

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

Simone Alves de Melo Machado

**Memórias Tecidas de Cor: o Retrato Pintado de Mateus
Machado**



Belém – PA

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

Simone Alves de Melo Machado

**Memórias Tecidas de Cor: o Retrato Pintado de Mateus
Machado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós –Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Franco Maneschy e da coorientação da Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

**Memórias Tecidas de Cor: o Retrato Pintado de Mateus
Machado**

Simone Alves de Melo Machado

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi
financiada com bolsa de estudos concedida
através da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior – CAPES

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Machado, Simone Alves de, 1968-
Memórias Tecidas de Cor: o Retrato Pintado de
Mateus Machado / Simone Alves de Machado. - 2013.

Orientador: Orlando Franco Maneschy;
Coorientadora: Wladilene Sousa de Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa
de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Mateus Machado - 1944-. 2. Pintores -
Historia e Biografia nas Artes. 3. Pintores -
Pará. 4. Pintura - Técnica. 5. Historiografia
Paraense. I. Título.

CDD 23. ed. 709



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos treze (13) dias do mês de agosto do ano de dois mil e treze (2013), as onze (11) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Orlando Franco Maneschky** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Simone Alves de Melo Machado**, intitulada: **O Retrato Pintado de Mateus Machado**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Orlando Franco Maneschky (orientador/presidente); Lia Braga Vieira e Ana Cláudia do Amaral Leão da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Maneschky, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Maneschky, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda, Belém-Pa, 13 de Agosto de 2013.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky

Profa. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão

Profa. Dra. Lia Braga Vieira

Simone Alves de Melo Machado

RESUMO

Mateus Machado é um dos poucos fotopintores ainda em atividade de uma legião que a bem pouco tempo atrás se dedicava à colorização manual de retratos e a manufatura do retrato pintado fotográfico. Há cerca de vinte anos atrás, antes do efetivo domínio da tecnologia digital se estender à imagem, editar, manipular, modificar ou mesmo colorizar uma fotografia era um trabalho manual feito por hábeis fotopintores. Esta pesquisa objetivou apresentar um pouco deste mundo prestes a desaparecer diante do inexorável domínio da digitalização da imagem. Através de seus relatos, tecer seu retrato e a partir dele desvendar a rotina, o processo de criação e as técnicas de fotopintura, que herdou e reinventou ao longo de meio século dedicado a este trabalho. Através dele, também focar o percurso do pequeno profissional dos bairros periféricos de Belém. Inseridos na categoria de fotografia popular, sua atuação visava essencialmente o registro social e a produção de retratos, tentando abranger as suas mais variadas técnicas de produção, o que fez com que aqueles que tivessem alguma habilidade manual se tornassem fotopintores. Muitos como Mateus, desenvolveram especificidades que foram além do mero retoque e da simples colorização, indo até a reconstituição total da imagem, associando esse procedimento a uma espécie de *restauração*, como efetivamente o retrato pintado foi comercializado e ficou conhecido. As fontes de pesquisa foram seus relatos, jornais, retratos pintados de sua autoria e de artistas anônimos, além do registro fotográfico de suas atividades. A presente investigação espera dessa forma ter contribuído para contar um pequeno, mas não menos importante capítulo da historiografia imagética paraense.

Palavras chave: Mateus Machado, fotopintores, retrato pintado fotográfico.

ABSTRACT

Mateus Machado is one of the few still active painters of a genre that not long ago was dedicated to the colorization of manual and manufacture of portraits painted portrait photography. About twenty years ago, prior to the effective field of digital technology to extend the image, edit, manipulate, modify or even colorize a photo was manual work done by skilled photography on canvas. This research aims to present some of the world about to disappear before the inexorable field of image scanning. Through their stories, and weave his portrait from him unravel the routine, the process of creating and techniques painted photography, who inherited and reinvented over half a century dedicated to this work. Through him, also focus on the route of the small professional outskirts of Bethlehem Inserted in the category of popular photography, his performance was primarily aimed at the social register and producing portraits, trying to cover their various production techniques, which made those who had some handicraft became painted photography. Many like Matthew specifics that were developed beyond mere simple retouching and colorization, going to the reconstitution of the full image, associating this procedure to restore a species, how effectively the painted portrait was sold and became known. Research sources were their reports, newspapers, painted portraits of his own and anonymous artists, as well as photographic record of their activities. This research expects that way have contributed to tell you a little, but not least important chapter in the historiography imagery Para.

Keywords: Mateus Machado, painted photography, painted portrait photography.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Rosalina de Melo, pelo infinito amor e confiança.

Ao meu irmão Elvis Machado, pelas colaborações, boa vontade e apoio nos momentos mais difíceis.

Aos amigos da Fundação Curro Velho, pela receptividade, colaboração e preciosas informações.

À Eduardo Kalif e Alexandra Farah, grandes incentivadores, sem eles boa parte desta pesquisa não teria sido possível.

Aos amigos fotógrafos Fábio Hasegawa e Moisés Resende, pelo apoio e carinho a mim e a meu pai.

À amiga Rosângela Modesto, pelo ombro amigo e iluminação em momentos complicados.

À todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, em especial ao meu orientador Orlando Maneschy e à minha coorientadora Wlad Lima, meu mais afetuoso obrigado.

À Wania Contente, pela ajuda paciente e dedicada ao longo destes dois anos.

À CAPES, cujo apoio financeiro tornou esta pesquisa possível.

A todos, meu mais afetuoso obrigado!

LISTA DE FIGURAS

FIG. 01	Usava – se a lupa para retocar os detalhes	27
FIG.02	Os instrumentos e ferramentas usados na fotopintura	27
FIG.03	Antigo anúncio do Foto Galeria	47
FIG.04	Obturador de uma câmera fotográfica analógica	48
FIG.05	Todas as aberturas de diafragma de uma lente	48
FIG.06	Família nordestina, RPF nordestino de autor desconhecido	50
FIG.07	Retrato pintado nordestino de autor desconhecido	51
FIG.08	No verso do mesmo RPF orientações para o fotopintor	51
FIG.09	Mateus e um de seus trabalhos	54
FIG.10	O paletó pintado, RPF nordestino de autor desconhecido	56
FIG.11	Casal Nordestino, RPF de autor desconhecido	57
FIG.12	Carte de visite de George Huebner	59
FIG.13	Verso do mesmo carte de viste	59
FIG.14	Moldura oval antiga	60
FIG.15	Um dos mais antigos (1894) retratos <i>restaurados</i> por Mateus	60
FIG.16	Retrato dos fotógrafos Amaral e Oscar	62
FIG.17	Imagem que ilustra a página do Foto Sima no Facebook	64
FIG.18	Capela mortuária São João Batista na Pçª Central de Icoaraci	69
FIG.19	Igreja da Matriz na Pçª Central de Icoaraci	69
FIG.20	Espaço cultural ao lado da igreja	69
FIG.21	Mapa do aplicativo Google indicando a localização do Foto Sima	69
FIG.22	Convite em preto e branco feito no laboratório do Foto Sima	75
FIG.23	Rosalina Melo <i>restaurando</i> um retrato	80
FIG.24	Detalhe do processo de retoque	80
FIG.25	Rosalina Melo fotógrafa	81
FIG.26	O Foto Mateus, entre a Lan House e a imobiliária	85
FIG.27	Fachada do Foto Mateus	85
FIG.28	O proprietário posa dentro do seu Foto	85
FIG.29	Mateus colocando uma cópia de trabalho para secar	87
FIG.30	A cópia de trabalho	87
FIG.31	Uma das inúmeras paletas usadas pelo artista	87
FIG.32	Ferramentas e instrumentos de trabalho	87
FIG.33	Revista da coleção sobre desenho e pintura	87
FIG.34	A mesa de trabalho do fotopintor	87
FIG.35	Detalhes dos olhos	89
FIG.36	Detalhes dos olhos	89
FIG.37	Detalhes dos olhos	89
FIG.38	Detalhes do processo de criação	90
FIG.39	Detalhes do processo de criação	90
FIG.40	Detalhes do processo de criação	90
FIG.41	Página de jornal com matéria sobre Dona Angélica	93
FIG.42	RPF de Dona Angélica feito em homenagem à ela por Mateus	93
FIG.43	Mateus e a relação de proporção que usa em seu trabalho	95

FIG.44	Mateus e a relação de proporção que usa em seu trabalho	95
FIG.45	Cópia de trabalho a partir de um 3X4	96
FIG.46	RPF de João Dantas pai de Mateus	97
FIG.47	Fotodocumento com o retratado na típica pose frontal	104
FIG.48	Foto porcelana para túmulo a partir de um fotodocumento	104
FIG.49	Retratos em pirografia de autoria de Mateus	105
FIG.50	RPF paraense de autor desconhecido	106
FIG.51	Fotomontagem	108
FIG.52	Cópia de trabalho	108
FIG.53	O fotopintor aplicando os pigmentos com os dedos	109
FIG.54	Usando o palito de churrasco	109
FIG.55	Amplificador usado por Mateus no seu laboratório	112
FIG.56	Alguns químicos do laboratório	112
FIG.57	Anotações de tempo para o processo de revelação	112
FIG.58	Mateus fazendo um RPF da imagem Ecce Homo	115
FIG.59	RPP ou óleo sobre tela de autoria de Mateus	115
FIG.60	O velho relógio sem ponteiros	115
FIG.61	Resultado da 1ª Oficina de Fotopintura na Fund. Curro Velho	125
FIG.62	Resultado da 1ª Oficina de Fotopintura na Fund. Curro Velho	125
FIG.63	Registro da 2ª Oficina de Fotopintura na Fund. Curro Velho	131
FIG.64	Registro da 2ª Oficina de Fotopintura na Fund. Curro Velho	131
FIG.65	Registro da 2ª Oficina de Fotopintura na Fund. Curro Velho	131
FIG.66	Registro da 2ª Oficina de Fotopintura na Fund. Curro Velho	131
FIG.67	Alguns RPF produzidos pelos alunos da 2ª oficina	132
FIG.68	Alguns RPF produzidos pelos alunos da 2ª oficina	132
FIG.69	Um dos trabalhos mais recentes de Mateus	133
FIG.70	Um dos trabalhos mais recentes de Mateus	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A FOTOGRAFIA EM TEMPOS DE ALQUIMIA	16
1.1 Retrato Pintado ou Fotopintura	16
1.2 No tempo em que não existia o Photoshop	24
1.3 A Face Popular do Retrato Pintado	
2 O RETRATO PINTADO DE MATEUS MACHADO	63
2.1 Foto Sima , 753	63
2.2 A Elegia da Face Reconstruída	84
3 O TEMPO ENGOLE E REGURGITA O FOTOPINTOR	116
3.1 Uma Réstia de Luz	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
GLOSSÁRIO	139

INTRODUÇÃO

Os últimos anos foram de mudanças radicais na imagem, mudanças que relegaram rapidamente para o esquecimento algumas formas de expressão da fotografia tidas como tradicionais porque estão estreitamente ligadas à sua origem há quase duzentos anos. Um estilo feito de manualidades, caixas pretas, fórmulas e conhecimentos que se aproximam dos misteriosos ensinamentos alquímicos da idade média. Distanciam-se rapidamente os dias em que estes profissionais ficavam horas, às vezes o dia inteiro, fechados num cubículo escuro, cercado de bandejas com químicos e aparelhos para alcançar o objetivo de plasmar rostos e vidas no suporte fotográfico.

O repertório de conhecimento que deveriam dominar incluía desde a mecânica das câmeras fotográficas, que semelhante a um técnico em sua oficina, poderia fazer tantas mudanças e adaptações quantas fossem necessárias para otimizar seu instrumento de trabalho. Deveriam ainda ser laboratoristas, esmerando - se em dominar todas as possibilidades de combinações e elaborações químicas nos processos de revelação. Outro conhecimento indispensável nesse repertório era saber corrigir, retocar ou reconfigurar manualmente uma imagem, conhecimento que mantinha a fotografia na interseção entre arte e ofício. O fotógrafo era ao mesmo tempo o alquimista da idade média, o inventor romântico da modernidade, um demiurgo da imagem.

Raimundo Dantas Machado, meu pai, era um destes profissionais. Mateus Machado o seu alter ego artístico, na verdade é um nome que ele herdou do seu pai, que por sua vez, também não era Mateus, mas João. Ele nunca soube explicar ao certo, pelo menos de maneira convincente, porque pelo menos três homens (há ainda um sobrinho) de três gerações diferentes, eram chamados de Mateus sem de fato ser este nome deles. Também nunca soube explicar, porque nunca batizou nenhum de seus três filhos homens com esse nome. Esta é apenas uma de suas singularidades, às vezes também uma das excentricidades. Por isso, brinco com estes diferentes personagens, como se fossem facetas de uma deidade (e por acaso não é isso que às vezes nós acreditamos que

nossos pais são?) que ao longo do texto vão surgindo, chamando – o de fotógrafo, fotopintor, laboratorista, instrutor, artista e pai.

Há trinta anos atrás quando comecei a exercer efetivamente a mesma profissão que ele, percebi que não o conhecia, não o Raimundo, meu pai, mas Mateus, o profissional e o artista. Eram os anos em que a revolução digital alterou drasticamente, não só o mundo, mas a forma como passamos a nos relacionar com a imagem e também a reaprender o que é fotografia, a ponto de pesquisadores como Joan Fontcuberta subtítular o seu último livro como a *A câmera de Pandora. A fotografia@ depois da fotografia* (2013). Para o meu pai, e principalmente para o fotopintor, quase não houve um “depois”, porque todo o seu universo e boa parte das pessoas que o habitavam – em especial colegas de profissão e clientes literalmente desapareceram.

É sobre este universo da fotografia analógica, que me interessa, porque foi este no qual cresci, observando, convivendo, desde a infância com as bandejas de químicos espalhadas pela casa, e sabia que não devia tocar naqueles líquidos misteriosos “porque podiam fazer mal” como dizia tanto meu pai, quanto minha mãe, também fotógrafa. Um mundo anterior à fotografia digital. Que embora tenha nele, e no esboço do seu retrato o foco central, estendi o enquadramento aos seus afetos e àqueles que o precederam em seu ofício, à rotina e local de trabalho. Onde se pode encontrar a fusão entre arte e vida.

Este trabalho é uma contribuição ao seu esforço, além do que, acredito que meus olhos de certa forma veem através dos seus, e como ele sou tributária de tudo aquilo que aprendi, e que ele por sua vez aprendeu com aqueles que o antecederam. Para isso busquei alguns apoios, tentando calçar minha escrita claudicante, porque como é difícil encontrar esse momento. Teóricos não faltaram para dialogar, escolhi aqueles que me “atravessaram” pelo traço sensível que demonstraram ao se debruçarem, muitas vezes carinhosamente, sobre os mais diversos saberes artísticos. Meu esboço foi sendo tecido com elementos que vão desde a poética viagem de Richard Sennett em “O Artífice”, a tudo aquilo que pudesse me auxiliar a entender o que é um retrato. Entre eles a cartografia, instigada pela seguinte frase encontrada numa fotobiografia de

Clarice Lispector: “o retrato fotográfico é a mais perfeita cartografia do ser humano” (2010). O que me levou a pensar que talvez a melhor maneira de falar sobre o retrato pintado do meu pai, fosse através de suas obras. No entanto, faltou - me o principal ingrediente, justamente as fotografias de sua autoria. Tanto ele quanto minha mãe nunca se preocuparam em criar um arquivo ou acervo de imagens. Só há bem pouco tempo, compreenderam a importância e a riqueza de quase meio século de vida dedicada à elas.

Todavia, se por um lado Mateus negligenciou a criação de uma memória material e imagética, por outro, não negligenciou a memória afetiva, intacta e detalhista. Em diversos momentos, agia como o ilusionista que tira de sua cartola um lenço que por sua vez puxa outro lenço, e assim as histórias foram se sucedendo. Tentei organizar esse fluxo de informações, muitas vezes, descontínuas e desconexas (por vezes me deu diferentes versões do mesmo fato). Encontrei na História Oral , e na Cartografia de Deleuze e Guattari, as estratégias que me pareceram mais adequadas para dar conta deste esboço. A primeira opção para preservar a sua própria forma de expressão, a maneira peculiar como se refere à sua arte e a seu ofício. A segunda, principalmente quando me reporto às teias de conhecimento que o precederam e os profissionais que influenciaram o seu trabalho.

Foi também inevitável agir como um fotógrafo, ajustando o foco, o enquadramento, selecionando e cortando os elementos que deveriam entrar, ou sair, desta composição. Outro obstáculo com o qual tive de lidar foi com a minha escrita. De fato, tenho muita dificuldade de seguir o que em tempos de internet, praticamente virou lei: parágrafos curtos e frases concisas. Que, todavia, me geraram imensa angústia, só aliviada quando a providência divina, ouvindo meus apelos me mostrou uma luz. Ao pesquisar literaturas que pudessem me ajudar encontrei na introdução da obra “Cartas a Meu Pai” de Franz Kafka uma interessante observação do tradutor Marcelo Backes (2013) que se batia com dilema semelhante e o resolveu da seguinte forma: “no sentido de manter a dicção kafkiana, que por vezes estica a frase até não poder mais antes de lhe apor um final. (...) Quando a confusão era grande, substitui uma vírgula por um ponto e vírgula; pelo ponto final jamais. E por fim conclui: “ Frases curtas são, muitas vezes

veículo de ideias curtas” . Apeguei - me a esta esperança. Minha escrita não é fluida. Ao contrário, ela é feita da mesma ansiedade do fotógrafo na tensão de capturar o instante, e numa única imagem registrar uma narrativa. Daí o caráter de esboço, de texto não acabado - uma foto aguarda sempre a contemplação de alguém para que tenha vida.

Este trabalho está dividido em três capítulos, com a opção de poucas subdivisões. Na primeira seção, um posicionamento quanto ao uso das palavras retrato pintado, fotopintura que vão nortear todo o percurso da pesquisa, importantes para delinear as origens do seu fazer artístico. Na segunda seção, falo da edição de imagens e do processo de manipulação numa época anterior à digital, por isso: “No tempo em que não existia o Photoshop”. Na terceira seção, um esboço das origens da fotopintura em Belém, suas raízes nordestinas, e os seus vestígios no trabalho de Mateus. Além de uma breve reflexão sobre o conceito cada vez mais aceito de fotografia popular.

No segundo capítulo, na primeira seção “Foto Sima 753” descrevo o primeiro estúdio fotográfico de Icoaraci, criado por ele e ao qual estive à frente durante vinte e cinco anos até o divórcio. Na seção dois do mesmo capítulo esboço metaforicamente o seu retrato, assim como ele mesmo esboça os seus retratos pintados. Certa vez lhe perguntei como ele começa a fazê - lo e ele me mostrou que o uso do palito de churrasco faz com que sua pintura não se forme através de pinceladas, mas em suas próprias palavras de “bolinhas, bolinhas, bolinhas” ao se referir ao círculos e espirais que vão reconstruindo faces, reconectando memórias e afetos quase desvanecidos. Como uma pedra que ao cair num rio gera dissonâncias.

Houve também os momentos em que foi preciso interpretar seus silêncios, o olhar perdido em algum ponto. As pausas que surgiram seja pela limitação natural de se expressar, seja pelo pudor de contar ou deixar escapar fatos, dados que pudessem não ser tão favoráveis à imagem de pai, ou à ideia de artista que ele tão meticulosamente construiu para si durante estes anos.

Por fim, no último capítulo, esboço uma experiência de ensino da fotopintura. Na verdade duas experiências em dois períodos distintos, com um intervalo de dez anos. A proposta de preservação de antigas técnicas de fotopintura, que se

desdobraram e se estenderam a outras possibilidades. Uma delas, que não foi alcançada, a de utilizar a técnica como ferramenta pedagógica no ensino da arte e da história da fotografia. Os possíveis motivos pelos quais esta proposta não se concretizou: seu deslocamento no tempo, o choque de gerações, e principalmente como as artes visuais são enredadas e reguladas pelas regras da sociedade de consumo onde pessoas idosas não têm vez. Ao mesmo tempo mostrou como uma turma mais flexível pode confirmar a possibilidade dessa proposta. É uma seção dedicada ao relato das experiências vivenciadas nesse confronto.

A presente dissertação objetivou registrar a vida de um fotógrafo popular, sua rotina de trabalho, as redes de conhecimento do qual faz parte o seu saber e a trajetória de vida de um tipo de profissional deslocado no tempo, mas também a sua luta e resistência. Tentei esboçar seu retrato como um fotógrafo o olharia, mas sem as amarras de preocupações com uma suposta verdade, de certa forma, tento fazer o mesmo procedimento que ele descreve no capítulo sobre o seu trabalho. Durante diversas conversas informais, fui recolhendo elementos que me auxiliaram na construção desse retrato, com o cuidado necessário para não resvalar na idealização exagerada. Todavia respeitando o retrato que ele mesmo faz de si, as justificativas e a relação obsessiva com sua profissão, a percepção que ele tem do mundo que se modifica a seu redor. Não posso ocultar a admiração porque mesmo tendo tido pouco reconhecimento durante toda a sua trajetória, ele não abriu mão daquilo que mais firmemente acredita ser, um artista que ao completar meio século de atividade continua prolífico, criativo e forte.

1. A FOTOGRAFIA EM TEMPOS DE ALQUIMIA

1.1 Retrato Pintado ou Fotopintura

Não é novidade para ninguém, repito, que retrato, retratista e fazer-se retratar foram, pôr quase toda nossa história, palavras e atos relacionados exclusivamente ao desenho e à pintura. O que provoca espanto é o fato de esta ideia ter se transformado tão radicalmente em pouco mais de 50 anos, a ponto de o desenho e a pintura terem desaparecido dos verbetes de dicionários relacionados a este tema, indicando o quanto se atenuava a sua participação nesta forma de representação. Desenho e pintura foram aos poucos sendo substituídos por uma técnica extremamente recente – a fotografia – desenvolvida nos anos 1830 e popularizada a partir da década de 1850. (GRANGEIRO,2000, p.27)

Uma das primeiras dificuldades que encontrei e diante da qual é necessário que eu me posicione, é quanto às definições: retrato pintado e fotopintura. Buscando referências para apoiar a construção do meu objeto de pesquisa – a história de vida e o retrato pintado construído através das técnicas de fotopintura do fotógrafo Mateus Machado - tenho encontrado pesquisadores que ao falar dessa tradição popular, ora utilizam a denominação retrato pintado, ora fotopintura. Decidi-me pela denominação retrato pintado explicando a seguir o porquê.

Essa inquietação surgiu a partir do momento em que apresentei o retrato pintado como objeto do meu interesse a colegas fotógrafos e pesquisadores, e sempre surgia uma pergunta intrigante (e muitas vezes uma confusão):“mas você está falando de fotografia ou de pintura?” O que despertou minha atenção para um fato: apesar de ser recente o desaparecimento das técnicas de fotopintura especificamente como técnica de “restauração” fotográfica, e embora esteja em curso alguns revisionismos aqui e ali, vem ocorrendo um lento, mas gradativo sumiço do retrato pintado de matriz fotográfica

do imaginário (e do entendimento) popular. Até mesmo alunos de arte, frequentemente tem dificuldade em conceber uma ideia de retrato pintado diferente da concepção pictórica, consagrada pelas técnicas dos grandes mestres da pintura. Quase que imediatamente são lembrados Rembrandt, Vermeer, Leonardo da Vinci e outros grandes pintores retratistas, principalmente os renascentistas. Não é exagero afirmar que alguns colegas ficaram surpresos ao descobrir outra técnica de retrato pintado, além desta canonizada pela história da arte.

Esse desaparecimento gradual me parece ser um dos muitos movimentos de pêndulo que determinadas técnicas fotográficas sofrem; ora submergem na obscuridade, ora estão sob o foco de interesse de determinados pesquisadores e chegam a ser redescobertos como objetos de consumo. Podemos citar como exemplo, o “aplicativo” *Instagram* das câmeras digitais dos celulares da fabricante *Apple*, que registra imagens imitando a estética fotográfica que marcaram diferentes épocas. Fez tanto sucesso que o aplicativo que estava restrito aos celulares da *Apple*, agora fazem parte de outros aparelhos e se disseminou na Internet como uma comunidade de compartilhamento de imagens.

Esses movimentos pendulares são comuns na história da fotografia – ícone da modernidade e filha dileta da revolução industrial - sempre pontuada em seu percurso histórico por modismos que transformavam seus produtos em genuínos objetos de desejo, para logo em seguida, passada a novidade, transformar-se em algo ultrapassado, decadente e como não poderia deixar de ser, descartável.

A fotografia foi a técnica que possibilitou essa febre do retrato, sendo responsável pela massificação e pela instauração de uma indústria com todos os meandros do consumismo, onde importava menos a necessidade do objeto do que o significado e o prazer de sua posse.” (GRANGEIRO, 2000, p.16.)

E este movimento pendular, no que diz respeito ao retrato pintado de matriz fotográfica abordado nesta pesquisa, parece submergi-lo cada vez mais na obscuridade do tempo, uma vez que por mais estranho que pareça, e salvo algumas pontuais

exceções, estamos num movimento contrário ao que afirma a epígrafe acima. O momento que vivenciamos, devido talvez à força coercitiva e ubiquidade da imagem digital, me parece ser o qual o retrato pintado pictórico retoma seu posto de exclusivo sinônimo de pintura, sendo todo o resto, um debate sobre as possíveis apropriações através da manipulação digital da imagem, sempre em contraponto às limitações da fotografia analógica.

Ou seja, nenhum evento marcante que influi sobre a tecnologia e, conseqüentemente, sobre nosso comportamento advém do nada. Atualmente, nos encontramos na era das fotografias digitalizadas em pixels, as chamadas imagens computadorizadas, mas antes tivemos de passar pelas imagens fotoquímicas. E, ainda hoje, apesar de todas as transformações tecnológicas ocorridas e de o suporte de registro químico ter sido trocado pelo impulso elétrico, a forma digital continua sendo índice de uma grafia luminosa. (SIMÃO, 2008, p.11)

Diante desse fato, talvez o mais prudente fosse seguir uma concepção menos rigorosa, mas com o cuidado de fazer uma diferenciação, indicando quando me refiro a um e quando me refiro a outro, a partir de sua denominação, ou seja, quando é retrato pintado pictórico e quando é retrato pintado fotográfico. Principalmente porque ao longo deste estudo estaremos sempre esbarrando em elementos de um e de outro por fazerem parte da trajetória profissional do fotógrafo Mateus.

Alguns desses elementos são advindos da história da arte: suas concepções de pintura, a apropriação das técnicas, seu trajeto da fotografia preto e branco à genuinamente colorida, etc. Não vejo como não citá-los, ainda que brevemente, pois aqui estarão sendo abordados sob uma ótica muito particular, a do fotógrafo como um artífice da imagem, que manipula alquimicamente os instrumentos e os materiais que utiliza na manufatura de seus retratos. Será possível perceber que tais elementos ora estarão lado a lado e ora serão antagônicos nessa relação pintura e fotografia, e principalmente pintura sobre fotografia. Para começar a desvendar esse universo, resolvi acatar a sugestão encontrada em Richard Sennett “(...) fazendo a ponte de ida e volta entre o passado e o presente, para compilar o registro experimental.” (2009,p. 26)

“A diferença mais óbvia e banal entre pintura e fotografia, portanto, estabelece – se no grosseiro nível técnico: a pintura é manual e se faz com tintas, enquanto a fotografia é mecânica e depende da câmara. (...) se define a partir da técnica de realização e da descrição das ferramentas e materiais.” (FLORES, 2011, p. 17). A partir desse primeiro passo podemos deslindar outras diferenças. Quanto à origem, o retrato pintado fotográfico, que passarei a denominar simplesmente de RPF, é um objeto híbrido de fotografia e pintura. Sua manufatura passa por dois momentos e processos distintos. O primeiro momento é o da sua origem, exclusivamente fotográfica e consiste na captura da imagem pela câmera, seguido do processamento químico em laboratório para tê-la fixada num suporte de papel sensibilizado com sais de prata. Portanto, essa primeira etapa da hibridação do retrato pintado fotográfico é, sobretudo o de uma “concepção de imagem alicerçada nas propriedades químicas e mecânicas do meio.” (FABRIS, 2011, p. 42).

O pictórico é o segundo momento desta existência híbrida, no qual entra em cena o fotopintor intervindo diretamente sobre o papel fotográfico com tintas, pincéis e lápis. O suporte de papel fotográfico sensibilizado com químicos torna-se imagem matriz sobre a qual o fotopintor vai trabalhar e que funciona também, como fio condutor, do qual não pode se afastar sob pena de se perder dos traços que o mantém semelhante ao seu original.

No retrato pintado exclusivamente pictórico, que passarei a denominar RPP (apenas com o objetivo de pontuar as diferenças) temos a criação livre do artista sobre a tela. A qualidade dessa imagem depende do grau de maestria do artista no momento de sua concepção, o desenho à mão livre é a imagem primária a conduzir o seu pincel na aplicação das camadas de tintas. A origem é o olho, a mão e o imaginário do artista, sem dispositivos para mediar essa criação, tida por muitos, e por muitos anos como de origem divina, porque:

O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o

próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. (BENJAMIN, 1994, p.94)

No RPF temos a recriação do artista sobre uma fotografia anteriormente existente, cujo objetivo do artista é bem mais modesto, a origem de sua arte não tem nada de divino. Nos primeiros instantes de sua existência, é vista como mera impressão de luz, recaindo sobre ela a suspeita de que nem mesmo seja arte. Situação que propiciou as condições para a primeira tentativa de reverter esta má fama, momento que marca o encontro do olho mecânico da câmera fotográfica, com o olho e as mãos do fotopintor.

Com o surgimento da fotografia, ressurgiu a figura do retratista, só que agora, como fotógrafo. Destituído da aura romântica divinizatória que enaltece a habilidade técnica da pintura, exerce-a como um ofício, pois ao copiar fórmulas e procedimentos, repete técnicas que o remetem mais ao artesanal do que propriamente à arte:

As normas sociais tinham mais peso que os dons individuais na “sociedade da capacitação” tradicional. O desenvolvimento do talento dependia da observância de regras estabelecidas por gerações anteriores; num tal contexto, essa palavra moderna entre as modernas – o “gênio” pessoal – não fazia muito sentido. (SENNET, 2000, p. 32)

O objetivo da intervenção pictórica na fotografia foi se modificando ao longo da história do RPF. Primeiro seria apenas para retocar, corrigir pequenas falhas; segundo para conceber uma imagem colorida; terceiro para conceber uma imagem tão elaborada que “elevaria” a fotografia ao mesmo patamar de arte o que resumidamente foi o que buscou o movimento pictorialista. E por fim o processo de apropriação pelos fotopintores populares, profissionais que as readaptaram para serem usadas durante muito tempo quase que exclusivamente com o fim de “restaurar” fotografias antigas.

Curiosamente ambos, retrato pintado pictórico e fotográfico, são filhos da câmara obscura, irmãos que se distanciaram no destino que se dava à sua utilização. Para o pintor serviu como guia para o seu traço, pois é aceito, que durante séculos a imagem projetada pela câmara obscura foi utilizada para dar suporte e melhorar a habilidade manual. Para o fotógrafo, significou seu próprio nascimento, a partir do momento em que finalmente conseguiu capturar esta imagem, fixando – a no suporte fotográfico.

