegue ver as vantagens do programa:

O pessoal usa isso aqui sabe como? Pra poder diminuir cintura, aumentar cintura, afastar um pouco as coisas????, mas não é só isso pra isso. E esse aqui faz esse trabalho aqui sempre belíssimo... são ferramentas que estão aqui que não era pra isso e eu descobri que ela serve pra isso. Todo mundo aqui usa pincel e usa o lápis pra poder fazer desenho eu não... eu uso superexposição ou subexposição, porque senão ele não fica perfeito. Se você usar pincel ele carrega uma quantidade de tinta que quando você

clica... ele endurece, fica chapada, você não consegue esbater. Mas se você usa superexposição, você dá a tonalidade que você quer. Uso a ferramenta “desfoque” com a ferramenta “borrar”. Do mesmo jeito que era com o esfuminho. O excesso você tira depois e vai ficar bom.



Figura 24: Fotopintura Mestre Julio Santos – Fotografia: Vinícius Kusma

Na Figura 24 Mestre Julio nos dá uma noção do poder de fabulação que a fotopintura possui, pois, ao confrontar o original e a fotopintura, podemos perceber as modificações (algumas delas descritas no envelope pelo vendedor), a troca das roupas simples por outras mais distintas, a inclusão dos brincos e colares, o leve embelezamento do rosto e a retirada do fundo original que evidencia uma residência pobre e humilde, dando lugar ao fundo claro e clássico das fotopinturas tradicionais. Com o uso do *photoshop* as roupas desenhadas à mão deram lugar a roupas recortadas de imagens retiradas da internet, Mestre Julio afirma que faz uso desse recurso, às vezes, quando o tempo se torna seu inimigo diante de um grande volume de encomendas (fig. 25).



Figura 25: O balcão das encomendas, com algumas fotopinturas prontas esperando pelo vendedor. Na caixa de papelão ficam as encomendas que ainda não foram feitas.

A imagem que nasce da arte da fotopintura a partir de uma fotografia convencional, da qual produz-se uma (re) configuração técnica-artística na busca por um refinamento perfeito da imagem do indivíduo em foco, sofre uma interferência direta do artista. Geralmente as fotografias chegam para Mestre Julio muito desgastadas, o obrigando à tarefa de restauração. Um trabalho que exige perspicácia, algo que me parece inato ao Mestre, e aperfeiçoado pelos anos de experiência, práticas e estudos minuciosos, pois além de exteriorizar seu talento, Mestre Julio busca sempre a qualidade da arte em questão.

Para o artista, assim como para o artífice (SENNETT, 2009), longe de ser apenas um mero capricho, seu refinamento é fruto do incessante desejo de fornecer um trabalho de qualidade, pois ele acredita lidar com os desejos e os sonhos das pessoas, principalmente aquelas cuja a contemplação do belo lhe foi privada por uma série de fatores que interferem nesta concepção. Mestre Julio afirma que é sua a responsabilidade de definir os melhores traços para apresentar uma representação à altura do que se espera. E foi com esse pensamento que ele agregou valor e

credibilidade ao seu trabalho, conquistando até mesmo seus funcionários que desejavam ter fotopinturas de si feitas por Mestre Julio. Sendo assim o Mestre fala:

“(...) aqui dentro do estúdio você pode ver... não tem nenhuma fotopintura minha. Eu mesmo não tenho... apenas a que fiz para o livro, mas fiz no computador (...) mas os meninos que trabalharam comigo todos tinham. E não tinha nenhum deles que quisesse estar de camisa, ele queria era estar de terno e gravata, a exigência era que o retrato fosse para o meu cavalete para que eu fizesse. Parecia que eles tinham o desejo que eu desse uma identidade para eles, que eu fizesse deles aquilo que eu queria que eles fossem, e não simplesmente aquilo que eles eram ou desejavam ser... e eram todos, homem e mulher, porque também tinha mulher trabalhando aqui. E vinham para mim: - Julio faz aí! E eu perguntava: - E a roupa? Falavam: - você faz do seu jeito. Faz o cabra do jeito que você quiser. E todos eles ficavam satisfeitos. Muitos viveram quantos anos aqui dentro? Uns 20 anos... e todos eles fizeram isso.”

Na Figura 26, Mestre Julio faz pelo método digital a restauração do original de um rosto que quase foi completamente destruído. É possível perceber o objetivo, tanto do cliente quanto do fotopintor que fez a imagem, a intenção de recompor uma “realidade” que aquela antiga fotografia, por uma série de limitações físicas, não conseguiu perpetuar. Na fotografia original, abaixo, à esquerda, vemos a complexidade do isso-foi barthesiano (BARTHES, 1984), pois enquanto a imagem fotográfica apresenta-se destruída, aquele vínculo indiciário que ela retratava com a primeira realidade, a do momento a em que a imagem foi produzida, se deteriora. A fotografia desgastada mostra que ela foi, por algum período, um meio de alcançar, de alguma forma, o passado fotográfico (o isso-foi de Barthes). Mas ao estar destruída torna-se incapaz de cumprir tal função, e é neste processo que o trabalho de Mestre Julio pode superar a crise da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009). Sendo assim é a sua fotopintura que vai protagonizar o reestabelecimento do valor desta imagem como fotografia-documento, ao reconstituir os traços fisionômicos do retratado.



