

RETRATO PINTADO: imagens do povo¹

MEIRA, Elinaldo da Silva.²

BRAZILIAN PAINTED PICTURE: images of the people

***Resumo:** Retrato pintado, ou fotopintura, é o nome dado à técnica de reprodução de imagens, a qual se realiza a partir de fotografias, ou fragmentos destas, e que comporta em si marcas de identidade e vida social, muitas das vezes, das camadas menos favorecidas economicamente. Este trabalho constitui-se parte integrante do estudo em desenvolvimento “Pequenos afetos para um tempo de tantas memórias”, o qual pauta-se pela historicização de processos ou procedimentos fotográficos na contemporaneidade menos usuais face à predominância das tecnologias digitais.*

***Palavras-Chave:** Fotografia. Sociedade. Memória social.*

1 Introdução

Retrato pintado, ou fotopintura, neste artigo também denominado como *fotopintura brasileira* (*brazilian painted picture*), é a técnica de reprodução de imagens que comporta em si marcas de identidade e vida social de expressão popular das gentes marginalizadas, audiência da Folkcomunicação (BELTRÃO, 1980). Na técnica tradicional, a partir de uma imagem ou fragmento desta, obtém-se uma nova fotografia, a qual, após revelada/impressa sobre papel, recebe tratamento com tintas, de modo a construir um objeto final colorido, reordenado, com vestimentas e adereços de beleza por vezes distantes da vida real do retratado. Isto feito, a base é emoldurada. Este tipo de retrato era encomendado a partir de vendedores ou fotógrafos ambulantes, os quais percorriam as periferias das cidades, os interiores do Brasil, lugares em que a fotografia era objeto caro ou escasso. O retrato pintado cobria as necessidades do registro visual afetivo, dando ao retratado dignidade e sentido de eternização.

Não se trata de uma criação brasileira a fotopintura ou retrato pintado. O ato de colorir fotografias monocromáticas manualmente já era uma atividade exercida no contexto europeu

¹ Trabalho apresentado à DTI 13 – Folkcomunicação, do XV Congresso IBERCOM, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 16 a 18 de novembro de 2017.

² Elinaldo Meira, professor na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) nos cursos de Fotografia; Rádio, TV e Internet; Produção Multimídia; Filosofia. Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutorado pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: meira.elinaldo@gmail.com

por retratistas como Felice Beato (c. 1825 – 1907) e que influenciou a obra do fotógrafo japonês Kusakabe Kimbei (1841 – 1934), o qual fora assistente de Beato, antes de abrir seu próprio estúdio em Yokohama.

O procedimento, por sua vez, nasce da necessidade de ajustes da imagem original a resultados comerciais mais atraentes, amenizando-se, pelo retoque, imperfeições, ou acrescentando-se outros valores ao produto fotográfico, dentre estes, a cor, a qual, no contexto da fotografia do século 19 era incipiente, e no das décadas iniciais do século 20, cara. É importante, entretanto, deixarmos claro que, em algum momento, a isto que chamamos de *fotopintura brasileira*, deixará de ser uma prática complementar à fotografia e se tornará um procedimento com marcas próprias, inclusive, comercializado enquanto um produto autônomo dentre os serviços de produção e reprodução de imagens. Recorremos ao breve contexto histórico acima uma vez que, dentro daquilo que observamos na prática destes retratos pintados, notamos que o modo de realização destas imagens pode ser dividido em grupos de acordo com os arranjos composicionais (construção da imagem no plano na tela), processos de impressão e acabamento que, não sendo incomum, se aproximam das práticas fotográficas como as praticadas por Beato e Kimbei. Acerca dos grupos serão abordados em outra ocasião, uma vez que este estudo possui caráter introdutório ao tema aqui discutido.



Figura 1 - Jovem com pitheira, de Kusakabe Kimbei, c. 1880. Museu Reiss – Engelhorn. Mannheim, Alemanha.



Figura 2 - Retrato Pintado. Yossi Milo Gallery, Nova York. Sem data e autoria. Acervo: Titus Reidl, São Paulo, Brasil. Origem: região do cariri cearense, século 20.