“A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo.” (BENJAMIN,1994, p.93). Por isso é oportuno ressaltar o momento em que muitos fotógrafos como “fotopintores”, migraram os seus conhecimentos dos procedimentos pictóricos para um novo, mas não desconhecido ofício, muitos deles antes do surgimento da fotografia já eram pintores miniaturistas. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.” (SENNETT, 2009, p.198). Foi também o momento em que na história da imagem, fotografia e pintura, até então rivais e antagônicas, voltaram-se uma para a outra, combinando-se elementos tipicamente técnicos da modernidade aos elementos do conceito renascentista de retrato pintado.

A difusão do retoque permite pensar em mais uma aproximação possível entre retrato fotográfico e retrato pictórico. Se neste os aspectos menos agradáveis eram, em geral, abrandados pelo pintor, o mesmo não acontecia com o retrato fotográfico. Em virtude de sua especificidade técnica, a chapa registrava com exatidão as feições do modelo, cabendo ao retoque a tarefa de dissimular o que a imagem ostentava com tanta clareza a ponto de desagradar a clientela. O fotógrafo, afinal, não podia recorrer a uma prática corriqueira entre os pintores no séc. XX. Estes de fato, realizavam um croqui do sujeito e fixavam a composição sem a sua presença, recorrendo, não raro, a outros modelos que repetiam a pose do destinatário da obra. (FABRIS. 2004,p.28)

Por esse motivo, pode-se argumentar que há tanto no RPP, quanto no RPF, os mesmos procedimentos de percepções, interpretações e representações inerentes a um pintor. A fotografia herdou todo o estatuto da imagem que normatizou a produção

de retratos. Contudo, não podemos perder de vista que as origens e os objetivos se bifurcam. No primeiro, trata-se de um “procedimento pictórico, tratado por meios de instrumentos (pincéis, tintas, papéis, telas etc.)” (SIMÃO, 2008, p.11). No segundo é um “procedimento fotográfico que consiste no registro automático e mecânico por meios técnicos de partes da realidade visível, produzido pela ação da luz sobre a superfície sensível da película”. (IDEM,2008, p.11)

O RPP é fruto de uma tradição que remonta há séculos, que se notabilizou principalmente durante a Renascença. Uma construção à mão livre, guiada pela percepção e interpretação cuja fonte é o imaginário do artista, onde caberia todo e qualquer tipo de representação e estilo, (dependendo da influência figurativa que o rege). Enquanto que o RPF surge na virada do séc. XIX para o XX, causando uma revolução, transformando totalmente a concepção até então conhecida de retratos. A nova técnica fotográfica facilitou a sua produção, tornando - o acessível a todos, entretanto esta natureza mecânica mediada por um aparelho dificultou a sua aceitação no panteão das artes, mas não sem resistência por seus aficcionados. (...) “os grupos multiplicaram – se pela Europa, animados por fotógrafos desejosos de responder afirmativamente a Robert de La Sizerane: A fotografia é arte?” (SOUGEZ, 2001, p. 151).

Como essa mecanicidade, nos primeiros anos de sua existência persistia criando uma resistência à sua concepção artística surgiu movimentos e uma onda de técnicas experimentalistas a buscar acrescentar – lhe essa *artisticidade*. Dentre vários o mais conhecido foi o Pictorialismo. Primeiro movimento que de fato utilizou o papel fotográfico como suporte para a pintura e a colorização.

Os fotógrafos pictorialistas utilizavam uma linguagem peculiar, caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Adotando novas técnicas de positivo, podem alterar a imagem fotográfica e torna - la semelhante a um quadro, sobretudo se a exposição havia sido feita sobre tecido.(...) Aos que o criticavam dizendo não ser fotografia, mas depender da habilidade manual, respondia que seu procedimento era o oposto daquele do pintor: removia o pigmento em vez de aplica – lo. Afirmava ainda que

se limitava a revelar a imagem com o uso do pincel. (FABRIS,2011, p.34)

Dessa forma, o RPF que surgiu como uma alternativa à realidade cinza das fotografias em preto e branco, com o passar dos anos viu suas técnicas de fotopintura passar por infindáveis processos de reelaboração, sendo adaptadas a diversos objetivos. Um dos quais o processo de apropriação por fotopintores mais humildes. A escassez de recursos levou – os a simplificar e baratear a técnica usada pelo pictorialistas, passando a utilizá-las com o objetivo de atender (e lucrar) com um nicho incipiente, mas que se alargava rapidamente - a recuperação de retratos antigos ou/e deteriorados. Procedimento que durante um bom tempo foi a única alternativa de “restauração” de fotografias antigas. Ressalto que este termo, na prática nada tem de restauro da imagem, e muito menos pode se considerar em conformidade com processos formais e museológicos. Ficou assim conhecido porque era um mote comercial, uma forma de vender uma ideia de recuperação de retratos. Seria um processo “popular de restauração”.

Feitas estas ponderações, importante é ressaltar uma premissa que proponho a seguir. Acatar sempre as definições, nomenclaturas, e vocabulário usado pelos próprios fotógrafos pintores, que também está presente na fala de Mateus Machado. Ele alterna a forma como denomina o seu trabalho, ora é restauração, ora reprodução, em outros momentos de retrato pintado, e em alguns outros também de fotopintura. Acatei a denominação de retrato pintado, pois é este que ele usa na maior parte do tempo, e também para diferenciá-lo da técnica que ele inequivocamente denomina o tempo todo de fotopintura. Outras pesquisas que também tem como objeto o RPF, não fazem, pelo menos até onde eu consegui ter conhecimento, essa distinção, existindo estudos que denominam objeto e técnica como fotopintura, e outros o retrato pintado como objeto e técnica pictórica.

Para contornar esse problema, resolvi me posicionar a partir da fala e experiência do meu pesquisado, que define a si próprio como fotopintor; sendo a fotopintura o conjunto de técnicas; e o objeto resultante do seu trabalho como retrato pintado. Em síntese: nesta pesquisa, retrato pintado é o objeto, e fotopintura é a técnica.

1.2 No Tempo em que Não Existia o Photoshop

A fotografia, desde a sua origem, ainda que levada em consideração o poder de sua materialidade, sempre conviveu com a ambiguidade de seus elementos, paradoxalmente também é uma imagem frágil e fugidia. A delicadeza da imagem fotográfica literalmente se revelou nos primeiros daguerreótipos:

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas, e expostas na câmera obscura, elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouros. Não raro, eram guardadas em caixas, como joias. (BENJAMIN, 1994, p.93)

Apesar da rusticidade das primeiras câmeras fotográficas, que nada mais eram do que a primitiva câmera obscura, as imperfeições da imagem fotográfica estavam ligadas principalmente à fragilidade dos suportes que recebiam as emulsões químicas. No caso do daguerreótipo, uma imagem evanescente fixada com vapores de iodo que necessitava ter um vidro sobre ela, sobre o qual era feito o retoque, tal sua fragilidade. Com “a técnica fotográfica evoluindo, os processos de fixação de imagem sucedendo-se rapidamente uns aos outros.” (IDEM, 1994, p.18). Foram surgindo diversos tipos de suportes, tais como a chapa de vidro, o papel albuminado, e outros

tipos de papel fotográfico. Os retoques eram feitos nestes suportes. Houve inclusive um momento, próximo ao surgimento da fotografia a preto e branco em que ele era feito diretamente nos primeiros negativos. Feitos de chapas de vidro e com grandes dimensões, usava-se o iodo cromo, que reagia anulando e limpando os excessos de sais de prata fazendo com que o fundo do retrato (onde era geralmente mais aplicado) ficasse mais branco, isto é, um pouco mais claro. Técnica de “limpeza” que permaneceu durante um bom tempo, praticamente enquanto persistiu o uso amplo do filme preto e branco.

Na daguerreotipia as placas de prata que plasmavam as imagens eram ao mesmo tempo positivas e negativas, eram também, objetos únicos. Foi o surgimento do negativo como suporte e matriz fotográfica que possibilitou a “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994) e assim gerar uma infinidade de cópias de um único registro. O surgimento do negativo, também duplicou o processo de revelação, que a partir desse momento seria feito em duas etapas no laboratório: a revelação do filme e a revelação do papel, ou seja, maior necessidade de manusear o suporte fotográfico, mais possibilidade de danificá-lo. O que fez ainda mais imprescindível o retoque.

Inventada pelo suíço Johann Baptiste Isering, a técnica do retoque deixa logo de ser aplicada apenas à pintura das pupilas para tornar-se um instrumento de embelezamento do daguerreotipo que, graças ao acréscimo cromático, ganhava condições de rivalizar com o retrato pictórico e a miniatura. O alemão Franz Hampstangl inventa posteriormente o retoque do negativo, dando início a um processo considerado deletério por Gisele Freund, por despojar a fotografia de seu valor essencial de reprodução fiel de uma realidade. (FABRIS, 2004, p.24)

Falamos de um tempo em que não existia o Photoshop e as fotografias, em especial os retratos eram retocados manualmente por fotógrafos com conhecimentos de desenho e pintura. O retoque podia ser feito nas duas etapas de revelação, tanto no filme, quanto no papel. Todavia, era mais comum que fosse feito durante a chamada etapa de afinação, porque era na imagem revelada, na emulsão fotográfica pronta sobre o papel, que se fazia o chamado “foto acabamento”, era também, o momento de se

corrigir as imperfeições do retratado. Era, sobretudo, o momento de acentuar a sedução do retrato, acrescentando-lhe um verdadeiro “tratamento estético” no sentido de embelezar determinados atributos que poderiam melhorar o aspecto do “modelo” entre eles, ressaltar os olhos, delinear a boca, clarear a pele, suavizar rugas, olheiras e retirar manchas.

Com um pouco mais de habilidade técnica, era possível também “abrir os olhos” de uma pessoa que piscou no momento em que foi batido o retrato. Muito comum no início da fotografia quando as primeiras câmeras exigiam longos tempos de exposição e mais comum ainda, quando as câmeras se modernizaram e o disparo do obturador se tornou tão rápido que passou a registrar o abrir e fechar dos olhos no exato instante do clique. O que de fato acontecia muito em registros de eventos sociais devido à agitação do momento. Era bem comum também, acontecer no registro de várias pessoas num único enquadramento, quando quase sempre uma delas não seguia a orientação do fotógrafo para que ninguém se mexesse ou piscasse. Eram segundos que exigiam a total atenção e abstração do fotografado e do fotógrafo. Daquele, para que não saísse “dormindo” no retrato. Neste, para que, no momento crucial do manuseio da câmera, toda a conjugação de cálculos sobre velocidade do obturador, somado a abertura do diafragma adequado à qualidade da luz disponível naquele instante, fossem suficientes para um bom retrato. No entanto, nem todos atendiam o apelo do fotógrafo, ainda que para tanto ele se utilizasse de pequenos truques como a apelativa, e hoje quase esquecida expressão: - “olha o passarinho!”. Para então conseguir “congelar” adequadamente todos no momento do clique.

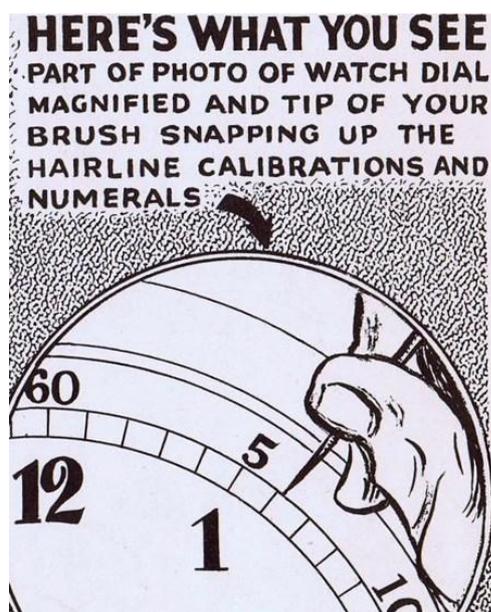
Da mesma forma que, malgrado todos os seus esforços, muitas vezes restava a frustração de uma “chapa” perdida, porque alguém desatento, durante míseros segundos, não superou a ansiedade de não piscar. Restava a frustração, mas também com ela a esperança de que se pudesse resolver, ou pelo menos minimizar o estrago, na etapa de retoque.

Por isso, há não muito tempo, e durante um período que durou mais ou menos cento e setenta anos desde o nascimento da fotografia - período em que o

computador e o tratamento de imagem digitalmente sequer faziam parte do alucinado delírio científico - retocar, melhorar, corrigir, alterar uma fotografia trabalho manual, delicado, minucioso por fotógrafos pintores. Saber retocar fotografia era tão necessário quanto manusear a câmera fotográfica, tão imprescindível quanto perceber a luz obter o máximo de controle sobre todos elementos que garantiriam uma boa imagem.



feito
mais
era um
feito
uma
saber
para
os



Havia diversos métodos para se fazer retoques. O uso do material e dos instrumentos dependia em grande parte do tipo de processo: se em preto em branco ou em cor, ou ainda, se era uma fotografia em preto e branco que deveria ser colorizada. E ainda, se era um retrato, paisagem, vista urbana ou cartão postal, enfim com que finalidade aquela imagem estaria sendo produzida.

FIG.01 “Como era feita a edição de fotos”. A lupa era usada para ampliar detalhes e assim melhorar o retoque.
Fonte: Creative Pro \ Obvious

FIG.02 Materiais essenciais para a edição de fotos incluíam réguas, tintas em tons diferentes, algodão, gelatina e rolos de bombril.

É verdade também que a tradição da pintura, ainda pulsava em alguns fotógrafos, muitos dos quais ex-pintores que migraram para o novo ofício, bem mais lucrativo. O que evidentemente contribuiu para que também migrasse da pintura para fotografia, o desejo de alterar intervindo diretamente sobre uma imagem.

Outro importante dado sobre o diálogo pintura presente na fotografia a partir da história do retoque, é a maneira como os materiais e instrumentos foram sendo incorporados ao processo fotográfico, e também como a partir da superação de obstáculos técnicos foram reinventados e readaptados ao novo ofício.

Ao longo do tempo, conforme foram evoluindo os processos fotográficos, também foi evoluindo o hábito do retoque. Parece-me que nessa evolução houve um processo de “desinibição” do fotógrafo, que a princípio intervia timidamente no suporte em preto e branco, somente quando necessário, fazendo discretas correções e se restringindo a pequenas falhas na cópia final. Lápis, grafites, pequenos pincéis e pigmentos, aquarela ou nanquim eram os instrumentos e matéria prima deste procedimento.

A principal característica dessa correção manual é que ela deveria ser delicada e indelével. O bom e perfeito retoque era aquele que não se percebia seus traços, nem seus vestígios, apenas os seus efeitos. Quando, por inabilidade do retocador, fosse possível perceber o artifício, este era chamado *distoque*, e quase sempre uma falha imperdoável que comprometia o resultado final do trabalho.

Logo se percebeu que as habilidades técnicas de antigos pintores, muitos dos quais se tornaram fotógrafos poderia ser aproveitada, indo além do retoque. Passou-se a usar as técnicas de fotopintura efetivamente para acrescentar melhorias estéticas no modelo. Pode-se dizer que é nesse momento também que surge a figura do fotopintor. A hibridação do retrato pintado não se restringe apenas ao seu objeto, estendendo-se até aquele que domina esse procedimento. A origem deste ofício pode ser percebida no início da fotografia oitocentista na medida em que:

A experiência destes pintores guarda semelhança com a prática dos fotógrafos, muitos deles inclusive deveriam ter familiaridade com a técnica fotográfica. Era frequente os pintores utilizarem, por exemplo, a fotografia como modelo para a confecção de retratos pintados. Os fotógrafos por sua vez, dominavam ou, no mínimo, conheciam técnicas de pintura, nem que fosse somente para executar retoques nos retratos. Era extremamente frequente também a associação destes profissionais no mesmo estabelecimento comercial. É importante notar que pintores e fotógrafos mantinham práticas em comum, pelo fato de oferecer um mesmo produto: o retrato. (GRANGEIRO,2011, p. 34)

Talvez seja esta uma das pulsões que nortearam tanto o desejo de transformar a fotografia, mesmo que a guisa dos mesmos juízos de valores aplicado à pintura, em arte. Misto de artista e artífice, fotógrafo e pintor voltam a dialogar, unindo e influenciando-se mutuamente, incorporaram seus conhecimentos ao processo fotográfico.

No afã de defender a manipulação fotográfica, Demachy apresenta o pictorialismo como um questionamento e uma correção do dispositivo fotográfico. Por isso, atribui o surgimento da tendência à “insatisfação generalizada dos fotógrafos artísticos com os erros fotográficos da prova direta: tradução de falsos valores; falhas na transposição por igual de detalhes importantes e sem importância; registro monótono de texturas diferentes; manchas exageradamente brilhantes. A esse tipo de imagem, que não passava de uma cópia mecânica da realidade, opõe o resultado obtido pelo pictorialismo, fruto da “transcrição pessoal da natureza” e, por isso mesmo, obra de arte, isto é, expressão particular de um artista. (FABRIS, 2011, p.34 e 35)

O movimento Pictorialista se valeu das melhorias rapidamente alcançadas nas câmeras fotográficas, possibilitando aos profissionais trabalhar em estúdios onde se compunham cenários, figurinos e poses que aliada à colorização sugeriam retratos com uma narrativa exótica e ficcional que tomava para si os mesmos critérios formais do retrato pictórico. É importante perceber que a fotografia não se disseminou como

técnica auxiliar da ciência ou do registro do “real”, mas sim como objeto de consumo para uma população envolvida com o culto do indivíduo.” (GRANGEIRO,2000, p.17)

É também o momento em que o processo fotográfico já bastante evoluído tecnicamente, tornou possível uma infinidade de montagens e artifícios para modificar essa realidade que pretensamente representava. A evolução da qualidade das fórmulas químicas, das objetivas e dos aparelhos usados no laboratório intensifica essa magia que passa a contar com o providencial auxílio do hoje subestimado e esquecido ampliador (junto com o negativo de vidro e papel um dos responsáveis por sua reprodutibilidade, assim como do refinamento da qualidade fotográfica).

Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1994, p.94)

A partir de então, o fotógrafo passa não só a retocar e pintar um retrato, mas a interferir na imagem, fazendo todo tipo de manipulação e montagens. Desde a etapa de revelação do filme, até o momento em que a imagem é copiada no suporte fotográfico, ele descobre que não há limites para esta intervenção, sendo possível recortar e modificar quase tudo: o “fundo”, a paisagem, o cenário e o figurino, é possível mesmo retirar ou “multiplicar” uma pessoa, inserir outra. O fotógrafo torna-se definitivamente um desinibido manipulador.

É o que demonstra o fotopictorialismo, caracterizado pela alteração da imagem fotográfica graças a novas técnicas de positivo, que permitem transpô-la para o universo da arte, uma vez que o resultado final aponta para uma semelhança com a pintura ou a gravura. A raspagem de negativos, a ampliação e o reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, da platinotipia e da heliogravura são recursos usados pelos fotógrafos pictorialistas, que desejam corrigir o dispositivo fotográfico e, sobretudo sua relação intrínseca com o real, fazendo da imagem uma transcrição pessoal da natureza, capaz de evocar sentimentos no espectador. (FABRIS, 2011, p.8)

Curiosamente um dado que geralmente não é muito levado em conta quando se repete *ad infinitum* a história do impacto que causou a semelhança da fotografia com a realidade: é o fato de que esta realidade era, nos primórdios das primeiras técnicas fotográficas, impressa em preto e branco. O que à primeira vista pode parecer uma observação prosaica pode vir a causar estranhamento, se pensarmos que a história da pintura, assim como a tradição dos retratos pintados pictóricos, é construída pela égide da imagem em cor. A própria história da evolução dos pigmentos usados pelos artistas constitui um importante capítulo à parte na história da pintura.

Um fato de menor importância, que num primeiro momento ficou em segundo plano, em parte devido à euforia de se ter finalmente apreendido a imagem que a câmera escura projetava - o que em síntese significa a invenção da fotografia. Contudo, paulatinamente, surgiu a necessidade de complementar a visão dessa suposta “realidade” fotográfica, tornando-a colorida. Além das imagens “artificialmente” colorizadas dos pictorialistas, logo levantou - se a possibilidade de uma imagem genuinamente em cor, através de um processo que, a exemplo do preto e branco não só revelasse a imagem latente, como também fosse capaz de revelar essa imagem com todas as cores do seu espectro.

Como não poderia deixar de ser, a efervescência investigatória dos inventores modernos de fato convergia cada vez mais para um resultado muito próximo do que ainda hoje é feito em termos de fotografia analógica em cor, ou seja, o processo de “adição” de filtros coloridos que combinados entre si, resultam numa imagem originalmente colorida. Uma das mais conhecidas pesquisas e a que ainda hoje impressiona por sua qualidade, foi a que deu origem ao *Autocromo*.

Desenvolvida e patenteada pelos criadores do cinema, os irmãos Augusto e Louis Lumière, no início do século XX. Foi um dos primeiros a usar o processo de cores aditivas, ao sobrepor, na etapa de cópiagem para o papel feita no laboratório, três filtros coloridos, além de acrescentar outros químicos no processo de “boas imagens.” (SOUGEZ, 2001, p. 213)

Trata-se efetivamente do primeiro processo a gerar fotografias em cor e não colorizadas manualmente. Mais tarde, o aperfeiçoamento deste processo vai se transformar numa das tantas modas e febres consumistas que permeiam a história da fotografia, contribuindo decisivamente para sua massificação. Entretanto, em sua origem a complexidade de seu processo, a dificuldade de fixação das cores e o altíssimo custo de seus materiais e equipamentos, não possibilitou que esse processo de imediato se popularizasse. Restando para a evolução tecnológica e, industrial, a possibilidade de criar meios de produção que o tornassem mais acessível, o que de fato ocorreu, embora bem mais lentamente do que o esperado.

O que reforçou ainda mais a segunda opção para se obter retratos coloridos: intervir diretamente com a tinta sobre o papel fotográfico, apropriando-se das técnicas de pintura do retrato pintado pictórico e de quebra, “seguindo as formas artísticas convencionais” (FABRIS, 2011,p.11) atrelar à fotografia o “status” de obra de arte.

A fotografia desde a sua origem sugeriu uma relação democrática com a imagem, em especial o retrato, como objeto de desejo das novas estruturas sociais determinadas pelo capitalismo incipiente e ascensão da burguesia. Sua evolução técnica a tornou acessível não só a diferentes camadas da população, como a sua prática a qualquer um com razoáveis recursos que se dispusesse a adquirir uma câmera e a dominar os processos de revelação em preto e branco

Antes de mais nada, é importante lembrar a existência de vários tipos de arte e artistas. Uma delas (...) feita na Academia de Belas Artes, tem a sua legitimidade respaldada por um grupo com domínio do discurso técnico e estético, outra é a pertencente aos pintores que buscavam a sua sobrevivência na aceitação do grande público, cada uma delas com seus infinitos grupos, suas concepções de arte e de práticas profissionais, muitas vezes semelhantes, outras radicalmente opostas, mas cada uma, dentro de seus limites, com seus valores, sua importância e significados (GRANGEIRO, 2000,p. 30)

As relações entre os fotógrafos e seus clientes também foram pautadas por estas diferenças, com a sua importância sendo determinada pela capacidade de

investimento em recursos técnicos e estéticos para atender pessoas de diferentes poder aquisitivo. Aqueles que podiam oferecer mais e melhores serviços podiam segmentar suas atividades numa determinada elite social, aqueles que podiam menos, se contentavam em oferecer serviços que atendessem a todos os tipos de bolsos, nem sempre com a garantia de uma boa qualidade técnica. Portanto, não é absurdo crer que o barateamento das técnicas de produção do retrato está no cerne da apropriação das técnicas de fopinturas por fotógrafos que ao tentar diversificar a sua atuação profissional, procuravam atender as mais variadas necessidades daqueles que buscavam consumi-las. “Enfim, o retrato era uma obra individual e particular, cujo maior objetivo era imortalizar aquele que se deixava fotografar, de acordo com suas próprias escolhas.” (IDEM, 2000, p.31)

É dentre estes fotógrafos que vamos identificar o espaço ocupado por aqueles que sem muitos recursos muitas vezes munidos apenas de uma câmera fotográfica e terceirizando os serviços de revelação dedicavam-se ao registro de eventos sociais e a descobrir nichos que permitissem sem grandes investimentos expandir o seu campo de atuação.

Devido à já mencionada fragilidade do suporte fotográfico, um desses nichos incipientes que se alargava rapidamente era o de “*restauração*” de retratos antigos e deteriorados que necessitassem de uma nova reprodução e alguns reparos, que passaram a ser feitos mediante a apropriação, simplificação e releitura das técnicas de fopintura oriundas do Pictorialismo.

Essa prática tornou-se conhecida sobretudo nas cidades interioranas ou periferias das grandes capitais quando legiões de fotógrafos andarilhos, não necessariamente o fopintor iam de casa em casa, saber se seu morador tinha algum retrato pra restaurar, ou algum esquecido que gostaria de ampliar e colorizar. Cristiana Parente que pesquisou os fopintores nordestinos conceituou essa técnica de forte apelo popular como:

(...) a expressão que emprego para as reproduções fotográficas de originais como o retrato fotográfico 3X4 ou outras fotografias antigas e estragadas, ampliadas em preto e branco, retocadas e coloridas à mão, reunindo uma miscelânea de pigmentos e outros materiais. (PARENTE, 1998, p.271.)

Recolhidas por estes fotógrafos, os retratos eram enviados às oficinas de fotopintura, onde era submetido à reprodução e a um processo de recuperação e mesmo de reconfiguração de sua imagem original. Devido à grande demanda de serviços, muitas destas oficinas organizavam a sua produção numa verdadeira divisão de trabalho. “O principal fenômeno que acompanhou o nascimento da modernidade, foi a racionalização do trabalho e a sistematização da produção de massa” (BOURIAUD,2001, p.94). Havia os fotógrafos que se ocupavam do trabalho em laboratório, aqueles que pintavam o fundo, os que pintavam as roupas, os que pintavam apenas o cabelo, por último aquele que cuidavam de reconstruir e retocar a face, geralmente o mais hábil entre os fotopintores.

O ritmo frenético de trabalho visava fazer a entrega o mais rápido possível – uma vez que era esse o momento em que era feito o pagamento ; a limitação técnica da maioria dos profissionais envolvidos na sua manufatura – que muitas vezes implicava na criação de uma estética de gosto duvidoso (um dos motivos da discriminação que sofreu por parte de uma clientela mais exigente e “cult”),além do fato de que muitas vezes quando pronto não guardavam mais do que uma longínqua semelhança com seu original, formaram o conjunto de fatores que ao longo do tempo contribuíram para a sua rejeição e decadência.

O advento da fotografia digital significou mais um processo de flexibilização no uso da imagem na medida em que tornou acessível a qualquer um, e não apenas a quem tem habilidade manual, manipular e editar imagens, tornou - se uma atividade relativamente fácil a ponto de massificar o seu uso. Existem vários tipos de editores, mas um em especial o Adobe Photoshop tem se sobressaído aos demais, passando a ser no imaginário popular sinônimo de melhoria estética, oferecendo no processo de recuperação do retrato o que o RPF não oferecia. Criado com a finalidade

de alterar indefinidamente a imagem digital, tornou-se rapidamente sinônimo de qualidade e de indiscutível poder de verossimilhança com sua matriz, acabando por repetir na recentíssima história da fotografia a segunda morte do pintor, vitimado mais uma vez pela fragilidade de sua capacidade e qualidade de representação.

1.3 A Face Popular do Retrato Pintado

Tão importante quanto desvelar o Retrato Pintado Fotográfico e seu processo de elaboração pelo fotopintor Mateus Machado nesta pesquisa, é também descrever as origens do seu ofício, das suas técnicas e da sua atuação profissional. Longe de ser genuíno, surgiu através da prática de inumeráveis fotógrafos que escolheram Belém para atuar.

Em seus relatos percebemos que a origem do seu fazer fotográfico, principalmente no que diz respeito à fotopintura e à manufatura do RPF, está na emigração de nordestinos para a capital paraense. É difícil provar esse fato enquanto afirmação histórica, penso também que nem cabe isso nesta investigação, não é este o objetivo. Tampouco é possível ignorar que suas influências, senão toda a sua construção imagética está alicerçada no imaginário e nas técnicas que estes artistas trouxeram consigo.

Foram várias e em diferentes épocas essas migrações, vou me limitar às suas memórias, baseada nas memórias de sua mãe Francisca Dantas, que foi quem lhe contou sobre a emigração de sua família, provocada pela seca, num período não determinado, provavelmente virada do séc.XIX para o XX. Presumivelmente durante a Belle Epóque, período de grande prosperidade para Belém e Manaus, que transformaram as duas capitais numa espécie de eldorado que se estendeu também ao mercado fotográfico, em particular o paraense, sobre o qual está o meu foco.

Todos esses motivos são citados, ora objetivamente e ora inconscientemente por Mateus, isto é, às vezes afirma com clareza tais percepções, outras vezes apenas as relata. Um problema foi que às vezes dava diferentes versões de um mesmo evento. Respeitei suas lembranças apreendendo o que permanecia porque era o que o comovia, fazia com que não se desfizesse delas. Resta – me recolher do seu relato o que aparentemente são os principais vestígios dos artistas que o precederam, seus estilos, a escola que involuntariamente criaram, e também a força de sua criatividade e a habilidade para a sobrevivência.

São, a partir destas reminiscências, muitas das quais difusas, que ele vai aos poucos identificando suas influências artísticas, pois se lembra da cultura trazida pelo avô nordestino e soldado da borracha no Acre, Raimundo Dantas da Silva e que lhe foi transmitida pelo universo familiar. Latentes na memória, muito mais tarde, por volta dos anos 1960 determinou a sua própria migração pessoal e particularíssima para o mundo mais sensível da expressão fotográfica. O espólio artístico deles está presente no seu modo de trabalhar, nas suas opções de estilo e deixaram rastros que ajudaram - no a construir sua inspiração, produção e força para o trabalho.

Nessa linha a história oral, centra-se na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido. Podemos entender a memória como a presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais em decorrência dos estímulos para a sua seleção. Não é somente a lembrança de um certo indivíduo, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar ou social, por exemplo, de tal forma que suas lembranças são

permeadas por inferências coletivas, moralizantes ou não. Para Maurice Halbwachs (2004:45) toda memória é coletiva, e como tal, constitui um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros. (MATOS e SENNA, 2011, p. 96)

O que será relatado tem sua origem em conversas informais, também nos relatos de minha mãe Rosalina Melo, sua companheira por vinte e cinco anos, e que também é fotógrafa. Também farei citações cuja origem é o pouco que armazenei na memória das conversas que tive com os chamados “fotógrafos da antiga”, assim chamados por meus pais, por serem seus contemporâneos e com os quais mantive contato a partir da metade dos anos 1980 (período em que comecei a fotografar profissionalmente). Conversas mantidas nas salas de espera dos inúmeros laboratórios fotográficos de Belém, enquanto aguardávamos ficarem prontos os retratos dos eventos sociais que levávamos para serem revelados.

A grande maioria desses fotógrafos se foi com o tempo, aposentaram-se, morreram, ou simplesmente desistiram da lida. Um ou outro ainda se encontra na ativa, tentando, insistindo, em manter-se na profissão como entraram nela a vinte, trinta, cinquenta anos atrás. É também deles este saber fragmentado particularmente, daqueles que exerciam uma outra faceta do fotógrafo, a de fotopintor, assim como as características do retrato pintado que produziram. Nessa tentativa de sistematizar e organizar essas memórias, aproveito para uma breve reflexão acerca do termo fotografia popular, categoria na qual o retrato pintado, a fotopintura e algumas formas de expressão fotográfica passaram a ser incluídos.