Figura 26: Restauração e fotopintura de Mestre Julio Santos – Fotografia: Vinícius Kusma

Por fim, trago uma imagem produzida por Mestre Julio que mostra um pouco da atualização do modo de produção da fotopintura, o teor do método tradicional que foi reconfigurado para o meio digital, e evidenciado no rosto do retratado, reconstituiu sua fisionomia. Segundo Mestre Julio, o retratado desejou ser representado como um artista de cinema, e através da imagem podemos observar novo modo de fazer fotopintura, que o Mestre, por exigência do mercado, está adotando. Uma mistura entre o método tradicional, o meio digital e o uso do recorte de imagens que montam um cenário atualizado, o que ratifica o caráter híbrido que Mestre Julio atribui ao seu trabalho. Olhando para a fotografia original, já bastante desgastada pelo tempo, percebemos o contraste que a fotopintura institui, reconstituindo, atualizando e reconfigurando o desejo do retratado. Mestre Julio acrescenta um fundo com nuvens, um rolo de filme que nos remete ao cinema, desenrolando e trazendo em cada quadro a imagem da pessoa, a qual veste terno e gravata e quebra o padrão tradicional da fotopintura, com a imagem de bustos, para ser representada de corpo inteiro. Ao olhar para a imagem que guarda da fotografia original apenas o rosto do retratado e sua história, podemos dizer que Mestre Julio produz uma síntese do que Rouillé (2009) questiona ao falar das tensões da

fotografia. Como se configuraria este trabalho, uma fotografia, uma pintura ou poderia ser uma imagem-síntese? Creio que na produção deste artista, mergulhar nessa discussão ontológica não faria sentido algum. Afinal, vemos nas fotopinturas de Mestre Julio que “o processo objetivo do registro é [...] apenas a parte superficial da captação, que, em profundidade, é um processo subjetivo de atualização” (ROUILLÉ, 2009, p. 222).



Figura 27: Fotopintura de Mestre Julio Santos

Ao pensar em um mundo que é aparentemente construído pelas especificidades dos avanços tecnológicos, com suas habilidades generativa e regenerativa, Mestre Julio nos mostra uma reflexão das relações entre técnica, tecnologia e criatividade.

4.3 O FOTOPINTOR, A FOTÓGRAFA... E A IMAGINAÇÃO PARA UMA “IMAGEM-FABULOSA”



No projeto *Fábula do Olhar* (2013), Virgínia de Medeiros, mergulha no universo dos moradores de rua. A intenção de realizar esse trabalho, de retratar essas pessoas, está atrelada a questões relacionadas à generalização e a banalização do uso de imagens, este proporcionado pela diversificação de dispositivos que utilizam essas imagens e pela popularização e diversificação dos tipos de câmera. Para Virgínia, a imagem quando destituída de algum valor, seja ele político ou estético, acaba por transformar-se apenas em pura informação. Isso traz a sensação de invisibilidade, pois tal extensão e intensidade da difusão das imagens, acaba gerando nas pessoas, certa indiferença no olhar, que acaba tornando todas as imagens equivalentes entre si. A artista se pergunta: como seria possível devolver à imagem o seu estatuto excepcional, o qual põe fim ao mundo e que, não sendo mera expressão dele, torna-se, ao mesmo tempo, sua emanção, uma forma de intuição vinda de outros lugares?

Para Virgínia, a força das fotografias antigas, e o teor de curiosidade que elas sempre lhe despertaram, acabaram formando a ideia de resgatar, nesta experiência

artística, o ofício da fotopintura, uma tradição nordestina, quase extinta, segundo a autora, e que tem uma característica muito específica: a possibilidade de retocar a imagem com “tinta” acrescentando acessórios – como ternos, joias, maquiagem, vestidos –, detalhes que emprestam certo prestígio ao personagem. E sua decisão foi a de conectar a técnica de fotopintura a retratos de personagens que vivem em situação de rua, local em que muitas vezes a miséria material é, de certa forma, confundida com a miséria subjetiva e existencial. Sua intenção foi de buscar uma maneira de retirar esta imagem do sistema de informação, e fazer com que ela se apresente ao mundo de uma forma que não conhecíamos anteriormente, reiterando-a através do circuito da arte.

“(…) O encantamento se deve, às vezes, ao fato de que não se saber de onde vem aquele registro; elas vêm de um universo sem vestígios ou de um tempo outro – cria um limiar sugestivo à visão, um recorte quimérico da percepção. De todas as fotografias da minha infância, uma em particular punha em ação este jogo inelutável entre o real e a imaginação, criando uma estranha cisão no meu olhar. A foto colorida à mão dos meus 10 anos de vida inventava uma cor pálida para o meu vestido vermelho-sangue, amarelava os pilares da minha casa, tingia de azul desbotado a cadeira de balaço branca e sob tons de cinza dos meus cabelos um laço rubi fulgurava, despertando uma estranha magia diante dos meus olhos, uma latência no real. No período de um mês e meio instalei um estúdio fotográfico em dois refeitórios destinados a moradores de rua na cidade de Fortaleza: o Refeitório São Vicente de Paulo e a Casa da Sopa. Retratei 21 moradores de rua numa série fotográfica em preto-e-branco, colhi depoimentos em vídeo sobre a história pessoal de cada um dos colaboradores e fiz uma pergunta-chave que direciona e identifica a natureza da obra: Como você gostaria de se ver ou ser visto pela sociedade? Esta questão abre o campo de subjetividade dos indivíduos retratados que, fabulando sua condição, se fazem personagem da mostra “Fábula do Olhar”. O artista cearense, Mestre Júlio dos Santos, através da técnica da fotopintura, coloriu os retratos em preto-e-branco interferindo nas imagens de acordo com as revelações dos moradores de rua. Como resultado teremos uma imagem-fabulosa que punha em ação este jogo inelutável entre o real e a imaginação. Acredito que registrar o que está imperceptível aos olhos de muitos, como um indício vital do poder de alteridade, é também função da arte. É nela que, ao propiciar o reconhecimento de maneiras distintas de ver e de se colocar no mundo, configurando um traço distintivo da experiência humana, descobrimos uma seara aberta às possibilidades de encontros e à promoção de diálogos.” (Virgínia de Medeiros, 2013)

Em um contraste entre “realidade” e fabulação destes personagens, trago as imagens que compõem este projeto, apresentando o antes (a fotografia) e o depois (a fotopintura). Nestes casos, mesmo que por uma simulação, uma fabulação do olhar, o que era, deixa de ser. O isso-foi (BARTHES, 1984) também aparece, pois à medida em que as imagens fotográficas são modificadas, os vínculos indiciários que elas representavam com a primeira realidade, a do momento do *clic*, se transfigura. Ao olhar para a fotografia em preto e branco, ao lado da fotopintura, ambas

