



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**ENTRE IMAGENS E AFETOS: TRAJETÓRIAS E MEMÓRIAS DE
FOTOPINTURAS.**

POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO

CAJAZEIRAS

2017

POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO

**ENTRE IMAGENS E AFETOS: TRAJETÓRIAS E MEMÓRIAS DE
FOTOPINTURAS**

Monografia apresentada à disciplina: Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção de nota.

Orientadora

Prof.^a Dr. Ana Rita Uhle.

Cajazeiras

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764

Cajazeiras - Paraíba

S246e Sarmento, Poliana de Albuquerque.

Entre imagens e afetos: trajetórias e memórias de fotopinturas /
Poliana de Albuquerque Sarmento. - Cajazeiras, 2017.

77p.: il.

Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Rita Uhle.

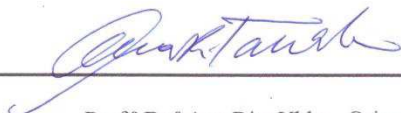
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2017.

POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO

**ENTRE IMAGENS E AFETOS: TRAJETÓRIAS E MEMÓRIAS DE
FOTOPINTURAS**

APROVADA EM: 24 / 04 / 2017.

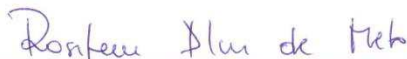
COMISSÃO EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Ana Rita Uhle – Orientadora.
Universidade Federal de Campina Grande / UFCG - CFP



Prof.ª Dr.ª Mariana Moreira Neto. (1ª Examinadora Titular)
Universidade Federal de Campina Grande / UFCG - CFP



Prof.ª Dr.ª Rosilene Alves de Melo. (2ª Examinadora Titular)
Universidade Federal de Campina Grande / UFCG - CFP

Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto. (Suplente)
Universidade Federal de Campina Grande / UFCG - CFP

Cajazeiras

2017

RESUMO

A presente comunicação apresenta o resultado de pesquisa acerca de um conjunto de fotopinturas pertencentes a acervos privados na cidade de Vieirópolis, Paraíba. Apesar de hoje ser comum encontrar exemplares de fotopintura nas residências da região Nordeste, cabe destacar que a técnica se espalhou por várias regiões do Brasil, sendo até muito apreciada por D. Pedro II e sua família. O elemento de destaque neste tipo de produção é justamente o acréscimo de cor nas imagens, algo que o registro fotográfico ainda não tinha o poder de fazê-lo, já que originalmente existiam apenas fotos na coloração preto e branco, aproximando esses retratos das pinturas e popularizando-os. Nessa pesquisa analisamos um conjunto de fotopinturas encontrado em residências na cidade de Vieirópolis, alto sertão paraibano. Procuramos entender a produção, circulação e os processos de negociação que permitem a encomenda e, posteriormente, a produção das fotopinturas, além de investigar as memórias construídas a partir dos exemplares. No conjunto de imagens analisadas encontramos fotopinturas de casais e retratos individuais, em sua maioria produzida após a morte dos retratados. Sendo assim, a partir da análise desse acervo e dos relatos de seus proprietários, foi possível constatar padrões específicos deste tipo de produção, como também alterações realizadas no retrato original, por exemplo, nas roupas, cabelos, joias, cores e, ainda, rejuvenescendo o retratado, sendo este último aspecto muito importante, uma vez que se desejava “corrigir suas imperfeições”. Em alguns casos, é o único registro existente da pessoa retratada, pois o acesso à fotografia era difícil, e muitas famílias não tinham condições econômicas para se retratarem com frequência. Sendo assim, baseamos nosso estudo na sociologia da arte de Sérgio Micelli, onde partimos de uma análise profunda das imagens, buscando suas origens, os motivos da encomenda, os padrões, e ainda, utilizamos os estudos de Boris Kossoy, relacionando assim as fotografias as suas memórias, uma vez que as imagens são fonte de afeto e de lembranças, bem como salientando a importância de pesquisas utilizando-se da iconografia em suas variadas modalidades como fontes, e neste caso em especial, as fotopinturas.

Palavras- Chave: Fotopintura, negociação, produção, técnicas e memória.

Dedico este trabalho a *Marcelo Henrique Formiga Nunes* (In Memoriam), pois fui testemunha de teu esforço e do quanto sonhou com este momento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me conceder o dom da vida, a sabedoria e a paciência para seguir sempre em frente em meio a tantos obstáculos.

Aos meus familiares, em especial os meus pais, eu os amo.

A todos os meus amigos da faculdade, que estiveram comigo ao longo desses anos, e a todos os outros que também sempre me incentivaram.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação nesta instituição. Mas, principalmente a minha querida orientadora Prof^ª Dr. Ana Rita Uhle; a caminhada rumo à conclusão é difícil, porém, ao seu lado tudo parece ser mais simples, nós conseguimos!

As minhas entrevistadas que contribuíram de uma forma grandiosa para a realização deste trabalho, obrigada por abrirem as suas memórias à História.

Enfim, agradeço a todos que compartilharam comigo das mais variadas formas, desta etapa tão importante na minha passagem por este mundo.

Obrigada!

“A alma da fotografia é mais viva que a nossa alma. Ela carrega um momento único. Nós somos capazes de envelhecer, a alma da fotografia não, ela está num santuário.”

(Mestre Júlio Santos)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Litografia aquarelada de Palais Imperial a Rio de Janeiro, por Charles Ribeyrolles, baseada na fotografia de Victor Frond, 1861.....	16
Figura 2 - Pintura de Luís XIV por Hyacinthe Rigaud, 1701.....	17
Figura 3 - Pintura de Domingos Jorge Velho por Benedito Calixto, 1903.....	18
Figura 4 - Daguerreotipo de Honoré de Balzac (1799- 1850) por Louis-Auguste Bisson, 1845.....	19
Figura 5 - Fotopintura de Honoré de Balzac (1799- 1850). Autor desconhecido, s.d.....	19
Figura 6 - Fotografia da Vista da Janela de Niépce, 1826.....	20
Figura 7 - Reprodução de imagem de um Daguerreotipo, Westlicht Auction, s.d.....	21
Figura 8 - Fotopintura da Princesa Leopoldina. Insley Pacheco, 1850.....	22
Figura 9 - Cartão de Visita de Napoleón III, Disdéri, 1859.....	24
Figura 10 - Fotopintura do fotógrafo Tiago Santana e sua esposa. Mestre Júlio Santos, Áureo Stúdio, Fortaleza, 1997.....	28
Figura 11 - Fotopintura de casal anônimo. Coleção de Mestre Júlio Santos, s.d.....	30
Figura 12 - Fotografia de Madame Proust original e retocada, por Paul Nadar, 1904.....	32
Figura 13 - Fotopintura de Dom Pedro II. Insley Pacheco, 1865.....	34
Figura 14 - Fotopintura de Maria Pabst e Baixio Ribeiro. Mestre Júlio Santos, Áureo Studio, Fortaleza, s.d.....	35
Figura 15 - Reprodução de imagem das etapas de produção de fotopinturas, 2010.....	37
Figura 16 - Fotopintura masculina anônima Coleção de Titus Riedl, s.d.....	41
Figura 17 - Fotopintura feminina anônima. Mestre Júlio Santos, s.d.....	42

Figura 18 - Fotopintura de casal anônimo. Coleção de Júlio Santos, s.d.....	43
Figura 19 - Fotopintura de Cosmo Francisco da Silva e Ana Maria Sarmento. Produzida no estabelecimento de Getúlio Fotografias, s.d.....	44
Figura 20 - Fotopintura de Maria Cassimiro Viera da Silva, Brasília, fotopintor de Juazeiro do Norte, s.d.....	47
Figura 21 - Fotopintura de Maria Vieira da Costa e Bianô Vieira da Costa, Vieirópolis, fotopintor desconhecido, s.d.....	49
Figura 22: Fotopintura original de Maria Vieira da Costa e Bianô Vieira da Costa. Vieirópolis, s.d., fotopintor desconhecido.....	50
Figura 23 - Fotopintura de Francisca Félix da Silva, São Paulo, fotopintor desconhecido, s.d.....	52
Figura 24 - Fotografia 3x4cm, de Francisca Félix, s.d.....	53
Figura 25 - Fotopintura de Francisco Albino de Albuquerque, fotopintor desconhecido do Estado do Ceará, s.d.....	55
Figura 26 - Fotografia 3x4 cm, de Francisco Albino de Albuquerque, 1979.....	56
Figura 27 - Fotopintura de Maria de Lourdes Pordeus, fotopintor desconhecido de Recife, s.d.....	57
Figura 28 - Fotografia de Maria de Lourdes quando criança, s.d.....	59
Figura 29 - Fotopintura de Maria do Socorro Martins e Gival Pordeus Silva. Recife, fotopintor ambulante desconhecido, s.d.....	60
Figura 30 - Fotopintura de Eremita Fausta Sarmento. São Paulo, fotopintor desconhecido, s.d.....	63
Figura 31 - Fotografia da parede da residência de Raquel Ana, onde estão expostas as fotopinturas. Por Poliana de Albuquerque, 2017.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - O ATO DE RETRATAR: PINTURAS, FOTOGRAFIAS E FOTOPINTURAS.....	16
CAPÍTULO II - NEGOCIAÇÃO E CONSTRUÇÃO: PADRÕES E TÉCNICAS NA PRODUÇÃO DE FOTOPINTURAS.....	30
2.1 Origens das técnicas de fotopinturas.....	30
2.2 Processos: a construção de uma fotopintura.....	36
2.3 Padrões e estilos em fotopinturas.....	40
CAPÍTULO III - IMAGENS E MEMÓRIAS: FOTOPINTURAS E SUAS TRAJETÓRIAS.....	45
1. Maria Casimiro.....	47
2. Maria Vieira da Costa e Bianô Vieira da Costa.....	49
3. Francisca Félix da Silva.....	51
4. Francisco Albino.....	54
5. Maria de Lourdes Pordeus.....	57
6. Maria do Socorro Martins e Gival Pordeus Silva.....	60
7. Ana Maria Sarmento e Cosmo Francisco da Silva.....	61
8. Eremita Fausta Sarmento.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	69
APÊNDICES.....	72

INTRODUÇÃO

A fotopintura sempre esteve presente em meu cotidiano, no entanto, muitas vezes acabou passando despercebida. Por se tratar de obras tão singulares, em alguns momentos me fizeram despertar uma curiosidade, já que chamam muito a atenção de quem as observa. O contato com esta arte já dentro da academia, através de uma curta metragem, logo fez nascer uma paixão, uma sede de conhecimento por esta temática, bem como o desejo de divulgá-la, uma vez que muitos não a conhecem.

Porém, os caminhos percorridos foram cheios de obstáculos, já que as fontes a respeito do tema são muito escassas, e aquelas encontradas são muito resumidas.

Nesse trabalho apresentamos a fotopintura, uma produção de retratos que se popularizou principalmente na região Nordeste do país e que, em meio às mudanças tecnológicas, se reinventou para continuar a existir.

No princípio, a produção de fotopinturas era feita manualmente por artistas conhecidos como fotopintores, através do uso de fotografias, em sua maioria, e de tintas para coloração. Mas por que colorir imagens?

No período do século XIX os retratos eram pintados e, reservados apenas às elites, uma vez que os valores não eram acessíveis a todos os indivíduos. Desta maneira, uma série de meios de coloração foi sendo utilizado na tentativa de produzir retratos coloridos. As camadas mais populares da sociedade, que não tinham acesso à produção de retratos através da pintura, então, foram buscando outros meios que fossem compatíveis com as suas condições e que os inserisse nos padrões estéticos impostos pela sociedade do período, sendo a fotopintura um desses meios.

As possibilidades de encomenda de fotopintura foram difundidas em todo o país, graças ao trabalho empreendido por vendedores ambulantes, fator de maior comodidade para os indivíduos que eram apresentados à nova técnica. Assim, através da encomenda de pinturas e fotopinturas, os indivíduos eram representados da maneira que desejassem, construindo uma imagem de si mesmos que perpetuaria no tempo, e, além disso, utilizavam símbolos que denotavam poder, fabricando assim imagens que causavam uma boa impressão em quem as contemplava. (BURKE, 1994).

A análise desses exemplares somada aos relatos construídos a partir destes, nos permitem ter acesso a histórias que estão inseridas apenas no campo da memória dos

indivíduos que possuem estes retratos, uma vez que tais imagens carregam consigo: “Conteúdos que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia (...)” (KOSSOY: 2014: 32).

Sendo assim, diríamos que uma imagem é capaz de representar muito mais do que um único indivíduo ou um grupo de pessoas, já que seu: “(...) conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções.” (KOSSOY, 2014: 32). O que nos permite, desta forma, conhecer os espaços simbólicos/ afetivos ocupados por estes exemplares, em nosso caso especificamente, as fotopinturas. Além disso, perpassando pelos processos de negociação que culminam em sua produção e conseqüentemente sua venda.