As **figuras 1 e 2** são resultantes da pintura manual sobre uma base de fotografia monocromática. Neste caso pratica-se a coloração das imagens originais. Na figura 2 parece ter ocorrido adequação da modelo à área de trabalho (observe-se o pescoço em relação à cabeça e tronco). Se houve efetivamente este arranjo não é algo incomum na prática da elaboração da fotopintura brasileira.

A fotopintura, que é o retrato fotográfico pintado, está para além do debate conceitual como aquele que se trava no plano das discussões do pictorialismo tendo à frente a figura de Alfred Stieglitz. Não está em discussão os níveis de importância estética quanto ao papel que esta forma de expressão visual ocupa nas belas artes. Não se almeja igualar fotografia a pintura em termos de composição e textura; não sendo isto um empecilho, apropria-se para a melhor eficiência comercial do produto da cor (mediada pela pintura sobre a foto) e da composição na forma retrato, herança da tradição académica popularizada pela captação fotográfica. A pintura, portanto, sobre a base fotográfica, ou a base fotográfica pintada, no contexto do século 19 europeu, visava otimizar um produto ao gosto popular de carácter atrativo, que tanto remetesse à tradição dos retratos pintados a óleo, quanto ofertar, a partir (e em conjunto) com as então novidades possíveis de serem captadas instantaneamente pela fotografia de registos da vida social.

2 Retrato

Modo geral, retrato, é a imagem de uma pessoa, independente de esta ser real ou não, a qual é apresentada em forma de desenho, pintura, fotografia, projeção. Diz-se também retrato o formato de uma imagem disposta a partir de um enquadramento vertical, em oposição ao horizontal, ao qual se diz “paisagem”. Tais convenções são oriundas das academias tradicionais de belas artes.

Na história da Arte retrato refere-se tanto a pessoas pintadas (tronco e cabeça) ou ainda de corpo inteiro, só ou em conjunto; é também a forma escultórica do busto limitado à cabeça, torso e parte dos braços, geralmente sobre um apoio. Dentre os registos antigos do retrato estão os funerários romano-egípcios encontrados em Faium (ou Fayum), realizados sobre madeira de carvalho, cedro ou cipreste, datados entre os século 1 a.C e 1 d.C, os quais eram dispostos sobre múmias.

A partir do momento em que a fotografia ganha formas mais rápidas para a obtenção de imagens antes mesmo da segunda metade do século 19, o retrato populariza-se, dando vez a um público que outrora não dispunha de recursos para uma sessão de pintura a óleo. Na mesma medida, os profissionais do ramo ampliam-se como pontua Quentin Bajac (2011) em **La invención de la fotografía**: “si este oficio atrae tantas vocaciones espontaneas, es sin duda porque, en esta década de 1850, era considerado como una rama del futuro en que podían amasarse colosales fortunas con rapidez” (p. 67). Embora tenham sido pontuais os afortunados,

a produção de retratos estava entre os mais solicitados dos pedidos. Entre 1850 e 1880 a profissão contava com numerosos fotógrafos itinerantes, os *fotógrafos retratistas* se consolidam neste contexto, deixando as cidades avolumadas pelos profissionais da fotografia e embrenhando-se pelos interiores das províncias, como o que se registra no caso francês. (BAJAC, 2011, p. 68).

O século 20 consolida a fotografia em suas variadas formas expressivas. O retrato torna-se parte integrante da vida social; ainda no contexto da cultura francesa, temos depoimentos apaixonados pelo retrato como os de Marcel Proust, que os colecionava e os trocava no ambiente burguês por ele frequentado: “A obstinação em conseguir retratos de pessoas que resistiam a se desfazer deles é um traço de caráter que dá a medida de sua paixão [de Proust] pela fotografia.” (BRASSAI, 2005, p. 36).