Já é bem conhecido o papel de destaque que o Pará possui na cena fotográfica nacional, praticamente desde que esta surgiu em fins do século XIX. Destaque que se iniciou na Belle Époque, passado mítico de esplendor financeiro, quando Belém estava mais próxima culturalmente das grandes capitais européias, como Lisboa e Paris, do que do Rio de Janeiro, capital do país naquele período. A elite emergente da época, enriquecida pela exploração da borracha, seguia as novidades

estéticas e artísticas que circulavam nessas metrópoles, e como tal, também era desejosa de ser imortalizada em retratos.

A borracha provocou a inserção definitiva da Amazônia na modernidade, em todos os sentidos. Era um legítimo material do progresso: representava os avanços da tecnologia e o domínio da natureza pelo homem. Com o crescimento econômico provocado pela extração da borracha, criava-se na região um novo e promissor mercado para os produtos e serviços da era industrial.

Afinal, dizia-se, em Manaus e em Belém, tornamo-nos civilizados! No auge da prosperidade, as cidades amazônicas esbanjavam riqueza e atraíam gente de toda parte do Brasil e do mundo. Enquanto para o interior selvagem, fugidos da seca, migraram mais de 300.000 nordestinos para extrair da selva a seringa, nas metrópoles chegavam comerciantes, técnicos, burocratas, profissionais liberais e aventureiros. (VALENTIM,2007, p.1)

Entre eles vários fotógrafos itinerantes, entre os quais os alemães Albert Frisch: “que viajou pelo Alto Amazonas por volta de 1865 e registrou índios brasileiros (as mais antigas fotos destes povos que se tem notícia captadas in loco) e barqueiros bolivianos, bem como a flora, a fauna e a paisagem amazônica. (MANESCHY, 2007, p. 22)

E,

George Huebner que foi um dos principais fotógrafos da segunda geração de europeus que se estabeleceu no Brasil. Sua extensa obra, ainda pouco conhecida tanto aqui como no exterior, revela um profundo conhecimento da região amazônica e mostra um fotógrafo muito acima do meramente documental. Por trás das imagens de inúmeras etnias amazônicas (muitas das quais hoje extintas), da natureza superlativa, do cotidiano urbano das duas grandes metrópoles da era da borracha e de seus ilustres e desconhecidos habitantes, está um homem de rara sensibilidade. Huebner é, ao mesmo tempo, germanicamente preciso e amazonicamente grandioso e delirante. (VALETIN,2007,p.65)

Entretanto a historiografia imagéti de determinado lugar, não é feita somente dos nomes dos profissionais consagrados. O espólio visual paraense (e que

continua gerando frutos até os dias atuais) é também composta por um incalculável número de fotógrafos sociais, prontos a atender uma sociedade acostumada a ter a si e a seus eventos registrados.

Hábito cultural calçado na manutenção dos vários estúdios fotográficos que se estabeleceram na capital paraense, desde este áureo período.

Mas foi somente após 1867, com a chegada da comitiva do Imperador D. Pedro II, ele mesmo um entusiasta da nova técnica que a fotografia começa a ser difundida, de maneira mais significativa no Pará. Aporta na capital do estado e capta as imagens do arco comemorativo da Abertura dos Portos da Amazônia ao Comércio Exterior, o fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza. A partir daí se estabelece em Belém, dando início a uma longa genealogia de fotógrafos nesta capital. (MANESCHY, 2007, p. 22)

Estimulados pela perspectiva de que a fotografia em Belém fora desde sempre conhecida pela oportunidade de um bom negócio, gerando por consequência o surgimento de numerosos fotógrafos, bons e ruins, para atender a esse mercado. Por isso não era só a elite local que se caracterizava por esse desejo de ser retratado. Os mais humildes também, tinham acesso aos registros fotográficos, aproveitando a relativa acessibilidade do meio que abria possibilidades a profissionais e preços para atender a todos os gostos.

A fotografia como um produto industrial expandiu-se de tal forma em suas especialidades que desenvolveu uma enormidade de funções e segmentos, notadamente os mais comerciais, sendo a ponta de lança a produção de retratos. Nas primeiras décadas de sua existência, chegou a ser um dos responsáveis por colocá-la à margem de debates artísticos, contribuindo para a dificuldade em definir seu lugar dentro da história da arte. De certa forma as expressões comerciais responsáveis por sua massificação empanavam a tão almejada autonomia da fotografia diante de outras formas de arte. Além do que

O discurso da fidelidade ao real, da exatidão, mobilizada pela própria fotografia, que confere verdade ao meio em si, que atribui autenticidade ao que registra, independentemente da natureza do referencial, volta-se contra ela quando tenta ser aceita no panteão artístico. (...) A separação entre “espírito” e “matéria”, latente nesse discurso, levará a catalogar a fotografia entre as artes mecânicas: ao fotógrafo não se reconhece a capacidade de selecionar, de distinguir o belo do vulgar, de organizar a composição, de modificar a aparência do real. (FABRIS, 2008, p. 175)

Essa expressão multifacetada que permeia a fotografia desde a sua origem: arte e indústria, arte e ofício, manualidade e mecanicidade, realidade e representação, objetividade versus subjetividade, refletiu - se nos inumeráveis produtos e nas especialidades a que os fotógrafos se dedicavam:

Nesse clima, não deve surpreender o fato de Paul Périer, vice – presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, postular, em 1855, a distinção entre “fotógrafos – artistas” comparáveis aos pintores e, seus falsos irmãos (...) os fotógrafos industriais” (IDEM,2008, p.181)

Com o passar do tempo a fotografia que ganharia destaque seria uma inequivocamente artística, entendida como tal aquela com traço autoral e elaboração estética, em detrimento da fotografia comercial, que não obstante foi a responsável por sua massificação principalmente a partir do momento em que como afirma Susan Sontag a “câmera libertou-se do tripé” (2003, p.63) . Tornando-se de um manuseio mais simples, menores e mais baratas ao alcance não só do fotógrafo diletante - aquela pessoa que a cultivava como hobby (na atual era digital, levada aos extremos inimagináveis da compulsão fotográfica), mas também aos chamados “pequenos fotógrafos”- profissionais que se especializaram em registrar todo e qualquer evento social em suas comunidades. Muitos, nem sequer conseguiam dominar totalmente o seu instrumento de trabalho, contentavam - se, em imitar métodos e fórmulas estabelecidas voltadas para o consumo maciço. Essa pluralidade de expressão fotográfica, tem demandado a necessidade de categorizações por parte dos pesquisadores, dessa forma é

que tem sido aceita cada vez mais a ideia de uma fotografia popular, que no entanto também tem tido dificuldades de abarcar esse universo:

João Carvalho Trinité Rosa (2008) afirma não ter encontrado nenhuma expressão inteiramente satisfatória para designar esse universo fotográfico. Para o autor, o termo popular “refere à fotografia no contexto dos usos e de uma estética de massas”, ao passo que o termo vernacular indicaria uma fotografia feita de modo “integrado nos costumes sem a interferência de preocupações estéticas formais” (ROSA, 2008, p. 11). (2010, p. 17) acrescenta ao conceito de fotografia vernacular a noção de que trata-se de uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas. (BORGES, 2012,p.3)

Ambos os autores compartilham a noção de que esse tipo de produção fotográfica não tem, prioritariamente, rígidas concepções formais. São imagens cuja produção está de tal forma atrelada a seus posteriores usos e funções como artefatos de representação e memória que sua constituição estética é elaborada e se justifica fortemente por esses papéis sociais que a imagem ocupará. Ou seja: “para eles, essas fotografias não possuem um valor estético por si mesmas, mas, sim, enquanto artefatos integrados a certas dinâmicas sociais.” (IDEM, 2012, p.4)

Um termo limitado como reconhece a própria Deborah Rodrigues Borges, porque se restringe a categorizar os retratos de família produzidos pelos fotógrafos amadores e diletantes. Deixando de fora os fotógrafos sociais ou de eventos que também produziram e ainda produzem estes retratos; além dos fotopintores e os chamados fotógrafos “lambe-lambe” que em Belém eram chamados de “foto canhão” – profissionais que até meados dos anos 1980 e antes da era digital, viviam de fazer fotodocumentos na hora através do processo preto e branco.

O “foto canhão” foi tão massificado que nunca me esqueci do comentário de um destes profissionais que me foi contado pelo amigo e fotógrafo Moisés Resende, que conheceu um destes profissionais no final dos anos 1980, quando chegava a era digital à fotografia, e que iria irremediavelmente tornar obsoleto seu ofício: “ antigamente eu

trabalhava três dias e folgava uma semana com as fotos que eu tirava, agora eu trabalho uma semana e às vezes não chego a bater três fotos” . Infelizmente meu amigo não se lembra do nome deste profissional, apenas que tinha seu “ponto” na Cidade Velha, onde diariamente instalava sua câmera próxima ao Fórum onde se emitia vários documentos.

Muitas “fórmulas” foram usadas por estes fotógrafos, na medida em que o avanço tecnológico foi diversificando as técnicas e equipamentos disponíveis no mercado. O fotógrafo assumiu a importância de uma testemunha, tornou-se presença indispensável para garantir a relevância de um determinado evento, de que ele de fato ocorreu, e de que jamais seria esquecido, pelo menos, não enquanto os retratos que a registraram resistirem ao tempo.

Esse móbil de atividades que constitui o universo da fotografia popular vai aos poucos se expandindo, à medida que pesquisadores vão incorporando todas essas expressões e se debruçando sobre a história de vida dos seus profissionais e as atividades menos “artísticas” que desenvolveram. Até o momento em que foi inevitável reconhecer que há movimentos na fotografia que se aproximam e muito de características próprias da arte popular.

O conceito de popular, assim como várias outras palavras, possui uma polissemia que gera uma certa insegurança quanto ao seu uso. Entretanto, Stuart Hall (2003) propõe que se parta seus significados no senso comum para pensar nas pertinências e limitações do termo. (...) seria considerado, então, popular, “porque as massas o compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente” (HALL, 2003, p. 253 *apud* BORGES, 2012, p. 8).

Portanto fotógrafos “lambe-lambe”, fotógrafos de eventos sociais, e fotopintores se encaixariam nessa conceituação pela presença maciça que representaram a seu tempo. E, embora constituíssem uma parcela significativa de profissionais, só os fotógrafos sociais continuam com uma certa representatividade na era digital. O que não impediu que todos acabassem por constituir uma massa de anônimos, quando muito foram conhecidos na localidade e no tempo em que atuavam, mas tão logo se

aposentavam, ou morriam, eram logo esquecidos. O mesmo ocorreu com os fotopintores e o universo que cerca o retrato pintado, o que dificultou uma cartografia de seus saberes, métodos, rotinas profissionais, hábitos e heranças culturais. A referência mais forte e recorrente a esse tipo de trabalho tem sido o RPF de origem nordestina, embora pintar retratos no suporte fotográfico seja uma expressão artística comum a várias culturas, notadamente ocidentais.

É difícil determinar a partir de que momento o RPF nordestino surge no imaginário paraense. Recorrendo às memórias de Mateus Machado, ele a localiza por volta dos anos 1950, quando se lembra de diversas casas onde era comum ver na parede de suas salas várias imagens de santos e retratos, entre os quais o RPF.

É também desse período que ele se lembra ser mais forte a presença dos imigrantes vindos dessa região. Chega a se referir à existência de um albergue no Tapanã, bairro próximo vinte quilômetros de Belém, “onde hoje é a SUSIPE” (Superintendência de Segurança Pública do Estado) que durante muitos anos, serviu de abrigo aos que emigravam para o nosso estado em busca de melhores condições de vida”.

Muitos dos quais já eram fotógrafos - a itinerância é comum à profissão. Alguns se tornaram fotógrafos a partir de uma outra profissão, o de vendedor em domicílio, conhecidos em nossa região como *prestadores*, porque vendiam utensílios domésticos de casa em casa com seu valor dividido em inúmeras parcelas. Havia também os que já trabalhavam como fotopintor no seu local de origem, e outros ainda, porque já eram artistas populares que exerciam atividades artísticas que tangenciavam um universo artístico similar, como o cordel, o artesanato e a cerâmica. Com isso, trouxeram para a fotopintura suas influências culturais e seu imaginário próprio. Mateus ao longo de sua vida profissional teve contato com vários, oriundos de inúmeros estados do nordeste. “Dona Angélica”, proprietária do estúdio onde ele começou a trabalhar, era de Quixadá no Ceará e havia aprendido a fotopintura com seu pai.

Dada a ausência de organização, a grande escala e de meios de comunicação de massa, podemos presumir que a transmissão dos padrões se realizou no seio das famílias e através das relações de vizinhança. As pessoas que se deslocavam pelo país traziam consigo novas ideias que se difundiam através do jogo da imitação. Ou seja, a comunicação utilizou os canais já existentes no seio das famílias, e entre estas as comunidades. É deste modo que os não - profissionais podem encontrar a matéria da sua criação sem fazerem intervir os dispositivos dos mundos da arte aos quais recorrem os artistas profissionais. (BECKER, 2010, p.183)

Mateus nos aponta Pernambuco, e a cidade de Caruaru como o grande polo de produção nas décadas de 1950, 60 e 70 da fotopintura. A produção nessa cidade foi tão forte e referencial que muitos estabelecimentos aqui de Belém, preferiam enviar seus retratos para serem *restaurados* lá. Como ele nos conta: “Vieram de vários lugares do nordeste: Maranhão, Rio Grande do Norte, Ceará, mas que eu soubesse mesmo, onde tinha muitas oficinas e de onde vinha essa fotopintura *boneco* era de Caruaru em Pernambuco. É bem capaz de ainda existir por lá, de tão conhecido era o trabalho que eles faziam. Gostaria de visitar esse lugar, só pra ver se restou algum deles, e se ainda conseguem viver desse trabalho”

Ele continua seu relato descrevendo a forma como alguns, conhecidos pela alcunha depreciativa de *arigó* começavam a trabalhar em Belém: “Muitos deles começaram como *prestação*, é assim que a gente chamava, porque eram vendedores que vendiam um pouco de tudo, principalmente coisas domésticas. Iam de casa em casa, vendiam parcelado, a perder de vista, juntavam dinheiro e compravam uma câmera, e então de uma hora pra outra se diziam fotógrafos e passavam a oferecer seus serviços de retratistas”.

Migravam para a profissão de fotógrafo social, aproveitando a clientela que construía ao longo do tempo. Também, recorriam à fotografia, cansados da inadimplência e em busca de uma alternativa mais rentável. Alguns porque a seus olhos e da comunidade onde pretendiam se fixar, ser retratista seria visto como uma profissão mais respeitável.

Quanto aos hábitos da profissão em Belém, Mateus nos conta um fato interessante: “Esses nordestinos tinham uma visão muito prática da fotografia, pra eles era mais um meio de sobrevivência mesmo. A maioria nem se considerava fotógrafo, mas retratista, porque aprendiam o bê-á-bá sobre como tirar um retrato, as poses eram sempre as mesmas, algumas fotos saíam escuras, outras claras, desfocadas, mal retocadas ou mesmo sem retoque, por isso cobravam barato, jogavam o preço *lá pra baixo*. O que importava era bater as fotos e entregar o mais rápido possível. Claro, sem qualidade, como é que eles iam vender esses retratos? Por causa disso durante muito tempo, eu acho que até hoje, muitos fotógrafos se sentiam ofendidos quando eram chamados de retratista.”

A mecanicidade da fotografia tornou-a um ofício acessível a qualquer um que tivesse um mínimo de dedicação para aprendê-la. Havia inúmeros livros e manuais para se aprender a manusear uma câmera. O processo no laboratório podia ser aprendido nos famosos formulários que descreviam as emulsões químicas e o passo a passo da revelação do filme e do papel. O preto e branco foi simplificado ao ponto de se poder comprar seus químicos já diluídos em água, prontos para uso imediato, sem grandes complicações. Com um pouco de recurso era possível comprar uma câmera básica que poderia garantir boas imagens.

Esse formato facilitado para o exercício da fotografia foi propício principalmente para os fotógrafos sociais ou de eventos. Disseminaram-se de tal forma que em pouco tempo, nas grandes cidades começaram a surgir estabelecimentos comerciais que faziam apenas essa parte do laboratório, se responsabilizando pela materialização no papel das imagens registradas. Comércio ainda mais intensificado com as inúmeras funções que a fotografia passou a ter, demandando retratos para os mais infundáveis eventos: batizado, primeira comunhão, casamentos, aniversários; fotodocumentos de todos os tamanhos para carteira de identidade, carteira de trabalho, carteira de motorista, carteira de marítimo, currículo, passaporte, matrícula. Raríssimo seria o ser humano que não tivesse sua face capturada por uma câmera em algum momento de sua vida, e até depois desta se levarmos em consideração os retratos

funerários, onde literalmente se fotografava o morto - a título de uma derradeira lembrança - e ainda se colocava sua efígie, “individualizando” seu túmulo através de seu retrato em porcelana.

Devido a essa característica, o meio da fotografia social sempre foi altamente competitivo. Num grande evento estes profissionais se digladiavam entre si, e também com os amadores aventureiros. A simplicidade da concepção fotográfica da maioria dos fotógrafos sociais abria margem para que amadores se intrometessem, sob o argumento de que muitas vezes com uma câmera compacta ou automática, lograria - se chegar aos mesmos resultados em termos de qualidade de imagem, o que nem sempre era verdade.

Devido à simplicidade dessas *cameretas* a maioria conseguia mesmo igualar os resultados sofríveis dos fotógrafos destituído de conhecimentos técnicos. Havia até mesmo aqueles que realmente conseguiam um bom resultado, pois não raro se dedicavam à fotografia como um *hobby* cultivando a prática e também a leitura. Conseguiram otimizar o uso delas, mas pecavam por não compreender a “ritualística” do evento, essencial para se saber qual o momento adequado para o registro, às vezes porque muitas vezes tímidos não conseguiam ter a desenvoltura de dirigir os convidados a posar para as fotos, ou ainda, por simplesmente não aguentar a dureza de passar duas, três, às vezes até seis horas em pé na cobertura de um evento. Um casamento por exemplo, num único dia poderia ter a parte civil do cartório no final da tarde, a cerimônia religiosa no início da noite e a festa chegando à madrugada.

Os bons profissionais, ou aqueles que desejavam ser distinguidos como tal, e cobrar por isso, investiam em conhecimento, na qualidade de seus retratos, bons equipamentos e até na forma de apresentação - procuravam estar sempre bem vestidos, numa tentativa de se diferenciar de seus concorrentes amadores, ou daqueles fotógrafos de origem humilde, cuja precariedade financeira pudesse denunciar um mau profissional. A grande maioria na verdade, via na fotografia uma possibilidade de subsistência, apostavam com grande esperança numa forma realmente rápida e acessível de fugir da pobreza. Quem sabe até enriquecer, ao abrir um estúdio ou laboratório

fotográfico próprio e de sucesso. Todavia, a grande maioria comprava, com muito esforço, câmeras semi -profissionais analógicas, e com pouco ou quase nenhum domínio técnico, se aventuravam na profissão.

**“Manhêê,
olha o passarinho...”**

A sua mãe vai pegar os melhores momentos da sua vida. Aproveite estas ofertas do Foto Galeria, e dê um presente diferente no Dia das Mães.

YASHICA MF-3 SUPER
É fácil de operar, e tem até flash embutido.
À VISTA - Cr\$ 4.200,00 ou
700,00 + 5 de 1.044,00

KODAK HOBBY 35 MM
O mais novo lançamento da Kodak. Tem lente de foco fixo até infinito e flash embutido.
À VISTA - Cr\$ 3.140,00 ou
524,00 + 5 de 780,00

FOTO Galeria
LABORATÓRIO COLOR

RUA SANTO ANTONIO, 210/216
FONE: 224-9300

GRÁTIS:
1 FILME

LEMBRE-SE: O LABORATÓRIO DO FOTO GALERIA REVELA O SEU FILME EM APENAS 48 HORAS.

FIG. 03 Anúncio do Foto Galeria. Hoje extinto, era um dos laboratórios preferidos dos fotógrafos sociais, também vendia material fotográfico como câmeras e filme.

Fonte: Jornal Liberal de 17 de junho de 1986 Caderno Cidades

Como nos idos dos anos 1950 e 60, não havia em Belém escolas onde se pudesse aprender o ofício, e aqueles que o sabiam, guardavam-no para si, era muito comum que os iniciantes usassem câmeras no modo automático. Quando a câmera era totalmente manual optavam por usar uma abertura média de diafragma, sempre 5.6, na velocidade de obturador em 60 (chegavam a mandar a câmera para uma oficina onde se

“travava” o obturador nesta velocidade), dispensando totalmente o uso do fotômetro. O filme mais usado era também o mais barato da praça, o ASA 100, de qualquer marca. Conhecido por ser um filme do dia, tinha pouca sensibilidade à luz, para ser usado à noite, era necessário usar a luz artificial do flash, por isso a necessidade de travar o obturador, porque esta foi durante muito tempo a única velocidade de sincronismo com a qual conseguiam trabalhar com segurança. Essa “fórmula” ou “método” de trabalho, era uma maneira de garantir a *eficácia* da maioria das fotos e de evitar se perder “chapas”, o que poderia encarecer o produto final, ou pior, colocar em risco toda a produção do trabalho, um risco sempre presente na era dos filmes.



FIG.04 Anel de controle do obturador de uma câmera analógica/manual. O X no número 60 indica a velocidade de sincronismo com o flash.
Fonte : Wikipédia

FIG.05 Esquema de aberturas do diafragma de uma lente fotográfica, entre elas a abertura f/5.6.
Fonte: Manual Básico de Fotografia

Qualquer outro ajuste ou correção deveria ser feito pelo laboratorista, muitos dos quais reclamavam da qualidade das exposições fotográficas, que geravam negativos “duros” – quando havia excesso de luz na hora da exposição, ou negativos “fracos”, quando havia pouca luz. Dificultava e demorava bastante a copiagem para o papel, pois exigia um cuidado redobrado do laboratorista que devia fazer ajustes chapa por chapa. A esse respeito Mateus nos conta: “ Como sou laboratorista, eu sempre tive cuidado de tirar a foto com a luz certa, mas pra isso era preciso estudar, tinha que entender cada tipo de luz pra cada ocasião, e conhecer muito bem a sua máquina, todos os ajustes eu mesmo fazia na câmera. Quando *morreu* o preto e branco e eu e a Rosa passamos a levar nosso filme para um laboratório colorido fazer, a gente escolheu o Foto Takita, porque o dono nos respeitava muito, via que a gente sabia fotografar, elogiava nosso filme todo *exposto* certinho, ele dizia que o nosso filme era *uniforme*. Lá dentro do laboratório ele já sabia quando o filme era do Foto Sima, nenhuma chapa muito clara e nenhuma muito escura, o que facilitava o trabalho dele. Ele botava praticamente um só ajuste no ampliador e fazia assim quase todas as nossas fotos, era mais rápido e ficavam boas, muito boas. Era muito bom quando ele vinha conversar, ele era japonês, sério, calado, quase não falava português, mas sempre vinha conversar com a gente. Me mostrava o nosso negativo revelado e mexia a cabeça daquele jeito que só japonês faz, dizia: ‘bom, né?’ Quando a chapa estava boa e, ‘não muito bom, né?’ Quando achava que não estava boa. Era engraçado, mas como ele era muito sério, eu não ria, aproveitava porque ele dava muitas dicas. Era muito bom ouvir um elogio dele, porque ele entendia muito de fotografia. Os retratistas não queriam nem saber, eles queriam era *lascar* o dedo, era assim que eles falavam, ou seja, bater muitas fotos, eles se garantiam pela quantidade e não pela qualidade”

E batiam mesmo muitos retratos, pois estavam por todos os lados, alguns fotografavam todo e qualquer evento em suas comunidades. Estavam em desfiles escolares, festas de formatura, batizados, primeiras comunhões, aniversários, nos finais

de semana de plantão em portas de igreja ou de cartório aguardando algum casal que aceitasse, a preços acessíveis, o registro do seu casamento.

Durante a semana, enquanto iam nas casas dos clientes entregar as fotos batidas nos eventos, aproveitavam para oferecer a seus clientes o retrato pintado ou “coletar”, isto é, procurar quem tinha um retrato antigo e que gostaria que fosse *restaurado* ou colorizado. Na verdade, esses fotógrafos incorporavam tudo o que podiam aprender ou comercializar nas suas atividades profissionais. Pois muitos deles além de fotógrafos, eram fotopintores, principalmente os nordestinos, e quando não o sabiam atuavam como vendedores, que segundo Mateus em Belém, eram também chamados de “atravessadores”, por intermediar essa produção. Esta talvez seja a singularidade da disseminação do RPF em Belém.

No nordeste a sua comercialização era feita de duas formas. Primeiro, de forma fixa em estabelecimentos fotográficos. E segundo, de forma itinerante, coordenado por um “organizador.

O organizador é uma pessoa que coordena a venda, é quem controla os vendedores. O vendedor vai à rua, de casa em casa, apresentando o serviço de retoque, a fim de convencer o guardião da imagem a solicitar uma encomenda.

O organizador envia para a oficina ou para os retocadores as encomendas recebidas. Estando pronto o lote, o organizador coordena a entrega do serviço e recebe o pagamento do guardiães. O organizador funciona como um repassador. (PARENTE, 1998, p. 272)

Esses vendedores “coletores” ou “atravessadores” foram em grande parte os responsáveis pelo grande consumo do retrato pintado, ao mesmo tempo em que foram também responsáveis por sua desvalorização, uma vez que a intensa competitividade entre eles – chegavam em grupo, principalmente nas cidades interioranas - os fazia cobrar baixos valores de seus clientes, o ganho expressivo viria com a grande quantidade, pouco importando a qualidade, uma vez que eram feitos “lotes” de cinco, dez, vinte retratos a serem restaurados. Conseguiram um preço melhor quando o cliente pedia que se fizesse uma fotomontagem, juntando num único retrato um casal ou

diversas pessoas de uma mesma família, nesse caso se cobrava pelo grau de dificuldade para fazê-la, cobrava-se também, por cada retrato inserido na montagem.

omo
os
“col
etore
s”



ou o “
fotopir
pelo q

FIG. 06 Família nordestina, RPF nordestino com a montagem inserindo diferentes retratos de membros de uma família.

Autor: desconhecido Acervo : Foto Sima

negligenciassem a qualidade do seu trabalho. Todavia essa necessidade de celeridade na sua manufatura deu origem a um procedimento padrão que só se diferenciava no fato de que às vezes era executada por um único fotopintor ou por vários, numa oficina de fotopintura.

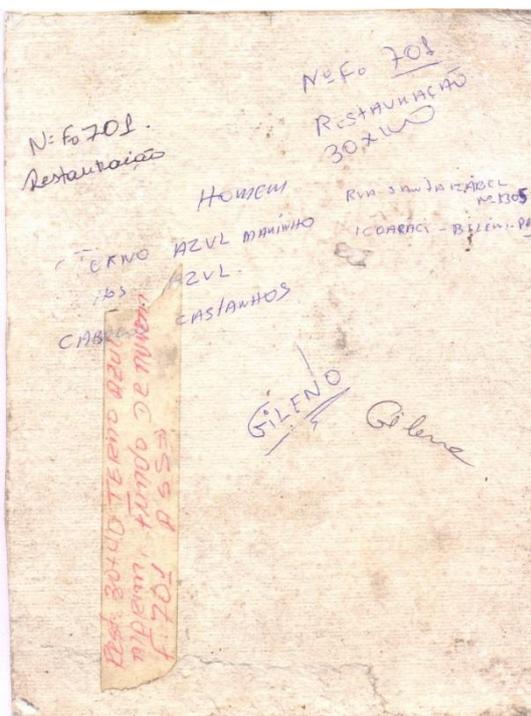


FIG. 07/08 RPF nordestino, em seu verso as ori
atravessador para as modificações que o fotopintor dev
cliente.

Autor desconhecido

Acervo: Foto Mateus

No primeiro caso, um único artista se ocupava de todas as etapas de produção: de reproduzir, que consistia em fotografar o original, do processamento no laboratório, até a etapa de fotopintura. No segundo caso, a manufatura era feita numa oficina de retrato, organizado numa divisão de trabalho onde cada fotógrafo era responsável por cada uma dessas etapas. Até a parte de fotopintura era dividida, tendo cada um a



responsabilidade de trabalhar numa parte específica da foto reproduzida, conforme a sua habilidade manual. Tudo objetivando entregar o RPF o mais rápido possível.

O processo, e em particular o “método nordestino”, em síntese, consistia em reproduzir, recuperar e realçar os vestígios e traços fisionômicos ainda existentes no retrato original, muitas vezes aplicavam tanto pigmento no retrato que do original só restava a cabeça e o rosto. Isso ocorria devido ao fato de que a grande maioria dos fotopintores não conseguia desenvolver uma grande habilidade manual, principalmente quanto ao desenho, o que era importante para o retoque e os detalhes. Exigia leveza e destreza das mãos de homens rústicos, acostumados a trabalhos pesados ou de pouco estudo formal. Aprenderam a técnica, mas a viam tão somente como um ofício e como tal para garantir a mínima eficiência, repetiam procedimentos padrões imitados de outros profissionais, levando adiante o uso das mesmas ferramentas, materiais e procedimentos.

Mateus aproveitou-se da vocação para o desenho dedicando-se a aprimorar a habilidade manual ao longo dos anos, sempre com o objetivo de incorporar elementos

e técnicas da pintura clássica que pudessem distinguir o seu trabalho daquele de origem nordestina.

No trabalho de seus colegas, ele critica principalmente a expressão de *boneco* que marcou essa produção e que se caracterizava pela falta de relevo, ausência de um tratamento correto da luz, o que embora, clareasse a face e suavizando defeitos, no entanto achatava os planos, dando-lhe um contorno com corte duro sem transição, principalmente na cabeça, além do cabelo sem detalhes. Alguns fotopintores com mais habilidades usavam também o pastel, mas seu uso era limitado por ser caro e difícil de se encontrar. Outro material comum era o esfuminho, já amplamente conhecido por aqueles que praticam o desenho livre, pode ser encontrado em diversas densidades. Quando não era possível encontra-lo, alguns profissionais faziam o seu próprio e usavam-no principalmente nos detalhes dos olhos, nariz e boca, ressaltando os detalhes de expressão, o que era muito difícil de conseguir usando somente o pigmento xadrez.