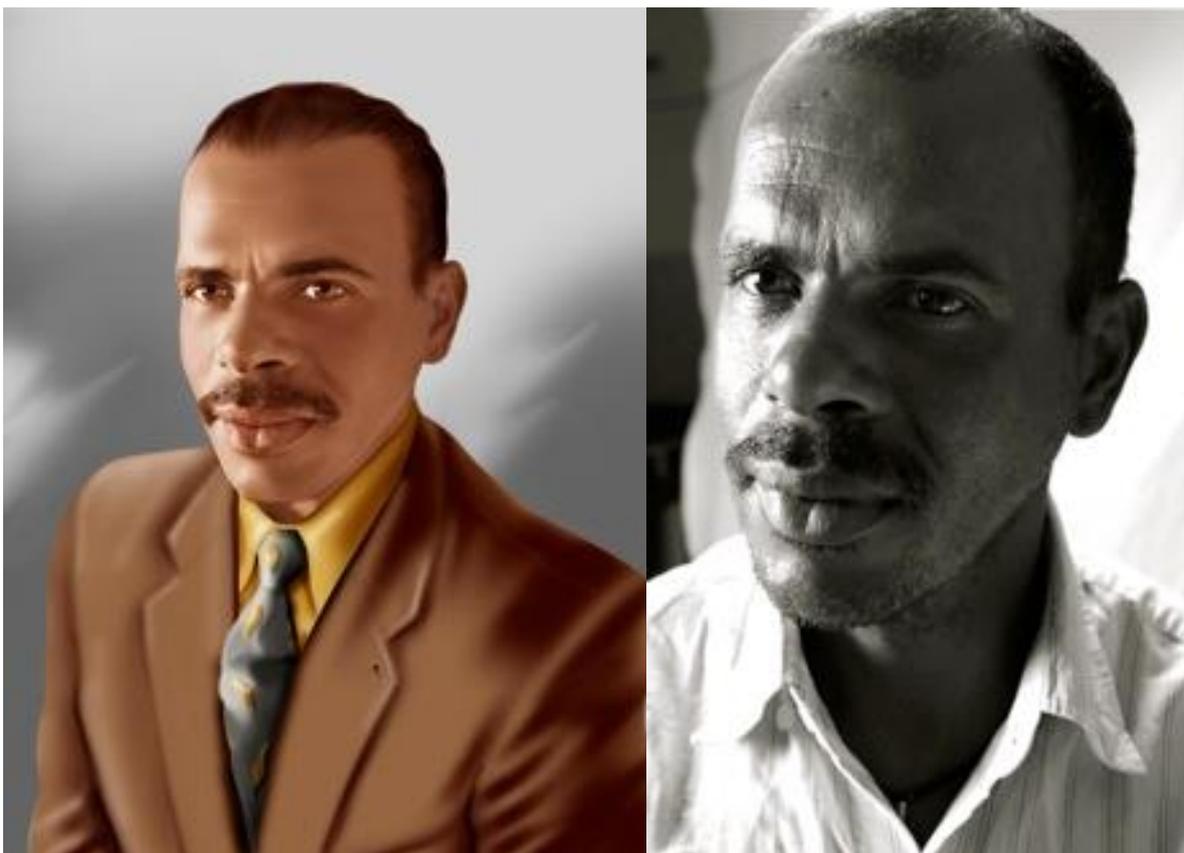
apoiadas no breve *self* de cada personagem, permite-se, neste caso, o “isso-foi” como uma fabulação, mostrando-se como um meio de alcançar, de alguma forma, o passado fotográfico (o isso-foi de Barthes) ao lado da resposta para a pergunta que norteou o projeto de Virgínia “Como você gostaria de se ver ou ser visto pela sociedade? ”. Segundo Mestre Julio, foi uma linda oportunidade “dar um pouco de dignidade àquelas pessoas”, mas talvez tenha sido mais do que isso, pode ter sido uma oportunidade de sonhar e se reinventar, vestir a fantasia sobre o referente de si mesmo. Para Mestre Julio:

“o que fiz não vem apenas do que a pessoa pediu na encomenda, o tipo de roupa... isso ou aquilo... pra mim a parte mais importante, é o que está impregnado na imagem daquele indivíduo, é a sua história, você sabe...? Rapaz... mais importante do que essa sua roupa é aquilo que você é... acho que a fotopintura me permite uma certa psicologia, no meu caso a do olhar, pois recebo a fotografia e através dela tento imaginar a pessoa, o subjetivo dela... o psicológico, entende? Mas nesse caso do trabalho com Virgínia, além da foto tinha a fala da pessoa, ali... escrita... então o acesso àquela pessoa foi ainda mais intenso... você compreende, Vinícius... pois além da imagem eu tinha as vozes delas...

Esse desejo de ir além da imagem, de alcançar um devir da pessoa retratada, para realizar sua fotopintura, ficou evidente em vários momentos do meu convívio com Mestre Julio, pois sempre percebi esse exercício de imaginação, numa tentativa de se aproximar da melhor forma da personalidade daquela pessoa, e muitas vezes participei desse momento, quando nós dois confabulávamos sobre determinada imagem enquanto ele ia trabalhando sobre ela.

Para tentar mostrar o quão significativo é o efeito da fotopintura, e o que pode representar o trabalho de Mestre Julio para a manutenção e continuidade dessa arte, transponho, a seguir algumas imagens do projeto “Fábula do Olhar”, sendo a primeira delas, acompanhada do texto da artista Virgínia de Medeiros, com a transcrição do depoimento da pessoa fotopintada. Adiante, suprimo os textos da autora, que, em sua obra, seguem este mesmo modelo, detendo-me apenas na relação entre a foto e a pintura das pessoas em situação de rua que participaram deste projeto, eu trago a seguir como forma de mosaico:

“(…) O encantamento se deve, às vezes, ao fato de que não se saber de onde vem aquele registro; elas vêm de um universo sem vestígios ou de um tempo outro – cria um limiar sugestivo à visão, um recorte quimérico da percepção. De todas as fotografias da minha infância, uma em particular punha em ação este jogo inelutável entre o real e a imaginação, criando uma estranha cisão no meu olhar. A foto colorida à mão dos meus 10 anos de vida inventava uma cor pálida para o meu vestido vermelho-sangue, amarelava os pilares da minha casa, tingia de azul desbotado a cadeira de balaço branca e sob tons de cinza dos meus cabelos um laço rubi fulgurava, despertando uma estranha magia diante dos meus olhos, uma latência no real. No período de um mês e meio instalei um estúdio fotográfico em dois refeitórios destinados a moradores de rua na cidade de Fortaleza: o Refeitório São Vicente de Paulo e a Casa da Sopa. Retraturei 21 moradores de rua numa série fotográfica em preto-e-branco, colhi depoimentos em vídeo sobre a história pessoal de cada um dos colaboradores e fiz uma pergunta-chave que direciona e identifica a natureza da obra: Como você gostaria de se ver ou ser visto pela sociedade? Esta questão abre o campo de subjetividade dos indivíduos retratados que, fabulando sua condição, se fazem personagem da mostra “Fábula do Olhar”. O artista cearense, Mestre Júlio dos Santos, através da técnica da fotopintura, coloriu os retratos em preto-e-branco interferindo nas imagens de acordo com as revelações dos moradores de rua. Como resultado teremos uma imagem-fabulosa que punha em ação este jogo inelutável entre o real e a imaginação. Acredito que registrar o que está imperceptível aos olhos de muitos, como um indício vital do poder de alteridade, é também função da arte. É nela que, ao propiciar o reconhecimento de maneiras distintas de ver e de se colocar no mundo, configurando um traço distintivo da experiência humana, descobrimos uma seara aberta às possibilidades de encontros e à promoção de diálogos.” (Virgínia de Medeiros, 2013)



“Meu nome é Alexandre, tenho 35 anos de idade e dois anos de rua. Eu entrei para o vício das drogas depois que perdi minha mulher, lá em Parajuru. Foi por causa de uma discussão dela com uma outra mulher, em que o marido dessa outra mulher matou a minha. Então saí de Parajuru para cá, para não ficar no mesmo canto do cara que tinha matado minha mulher. Quando eu cheguei na Rodoviária de Fortaleza, comecei a beber e me deu vontade de conhecer sobre a ‘pedra’. Quando eu entrei nesse vício, numa noite eu gastei 400 reais usando a famosa ‘pedra’, o crack. E no mesmo dia perdi meus documentos, tudinho. Passei 6 meses direto envolvido no mundo da ‘pedra’. Saía de casa em casa, pedindo alimento e roupa para poder vender e usar a droga.” Alexandre já passou por três clínicas de desintoxicação, mas em todas se sentiu explorado. “A maioria das clínicas que dizem que vão tirar a gente do mundo das drogas só se interessam em pegar os usuários químicos, sabe para que? Para serviço de escravidão. Nos primeiros dias é uma benção, mas depois você tem que sair para bater metas de venda de qualquer coisa: caneta, bombom, halls... tudo num plastiquinho usando panfleto com palavra de Deus. Todo o dinheiro que eu fazia nas vendas, dava para o Pastor guardar. Era o acordo, dizendo ele que estava depositando no meu nome e que quando eu fosse embora ia tirar. Fui marcando tudo num papelzinho, fiz as contas – eu tinha quatrocentos e pouco. Quando eu saí, fui atrás do meu dinheiro. Eles falaram que foi dado para o dízimo. Que dízimo é esse que leva 400 reais de uma pessoa sem ter a permissão dela? É muita exploração. Ou então, você sai para arrecadar alimento sem ter hora de chegar, empurrado um carrinho de geladeira. A gente conseguia alimento de qualidade: arroz, feijão e muitas vezes carne. O pessoal tem o maior prazer em ajudar! E no outro dia a comida que nos ofereciam era cuscuz. A gente não sabia para onde ia o alimento arrecadado, dentro da instituição não usavam nada. Pensei: não preciso ficar numa instituição que não está querendo tratar do meu vício e sim quer me fazer de escravo. Eu voltei para a rua. Por isso que

digo: tem que parar, pensar e reparar nestas instituições. Tem muita gente inocente que deposita dinheiro nas instituições que usam o nome de Deus para roubar e a nossa miséria para ganhar dinheiro. As pessoas de bom coração pensam que estão ajudando, mas na verdade elas estão sendo roubadas. O roubo existe no mundo da rua e em todo lugar. Se você quer ajudar, dê oportunidade e fiscalize. O que eu tenho para dizer é isso. ” (Alexandre, 2013)

Encomenda: Roupas sociais.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a poesia e todas as suas imagens metafóricas que criam uma visualidade em forma de sonhos, tentei, de uma forma simples e poética, colocar o universo das imagens que compõem a vida de Mestre Julio aos olhos do mundo. Pelo menos, por hora, para este restrito mundo acadêmico. Me faço presente desde o início até o fim, sem esquecer a emoção. Posso dizer que pouco fui visto como um pesquisador entre os colaboradores, hoje sou um homem que começou como uma ingênua criança em campo e chega ao final dessa etapa como um adulto mais amadurecido.

Vivi na tensa linha tênue que separa o deslumbramento por algo novo da consciência necessária para me tornar um bom pesquisador. O exercício foi diário, porém o trabalho com a etnobiografia necessita profunda interação, a troca de experiências, vivências compartilhadas, e isso, em alguns momentos, permite ao pesquisador e ao pesquisado uma inversão de papéis, embora de maneira inconsciente, essa inversão acontece, e certamente enriquece o convívio e a pesquisa. Pois em campo fui o pesquisador, mas também fui o pesquisado. Também compartilhei as minhas experiências e participei de situações, observando um cotidiano que, em princípio, era estranho e novo. E de certa forma, posso dizer que a etnobiografia produziu um híbrido entre a minha figura e a figura de Mestre Julio, resultando em uma espécie de “fotopintura etnográfica”. E é nesse teor reflexivo e poético que deixei aqui a etnobiografia de Mestre Julio Santos, como o seu Auto-Retrato:

O Auto-Retrato



Mestre Julio Santos

No retrato que me faço
- traço a traço -
às vezes me pinto nuvem,
às vezes me pinto árvore...

às vezes me pinto coisas
de que nem há mais lembrança...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

e, desta lida, em que busco
- pouco a pouco -
minha eterna semelhança,

no final, que restará?
Um desenho de criança...
Terminado por um louco!