O processo de negociação ocorre graças aos vendedores ambulantes, que são os grandes responsáveis pela produção das fotopinturas, como bem explica o autor Titus Riedl:

O vendedor ambulante, ou bonequeiro, viaja pelo interior, batendo “de porta em porta” no intuito de estimular e convencer a pessoa da casa a obter uma cópia colorida de um original fotográfico existente, guardado geralmente no ambiente doméstico. (RIEDL, 2002: 112-113)

Aqui cabe acrescentar ainda que a adesão a fotopintura, muitas vezes ocorre com fins de restauração, já que as imagens perpassam o tempo, e sofrem suas ações, fazendo-as se deteriorarem, necessitando assim de reparos.

De acordo com Sérgio Micelli a produção de retratos fazia emergir:

(...) expectativas de projeção e prestígio social, os modelos de excelência social que pareciam desejosos a imitar, os padrões de gosto que estavam buscando internalizar, em suma, diversas maneiras de sinalizar suas pretensões de posicionamento na hierarquia (...) (MICELLI, 1996: 13)

Isso evidencia que a produção de retratos através das fotopinturas, era um meio de se adequar aos ditames da sociedade agora moderna, que valorizava aqueles que se adequavam às novas tecnologias e suas produções. Mesmo que a realidade do cliente não se adequasse aos padrões sociais, este era influenciado fazendo com o que o seu desejo fosse se inserir neste padrão, o que ficava a cargo das fotopinturas e outros retratos pigmentados que permitiam a alteração dos personagens retratados, bem como o acréscimo de elementos de prestígio, fazendo-o adquirir uma nova identidade.

A partir de estudos relacionados à análise fotográfica, observamos elementos que também servem de base para a análise dos exemplares de fotopinturas, uma vez que estas se utilizam da fotografia para emergir como um novo tipo de produção. Sendo a fotografia um

documento que tem historicidade, é válido destacar três estágios: a intenção, que permite o conhecimento dos motivos que levam a encomenda; o ato do registro que culmina na produção da imagem; e por fim, os caminhos traçados por este exemplar, os locais em que estiveram, os olhares que recebeu, as lembranças, entre outros elementos. (KOSSOY, 2014: 48- 49).

Assim sendo, o uso de entrevistas tornou-se essencial para a construção das análises das imagens, pois de acordo com Ana Maria Mauad: “A colaboração entre palavras e imagens é tão antiga quanto a necessidade de comunicação humana. Ambas atuando tanto no sentido de relatar, compor narrativas e registrar como no de indicar, apresentar e ilustrar.” (MAUAD, 2001: 167)

Dessa forma, as imagens associadas às palavras abrem um leque de conhecimentos, pois as memórias trazem à tona inúmeras histórias relacionadas a uma imagem, que também “(...) é um conjunto de regras visuais que molda a nossa experiência e memória”. (MAUAD, 2001: 168). Por isso, tais narrativas são tão importantes para a historiografia, são lembranças distintas, construídas em tempos e espaços diferentes, novidades que ganham luz através da História, encantando aqueles que a elas têm acesso.

Quanto à produção de fotopinturas, estas ainda existem na sua forma tradicional em alguns poucos locais, como veremos nos próximos capítulos, mas a técnica teve de se reinventar, ganhando visibilidade a partir do grande fotopintor Júlio Santos, mais conhecido como Mestre Júlio, devido o fato de que os “(...) tipos de papéis adequados para essa técnica foram ficando escassos, desaparecendo. Com eles, os pigmentos”. (SANTOS, 2012: 8).

Mestre Júlio Santos reside na cidade de Fortaleza no Ceará, e em meio as dificuldades anteriormente mencionadas, passou a exercer seu ofício com o uso de computadores e através de programas de Photoshop, o que possibilitou uma renovação na produção de fotopinturas, já que as cores são bem mais vivas, e os programas de edição oferecem diversas ferramentas que permitem ao fotopintor realizar novas experiências (SANTOS, 2012).

Então, tornou-se conveniente a divisão deste trabalho em três capítulos, além de subitens, que nos auxiliam na compreensão da fotopintura nos âmbitos de seu surgimento, desenvolvimento ao longo do tempo, bem como os processos de negociação e produção destas obras.

O primeiro capítulo compreende a produção de retratos ao longo do tempo, em suas mais variadas formas: pinturas europeias, retratos fotográficos como cartões de visita, de

molde 3x4, entre outros, e a fotopintura desenvolvida desde fins do século XIX no Brasil por grandes fotógrafos, até os dias de hoje.

Já no segundo capítulo, apresentamos apontamentos a respeito dos processos de negociação. Destacamos principalmente, o papel do vendedor na atividade de venda da fotopintura, bem como os reclamos dos clientes e intervenções dos artistas na produção das obras. E ainda, as etapas da produção da fotopintura dando ênfase às técnicas e aos materiais utilizados.

Por fim, no terceiro capítulo, analisaremos um conjunto de oito exemplares de fotopinturas encontrados em residências do alto sertão paraibano, na cidade de Vieirópolis. E com este, buscamos compreender os sistemas que levaram à sua fabricação, as intenções e intervenções, e o resultado final, através dos depoimentos concedidos pelos proprietários das fotopinturas.

Em suma, queremos com este trabalho discutir os caminhos percorridos pela fotopintura ao longo dos anos, desde seu surgimento até os dias atuais, bem como os espaços afetivos que estes retratos ocupam na vida dos indivíduos que as possuem, perpassando suas histórias.

CAPÍTULO I

O ato de retratar: pinturas, fotografias e fotopinturas.

Registrar um ambiente ou mesmo um indivíduo foi uma ação que ao longo do tempo aperfeiçoou-se, a partir da utilização de várias técnicas. A pintura foi uma dessas técnicas, que sob o gênero paisagístico, já era amplamente difundida nas sociedades de corte europeias, em que eram produzidos grandes panoramas paisagísticos, que acabaram por se difundir para outras regiões do mundo.

No Brasil, por exemplo, os primeiros registros foram realizados durante expedições naturalistas encarregadas de documentar a fauna e a flora do país através do trabalho desempenhado por paisagistas e desenhistas (MAUAD, 1997), embora também tenham produzido obras com temas urbanos, como podemos visualizar no exemplo a seguir:



Figura 1: Litografia aquarelada de Palais Imperial a Rio de Janeiro – Charles Ribeyrolles, baseada na fotografia de Victor Frond, 1861. ¹

Desta forma, a pintura logo alcançou os patamares do gênero retratístico. Aos olhos dos estudos realizados por Peter Burke (1994), a construção da imagem de Luís XIV,

¹ Disponível em: <http://www.leilaoarte.com/leilao/2014/junho/16/?artista=charles-ribeyrolles&id=638&tipo=todos>. Último acesso em: 4 de janeiro de 2016.

monarca francês, podemos observar o quanto a pintura foi um fator importante no que diz respeito à representação do rei sob diferentes aspectos. Isto porque seus retratos poderiam representá-lo mesmo estando ausente, era uma forma também de mostrar a sua glória, de fazer com que os outros o obedecessem, o respeitassem, e era uma maneira de mostrar-se com opulência, magnificência e poder. O autor ainda afirma um elemento importante no que diz respeito à construção dos retratos através das sábias palavras de Bernini: “O segredo nos retratos é aumentar a beleza e a grandiosidade, diminuir o que é feio ou mesquinho, ou até, suprimi-lo, quando é possível fazê-lo sem incorrer em servilismo.” (BERNINI, apud: BURKE, 1994: 36).

Assim, é possível observarmos que as pinturas eram cuidadosamente planejadas, uma vez que transmitiam uma mensagem através de símbolos, como é possível visualizarmos na imagem seguinte de Hyacinthe Rigaud, importante pintor de retratos da corte real francesa, mostrando seu retratado, o Rei, com imponência, juntamente com uma coroa e um cetro denotando o seu poderio.



Figura 2: Pintura de Luís XIV por Hyacinthe Rigaud, 1701. ²

² Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_XIV_de_Fran%C3%A7a#/media/File:Hyacinthe_Rigaud_-_Louis_XIV,_roi_de_France_\(1638-1715\)-_Google_Art_Project.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_XIV_de_Fran%C3%A7a#/media/File:Hyacinthe_Rigaud_-_Louis_XIV,_roi_de_France_(1638-1715)-_Google_Art_Project.jpg). Último acesso em: 4 de janeiro de 2016.

No que diz respeito à pintura retratística brasileira, esta também sofreu as influências do estilo retratístico francês que se difundiu pelas cortes europeias, tornando-se assim, uma influência de pintura por todo o mundo. Isso devido à passagem de muitos artistas pela França, como ocorreu, por exemplo, com Benedito Calixto, que se apropriou de tal modelo para produzir retratos de figuras heroicas para a história brasileira, como o de Domingos Jorge Velho (MARINS, 2007).



Figura 3: Pintura de Domingos Jorge Velho por Benedito Calixto, 1903. ³

É válido salientar a importância destes retratos por apresentarem características como a imponência, o vestuário e, ainda, as poses, para fazer emergir figuras majestosas, de relevado destaque perante a sociedade ou até mesmo com relação a um determinado fato, pois não era a partir de uma pintura que represente um indivíduo de maneira despojada que se constrói uma ideologia de superioridade, de ser importante.

A fotopintura, foco de nosso estudo neste trabalho, também faz parte do gênero retrato. É uma técnica de representação que se apropria da fotografia, como também da pintura, fazendo nascer assim um novo tipo de arte, que possui suas características próprias, o que a torna distinta dessas outras artes, das quais se apropria para se concretizar, como vemos a seguir:

³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_Jorge_Velho#/media/File:Domingos_Jorge_Velho.jpg. Último acesso em: 5 de dezembro de 2015.



Figura 4: Daguerreotipo de Honoré de Balzac (1799- 1850) por Louis-Auguste Bisson, 1845.⁴

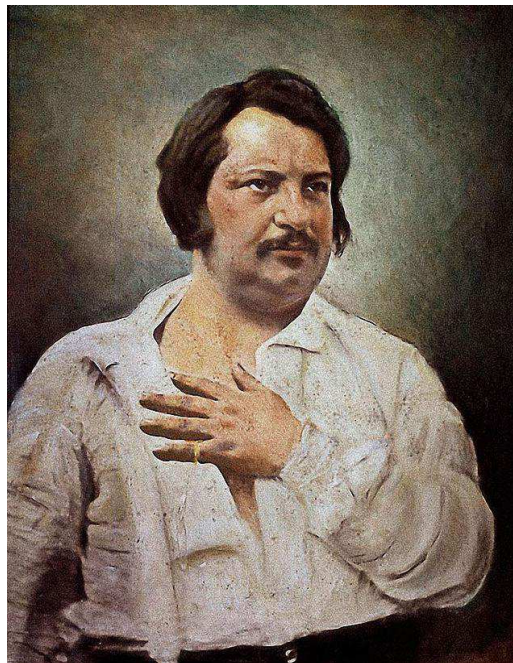


Figura 5: Fotopintura de Honoré de Balzac. Autor desconhecido, s.d.⁵

⁴ Disponível em: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/honore-de-balzac-french-novelist-daguerrotype-c-1845-photo-news-photo/89866430#honore-de-balzac-french-novelist-daguerrotype-c-1845-photo-by-louis-picture-id89866430>. Último acesso em: 9 de janeiro de 2016.

⁵ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_de_Balzac#/media/File:HBalzac.jpg. Último acesso em: 9 de janeiro de 2016.

A fotografia por sua vez, tem seus registros iniciais em 1826 quando Joseph Nicéphore Niépce conseguiu fotografar a vista de sua janela após dez anos de pesquisa, o que levou um tempo de exposição de oito horas. (Revista Fotografia Digital, s.d.: 9), como podemos ver abaixo:



Figura 6: Fotografia da Vista da Janela de Niépce, 1826. ⁶

No entanto Niépce entrou em contato com Louis Jacques Mandé Daguerre, que também realizava pesquisas no sentido de obter imagens.⁷ Juntos, em 1829 formaram uma sociedade (SANTOS, 2010) e, em 1835 Daguerre “(...) guardou, sem querer, uma chapa revestida com prata e sensibilizada com iodeto de prata em um armário. Eureka! No dia seguinte existia uma imagem revelada sobre a chapa.” (Revista Fotografia Digital, s.d: 10).

O governo francês adquiriu a patente do novo invento, e ainda “(...) recompensou com uma pensão generosa os inventores do daguerreotipo e, revelando os seus segredos, doou ao

⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Daguerre%C3%B3tipo#/media/File:Niepce_1826.jpg. Último acesso em: 11 de outubro de 2015.