Esses tons “grosseiros” ou denunciadores de pouca habilidade com o desenho está presente em todo o imaginário nordestino, desde o cordel até as pinturas genuinamente naif. Também, pode-se verifica-lo nos desenhos que adornam determinados objetos oriundos do artesanato dessa região. Fazem parte desse ambiente cultural. Estão presentes na dificuldade do artista expressar e compreender conceitos de composição e espacialidade ao utilizar técnicas pictóricas:

As principais características da arte naif (por exemplo, na pintura) são a forma desajeitada como se relacionam determinadas qualidades formais; dificuldades no desenho e no uso da perspectiva que resultam numa beleza desequilibrada,mas, por vezes, bastante sugestiva; uso frequente de padrões, uso de cores primárias, sem grandes nuances; simplicidade no lugar da subtileza, etc. (BECKER,1977,p.15)

O artista “ingênuo”, assim como o artífice por não conseguir reproduzir determinados características, traços ou desenvolver técnica e habilidade que possam aferir ao seu trabalho uma ideia de refinamento, nem por isso deixa de produzi-la, acrescentado ao seu trabalho,uma leitura peculiar do que ele acredita ser indispensável

no seu processo de representação. E, é claro, nem todos tinham esse padrão, alguns pelo contrário conseguiam uma boa expressividade. Entretanto, essa “má qualidade” na representação foi explicitada e um dos motivos do preconceito que se generalizou contra o RPF, preconceito que se fortaleceu quando surgiu a *restauração* digital. Numa conversa informal com meu irmão Elvis Machado, que também é fotógrafo, Mateus levantou essa possibilidade, quando se referia à forte presença nordestina durante sua infância e juventude “bem mais do que hoje” salienta.

Ele não diz, claramente, mas é evidente perceber que um dos motivos que o levou ao mundo da fotografia foi, o mesmo desejo de dignidade daqueles que emigraram para nosso estado. Como descendente de nordestino, seu avô foi dono do antigo açude dos Dantas na localidade de Aratanha no município de Santa Izabel do Pará, não é difícil crer que haja de fato uma ligação entre a sua sensibilidade e o imaginário que aqueles trouxeram como bagagem extra na sua diáspora, que também foi cultural.

No RPF que ele desenvolveu, permaneceram algumas influências do que aprendeu observando o trabalho de outros fotopintores no estúdio de Dona Angélica. Influências que se acentuam quando seu trabalho consiste na ampliação e colorização de fotodocumentos, que ainda é, até hoje a maior demanda de sua produção, mas que não se restringe só a ela. Como tem uma boa habilidade manual, orgulha-se de dizer ser capaz de fazer a recuperação de qualquer imagem fotográfica, ressaltando que em vários



casos faz *restaurações* que não são possíveis no *Photoshop*.

Em sua técnica, a influência está presente no uso do pigmento xadrez, que ele substituiu pelo pigmento líquido; o uso das cores primárias que estendeu às secundárias, misturando-as com tinta à óleo, conseguindo assim melhores nuances e tonalidades. Outra característica ainda fortemente nordestina presente em seu trabalho, é a manutenção da aura de luz ao redor do retratado, um efeito muito comum nos retratos pictóricos que foi amplamente aproveitado pelos fotopintores, com o objetivo consciente de destacar o modelo do fundo, que geralmente era pintado de azul ou verde claro. “ de repente, o rosto aparece sobressaltado. Nesta fase o *retocador* define idade, cor de pele, rugas, apagam-se cicatrizes, sombras fortes, espinhas, enfim...” (PARENTE, 1998, p.273)

Inconscientemente, Mateus sabe que os mortos passam a ter ou a deixar de ser. O Dicionário de Símbolos no verbete sobre a morte...

FIG.09 Mateus com um dos seus retratos pintados. O cliente recorreu a ele depois de não gostar da *restauração* feita no digital.

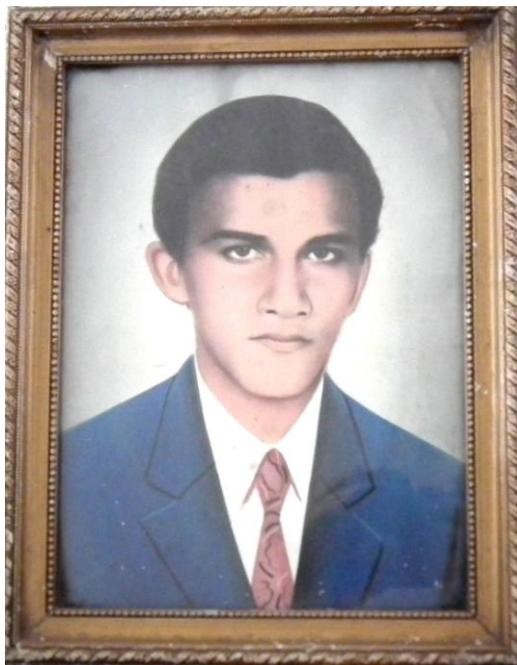
Foto: Simone Machado

(...) é uma imagem solar que possui o sentido de coroa real e manifesta-se através da irradiação em volta do rosto e, às vezes, de todo o corpo. Essa irradiação de origem solar indica o sagrado, a santidade e o divino. Materializa a aura sob uma forma específica. A aureóla elíptica situada em volta da cabeça, indica a luz espiritual. Esta, por sua vez, a dos corpos ressuscitados. Trata-se, pois, de uma transfiguração antecipada em corpo glorioso. (CHEVALIER e GHEERBANT, p.100, 2009)

Característica que Mateus faz questão de preservar em seus retratos, chega inclusive a afirmar que é um erro grosseiro não criar esse foco de luz para destacar o modelo.

A pintura desse fundo e dessa aureóla de luz muitas vezes dispensavam a necessidade de montagem no laboratório, que consistia basicamente em substituir o “cenário” e as roupas. O que poderia não ser tão simples para profissionais sem um bom conhecimento dessa alquimia, além do que poderia encarecer e tornar demorado o processo. Boa parte do conhecimento de Mateus se refere a um domínio do processo de revelação, principalmente porque assim tem controle sobre todo o procedimento. Dessa forma também, poderia alterar a imagem conforme a necessidade de sua recuperação, tendo maior controle sobre as montagens necessárias, inclusive acrescentando e improvisando com estampas de revistas. Na fotopintura nordestina pintava-se esse vestuário.

(...) o retrato segue para o roupeiro, onde será pintada e desenhada a roupa ou o traje do retratado, conforme a solicitação escrita em cada envelope do pedido. As solicitações de roupas de festa, paletós, vestidos de noiva, correntes de ouro, etc., quase sempre não correspondem aos trajes contidos nas fotografias originais. Os paletós e gravatas geralmente são feitos em moldes pré-cortados. Pequenas variações são feitas apenas nas cores e tons do paletó e das gravatas. Já os vestidos, colares e brincos são desenhados e pintados por um roupeiro experiente. (PARENTE, 1998, p.273)



Outro aspecto que caracteriza esse viés popular nessa técnica de ftopintura seria o uso do pigmento xadrez em pó, um material barato, de fácil acesso, mas que limitava a diversidade de cores. Era frequente o uso das cores primárias: amarelo, azul e vermelho (assim consideradas porque são puras, indivisíveis, sem mistura) e secundárias (surgem da mistura de duas cores primárias). Sem muitas nuances, com poucas variações, e limitadas zonas de transição entre as cores, imprescindível para representar volume e o traço. Ao final esses retratos pintados, possuíam

FIG.10 RPF nordestino , onde se pode observar o paletó pintado .

Acervo Foto Sima

conhecidos entre os

fotopintores de Belém, ganhava um certo destaque, e assim cobrar um pouco mais, quem conseguisse se afastar desse aspecto artificial.



FIG.11 RPF nordestino., era muito comum fazer fotomontagens de casais, juntando – os numa única foto.

Autor desconhecido.

Acervo: Foto Sima

No auge da comercialização do RPF por volta dos anos 1970, 80, havia pelo país, centenas de “oficinas de retratos” e uma legião de fotopintores andarilhos. Assim como os “atravessadores”, estes fotopintores não preservavam o original, sendo descartado depois de pronta a cópia *restaurada*. Quando muito, mantinham-no, para que num artifício junto ao cliente, mostrassem o antes e o depois do processo, e isto, quando a qualidade do trabalho fosse excepcional, pois quando se tratava de uma “restauração” muito precária ou limitada na sua qualidade técnica, o que era vendido, era a ideia de um retrato/lembança salvo da destruição causada pelo tempo. A ideia de

se resgatar uma imagem, sua lembrança preservada em uma bela moldura por mais algum tempo, não importando que muitas vezes restasse apenas, devido às alterações causadas na imagem original, resquícios dessa memória.

Vale a pena o registro de um outro fato, se por um lado houve algum tipo de preservação dessas imagens com a sua recuperação ou transformação em um outro objeto de memória, por outro lado houve também muita perda, principalmente de memória material e documental, é difícil até mesmo mensurar essa perda e sua relevância devido o hábito dos fotopintores de se desfazer do original, ou muitas vezes intervir sobre ele, reconfigurando a imagem com a fotopintura. Nesse processo perderam – se retratos originais em preto e branco com oitenta, cem, cento e cinquenta anos, cartão de visita, e até mesmo alguns raríssimos daguerreótipos, que ainda podiam ser encontrados durante as décadas de 1950, 60 e até 70. Como eram em preto e branco e extremamente frágeis, ofereciam a pintura *restauração* e substituição pelo retrato pintado, que segundo o truque de venda seria bem mais durável. Embora os fotodocumentos fossem os mais encomendados para ampliação e colorização, o fato desses profissionais irem de casa em casa, nos mais diversos lugares: cidades, periferias, vilas, e em diferentes épocas, fez com que entrassem em contato com os mais diversos tipos de retratos, alguns, verdadeiras relíquias de família.

Mateus a bem pouco tempo e durante o processo de elaboração desta pesquisa, recebeu a encomenda de reproduzir e restaurar um raríssimo “*carte de visite*” do fotógrafo alemão radicado em Manaus George Huebner. A pessoa que lhe encomendou o RPF insistiu para que ele submetesse o original, já bem desgastado, à algum processo que fixasse a imagem que está sumindo. Procedimento que o fotopintor desaconselhou devido à antiguidade da imagem, e de pôr em risco o já fragilizado suporte.



FIG.12 e 13 A frente e o verso de um cartão de visita de autoria do fotógrafo George Huebner. Pertencente a um cliente que levou para Mateus fazer uma *restauração*.

Os vendedores e os fotopintores visitavam casas onde se cultivava o hábito de álbuns de fotografia na sala esperando para ser apresentado às visitas, molduras nas paredes, e em “aparadores” - uma pequena mesa com um espelho, localizada na entrada da sala de estar, originalmente reservada para guardar o chapéu e a sombrinha dos visitantes, com o tempo passou a ser usada para colocar os porta-retratos dos membros da família.

Alheios à importância histórica dessas imagens, esses profissionais se desfaziam dos originais e também de suas molduras. Durante um tempo Mateus prestou

serviço para eles. Encantado com a antiguidade de algumas fotos e a beleza de algumas molduras passou a guarda-las. Infelizmente, não chegou a criar um arquivo, sendo que a maioria se perdeu pela falta de espaço e entre as muitas fotos produzidas por ele, também devido às mudanças que foram ocorrendo em sua residência e local de trabalho. Mesmo assim, sobraram umas poucas, entre elas uma moldura em formato oval, com o raríssimo vidro boleado intacto, e o retrato em preto e branco de um casal com roupas típicas datada de 1892.

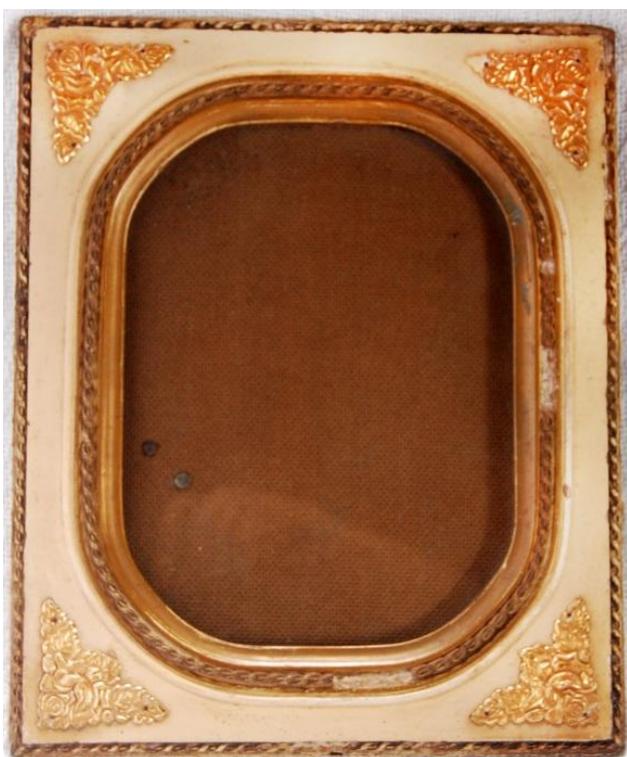


FIG. 14 Uma das molduras antigas guardadas por Mateus.

Nas grandes cidades podia-se encontrar um tipo bem melhor de RPF, também oferecido como *restauração* com a diferença de que era manufaturado num grande estúdio ou estabelecimento comercial. Melhor porque era mais bem elaborado, por um fotopintor ou por vários fotopintores contratados devido às suas habilidades manuais, capazes de fazer um trabalho com maior similitude e melhor acabamento, com um cuidado que se estendia desde a sua reprodução até à montagem em ricas e caras molduras. Buscava-se uma certa sofisticação e refinamento, em contra partida cobrava-se valores à altura.

Mateus em início de carreira foi durante um tempo funcionário de dois destes estúdios. No primeiro fez parte da “linha de montagem” organizada para a manufatura, cuidava do que chamavam da etapa de afinação, uma das últimas, quando sua habilidade era importante para ajustar os detalhes da face, do cabelo, dos olhos, suavizar a expressão. No segundo, trabalhou sozinho, foi contratado sobretudo devido à sua habilidade: “não ganhava mal”, mas chegou a fazer de seis a oitos destes retratos num único dia. Como ele mesmo explica: Durante um tempo fui reconhecido porque sabia trabalhar desde o laboratório, até a pintura, e me preocupava com a qualidade dela, o estúdio também me deu condições de trabalhar: químicos, filme e papel fotográfico de primeira qualidade, tintas e pincéis importados.”

O objetivo desses estabelecimentos era se afastar o máximo possível dos retratos pintados nordestinos: “onde as mulheres usavam vestidos visivelmente pintados, golas de renda, vestido que geralmente eram azuis, encarnado (vermelho) ou verde. Nos homens os paletós eram sempre pretos ou azuis marinhos” , continua a explicar.

O RPF “caprichado”, para “gente rica” tinha montagem no laboratório, eram sempre feitos em grandes formatos, 30X40, 50X60 e ao final se pareciam muito com um retrato pintado mais próximo do clássico pictórico do que do fotográfico. Ao final, também era colocado no seu verso o endereço, o telefone e o carimbo com a marca do estúdio onde fora produzido, não raras vezes eram também assinados pelo próprio dono do estabelecimento. Mateus bem o sabe quantos retratos pintados entregou para que

outros pusessem sobre ele o carimbo indicativo de que aquele trabalho era oriundo de um “atravessador” ou de um determinado estabelecimento, nunca de um artista.

Não é à toa que nos retratos fotográficos falte o nome de seus autores , mas quase nunca o endereço da oficina fotográfica. Enfim, o retrato era uma obra individual e particular, cujo maior objetivo era imortalizar aquele que se deixava retratar, de acordo com as suas próprias escolhas. Esta não era uma obra destinada a garantir a imortalidade do fotógrafo, este estava fadado, se dependesse dela, ao esquecimento. (GRANGEIRO, 2000,p.30)



FIG. 16 “Seo” Fernando Amaral e “Seo Oscar Pereira, dois dos mais antigos fotógrafos de Icoaraci. Ambos já falecidos, o primeiro era também coletor, intermediava serviços de fotopintura para Mateus. O segundo era também fotopintor, mas sem muita habilidade manual preferia trabalhar cobrindo eventos sociais, o que o fez uma figura conhecidíssima em Icoaraci..

Foto: Mateus Machado

Acervo: Foto Sima

2. O RETRATO PINTADO DE MATEUS MACHADO

2. 1 Foto Sima 753

Pouco se conhece sobre o funcionamento de uma oficina fotográfica: a rotina do tirar retratos; o contrato de produção destas imagens; as formas e os motivos pelos quais eram planejadas e executadas; a vida dos fotógrafos; como eles atraíam sua ; os motivos pelos quais os clientes se seduziam pelas imagens; as necessidades e as circunstâncias pelas quais as pessoas se motivavam para tirar retratos; como aparecer; e o que desejavam e faziam dos retratos. Enfim, a historiografia conta com poucas análises pautadas no cotidiano de produção das imagens fotográficas e seus significados sociais e culturais. (GRANGEIRO,2000 p.19)

No ano de 1968 Icoaraci, distrito industrial de Belém, a 20 quilômetros da capital, era pouco mais do que um vilarejo de 20 mil habitantes, apelidada carinhosamente de Vila Sorriso. O apelido, que várias personalidades da vila disputam a autoria, designava a localidade que se diferenciava da capital, por possuir o jeito bucólico das cidades do interior do estado do Pará. Apesar de ser considerada periferia de Belém, seu traçado urbanístico original:

(...) seguiu a orientação posta em vigor em toda a região bragantina, na segunda metade do século passado, quando se organizavam naquela área as sedes dos núcleos. A antiga povoação do Pinheiro não escapou a essa tendência: quarteirões regulares, ruas e travessas largas, originando o clássico plano em tabuleiro de xadrez; o topo do terraço facilitou a execução desse traçado. (PENTEADO, 1968)

Procurei compreender a importância do primeiro estúdio fotográfico da Vila de Icoaraci, o Foto Sima, fundado em 1968, pelos meus pais Mateus e Rosalina, a partir da sua localização estratégica, na terceira rua, uma das sete que formavam o tabuleiro de xadrez, núcleo central da vila. Foi uma alternativa que se fez necessária quando percebi a inexistência de arquivos fotográficos, uma vez que os meus pais por muito tempo não

perceberam a importância de se preservar os diversos registros fotográficos que fizeram ao longo deste quase meio século de existência. Embora tivessem uma preocupação em simplesmente guardar determinadas imagens, não conseguiram efetivamente criar um arquivo imagético. Sempre viram na fotografia, ainda que exercida com muito amor e teimosia, apenas uma privilegiada profissão para sustentar a si e a seus filhos.



FIG. 17 Imagem de capa do perfil do Foto Sima na rede social Facebook.

Autor: Elvis Machado

O estúdio ainda funciona no mesmo endereço, e continua sendo em grande parte administrada pela sua proprietária, que agora na aposentadoria, passa aos poucos a direção a um de seus filhos fotógrafos, Elvis Machado. A localização a qual fiz alusão anteriormente implica estar entre os lugares mais relevantes para a vida social e econômica da vila. Um ponto comercial entre o trapiche; o mercado central, a sede social dos dois clubes de futebol, a praça central, onde se situa a Igreja da Matriz e a capela mortuária – interessantes centros de pulsões de vida e de morte lado a lado.

Como parte desta família, percebi no cotidiano um campo fértil para pesquisar o universo da fotografia paraense. Até mesmo porque, devo confessar, tenho ternura pelas histórias desses artistas, que assim como meus pais, que mesmo sendo considerados menores e findar suas trajetórias como anônimos, ajudaram a tecer essa colcha de

imagens e memórias. Atiça - me a curiosidade suas histórias de vida, fatos e singularidades da rotina de trabalho, o que definiu suas escolhas, o seu olhar e as circunstâncias que estabeleceram o seu senso estético, além, obviamente, de conhecer as trocas simbólicas que estabeleceram no meio social em que atuaram.

Enfim, todas as inquietações que passei a identificar e compreender, quando optei por seguir a mesma profissão deles e me coloquei no mesmo ponto de vista, a ver através de seus olhos seu mundo e os significados de suas experiências. Muito ricas, posso assegurar, ainda que tal afirmação possa parecer suspeita e comprometer a minha “posição” de pesquisadora, uma vez que tenho laços afetivos tão intensos com meus “sujeitos de pesquisa”. Não tenho a ingenuidade de perseguir um documento eivado de objetividade, muito menos de originalidade, simplesmente pelo fato de saber sê - lo impossível. Meu interesse abraça plenamente a atuação de “um observador participante, avaliador e intérprete”. (LEITE, 2001, p. 61) que tenta a todo custo deixar as emoções de lado para tentar responder os questionamentos a que me propus.

Histórias de vida que me encantam quando percebo ter diante de mim, vivências e muitas vezes transcendências, que se estenderam além das aparentemente insignificantes trajetórias. Pretendo pelo menos atestar suas existências. Minha intenção é tão somente trazê-las um pouco mais para perto da claridade, quase como se as contasse discretamente de ouvido a ouvido, afinal, estou a falar de algumas velhas, mas boas histórias de família. Como Ecléa Bosi tão bem expôs na sua magistral obra sobre “Lembranças de Velhos”:

(...) o intuito que me levou a empreende-la foi registrar a voz e, através dela a vida e o pensamento de seres que já trabalharam por seus contemporâneos e pôr nós. Este registro alcança uma memória pessoal que, como se buscará mostrar, é também uma memória social, familiar e grupal. (1994, p.37)

Para isso me vali de alguns roteiros para me orientar nessas buscas, para saber-lhes dar o trato adequado. Entre estes, um foi providencial ao me dar uma certa serenidade sobre uma das minhas mais aflitivas preocupações: o que devo focar nas suas experiências profissionais, e que leitura fazer dos seus trabalhos, a partir do

momento em que percebi que me faltava justamente uma das mais importantes matérias para meus estudos – as fotografias de suas autorias. Encontrei em Deleuze e Guatarie seu método cartográfico um norte, ao percebê-lo como alternativa aos métodos quase paradigmáticos de pesquisa quando estas se limitam a construção da memória às fontes fotográficas existentes.

(...) o mapa é aberto, é conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE, 1995, p.22)

A trajetória profissional do principal protagonista desta história Mateus Machado, coincide com os avanços técnicos da fotografia, desde a era alquímica do preto e branco, passando pela fotografia analógica em cor, até a última transformação digital. A meu ver tanto meu pai quanto minha mãe, exercem um papel de resistência, ao continuar atuando no meio fotográfico, quando este quase nada tem do mundo e do conceito de fotografia no qual começaram a atuar há quase cinquenta anos atrás.

Eles tentam, assim como outros poucos fotógrafos de sua geração, e muitas vezes numa relação injusta e desigual, buscar acompanhar e atender aos novos desafios que estas mudanças trouxeram. Todavia, o que os mantém, é a certeza de que apesar das últimas e radicais mudanças que aconteceram no universo da fotografia, uma, no entanto não se modificou, ou pelo menos não sofreu as mesmas mudanças desestruturantes que os colocassem irremediavelmente fora do mercado. É que ainda subsiste, talvez mais forte do que nunca - o desejo que as pessoas têm de obter a reprodução da própria fisionomia através dos retratos. E malgrado a disseminação das câmeras compactas digitais, os clientes ainda preferem confiar a profissionais o registro de seus eventos. Possivelmente foi esta percepção a de atender a esta necessidade e a forma como o fizeram, que lhes garantiu a sobrevivência que ambos conseguiram como fotógrafos, assim como do estúdio fotográfico Foto Sima até os dias atuais. Fato que passarei a relatar.

Icoaraci sempre possuiu uma existência pulsante que se diferencia da capital, vigor e ritmo de vida próprio que levou algumas lideranças políticas locais a reivindicar durante um bom tempo a independência administrativa de Belém, com um sempre malgrado sonho de elevar – se a município. De fato, a pujança social e econômica da vila teve pouco ou nenhum benefício de volta. Tendo ao longo da sua história visto os recursos financeiros e o recolhimento tributário oriundo das indústrias, comércio, feiras e polo artesanal serem escoados para a capital, sem a devida contrapartida em termos de melhorias à vila. Boa parte desse vigor talvez deve – se à sua estrutura urbanística com o seu traçado originário concebido em 1896 pelo Cônego Siqueira Mendes, que junto com outros gestores de sua época, organizou aquela que nos confins do tempo já tinha sido a Fazenda Provincial e o povoado de Pinheiro:

(..) demarcando e dividindo – a em oito quarteirões com 90 braças cada um, em frente ao rio Guajará, e seis em frente ao furo (rio) do Maguari, cortado por dezesseis ruas com 10 braças de largura cada uma e duas amplas praças no interior da povoação. Das 16 ruas, 7 são paralelas ao rio Guajará, seguindo o rumo Norte-Sul e sendo consideradas como principais, enquanto as outras 9 ruas são perpendiculares, seguindo o rumo Este - Oeste.” (ICONECT,2005)

Seus principais espaços públicos se estenderam ao longo dessas sete ruas centrais, mais conhecidas pelos habitantes de Icoaraci, pelas suas numerações do que propriamente pelas datas e nomes das personalidades que homenagea. Vale a pena citar pelo menos as três primeiras primeiras, que são neste momento o foco principal desta narrativa e também para que possamos visualizar um pouco o contexto onde está inserido o estúdio.

A primeira rua – Siqueira Mendes, é onde se localiza a “ Ponte” – como é conhecida pelos icoaracienses – o principal porto de chegada e partida dos barcos e canoas das ilhas próximas, entre elas a ilha de Cotijuba, outrora conhecida por sediar a antiga e mal fadada penitenciária estadual , hoje é conhecida e visitada pelas suas belas praias. É também na primeira rua, a quinhentos metros do Ponte que encontramos a Biblioteca Municipal Avertano Rocha, um de seus cartões postais e um dos poucos chalés que sobraram dos muitos que havia espalhados pela orla de Icoaraci.

A cinquenta metros da biblioteca, a bem pouco tempo encontrava-se a casa do poeta Antônio Tavernard, que infelizmente veio a desabar, sem o poder público atentar para a importância do local para a memória do distrito, de Belém e do estado. É neste mesmo perímetro, encontramos o Mercado Central. A citada segunda rua, oficialmente batizada de Manuel Barata, até os dias atuais é palco dos desfiles escolares e militares do Sete de Setembro. Nesta mesma rua, aglomerados, um próximo ao outro, encontramos a mais antiga escola pública denominada de Coronel Sarmiento, a subprefeitura e também outra sede social, do clube de futebol Pinheirense - um grande prédio (um dos primeiros), onde durante muito tempo era símbolo de status fazer a festa de quinze anos e onde ocorria anualmente o tradicionalíssimo Baile das Debutantes.

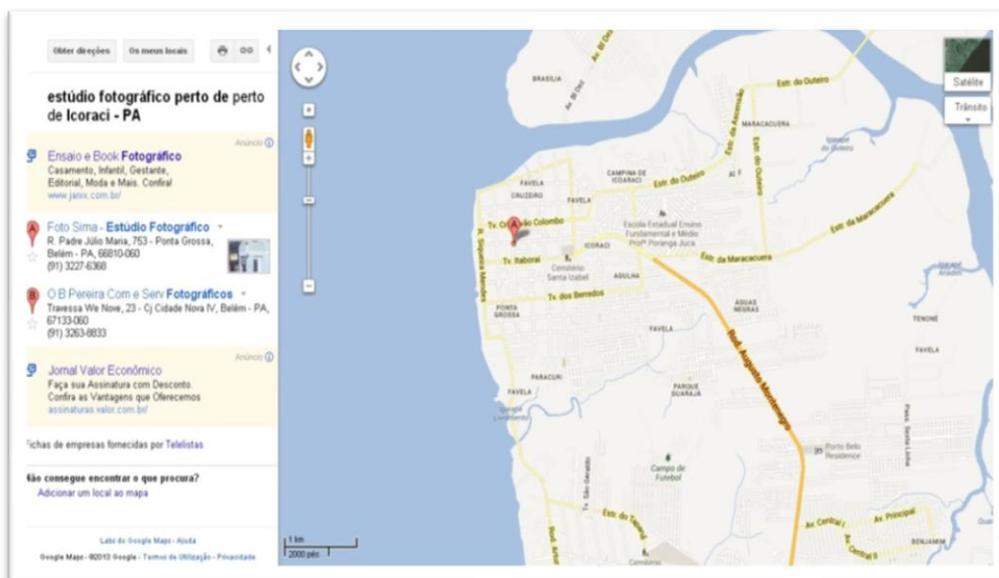
Na terceira rua encontramos outro antigo estabelecimento de ensino, o colégio religioso administrado por freiras, Nossa Senhora de Lourdes, durante muito tempo foi o local onde a elite da vila estudava. Nesta mesma rua concentrados num espaço de não mais do que um quilometro, entrecortada pelas Travessas Cristovão Colombo (hoje Lopo de Castro), Padre Júlio Maria e Itaboraí, encontramos além do colégio, a antiga estação de trem, e a seu lado um imenso terreno baldio onde outrora havia a sede social do extinto Santa Rosa Futebol Clube, um pouco mais adiante a delegacia. Um pouco antes, uns cinquenta metros está a praça principal que ostenta em seu conjunto arquitetônico a Igreja de São João Batista que nomeia a paróquia e a capela mortuária da vila. Podemos considerar a praça um dos mais importantes centros de convívio social do Distrito. Conhecida como Praça da Matriz, é até hoje o local onde se desenvolve a maioria dos festejos que envolvem a população: festas juninas, shows, comícios, carnaval, é onde também se estabelece o arraial e culmina a procissão do Círio de Nossa Senhora das Graças, padroeira da Vila. É bem próximo dali, na confluência de toda essa efervescência social, na mesma irrequieta terceira rua, oficialmente na Padre Júlio Maria esquina com a São Roque, número 753 que fica situado ainda hoje o Foto Sima - primeiro estúdio fotográfico da vila. Com quase meio século de existência ainda resiste acumulando memória e história visual, testemunhando silenciosa e imagetivamente as transformações porque passou a Vila Sorriso.



FIG.18 Vista da Pçª da Matriz em Icoaraci. No primeiro plano a Capela Mortuária ao fundo a Igreja de São João Batista.
Foto: Simone Machado



FIG. 19 Igreja de São João Batista em Icoaraci. Foto: Elton
FIG. 20 Espaço ao lado da igreja, onde ocorre boa parte dos tradicionais festejos da Vila.
Foto: Simone Machado



O Foto Sima foi aberto em meados de março do ano de 1968, logo depois que o casal de proprietários conseguiu comprar o primeiro ampliador e mais uma câmera fotográfica. A aquisição destes equipamentos significou um grande avanço nas suas trajetórias profissionais e de vida. Permitiu aos recém-casados que, além de

FIG. 21 No site da Google Maps um “balãozinho” indica a localização de Foto Sima
Fonte: Google Maps

começar seu próprio negócio, principalmente que ele deixasse o emprego no Estúdio Oliveira, onde desempenhava as funções de laboratorista e de fotopintor, de um dos mais conhecidos e tradicionais estúdios de Belém.

A intenção do casal de fotógrafos ao abrir seu próprio estabelecimento, era mesmo seguir o exemplo dos estúdios da capital, e atender a demanda existente na vila e nas ilhas próximas dos mais variados serviços fotográficos, oferecendo uma alternativa aos moradores, que quase sempre se deslocavam à “cidade” quando necessitavam principalmente de fotodocumentos. Era este o principal produto do “Foto” e chamariz para outros serviços. Além do que era estes retratos que garantiam um bom lucro, pois a uns trinta, quarenta anos atrás exigiam diferentes tamanhos praticamente para cada tipo de documento tais como 5x7 para carteira de identidade, passaporte e carteira de marítimo; 3x4 para carteira de reservista e trabalho; 2x2 para associações de clube, evangélicos, maçons e crachás. Ao optar por um endereço fixo, a intenção dos proprietários era a de também se diferenciar dos fotógrafos itinerantes, muito comuns na época e que ofereciam o mesmo serviço. Outro objetivo era criar possibilidades de diversificar os serviços para alcançar a cobertura do maior número possível de eventos sociais: “todos os tipos de retratos, todos os tipos de registros fotográficos”.