No Brasil a fotografia chega muito cedo, em 1840 o abade francês Louis Compte, realizou os primeiros daguerreótipos em território brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro. Pedro II, então com pouco mais de 14 anos, apaixona-se pela máquina de fotografias francesa; embora não praticante de fotografia, é figura central para o ingresso de fotógrafos na corte. Em 1851 atribui à dupla de daguerreotipistas Buvelot e Prat o título de Photographos da Casa Imperial. (VASQUEZ, 2002, p. 9), é o primeiro título de uma série que se seguirá.

O professor Pedro Karp Vasquez (2000) destaca que o retrato fotográfico praticado no Brasil durante o século 19 foi de natureza essencialmente comercial, não fugia às regras comuns que determinavam o gênero em todo o mundo; dos daguerreótipos às *carte-de-visite*, no período da maior produção que seguem os anos 1860 aos inícios do século 20, as normas vigentes são as comerciais.

3 Uma história em processo

Até o momento não há como marcar num ponto histórico um lugar, data ou pessoa a quem e a que possa ser o ponto de partida para a *fotopintura brasileira* tal como se formatou no transcorrer do século 20. O que temos são pistas, situadas, a partir do Rio de Janeiro, na segunda metade do século 19, sobre as quais, mais adiante, trataremos.

Face a isto, cabe reiterar uma reflexão anterior, quando do trato de outro procedimento da produção de imagens na fotografia popular, no caso os (chamados no Brasil) “monóculos de meio quadro fotográfico” apresentada na XVIII Conferência Brasileira de

Folkcomunicação³. Nela analisava que a prática docente no ensino da História da Fotografia tem apontado para algumas perspectivas no apuramento de conteúdos para se traçar um panorama dos fatos que situam a fotografia no tempo. O primeiro, e mais recorrente, é o bibliográfico, o qual pode ser dividido entre conteúdos de história e crítica fotográfica. Da observação destes dois pontos de partida, é possível tratar de fatos documentados e marcantes para a Fotografia enquanto um ramo do saber autônomo, ou ainda, inserido seja na Arte, seja na história das tecnologias e ciências. Entretanto, há temas que escapam às bibliografias, ou por serem evidentemente recentes, ou por serem localizadas histórico-geograficamente em algum canto particular ou, talvez, porque passaram à margem de outras histórias. Tem se mostrado evidente que não é possível pensar a História da Fotografia à parte das histórias das tecnologias que a envolve. Não se trata, portanto, de uma história social apenas, mas dos meios produtivos que vão definir, na prática, a linguagem, a poética e a estética dos variados padrões de criação de imagens fotográficas, ou que com estas dialogue, como é o caso da *fotopintura brasileira*.

Depois do bibliográfico, poderiam situar-se bases narrativas, de fonte oral, memorialísticas, e que tendem a tratar de procedimentos menos usuais à contemporaneidade. Tais memórias, que muito servem à composição de cenários históricos e culturais, sobrevivem das narrativas sejam de profissionais que lidaram com a produção de imagens fotográficas, sejam pelos receptores da obra visual. Tais narrativas se constituem pontos de partida ao proporcionar à pesquisa, como a que venho desenvolvendo sobre o título “Pequenos afetos para um tempo de tantas memórias” que visa ponderar sobre memória social e fotografia, questionamentos acerca de origens, desenvolvimento e fim (quase sempre) comercial de determinados meios produtivos e de circulação fotográfica.

Crê-se aqui na Fotografia à maneira de Anselm Adams⁴, enquanto um conceito, e não enquanto um acidente. Obviamente está na fala do fotógrafo americano toda a dimensão de respeito pela técnica que o consagrou, tal como pela a arte na qual se insere e, portanto, pelo quanto a Fotografia requer atenção enquanto uma área de conhecimento, a qual, no âmbito da expressão popular, e de modo particular entre as camadas sociais com menor acesso aos recursos outrora tão caros à produção de imagens, é detentora de narrativas e de registros da

³ A Conferência ocorreu na cidade de Recife, Pernambuco (Brasil), entre os dias 2 a 5 de maio de 2017, nas UFRPE e FACIPE.