Mário Quintana

Mestre Júlio não constrói monumentos arquitetônicos. Ele constrói mundos no interior profundo que é a cabeça de cada um de nós. Depois, refaz um rosto. Por isso precisou transformar seus muitos cavaletes nos dois computadores atuais. Fez o que apenas os grandes artistas são capazes de fazer: se reinventou no silêncio da própria morada. Sempre dividiu tudo o que sabe e o que tem: com amigos, com vendedores, com pessoas do mesmo ramo que estavam em dificuldades, e agora está dividindo isso tudo comigo. Não construiu um patrimônio material. Vive numa casa de herança que terá de dividir com mais dois irmãos. Mas tem pavor de fazer apologia a esse tipo de situação. Para ele, a fotopintura é a grande alegria.

Quando percebeu que teria de se reinventar, teve pânico, passou por uma depressão. Mas decidiu que iria para a frente de um computador e que seria o melhor. Jamais imaginou que teria de aperfeiçoar sua técnica por conta da falta de materiais. Se antes, num estúdio como o de seu pai, havia cerca de quarenta

profissionais trabalhando, entre eles ampliadores, contornadores, reprodutores, coloridores, retocadores, convexadores, coladores, afinadores, roupeiros e repassadores. Hoje o papel foi substituído pelo arquivo digital. O processo é o mesmo. As tintas são virtuais.

Então uma fotopintura seria capaz de fazer ver pelos olhos de quem já não enxerga mais? Não se trata apenas de uma técnica que recompõe histórias. Não é tão somente uma camada sobre um tempo que está impresso na fotografia (a primeira camada) e mais uma, desgastada por outro tempo que atua como um relógio implacável em cima da nossa lembrança, a partir daquele dia e daquela hora, quando de repente paramos diante de uma câmera para eternizar um naco de memória (a segunda camada, a vida real).

Por isso um retrato nunca será um espelho. Mesmo que haja um fotógrafo da porta para dentro, em cada uma de nossas casas. A fotopintura está relacionada com os signos do tempo. De um lado, a espera, o passado. Do outro lado, o futuro. Mestre Julio trabalha para o futuro, faz questão de deixar isso claro. Trata a fotografia com a densidade que o tempo exige. Não existe nenhum jogo de orgulho em seu trabalho. O artista não lida com as fragilidades do ego. Seu estado é puro e solidário.

Para Mestre Julio, a fotopintura é devir, é aquilo que você já foi ou o que quer ser depois, sem os constrangimentos da realidade. Se bem me lembro, para o mestre há sempre um desejo que vai além, a pessoa sempre quer melhorar, sempre almeja tornar-se mais bonita, sempre quer aparecer com uma roupa nova, sempre quer estar com outro tipo de coisa, diferente daquilo que o espelho da sua vida cotidiana lhe mostra.

Nesse universo, para o Mestre, todo dia é envolto por uma emoção nova, cada retrato que ele faz é de uma pessoa que quer ser feliz mandando fazer aquela fotopintura. Mestre Julio é apaixonado pela fotopintura. Só retira do cavalete/computador uma imagem quando tem certeza absoluta de que o cliente ficará mais satisfeito que ele. Ali, entre o santuário e o espelho. Se não gosta, elimina e faz outra. É capaz de enviar duas cópias para o mesmo retratado. É incapaz de descartar um rosto, um olhar, um gesto. Mesmo que na fotografia original esse gesto, esse rosto, esse olhar seja como o daquela criança cuja fotografia encontrei sobre a mesa no terraço, local do antigo estúdio: apenas uma pequena sobra, o que ainda existe dos olhos olhando para baixo. Indaguei-o sobre as fotos

que sobram, as que são excluídas, o que Mestre Julio faz com todos esses personagens que passam, param e tomam seus rumos diante dos seus olhos? E ele me responde apenas “É uma procissão imensa que vou arrastando junto comigo”.

A fotopintura nunca parou, ela nunca acabou. Pois para o Mestre, se houvesse cem pessoas trabalhando em seu estúdio hoje, teria muito trabalho para todas elas. E o artista desabafa “meu desespero foi muito mais pelas incertezas do desfecho da história... do que pelos duros descaminhos da trajetória.”

Os dados levantados apontam para uma fotopintura que se reinventa, que cria novos padrões quando lhe convém. A transformação do modo de produção, baseado na forma tradicional, fica evidente ao observar as adaptações feitas por Mestre Julio, que fez de ferramentas com características específicas do *photoshop*, as equivalentes usadas no método tradicional. E quando ele diz que adaptou o *photoshop* para suas necessidades, existe um pouco de verdade em seu discurso, pois alguém sem o conhecimento das técnicas tradicionais, tanto da fotopintura quanto da fotografia, certamente não teria consciência dessa adaptação, principalmente aquela “consciência material” abordada por Sennett. E coloco aqui o meu relato de experiência, pois durante meu período no Áureo Studio, tentei por alguns momentos iniciar uma fotopintura no *photoshop* com a ajuda de Mestre Julio, mas logo percebi que não teria sucesso, pois faltava-me a experiência, a mesma bagagem que o trabalho da fotopintura tradicional deu ao Mestre. Para ele, usar o *photoshop* hoje, é o reflexo de uma necessária (re) configuração pela qual teve que passar, mas para quem inicia no aprendizado da fotopintura atualmente, se desejar tornar-se um ótimo fotopintor, terá uma dupla tarefa: aprender pelo meio digital refletindo e dialogando sempre com o método tradicional.

Ao chegar ao final desse caminho, ou pelo menos até o ponto onde consegui chegar, percebo o quanto ainda há para ser dito sobre a fotopintura e o quanto ela precisa ser divulgada, como forma de ampliar o desejo de Mestre Julio de “mostrar e ensinar a fotopintura para o mundo”. E foi através dele que tentei mostrar essa arte e este saber que é a fotopintura, a qual nunca deixou de existir e, na sua condição atual de reinvenção de si mesmo, está bem distante de um fim.

FONTES PRIMÁRIAS

Bibliotheca Pública Pelotense – Centro de Documentação e Obras Valiosas (BPP-CDOV):

Jornal O Rebate, Pelotas, 1914.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: Um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho.** Porto Alegre: Palmarinca, 1997.