Mateus e Rosalina sempre se orgulharam de possuir conhecimentos que os preparavam para esses desafios - fruto do autodidatismo, de pesquisa em livros, revistas e nos manuais de fotografia, mas sobretudo do acúmulo das experiências práticas no processo de tentativa e erro. Como bem atesta Richard Sennett “Fazer um bom trabalho significa ser curioso, investigar e aprender com a incerteza” (2009)

A construção desses conhecimentos está na esteira do que há de mais tradicional na fotográfica moderna, disseminadas por práticas características dos primórdios do seu surgimento, quando o processo de criação e de produção do fotógrafo se assemelhava ao do alquimista. Manuseavam artesanalmente os materiais, conheciam o laboratório por “quarto escuro” e tratavam as emulsões fotográficas como elaboradas porções alquímicas. O laboratório era o coração desses estúdios, originalmente denominados de oficinas fotográficas.

(...) uma oficina deveria reunir em suas dependências o maior número possível de objetos, habilitando o fotógrafo a atender o maior espectro possível de vontades expressas pelos clientes. Em épocas de parca clientela, montar ou aumentar a infra-estrutura de uma oficina era aventura perigosa que esbarrava no limite das leis de mercado – aliás, na falta do próprio mercado. Entretanto, numa época de mercado promissor, era a quantidade e a variedade de objetos e acessórios no interior de uma oficina fotográfica que a qualificava, marcando a diferença entre as diversas casa de retratos. (GRANGEIRO, 2000,p.63)

Os profissionais desse período tinham várias possibilidades para exercer a fotografia. Ser um profissional itinerante ou se estabelecer comercialmente ou ainda, quando os recursos não fossem o suficiente. Podiam escolher uma espécie de meio termo entre a itinerância e o estabelecimento, consistia em se fixar num “ponto”, geralmente próximo a repartições públicas para atender quem precisasse de retrato para documento, muitos profissionais passaram a vida num único lugar. Havia também, os que preferiam a “segurança” de uma carteira de trabalho assinada e um salário no final do mês, preferindo exercer seu ofício nos estúdios/oficinas de fotografia.

Aqueles que optavam pela itinerância, percorriam povoados, indo de cidade em cidade, oferecendo seus serviços de “retratistas”. Muitas vezes munidos apenas de uma rústica câmera caixote lambe – lambe, um tipo muito simples de câmera obscura confeccionada em madeira, que, no entanto, melhorava a captura da imagem mediante o uso de uma lente. É este tipo de câmera que a bem pouco tempo figurava no imaginário popular, pois o seu manuseio integrava ainda o uso de um pano preto por onde o fotógrafo se enfiava e de lá disparava o obturador e lá mesmo procedia à revelação em preto e branco do papel fotográfico. Toda essa operação possibilitava entregar o retrato para documento em poucos minutos, o problema, devido a toda esta improvisação, era quase sempre a sofrível qualidade do produto final. Por serem batidas ao ar livre, numa terra onde impera as chuvas, os retratos belenenses muitas vezes saíam: escuros, desfocados, com o retratado mal ajambrado e o produto, devido a problemas no seu processamento, sem a menor durabilidade. Não raras vezes obrigava ao retratado em

pouco tempo voltar a “tirar” um novo documento porque ‘aquele’ com o retrato do ‘foto canhão’ - como de fato era conhecido o retrato lambe-lambe aqui no Pará – havia “apagado”.

Mateus preferiu ignorar a urgência com que se precisava destas fotos, não que não preferisse que seu trabalho fosse feito com mais celeridade, mas porque preocupado com a qualidade e durabilidade, preferiu abdicar do processo mais rápido dos lambe-lambes. Já havia nesse tempo, outros processos que poderiam garantir qualidade e rapidez, mas demandava investimentos financeiros que não possuía. Na verdade, durante todo o seu percurso profissional a carência financeira o impediu de adquirir melhores equipamentos para alcançar uma série de objetivos no seu sonho fotográfico. Mesmo assim resolveu distinguir o seu trabalho pela qualidade, ainda que isto significasse um pouco mais de tempo para produzi-lo.

O cliente que fosse “bater” um retrato no Foto Sima, o fazia com calma, a tempo de poder vesti - lo com a roupa que melhor o favorecesse, aos homens havia diversos tipos de paletós, com as costuras desfeitas nas laterais para poder caber em qualquer um. Às mulheres diversas blusas de estampadas variadas para que pudessem escolher a que pudesse lhe beneficiar a “estampa”. Além disso pentes, escovas e um pós compactos para melhorar a apresentação.

Essa atenção se estendia ao momento em que o cliente sentava – se no banquinho de madeira onde seria fotografado. Mateus ou Rosalina cuidavam para que o retratado mantivesse uma postura correta ao sentar - se, não permitindo jamais que este saísse “torto” na imagem. Motivo que por si só já ensejaria bater uma nova chapa, tal era a obsessão por uma foto caprichada. Mateus, ao se comprometer em entregar a fotografia no dia seguinte ou em 24 horas como era de praxe, prometia também entregar um produto bem acabado, durável e um retrato onde os defeitos do cliente seriam minuciosamente tirados com retoque, ou como dizia a frase chamariz do Foto Sima - “o retratão sem defeitos”.

O ato fotográfico desenvolvido no pequeno estúdio/oficina, tinha essa preocupação que caiu em desuso, a de ter por meios elaborados uma quase que

obsessiva perseguição do artista perfeccionista por um produto bem acabado. Um olhar mais sensível sobre esta rotina enuncia as complexas teias de conhecimentos que empreendiam em seu trabalho.

O artífice representa uma condição humana especial : a do engajamento (..) como um ourives medieval fornecia provas do seu valor através de rituais comunitários, provas do valor do seu trabalho na lentidão e no cuidado do processo. (...) Eles evidenciam, assim, uma segunda marca da obsessão: a intransigente busca da excelência como sinal de distinção.” (SENNETT , 2009)

Para oferecer esta qualidade, o fotógrafo contava com um providencial talento para o retoque, conhecimentos de desenho e pintura, além do manuseio da câmera e o domínio do processo de revelação no laboratório. Entretanto, para pôr em prática todo este conhecimento seria necessário montar uma estrutura mínima de um estúdio fotográfico, lidando com a escassez financeira para consegui-lo. A solução foi usar a imaginação para substituir os dispendiosos equipamentos, naquela época só disponível no eixo Rio – São Paulo, ou importa-los o que estava totalmente fora de cogitação. Fotografia profissional é e sempre foi um ofício caríssimo.

O espaço escolhido para o estúdio foi a sala da própria residência, um antigo bar datado de 1922, e no melhor estilo das oficinas Oitocentistas (que contavam com uma clarabóia para a iluminação) – escolheu o espaço bem próximo às amplas janelas para que se pudesse aproveitar ao máximo a luz natural do dia. Durante a noite era preciso recorrer à luz artificial do flash e dos refletores caseiros, feitos por ele mesmo, e que consistiam em três caixas retangulares de madeira compensada, portando duas lâmpadas de tungstênio de 60 watts cada. Para corrigir e suavizar (imprescindível em se tratando de retratos) o amarelo excessivo das cores quentes produzidas por este tipo de lâmpadas seria necessário alguns filtros especiais, facilmente substituídos por duas folhas de papel celofane azuis sobrepostas e presas em frente à abertura das duas caixas. Estas correspondiam à luz principal, no tradicional esquema triangular de iluminação em estúdio, sendo posicionadas em direção à pessoa a quem iria se fotografar, num ângulo de 45 graus e a uma distância aproximada de 1 metro. O terceiro

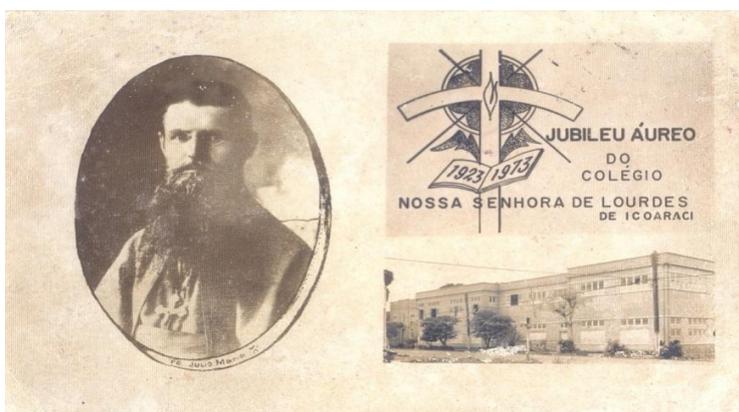
refletor, o auxiliar, era posicionado logo atrás do modelo, e seu objetivo era destacar, acrescentando um mínimo de perspectiva ao fundo branco e ao mesmo tempo dar detalhe e volume ao cabelo.

Eram múltiplos os cuidados em todas as etapas do processo de produção que garantiam a qualidade do retrato do Foto Sima, que seguia à risca a tradição de:

(..) um espaço onde os conceitos estéticos da arte estavam combinados com a agilidade e a eficiência de concretizar a reprodução infinita de rostos e poses, de satisfazer rapidamente, e da melhor maneira possível, o sonho e o desejo de posse de um retrato. (GRANGEIRO, 2000, p.63)

Mateus sem recursos, teve também que “inventar” os equipamentos de seu laboratório preto e branco. O lugar escolhido foi os fundos do antigo bar, agora estúdio, estabelecimento e residência. Construído novamente à base de muita criatividade e improviso, foi adaptado num cubículo de não mais do que 3 metros de comprimento por 1,5 de largura e 2 mts de altura, onde além do manuseio do ampliador na feitura das fotos, preparava-se os químicos necessários ao processo de revelação do filme e do papel fotográfico.

Este tipo de revelação em preto e branco subsistiu no Foto Sima até meados do início dos anos 1980, quando passou a vigorar o uso obrigatório de retratos coloridos nos documentos, fato que colocou subitamente este tipo de processo em desuso. Mateus ainda o usou durante um bom tempo no processamento de *lembranças* ou convites com foto para casamentos ou aniversários, fotomontagens ou ainda nas *restaurações* e produção de seus retratos pintados.



No período em que a produção de fotodocumento ainda era em preto e branco, a rotina de trabalho era assim estabelecida: os retratos batidos pela manhã eram revelados à tarde e os que eram batidos à tarde ou no início da noite eram revelados na madrugada do dia seguinte. Em um período de chuvas muito frequentes e com pouca luz de luz escassa, Mateus recorria a um mais que providencial artifício, e que só era possível nos filme de bitola 120, um negativo mais largo e mais fácil de visualizar e manusear, da velha câmera 6X6 Start B. Com esse tipo de filme era possível fazer o retoque no negativo revelado (o mais comum era retocar a foto já pronta).

FIG. 22 Convite em preto e branco e papel fotográfico feito por Mateus no laboratório do Foto Sima

Para este processo era necessário o uso de uma “mesa de luz”, também construída pelo próprio fotógrafo. Consistia numa pequena mesa de mais ou menos meio metro quadrado, sobre a qual eram montadas duas pranchas de compensado fino, sobrepostas e unidas numa das extremidades por pequenas dobradiças, sendo que a outra extremidade da prancha de baixo era fixada sobre a mesa. A intenção era que ficassem abertas em formato de “V”. Entre a prancha de baixo e o “tampo” da mesa colocava – se uma lâmpada de 60 watts, nesta mesma prancha de baixo onde ficava a luz, havia um furo quadrado por onde se visualizava cada fotograma ou chapa do negativo. A prancha de cima, apoiava - se na testa, para que desta forma só o contraluz do negativo na “janela de retoque” ficasse visível. O objetivo desta *traquitana* era aproveitar o efeito de contraluz, iluminando cada “chapa” e facilitar o retoque, o que era efetivamente feito, uma por uma. Para isso, ora usava-se um pequeno pincel de pelo de marta nº 0 com a ponta finíssima, aplicando -se os retoques com nanquim preto, ou mesmo tinta de carimbo preta. Podia – se fazê-lo também, com um lápis comum, que no entanto não poderia ter o grafite muito duro, para não arranhar o negativo, nem muito macio, para não soltar grafite em excesso, geralmente o lápis comum de letra “B” de

boa marca, resolvia o problema. Sua ponta também deveria ser finíssima de tal maneira que se pudesse retocar as minúsculas imperfeições, sem no entanto danificar a emulsão fotográfica, por vezes se aplicava uma pequena quantidade de óleo de linhaça sobre o negativo para facilitar o deslize da ponta do lápis.

A meticulosidade do trabalho requeria tempo, paciência e um cuidado extremo. Um retoque em demasia, um erro ou um arranhão no negativo poderia comprometer a imagem final, muitas vezes dependendo do local onde surgia, como na face por exemplo, implicaria em se ter de bater uma nova chapa. O que se evitava a todo custo na época do filme, devido a seu preço - repetir chapas poderia significar aumentar custos. Um dos motivos inevitáveis para se repetir uma chapa, era quando o fotografado “piscava na hora do clique”. Às vezes a pessoa piscava tão rápido que acompanhava o abrir e fechar da cortina da máquina fotográfica, o que só era percebido no momento da revelação do filme, quando se descobria que o fotografado saíra de olhos fechados. Devido à demora na entrega das fotos, tinha – se muito cuidado para que erros desse tipo não ocorressem, estes atrasos, geralmente causavam enorme descontentamento por parte do cliente.

O processo de retoque poderia também ser feito na cópia em papel, habilidade que Rosalina também dominava. O procedimento implicava em retirar ou corrigir sujus e minúsculas “estrias” decorrentes de sujeira suspensa na água no momento da lavagem e que aderiam ao negativo ou ao papel fotográfico. Essas estrias, cicatrizes e algumas manchas escuras podiam ser retiradas com a ponta de uma gilete, que deveria sempre ser nova, devido ao seu “fio” amolado. Com o passar do tempo, Mateus descobriu que uma lâmina de bisturi nº 11, a de menor tamanho entre estas lâminas, facilitava bastante esse procedimento, devido à sua ponta e rigidez, à qualidade de seu fio e à possibilidade de maior precisão.

Outros retoques consistiam basicamente em suavizar marcas do tempo, manchas de sol, de senilidade e cicatrizes. Nas mulheres eram presentes principalmente no pescoço e no colo; nos homens: na testa, bochechas e no queixo e em quase todos, homens e mulheres indistintamente, as proeminentes e “enfeiantes” olheiras. A ausência

dessas imperfeições, assim como a suavização da expressão facial dos retratados, quase sempre traziam retornos gratificantes. Os clientes não raro tornavam - se consumidores fiéis da qualidade dos serviços fotográficos ali oferecidos, pois não era prática muito comum os retratos retocados para documentos. Para os profissionais a outra satisfação vinha com “a recompensa emocional do artífice, ser reconhecido e distinguido por sua competência”. (SENNETT, 2009)

As fotografias para documentos eram apenas um dos suportes para a manutenção do Foto Sima. Seus fotógrafos sempre se orgulharam de possuir conhecimentos que os permitia fazer quase que qualquer tipo de serviço fotográfico, e de fato, durante muito tempo, tanto Mateus quanto Rosalina, além dos fotodocumentos, se dedicaram à tradição característica da fotografia praticada na modernidade – o registro dos ritos de passagem:

Os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social. São tirados em aniversários, batizados, fim de ano, casamentos, enterros. Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto. São registro de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. (LEITE, 2001, p. 159)

Um dos maiores benefícios que a fotografia trouxe foi facilitar o ato de registrar as várias datas e eventos importantes na vida das pessoas. Desde o seu surgimento em fins do séc. XIX, até meados da metade do séc. XX, alguns fotógrafos se equiparavam aos médicos de família, sendo requisitados para registrar os momentos mais significativos. Em alguns casos acompanhando gerações de uma mesma família. Tradição que figura na história do Brasil, durante o Império quando Dom Pedro II, por muitos considerado o primeiro fotógrafo brasileiro (adquiriu sua primeira câmera de daguerreotipia aos 14 anos e apenas a alguns meses depois de anunciado o seu invento na França) , distinguiu o talento de determinado fotógrafo contemplando - o com o título de “Photographo da Casa Imperial”(VASQUEZ,2002, p.22)

Dessa forma é que era comum se registrar um casamento, o nascimento dos filhos, o batizado, o primeiro ano de vida, a primeira comunhão, os aniversários até os quinze anos, a colação de grau, e novamente o casamento, num ciclo que se repetia tradicionalmente e que construiriam os álbuns fotográficos assinalando a trajetória de vida destas famílias. Eram quase sempre ritos de passagem que naqueles tempos ainda incluía o quase esquecido ritual de se fotografar um parente morto no caixão, fosse o velório deste na Capela Mortuária, ou mesmo quando o velório fosse na residência.. Curiosamente essa “cerimônia de adeus” incluía, além dessa derradeira lembrança, também a encomenda do retrato em porcelana que figuraria no túmulo do finado cliente.

O problema dos sentimentos ressaltados no ato (quase litúrgico) da presença de um ausente, de um momento que não é mais, assoma o espectador como lembrança. Revive o passado presente como memória a ser reconstruída, fragmento na multiplicidade de informações a ele submetidas”. (BENJAMIN, 1985)

Fotografar defuntos era uma tarefa relativamente simples, e constituía um dos primeiros passos daqueles que se propunham a seguir a profissão, daí ser geralmente os aprendizes convocados para a missão. O ato de fotografar, ainda que nunca tenha sido ensinado didaticamente pelos proprietários do Foto Sima, fez – se de uma presença tão forte e natural que era inevitável que aqueles que convivessem naquele espaço, fossem os filhos ou inúmeros agregados, aprendesse.

A respeito da presença feminina no meio fotográfico, um dado muito interessante, é a trajetória profissional da minha mãe Rosalina Melo – sobrenome de solteira que retomou após o divórcio em 1990. A matriarca da família começou a trabalhar efetivamente como fotógrafa uns poucos meses depois do ex-marido no Foto Sima. Como era quase impossível ele se dividir entre o balcão e o laboratório, ela foi aos poucos assumindo a tarefa de atender e também de bater e retocar os retratos. Sem a mesma habilidade manual dele, desenvolveu sua própria técnica de retoque e pintura, usando como materiais pincel e tinta de caneta hidrocor. Eventualmente quando Mateus não podia fazê-lo ou havia acúmulo de trabalho era ela quem assumia a finalização e

por vezes a produção das *restaurações*. Por esse mesmo motivo, aos poucos ela foi dividindo com ele a tarefa de fotografar eventos sociais.

Se ainda hoje podemos considerar que há poucas mulheres (numa comparação direta com a quantidade de homens) na profissão de fotógrafa, em especial no ramo da fotografia social. A situação era bem mais desigual a quarenta e cinco anos atrás, sendo Rosalina àquela época e durante um bom tempo a única e talvez a primeira fotógrafa de Icoaraci. Era também uma das raríssimas fotógrafas de eventos da capital. Por motivos que merecem estudos mais aprofundados que não cabem neste momento, (mas que pretendo desenvolver em outro trabalho de pesquisa). Quando havia fotógrafas, era mais comum que como mulheres, e isto era um pensamento “natural” no meio fotográfico e social da época, que restringissem seu espaço de atuação ao interior dos estúdios fotográficos, um dos exemplos mais conhecidos, talvez seja “Dona Angélica” do estúdio Arte – famosa pela excelente qualidade de seus retratos de beca para colação de grau.

Conversando com outros fotógrafos da “velha guarda”, estes foram unânimes em afirmar que não se lembram de haver outra fotógrafa, além de minha mãe em Icoaraci na mesma época. Os motivos? Em parte, talvez, devido ao provincianismo dos moradores da Vila. Rosalina conta que algumas vezes quando era ela quem se apresentava como a fotógrafa responsável por registrar o evento, os clientes se recusavam a deixá-la prosseguir. A mãe de uma debutante num quinze anos, o pai da noiva em um casamento são alguns dos exemplos dessas atitudes preconceituosas.

Alguns não se furtavam a criar cenas constrangedoras, argumentando que haviam contratado um fotógrafo, dando ênfase ao gênero masculino para ressaltar a desconfiança que tinham na capacidade de uma mulher cumprir tal missão. Todavia, existiam também aqueles que ficavam encantados ao ver uma mulher simpática e baixinha (ela tem pouco mais de 1,40 cm de altura), portando uma pesada câmera fotográfica, e com desenvoltura comandar anfitriões, convidados nas poses e na melhor maneira que deveriam se posicionar para serem fotografados. Afinal, falamos aqui do fim dos anos 1960 e início dos anos 70, quando os ventos das mudanças sociais,

sobretudo as feministas também sopraram por estas bandas, ainda que muito leve e timidamente.

Alguns fotógrafos da época quando perguntados o que pensavam quando viam que o seu concorrente era uma mulher, confessaram meio ressabiados, e fazendo questão de frisar que o preconceito ficara no passado, ou que era do colega e não dele, que um dos motivos para se considerar uma profissão inadequada para mulheres era o fato de que teria que - “sair muito, principalmente à noite” - , frequentando inevitavelmente festas: de casamento, aniversários, formaturas, etc... Alguns chegaram a afirmar, que no lugar do marido, dificilmente “autorizariam” sua esposa a exercer tal profissão – meu pai bem que tentou, inutilmente...



FIG.23 Rosalina “restaurando” um retrato, sua técnica inclui o uso de lupa, pincel, nanquin e pigmento hidrocor
Foto: Simone Machado

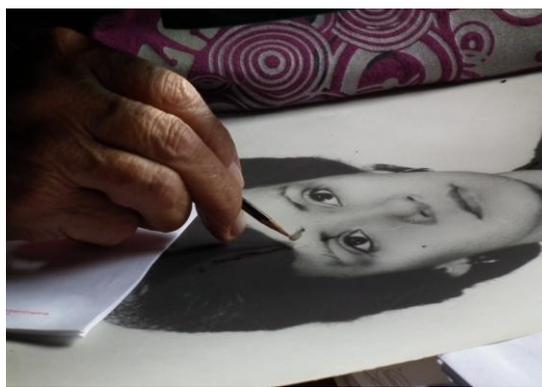


FIG.24 Detalhe do processo de retoque, uma das etapas da *restauração*.
Foto: Simone Machado

O problema era que como mulher, segundo ainda me confidenciou outro fotógrafo, ela possivelmente seria alvo das atenções indesejadas e dos olhares lisonjeiros de outros homens, referindo – se claramente apenas aos convidados e omitindo que estas situações quando ocorreram, quase sempre partiram da postura machista e corporativista daqueles fotógrafos que consideravam o exercício da profissão

um nicho reservado aos homens. Entretanto, mesmo nesses momentos, havia aqueles que ignoravam esses detalhes preconceituosos e a admiravam, respeitavam - na tanto pela coragem de lutar por um espaço no competitivo campo da fotografia social, quanto pela qualidade de seu trabalho e profissionalismo. Definitivamente, “Dona Rosinha”, como alguns colegas de trabalho a chamam carinhosamente, fez história.



FIG. 25 Rosalina posa ao lado do ator global Hugo Gross durante a cobertura de um aniversário de 15 anos.

Foto: Mateus Machado

O passar do analógico para o digital, se por um lado facilitou e agilizou o processo de produção da imagem, inclusive tornando o ato de fotografar muito mais fácil para os leigos. Por outro lado, representou um duro golpe na fotografia social, a disseminação das câmeras digitais, permitiu que qualquer pessoa um pouco mais atenta às regras básicas de composição e luz, passasse a produzir retratos e fotografias com a qualidade semelhante a maioria dos fotógrafos que se dedicavam ao registro simples dos eventos, tornando sumariamente dispensáveis os

seus serviços. Mesmo a astúcia do fotógrafo atento a fazer a captura da imagem no momento oportuno da ação, foi substituída pela dessacralização desses eventos ficando o registro cada vez mais à iniciativa espontânea daqueles que portam suas câmeras e aparelhos celulares, dotados cada vez mais de potentes câmeras.

Os fotógrafos que não acompanharam essas transformações, e não quiseram ou não puderam investir nas novas tecnologias, ou ainda não acompanharam as novas sensibilidades estéticas foram aos poucos ficando pelo caminho. Os mais velhos aproveitaram o ensejo, para cansados com mais esta disputa desigual, simplesmente se aposentarem, outros na impossibilidade de fazê-lo, pois, muitos não se precaveram, garantindo para si uma aposentadoria, simplesmente procuraram uma nova profissão. Mateus e Rosalina seguiram caminhos diferentes, mas que vez ou outra se entrecruzam. A fotógrafa finalmente recolheu – se ao espaço do estúdio fotográfico, ajudando os filhos a administrar o foto. Continua a bater as suas fotografias para documento com a diferença de que agora, todo aquele trabalho de retoque foi assumido pelo seu filho Elvis, que desenvolve o mesmo cuidado ao processar uma imagem, melhorando a estampa dos retratados, através da manipulação destas imagens no computador. De vez em quando, ela o acompanha na cobertura de um evento maior auxiliando – no com sua habilidade e poder de comunicação no trato com as pessoas.

Mateus que vive na mesma rua, quatro quarteirões acima, abriu o Foto Mateus, instalado no fundo da sua atual casa. Sua teimosia, criatividade e amor pela profissão fizeram com que fosse redescoberto, enquanto fotopintor remanescente, sendo convidado para ministrar oficinas e palestras, onde relata sua trajetória profissional, repassando generosamente as técnicas e experiência acumulada ao longo desse quase meio século de fotografia. Ambos e cada um a seu modo, continua seguindo intuitivamente o que recomendou Ansel Adams “ Não fazemos uma foto apenas com uma câmera, ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos. ”

2.2 A Elegia da Face Reconstruída

O retrato não me responde, ele me fita e se contempla nos meus olhos empoeirados. E no cristal se multiplicam os parentes mortos e vivos. Já não distingo os que se foram dos que restaram. Percebo apenas a estranha ideia de família viajando através da carne.

Carlos Drummond de Andrade

Primeiro: é preciso que não chova, e a manhã esteja clara, com bastante luz, se estiver serena, tanto melhor, o silêncio é sempre bem vindo a um trabalho meticuloso que requer cuidado e concentração. Tranquilidade cada vez mais difícil, desde o dia em que a travessa São Roque, onde se localiza o Foto Mateus, tornou-se a principal via de entrada do distrito de Icoaraci. “O que eu posso fazer? Nestas horas, até que gosto de ser meio surdo, ajuda, não fosse esse zumbido o tempo todo no ouvido. Pra mim não existe mais o silêncio, porque quando não tem barulho, eu ouço esse zumbido, mas claro que gosto da tranquilidade, quando tem calma me concentro melhor” diz o fotógrafo, observando o clima e selecionando os materiais e as ferramentas que irá usar em mais um dia de trabalho. Pois é preciso trabalhar, mesmo no inverno quando as condições ficam mais difíceis - “é preciso dar um jeito, e deixar tudo preparado para quando o tempo limpar. Preciso aproveitar quando ainda tem gente interessada nas minhas restaurações”, diz se referindo à última encomenda – a recuperação de três retratos pintados trazidos por uma velha senhora que chegou a ele, indicada por pessoas que conhecem o seu trabalho.

O Foto Mateus fica no corredor de entrada da casa de alvenaria, espremido entre uma imobiliária, uma barulhenta *Lan House*, e uma ainda mais barulhenta oficina de instalação de som em carros. Neste local outrora funcionou o “Foto da Photo”, que a exemplo do Foto Sima, o fotógrafo também instalou em um dos compartimentos de sua residência. “A oficina é a casa do artífice. Na antiga tradição, era o que literalmente acontecia. Na idade média, os artífices dormiam, comiam e criavam seus filhos nos locais de trabalho”. SENNETT, 2009, p. 67.

O nome “Foto da Photo” foi escolhido justamente porque induz a uma concepção fotográfica tradicional e a um dos poucos ofícios dentro da fotografia que lhe restou: *restaurar* retratos antigos e/ou estragados.

Todavia, o Foto perdeu seu lugar, a partir do momento em que os “serviços” diminuíram tanto que seria mais lucrativo fechá-lo, transformá-lo em box e alugar para outro tipo de comércio, o que efetivamente aconteceu. Todavia, assim que conseguiu a

aposentadoria, o artista, um pouco mais tranquilo porque seu sustento já não dependeria mais só das fotopinturas voltou a abrir outro estabelecimento. Desta vez batizado com seu nome, no corredor de entrada da residência. Infelizmente num espaço exíguo, visivelmente inadequado, que não fosse pela placa pintada à mão acima da porta, dificilmente se saberia que ali se tira retratos e que se fazem *restaurações* de fotografias antigas.



FIG.26 Foto Mateus entre a Lan HOuse e a imobiliária.
Foto: Simone Machado



FIG.26 Fachada indicando seu endereço
Foto: Simone Machado



FIG.27 Mateus posa dentro do seu "Foto".
Foto: Simone Machado

No fundo desse mesmo corredor, num espaço atrás da residência, fica os outros dois compartimentos do Foto Mateus. Do lado esquerdo o indispensável “quarto escuro” - um minúsculo espaço que o artista utiliza para revelar suas fotos. Do lado direito “quase” um quarto onde acomoda uma cadeira e uma mesa velha sobre a qual estão os materiais e instrumentos do seu ofício, com a inconfundível lógica de que apenas seu dono é capaz de entender e

interagir. Bem poderia ser chamado de atelier não fosse o fato de dividir o espaço com a companhia de uma pata chocando seus ovos e uma gata que mesmo sem nome, aparentemente se acostumou- se a considera-lo seu dono e o acompanha diariamente em seu ofício. O fotopintor divertindo-se, não se opõe, até aprecia a companhia dos únicos seres que além dele, não se sentem incomodados pelo absoluto caos e sujeira em que se encontra o lugar.

Difícil entender por quê ele se permite ter o seu ambiente de trabalho nesse estado, não autorizando sequer que sua atual esposa Josi limpe ou arrume - o. Talvez pelas inúmeras ameaças que ela faz, de que um dia aproveitaria sua ausência para dar fim “naquilo tudo”– possibilidade que é uma das poucas coisas que tiram seu bom humor. Talvez por isso mesmo, ele não permita que ninguém mexa em nada no lugar. Outro motivo, talvez o menos evidente, seja porque aquele é o seu particularíssimo universo, onde estão as coisas que lhe despertam interesse, onde preserva e silenciosamente dialoga com os objetos que formam o principal e mais querido traço de sua identidade, o espaço onde pode sem receios dar vazão às outras cores de sua personalidade irrequieta e inventiva.

Por isso, com um pouco mais de atenção, percebe-se espalhados os vestígios de que se trata do local de produção de um artista: paletas, pigmentos, molduras, uma velha e adaptada câmera fotográfica analógica ainda em uso; martelos, um torno e uma serra tico-tico. Pelo chão algumas tentativas de retratos pintados descartados em seu processo de criação, e mais alguns pendurados num varal, onde os rostos impassíveis dos retratos recém-concluídos aguardam pacientemente a secagem, para então, serem montados nas molduras feitas pelo próprio fotógrafo.



FIG. 29 No atelier, o fotopintor colocando um RPF para secar.



FIG. 30 O RPF, depois da secagem será feita mais uma sessão de pintura



FIG.31 Uma das inúmeras paletas utilizadas pelo artista. mentos de trabalho e a Ricoh.



FIG. 33 Uma das revistas de desenho e pintura consultada por Mateus.