⁷No entanto, é válido destacar que estudos foram realizados pelo francês Hercule Florence, radicado no interior da Província de São Paulo, no ano de 1833, mesmo não possuindo tanta tecnologia ele consegue desenvolver um processo fotográfico sobre o papel utilizando-se dos avanços no campo da química, mas que somente veio a público quando do anúncio do daguerreotipo. Além dele, destacamos ainda Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), William Henry Fox Talbot (1800-1877) e Hippolyte Bayard (1801-1887), todos reivindicando a paternidade da fotografia. (KOSSOY, 2014).

mundo a ‘propriedade’ sobre o uso do processo que, em princípio lhe pertencia.” (TURAZZI, 1995: 35)

Sendo assim, por volta de fins de 1839, organizou-se a expedição que pretendia dar uma volta ao mundo com o daguerreotipo, atracando no Rio de Janeiro, onde o invento foi recebido com muita simpatia por todos os brasileiros, inclusive pela Corte portuguesa que no Brasil havia se instalado desde 1808. D. Pedro II apaixonou-se de tal modo que chega a adquirir um daguerreotipo. Retratavam-se com tamanha frequência que o imperador, juntamente com sua família, foi dos que mais gastou em estúdios fotográficos. (TURAZZI, 2010)



Figura 7: Reprodução de imagem de um Daguerreotipo, Westlicht Auction, s.d.⁸

O comércio da fotografia no período imperial no Brasil cresceu consideravelmente, principalmente quando os ateliês passaram a não só produzir fotografias como também a ensinar o ofício fotográfico, o que levou ainda mais ao barateamento das fotografias. Além disso, havia as exposições universais em que eram apresentadas variadas fotografias, onde algumas recebiam premiações, o que enriquecia o currículo dos fotógrafos premiados e ainda divulgava a imagem do país como um espaço rumo à modernidade. Maria Inês Turazzi afirma que:

⁸ Disponível em: <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html>. Último acesso: 11 de outubro de 2015.

A fotografia, encarada como espelho da sociedade no século XIX, converteu-se, por isto mesmo, em imagem simbólica das conquistas que a ciência dessa mesma sociedade era capaz de alcançar, sendo talvez a mais importante delas a aceitação generalizada de sua própria objetividade e eficácia (...) (TURAZZI, 1995: 39)

Tal invento logo se popularizou por todo o mundo, por possibilitar que o retratado não tivesse que passar dias posando para que um retratista o pintasse, bem como em razão de seu baixo custo, a fotografia “(...) não deixa de ser também uma modalidade de ‘arte mágica’ (...)” (TURAZZI, 1995: 17), uma vez que era tão impressionante que encantou as pessoas, assim como outras invenções que se desencadearam ao longo de todo o século XIX. Aos olhos de Júlio Santos, a fotografia era um “(...) artigo de primeira necessidade para uma sociedade que atingia um nível social e econômico superior com a Revolução Industrial (...)” (SANTOS, 2010: 8)

No Brasil Imperial as fotopinturas também foram difundidas pelo fotógrafo e fotopintor Joaquim Insley Pacheco, que ganhou o título de fotógrafo imperial, realizando não só fotografias como também fotopinturas, como podemos visualizar na imagem a seguir (MAUAD, 1997)



Figura 8: Fotopintura da Princesa Leopoldina. Insley Pacheco, 1850.⁹

Vale salientar a existência de outros artistas fotopintores, além do aqui já referenciado Insley Pacheco, citados nos estudos de Maria Inez Turazzi: “São bastante conhecidos os

⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19782/princesa-dona-leopoldina>. Último acesso em: 1 de março de 2015.

nomes de artistas que abertamente se dispuseram à fotonpintura – à óleo, guache ou pastel – no Brasil: Auguste Moreau, J. Courtois, Ulrich Sttefen, Ernest Paft etc.” (TURAZZI, 1995:112)

Os retratos, uma temática comum no que diz respeito à arte pictórica, também ganham amplitude e receptividade com a nova técnica, a fotografia, introduzindo uma nova categoria, os chamados retratos *carte-de-visite* (6x9 cm), uma vez que as pinturas caíram em desuso devido à amplitude tomada pela fotografia neste período, como nos afirma Annateresa Fabris: “(...) bem outra é a reação da maioria dos artistas, que percebe no novo invento uma ameaça, não apenas em termos de criação, mas de domínio de mercado.” (FABRIS, 2008: 178)

Vale ressaltar ainda que os cartões de visita eram comumente produzidos devido a sua função de ser uma lembrança do retratado, e além disso, foram os responsáveis por disseminar este gênero pelo Brasil, por terem um custo muito baixo em relação aos preços cobrados para a realização de retratos via daguerreotipo (VASQUEZ, 2002).

O cartão de visita era um retrato que construía uma imagem que poderia ser ou não condizente com a realidade, uma vez que “(...) produzir um retrato usando terno, colete e calça como partes de um mesmo conjunto, além de complementos como cartola, guarda-chuva, bengala e óculos significava distanciar-se dos segmentos sociais desprestigiados (...)” (LIMA e CARVALHO, 2009: 52).

Além disso, acrescentava-se ao ambiente dos retratos objetos que remontam às pinturas europeias, como vasos ornamentados, colunas, pedestais e outros elementos arquitetônicos e/ou de luxo, artigos que demonstrassem a modernidade, como uma poltrona revestida em tecido com detalhes finos, a cortina ao fundo, uma espécie de escrivaninha, e um livro em cima desta última, como podem observar na imagem a seguir:



Figura 9: Cartão de Visita de Napoleón III. Disdéri, 1859. ¹⁰

Os retratos fotográficos assemelhavam-se muito às pinturas produzidas durante o século XIX, devido às suas características como a pose, vestuário, acessórios, objetos, planos de fundo, o foco no retratado, as expressões faciais, entre outros aspectos, que são possíveis de serem observados, levando o espectador a entender o que estas características querem representar. Tais aspectos eram importantes nestes retratos, pois de acordo com Turazzi: “A pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, atravessando toda a sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos.” (TURAZZI, 1995: 13).

Assim, podemos observar que as produções de retratos, seja através da pintura, fotografia ou da fotopintura, visam construir uma representação, deixar uma memória de algo ou alguém. Os retratos são intencionalmente produzidos e, por isso, devem ser vistos como algo não apenas a ser produzido para um determinado período de tempo, pois a imagem que ali está representada permanece para a posteridade. Nesse sentido, os indivíduos ao encomendarem a produção de um retrato, tendem a serem vistos pelas próximas gerações, em sua melhor forma, já que não é comum querer ser lembrado de forma indigna. Da mesma forma, ocorre com os retratos, não se quer e não se deseja ser visto em momentos ruins, mas

¹⁰ Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Carte_de_visite#/media/File:Napoleon_III,_CDV_by_Disderi,_1859-retouch.jpg.
Último acesso em: 1 de março de 2015.

sim no auge da beleza, da superioridade e da modernidade como nos afirma Ana Maria Mauad:

A pose é o ponto alto da mise-en-scène fotográfica oitocentista, pois nela combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica, a ideia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social, e a possibilidade de uma forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo e do trem a vapor. (MAUAD, 1997: 191)

Dessa maneira, é perceptível a preocupação com os modos como os indivíduos deveriam ser representados, mesmo que para isso o retratado assumisse uma posição não condizente com o seu status. É perceptível também que esta preocupação não partia somente do retratado que trazia dentro de si suas aspirações, mas também do fotógrafo que deveria “(...) calcular não só os tempos de pose, como também o cenário, a postura e todos aqueles atributos simbólicos que iriam emprestar ao cliente a imagem desejada.” (TURAZZI, 1995: 14). Assim sendo, os fotógrafos deveriam dispor de estúdios com variedade de objetos e/ou outros elementos que atendessem aos almejos de seus clientes.

A produção de retratos em fotopintura reproduz as questões postas acima. Os artifícios utilizados para que a imagem seja construída, segundo Sérgio Miceli, são de acordo com “(...) os reclamos e apelos dos retratados com vistas à modelagem de imagens ajustadas às suas necessidades (...) de outro lado, a oferta de procedimentos, soluções e linguagens por parte do retratista.” (MICELI, 1996: 21)

Na verdade a imagem passa por um processo de construção no qual o retratado tem a opção de escolher a maneira como quer ser conhecido, lembrado ou mesmo visto. Ao analisar os retratos produzidos por artistas como Portinari, Micelli afirma que:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma negociação entre o artista e o retratado, ambas imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação. (MICELI, 1996: 18)

Em meados do século XIX, quando do surgimento dos primeiros anúncios de ateliês fotográficos, enfatizava-se o caráter artístico das fotografias, e chegavam a anunciar até mesmo a presença de grandes pintores nos ateliês, o que atraía ainda mais a clientela (LIMA, 2008), tendo em vista que a posse de uma pintura denotava grande prestígio e status social.

Vale ressaltar ainda que, no Brasil, na década de 1890, propagou-se, assim como na Europa, o chamado movimento pictorialista, que tinha como objetivo trazer à fotografia o status de arte, utilizando técnicas e pinturas como referência em suas produções, além de ser um meio que vinha contrapor as técnicas modernas, consideradas por estes profissionais como técnicas artificiais. Neste período, disseminaram-se ainda pelo país os fotoclubes, associações que reuniam fotógrafos profissionais, amadores e demais intelectuais amantes das artes e da cultura, onde realizavam exposições que incluíam premiações. Nesses espaços, os artistas fotógrafos, como também eram chamados os pictorialistas, tinham influência e ampla participação (COSTA, 2008).

O pictorialismo consistia no uso de pigmentos que coloriam a cópia fotográfica em preto e branco. Essas produções tornaram-se alvo de crítica, uma vez que muitos consideravam que se perdia a essência da fotografia, em razão dos retoques que eram realizados. Era ainda uma prática taxada como antiga, levando em consideração as inovações tecnológicas que as produções pictorialistas não conseguiam acompanhar (LENZINI, 2007).

Nesse sentido, podemos identificar as discussões acerca da influência da pintura na fotografia, o que ocorre da mesma forma com as fotopinturas, que são frutos de processos semelhantes aos utilizados pelos fotógrafos artistas, uma vez que esta transita entre a fotografia e a pintura para surgir como uma nova obra. É válido destacar também que a fotografia em si é uma construção, assim como as produções descritas acima pelos pictorialistas. Não podemos esquecer que entre o fotógrafo e o retratado existe a câmera que é controlada pelo primeiro, e os desejos do segundo, respectivamente. Tanto retratados como os próprios fotógrafos influenciam no processo que culminará no retrato, além disso, são importantes as influências do tempo e do espaço no qual a obra está sendo produzida (CANABARRO, 2005). Sendo assim: “(...) a fotografia pode ser produto do pensamento e do espírito, do gosto e da inteligência. Pode ser a expressão de uma personalidade. Pode ser arte.” (FABRIS, 2008: 185)

Desta maneira, é possível observarmos que as fotografias, assim como as obras pictorialistas, não estão livres de alterações, sejam elas por meio de tinturas e/ou outros tipos de ornamentos que embelezam os retratos, o que naquela época era alvo de críticas, uma vez que o retoque negava o status da fotografia como arte, já que, com a utilização deste, era

possível inventar muitas coisas, o que tirava do novo invento sua característica de representação do real. (TURAZZI, 1995).¹¹

No entanto, em meados do século XIX a cultura do retratar-se era amplamente difundida entre as elites, mas com a modernização e desenvolvimento das cidades a fotografia passaria também a ser um meio de identificação na medida em que se torna cada vez mais acessível, caso das fotografias em molde 3x4 cm.

No advento da Revolução Industrial, o fluxo de pessoas nos grandes centros urbanos aumentou consideravelmente, isso devido às transformações que ocorreram no âmbito do mundo do trabalho. Com isso, houve um aumento significativo da criminalidade nas cidades, uma vez que nem todos os indivíduos conseguiam se inserir no padrão capitalista de vida que estava se desenvolvendo nestes grandes centros, o que levou a adoção de novos meios de identificação dos cidadãos. Assim, além do nome, passou-se a utilizar a fotografia como recurso de identificação, utilizado para todas as pessoas pelo Estado, o que promoveu a identificação daqueles que agiam contra a ordem pública, pelas instituições policiais, proporcionando assim agilidade para controlar e punir estes indivíduos. Sendo assim, formulou-se uma ambiguidade em relação ao retrato, pois este se tornou um privilégio, no que diz respeito ao ganho da identidade, e uma perda desse mesmo privilégio porque os indivíduos seriam controlados e vigiados, uma estratégia de poder sobre as massas (SCORSATO, 2012).