⁴ Apud SONTAG, Susan. *Sobre la fotografia*. 5ª edição. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 117.

vida social bastante reveladores dos vários nichos que compõe aspectos da cultura brasileira. “La fotografía se propone como un modo de conocimiento sin conocimiento: una manera de vencer al mundo con ingenio, en vez de atacarlo frontalmente”, acentua Susan Sontag (2011, p. 117). A amplitude de saberes, portanto, possíveis de serem tratados pela Fotografia a faz razão e sensível. Eugênio Bucci bem trata de tais dimensões no artigo “Meu pai, meus irmãos e o tempo” (MAMMI; SCHWARTZ, 2013, p. 73) ao discorrer sobre as memórias a partir de um retrato da família em um barco, num dia de lazer, enquanto pescavam:

Prefiro levar ao pé da letra essa metáfora, e imaginar que o tempo é que é a alegoria da mutabilidade incessante da natureza. Numa beira de rio você entende: não é o tempo que passa, mas as águas. Chamamos tempo a esse deslocamento ininterrupto da matéria sobre a matéria. Nossa fotografia naquele barco não simplesmente guarda um pedaço da matéria que iria escorrer na curva das águas e, por ter ficado armazenada, não escorreu. Quer dizer, ela escorreu, mas na forma de luz, através das lentes da Canon, e, daí, feriu a película do filme, moldou-lhe a superfície de cena. (op. cit, p. 73)

Este entrelugar discursivo, mediado por razão e sensibilidade, vão caracterizar a *fotopintura brasileira*. A isto ligam-se ritos de passagem, mesmo que artificialmente articulados pela montagem no plano da tela; nestas imagens estão casamentos, os filhos, todos os entes da família vivos ou mortos, o uso de uma roupa nobre longe da realidade diária de um trabalhador com poucos recursos econômicos. Tais retratos são limiares entre o ser e o porvir, entre o ser e o já experimentado.

Nesses retratos estão reunidos, mais que na maioria dos outros, o valor de culto e o valor de exibição. Estes estão sempre combinados nas fotografias, em graus diferentes, e é também nas fotos de família que se vai obter, com maior clareza, a variável contexto como balizadora de significados. (LEITE, 2001, p. 159)

Valeria exemplificar tais aspectos tratados por Miriam Moreira Leite (2001) na observação de algumas fotopinturas.



Figura 3 – Fotopintura brasileira (retrato pintado). Grupo familiar. Sem data e sem autoria. Acervo do Centro Cultural Dragão do Mar. Fortaleza, Ceará (Brasil)



Figura 4 – Fotopintura brasileira (retrato pintado). Casal. Obra sem identificações. Fonte: Google Images.

A **figura 3** caracteriza-se pela reunião familiar, em que vale observar a disposição de um primeiro conjunto formado por três jovens mulheres, seguidas por rapazes e os mais velhos do grupo ao fundo. Esta imagem contém as marcas que bem caracterizam algumas das regras mais usuais (porém, não rígidas) de distribuição de entes na imagem da fotopintura: mulheres em primeiro plano, homens no segundo; como há um grupo familiar no último plano, o homem mais velho da família à direita, ou os mais velhos da família nos extremos laterais. A **figura 4** traz consigo um dos padrões das molduras que muito caracterizaram a produção da fotopintura: centro oval adequado ao vidro bombê (ou vidro bolha). Também era recorrente a moldura totalmente oval, confeccionada em madeira, à semelhança da exemplificada na **figura 4**. Nota-se em ambas imagens o aspecto decorativo presente no vestuário, com domínio de terno, gravata e camisa para homens e vestido com algum adereço às mulheres. Nas fotopinturas é pouco comum a presença de fundos com informações ou paisagens, via de regra, opta-se por fundos neutros, lisos chapados ou degradês.