Na verdade, esse aparente caos só incomoda a quem o vê de fora, ali, estão reunidas numa insondável organização interna, todas as condições que tornam o seu trabalho possível. Condições que segundo meu pai, começa pela necessidade de só trabalhar com luz natural. Tal imposição se deve ao fato de que como ele mesmo ensina: “a luz artificial engana muito, sobre o tom de pele principalmente, não serve pintar com essas lâmpadas, seja a luz quente (tungstênio) seja a fria (fluorescente), elas nunca dão um bom resultado, quando for ver na luz do dia, a fotopintura está toda *errada*. Pra não perder tempo por isso prefiro pintar durante o dia, apesar do barulho.” “A melhor luz” prossegue, “é aquela luz azulada e limpinha da manhã, é mais nítida e suave , gosto também, a do meio da tarde, logo depois das três horas”. E, embora tenha quase setenta anos, diz com orgulho que retoca e pinta sem precisar de óculos, aliás, quando trabalha, é capaz de um surpreendente processo de abstração, que nem a rusticidade e falta de conforto - conta apenas com uma pequena mesa e um banquinho de madeira para pintar - é capaz de abalar.

FIG. 34 Mesa

Uma das origens da singularidade do seu retrato pintado, talvez esteja no fato de que ele se considera um pintor frustrado. Embora tenha feito algumas tentativas,

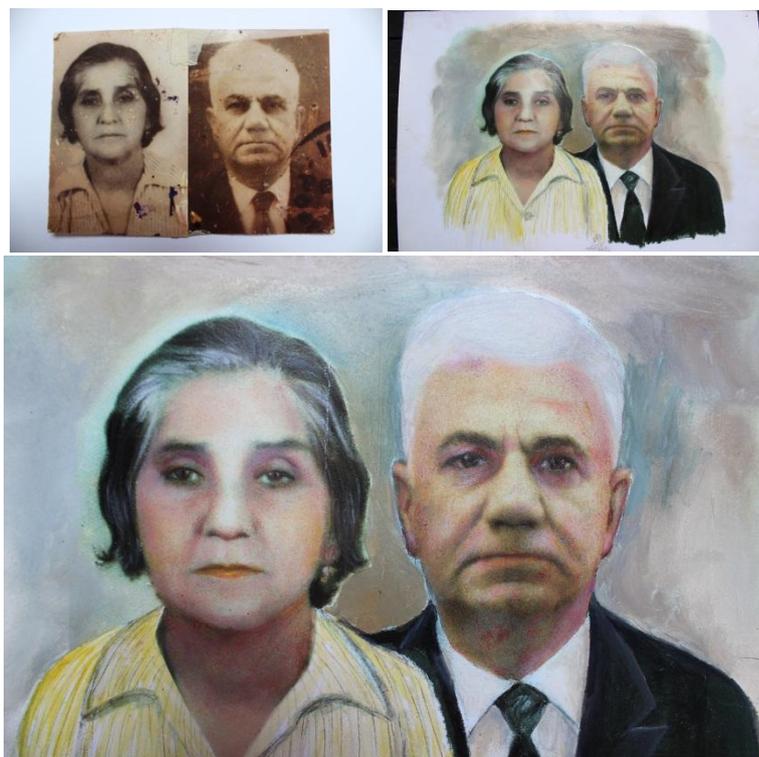
nunca conseguiu se dedicar à pintura em tela como gostaria. Era preciso uma dedicação para a qual não tinha tempo. Para compensar, adaptou à fopintura tudo o que aprendeu, buscando aprimorar e dar um toque diferenciado no seu trabalho. Gosta de pensar que criou um estilo próprio, diferente do estilo duro, marcado e sem relevo típico da fopintura tradicional. Ele argumenta que : “ a pessoa fica parecendo um boneco no retrato”. Por isso tem o cuidado de aplicar sombreamentos, e um tratamento à luz que dá volume, textura e detalhes à imagem. Tem sempre muito cuidado com a área dos olhos, dizendo que é onde se percebe a vida num RPF.



FIGS. 35,36, 37 Detalhes dos olhos de alguns RPF de Mateus

No entanto, isso nem sempre é compreendido pelos seus clientes, que às vezes interpretam estes efeitos como manchas, ou erro de interpretação do fotógrafo. Mateus perdeu a conta de trabalhos recusados. “ É o que me tira do sério, às vezes passo até dez dias *pelejando* num retrato, reconstruindo do nada: um olho, uma boca, um braço ou uma perna. E aí, por uma *besteirinha* que ficou diferente o cliente se recusa a levar a foto, fico ainda mais aborrecido quando a pessoa diz – ‘nossa, mas ficou muito diferente.’ Agora, ruim mesmo, é quando chamam o sombreamento, que é o que dá volume e relevo no retrato, de ‘mancha’. Dizem – ‘ah, não gostei dessa mancha no olho, no nariz.’ Se referindo às sombras naturais que há nessas áreas. ” E finaliza observando - “A luz não ilumina o rosto por igual, então não posso pintar tudo por igual, tem de ter essas diferenças para dar vida ao retrato”.

Percalços diários de quem exerce um ofício cada vez mais incompreendido e distante da realidade digital que nos cerca. Sem mágoa, apenas lamenta a falta de sensibilidade e a falta de conhecimentos básicos de pintura. Mesmo assim, e apesar da escassez de encomendas, continua apostando nesse estilo, tendo sempre no horizonte as práticas de um “pintor de verdade”.



Mateus entrou no mundo da fotografia através da fotopintura. Como tinha uma boa habilidade para o desenho, sua irmã Rosa, que era empregada da Dona Angélica, o levou para conhecer a então mais conhecida fotógrafa de Belém.

Entre as décadas de 1960 até final da década de 1990, o Estúdio Angélica era famoso pela qualidade dos seus retratos feitos lá e também, nas coberturas dos principais eventos da cidade: baile de debutantes, casamentos, e reuniões da elite local. Uma das tradições que restaram da época de fausto da Belle Èpoque paraense. Qualquer evento que almejasse ter um mínimo de destaque na sociedade e por tabela sair nas colunas sociais, teria de ser registrado pelos fotógrafos desses estúdios. Pedro Brasil, marido de D. Angélica, além de fotógrafo da casa era também repórter fotográfico do extinto jornal A Folha de Belém.

FIGS. 38,39, 40 Detalhes do processo de construção de um retrato em óleo, desde a cópia de trabalho, até o resultado final.

álbuns com belas composições no tamanho 20X25 em preto e branco, com as dez melhores fotos colorizadas à mão. Tinha um certo *status* possuir um destes álbuns na sala de espera da casa, pronto para ser mostrado às visitas ou relembrar nas reuniões familiares como fora *chique* este ou aquele acontecimento.

Mateus era um dos profissionais do estúdio, como em toda oficina de retratos da época, o processo obedecia a uma rígida divisão de trabalho. Havia os fotógrafos dos eventos, cujos mais importantes eram registrados pelos proprietários: Paulo, Angélica e Pedro. Para os eventos menores, iam os fotógrafos mais experientes da casa. Havia, também, os laboratoristas, que cuidavam dos processos de revelação – do filme e do papel; e por fim o estúdio e a oficina propriamente dita, onde se fotografava, retocavam e pintavam-se os retratos.

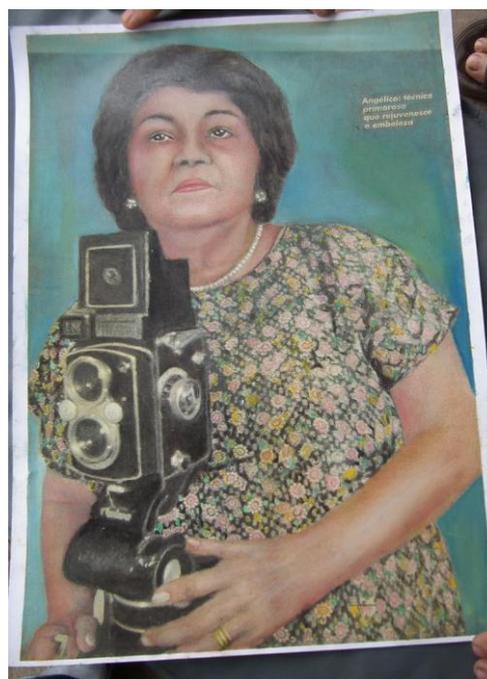
No ano de 1964 ele foi quase admitido ao pleitear uma vaga no estúdio, fez para os futuros patrões uma pequena demonstração da sua habilidade com o desenho, rabiscando em poucos minutos a caricatura do “seu” Paulo, irmão de D. Angélica. Quase admitido, porque havia uma hierarquia a ser respeitada. Não se começava retocando ou pintando imediatamente os retratos dos clientes, nem mesmo se começava como fotógrafo. Era preciso “sobreviver” a um período de aprendizado, onde se esperava que aprendesse o ofício sem ser preciso que alguém lhe ensinasse, pelo menos não didaticamente.

Fato visto com naturalidade, porque todos que ali estavam passaram pelo mesmo “processo de admissão”. Outro motivo era que, devido ao intenso movimento no estabelecimento, todos estavam ocupados demais para dar atenção a um iniciante, sem falar que veladamente evitavam passar o que sabiam ao novato, com receio de ter o seu lugar ameaçado. Atitude não compartilhada por Dona Angélica, que mesmo sem ensinar didaticamente, tentava lhe transmitir o que sabia através de pequenos toques, dando dicas e sempre reconhecendo através de elogios, quando um trabalho estava bem feito. Mateus acatou todas as sugestões, incorporou esse cuidado ao próprio trabalho. Identificando - se com o novo ofício, rapidamente alcançou o nível de seus colegas ftopintores.

No mais, o aprendizado deveria ser mesmo feito por observação, em meio às tarefas que cabiam ao aprendiz: limpar o laboratório, varrer todo o estabelecimento, auxiliar pequenas tarefas aqui e ali. Em alguns momentos, ele poderia tentar o retoque a lápis nos retratos para documentos: 3X4, 5x7, 2X2, que na época eram em preto e branco. Tão logo demonstrou “ter jeito pra coisa”, Mateus avançou o primeiro degrau na escala de aprendiz, passando a colorizar os “fundos” dos retratos.

Dona Angélica, a quem o fotógrafo se refere como a sua mestra, gostou do trabalho daquele rapaz franzino que conseguiu dominar rapidamente a aquarela – uma das técnicas mais difíceis para o retoque e a colorização de retratos. Nessa técnica, era indispensável paciência, habilidade e leveza devido à delicadeza e sutileza requerida no momento de fazer a aplicação da tinta – “ se tu aplicavas muita, a imagem ficava borrada, se fosse pouca não fazia diferença, era difícil encontrar o equilíbrio” Não demorou a ser liberado para tentar os retratos maiores e até os dos principais e mais exigentes clientes.

O ritmo intenso de trabalho, devido à boa clientela do estúdio, deu agilidade e destreza a Mateus, que junto com os demais fotopintores, chegou a fazer “ de seis a dez retratos pintados num único dia”. Chegava extenuado em casa, mas entendia que este esforço, tinha um objetivo certo, aprender o máximo possível e economizar para então abrir o seu próprio estúdio fotográfico onde morava em Icoaraci. D.Angélica sabia e apoiava seu esforço, permitia inclusive que ele revelasse no laboratório do estúdio, os primeiros retratos sociais que fizera cobrindo eventos na Vila Sorriso. Generosa, foi ela que lhe financiou a primeira câmera fotográfica, uma 6X6 modelo Start B polonesa, comprada a prazo na hoje extinta loja Mesbla.



Vem desse tempo a busca que pontuou toda a sua trajetória profissional: fazer o melhor retrato pintado possível. Ao contrário da ideia cristalizada de que processos criativos são sempre dolorosos, para ele esta é a parte mais divertida e interessante do ofício de fotopintor. Para alcançar seu objetivo, lançou-se a um obsessivo processo de pesquisa – baseado em tentativa e erro, na coleta e adaptação de tudo que possa auxiliá-lo nessa manufatura. Está sempre atento e presente, qualquer material, conversa, sugestão, quase tudo pode despertar - lhe o *insight* que o fará

FIG.41 Página de jornal com matéria sobre Dona Angélica. Jornal O Liberal Caderno Cultura de 4 de abril de 1996.

FIG.42 RPF feito por Mateus em homenagem à sua mestra a partir da foto do jornal.

misturando-as as descritas nos rascunhos que colecionava sobre os grandes mestres da

pintura. Todos comprados em bancas de jornal ou retirados das seções de arte e cultura de dezenas de revistas que coleciona. Entulhadas numa velha cômoda, é também destas revistas que ele retira as imagens que se transformam em matéria prima de suas fotomontagens, isto é, quando é necessário “mudar um fundo (cenário), colocar um paletó em alguém, trocar um vestido, e principalmente quando é preciso reconstruir um braço, perna ou sapato que está faltando na foto.”

Como pintor, ele também tem o seu mestre preferido: Rembrandt, de quem não cansa de citar, “a quase perfeição e a habilidade em representar detalhes bem delicados como boca, nariz, e principalmente os olhos”. Arguto, foi observando os retratos do mestre holandês que percebeu como funcionam as regras de proporção, tentou aplica-las pintando retratos pictóricos na década de 1980. Como não seguiu adiante com a pintura, passou a usar efetivamente a “sua descoberta” nos retratos pintados fotográficos.

De tanto literalmente “encarar” estes retratos, ele percebeu que para manter a semelhança com o original era necessário respeitar certas características que mantêm o equilíbrio do conjunto fisionômico. Compreendeu uma regra de proporção importante na reprodução, que consiste em respeitar a equivalência de medida que existe entre alguns elementos da cabeça. Percebeu que a distância entre os olhos, era igual à distância do nariz, medido desde a base superior entre os olhos até a ponta deste. Tamanho que também é o mesmo, medindo-se da base inferior do nariz, logo acima da boca, até a ponta do queixo, e que por sua vez corresponde ao tamanho da boca e da orelha. E faz questão de medi-los em si mesmo, usando o indicador e médio aberto em “V” (como um compasso) para demonstrar a veracidade de sua observação.



FIG.43 e 44 Mateus mostra a relação de proporção que aprendeu por conta própria e que incorporou como técnica de fotopintura.

Esta é apenas uma das regras que ajudaram - no a sistematizar o seu método de trabalho ao longo dos anos. Existe outras, uma das quais nos remete à técnica de retrato falado, que ele desenvolveu para as situações em que estiver faltando alguma

parte no rosto do retratado. Nesses casos, recorrer à habilidade de desenhista, pergunta ao cliente que está encomendando o serviço, qual o parente mais parecido com aquele que está na foto e se é possível que esta pessoa possa ir até lá. Com o dia do encontro marcado, ele prepara com antecedência uma cópia de trabalho - nada mais do que uma reprodução em baixo contraste do retrato a ser restaurado – com a cópia na mão e um lápis, olhando para o parente espelho, reconstitui os traços fisionômicos que estão faltando. “ O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça.” (SENNET,2009, p.20)

Hoje em dia apesar da pouca clientela, ele conta que algumas pessoas vêm de longe trazer retratos para restaurar, dizendo que ouviram falar do seu trabalho, não escondem o espanto por conhecer um fotógrafo que ainda pinta fotografias. Um dos quais, vindo de Manaus ficou tão surpreso e grato pela recuperação de suas fotografias, que além do pagamento, presenteou-o com um belo relógio e um celular de última geração, com a recomendação e a esperança de que o artista possa melhorar a divulgação de seu trabalho.

É esse liame afetivo que envolve o seu fazer artístico que o torna tão especial. Algumas pessoas veem nele a possibilidade de salvar uma foto que se desfaz com o tempo, não raro querem atirar sobre o único 3x4 que restou, uma luz que possa reatar laços com o passado, com o que o tempo ameaça jogar definitivamente no esquecimento.



FIG.45 Criando a cópia de trabalho a partir de um 3X4 . A maioria das restaurações são ampliações de fotodocumentos.

Durante esse processo de pesquisa pude acompanhar a conversa dele com um desses clientes. Meu pai encostado à parede, pacientemente ouve, pé direito repousado sobre a perna esquerda. Com a fotografia na mão, ele escuta atentamente seu cliente - provavelmente tentando identificar no rosto dele os mesmos traços que sobraram naquele maltratado retrato. É inevitável, eles têm sempre a necessidade de lhe explicar a importância daquele único retrato, quase se desculpando, por não terem nenhum outro. Com certa vergonha por ter negligenciado o ente querido quando ainda era possível fotografá-lo, como se essa negligência denunciasse uma falta de cuidado, um possível desamor. O artista, mão no queixo, não julga, não repreende, apenas ouve e sinaliza com um leve movimento da cabeça que compreende a situação, porque mesmo ele, tem um único retrato 3X4 de seu pai, que foi, evidentemente, ampliado, restaurado e colorizado. “ Na época, quando meu pai era vivo eu ainda não era fotógrafo, e a gente era pobre demais pra tirar foto. Só muitos anos depois da morte dele é que minha mãe encontrou um preto e branco na carteira de identidade, mas estava tão

ruim que tive de refazer ele de memória, queria, quando alguém visse a foto dissesse: é ele mesmo, o João Dantas”.



FIG.46 João Dantas, pai de Mateus e meu avô, faleceu quando meu pai tinha apenas 13 anos. RPF feito a partir de um

□

Talvez por esse motivo, ele sempre fotografa muito todos aqueles a quem tem afeto, durante o primeiro casamento, chegou a acumular retratos da família que cabiam, e eram guardadas em três imensas sacas de pano de açúcar. Por isso a empatia com seus clientes, muitas vezes a doçura, bom humor e paciência com que escuta essas evocações. Saber a origem daquela foto? Devido ao tempo nesse ofício, ele já sabe, mas cada estória é em si uma estória única.

Talvez uma das mais interessantes foi quando finalmente pôde usar os conhecimentos de pintura e concretizar ainda que de forma enviesada o velho sonho de ser um pintor “de verdade”. Ele mesmo nos conta: “ Uma vez veio um cliente de Brasília, ele me trouxe três quadros, pinturas mesmo, para restaurar. Uma estava rasgada, remendei e retoquei. A outra estava apagando, era em pastel seco, mas dava pra

consertar e a terceira era um quadro grande, tinha mais de um metro de altura por uns 40 de largura, estava sujo e com algumas falhas, era uma pintura de 1870 e pouco, o nome do pintor era em italiando, não me lembro. Fiquei com medo de *mexer* nela, pensei até em recusar, mas estava precisando muito do dinheiro, resolvi encarar. A pintura era de uma mulher lendo um livro com um pé num banquinho, ela usava uma bota e aquelas batas antigas, estilo europeu. Consegui restaurar o quadro, limpei, o que avivou as cores, retoquei a parte que tava faltando, os arranhões que havia, não sei se isso é certo, mas ficou bom. Como o *chassi* (a estrutura de madeira da tela) estava cheio de cupim, eu tirei e coloquei um novo que eu mesmo fiz, depois emoldurei, fiz todo o serviço. Quando o dono viu, ele me disse: ‘como é que são as coisas, né’. Pensei só comigo: pronto, ele não gostou, mas não. Ele disse: ‘ ah, se a minha mãe tivesse visto essa pintura assim, queria que ela tivesse te conhecido, e você ia gostar de conhecer ela também, era uma artista, também pintava. Ela não tinha ninguém com quem conversar e gostava muito de conversar sobre arte, sobre o trabalho dela, ia com certeza te passar tudo que sabia.’ Ele me convidou pra ir na casa onde eles tinham morado - ela já tinha falecido. Quando a gente chegou lá, a casa era imensa e cheia de quadros, a maioria pintados por ela. Ela gostava tanto do que fazia que depois dos quadros prontos não queria se desfazer deles, nem vender, não vendia, não tinha necessidade e os quadros eram muitos bons, muito bonitos. Como ele precisava voltar pra Brasília, tinha que se desfazer de tudo, a irmã queria vender a casa. Ele me disse: ‘ vou te dar um presente’. E pegou uma caixa de madeira cheia de tintas, espátulas, pincéis, um estojo de pastel e outra maleta cheia com mais outro material de pintura. Antes de me dar, arrumou tudo em cima de uma mesa, botou a mão em cima e fez uma oração, orou, orou, e começou a falar como se tivesse conversando com ela: ‘ mãe, até agora eu fiz o que te prometi, não joguei nada do que era seu fora, nem deixei ninguém fazer, mas agora preciso passar suas coisas adiante, vou passar todo o seu material de trabalho pra um artista que vai fazer bom proveito, que com certeza vai usar em pintura tudo que a senhora deixou, a senhora ia gostar de conhecer ele’.

Acreditando que a imaginação seja fundamental na produção de um retrato, o poeta atribui ao retratista uma capacidade divinatória, uma vez que é sua tarefa adivinhar o que se esconde, além de captar o que se deixa ver. Por isto, não hesita em considerar o retrato uma manifestação dupla - simples e complicada, evidente e profunda -, ao atribuir-lhe uma característica precisa: ser uma biografia dramatizada, ou antes, enfeixar “o drama natural inerente a todo homem”. Homem que o pintor deve conhecer e estudar em profundidade a fim de torná-lo alvo de uma segunda criação, no momento em que o evoca numa tela. (BAUDELAIRE *apud* FABRIS, 2004, p. 21)

Entre tantas formas de perder a identidade, é sempre um ato de tremenda violência destituir uma pessoa daquilo que ela mais profunda e firmemente acredita ser. A morte é sem dúvida uma das mais cruéis formas, por nos transformar irremediavelmente num tempo pretérito. É alguém que deixou de ser, que deixou de ter, que deixou pessoas, relações e coisas para trás. Deixou de ser um elo na cadeia de interrelações comunitárias, a morte traz sobretudo a destituição de uma identidade, deixa-se de ser uma pessoa, um indivíduo com nome e individualidade para ser um corpo em exposição num velório, um lugar assinalado numa lápide, um retrato. Que realidade pode ser mais cruel do que a inevitabilidade de que todos nós estamos fadados a vir a ser um dia algo que se assemelha, dolorosamente, ao inominável. Recusamos-nos instintivamente a cultivar tal pensamento em relação a nós e a quem amamos. Restamos como consolo os vestígios, as lembranças, e sobretudo as imagens.

Annateresa Fabris tenta compreender esse fenômeno valendo-se da premissa teórica de Jean Baudrillard “a arte da desapareição” que em fotografia poderia ser entendido como :

(...) a arte de afastar tudo aquilo que se interpõe entre o indivíduo e o mundo, o sociólogo francês coloca o retrato sob o signo do sujeito ausente, ou seja, sob o signo de uma encenação tão complexa a ponto de obrigar a câmara a realizar uma operação de desfiguração e despojamento do caráter do fotografado. De acordo com tais premissas, o que importa num retrato fotográfico não é a identidade, e sim a alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular, que o transforma em “coisa entre as coisas”, todas estranhas umas às outras, todas familiares e enigmáticas, em lugar de um universo de sujeitos comunicando-se todos uns com os outros, todos

transparentes uns aos outros.” (BAUDRILLARD apud FABRIS, 2004, p. 14)

A fotografia, assim como a literatura e o cinema, nos auxiliaram a lidar de maneira menos dolorosa com as incertezas da morte. Walter Benjamin, Roland Barthes, Machado de Assis e Proust entre outros, foram um dos que poeticamente diminuíram o peso desse espectro que de vez em quando nos assalta, lembrando-nos de nossa natureza contingente e de durabilidade incerta.

O tempo fotográfico recompõe o tempo da memória, alheio ao tempo cronológico. São instantâneos irregulares e arbitrários ligados e separados pelo esquecimento. A visibilidade da imagem que vai surgindo na placa molhada, no interior da câmara escura, inspirou uma cascata de metáforas da maior fluência e transmissibilidade de emoções e percepções.” (LEITE, 2001,p.44)

Para Mateus, ficar atento às explicações de seus clientes significa recolher preciosas informações que vão ajudá-lo a construir o retrato pintado. O primeiro esboço se inicia ali, através do desvelamento de quem foi a pessoa por trás daquela foto, o que faz com que o processo de reconstrução dela se torne uma aventura de destino incerto, pois a fotogenia tão desejada àquela imagem está totalmente na memória alheia, e quase sempre o que as pessoas buscam, é o intangível e não a imagem em si.

Mais uma vez é Annateresa Fabris que ao refletir sobre tema semelhante recorre a Roland Barthes em “A Câmara Clara”, para quem ;

Os conceitos de semelhança e identidade, atravessados por aquele de conformidade, constituem o eixo central de uma reflexão para a qual o indivíduo fotografado nada mais é do que uma cópia de uma cópia, gerada por outras imagens de si mesmo” (FABRIS,2004,p.15)

Entre elas essa pessoa reengendrada num retrato pintado, sua existência passa a depender das habilidades de um fotopintor. Nenhuma surpresa, pois o próprio

Barthes também já havia nos alertado que desde o advento da fotografia, a importância de alguém através desse registro tomou tal proporção que em certa medida a existência de uma pessoa passou a depender de um fotógrafo. (1994)

Um fato talvez nos sirva para ilustrar como essa ideia de alteridade e de cópia faz parte do cotidiano do fotógrafo. Um amigo de longas datas, cujo casamento Mateus havia registrado a quarenta anos atrás, resolveu encomendar um RPF dele e de sua esposa juntos para comemorar e marcar a data. O novo retrato deveria ser feito a partir da montagem de uma das inúmeras fotos em preto e branco das próprias fotos que ele havia registrado em 1970 e que faziam parte, ainda em muito bom estado, do álbum de casamento do casal. Lisonjeado com a lembrança do cliente que ao longo do tempo tornou-se amigo, Mateus dedicou-se a fazer o melhor trabalho que lhe fosse possível, escolhendo cuidadosamente a foto que iria reproduzir e proceder a uma montagem que valorizasse o momento de união para então proceder à colorização: “ como ia ser um presente de casamento, pensei em fazer o mais próximo possível de uma verdadeira pintura, os dois eram muito bonitos quando jovens, e hoje em dia não lembravam em nada esses bons tempos, então caprichei, principalmente no rosto dela, nos detalhes do vestido de noiva, reavivei bastante a renda do véu e da grinalda. A foto era em preto e branco, mas eu me lembrava como se fosse ontem da festa do casamento deles e de como estavam vestidos.”

Montou-a numa belíssima moldura dourada. A entrega foi combinada para dali a uma semana. Duas se passaram, um mês e já meio intrigado porquê o seu amigo não ia buscá-la, já que se tratava de um presente a ser dado numa data comemorativa, o artista resolveu ir entregá-la pessoalmente na casa dele. Ao chegar lá teve que lidar com a desagradável e pouco amistosa surpresa da esposa do amigo. Ao mostrar-lhe o trabalho encomendado pelo seu marido, a mulher recusou veementemente o presente, argumentando furiosa que aquele tipo de foto só se fazia quando os donos do retrato já estavam mortos. De pouco adiantou Mateus contra argumentar de que se tratava de um presente para comemorar os quarenta anos de casados e que era “apenas uma das fotos do casamento deles colorizada”. Contra todos os argumentos prevaleceu a crença da mulher de que aquele retrato era uma imagem mortuária e que poderia trazer mau

agouro, uma vez que o marido estava hospitalizado com sérios problemas de saúde. Ele se restabeleceu, mas foi proibido por sua esposa de ir buscar o presente. Esse era o risco mais temido, que o cliente por qualquer motivo não gostasse do retrato pronto, porque ele não serviria a mais ninguém além daquele que o encomendou. O fotopintor irritado com “ a falta de consideração, desrespeito e ignorância da mulher”, e não resistindo à decepção e à frustração pela perda de tempo, esforço e material, ao chegar em casa, retirou - o da moldura e destruiu sua obra.

Essa associação com a morte que de forma irremediável atingiu o RPF, tem sua origem na reflexão que inúmeros teóricos da imagem fizeram sobre a natureza da fotografia, Susan Sontag p.ex. nos dá a seguinte definição:

(...) uma fotografia não é apenas uma imagem , no sentido em que uma pintura é uma interpretação do real; é também um vestígio, um rastro direto do real, uma máscara mortuária” Falar de uma *imago* é, em suma, referir-se a uma física que sobrevive na ausência da morte: é a presença de algo em sua ausência. Nesse sentido, a fotografia é a *imago* por excelência. Segue uma longa tradição de imagem que tenta preservar tanto a presença física quanto os direitos legais (os tituli, nomina e honorabilia) na ausência desta. (SONTAG *apud* FLORES, 2011, p. 118)

E,

A imagem fotográfica é a *imago* contemporânea; os químicos fotossensíveis substituem a cera e os objetos banhados de luz equivalem ao cadáver-modelo. A utilização social da *imago* e da foto é a mesma: servir como testemunho de uma realidade que existiu. Os romanos, com a *imago*, provavam sua ascendência nobiliárquica, enquanto nós, com a foto, certificamos a realidade material. A utilização cotidiana define a fotografia como um meio referencial e indicial e coincide, nisso, com a explicação ontológica do meio dada por Barthes, Sontag, Dubois e outros. Sua essência se depreende “daquilo que aconteceu” (o noema da fotografia, segundo Barthes): sem *objeto-existência* banhado pela luz não há imagem - testemunho. (FLORES,2011, p.123)

Um ponto que melhor demonstraria essa ligação entre a *imagem* e o RPF e que poderia nos ajudar a compreender a reação da mulher que o recusou por supostamente se tratar de um retrato mortuário. É que de fato, a maior parte desses retratos foi feito a partir de fotodocumentos, cuja pose se limita praticamente apenas ao rosto, com uma pequena parte visível do busto. Retratos que, a exemplo da imagem do meu avô resgatada de uma carteira de identidade pelo meu pai, quase sempre representavam pessoas que já haviam falecido. Preferência ou contingência, pois, como já foi dito, era muitas vezes a única foto que sobrou e que aproveitava a característica da pose frontal e rígida, para o formalismo e a solenidade que tanto o RPF quanto o retrato em porcelana para túmulo deveriam possuir. Sendo a fotografia um produto da modernidade, talvez subsista em algum nível do inconsciente uma associação com a máscara mortuária moderna.

Em nossa cultura, a imagem é o equivalente, o vestígio ou o “índice” de algo que existiu na realidade material. Se em nossa cultura valorizam-se o perfil funerário, a máscara mortuária e, agora, a fotografia, é porque todos eles são entendidos não como representações, mas como vestígios materiais (...) a essência da fotografia – aquilo que a distingue de outros meios de representação – em sua qualidade de rastro. A relação da imagem com a realidade é de contingência (...), e não de semelhança.” (IDEM, 2011, p. 116 e 118)

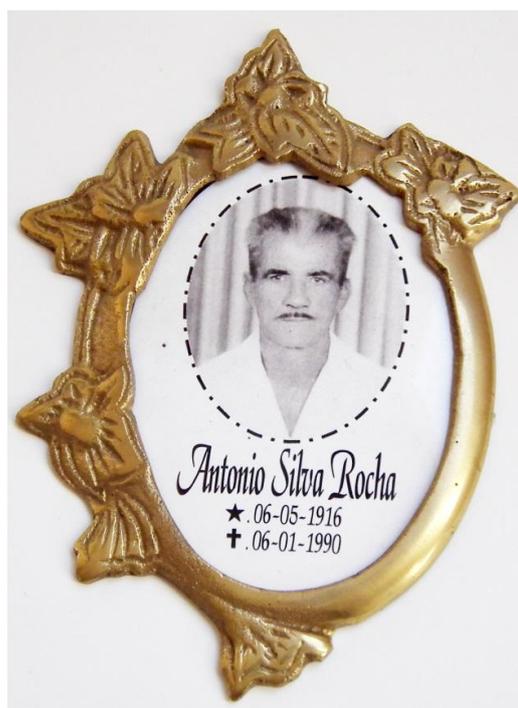


FIG. 47 e 48 Retratos com a pose frontal e a meio busto característica dos retratos para fotodocumentos, é muito comum que sejam aproveitadas para as fotoporcelanas que adornam e individualizam um túmulo.