_____. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim.** Porto Alegre: Tomo Editorial/UFRGS Editora, 2004.

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia.** 2. ed. Portugal: Edições 70, 2011.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: Olhares Fora-Dentro.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BACHELARD, G. **O direito de sonhar.** Trad. José Américo M. Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAEZ, Elizabeth Carbone. **A Academia e seus modelos.** Rio de Janeiro: Gávea, PUC, 1985.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATESON, Gregory e Mead, Margaret. **Balinese Character**. A Photographic Analysis. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1)

_____. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Charles Baudelaire: um autor lírico no auge da modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e Fotografia**. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia**. Por uma metodologia da estética em antropologia. 2009. 351f. Tese (Doutorando em Multimeios), Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

CADORIN, Mônica de Almeida. **A pintura de retratos de Victor Meirelles**. Dissertação (Mestrado - História da Arte). UFRJ, Rio de Janeiro, EBA, 1998.

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

COLLIER JR., Jonh. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa.** São Paulo: IPU, 1973.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DOUGLAS, M. **O mundo dos bens, vinte anos depois.** Horizontes Antropológicos. v. 13, n. 28. Porto Alegre: jul./dez. 2007.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico.** Campinas, SP: Papyrus, 1992.

ECKERT, Cornelia, ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: EDUSP, 1991.

FAVRET-SAADA, J. **Ser afetado** (tradução de Paula de Siqueira Lopes). *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161, 2005.

FRANCASTEL, Galiene, Pierre. **El retrato.** 3 ed. Madrid, Cátedra, 1995.

FRIZOT, Michel (Org.). **La nouvelle histoire de la photographie.** Paris: PUF, 2001.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: _____. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. Cap. 1, p. 13-41.

GONÇALVES, Marco Antônio. **Etnobiografia: Subjetivação e etnografia.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 6a. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **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.

HONOUR, Hugh. **Neoclassicismo**. Turin: Giulio Einaud, 1993.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Ed., 1999.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Edição revista.

KOTHE, Flávio (organização) e FERNANDES, Florestan (coordenação), **Walter Benjamin**. São Paulo, Editora Ática, 1985.

LEITE, M. M. **Retratos de família: análise da fotografia histórica**. São Paulo: Edusp, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LEVY, Hannah. Retratos coloniais. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, no9, 1945.

LIMA, Solange Ferraz de. **O circuito social da fotografia: estudo de caso II**. In: FABRIS, A. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

MacDOUGALL, David (1998). **Visual anthropology and the ways of knowing**. In: MacDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Editora Abril, 1984.

MATTA, Roberto da. **O Ofício do Etnólogo ou como ter anthropological blues**. Rio de Janeiro: Boletim do Museu Nacional, 1978.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói, Editora da UFF, 2008.

MAUSS, Marcel. **Manuel d'ethnographie**. Paris: Payot. 1947.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares**. In: Revista Brasileira de História. Volume 23, número 45. São Paulo: ANPUH, 2003.

MOLES, Abraham. **O kitsch, a arte da felicidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organização), **Retratos quase inocentes**. São Paulo, Nobel, 1983.

MUELLER, Conrad e RUDOLPH, Mae. **Luz e Visão**. In Biblioteca Científica Life, RJ: Livraria José Olympio Editora, 1968.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez.1993, p.7-28.

NOVAES, Sylvia Caiuby, "O uso da imagem na antropologia" in Etienne Samain, **O Fotográfico**, São Paulo: Hucitec, pp.113-119, 1998.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, Cristiana de Souza. **A câmera e o pincel, ou olho e a mão no retrato pintado de um povo**. 1995. 226f. Dissertação (Mestrado de Sociologia). Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1995

PEIRANO, Mariza. "O encontro etnográfico e o diálogo teórico". In: **Uma antropologia no plural**. Três experiências contemporâneas. Brasília: Editora UNB, 1991, p. 132-142.

PÉTONNET, Colette. **Espaces habités**. Ethnologie des banlieues. Paris: Galilée, 1982

POIRIER, J.; CLAPIER-VALLADON, S.; RAYBAUT, P. **Histórias de vida: teoria e prática**. Lisboa: Celta, 1999.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado**, Porto, Afrontamento, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Vol.I. São Paulo, Papiros, 1994.

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

_____. Entrevista de Titus Riedl a Eder Chiodetto. In: **Arte Brasileira: além do sistema (Catálogo)**. Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

ROCHA, Ewelter de Siqueira e. **Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios**. 2012. 268f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. **Por que tiramos fotografias?** 2008. 88 fl. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2008.

ROSENTHAL, Leon. Louis David. Paris: Plon-Nourrit, (19--).

ROUCH, Jean (2003). “**Jean Rouch with Enrico Fulchignoni**”, in FELD, Stephen. Cine-Ethnography – Jean Rouch. Col. Visible Evidence, v.13. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas: editora da Unicamp, 2012.

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

SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMMEL, G. **Simmel: Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1983.

SOARES, Taís Castro. **Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906)**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS.

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

STRELCZENIA, Marisa. **Fotografia e memória: a cena ausente**. Buenos Aires, 2001.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco: Funarte, 1995.

VALVERDE, P. **Máscara, mato e morte: textos para uma etnografia de São Tomé**. Oeiras, Celta Editora, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2010. 256 p.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Glossário

ALBÚMEN

Obtido diretamente da clara do ovo de galinha, é substância composta de várias proteínas e outros constituintes. Foi usada extensivamente durante o século XIX, e início do século XX, para fabricação de papéis fotográficos albuminados. Constitui a camada adesiva transparente que mantém em suspensão sobre a superfície do papel a substância formadora da imagem fotográfica processada, isto é, a prata metálica. Devido à sua constituição química complexa, uma série de reações podem ocorrer, causando o amarelecimento do albúmen. Esse processo de deterioração é influenciado significativamente pela umidade relativa na área de guarda do acervo fotográfico.

AMBRÓTIPO

Vide positivos de colódio.

CALÓTIPO (*calotype*, “bela imagem”, em grego)

Processo negativo/positivo desenvolvido e patenteado pelo inglês William Henry Fox Talbot - por isso também conhecido como talbótipo (*talbotype*). Um negativo de papel era exposto na câmara fotográfica, revelado numa solução de ácido gálico e nitrato de prata, e posteriormente fixado. Os positivos eram obtidos através da exposição do negativo à luz do sol, em contato com um papel salgado, numa prensa de contato apropriada. O processo foi usado de 1841 até meados dos anos 50 do século XX, principalmente para fotografias de paisagem e arquitetura.