No trato das fotografias familiares, a Professora Miriam Leite (2001), e valeria o mesmo contexto para as *fotopinturas brasileiras*, chama a atenção:

Para os retratos de família existe uma forte ligação com o mundo privado tanto em sua produção quanto em sua conservação e exibição [...] A fotografia funciona como um índice do que foi e por onde passou a família. Silenciosas e imóveis, ficam, também por isso, ligadas à memória dos entes queridos que desapareceram e que se tenta fazer sobreviver. (LEITE, 2001, p. 160)

Aos mais jovens, em aulas de Linguagem Fotográfica, quando inqueridos se conhecem a fotopintura, por nome ao processo não manifestam respostas imediatas; ao serem mostradas referências, de pronto, identificam que estas pertencem à casa de parentes mais velhos, avós, tios. Mais do que uma vez já ouvi falas como “parece foto de gente morta”. Expressões como esta, no tempo presente, seguem, ao menos parte, na contramão do caráter memorialístico que tais imagens poderiam ocupar. Ao questionar sobre as razões do “parecer gente morta” as respostas, embora oscilantes, apontam para o tempo retratado, o aspecto envelhecido de tais imagens nas casas onde estão, a técnica da pintura empregada a qual parece ingênua, o envelhecimento físico das pessoas em cena, ou mesmo a morte daquelas que na fotopintura foram registrados.

4 Do Rio de Janeiro para os Sertões: possíveis conexões

No Rio de Janeiro, então corte imperial, entre os anos de 1840 e 1854, estabeleceu-se o pintor-retratista (assim pelo próprio artista denominado), o alemão, Francisco Napoleão Bautz, à Rua do Carmo 146, sendo este o primeiro estabelecimento fixo de daguerreótipos nacional (VASQUEZ, 2000, p. 56). A daguerreotipia era a prática fotográfica predominante no contexto da produção em ampla escala, patenteada em 1839, na França, por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787 – 1851).

Bautz, em 1854, transfere-se para Salvador (Bahia), onde pelos seis anos posteriores manteve estúdio fotográfico, contando com assistentes aos quais ensinou o ofício.

O professor Pedro Karp Vasquez (2002) lista ainda outros nomes de profissionais que, egressos da pintura, vão se dedicar ao retrato fotográfico. Dentre estes está o português Joaquim Insley Pacheco (ca.1830: Cabeceiras de Basto, Portugal – 1912: Rio de Janeiro), nascido Joaquim José Pacheco, mas que adota o sobrenome de seu mestre H.E. Insley, do quem fora aprendiz entre 1849 e 1851 em Nova York (Estados Unidos). Desenhista, pintor, aprendeu fotografia na década de 1840, em Fortaleza (Ceará), e atuou como retratista, auxiliando o fotógrafo irlandês Frederick Walter. Walter é o responsável pelo começo da fotografia cearense. Retornando ao Brasil, Pacheco irá atuar como fotógrafo e fotopintor em Fortaleza e Sobral (Ceará), se transferindo, posteriormente, para Recife (Pernambuco). Em 1855 voltará à corte, no Rio de Janeiro, onde ofertará serviços, também, de fotos sobre papel, vidro, marfim, retrato a óleo, e a própria fotopintura.

Há algumas contradições quanto às datas de retorno deste possível responsável pela introdução da fotopintura no Brasil. A Enciclopédia Itaú Cultural⁵ aponta para 1855 e Vasquez (2002, p. 31) para 1854. O elemento mais importante, todavia, reside no dado biográfico no qual instala na Rua do Ouvidor 102, no Rio de Janeiro, estúdio fotográfico, no qual será celebrado pelos seus trabalhos, com grande ênfase para a produção de fotopinturas, “especialidade na qual se destacou em virtude de sua maestria com os pincéis” (VASQUEZ, 2002, p. 31). Pedro Vasquez, ainda destaca:

Este cruzamento de pintura e fotografia apresentava dupla vantagem: a de dispensar as longas e repetidas sessões de pose da pintura, e, ao mesmo tempo, resolver um dos problemas básicos da fotografia de então: a falta de cor. (op. cit, p. 31)

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, fotopintura é o:

Processo inventado por André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889/90) em torno de 1863, a fotopintura é obtida a partir de uma base fotográfica em baixo contraste - que tanto pode ser uma tela quanto uma imagem sobre papel - sobre a qual o pintor aplica as tintas de sua preferência, geralmente guache, para o papel, e óleo, para as telas. Essa técnica apresenta a vantagem de dispensar a exigência de grande talento do pintor para o difícil gênero do retrato, transformando-o na maior parte dos casos num mero colorista, ao mesmo tempo que libera o cliente das fastidiosas sessões de pose exigidas pela pintura tradicional. Já em 1866 encontramos os primeiros praticantes deste processo no Brasil, que era denominado nos países de língua inglesa de *photography on canvas*.⁶

Efetivamente não temos como determinar se é a partir de Pacheco que a fotopintura é disseminada nos estados do Nordeste do Brasil, região em que o processo teve e tem marcante presença. Por uma questão de recorte a este artigo, e do fato de se tratar estas reflexões de uma pesquisa em desenvolvimento, buscaremos abordar a fotopintura brasileira a partir de referências que temos desta produção de imagens dentro do contexto de uso pelas camadas populares marginalizadas.

No Brasil, o retrato pintado, assume em algum determinado momento, no entanto, caberia mais dados para uma melhor definição em termos de datas, estética própria adequada à materialidade disponível, às regras de produção comercial, à precariedade técnica, à busca por soluções criativas. Beltrão (1980, p. 27) contempla a questão da adaptabilidade, ao refletir

⁵ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco>> Acesso em 15 out 2017

⁶ FOTOPINTURA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3871/fotopintura>>. Acesso em: 15 Out. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

que “embora a existência e utilização, em certos casos, de modalidades e canais indiretos e industrializados (...), as manifestações são sobretudo resultado de uma atividade artesanal do agente-comunicador”. A figura do “agente-comunicador”, neste caso, é compartilhada entre as partes que compõem esta dinâmica produtiva de imagens. Partiremos da fonte material de fotopinturas que temos em mãos oriundas do século 20.

Ao fazermos referência àquilo que tratamos como “estética própria”, apontamos para a perspectiva de que, embora a tradição da fotopintura possa estar ligada a meios produtivos particulares, e pouco acessíveis aos que não proviam de recursos econômicos suficientes para, num primeiro momento obtê-la, como o que ocorria na corte do Rio de Janeiro no século 19, buscamos compreender que a forma elitizada, populariza-se, de modo efetivo, a partir do momento em que se adequa aos meios produtivos pautados por materialidades ou de baixa qualidade, ou baratas, ou produzidas em larga escala, otimizando-se a produção. Sabemos que a popularização da fotografia é promovida em maiores ou menores ondas no avançar de todo o século 20. Por razão a isto cremos na possibilidade de o retrato pintado inserir-se neste processo de popularização datado pelo século passado.

Curiosamente, tais ondas, vão se sobrepor umas a outras, o que no caso, brasileiro, no que diz respeito ao mercado de maquinários e recursos para produção fotográfica, tem como característica a substituição abrupta de uma prática em detrimento de outra. Basta recorremos à nossa história recente em que as máquinas fotográficas digitais sobrepujaram-se às de filmes; outrora, as de filmes, portáteis, amadoras e baratas, avançaram sobre a produção limitada aos retratistas profissionais etc. Os recursos que hoje são utilizados para a produção e tratamento de imagens, em que pese, softwares como o Photoshop, quiçá, esmagaram o mercado de fotopinturas. Esta cadeia destrutiva imposta pelo capital, não tem como prerrogativa a transição de meios, e como nela inserem-se pessoas que dependem destes meios como forma de sobrevivência econômica, ou se veem desprovidas de acesso ao novo meio, ou se veem obrigadas à adaptação para a forma mais viável. Nisto reside a adequação material como forma de manutenção produtiva. A *fotopintura brasileira*, por adequação a esta cadeia produtiva, acabou por se definir enquanto uma forma da qual podemos deferir a sua estética. O que poderia, então, ser uma via de mão única, torna-se dupla, ao cair no gosto e aceitação da audiência, ao se partilhar da experiência estética entre quem produz e quem recebe.