Todavia, o objetivo do meu pai nunca foi limitar seu trabalho a esse tipo de “resgate” de uma memória idealizada. Seu trabalho é antes de tudo sinônimo de vida. Por isso, faz questão de manter a habilidade manual, está sempre “treinando” e diversificando os meios onde usá-la. Insistiu para que eu não deixasse de fora desta pesquisa seus retratos em pirografia. Aproveitou a nova técnica para elaborar um inusitado “cartão de visita”. Um esforço a mais na esperança de que esta versatilidade possa lhe garantir uma sobrevida no mercado da era digital.



FIG. 49 Retratos em pirografia feitos por Mateus.

Por isso é tão cuidadoso naquele bate-papo inicial com seus clientes, porque essa percepção delicada e transcendente pode materializar na superfície do suporte mais do que retratos, pode acrescentar - lhes alguns afetos idealizados, talvez mesmo, sensações apaziguadoras e não apenas um pretense culto à morte.

Há outro motivo também, muito mais simples, e até prosaico para essa conversa informal. É que ele adora essas histórias de “gente da antiga”, de pessoas, lugares e modos de vida que não existem mais. E que quase sempre são trazidas à tona quando se compartilha velhas fotografias.

Depois desse longo ritual de negociação, e de acertado o valor da encomenda, ele finalmente pode me mostrar a foto. Posso então observá-la, realmente antiga, o seu formato oval “entrega” o quanto é. Lembro – me que Walter Benjamin a cem anos atrás já dizia a respeito desses retratos: “ É esse círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto”(1994,p.99)

Nesse formato tão estranho aos nossos dias, o rosto de um homem começa a sumir devorado pelas traças e cupins, algumas cores teimosamente resistem: amarelos pálidos, ocres e verdes esmaecidos, um rosto anguloso perdido no tempo. O que faz com que o cliente, antes de ir embora, quase suplique para que o artista tenha cuidado para não perder ou estragá-la. Mateus o tranquiliza, dizendo que nunca “trabalha” no original, só na reprodução. Ele avalia atentamente as dificuldades técnicas e diz quase displicente – “ tá fácil restaurar essa foto”. Nunca reclama, e também nunca diz que não é possível fazê-lo.



FIG.50 RPF de autor desconhecido e referenciado acima.

As etapas do seu procedimento de recuperação de um retrato através da fotopintura, são :

1. Fazer uma reprodução do original, produzindo uma cópia de trabalho em baixo contraste. Antigamente os fotopintores usavam papéis fotográficos fabricados com características especiais e para esta finalidade. O mais usado era o N6 em linha da Kodak (o papel brilhante tanto preto e branco quanto colorido são inadequados, porque dificultam a aderência da tinta, mesmo assim como ele era mais barato, Mateus aprimorou a base de verniz fosco acrescentando pó de gesso que cria essa camada aderente). Como deixaram de ser fabricados, hoje em dia ele tem feito essa reprodução inclusive em impressoras “caseiras” multifuncional, que tem papéis com uma textura muito semelhante ao N6.
2. Procede à limpeza, retirando os pontos pretos através de uma delicada raspagem com uma lâmina de bisturi nº 11 - mais amolada e mais rígida do que a gilete. Suaviza as manchas escuras de umidade com tinta branca, que pode ser inclusive aquele branquinho usado para apagar tinta de caneta, depois;

3. Retoca e o reconstrói através do desenho a lápis, ou aplicando a tinta com a ponta afinada do palito sem o algodão, preenchendo as partes perdidas. Algumas falhas, só são possíveis de se corrigir através de fotomontagem, que é feita no laboratório, depois de escolher p.ex. de uma revista a estampa necessária. Ele recorta a imagem e faz uma colagem no retrato cópia de trabalho. Feita a “troca”, é só “bater outra foto desta”, imprimir e passar para a etapa de pintura propriamente dita.



FIG. 51 e 52 Fotomontagem juntando dois retratos num único RPF e inserindo novo figurino nos retratados. Na segunda imagem o primeiro processo de retoque e pintura, a partir daí será ampliado para receber a pintura definitiva e o acabamento.

pintura: palitos de churrasco ao invés de pincéis. Pode ser usado de duas formas: com algodão na ponta para colorir grandes áreas, o que pode ser feito também com os dedos; e sem o algodão, com a ponta bem afiada para detalhes mais sutis. Para melhorar o “deslizamento” do palito, ele mistura óleo de copaíba ao pigmento, o normal era usar linhaça, o que é impraticável em nossa região úmida, porque demora demais a secar, descobriu que a copaíba podia ser bem melhor, como diz : “seca mais rápido”.

Outro elemento importante na sequência de mistura e aplicação do pigmento é o aglutinante que serve para misturar, amaciar e melhorar a aderência à base de verniz fosco. No início ele usava talco comum. Todavia descobriu que o pó de gesso poderia dar um resultado melhor –embora deixe partículas mais visíveis, no entanto aumenta a rigidez do papel e dá uma durabilidade quase infinita à pintura, o único senão, é que depois de seca, deve-se manusear com muito cuidado a foto, porque é muito fácil

“craquelar”. Esse aglutinate é feito com uma mistura de verniz geral, uma pequena quantidade de solvente Thinner, e pó de gesso, outra vantagem é que seca quase que instantaneamente e não faz mal à sua saúde como o verniz em spray, como ele mesmo explica: “o pó de gesso serve como aglutinante porque facilita a aplicação da tinta, é bem melhor do que o laquê (verniz comum diluído em gasolina e misturado ao breu pez - com o tempo amarela e escurece - era o mais usado no retrato pintado feito no nordeste).”

Consta, também na sua paleta diversos pigmentos de xadrez líquido, algumas bisnagas de tinta à óleo (a acrílica não serve) principalmente preta, branca, azul, vermelha, verde e ocre, ou a cor de carne. Tudo em pequeníssimas porções que vai misturando em sua paleta num pedaço de vidro quebrado ou alumínio. Antes de aplicar, ele ajusta a mistura sobre o dorso do dedo indicador da mão esquerda .



FIG. 53 Pode – se usar os dedos para aplicar os pigmentos.



FIG.54 Ou com o palito, sempre ajustando as cores no dorso da mão esquerda.

O aperfeiçoamento na utilização de ferramentas nos ocorre, em parte quando elas nos desafiam, e esse desafio muitas vezes acontece precisamente porque as ferramentas não são as adequadas à sua utilização. Podem não ser muito boas, ou então é difícil entender como usá-las. O desafio aumenta ainda mais quando somos forçados a utilizar as ferramentas para consertar alguma coisa ou corrigir erros. Seja na criação ou no conserto, o desafio pode ser enfrentado mediante a adaptação da forma da ferramenta, ou então improvisando

com ela tal como se apresenta, utilizando – a de maneira para as quais não foi concebida. Seja qual for a utilização que lhe demos, aprendemos alguma coisa com a precariedade da ferramenta. (SENNET, 2009, p.217)

Enquanto pinta, sua mão corre suave pelo rosto na superfície do papel. O gesto é delicado, mas vigoroso e preciso - ora usa a finíssima ponta do palito de churrasco - certo no retoque dos detalhes, ora espalha os pigmentos deslizando um dos dedos para acertar as tonalidades de cor, acrescentando um efeito suave e homogêneo ao cobrir áreas maiores. Delicada circunavegação, viagem de muitos séculos pela história da pintura, pela história do retrato, pela história do início artesanal da fotografia - quando fotógrafos eram alquimistas das porções químicas, e o *quarto escuro* retiro de demiurgos da imagem. “ A arte desempenha um papel especial nessa viagem da vida, pelo menos para os artistas. A obra de arte torna – se uma espécie de bóia no mar, assinalando o rumo da jornada” (SENNETT, 2009, p.217)

O artista , no entanto, apesar das nostalgias, aceita de bom grado tudo que possa facilitar a produção de seus retratos pintados. Descreve todos os processos de produção de imagem pelas quais o seu RPF sobreviveu. Seu alterego imagético testemunhou o nascimento e a morte de vários processos: do preto e branco ao laboratório manual colorido, dos “minilabs” (laboratórios automatizados) ao digital. Destaca a facilidade que hoje se consegue uma cópia em sépia (quando a foto a ser restaurada era em preto e branco, fazer a cópia de trabalho em sépia facilitava encontrar um tom que correspondesse à cor da pele). Lembra-se sem nenhuma saudade do quanto era trabalhoso preparar a “viragem” química, do cuidado e atenção ao seguir item por item a fórmula e do insuportável odor de ovo podre que esta tinha. “Hoje em dia qualquer celular que tem câmera já bate as fotos sepiadas. Assim é o maná...” diz sorridente.

Uma dificuldade da qual tem muito orgulho de ter conseguido superar sozinho, foi dominar o processo manual da revelação colorida no seu minúsculo e terrivelmente calorento laboratório. Sonho de autonomia acalentado durante anos era

esperança de ganhar um pouco mais, entretanto, só muito tarde conseguiu concretizá-lo. Primeiro porque os equipamentos necessários eram de um valor exorbitante. Acabou inventando alguns, principalmente em suas dimensões, bem menores do que as recomendadas. Pois não precisava de grandes quantidades de químico para fazer suas fotos, reutilizava vários e infinitas vezes, ao contrário do que determina os manuais oficiais do processamento em cor. Segundo, porque o processo em si não era tão simples quanto o preto e branco. Tinha muito mais etapas, era mais complexo, difícil, sobretudo manter a temperatura elevada e recomendada para que os reagentes químicos funcionassem da maneira esperada. A atenção deveria ser redobrada, precisou de muito mais testes e gastou muito mais filme e papel do que esperava. Após diversas tentativas, resolveu suprimir algumas etapas, até hoje não usa alguns químicos. O tempo foi passando nessa obsessiva busca de fazer por conta própria suas próprias fotos coloridas. “ O laboratório era, enquanto espaço da escuridão, uma espécie de inferno alquímico em que se manipulavam líquidos misteriosos”. (CAÑIZAL, 2012,p.127) Vai - se aí dez, quinze anos, onde paralelamente a seus esforços, surgiu e se desenvolveu bem mais rápido a fotografia digital. Quando finalmente conseguiu bons resultados no seu laboratório colorido, deu-se conta do declínio do processo e de que as práticas e conhecimentos que tanto custo teve para aprender são agora completamente irrelevantes.

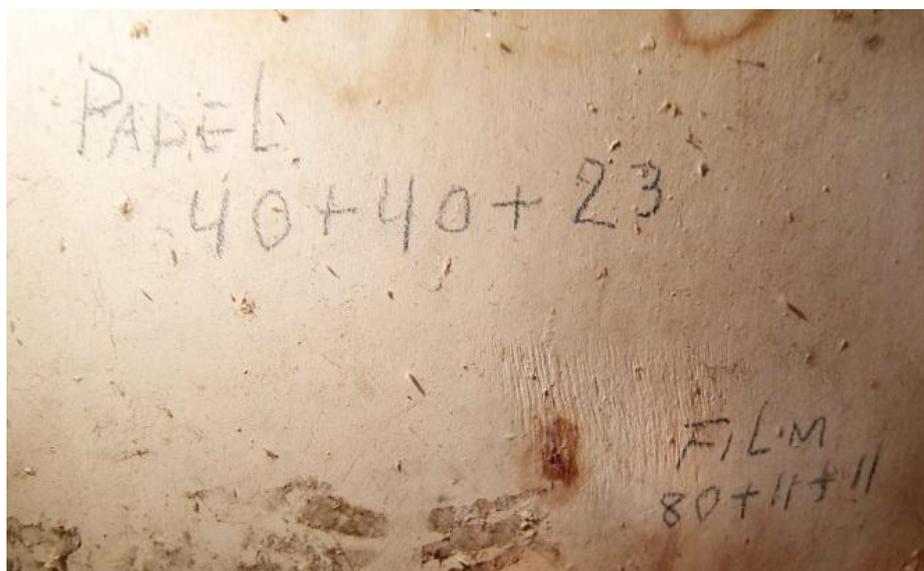
Mesmo diante desse fato, lamenta apenas seu descompasso com o tempo, por isso ainda não se desfez do seu improvisado laboratório manual. Gosta de contar como “ pelejou” para dominar sozinho o processo de revelação em cor. Muitas vezes, sem dinheiro ou com dificuldade de encontrar determinado químico, procurou nos supermercados produtos que possuíam o mesmo princípio ativo para substituí-lo (hidroquinone p.ex. que é o branqueador, faz parte da fórmula de produtos para limpeza de pele) e os testava para ver se poderiam funcionar em fotografia. Outro improviso, é que, como não usa uma grande quantidade de químico e a precisão na sua diluição é imprescindível, passou a usar como dosador os “tubinhos” onde vinha acondicionado o filme.

Com a escassez de encomendas usa cada vez menos o laboratório, mas hesita em desativá-lo. Diz que morre de saudades e de vez em quando, mesmo sem nenhum trabalho a fazer, visita – o como quem visita um velho amigo. Adora a ideia de que foi capaz de decifrar sozinho, a linguagem alquímica das fórmulas fotográficas. Dá ênfase ao fato de que fez isso com quase nenhum recurso.

Creio que usa o laboratório como fonte de inspiração para impulsioná-lo na superação de outras dificuldades. O controle que tem sobre todas as etapas do seu processo de reconstrução da imagem,



lhe dá segurança para outros aspectos da vida. Gosta, sobretudo de acreditar que se tornou um profissional completo: “ eu nunca fui apenas retratista”.



interior

FIG.56 Alguns qu

Erra quem pensa ser ele alguém melancólico devido ao saudosismo, seu espírito inquieto o mantém curioso e fascinado com o novo mundo das imagens digitais, tenta absorver algumas coisas, incorporando - o ao seu processo de criação.

Quando o trabalho de restauração consiste apenas em reparar a imagem através da fotopintura, e não é necessário fazer nenhuma fotomontagem, para agilizar o processo de fazer uma cópia para revelar o papel e o filme. as mesmas etapas de sempre. Prepara a base para receber os pigmentos aplicando o aglutinante. Esta mistura resolveu a sua preocupação com a durabilidade de seus retratos feitos com cópia digital. No fundo sente que não sendo uma fotografia feita em laboratório, é como se trapaceasse com o cliente. “ sei que esse papel não dura o mesmo que uma fotografia, sei também, que hoje em dia, ninguém se preocupa mais com isso. Mas, eu não consigo pensar assim, fotografia pra mim tem de durar, mas como passei a usar a *xerox* colorida, passo várias camadas desse verniz. Pode até molhar que não sai, porque, depois de pronta a restauração dou mais uma demão, só pra garantir”. O digital descartou toda a parafernália de químicos e o laboratório para o seu processamento, literalmente tirou o alquimista da escuridão.

Ele também é consciente das ondas consumistas características da fotografia, todo esse cuidado na sua manufatura é uma forma de seguir uma tradição, sem no entanto abrir mão de modernizá-la, mantendo sua essência. “O carpinteiro, a técnica de laboratório e o maestro são artífices porque se dedicam à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar outro”. SENNETT, 2009, p.30

A rapidez da cópia digital permitiu que ele possa voltar a fazer mais de uma restauração numa única manhã - “isso é bom, é mais um meio para agilizar o processo, o negócio da fotografia sempre foi assim, uma descoberta a cada mês e a sugestão de um grande negócio todo ano”. Por esse motivo, concorda resignado que o Photoshop facilitou mesmo a restauração das fotografias, mas, ressalta- “hoje em dia qualquer moleque com um computador e paciência faz uma restauração, o problema é: cadê a paciência e a concentração? No meio do processo começam a se distrair com outras coisas no computador, e o que era pra ser rápido, demora uma eternidade, às vezes nem terminam, e aí, adeus profissão” - diz rindo zombeteiro.

Os diversos softwares de edição de imagem que invadiram o mercado deram à fotografia o mesmo veneno mortal que esta havia servido à pintura séculos antes: um método mais simples e relativamente acessível de se conseguir uma cópia simulacro mais próxima do seu referente. Ao mesmo tempo em que extinguiu irremediavelmente um dos últimos, senão o último campo onde pintura e fotografia dialogavam franca e abertamente. A *restauração* de uma imagem pelo processo digital consegue uma semelhança maior com o seu referente, porque consiste, resumidamente, em repor lacunas nas áreas afetadas, copiando e colando, pixel por pixel de áreas afins dentro da mesma imagem.

No entanto Mateus continua em seu atelier, à espera de tempos melhores, como fopintor parece mais isolado do que nunca ao insistir nesse diálogo ,pintura e fotografia, que alguns insistem em lhe dizer que está ultrapassado. Talvez por isso ele goste tanto das histórias sobre os grandes pintores, sobretudo os impressionistas. As agruras que a maioria deles passou o fazem se sentir menos solitário. Não se rende à incompreensão, chegou a se solidarizar com Cecília Gimenez, a senhora espanhola de 81 anos que ao tentar restaurar uma pintura praticamente a destruiu. Esse fato aconteceu durante uma de suas oficinas de fopintura, comovido com a estória, fez uma cópia digital do “Ecce Homo” e demonstrou em sala como ela “poderia ter feito a restauração”, dessa maneira divertida e criativa, aproveitou para falar sobre os fundamentos do desenho e da pintura.

Alheio ao momento em que a tradição e manualidade de seus retratos vão de encontro às sedutoras propostas da imagem digital, sobretudo a faceta de entidade ubíqua, moldável e imaterial (está em toda parte, não só no plano físico). Não é que ele seja indiferente, é que tem dificuldade de acompanhar e compreender as mudanças de um mundo que a bem pouco tempo entendia ser o seu. Observá-lo em seu ofício, é entrever o artífice medieval na guilda, dialogar com o espírito moderno - inventivo e romântico. Talvez o que melhor traduza seu universo e esse embate, seja o estranho relógio sem ponteiros que, aparentemente, sem ter mais nenhuma utilidade, ele ainda assim o mantém na parede de sua oficina.

Para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios e lembro-me de que originalmente o material fotográfico dependia das técnicas de marcenaria e da mecânica da precisão: as

máquinas, no fundo,

eram relógios de ver, e talvez em mim alguém muito antigo ainda ouça na máquina fotográfica o ruído vivo da madeira. (BARTHES, 1984, p. 30)



FIG. 58 Mateus mostra como o “Ecce poderia ser restaurado se fosse um RPF

FIG. 60 O relógio sem ponteiros.

3. O TEMPO ENGOLE E REGURGITA O FOTOPINTOR

3.1 Uma Réstia de Luz

Desde os anos 1990 a Fundação Curro Velho é uma das referências no ensino das artes em Belém. Durante essa década, tornou - se uma das raras escolas de fotografia, a outra era a Associação Fotoativa, de onde saiu uma leva de bons fotógrafos que tomaram a cidade, passando a atuar nos mais variados seguimentos, principalmente artístico e foto jornalístico.

O curso da Fotoativa, na época denominado “Brincando com a Luz”, era ministrado pelo fotógrafo paulista radicado no Pará, Miguel Chicaoka. Tinha a duração de quatro meses e um custo considerável a quem não possuía muito recurso financeiro. Um dos motivos pelo qual as oficinas do Curro Velho eram uma boa alternativa. Com o objetivo inicial de atender a população carente da Vila da Barca e arredores, as oficinas, até os dias atuais são gratuitas para alunos de escola pública, e aberta ao público em geral, mediante o pagamento de uma taxa simbólica.

O “Curro Velho” como é mais conhecido, dispunha de uma sala de aula que também se transformava em laboratório preto e branco, com ampliadores, e todo o material necessário para o aprendizado básico da fotografia analógica. Como parte do equipamento vinha de doações de outras instituições, aqueles que procuravam estas oficinas não poderiam ser muito exigentes quanto à qualidade do que era disponibilizado para o aprendizado. Como todo espaço público dedicado às artes o “Curro Velho” sempre sofreu severas limitações, mas também sempre soube lidar com elas. O que de certa forma não representava um obstáculo impeditivo, contando com algumas doações, conseguia-se o suficiente para atender os objetivos da fundação, que

não era de profissionalizar, mas de oferecer arte e princípios de cidadania à população infante - juvenil em situação de risco.

Por outro lado, os instrutores que ali iam ensinar sabiam que deveriam lidar com essas limitações, acrescentando criatividade ao ministrar as aulas, e incorporando a ideia do máximo aproveitamento e reaproveitamento dos recursos e materiais disponíveis. Sem usar a palavra sustentabilidade, o ensino de arte naquele ambiente já apontava para a necessidade desta consciência.

Alguns instrutores de fotografia haviam estudado na Fotoativa e migraram para o Curro Velho o seu método pouco ortodoxo, que em síntese, prioriza a reflexão e a sensibilidade, despertada através de jogos lúdicos, preterindo a simples técnica e teoria. Tal método veio ao encontro do que Eduardo Kalif, coordenador de audiovisual buscava construir como proposta para o ensino da fotografia na Fundação. Ele mesmo também egresso da Fotoativa, e graduando do curso de artes visuais da Universidade Federal do Pará, já havia pensado num método que pudesse conjugar os ensinamentos *Zen* de Chicaoka, a uma forma de aplicação da arte educação seguindo a proposta Triangular de Ana Mae Barbosa:

“ Conhecer arte (história da arte) possibilita o entendimento de que arte se dá num contexto, tempo e espaço onde se situam as obras de arte.

Apreciar arte (análise da obra de arte) desenvolve a habilidade de ver e descobrir as qualidades da obra de arte e do mundo visual que cerca o apreciador. A partir da apreciação, educa-se o senso estético e o aluno pode julgar com objetividade a qualidade das imagens.

Fazer arte (fazer artístico) desenvolve a criação de imagens expressivas. Os alunos conscientizam - se das suas capacidades de elaborar imagens, experimentando os recursos da linguagem, as técnicas existentes e a invenção de outras formas de trabalhar a sua expressão criadora” (LEÃO, 2003)

Para isso, insistia que os instrutores que rotineiramente ministravam oficinas, buscassem algum tipo de formação, além do encontro semestral do Curso de Capacitação , propondo reuniões de estudo, onde eram apresentadas leituras sobre algum tema pertinente ou ligado às artes.

Essa preocupação em torno do conhecer, do apreciar e do fazer arte resultou, no Brasil, na proposta triangular de Ana Mae Barbosa, tendo como referência trabalhos desenvolvidos por pesquisadores ingleses e americanos preocupados com um currículo que privilegiasse o fazer artístico, a história da arte e a análise da obra de arte, visando não só o desenvolvimento dos educandos, mas as suas necessidades e seus interesses. Dessa forma, as atividades de arte na escola passam a ter um significado para o educando, deixando de ser uma atividade incompreendida ou mero passatempo.” (LEÃO, 2003)

Em 1998 eu buscava uma expressão diferente do que havia aprendido com meus pais fotógrafos comerciais e de eventos. Vi na Fotoativa uma oportunidade de ter essa outra percepção. Após o curso formei junto com outros colegas o grupo Aluzinados. O nome era uma brincadeira com a empolgação que nos havia tomado, pois a maioria de nós continuou alucinada pela fotografia. O grupo era formado por Lila Bemerguy, Carmen Palheta, Danilo Bracchi, Paulo Almeida, Renata Simões e Sinval Garcia, entre outros que debandaram do projeto logo no seu início sem uma participação significativa. Como um grupo, passamos a integrar diversas atividades desenvolvidas no espaço fotoativista, entre elas, as oficinas cujo objetivo era formar instrutores. A partir desta capacitação fomos convidados a aplicar nas oficinas de fotografia do Curro Velho o que havíamos aprendido, foi também quando tive a oportunidade de ministrar em parceria com Danilo Bracchi minha primeira oficina de Iniciação à Fotografia.

O ambiente era bem adequado às novas propostas. Descontraído, com uma visão não formal do ensino da arte, onde se poderia experimentar aplicar alguns princípios da arte educação, aliado à ludicidade do método de sensibilização de Chicaoka. Eduardo Kalif, incitava os instrutores de fotografia a buscar complementos à formação, fosse acadêmica, cursos de capacitação ou dos ocasionais grupos de estudos. Seu objetivo era além de ter bons instrutores, também nos despertar para a necessidade de perceber uma dimensão da fotografia que pudesse ir além do aspecto técnico ou puramente teórico. Era também uma tentativa de desenvolver uma percepção epistemológica que pudesse criar possibilidades de reflexão e experimentos artísticos a partir das investigações realizadas no laboratório da fundação. Projeto que não vingou em função do pouco interesse dos próprios oficineiros. Exceto por alguns, a maioria

estava focada no aspecto prático da profissão. Todavia, todos os integrantes do grupo Aluzinados aqui citados, levaram adiante em seus projetos pessoais, essa inquietação investigativa.

Essas propostas de investigação permitiu a Kalif perceber o momento de abrupta transformação que na década de 1990 a fotografia sofria. A revolução da imagem, migrando do suporte analógico para o digital, o fez tomar a iniciativa de acentuar a importância de preservar e divulgar a fotografia em suas vertentes mais próximas de suas origens.

Dessa forma é que passou a ser ofertada como oficina de entrada no mundo fotográfico : a de *pinhole*, isto é, de fotografia feita com latinhas com um furo de agulha, a chamada imagem estenopéica que se remete diretamente ao processo físico-ótico da câmara obscura. Era a iniciação e pré-requisito para quem quisesse dar continuidade às outras oficinas de fotografia. Ela tem até hoje, a vantagem de fazer de uma forma prática, simples e sugestiva, uma espécie de “alfabetização” do olhar do aluno, capacitando - o para a percepção do seu elemento mais essencial, a luz. Depois de concluída essa “Iniciação I”, o aluno estava habilitado para as demais oficinas, entre elas as de brinquedos óticos, laboratório fotográfico preto e branco, fotografia construída e fotojornalismo, além daquelas que propunham o aprendizado mediante uma perspectiva histórica do meio: oficina de câmara lambe -lambe, de cianotipia e a de iniciação às técnicas de fotopintura – que seria ministrada durante o mês de maio de 2002 pelo meu pai.

A oficina, como quase todas as de audiovisual teve suas quinze vagas completamente preenchidas, com uma turma predominantemente de adolescentes, sendo alguns poucos adultos. Eu deveria acompanhá - lo como sua assistente, havia a preocupação natural de que a sua falta de didatismo pudesse comprometer o ensino. Como eu já ministrava oficinas desde fins de 1998 a expectativa era de que eu pudesse cooperar, ajudando-o principalmente na comunicação com os alunos.

A oficina foi promovida com muito carinho e divulgação pela direção do Curro Velho e teve uma boa repercussão. Entretanto, ela esbarrou em alguns aspectos

que por muito pouco não a tornaram um fracasso. Aspectos tais como a faixa etária dos alunos, uma deficiência didática da proposta que elaboramos, pois tive muita dificuldade em saber que elementos do seu repertório deveriam ter sido ressaltados e como transmitir conceitos de fotografia que abruptamente se tornavam obsoletos a uma turma predominante de adolescentes encantados com as primeiras câmeras digitais e um tal de *Photoshop*.

Por isso na primeira semana optei por deixar meu pai, agora no papel de instrutor, falar livremente e apresentar seus retratos pintados, as singularidades de sua técnica e sua trajetória profissional. Postura que ao longo da oficina se revelou um pouco improdutivo. Ao não sistematizar o primeiro contato com os alunos, foi dada muita ênfase na fotopintura restringindo – a ao processo de *restauração*, ressaltando excessivamente as suas dificuldades e complexidades centradas na aquisição e desenvolvimento da habilidade manual. Inseguro do momento profissional que vivenciava, o instrutor chegou a estabelecer ingenuamente uma competição com os editores de imagem, que naquele momento começavam efetivamente a ser vistos como opção de maior qualidade no processo de recuperação de uma imagem. O processo digital descartava a necessidade de destreza manual, colocada erroneamente em nossa oficina (ainda que não explicitamente) como um “dom”, ao invés de uma técnica passível de ser adquirida por qualquer um, mediante assimilação e treino. Sempre que demonstrava um determinado procedimento de *restauração*, ele perguntava à turma se com o *Photoshop* se conseguiria “fazer” o mesmo.

Por um lado, até aquele momento, eu ainda não havia atentado para a necessidade de ter o cuidado para que meu pai, assustado com a queda abrupta na procura pelo seu trabalho, não traçasse essa competição desigual com o meio digital, por se tratar de duas coisas completamente diferentes com resultados completamente distintos. Por outro, eu ainda não conseguia ter uma reflexão e muito menos compreensão do seu processo de trabalho, acabei também por assimilar o discurso corrente da inevitabilidade do desaparecimento da técnica e a desterritorialização do

fotopintor, passando a ser um elemento estranho às novas perspectivas digitais da imagem.

Se a economia capitalista dissolve sempre que possível os códigos que circunscrevem as regiões” (Lyotard), a arte moderna dissolve os ‘objetos’, as ‘situações’, as ‘configurações’, ‘os lugares que até então circunscreviam a instituição chamada pintura’(BOURRIUAD, 2011, p.156)

O fotógrafo pintor tornou - se um elemento estranho a essa ambiência porque de uma hora para outra ficou em dissonância com os conhecimentos requeridos para a profissão. Quase tudo aquilo que conhecia como referencial dela realmente desapareceu, mudou ou assumiu uma nova linguagem que requer dele conhecimentos aos quais não consegue assimilar e muito menos decodificar.

A esse respeito lembro – me bem de uma situação bastante desagradável. Como já foi dito antes, a turma era bastante heterogênea, constando entre os alunos, duas jovens universitárias de um curso de Publicidade e Propaganda. As duas já trabalhavam intensamente com a manipulação de imagens no computador, e foram terrivelmente críticas das técnicas apresentadas pelo instrutor. Eu intervi várias vezes, alertando para o objetivo da oficina e para a singularidade do conhecimento que se estava tentando passar, acentuando sua importância histórica. No entanto, as alunas não se furtaram a um comportamento sarcástico e comentários irônicos, chegando a debochar das tentativas dele em demonstrar como se devia fazer o retoque e a fotomontagem analógica. Antes do final da primeira semana, as duas nos fizeram o favor de desistir da oficina, poupando-nos de suas desagradáveis e hostis presenças.

Muito desse comportamento, está na crença de que lidar com artes visuais está necessariamente ligado a espíritos jovens e “dinâmicos” sempre em sintonia com as novas tecnologias. Visão em consonância com uma estrutura de produção capitalista onde entende -se que o que não tem utilidade imediata deve ser sumariamente descartado. O novo, a novidade e a última invenção subjogando saberes que independente de suas origens são considerados ultrapassados. São também, estratégias de consumo que estão atreladas à própria origem da fotografia, o primeiro produto de

massificação numa sociedade industrial. Estratégias que não são de forma alguma novidade, mas que justamente ao persistir por tanto tempo, é tomada como verdade natural e inquestionável, não só por jovens, mas também, por profissionais que sem discernimento sobre o contexto social em que atuam, não atentam para o fato de que, mais cedo ou mais tarde também podem vir a ser “vítimas” dessa estrutura.