CARTÃO CABINET (*carte cabinet*)

Surgiu em 1866, na Inglaterra, como uma evolução do formato CARTÃO DE VISITA, que praticamente desapareceu neste ano. Tinha o mesmo tipo de apresentação - retrato posado montado sobre cartão -, mas um formato maior, razão pela qual era dito *cabinet*, de gabinete. Medidas: foto de 9,5cm x 14cm, montada sobre cartão de 11cm x 16,5cm.

CARTÃO DE VISITA (*carte de visite*)

Retrato montado sobre cartolina, patenteado por Disdéri em 1854, que atingiu o máximo de popularidade por volta de 1860, decaindo em 1866, para desaparecer em 1885. Formato: foto de 6cm x 9,5cm, colada sobre cartão de 6,5cm x 10,5cm.

CIANÓTIPO (*cyanotype*)

Processo inventado por Sir John F. W. Herschel (Inglaterra), em 1842. O papel, impregnado com sais de ferro fotossensíveis, era exposto em contato com o

negativo, produzindo uma imagem de cor azul. Devido a sua simplicidade, este processo foi muito empregado por fotógrafos amadores no final do século XIX (1880-1900). Outra utilização do cianótipo é na produção, por contato, de cópias de plantas e desenhos, denominados *blue print* devido à cor azul obtida com este processo.

COLÓDIO (*collodion*)

Substância utilizada como veículo (camada adesiva) transparente para suspensão dos haletos de prata sensíveis à luz sobre o suporte de vidro (negativos) ou papel (fotografias). O colódio consiste numa solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e de álcool.

COLOTIPIA (*collotype printing*)

Processo fotomecânico de impressão introduzido em 1870 e utilizado no século XX, porém em pequena escala. Consiste numa base de metal ou vidro recoberta com gelatina bicromatada. Exposta à luz, em contato com um negativo, produz uma matriz para impressão de imagens em tom contínuo. O endurecimento e reticulação da gelatina, em função da exposição à luz, permitem a absorção diferencial de tinta pela matriz correspondente à gradação tonal da imagem fotográfica no negativo, e posterior impressão de cópias (em geral utilizadas para ilustrações de publicações ou cartões-postais).

DAGUERREÓTIPO (*daguerreotype*)

Processo positivo direto criado por Luís Mandé Daguerre (França) e divulgado em 1839. A imagem era formada sobre uma placa de cobre recoberta por uma camada de prata polida, e sensibilizada por vapor de iodo. Após a exposição, a placa era revelada em vapor de mercúrio e fixada em solução de tiosulfato de sódio. No daguerreotipo, a delicada imagem formada sobre a superfície de prata polida é protegida por um vidro, e normalmente colocada num estojo decorado. Devido a sua superfície polida, a imagem é vista como positiva quando reflete um fundo escuro, ou ao contrário, negativa, quando reflete um fundo claro. Esse processo foi utilizado sobretudo na década de 40 do século passado, especialmente para retratos, sendo considerado obsoleto entre 1850 e 1860.

FERRÓTIPO (*ferrotype ou tintype*)

Introduzido em 1855, é a utilização de placas de ferro revestidas com esmalte preto como suporte para o processo de colódio úmido. Por este processo, no mais, semelhante a outros processos positivos de colódio, as placas expostas na câmara fotográfica produzem, após o processamento, imagens positivas diretas.

FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA (*stereoscopic photography*)

Diz-se da produção de pares de fotografia, que, vistas ao mesmo tempo num visor especial, produzem o efeito de terceira dimensão. Esse efeito era obtido porque as fotos, tiradas simultaneamente com uma câmara de duas lentes, tinham entre si a diferença de ângulo de visão correspondente à distância existente entre os olhos de uma pessoa.

Essa tentativa de produzir o efeito da terceira dimensão sempre foi um dos anseios básicos de alguns fotógrafos, e acabou culminando na moderna holografia. Embora raros, conhecem-se diversos exemplos de daguerreótipos estereoscópicos, datados da década de 50 do século XIX. Outros processos positivos, como o ambrótipo, o calótipo e fotografias em papel albuminado também foram utilizados para a obtenção de fotografias estereoscópicas.

FOTOTIPIA (*phototype*)

Vide Colotipia

GELATINA (*gelatin*)

Produto comercial manufaturado a partir de ossos e partes animais. A gelatina é um material proteico mais puro e quimicamente mais estável do que o albúmen. Devido ao fato de mudar de estado - líquido para gel e vice-versa, em função da variação de temperatura, ela permite a fabricação de emulsões fotográficas que podem ser aplicadas sobre vários suportes em estado líquido. Ao esfriarem, constituem um veículo (camada adesiva) transparente que contém os haletos de prata sensível à luz.

NEGATIVO DE PAPEL ENCERADO (*wax paper process*)

É um aperfeiçoamento do calótipo introduzido pelo francês Gustave LeGray em 1851. O papel era tratado previamente com cera, antes de ser sensibilizado no banho de nitrato de prata, de modo a torná-lo mais transparente. Desta forma, as fotografias obtidas por contatos a partir desse negativo apresentam melhor resolução de detalhes. Outra vantagem do negativo de papel encerado é preservar sua sensibilidade à luz por mais tempo, permitindo aos fotógrafos preparar seus negativos de papel dias antes de suas missões fotográficas.

NEGATIVO DE VIDRO DE ALBÚMEN (*albumen negatives*)

Os negativos de albúmen eram preparados como se seguem: uma das faces do suporte de vidro recebia uma camada de albúmen, a qual, depois de seca, era sensibilizada numa solução de nitrato de prata. Processos diferentes de negativos de albúmen foram desenvolvidos por Abel Niepce de Saint Victor, em 1848 (França), e por John A. Whipple, em 1850 (EUA). Os negativos de albúmen apresentavam o inconveniente de má aderência da substância à chapa de vidro e menor sensibilidade à luz, razão pela qual foram preteridos pelo negativo de colódio úmido.