No entanto, as produções de fotopinturas foram possíveis graças às fotografias 3x4 e, principalmente devido ao surgimento dos negativos que permitiam a ampliação e a massificação da fotografia (RIEDL, 2002). A partir do negativo da fotografia de molde 3x4, tornava-se possível sua ampliação e o nascimento de uma fotopintura, seja colorida, com vestimentas nobres, acessórios, além das correções às imperfeições mais comumente solicitadas pelos retratados, quando na produção da obra.

Havia ainda as inúmeras discussões a respeito dos benefícios que a fotografia poderia proporcionar, principalmente aos pintores, uma vez que “Leva o artista a perceber mais do que veria normalmente, renova sua visão (...)” (FABRIS, 2008:189). No entanto, ainda

¹¹ Hoje, principalmente, as fotografias estão cada vez mais sofrendo alterações, como por exemplo, efeitos de cor, recortes, retoques, adição ou remoção de elementos etc., tudo isso devido ao desenvolvimento de aparatos tecnológicos que estão cada vez mais no alcance das massas das sociedades, e já existem críticas quanto ao uso excessivo de editores de imagens por todo o mundo.

convivia com a questão da cor nas imagens, problema este que vigorava no âmbito das fotografias, que tentou ser solucionado pelos artistas pictorialistas, como também pelas fotopinturas, como nos afirma Ana Maria Mauad:

Na realidade, a fotopintura fornecia um ar aristocrático à fotografia, aproximando-a dos quadros pintados a óleo, principalmente porque oferecia variedade de tamanho; inclusive retratos em tamanho natural, e coloridos, atributo interdito à fotografia do período que, apesar de algumas tentativas esparsas na Inglaterra e na França, ainda era exclusivamente em preto – e – branco. (MAUAD, 1997: 194)

Quanto às fotopinturas no Brasil, é evidente que estas tenham se espalhado por todo o país, por exemplo, nos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro (SANTOS, 2010). Entretanto, percebermos uma maior amplitude de fotopinturas no interior da região Nordeste, onde encontramos esses registros na grande maioria das residências. Além das obras, encontramos também os fotopintores, ainda que escassamente.



Figura 10: Fotopintura Tiago Santana e sua esposa. Mestre Júlio Santos, Áureo Stúdio, Fortaleza, 1997. ¹²

De acordo com Titus Riedl (2002), a cidade de Juazeiro do Norte, é um dos redutos onde podemos encontrar fotopintores em atuação, como o Mestre Abdon, um dos mais conhecidos na região. Em Fortaleza, podemos encontrar o fotopintor Mestre Júlio Santos,

¹² Disponível em: <http://www.cyroalmeida.com/arupa/index.php/fabricando-sonhos-julio-santos-e-o-retrato-pintado/>. Último acesso em: 5 de janeiro de 2016.

muito conhecido mundialmente, que realiza a produção, promove oficinas, além de exposições de fotopinturas.

Esses artistas continuam atuando e possuem métodos específicos de trabalho, além dos vendedores ambulantes que negociam as encomendas das obras. No capítulo seguinte abordaremos o processo de produção e comercialização das fotopinturas.

CAPÍTULO II

Negociação e construção: padrões e técnicas na produção de fotopinturas.

2.1 Origens das técnicas de fotopinturas.

A fotopintura, como aqui já mencionamos, é uma arte que também privilegia o gênero retrato. Ao visualizarmos essas obras vemos que há padrões que se repetem constantemente e que se assemelham tanto às pinturas, como a elementos dos *carte-de-visite*. Dentre eles podemos destacar a predominância de cores, a posição frontal dos retratados, as vestimentas masculinas, o uso de acessórios, como por exemplo, joias, e ainda os retoques que apagam as imperfeições e “embelezam” os retratados e toda a obra, como podemos ver na imagem a seguir:

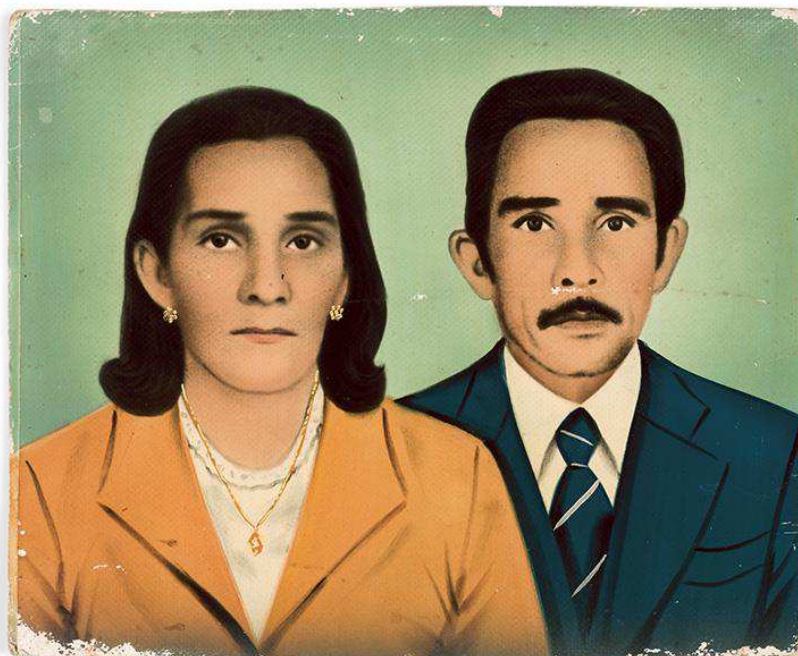


Figura 11: Fotopintura de casal anônimo. Coleção de Mestre Júlio Santos, s.d.¹³

¹³ Disponível em: <http://bienalnaifs2014.sescsp.org.br/galeria/cole%C3%A7%C3%A3o-mestre-j%C3%BAlio-11.aspx>. Último acesso em: 8 de abril de 2017.

Na sociedade contemporânea e tecnológica em que vivemos, a edição de fotografias tornou-se algo tão comum, que não nos chega a causar admiração e nem a sensação de que seja algo negativo, muito pelo contrário, vibramos com imagens editadas com softwares instalados em computadores, conhecidos como Photoshops.

A fotografia, em meados do século XIX, quando era encarada “(...) como duplicação do real” (BORGES, 2011: 16), ou seja, a fotografia tinha como função social apresentar uma veracidade dos fatos que era incontestável. Mas, para se legitimar, a fotografia fazia uso de critérios tradicionais norteadores da pintura e do prestígio de alguns fotógrafos de renome no mercado fotográfico. Pois, somente dessa forma, poderia validar-se como arte, já que muitos só a viam como uma simples técnica que propunha uma nova visão e um novo olhar sobre as coisas (BORGES, 2011).

Uma vez que a fotografia da época não era colorida, tornou-se muito comum retocar os retratos, prática que gerou uma discussão sobre o status da fotografia e um forte impasse no que diz respeito aos contatos desta última com a pintura. Pois, se o retoque “(...) de um lado, ampliava o mercado para a fotografia, atendendo aos reclamos de uma clientela desprovida de qualquer purismo conceitual, por outro lado transformava-se na negação do estatuto artístico da fotografia por si mesma.” (TURAZZI, 1995: 57)

Tais discussões proveem da necessidade de estabelecer um status artístico às fotografias, uma vez que a pintura era um gênero de retrato de grande relevância, principalmente para as elites europeias. Assim, podemos compreender que o retoque retirava a veracidade que as fotografias eram capazes de imprimir no imaginário dos indivíduos, uma vez que essa prática não apenas fazia o que seu próprio nome já afirma (retocar), mas também possibilitava retirar, acrescentar, ou seja, havia uma maior liberdade no que diz respeito à manipulação de uma imagem.



Figura 12: Fotografia de Madame Proust, mãe do escritor Marcel Proust. Foto: Paul Nadar (foto da direita está retocada), 1904.¹⁴

Mas, se bem analisarmos, as imagens fotográficas, principalmente as do gênero retrato, já eram manipuladas mesmo sem a prática do retoque, como nos explica Kossoy:

Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente. (KOSSOY, 2014: 122)

A partir da afirmação do autor Boris Kossoy, é muito perceptível observar como as imagens eram montadas, permitindo que o cliente assumisse uma máscara social, isto é, assumisse uma performance condizente com uma expectativa de autoimagem, sendo também uma manipulação.

Dentro desse contexto, surge na Europa o Movimento Pictorialista. Esse movimento surge com maior amplitude na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, por volta dos anos de 1890, tendo como base uma maioria de fotógrafos amadores que, de acordo com Déborah Rodrigues Borges, queriam apresentar “(...) uma fotografia que vai além da técnica, que mostre subjetividade, valorize o ato fotográfico e se desvincilhe do caráter documental que lhe era atribuído até então.” (BORGES, 2014: 3). Assim, podemos observar a constante busca de um status artístico da fotografia, assim como o adquirido pela pintura.

¹⁴ Disponível em: <http://olhave.com.br/2010/01/o-clique-captura-mas-nao-define/>. Último acesso em: 5 de março de 2016.

Os “fotógrafos artistas”, como eram chamados os adeptos do movimento pictorialista, como aqui já referenciamos, desenvolveram uma série de métodos de retoques feitos nos retratos. Aqui queremos destacar o bromóleo, que surgiu na Inglaterra em 1907, e consistia no branqueamento das fotografias em papel brometo, recebendo um acabamento de pigmentos oleosos, conferindo-lhe uma textura de pinturas a óleo. Outro método era a goma bicromatada, que consistia num papel produzido pelo fotógrafo de maneira artesanal, coberto pela goma (composta por goma arábica e dicromato de potássio), onde os fotógrafos adicionavam pigmentos, possibilitando uma cor aos retratos semelhantes às gravuras ou desenhos a carvão ou pastel (BORGES, 2014).

É importante destacar que ao longo dos anos as técnicas de retoques foram se aperfeiçoando. O fotógrafo alemão Hamfstängl, por exemplo, fazia o retoque das imagens no próprio negativo, tendo exibido os resultados de seu invento na Exposição Universal de Paris de 1855 (TURAZZI, 1995). Já, de acordo com Maria Inês Linhares Borges, podiam ainda ser utilizados para o retoque “(...) lápis, carmim, grafite e esfuminho, de coloração com óleo, aquarela e anilina.” (BORGES, 2011: 58)

O fato é que a prática do retoque foi a mais criticada no período de meados do século XIX, já que o caráter artístico das fotografias deveria ser respeitado, se esta quisesse impor-se como arte, no entanto, “(...) as razões de ordem econômica criavam novas exigências e impunham certas concessões que estavam vulgarizando a fotografia.” (TURAZZI, 1995: 58). É importante destacar que os retratados em pinturas podiam ter suas imagens retocadas e até mesmo alteradas em vários aspectos, porém, isso não se tornou alvo de críticas, diferentemente das técnicas de retoque em fotografias, que não eram bem vistas por grupos de fotógrafos que defendiam a imagem tal qual era reproduzida. De acordo com Fabris, um jornal de Nápoles, por exemplo, tece críticas à prática do retoque e da coloração, que serviam para corrigir erros cometidos pelo fotógrafo, e ainda afirma que o interesse dos artistas se dá por imagens reais e manifesta o desprezo destes por qualquer alteração nas imagens. (FABRIS, 2008: 22)

Entretanto, apesar das críticas, a produção de fotopinturas e de retoques nos negativos chegou a ser oferecida em anúncios de jornais e possuía representantes de grande porte, como Joaquim Insley Pacheco, fotógrafo e fotopintor reconhecido pela Augusta Casa Imperial, que realizou tanto fotografias, como fotopinturas de D. Pedro II e de sua família (MAUAD, 1997).



Figura 13: Fotopintura de Dom Pedro II. Insley Pacheco, 1865.¹⁵

Quanto ao modelo de fotopintura produzido nos Oitocentos, o caráter dessa produção era o “(...) desejo de transcender os muros do anonimato erigidos pelo ritmo acelerado e voraz da modernidade.” (BORGES, 2011: 41). A partir desta linha de pensamento, podemos observar que com as fotopinturas não era diferente, uma vez que naquele período o “(...) cruzamento de pintura e fotografia apresentava uma dupla vantagem: a de dispensar as longas e repetidas sessões de pose da pintura e, ao mesmo tempo, resolver um dos problemas básicos da fotografia de então: a falta de cor.” (VASQUEZ, 2002: 31)

Desta forma, possuir um retrato, e ainda retocado, era uma possibilidade de mostrar-se moderno, e com elevado grau de *status* perante toda uma sociedade que valorizava a cultura e a arte, restritas às elites. E as fotopinturas permitem justamente, às classes menos favorecidas, o privilégio de possuir tais obras, muitas vezes inspiradas em retratos de artistas, visando copiar estilo, e outros elementos (SANTOS, 2010).