Poderíamos trilhar mais amplamente por estes limiares, e seguirmos na análise do discurso de um importante fotopintor brasileiro Júlio Santos (Fortaleza, Ceará: 1944) que tem

pontuado questões como história da fotopintura a partir da própria biografia, transição de métodos analógicos de produção o retrato pintado para o digital, mercado consumidor e processos tradicionais de criação da fotopintura. Da amplitude tratada por Mestre Júlio Santos, cabem as falas em que acentua a figura dos representantes comerciais que outrora estiveram a serviço de seu ateliê em Fortaleza, os quais viajavam pelas cidades do interior cearense na busca por encomendas dos retratos pintados. Ora, esta rede produtiva, e folkcomunicacional, não limitada a um círculo inacessível econômico entre as partes, retroalimentada pelo mesmo imaginário social, acentua a figura do agente-comunicador, o agente folk, sensível e conhecedor do meio popular do qual é parte. Mas, quem é este agente? Aquele que oferta o serviço de criação de fotopinturas ou aquele que deseja a obra? Para Beltrão, “a ascensão à liderança está intimamente ligada à credibilidade que o agente-comunicador adquire no seu ambiente e à sua habilidade de codificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência” (1980, p. 36). O sistema aqui é de troca, não de uniteralidade. Em depoimentos diversos de Mestre Júlio Santos, mas com destaque para o que dá ao documentário **Câmera Viajante**, de Joe Pimentel⁷, há a consciência de que o trabalho de um fotopintor é o da recomposição de memórias.

Vale aprofundar as razões do trabalho do fotopintor acentuado por Júlio Santos: a fotopintura no século 20 optou tanto pela restauração quanto pela composição de imagens, diverso da prática do século 19 que prezava pela produção inédita de uma obra nascida no próprio estúdio de fotografia. Os representantes comerciais de Júlio Santos, ao ofertarem o serviço de fotopintura, e quando solicitados pelo cliente, levavam para o ateliê toda e qualquer forma de imagem, degradada ou íntegra, cuja a nova forma deveria ser apresentada de uma outra maneira, revisitada, recomposta pela habilidade do fotopintor. Fotos separadas de um casal eram unidas pela pintura; entes distantes eram unidos; a fotografia de um morto, talvez a única tirada, era tratada, olhos abertos eram pintados, nova e digna roupagem era atribuída. Em outra situação, o santo de devoção familiar figurava entre os entes.

⁷ CÂMERA VIAJANTE (filme). Direção: Joe Pimentel, 2007. 20min.
Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TtsRkHITbgo>> Acesso em 04 de abril de 2017.



Figura 5 – Fotopintura brasileira (retrato pintado). Família com São Francisco do Canindé. Obra sem identificações de autor e ano de produção. Canindé é uma cidade do estado do Ceará, Brasil. Fonte: Google Images.

A respeito dos arranjos composicionais, do sentido de sagrado que emerge pela dimensão do afeto resvalado pela fotopintura, pelas narrativas que emergem daquelas pessoas que as têm em suas casas, concordamos com Gombrich (2012), quando ao falar das formas simbólicas elementares de povos antigos, diz: “o que importa não é a beleza da pintura ou escultura, segundo nossos padrões, mas se ela ‘funciona’, ou seja, se a pintura ou escultura pode desincumbir-se da mágica requerida” (p. 43). A natureza elementar, esta que traz para o aconchego todos os entes familiares dispostos em um único plano de tela da fotopintura, irrompendo leis de composição tradicionais, quiçá não seja um convite para um inventário da imortalidade da memória dos povos marginalizados. Eis as pistas sobre as quais esta pesquisa em desenvolvimento pretende seguir.

Referências

BAJAC, Quentin. **La invención de la fotografía**. Tradução: Eva María Cantenys Félez. Barcelona: Blume, 2011.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. 3ª. edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Moritz. **8 X Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16ª. edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

ASSIBERCOM

Associação Ibero-Americana de Pesquisadores da Comunicação
XV Congresso IBERCOM, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 16 a 18 de novembro de 2017

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. 5^a. edição. Barcelona: Debolsillo, 2011.

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

VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000.