NEGATIVO DE VIDRO DE COLÓDIO ÚMIDO (*wet collodion process*)

Foi introduzido em 1851, por Frederick Scott Archer. A placa de vidro recebia uma camada de colódio contendo iodeto de potássio, e era em seguida imersa num banho de nitrato de prata. A exposição devia ser feita com a placa ainda úmida e o negativo revelado imediatamente após numa solução ácida de sulfato de ferro, e em seguida fixado numa solução de cianeto de potássio. Os pioneiros que trabalharam com este processo devem ter enfrentado sérias dificuldades, pois Roger Fenton

relata que ao fotografar a guerra da Criméia, em 1855, encontrou problemas com a temperatura excessivamente alta, que secava duas placas antes que ela pudesse tirar a foto.

NEGATIVO DE VIDRO DE GELATINA

(PLACA SECA - *gelatin dry plate*)

Assim eram denominadas em oposição às precedentes placas de colódio úmido, que deviam ser expostas à luz logo após o banho de sensibilização em solução de nitrato de prata. As placas secas, emulsionadas com gelatina, eram de manuseio muito mais fácil, pois podiam ser compradas já pré-sensibilizadas e expostas na câmara diretamente, sem nenhuma intervenção anterior do fotógrafo. Foram introduzidas em 1871 por R.L.Maddox (Inglaterra). O preparo de emulsões de gelatina já contendo haletos de prata fotossensíveis para posterior aplicação sobre suportes vários (vidro, papel, filme flexível) permitiu o desenvolvimento da indústria fotográfica tal qual a conhecemos hoje.

PAPEL DE ALBÚMEN

ou **PAPEL ALBUMINADO** (*albumen paper prints*)

Foi introduzido por Louis Desire Blanquart-Evrard (França) em 1850 e tornou-se o papel mais utilizado em cópias fotográficas até 1890. O papel albuminado tem esse nome porque ele recebia uma camada de albúmen contendo cloreto de sódio, e era sensibilizado em seguida com nitrato de prata. O sucesso do papel albuminado decorria de sua superfície bastante uniforme (regular), que proporcionava uma fineza de detalhes superior à dos papéis salgados (*salt papers*) usados até então.

PAPEL DE GELATINA E PRATA (*gelatin silver print*)

Os papéis fotográficos de gelatina foram introduzidos comercialmente por volta de 1880, e permaneceram em uso durante o século XX. Como os demais materiais fotográficos que têm a gelatina animal como veículo transparente para suspensão dos haletos de prata sensíveis à luz, a produção de papéis fotográficos de gelatina foi logo industrializada, pois a emulsão de gelatina permite o recobrimento mecânico da base (papel, vidro ou filme flexível). Dependendo da formulação, papéis fotográficos pré-sensibilizados com diferentes características podem ser produzidos. Os dois principais tipos de papéis fotográficos de gelatina são: aqueles onde a imagem é produzida por ação direta da luz (*printing-out paper*), e aqueles onde em seguida a uma exposição de curta duração a imagem latente é revelada quimicamente (*development papers*). Nesta última categoria, os papéis fotográficos de gelatina, contendo brometo de prata, possuem sensibilidade suficiente para permitir ampliações de negativos. Este fato, no final do século XIX, revolucionou não só a prática de laboratório (não condicionado mais a produção de cópias a exposição por contato dos negativos originais), como permitiu o desenvolvimento de câmaras e filmes fotográficos de pequeno formato.

PAPEL SALGADO (*salted paper print*)

Processo baseado na sensibilidade à luz do cloreto de prata, foi desenvolvido por William Henry Fox Talbot (Inglaterra) em seus primeiros experimentos fotográficos

após 1834, e utilizado largamente entre 1840 e 1850 para obtenção de cópias fotográficas, seja a partir de negativos de papel (calótipos) ou vidro (negativos de colódio ou albúmen). A imagem (prata metálica) é depositada diretamente sobre as fitas de papel.

PLATINOTIPIA (*platinotype*)

Processo fotográfico para obtenção de cópias em papel que utilizava sais de ferro fotossensíveis e platina precipitada para formação da imagem final. A imagem obtida desta forma é depositada diretamente sobre as fibras do papel, apresentando uma escala tonal rica e de extrema fineza. É um dos processos fotográficos considerados permanentes.

POSITIVOS DE COLÓDIO (*collodion positives*)

Este nome era dado a negativos de vidro de colódio úmido, em geral de pouca densidade, que, montados sobre um fundo negro, produzem o efeito de imagens positivas. Introduzido por Frederick Scott Archer em 1852 (Inglaterra), tentava imitar o daguerreotipo sendo também condicionado em estojos. Esse processo, largamente utilizado para retratos entre 1853 e 1860, existiu sob várias formas, sendo a mais conhecida o ambrótipo.

PROCESSO DE CARVÃO (*carbon process*)

Processo de obtenção de cópias positivas desenvolvido e aperfeiçoado entre 1855 e 1864, por vários pesquisadores independentes. Empregavam pigmentos suspensos em gelatina bicromatada, muitas vezes pigmento preto de carvão (*carbon black*), o que originou o nome do processo. Essa técnica fotográfica produz uma imagem estável, praticamente inalterável.

PROCESSO DE GOMA BICROMATADA (*gum bicromate process*)

Foi introduzido em 1894, consistindo na utilização de um suporte de papel recoberto com uma camada de gelatina ou goma bicromatada, contendo pigmentos em suspensão. Após a exposição em contato com o negativo, lava-se a emulsão com água, removendo-se as áreas não expostas, pois a exposição à luz torna a gelatina indissolúvel.

Fotografo um céu que cai
Lá do alto de um rio
Nasce o sonho atrás da alma
De um corpo que partiu

Fotografo o olhar calado
Da tristeza que o olho viu
Pela porta sigo o rastro
Do rigor de um vento frio

Fotografo sem destino
Sem chegada nem partida
O relógio atrasa o tempo
Para perder a despedida

Fotografo o cais do porto
Guardo a imagem que partiu
De um barco que navega
Flutuando em mar sutil

Fotografo o descaminho
Da lágrima que caiu
O seu gosto solitário
Me derrama de saudade
E me enche de vazio.

(Vinícius Kusma, 2012)

Fotopintura de Demétrio Kusma e Gertrudes Santana Kusma