¹⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/es/pessoa21635/insley-pacheco>. Último acesso em: 7 de janeiro de 2016.



Figura 14: Fotopintura de Maria Pabst e Baixio Ribeiro. Mestre Júlio Santos, Áureo Studio, Fortaleza, s.d. ¹⁶

Porém, com a descoberta da fotografia colorida, a amplitude do registro fotográfico aumentou consideravelmente em todo o mundo e a tornou muito mais popular do que se achava que esta já era. Desta forma, o que antes era algo restrito à grande maioria, tornou-se acessível a todos e a fotopintura, nosso objeto de análise, perdeu a sua utilidade tornando-se cada vez mais escassa. Entretanto, foi essa mesma tecnologia que permitiu o ressurgimento desta arte, uma vez que passou a usá-la a seu favor.

¹⁶ Imagem reproduzida de: SANTOS, Júlio. Interior Profundo - Mestre Júlio Santos, fotopintura. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2012, p. 90.

2.2 Processos: a construção de uma fotopintura.

A fotopintura não foi apenas abrangente no Rio de Janeiro, onde a Corte Imperial havia se instalado desde 1808. A arte da fotopintura espalhou-se por várias outras regiões do país, tais como: São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco e Ceará. A coloração de retratos era feita também através da aplicação de anilinas e pigmentos sobre o retrato, feita após o processamento fotoquímico da imagem, utilizando-se tinta d'água, pastel, ou óleo transparente. (SANTOS, 2010). Cristiana de Souza Parente, estudiosa da fotopintura, relata a utilização de “(...) tinta óleo com gasolina, ou tinta látex, pó preto de fuligem, pigmentos para alimentos, *crayons* nacionais, e *pó xadrez*.” (PARENTE, 1998: 272)

Hoje, a fotopintura não carrega a função de se aproximar dos moldes tradicionais da pintura. Uma vez que:

Para a foto-pintura, quase sempre, são usadas fotos antigas ou telas pintadas desgastadas, realizadas tempos atrás, quando ainda não havia fotografia colorida ou quando os recursos para a ampliação da imagem eram escassos e a qualidade da revelação, precária. (RIEDL, 2002: 112)

Assim, não é difícil para o leitor observar que a fotopintura hoje é vista como um processo de restauração de uma imagem:

Os fotopintores interferem nas fotografias utilizando as mãos e sensibilidade. (...) A técnica pode ser usada para restaurar e recuperar desde imagens danificadas pelo tempo a recortes de jornal de crianças assassinadas ou desaparecidas, reconstruindo-as e, algumas vezes, ressuscitando em forma de retrato uma pessoa falecida, pintando-a de olhos abertos, como se ela ainda estivesse viva. (Revista Fotografia, s.d: 33-35)

É válido destacar que a amplitude que as fotopinturas ganharam nas mais variadas localidades do país se deu devido aos “(...) anos 50 do século XIX, quando surgiram os negativos e a possibilidade de ampliação em papel.” (RIEDL, 2002: 111). Isto porque era muito comum as pessoas apenas possuírem retratos do modelo 3x4 cm, utilizados em documentos de identificação como o RG (Registro Geral). A partir da ampliação do retrato 3x4 cm, tornava-se possível realizar todo o processo que fazia nascer uma fotopintura.

E, no que diz respeito ao processo de realização de uma fotopintura, este é mais divulgado pelo fotopintor Júlio Santos, comumente conhecido por Mestre Júlio, residente da

cidade de Fortaleza e que pratica o ofício tanto manualmente, quanto com auxílio de software Photoshop. Seu trabalho é conhecido mundialmente, uma vez que realiza oficinas, exposições e ainda possui um livro publicado, *Júlio Santos: Mestre da Fotopintura*; onde relata sobre sua vida pessoal e seu trabalho como fotopintor.

De acordo com seu próprio relato, a produção da fotopintura passa por seis etapas de produção, divididas entre o recebimento dos retratos originais, o loteamento, a reprodução, os contornos, a ampliação, a colagem, convexage, a coloração, os retoques, as roupas, a afinação e o repasse. A primeira delas consiste na escolha do retrato que virá a ser transformado em uma fotopintura. O segundo passo é o processo de recorte do fundo da imagem, deixando apenas o rosto do retratado em evidência. Logo na sequência é feito o retoque nos detalhes do rosto, nos cabelos e onde mais se fizer necessário. Já no quarto passo do processo, desenha-se a roupa, no caso dos homens o paletó com gravata e no caso das mulheres blusas de manga ou vestidos, como é comum visualizarmos em uma fotopintura. Na quinta etapa, são acrescentados os detalhes na roupa, o acréscimo de joias e ainda detalhes de luz e de sombras. Por fim, pinta-se o fundo da imagem. Desta forma, nasce uma fotopintura. Quando a produção de fotopinturas ocorria em estúdios, comumente o trabalho era dividido, tendo em vista que cada profissional tinha uma especialidade, o que no final de todo o processo gerava uma fotopintura de muita qualidade, sempre atendendo aos apelos dos clientes que solicitavam tal serviço (SANTOS, 2010).



Figura 15: Reprodução de imagem das etapas de produção de fotopinturas, 2010. ¹⁷

¹⁷ Imagem reproduzida de: SANTOS, JÚLIO. Júlio Santos: mestre da fotopintura, - Fortaleza, CE: Tempo D'Imagem, 2010, pp. 72-73.

Aqui queremos mencionar a grande relevância do trabalho do professor Titus Riedl, intitulado *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro* (2002), que possui o tópico: “*O foto-retrato pintado*” que apresenta todo o processo de comercialização e produção de uma fotopintura. Seu trabalho se destaca por conter muitos detalhes a respeito da temática em estudo, uma vez que trabalhos científicos sobre o tema são muito escassos e de difícil acesso.

De acordo com Riedl, o trabalho de produção de uma fotopintura, não envolve apenas o fotopintor, mas outros indivíduos de elevada importância. Os profissionais envolvidos com a produção de fotopinturas são os: organizadores, vendedores ambulantes ou bonequeiros, como também são chamados, os puxadores de tela e, por fim, os pintores (RIEDL, 2002).

Os organizadores têm a função de mapear as cidades que serão visitadas, organizar a viagem, contratar os bonequeiros, além de fiscalizar as encomendas, a entrega e também o recebimento dos pagamentos. O vendedor ambulante tem a missão de andar em cada uma das residências oferecendo os serviços, o bonequeiro ainda deve fazer “(...) propaganda do baixo custo, da beleza da imagem em óleo (...)” (RIEDL, 2002: 113). Ou seja, o vendedor deve convencer aquele que virá a ser seu cliente dos benefícios da fotopintura, a qualidade do trabalho, utilizando-se dos mais variados artifícios, e ainda deve negociar a questão do pagamento, se é parcelado ou à vista, o que pode gerar alterações nos preços cobrados. Além disso, um aspecto de grande relevância do bonequeiro é o seu compromisso em atender aos desejos do seu cliente, como descreve o autor:

Quando recebe as fotografias originais, que podem ser retratos no tamanho de 3X4 cm, fotografias de álbuns ou outras telas já anteriormente pintadas e envelhecidas, o bonequeiro preenche algumas anotações num envelope (...). No envelope deve constar o endereço do cliente com indicações para o trabalho da ampliação, especificando detalhes da pintura, tais como: o tamanho do retrato desejado, as cores preferidas, corte de partes indesejadas, acréscimos, colagens etc., além de eventuais comentários sobre a moldura escolhida. (RIEDL, 2002: 113)

O puxador de tela é o responsável pela cópia e ampliação do retrato fotográfico. Este profissional deve atender aos pedidos do cliente quanto ao tamanho do retrato, uma vez que é comum a solicitação de pedidos de retratos que apresentem mais de um indivíduo. E enfim, o pintor de tela, de retratos, ou retocador, que irá retocar o rosto e os cabelos, desenhar a roupa, acrescentar detalhes e pintar o fundo da imagem (RIEDL, 2002).

A fotopintura, assim como a fotografia, faz parte de um processo intencional, seja por parte do retratado, que solicita o serviço, ou pelo fotopintor ou fotógrafo. De acordo com o estudo de Valter Gomes Santos de Oliveira (2014), sobre a fotografia no sertão da Bahia, com seu advento uma série de ateliês fotográficos começou a surgir nos centros urbanos, fazendo com que as elites sertanejas se dirigissem a tais estabelecimentos, o que levava a “(...) despertar volições também entre outros indivíduos dos sertões. Para atender aos anseios de muitos que poderiam pagar pelos serviços, era necessário que se aguardasse a passagem de algum *photographo* itinerante pelas cidades.” (OLIVEIRA, 2014: 29)

É importante frisar que o trabalho de itinerante, começa pouco tempo depois da abertura dos ateliês, já que havia fotógrafos que “(...) também exerciam a função de fotógrafos ambulantes.” (BORGES, 2011: 52). E com a fotopintura não foi diferente, os vendedores itinerantes, ofereciam seus serviços em muitas cidades do sertão do Nordeste, como também em grandes centros urbanos de outras regiões do país, o que fez tanto a fotografia, como também a fotopintura ganharem uma maior amplitude comercial, e aos clientes trouxe a comodidade, já que não precisariam se deslocar para solicitar esses tipos de serviços: “As populações dos sertões estavam entre aquelas desejosas por imortalizar suas autoimagens em retratos.” (OLIVEIRA, 2014: 62). O autor aqui, se refere aos sertões da Bahia, e em nosso estudo nos referenciamos aos sertões da região Nordeste do Brasil.

Desta maneira, aqui nos cabe um questionamento, era fácil confiar aos vendedores ambulantes as suas fotografias originais ou, até mesmo, a sua única fotografia? De acordo com uma das entrevistas realizadas nesta pesquisa, Maria do Socorro afirma que pensou que o vendedor poderia levar a foto e não voltar mas, conforme o prometido, após um mês e quinze dias, estava com a foto original e a fotopintura de seu filho em mãos.¹⁸

Assim sendo, podemos observar que as pessoas, ao transferirem aos vendedores ambulantes parte de sua história em imagens, esperavam responsabilidade no cuidado com as imagens, fidelidade ao que desejavam que fosse feito na fotografia e, ainda, confiança na devolução da mesma juntamente com o exemplar de fotopintura que fora encomendado.

¹⁸ Entrevista concedida por Maria do Socorro Gadelha de Albuquerque, realizada em sua residência no dia quatro de agosto de dois mil e dezesseis.

2.3 Padrões e estilos em fotopinturas.

Segundo Coli, “(...) o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai.” (COLI, 1995: 3). Sendo assim, o autor apresenta algumas atribuições para que determinado objeto seja considerado arte. O primeiro ponto do discurso refere-se aos críticos que analisam não só o resultado da obra, mas uma série de outros critérios, e a partir disso montam seus discursos que variam com o tempo e variam entre os críticos, pois as conclusões a cerca de uma obra podem ser relativas, bem como contraditórias. Mas, o aspecto que aqui queremos destacar é o estilo. Este atributo é constante nas obras principalmente de um mesmo autor, ou de vários autores de um período de tempo determinado em comum, e ainda de um único autor que apresentou em suas obras tendências em tempos diferentes de sua produção artística (COLI, 1995)

Sob a ótica das ideias do autor Jorge Coli, ao analisar obras de arte, como pintura, esculturas, músicas e filmes, podemos verificar um estilo nos retratos de fotopinturas, uma vez que há uma frequência na utilização de determinados elementos e que a classifica como arte.

A respeito da indumentária masculina, sempre visualizamos os homens de paletó e gravata, comumente em tons de cores que se repete, o que pode ser uma evidência como podemos ver na fotopintura a seguir, e como bem exemplifica Borges: “Na fotopintura, por exemplo, podem ser observados aspectos que se reproduzem de maneira semelhante em diversos retratos, em especial o tipo de vestimenta preferido para homens e mulheres, o uso de cores vibrantes (...)” (BORGES, 2011: 776).



Figura 16: Fotopintura masculina anônima. Coleção de Titus Riedl, s.d.¹⁹

Quanto às mulheres, não podemos afirmar se a vestimenta é uma blusa ou um vestido de mangas em tons distintos das cores azul e verde, uma vez que as fotopinturas focam o busto, como podemos ver na fotopintura a seguir:

¹⁹ Disponível em:
<https://s-media-cache ak0.pinimg.com/originals/a8/5a/f6/a85af6ec0f75bd3078203bf07da701d.jpg>. Último acesso em: 8 de abril de 2017.