“Que é, pois, ser velho na sociedade capitalista? É sobreviver. Sem projeto, impedido de lembrar e de ensinar, sofrendo as adversidades de um corpo que se desagrega à medida que a memória vai – se tornando cada vez mais viva, a velhice, que não existe para si, mas somente para o outro. E este outro é um opressor.” (CHAUÍ *apud* BOSI, 1994, p. 18)

Nunca soube por meu pai, o impacto negativo que este episódio teve, pois ele nunca se referiu abertamente a isso, apenas entrevi em alguns momentos como afetou a sua autoestima, até hoje acha estranho que eu me interesse pelo seu trabalho, e sempre agradeceu, humildemente, a oportunidade de poder compartilhar o que sabe.

Para tentar tornar o aprendizado mais acessível fechamos de comum acordo, o seguinte plano de aula dividido nas quatro semanas que teríamos. A primeira semana seria inteiramente dedicada a desenhar uma relação da fotopintura quanto à história da fotografia e da arte, já apresentando noções de desenho, pintura e fisionomia, com as primeiras tentativas práticas de retoques à lápis. Na segunda semana seriam apresentados os instrumentos utilizados, suas origens e como alguns foram adaptados e criados pelo próprio artista; a diferença da cor enquanto espectro luminoso e a cor como pigmento e seus tipos: primárias e secundárias, suas possíveis combinações e aplicação. As semanas seguintes seriam dedicadas a exercícios práticos visando o resultado final da oficina, quando então cada aluno deveria produzir um retrato pintado para demonstrar o que havia sido aprendido. Para isso pedimos que cada aluno levasse dois retratos de seus acervos de família. O instrutor os analisaria, descrevendo para a turma o que cada uma necessitaria em seu processo de “restauração”. Foram levadas fotos em preto e branco, e coloridas, o que deu para aproveitar e falar sobre as diferenças entre os dois processos de revelação.

O primeiro passo da fase prática seria a reprodução dos retratos para se criar o que passamos a denominar a partir daquela oficina como cópia de trabalho. Nessa etapa de preparação das reproduções o fotógrafo usou a sua velha câmera Ricoh de filme 35 mm, totalmente adaptada para esse fim. Uma das adaptações é um “anel extensor” feito de um tubo de desodorante preto com as extremidades descartadas. Acoplava-se a lente ao contrário no anel que depois era encaixada na câmera diminuindo a sua distância focal. Procedimento útil que melhorava a captura e ampliação de retratos, permitindo inclusive fotografar os menores formatos, como por exemplo, 3X4 e 2X2. Sem essa invenção, tais reproduções só seriam possíveis com os caros filtros *close-up*, ou extensores de fole, que nem mesmo se encontrava à venda em Belém. Estas invenções, entre tantas outras que o fotógrafo levava para sala, ao mesmo tempo em que desmistificava o processo, também servia para demonstrar que era possível produzir retratos pintados com pouquíssimos recursos, serviu ainda, para tornar a oficina mais descontraída. Os alunos se divertiam com as suas invenções e criatividade.

Toda a primeira etapa da oficina foi feita no salão principal do Curro Velho, próximo aos janelões, justamente para dar ênfase à utilização da luz natural como alternativa ao uso da luz artificial na mesa de luz - uma espécie de prancha quadrada de madeira com suportes laterais para dois pequenos refletores, como sempre, um equipamento caro e de difícil acesso. A revelação do filme e a copiagem para o papel foi feita por ele mesmo em seu próprio laboratório.

No início de cada dia de aula as cópias de trabalho eram distribuídas aos alunos que recebiam também cada um, um pequeno pedaço de zinco (uma espécie de folha de alumínio rígido) que fazia as vezes de paleta, com pequenas quantidades dos pigmentos básicos para se iniciar a pintura, mais um pedaço mínimo de algodão com óleo de copaíba, e uma quantidade também mínima de talco, que servia como aglutinante para facilitar a aplicação da tinta, além dos palitos compridos de churrasco, afinado com uma longa e finíssima ponta substituíam com vantagem os pincéis. Algumas técnicas foram criadas e outras desenvolvidas pelo instrutor ao longo de quase

cinquenta anos dedicados à fotopintura, a singularidade de seu saber estava nas soluções práticas e no barateamento delas.

O primeiro obstáculo era proceder às primeiras correções na imagem, começando a trabalhar a operacionalidade da mão, importante para se encontrar o ponto de equilíbrio que dá a habilidade necessária para se conseguir fazer o retoque. Procedimento nem tão simples, mas também não muito complexo, requeria, aliás, como todo o resto, atenção, delicadeza e treino. A essa altura, no final da segunda semana, quase a metade da turma já havia desistido, principalmente os mais jovens, restando apenas oito alunos. O fotopintor começou a ficar angustiado com as dificuldades da turma nesses procedimentos, resultando por ele mesmo fazer um a um os retoques, o que levava tempo. Enquanto ele de certa forma se abstraía num único trabalho, o restante da turma se dispersava acabrunhados com um sentimento de impotência ao não conseguir desenvolver as tarefas propostas. Restava-me tentar dirimir a situação, fazendo com que ele falasse o máximo possível sobre o seu processo de criação, alguns mais pacientes e curiosos prestavam atenção em cada detalhe.

Terminada essa etapa, o que se tinha a fazer a seguir era preparar a superfície do papel para receber o pigmento. Eu o ajudava a aplicar uma fina camada de verniz fosco em spray, essa aplicação tinha como objetivo melhorar a aderência ao papel fotográfico facilitando o retoque e a pintura.

Uma das características do seu trabalho era começar pelo mais difícil, “atacando” as pequenas áreas, ajustando de imediato os detalhes: olhos, boca, nariz, luzes no cabelo e por fim o fundo. Na tradição do retrato pintado nordestino esta sequência era inversa, começando-se pelas áreas mais fáceis. Mais um procedimento que tivemos dificuldade em explicar e tornar acessível o entendimento, porque se começava justamente pelo que era mais complexo. Não havia atentado para o fato de que isso poderia ser desestimulante. Por um lado os alunos ficavam desanimados com os resultados grosseiros de suas primeiras tentativas, desde a mistura das cores até a aplicação. Por outro lado, meu pai, sentia-se frustrado com o pouco empenho da turma que começava a se dispersar e a não dar continuidade, abandonando suas tentativas e em

pouco tempo também a oficina. Embora sempre mantendo o bom humor e em tom de piada, por diversas vezes cometeu a imprudência de criticar ironicamente as dificuldades dos alunos, mesmo eu suplicando que não se dirigisse assim à turma. Ele sempre foi troçador e alguns alunos embarcavam na brincadeira, outros nem tanto. Todavia, como ficou evidente, as dificuldades não diminuíram, em pouco tempo, corria - se o risco de ser total a evasão da turma antes do final do curso. Acabou por ele mesmo concluir as fotopinturas dos retratos dos alunos que resistiram.

Um dos problemas que contribuíram, também, fortemente para isso, foi a cada vez maior abstração dele durante os procedimentos, os alunos se limitavam a observá - lo, sem ter a oportunidade de compreender o que haviam errado em suas tentativas. Outro ponto negativo foi que a cada um destes erros - Mateus sempre teve como traço de sua personalidade a franqueza - dificilmente elogiava ou estimulava, minando as esperanças deles de apreensão das técnicas. O instrutor em diversos momentos, simplesmente procedia à limpeza total com solvente do que os alunos já haviam começado a fazer e passava a fazer ele mesmo a fotopintura.

Apenas cinco alunos foram até o final: um silencioso e atento adolescente egresso das oficinas de grafite; dois alunos que pretendiam seguir a profissão de fotógrafo; e duas senhoras da terceira idade, na faixa dos sessenta anos. Uma já frequentava outras oficinas de artes plásticas, a outra conseguiu um excelente resultado compreendendo toda a “mecânica” do trabalho - pretendia ela mesma, restaurar os retratos pintados do acervo familiar que havia em casa.

O resultado final da oficina foram os cinco retratos pintados que estes alunos conseguiram finalizar com a ajuda do instrutor. Outro erro foi não incentivá-los a assinarem suas obras, o que não me permitiu identificar a autoria das duas que restaram.



Depois de um longo hiato de mais de dez anos, em maio de 2012, Mateus voltou a ser convidado para ministrar uma oficina na Fundação Curro Velho. A gerência de audiovisual, nesse período sob a coordenação da fotógrafa Alexandra Farrah, queria devolver ao “Curro” o posto de referência no ensino da fotografia em Belém, que durante esse intervalo, ficara um pouco apagada. A administração desse período preferiu priorizar a interiorização no estado das ações do Curro Velho. As oficinas de fotografia ficaram de fora devido ao seu custo e à infraestrutura necessária.

A oficina desta vez foi denominada de “Iniciação ao Retrato Pintado e às técnicas de fotopintura”. Durante esse interstício, eu havia acumulado experiências em outros segmentos do audiovisual. Havia trabalhado em cinema como assistente de direção e produção, documentarista e fotojornalista, além de ter iniciado em 2008 uma especialização em Imagem e Sociedade no curso de Comunicação da Universidade Federal do Pará.

A proposta de oficina de 2012 coincidiu com a minha passagem pelo mestrado em artes do programa de Pós-Graduação do Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará. Havia sido admitida em 2011, com um anteprojeto que propunha pesquisar justamente o trabalho do meu pai. Desta vez, não só ele estava ansioso por voltar a falar de seu trabalho, de suas descobertas e o aprimoramento que havia desenvolvido sobre a sua técnica, mas também eu estava para colocar em prática minhas próprias descobertas, e tentar evitar os erros da oficina anterior, além de aproveitar para registrar e observar de maneira mais detalhada e sob um outro foco o seu trabalho. Havíamos de alguma forma, crescido e aprendido e queríamos muito, apesar do receio, compartilhar essas novas experiências.

De imediato teríamos um primeiro desafio, organizar a oficina contando apenas com três semanas de duração, uma a menos do que a anterior. A nosso favor teríamos o suporte didático de computador e *datashow*, o que permitiria ganhar tempo. Novamente ficou ao meu cargo planejar a oficina, com o seu auxílio.

Basicamente, esta oficina manteve a estrutura da anterior, principalmente à primeira semana. Nos três primeiros dias da primeira : apresentação; exercícios de sensibilização; dinâmicas de grupo, história da fotografia e a projeção de dois curtas metragem: “Retrato Pintado” de Joe Pimentel, livremente inspirado na vida do fotopintor nordestino Júlio Santos, e um outro documentário sobre o seu processo de criação.

Nos dois dias restantes, o instrutor apresentaria alguns de seus retratos pintados, a partir do qual explicaria sua técnica, seu processo de criação, materiais, ferramentas de trabalho e a proposta da oficina. Coloquei para ele a possibilidade de que centrássemos foco nas técnicas de fotopintura, propondo aos alunos uma apropriação, sem a preocupação com a recuperação de uma imagem, ou seja, sem ênfase no processo de *restauração*. Tinha a esperança de que sem o peso da busca pela verossimilhança com o original, as aulas de técnica fossem mais fluidas. Ele compreendeu a minha sugestão e quando começaram as aulas práticas de pintura, fez para cada aluno uma espécie de “régua” de compensado com dois pedacinhos de madeira em cada extremidade. Muito usada pelos fotopintores, este suporte serviu para dar apoio ao braço, aumentando a firmeza e equilíbrio da mão, servia também para que o aluno não borrasse a pintura pousando inadvertidamente o dorso da mão sobre ela, o que era muito comum acontecer.

Na segunda semana: a partir da segunda - feira e se estendendo até a quarta, os alunos trariam as imagens na qual gostariam de intervir. Novamente o instrutor analisaria uma a uma indicando qual o procedimento necessário. Dessa vez foi suprimida a etapa de reprodução, optando por fazê-la em sua oficina. Os dias seguintes até o final da oficina seria dedicado à prática, sendo que cada aluno deveria produzir dois retratos pintados: um, o aluno poderia levar consigo, o outro, como parte do compromisso das atividades ali ministradas, deveria ser produzido para fazer parte da exposição que exhibe o resultado do que foi aprendido. Posteriormente, os melhores trabalhos são incorporados ao acervo da Fundação.

A oficina a exemplo da anterior, funcionaria pela parte da manhã, das 10:30 às 12:30h, horário importante para atender a necessidade de trabalhar com luz natural, pois à essa hora do dia ela é bem intensa, com uma coloração levemente azulada, o que facilita a percepção das tonalidades e nuances de cor. As aulas seriam ministradas na sala - laboratório, com o seu imenso janelão aberto para aproveitar o máximo desta claridade.

Dessa vez, as quinze vagas ofertadas não foram totalmente preenchidas, apenas dez alunos se inscreveram, o número mínimo para que uma oficina possa funcionar. Entretanto o perfil desta já era bem diferente da anterior: três jovens universitários da área de artes visuais; um professor universitário de história; três alunos egressos de outras oficinas de fotografia; uma artista plástica, um profissional da área de vídeo, e por fim um oficial de justiça apaixonado por arte.

Ao longo desses dez anos, em diversos momentos eu frequentei aulas de ioga e meditação pensando como poderia aproveitar alguma coisa em sala de aula. Tento sempre que possível, incorporar exercícios de ludicidade, respiração, relaxamento, e dinâmicas de grupo às oficinas que ministro. Proponho aos alunos, que ao chegar em sala para as atividades, que coloquemos de imediato um dos primeiros princípios da fotografia em prática: o foco. Ajustar o foco é de suma importância para que se consiga uma boa imagem, significa também, compreender o meio em que se encontra para então, fazer o enquadramento, ou seja, nada mais do que proceder à seleção do que interessa a cada um apreender do contexto. Significa também, estar absolutamente presente, estar em sala não apenas o corpo e suas ansiedades. Estar em si e não em outro lugar. Na verdade, é um procedimento que o fotógrafo faz sem esta percepção do que está fazendo. Além disso, exercícios de respiração, tem se mostrado úteis nesse processo de “desaceleração”. Junto com o bate-papo inicial, onde todos se apresentam inclusive os instrutores, serve para “quebrar” as inibições, receios e expectativas iniciais. Tem sido útil também, para combater possíveis armaduras defensivas que travam o aprendizado, e são geralmente reveladas em frases como “não tenho talento para isso” ou “ não sou uma pessoa criativa” . Atitudes assim, ao mesmo

tempo em que escondem seus medos - e por consequência como vão se comportar em sala - revelam uma esperança de que a oficina a que se propõem possa “libertá-los” desses entraves. Quase todos chegam em sala tão “travados” e condicionados em seus processos de aprendizado que muitos desistem, por achar que a proposta apresentada não é uma forma “séria” de aprender, tão presos estão em suas limitações e não em seus potenciais.

É claro que a oficina não tem a pretensão de resolver os nós existenciais de ninguém, mas também não abre mão de dar uma pequena contribuição para que os alunos através da arte possam perceber e refletir sobre os seus “movimentos internos” e o quanto o dia a dia nos rouba a sensibilidade.

Apostava que este processo de desaceleração e sensibilização, aliada à proposta de apropriação das técnicas de fotopintura, pudessem levar a oficina a uma abordagem mais relaxada e produtiva.

O resultado que eu intuía e que propunha ao meu pai, ao priorizar as técnicas e não a restauração, vinha da minha observação do trabalho contemporâneo de alguns artistas que ainda se utilizam da fotopintura. Entre eles o tcheco Jan Saudek e o brasileiro Mestre Júlio Santos que resiste colocando em prática o projeto “ Retrato Pintado Contemporâneo”. Ao apresenta-los o objetivo era mostrar a fotopintura como uma alternativa criativa de intervir em imagens. Todavia, eles contam com toda uma estrutura voltada para suas criações. O que não teríamos, contaríamos somente com as fotos dos acervos pessoais dos alunos. Havia retratos de todas as épocas, alguns bem antigos, nos remetia à composição e estética moderna típica do período em que surgiu a fotografia, portanto, intervir, pintando sobre estes retratos não era uma ideia nova, o fotopictorialismo já o havia feito a pelo menos cento e cinquenta anos atrás.

Então por que não propor aos alunos, depois de aprendido o básico da técnica de fotopintura que eles pintassem suas reproduções da maneira que achassem melhor? Queria lhes propor a técnica para subverter a realidade, criar efeitos dramáticos ou imagens que pudessem chegar a resultados inusitados. Intuíam que aqueles que já tivessem algum conhecimento de pintura fariam maiores intervenções e aqueles, sem

esse conhecimento, ou mais inibidos, provavelmente, apenas ressaltariam determinadas áreas da imagem. Tinha a secreta expectativa de que a possibilidade de uma criação diferente para a fotografia pudesse mantê-los interessados na oficina até seu final, era também minha tentativa de aliviar a preocupação do meu pai em relação à evasão dos alunos. A ansiedade estava lhe trazendo angústia e bloqueios, chegou a pensar na possibilidade de desistir e cancelar a oficina às vésperas do seu início.

Essa proposta de apropriação deu um novo significado à oficina, ao dar a liberdade aos alunos para fazer a intervenção da maneira que lhes conviesse, alguns acabaram por acentuar a estética moderna de determinados retratos reelaborando - os através da pintura. Havia intuído essa possibilidade, que só foi possível, porque no momento da análise dos acervos pessoais dos alunos, tentei conduzir a escolha das imagens àquelas que pudessem favorecer este diálogo. Para o instrutor não significaria grande novidade, passou boa parte dos seus cinquenta anos de fotografia, *restaurando* fotografias como estas, a novidade seria, tentar libertá-lo de sua preocupação com a verossimilhança, para tentar levá-lo (e a seus alunos) a testar novos horizontes com as técnicas de fotopintura.

Ele foi um pouco resistente à proposta, o que eu já esperava - como abdicar de um conhecimento que se levou tanto tempo para lapidar? Um conhecimento que de tão negligenciado, era mais do que compreensível vê-lo sentir-se lisonjeado com um momento de reconhecimento e atenção.

Passamos a tentar otimizar os recursos disponíveis, a exibição de vídeos sobre o retrato pintado e a fotopintura - um curta-metragem inspirado na vida do redescoberto mestre Júlio, famoso fotopintor cearense, servindo para contextualizar o trabalho e assinalar seu aspecto histórico. Sua exibição criou um interessante ponto de partida para Mateus começar a falar de sua experiência profissional e de vida, assim como as técnicas que desenvolveu, e como estas, estavam estreitamente ligadas à fotografia analógica e à história da arte.

Incentivei – o a ser menos rigoroso em sua avaliação sugerindo que ao invés de anular todo o trabalho do aluno simplesmente limpando-o por completo, apenas

retirasse o excesso, demonstrando o lado positivo de que tudo que fizesse poderia ser reversível. Sem o peso do receio do erro, talvez se pudesse incorporá-los e seguir na busca de resultados inesperados. A turma compreendeu a proposta e a partir dessa premissa, passaram a “viajar” nos seus retratos. Concluíram a oficina oito dos dez alunos que a iniciaram, os dois que abandonaram: a artista plástica que pesquisava outros meios de expressão, não se identificou com as técnicas. O outro foi o oficial de justiça que devido às constantes viagens foi obrigado a abandonar o curso, mesmo assim, reapareceu no final e encomendou duas *restaurações* ao instrutor, deixou também a solicitação de que quando houvesse outra fosse avisado para que tentasse enfim concluí-la.

Na exposição de resultados, o retorno também foi bastante positivo, principalmente entre aqueles que conheciam um pouco mais de arte. Alguns ficaram impressionados em saber que foi possível uma oficina de fotopintura. Esta receptividade fez com que a direção de audiovisual oferecesse outra, dessa vez na Casa da Linguagem, extensão da Fundação Curro Velho, no bairro de Nazaré no centro da cidade. Infelizmente teve pouquíssima procura, apenas cinco inscritos, o que motivou o seu cancelamento.

A quem se interessar por suas técnicas, Mateus Machado passou a dar aulas particulares em casa. Recentemente incorporou ao seu trabalho algumas coisas que aprendeu com seus alunos da última oficina: deixou de temer dar voos, mesmo que pequenas ousadias artísticas – uma cor mais ousada aqui, um fundo mais marcado ali. Também perdeu o medo de ousar na fabricação de molduras, usando de seus conhecimentos de marcenaria, passou a “brincar” com o formato oval dos antigos retratos, incorporou nelas seus conhecimentos de pirografia e pintura, criando guirlandas e detalhes em tons dourados e prata. Outra mudança significativa é que passou a assinar os seus trabalhos.

De vez em quando é convidado para bate-papos ou palestras em curso de arte visuais e fotografia onde pode relatar sua trajetória pessoal e artística, quase sempre gerando uma certa surpresa e sensibilizando aqueles que tem compreensão sobre o

conhecimento que acumulou. Recentemente desativou seu laboratório colorido, do qual tem muitas saudades, o custo maior do que o retorno financeiro tornou proibitivo a sua manutenção. Entretanto, não parou de fazer os seus retratos pintados, incorporando definitivamente a cópia digital como etapa do seu processo de *restauração*: “enquanto tiver gente interessada e encomendas, vou continuar pintando.”



FIG. 63, 64, 65, 66 A segunda oficina de fotopintura e iniciação ao retrato pintado na Fundação Curro Velho.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se propôs a uma investigação sobre a vida, as técnicas de fotopintura e a trajetória profissional do fotógrafo, fotopintor e artista Mateus



FIG. 67 e 68 Alguns retratos pintados produzidos como resultado da oficina.



FIG. 69 e 70 Um dos trabalhos mais recentes de Mateus.

Machado. Tentei metaforicamente repetir os mesmos procedimentos que ele repete a quase cinquenta anos: juntar elementos que possam ajuda -lo na construção dos seus retratos pintados.

O título já sugere o duplo sentido de não só esboçar um retrato de si, mas também de descrever a elaboração de suas obras, e todo o caminho que percorreu e ainda percorre como profissional da área da imagem..

Os elementos para este retrato foram suas memórias, através de relatos orais, e seus trabalhos. O que não foi fácil, devido ao seu perfeccionismo, quando percebe que um retrato pintado não está bom, simplesmente o descarta, muitas vezes rasgando e reiniciando um outro, quase sempre desde o início. Nesse processo pude conhece-lo, como poucas pessoas, acredito eu, têm a oportunidade de conhecer um artista. Aparentemente, ou melhor, fisicamente fechado em seu atelier, mas conectado com o mundo. Dialogando, muitas vezes, silenciosamente com tudo que orbita a seu redor para vencer um desafio diário, que eu achava que fosse o de captar a idealização do cliente que encomendava uma *restauração*, a reconstrução da memória, identidades perdidas e afetos. E, é isso, também. Assim como também é vencer a si mesmo, suas limitações, e a cada retrato pintado concluído, ter a certeza, de que se tornou o artista que alcançou aquilo que se propôs, o ideal de materializar o percurso artístico que ele havia engendrado para si. Ainda que no âmbito particular, nas histórias miúdas de gente simples que geralmente, mas que nem sempre, constitui o universo dos artistas populares, e por analogia os fotógrafos populares.

Com essa pesquisa espero ter contribuído para diminuir sua angústia sobre a aparente inutilidade do tudo que criou e aprendeu, e que generosamente, sem nenhum receio, sem egoísmos e muito menos mesquinhas ele passa a quem quiser ouvi-lo.

Aqui está registrado, uma pequena parcela desses saberes, mas digamos que nesta parte, na sua síntese está a mais bela e terna. Desculpem se este ato falho denuncia a minha parcialidade, afinal falo não só do meu pai, mas de relações familiares. Tentei registrar aquilo que poderia ser útil a quem um dia possa querer encontrar uma forma alternativa de fotografia e arte. Ao optar pelo retrato pintado fotográfico e as técnicas de

fotopintura aqui relatadas, na pior das hipóteses terá um objeto único, tão singular, tão aurático (Benjamin) quanto a vida de qualquer ser-humano, e está a sua disposição, como meu pai sempre quis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. São Paulo : Perspectiva, 2009

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

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: Lembranças dos velhos. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes)

DURAND, Gilbert. O imaginário – ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____ Identidades Virtuais : Uma Leitura do Retrato Fotográfico. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro : Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FLORES, Laura Gonzalez. Fotografia e Pintura: dois meios diferentes ? . São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: a febre photographica : 1862 – 1886. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

HOLLAND, Merlin. O álbum de Oscar Wilde. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. Coleção Série Princípios; editora Ática, 1989.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LISPECTOR, Elisa. (org. Nádía BattellaGotlib) Retratos Antigos (esboços a serem ampliados). Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2012.

MANESCHY, Orlando. Sequestros: imagem na arte contemporânea. Belém; EDUFPA, 2007.

MAUÉS, Dênio. Retocando o tempo. A fotógrafa Angélica Brasil retoca e coloriza negativos de quem quer ficar bem na foto. [recorte do jornal “O Liberal”], 1998.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

PARENTE, Cristiana. O Retrato Pintado: Manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no nordeste do Brasil. *In* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional FotografiaNº 27, 1998

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virginia.. ESCÓSSIA, Lililiana (orgs.). Pistas do Método da Cartografia : Pesquisa – intervenção e produção de subjetividades. – Porto Alegre : Sulina,2009.

QUIGNARD, Pascal. Um incómodo técnico em relação aos fragmentos. Porto, Portugal:Ed. Deriva. 2009

S.BECKER, Howard. Mundos da Arte. Editora da edição portuguesa, Portugal, PT : Livros Horizonte, 2010.

SENNET, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMÃO, Selma Machado. A arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie – Loup. História da Fotografia. Editora Dinalivro : Lisboa, 2001

KAFKA, Franz. Carta ao Pai. Tradução de Marcelo Backes, - Porto Alegre: L&PM, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo : Livraria Martins Fontes Editora, 1990

VALENTIN, Andreas. A fotografia amazônica de George Huebner : um olhar entre o moderno e o selvagem. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/17.02.html>>. Acesso: 22.03.2013.

WIKIPÉDIA: A velocidade do obturador. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Velocidade_do_obturador>

GLOSSÁRIO

Abertura – O orifício da câmara escura, no interior da objetiva, geralmente limitado por um diafragma ajustável, através da qual a luz passa até o filme .

Adobe Photoshop - Foi criado por Thomas Knoll e sua primeira versão 1.0 foi lançada em 1987. É um software - programa de computador usado para exibir, editar e manipular imagens digitais. (HOPPE, 2008).

Ampliação ou Amplicópia– Termo empregado para descrever uma cópia de maior tamanho que o negativo que a originou. Termo hoje pouco usado para definir um tipo de ampliação em certos formatos padronizados, feito mecanicamente pelos laboratórios profissionais.

Amplificador –Tipo de tubo metálico, dotado de um condensador, isto é , um sistema ótico capaz de transformar a luz de uma fonte em um feixe estreito e direcionado de luz.

Altas luzes –Termo que se refere às partes mais claras do objeto, representado no negativo “invertido”, passando a ser as partes mais negras.

Caixote – (câmaras) – Máquinas simples, que usavam filmes em rolo, hoje substituídas pelas câmeras automáticas, DSLR ou similares.

Câmara Reflex – Câmara que reflete a luz que penetra na objetiva através de um espelho, projetando – a ao olho do fotógrafo. Nas reflex de uma só objetiva o espelho é retrátil, de modo que ao abrir o obturador ele é projetado para cima, deixando a luz chegar ao filme. Há também as reflex de duas objetivas, o espelho é fixo. Hoje com a incorporação da tecnologia digital à fotografia, elas passaram a ser denominadas DSLR.

Contraste – Diferença de tonalidade entre as porções mais escuras e mais claras de uma foto.

Cores complementares – A luz branca é o resultado da mistura proporcional das três cores primárias – azul, verde e vermelho. A cor complementar é aquela que misturada a uma cor primária resulta em luz branca. É formada pela mistura das outras duas. Complementar de azul = amarelo (verde + vermelho); complementar de verde = magenta (azul + vermelho); complementar de vermelho = ciano (azul + verde).

Diafragma – Dispositivo formado, em geral, por lâminas de metal ajustáveis resultando em um orifício circular de diâmetro variável,controlando desta maneira, a transmissão de luz através da objetiva.

Obturador (ou velocidade do): A velocidade do obturador ou tempo de exposição, em fotografia, está diretamente relacionada com a quantidade de tempo que o obturador da máquina (câmera) fotográfica leva para abrir e fechar, deixando passar a luz que irá sensibilizar a película fotográfica ou o sensor digital CCD/CMOS e formar a imagem.É fácil de perceber que se deixar a máquina a receber luz durante 10 segundos, só vai ficar uma imagem estática e bem definida se nada no cenário que estamos a fotografar se movimentar durante este tempo.

Quanto menor o tempo de exposição, menos luz é absorvida no interior da máquina, maior a abertura do diafragma necessária para se obter uma exposição correta. (Wikipédia, 2013)

Chapa -Eram os suportes fotográficos das primeiras câmeras, assim denominadas porque se tratava de fato, de chapas de vidro transparente cuja superfície era sensibilizada com emulsões químicas à base de sais de prata. “ Em 1844, William Fox Talbot inventou e patenteou o filme sobre papelpassando a ser comercializados em rolo”. (PAVAN,2008, p. 234.). No início do século XIX, passaram a ser produzidos em acetato e vendidos nasaté bem pouco tempo conhecidas bobinas. Apesar do tempo decorrido e de toda a evolução porque passou a fotografia, acabou subsistindo a ideia de chapa em lugar de fotograma para cada unidade de um filme, talvez devido à expressão “a chapa queimou” -quando uma foto,devido à excessiva exposição à luz, ficava totalmente negra, falha que continuou a ocorrer na era dos filmes. (N. da A.)

Definição - Refere-se ao poder de resolução alcançado, incluindo a qualidade da lente, do negativo, até a cópia em papel. Termo subjetivo que indica a nitidez de uma foto ou a qualidade de uma lente.

Distoque - Segundo Mateus é o inverso do retoque, são as manchas e imperfeições no retrato. É também o retoque mal feito, o retoque tem de ser imperceptível, delicado, precisa corrigir sem se tornar evidente.

Aglutinante -É mais um dos muitos termos da pintura, apropriados pela fotografia. Originariamente, é qualquer elemento que misturado ao pigmento facilite a aplicação e a aderência da camada pictórica, transformando-se em emulsão. É o aglutinante que determina a técnica que se está utilizando, há várias, dentre as mais usadas, gema de ovo, óleos, resina acrílica ou vinílica, goma laca, ceras, caseína, etc.

Filme-É o suporte em acetato emulsionado, isto é, sensibilizado com sais de prata. São comercializados em bobinas podiam ter 12, 24 ou 36 poses (chapas)

Formato -Tem relação direta com o tamanho da câmera fotográfica analógica. Refere-se às medidas do fotograma (correspondente à chapa), unidade que compõe o filme usado por cada tipo de câmera. O mais conhecido e que “migrou” para o sistema digital, é o pequeno formato de 135 que utilizava filmes de 35 mm em formato retangular de 24X36 mm. As de médio formato utilizava filme 126 que produzia negativos com fotogramas quadrados 28X28 mm. Havia o 110, que produzia negativos com fotogramas de 13X17 mm, um tipo bem pequeno de formato. Comercializados em cartuchos, eram utilizados “acoplados” nas primeiras câmeras populares de plástico, sendo algumas de baixíssimo custo por serem descartáveis. Em relação ao formato, quanto maior melhor a qualidade da definição da imagem. (N. da A.)

Negativo - É o filme revelado, tem esse nome porque produz cores ou imagens em preto e branco “ao contrário”, para posterior cópia positiva, isto é, a etapa em que se “imprime” a imagem no papel fotográfico. (N. da A.)