Figura 17: Fotopintura feminina anônima. Mestre Júlio Santos, s.d.²⁰

É óbvia a percepção de que os retratados em fotopinturas sempre encontram-se representados de maneira rígida e frontal, existindo raras fotopinturas que apresentem formas diferentes. É válido salientar que os retratados, de acordo com Eder Chiodetto pediam que houvesse “Além do sumiço do preto-e-branco, um pedido comum dos clientes era para que se apagassem as sombras, também chamadas de “carvão”, do retrato original.” (CHIODETTO, 2010: 10)

A partir dos conhecimentos de Mestre Júlio, é possível observar que existe uma diferença entre as fotopinturas produzidas em diferentes estados do país. As fotopinturas do Rio de Janeiro, por exemplo, eram feitas a partir de pinceladas de tinta óleo e secante, e no fundo davam pinceladas como os artistas plásticos. Já em São Paulo, o que mudava era o fundo da imagem, que era escuro, mas o uso de tinta a óleo também era muito recorrente. Em Pernambuco, por exemplo, os fotopintores utilizavam muitas cores para as roupas, e estas mesmas cores eram utilizadas no rosto (SANTOS, 2010: 19-21).

Além das características acima destacadas, podemos observar que o gênero retrato é o mais comum no espaço de produção das fotopinturas, tendo em vista que estas eram produzidas para perpetuar a imagem de alguém, e ainda por que:

²⁰ Disponível em: <http://www.lilianpacce.com.br/e-mais/exposicao-mestre-julio-santos-fotopintura-pinacoteca-sp/>. Último acesso em: 8 de abril de 2017.

O retrato é o principal tema nas lembranças das coleções de fotografias das famílias. Como meio de grande importância na construção e preservação da memória coletiva, os retratos estavam sintonizados, nos sertões, com os estilos das modas ditadas nas grandes cidades. (OLIVEIRA, 2014: 170)

Desta forma, possuir uma fotopintura trazia a conotação de se estar acompanhando os novos tempos, a modernidade, e ainda era uma forma de levar os indivíduos a ter “(...) a chance de concretizar as representações que idealizam de si mesmos, unindo as vantagens do realismo fotográfico e interferindo nesse mesmo realismo quando ele se torna indesejado” (BORGES, 2011: 772).

Juntamente a isso, observamos também que os retratos de fotopinturas mais encontrados nas residências são de casais, mesmo sabendo que podemos encontrar fotopinturas de um único indivíduo, como visualizamos anteriormente.

No que diz respeito aos casais: “O retrato de casal é um modelo clássico do universo das imagens de famílias, sobretudo as mais abastadas.” (OLIVEIRA, 2014: 174). É válido destacar que nas fotopinturas que apresentam casais, os homens variam de posição, ora aparecendo à direita, ora à esquerda, no entanto, o que nos chama a atenção é o fato de as mulheres sempre se apresentarem à frente dos homens nas fotopinturas, ou seja, apresentam-se as figuras femininas no primeiro plano da imagem e os homens como segundo plano, como observamos na imagem abaixo:



Figura 18: Fotopintura de casal anônimo. Coleção de Júlio Santos, s.d.²¹

²¹ Imagem reproduzida de: SANTOS, Júlio. Interior Profundo - Mestre Júlio Santos, fotopintura. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2012, p. 55.

Em contrapartida, apesar de aqui já termos tratado da fopintura como a arte que trouxe a cor aos retratos, uma vez que a fotografia ainda não havia desenvolvido tal atributo, é curioso a fopintura a seguir, que apresenta apenas alguns pontos coloridos, como a gravata na cor azul, e o colar de cor dourada, e predominando no restante da imagem as cores pretas e brancas, tanto nos retratados quanto no fundo da imagem, assemelhando-se muito à fopintura de D. Pedro II (ver figura13, pág. 34), produzida por Insley Pacheco apresentada nas primeiras páginas deste capítulo:



Figura 19: Fopintura de Cosmo Francisco da Silva e Ana Maria Sarmiento. Produzida no estabelecimento de Getúlio Fotografias, s.d.²²

Compreendemos dessa forma que, surgiram inúmeras técnicas de retoque de imagens, porém, estas ao longo do tempo foram se desenvolvendo e ainda, variando conforme os artistas de cada região, como é o caso das fopinturas. Assim, no próximo capítulo abordaremos a respeito das trajetórias de um conjunto de exemplares de fopinturas, através dos relatos de seus proprietários, analisando não somente os sentimentos e afetos despertados pelas imagens, como também os padrões, técnicas, e intervenções impressas por clientes e fopintores nas imagens encomendadas.

²² Arquivo Pessoal de Raquel Ana Sarmiento.

CAPÍTULO III

Imagens e memórias: fotopinturas e suas trajetórias.

A fotografia até meados do século XX, bem como imagens de outra natureza, era utilizada apenas como elemento decorativo ou de confirmação dos textos escritos, sofrendo enorme resistência quanto ao seu uso como fonte.

Os registros fotográficos eram tidos como incontestáveis, já que eram capazes de reproduzir fielmente as cenas. Entretanto, a partir das transformações ocorridas no campo da historiografia e da abertura de novas possibilidades de fontes documentais, a fotografia, passou a ser utilizadas como objeto de estudo, uma vez que:

(...) preenchem uma função que ultrapassa o simples papel de registro; dependendo da projeção do espectador ou proprietário, as imagens ganham, muitas vezes, a função de documentos preciosos, com valores afetivos, e, em alguns casos até de fetiches particulares. (RIEDL, 2002: 15)

Os exemplares de fotopinturas, que analisamos nesse estudo são vistos como objetos de grande estima, já que em muitos casos representam grandes acontecimentos que marcaram a vida desses indivíduos. São também uma forma de sentir a presença daqueles que já se foram.

As fontes iconográficas são capazes de evocar inúmeras perguntas quando são utilizadas para fins de pesquisas histórica, por exemplo, bem como são meios capazes de revelar várias histórias, que uma vez “(...) contadas a partir da apreciação de uma imagem, são sempre densas e complexas, indo muito além do enquadramento da foto e revelando um extracampo bastante significativo.” (MAUAD, 2001: 167-168)

Pretendemos abordar neste capítulo, a partir do conjunto de fotopinturas estudadas, essas histórias que ultrapassam as imagens e que trazem consigo lembranças, emoções, dores, alegrias e tantos outros sentimentos, permeados nos depoimentos dos sujeitos entrevistados. Para Mauad (2007):

(...) as imagens não falam por si mesmas, interpretar seus significados, atribuir-lhe valor estético, compreender suas representações sociais, descrever seus espaços de

sociabilidades e comportamentos subjacentes, identificar seus personagens, tudo isso obriga aos estudiosos das imagens do passado o recurso a outras fontes de informação. Dentre estas, o relato oral, quando possível, é o que mais se acomoda às tramas da memória. (MAUAD, 2007: 3)

Para tal fim, serão analisadas oito fotopinturas encontradas em residências na cidade de Vieirópolis, no Alto Sertão nordestino, tendo sido produzidas em diferentes cidades, porém, com uma série de características comuns como veremos nas análises a seguir.

1. Maria Cassimiro



Figura 20: Fotopintura de Maria Cassimiro Vieira da Silva, Brasília, fotopintor de Juazeiro do Norte, s.d. ²³

A fotopintura acima configura o estilo denominado busto para fotopinturas individuais, onde a mesma é retratada com olhar marcante. Encarando o espectador. De cabelos negro e curto, com certa altura no centro e uma leve entrada na testa. Porém, com a cabeça meio que de lado, nos dando a impressão de que seu pescoço não se encaixa bem em sua vestimenta, de coloração verde em meio ao fundo de cor azulada.

A perda de seu pai levou Maria Cassimiro ao trabalho ainda muito jovem, juntamente com seus irmãos, o que os impediu de estudar. Aos poucos as coisas foram se reordenando e, em sua mocidade, entrou em contato com o primeiro fotógrafo, que fez seu registro para que pudesse ter uma lembrança de seu tempo de juventude: “(...) E quem tirava as nossas fôti era... era aquele Chico de Rimurar, Chico de Rimurardo. Ele tirava a foto da gente preto e branco, não tinha essa história de colorido não” ²⁴. A partir desse exemplar foi possível a produção de sua fotopintura.

Ao mexer nas coisas de dona Maria Cassimiro, sua filha Maria, que residia em Brasília, encontra a fotografia de sua mãe quando jovem, levando-a sem que ninguém

²³ Acervo Pessoal de Maria Cassimiro Vieira da Silva.

²⁴ Entrevista concedida a mim por Maria Cassimiro Vieira da Silva em sua residência no dia 24 de agosto de 2016.

soubesse. Tempos depois, quando retornou à Vieirópolis, Maria presenteia sua mãe com uma fotopintura colorida.

De acordo com a entrevistada, sua filha Maria, lhe contou que ambulantes passaram em sua residência, identificando-se como vindos de Juazeiro do Norte e oferecendo o serviço de ampliação e coloração de retratos, o que resultou na fotopintura que vimos acima.

Porém, apesar de ter gostado do presente e do resultado colorido de sua fotopintura, a entrevistada destaca que houve alguns elementos que foram modificados em comparação com o retrato original: “A diferença é que minha roupa era branca, a blusa branca. (...) meu cabelo nunca foi preto, foi loiro”²⁵. Desta forma, observamos o contraste do original, onde sua roupa era branca e na fotopintura ficou verde, bem como seu cabelo, que de loiro tornou-se preto. Vemos claramente que foi alterado pelo fotopintor, não necessariamente na forma, mas no excesso de cor.

Devido às dificuldades enfrentadas por ela e por sua família, retratar-se não era algo que realizavam com frequência, sendo este o único retrato de seu tempo de juventude. Maria Cassimiro, mais conhecida como dona Nenice, em seu depoimento, relata a simplicidade de sua família, bem como os momentos de sofrimentos que enfrentaram:

Aí perdi meu pai, e a gente sofreu muito, porque quando ele morreu a gente tava muito pequeno, muito novo, eu tava com onze ano como eu lhe disse, Kiki minha irmã tava com.. com nove, e Zé meu irmão tava com dez. (...) E o Pará, que é Beé, a gente chama Beé, ele tava só com cinco ano, e cinco ano ele ia pra roça, deixava uma água a gente, arrancava uns pezim de mato, que a gente as vezes até chorava com pena dele, que ele era muito pequeno pra tá ajudando a gente nas roça.²⁶

Mesmo assim, possuir um retrato seu, dos tempos da juventude, provoca boas lembranças na entrevistada:

Que no tempo que a gente era jovi, a gente era tudo feliz, feliz assim porque a gente ficava, as família ia lá pra casa, a gente ficava se divertindo, e.. ia pro açude grande, tomava banho, mamãe reclamava, (sua mãe dizia): não vão essa hora, (ela e seus irmãos diziam): não mamãe a água é fria a gente tem que ir tomar banho não tem nadinha, aí ela dizia, pois é, venha logo não, vão demorar muito não, que a gent... ela tinha muito medo de a gente podia se afogar né.²⁷

²⁵ Idem, 2016, p. 48.

²⁶ Idem, 2016, p. 48.

²⁷ Idem, 2016, p. 48.

Hoje em sua residência, há vários retratos seus e de seus familiares, esposo, filhos, netos e bisnetos, todos expostos nas paredes da sala, e junto a eles a sua juventude retratada por meio de sua fotopintura.

2. Maria Vieira da Costa e Bianô Vieira da Costa



Figura 21: Fotopintura de Maria Vieira da Costa e Bianô Vieira da Costa. Vieirópolis, s.d., fotopintor desconhecido.²⁸

Ao contrário do que é comum nas fotopinturas, o exemplar visto anteriormente, apresenta Maria Vieira da Costa, de olhar sereno e com leve expressão de sorriso em meio aos lábios fechados, e Bianô Vieira da Costa, de expressão séria e olhar distante, diferentemente de sua esposa, que encara com firmeza a câmera.

Embora seja característico das fotopinturas corrigir as imperfeições e embelezar os indivíduos, este exemplar não apresenta seus retratados no esplendor de sua juventude, mas com traços que demonstram serem pessoas já idosas. Há ainda alguns elementos mal acabados como as orelhas de Maria Vieira que parecem misturar-se aos seus cabelos, e como já mencionado, em seus lábios há uma leve expressão de sorriso, embora este não esteja aparente na imagem, e as sobrancelhas de Bianô Vieira, sendo à esquerda de maior espessura que a sobrancelha do lado direito. Esses elementos evidenciam a intervenção do fotopintor.

²⁸ Arquivo Pessoal de Ana Vieira de Assis.

No entanto, elementos como a predominância de tons de cor azul, tanto na indumentária masculina quanto na feminina, aparecem neste retrato. Destaca-se ainda o fundo de cor rosa, não muito característico das fotopinturas aqui analisadas, salvo exceções dos exemplares que apresentam imagens de fundo.

O retrato só foi produzido após a morte do pai de Ana Vieira de Assis, estando sua mãe ainda viva, utilizando duas fotografias em molde 3x4 cm, que hoje se encontram em posse de duas de suas irmãs. Sobre esse exemplar, vale salientar de que se trata de uma cópia da fotopintura original do casal. A fotopintura original, quando pertencia à Ana Vieira, ficava exposta na parede de sua residência, porém, a imagem estava se deteriorando, o que a fez despertar para a realização de uma cópia. Atualmente, o retrato fica na parede da sala, visível aos olhos de qualquer pessoa que visite sua casa.²⁹

A cópia do exemplar que pertence à nossa entrevistada Ana Vieira, foi feita pelo fotógrafo da região de Vieirópolis, Getúlio, que realizou algumas alterações nas cores em relação a fotopintura original. O novo retrato possui cores de um tom bem mais forte, como vimos anteriormente comparando-se à primeira fotopintura:



Figura 22: Fotopintura original de Maria Vieira da Costa e Bianô Vieira da Costa. Vieirópolis, s.d., fotopintor desconhecido.³⁰

²⁹ Entrevista concedida por Ana Vieira de Assis, realizada no dia 5 de agosto de 2016 em sua residência.

³⁰ Arquivo Pessoal de Luzia Vieira, irmã de Ana Vieira de Assis.

No exemplar acima, vemos a fotopintura o original, a primeira fotopintura a ser produzida, com dona Maria Vieira e Bianô Vieira retratados com a face em tons de preto e branco, apenas contendo coloração nas roupas, como também na moldura da imagem de cor azul, com detalhes em dourado nas bordas desta última. Ao compararmos com sua cópia, observamos que a moldura da imagem foi eliminada e as faces dos retratados ganharam cores, suas vestimentas permaneceram em cor azul, sofrendo apenas uma alteração no tom. É válido salientar que na cópia, existe um corte na parte inferior da imagem, já que na fotopintura original podemos observar que a blusa de Maria Vieira e o paletó de Bianô Vieira aparecem mais. Outra diferença é que o fundo, antes preto e branco passou a ser cor de rosa. Na cópia, a intervenção do fotopintor é muito mais evidente, o artista deixou uma marca.

Ana Vieira de Assis, filha do casal retratado na fotopintura acima, foi retirada da escola pelo pai para trabalhar na roça, afirmando sobre a infância e adolescência não saber de nada, mas saber que fora criada desde cedo trabalhando. Mulher de poucas palavras, dona Ana Vieira, mais conhecida por Santana, demonstra uma emoção contida, causada pela dor da perda de seu pai, Bianô Vieira da Costa: “Igi, lembra muita coisa. Na... na... No tempo que ele era vivo, que ele ia pros canto mais a gente, me lembra muitas coisas dele. Só isso.”³¹.

São muitas as lembranças relacionadas à fotopintura, que sempre esteve presente na vida de dona Ana Vieira, como a própria afirma: “É o amor que eu tenho por eles, tando vendo ali, é mesmo que tá vivo aqui dentro de casa.”³² Ao mesmo tempo em que materializa o parente no cotidiano da família, a imagem também sinaliza sua ausência: “É, é de alegria, é, quando eu vejo assim, eu... eu tenho alegria. Mas, depois que morreu é um negócio assim, de uma alegria e outra vez com uma tristeza também né?”³³.

3. Francisca Félix

Francisca Félix da Silva, séria e de olhar penetrante, embora talvez um pouco assustada, aparece na fotopintura em meio a uma paisagem onde é possível visualizarmos casas, árvores verdes e troncos secos. É evidente não se tratar de paisagem local, parecendo

³¹ Idem, 2016, p. 51.

³² Idem, 2016, p. 51.

³³ Idem, 2016, p. 51.

mais tratar-se de um fundo de outra imagem com vegetação e casas cuja arquitetura remete aos países do hemisfério norte. É provável que o fotopintor tivesse uma coleção de paisagens de fundo, que dão a ideia de que o retratado estava viajando para algum lugar longínquo. Francisca aparenta ter certa idade no momento do registro, embora as rugas tenham sido claramente retiradas pelo fotopintor. A ampliação de sua fotografia foi feita num tamanho grande, uma vez que seu rosto ocupa quase a totalidade do seu retrato, e sua imagem é muito próxima, como se houvesse um zoom.



Figura 23: Fotopintura de Francisca Félix da Silva, São Paulo, fotopintor desconhecido, s.d.³⁴

Essa fotopintura, ao contrário das demais, que sempre estiveram expostas, mantém até hoje guardada e nunca havia sido vista por ninguém além de Jandeilda Adelino da Silva, filha de Francisca, e sua família. Mas como tive conhecimento desta fotopintura? Ao visitar sua sogra, que também possui uma fotopintura analisada neste trabalho, Jandeilda ouviu nosso primeiro diálogo e, espontaneamente, mencionou possuir uma fotopintura de sua mãe, saindo em seguida para buscá-la. Nesse contexto deu-se nossa primeira conversa a respeito da pesquisa.

De acordo com o depoimento de Jandeilda Adelino, a mesma teve um início de infância comum. Como toda criança, gostava de brincar, ajudava sua mãe nas tarefas

³⁴ Arquivo pessoal de Jandeilda Adelino da Silva.

domésticas, e lembra ter sido feliz. Mas, sua infância fora marcada por uma dor tremenda. Entre lágrimas relata: “(...) aconteceu uma tragédia na minha família, é... meu pai matou a minha mãe. E depois disso, já fui virando adulto antes do tempo né, já não brincava mais, fui logo pra trabalhar pra poder sobreviver”³⁵.

Como Jandeilda e seus irmãos ainda eram crianças quando da morte de sua mãe, ocorre que uma de suas tias, ao encontrar a única imagem de sua irmã, com receio de seus sobrinhos esquecerem a mãe, levou a fotografia de molde 3x4 para São Paulo e aproximadamente três meses depois, envia a fotopintura para as filhas de Francisca Félix da Silva.³⁶

Visualizando a fotografia original, a seguir, podemos observar que a retratada na fotopintura apresenta-se com um ar de maior elegância, já que as cores da imagem são bem vivas, o que faz parecer ter sido produzida com o auxílio de Photoshop, já que as fotopinturas produzidas na região Nordeste, que aqui são analisadas apresentam tons de cores suavizados, bem como, devido ao fundo da imagem que não aparenta ter sido pintado, mas de fato retirado de outro lugar e inserido na imagem.



Figura 24: Fotografia 3x4cm, de Francisca Félix, s.d.³⁷

³⁵ Entrevista concedida por Jandeilda Adelino da Silva, no dia dez de agosto de dois mil e dezesseis, em minha residência por opção da entrevistada.

³⁶ Idem, 2016, p. 54.

³⁷ Arquivo pessoal de Jandeilda Adelino da Silva.

É perceptível a intervenção do fotopintor nos cabelos bem como no vestuário de Francisca Félix. Como podemos observar ao comparar a fotografia original com a fotopintura, os cabelos da retratada ganham mais volume, uma vez que no exemplar original seus cabelos aparecem por cima dos ombros, enquanto que na fotopintura aparecem para trás, o que dá a ideia de que o comprimento é maior. Quanto a sua roupa, esta é totalmente modificada, o que parece uma camiseta, na fotopintura torna-se uma blusa aberta na frente de cor branca com um pequeno detalhe de cor preta, deixando-a mais alinhada, uma vez que na foto original sua roupa apresenta-se mais casual.

Além de ter a função da lembrança, já que a fotopintura assim como a fotografia “(...) é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro.” (MAUAD, 1996: 80), a mesma traz consigo uma carga emocional muito forte, devido principalmente às causas da morte da retratada e as consequências que esta tragédia trouxe à Jandeilda e a sua família. Talvez por isso a imagem fique guardada, diferente das demais fotopinturas encontradas na pesquisa: “E eu olhando aí sempre me bate aquela angústia, começo a chorar. Pra mim, eu acho, não é que eu queira esquecer, que jamais eu vou esquecer, por ter perdido ela tão nova, mas jamais vou esquecer. Mas eu acho melhor guardada.”³⁸

4. Francisco Albino

Ao contrário de Jandeilda, dona Maria do Socorro Gadelha de Albuquerque sempre exibiu a imagem de seu filho, que fora assassinado ainda jovem, com um tiro acidental pelas costas, o que a fez despertar para reproduzir um retrato do mesmo.

³⁸ Idem, 2016, p. 54.

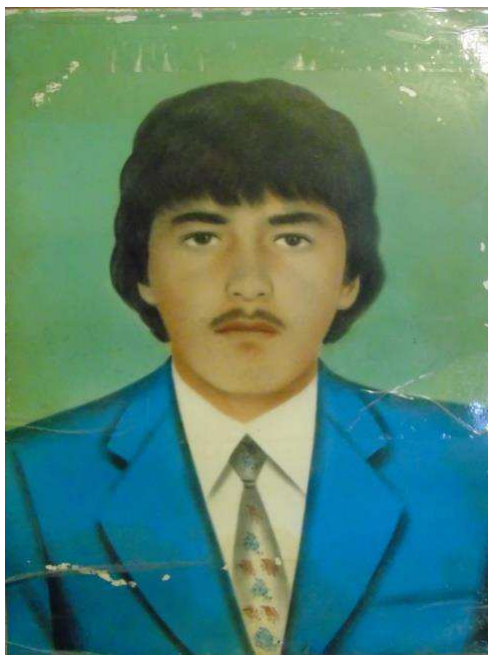


Figura 25: Fotopintura de Francisco Albino de Albuquerque, fotopintor desconhecido do Estado do Ceará, s.d. ³⁹

Maria do Socorro, jovem que se casara muito cedo, tinha um marido doente, trabalhou muito tempo na roça, desde a infância até depois de casada. De família grande, teve onze filhos, que foram criados por ela, sozinha, uma vez que o esposo era doente e, passou a maior parte da vida internado. Teve três filhos mortos, dois que faleceram ainda bebês, e Francisco Albino de Albuquerque, retratado na fotopintura anterior e, falecido com vinte anos. ⁴⁰

A fotopintura de Francisco Albino foi realizada a partir de uma foto 3x4 cm, (tirada para que fizesse seus documentos, o RG e certificado de reservista) e encomendada a um ambulante do Ceará, onde Maria do Socorro solicitou que fosse produzida de acordo com a original, tendo custado trinta cruzeiros e chegado em suas mãos após um mês e quinze dias. ⁴¹

Porém, ao compararmos as duas imagens, vemos que apesar do pedido da cliente a fotopintura de Francisco Albino não fora produzida conforme a foto original. Talvez o vendedor ambulante até tenha anotado as exigências solicitadas no ato da encomenda, porém, é possível que o fotopintor não tenha compreendido ou até mesmo não tenha conseguido realizar tal qual a foto original, o que resultou em interferências em alguns aspectos do retratado, como podemos observar a seguir:

³⁹ Arquivo Pessoal de Maria do Socorro Gadelha de Albuquerque.

⁴⁰ Idem, 2016, p. 39.

⁴¹ Idem, 2016, p. 39.



Figura 26: Fotografia 3x4 cm, de Francisco Albino de Albuquerque, 1979. ⁴²

Percebemos assim, uma mudança muito significativa nos traços de Francisco, dando a impressão de serem duas pessoas diferentes, já que são poucas as semelhanças encontradas entre as imagens. Nesse caso específico, o paletó e a gravata conferem semelhança entre os retratos, embora o desenho da roupa seja bastante diferente e fique evidente a intervenção do fotopintor. Os olhos são muito parecidos, porém, o cabelo cacheado na fotografia original é totalmente eliminado na fotopintura, além de ter sido inserido um bigode que não consta na fotografia original.

Nossa entrevistada aprovou o resultado, embora afirme: “Só num ficou mais parecido com ele porque o rapaz estirou o cabelo dele né, que era cacheado, (huhum) e botou o bigode que ele não tinha.” ⁴³ Apesar das diferenças, todos aqueles que tiveram contato com a fotopintura já a reconheciam como sendo Francisco Albino de Albuquerque.

A fotopintura de Francisco era exposta na parede de sua residência mas, com o passar dos anos, devido às trocas de molduras, terminou rasgando. Hoje se encontra colada com fita adesiva na parte interna da porta do guarda-roupa de Maria do Socorro, que diz sentir muitas coisas: “(...) Muita falta, eu nem gosto de olhar, mas é isso mesmo né.” ⁴⁴

⁴² Arquivo pessoal de Maria do Socorro Gadelha de Albuquerque.

⁴³ Idem, 2016, p. 39.

⁴⁴ Idem, 2016, p. 39.

5. Maria de Lourdes Pordeus

A juventude não foi apenas registrada após mortes precoces, mas também marcando momentos importantes da vida de nossas entrevistadas, como por exemplo, na fotopintura a seguir:



Figura 27: Fotopintura de Maria de Lourdes Pordeus, fotopintor desconhecido de Recife –PE, s.d. ⁴⁵

Jovem, bela, e recém-formada: é desta forma que foi perenizada a imagem de Maria de Lourdes Pordeus em sua residência. Visível aos olhos de todos que chegam e sempre muito elogiada por quem a observa, representa ainda uma vida voltada aos estudos.

A fotografia original está no padrão cartão de visita, um tanto maior que o 3x4 cm. Foi encomendada a um vendedor ambulante vindo do Recife que, ao ver a fotografia já um pouco estragada, convenceu-a a encomendar uma fotopintura. O novo retrato foi produzido colorido e, ficaria sempre exposto na parede de sua residência. Sobre a encomenda, dona Maria de Lourdes recorda: “Ah, isso tudo foi combinado com meu jeito. (Huhum) Aí eu quem dei o modelo.” ⁴⁶, evidenciando que o ambulante fez todas as anotações com relação às cores solicitadas por nossa entrevistada, o que a deixou satisfeita quanto aos resultados. Júlio Santos, muito bem exprime sobre a importância do trabalho do vendedor:

⁴⁵ Arquivo pessoal de Maria de Lourdes Pordeus.

⁴⁶ Entrevista concedida por Maria de Lourdes Pordeus, realizada em 1 de setembro de 2016 em sua residência.

Olha como a anotação do vendedor como era interessante: “João Eudes Fotografia. Nome: Mariadocarmo”, assim emendado. “Maria do Carmo Sampaio Nascimento. Canidezinho. Bairro: Antônio Pereira. Cidade: Ibiquitinga”. Pediu um G2, 20x25cm. “Valor: R\$ 50,00” (...) O vendedor, ele anda no universo da fotografia. Ele sabe onde é que tá o cliente do retrato. (SANTOS, 2010: 19)

O processo de negociação realizado pelos vendedores nos mostra que, além das informações acima mencionadas pelo autor, este era o grande responsável por transmitir de maneira correta os desejos dos clientes, a respeito, por exemplo, de cores, vestuário, o acréscimo ou a retirada de elementos, sempre visando obter a melhor imagem de si próprio ou de um ente querido.

A fotopintura materializa um momento importante na vida de Maria de Lourdes, representada com seriedade, um olhar altivo, de pele impecável, em pleno auge de sua juventude. Trata-se de um exemplar de fotopintura que a faz rememorar seus tempos de estudante e a sua trajetória desde a infância: “Eu tinha cinco anos e eu já sabia os estados do Brasil. Já lia e escrevia, e num sabia, rapaz não sabia. Aí eu fui pra outra sala, lá pra eu mostrar os estados do Brasil, botaram uma cadeira, tão pequeninha que eu era”⁴⁷.

Maria de Lourdes Pordeus, juntamente com sua família diferencia-se dos demais entrevistados, pelo fato de retratarem-se com frequência, enquanto os outros afirmam dificuldades, principalmente financeiras, para a realização de fotografias. O fato de residirem na cidade de Sousa, um polo maior e que oferecia melhores recursos, facilitava o acesso aos profissionais da fotografia na época. Porém, em razão das inúmeras mudanças da família, a maioria de suas fotografias foram perdidas, restando de sua infância uma única foto, como podemos ver a seguir:

⁴⁷ Idem, 2016, p. 59.



Figura 28: Fotografia de Maria de Lourdes quando criança. ⁴⁸

Nesta imagem, Maria de Lourdes é retratada em seu cotidiano, na rua, em cima de um banco e contra a sua vontade, de acordo com seu próprio relato.⁴⁹ A mesma aparece de braços cruzados, a boca fechada e com ar de seriedade. Seu rosto na imagem não é tão nítido já que a fotografia está desgastada. Quanto a sua indumentária, não dá pra discernir de se tratar de um vestido ou de uma blusa estilo bata, e se a parte inferior é um short ou sua roupa íntima. Diferentemente de sua fotopintura, que apresenta uma imagem posada, com vestimenta específica para a ocasião (sua formatura), sendo representada de maneira formal e elegante. É válido destacar que a sua fotopintura fica exposta na sala de sua residência, enquanto que seu retrato de infância fica em um dos quartos da casa bem escondido, o que nos permite perceber o desejo dos indivíduos de serem vistos em suas melhores formas.

Há um fato curioso relacionado à fotopintura de Maria de Lourdes. Logo quando recebe a imagem, encontra uma amiga, apelidada de Capita a rezar aos pés do retrato, o que a faz indagar:

O que é Capita? - Mas mulher, ô santa linda, Santa Terezinha do Meinino Jesus (falou Capita), - Eu disse: mulher aí sou eu. (Capita responde) - Vala Nossa

⁴⁸ Arquivo Pessoal de Maria de Lourdes Pordeus Fernandes.

⁴⁹ Idem, 2016, p. 59 .

Senhora, mas não tem nada não, era uma menina, tem nada não, era virgem, e era mesmo, nova.⁵⁰

Ficou claro aqui que a retratada não está reconhecível na ftopintura, nem pela própria imagem. A distância dos tempos de Maria de Lourdes, hoje com oitenta anos, também são sentidos por ela: “Ave Maria! Tem hora que eu fico aqui sentada, que o meu canto é aqui de noite, aí eu fico olhando, aí me levanto, chego lá e digo: Ah, meu Deus quem era eu?”⁵¹

6. Maria do Socorro Martins e Gival Pordeus Silva

Além de sua ftopintura, Maria de Lourdes mantém em sua residência a ftopintura de seu esposo, Gival Pordeus Silva, e de sua primeira esposa, Maria do Socorro Martins:



Figura 29: Ftopintura de Maria do Socorro Martins e Gival Pordeus Silva. Recife-PE, ftopintor ambulante desconhecido, s.d.⁵²

Este exemplar foi encomendado por um dos filhos de seu esposo, Geraldo, que deu a ftopintura de presente a seu pai, Gival Pordeus. As fotografias utilizadas para a produção da ftopintura do casal foram de molde 3x4. A de Maria do Socorro foi retirada de seu título eleitoral e a de Gival também foi encontrada em documento. Na fotografia trajava paletó de

⁵⁰ Idem, 2016, p. 59.

⁵¹ Idem, 2016, p. 59.

⁵² Acervo pessoal de Maria de Lourdes Pordeus.

cor azul, assim como apresentado na fotopintura, que fora também usado no casamento com Maria de Lourdes Pordeus. Quanto à vestimenta de Maria do Socorro, nossa entrevistada afirma que não era a mesma da fotopintura, e que, neste caso, o fotopintor optou por desenhar aquele modelo, acrescentando ainda brincos de um tom de cor dourado. O molde da blusa de Maria do Socorro era provavelmente parte do acervo do fotopintor, ao qual recorria para desenvolver seus trabalhos.⁵³

Cabe destacar o acabamento peculiar nos detalhes da fotopintura deixando o corpo de Maria do Socorro desproporcional ao tamanho de sua cabeça e no colarinho da camisa branca de Gival Pordeus ficou uma mancha de azul da tinta utilizada na cor do paletó.

O fundo da imagem é colorido e faz lembrar um palácio, Taj Mahal, uma espécie de cúpula, um lugar muito sofisticado. Talvez, este tipo de imagem fosse utilizado como plano de fundo, como um meio de dar a impressão de que os retratados saíam de seu lugar de origem, uma vez que esta não é uma imagem típica da região, e ainda, é evidente ao visualizar a imagem que este plano de fundo não foi pintado e sim, inserido na fotopintura, diferentemente dos indivíduos retratados, que claramente observamos que foram pintados através do método tradicional de produção de fotopinturas, que se utiliza de tintas e pigmentos.

7. Ana Maria Sarmiento e Cosmo Francisco da Silva

Ana Maria Sarmiento e Cosmo Francisco da Silva são retratados em preto e branco, diferentemente das demais fotopinturas analisadas, havendo um destaque apenas no colar de Ana Maria, pintado de dourado, e na gravata de Cosmo Francisco, que aparece com um levíssimo tom de cor azul que, de acordo com a entrevistada, condizem com a fotografia original.⁵⁴

O único registro dos pais de Raquel Ana Sarmiento, que os perdeu muito cedo, lhe chegou através de um presente dado por seu irmão Geraldo, tendo sido produzido também por

⁵³ Idem, 2016, p. 59.

⁵⁴ Entrevista concedida por Raquel Ana Sarmiento, realizada em sua residência no dia 8 de setembro de 2016.

Getúlio. Como no retrato anterior, trata-se de um registro raro do casal e a fotopintura aparece como possibilidade de replicá-lo e distribuí-lo, por exemplo, entre os irmãos.⁵⁵

O pai é apresentado com feições sérias e com o olhar direcionado para baixo; enquanto a mãe é representada com uma expressão profunda, com ar de sofrimento sob a nossa perspectiva, pensativa. Seu olhar é distante e meio de lado, não encarando quem observa a imagem do casal (ver figura 19, página 44).

Essa imagem evidencia o carácter singular que têm as fotopinturas, uma vez que não houve a utilização de cores na grande totalidade do retrato, apenas em pontos específicos, fugindo ao padrão tradicional das demais fotopinturas aqui analisadas. Porém, tal fator não tira desse exemplar a sua beleza, muito pelo contrário, apenas faz despertar a curiosidade de o fotopintor ou o cliente ter optado pela permanência da coloração preta e branca das fotografias originais. É possível que o destaque na gravata e na joia, tenha sido proposital, já que dá impressão de ares de riqueza e elegância.

8. Eremita Fausta Sarmiento

Eremita Fausta Sarmiento, retratada na fotopintura a seguir, irmã de nossa entrevistada Raquel Ana, é de quem mais recorda esta última, já que seus pais faleceram muito cedo. Em meio a tais circunstâncias, Eremita Fausta criou Raquel Ana, e seus irmãos, o que fez crescer cada vez mais seu amor por sua irmã: “(...) Perdi uma mãe, fiquei com outra, que era mesmo que uma mãe pra mim.”⁵⁶

⁵⁵ Idem, 2016, p. 62.

⁵⁶ Idem, 2016, p. 62.



Figura 30: Fotopintura de Eremita Fausta Sarmento. São Paulo, fotopintor desconhecido, s.d. ⁵⁷

No entanto, também ainda muito jovem, Eremita, veio a falecer, deixando uma enorme dor para dona Raquel Ana: “Perdi a mãe, perdi a segunda mãe.” ⁵⁸

O exemplar de fotopintura representando Eremita Fausta Sarmento, também foi um presente dado por um dos filhos de Eremita, Fausto, à dona Raquel Ana. A fotopintura foi produzida em São Paulo, onde residia o filho da retratada, a partir de uma foto de molde 3x4 cm, retirada de seu título, a única foto que tinha de sua mãe. ⁵⁹

Eremita aparece com expressão séria, e um olhar esdrúxulo, como se olhasse para cima, mas, encarando quem o observa. Trata-se de uma fotopintura bem executada, uma vez que permanece bem conservada, apesar do tempo. Talvez isso se deve a utilização de tinta à óleo, característica das fotopinturas produzidas na região de São Paulo, bem como o fundo de uma única cor, também um elemento característico destes fotopintores (SANTOS 2010: 20).

Esse exemplar, ao contrário dos demais, diferencia-se principalmente devido ao seu tamanho que é maior, o que deixa aparentar que a retratada seja grande, alta, já que o comprimento dos braços é possível de serem observados pela manga da blusa que aparece na fotopintura também alongada.

Os quadros com as fotopinturas de seus pais e de sua irmã encontram-se em sua residência pendurados na parede, em meio a todos os outros retratos atuais de membros de sua família expostos na estante da entrevistada.

⁵⁷ Arquivo Pessoal de Raquel Ana Sarmento.

⁵⁸ Idem, 2016, p. 62.

⁵⁹ Idem, 2016, p. 62



Figura 31: Fotografia da parede da residência de Raquel Ana, onde estão expostas as fotopinturas. Por Poliana de Albuquerque, 2017.⁶⁰

Mesmo em meio a tantas dificuldades, como observamos nos trechos das entrevistas, principalmente financeiras, a necessidade imposta pela sociedade de registrar-se com documentos, possibilitou que muitos obtivessem o seu único registro fotográfico e de molde 3x4 cm. A partir deste único registro surge a produção de fotopinturas, o que além de deixar os retratos num tamanho maior, ainda garantia o colorido nas imagens, elemento de grande força nesse tipo de obra.

Nos retratos aqui analisados, há uma exceção quanto às cores, conforme já mencionamos na fotopintura de Ana Maria Sarmiento e Cosmo Francisco da Silva retratados em branco e preto. Tal fator não é tão comum, uma vez que muitas pessoas recorriam à produção de fotopintura devido ao acréscimo das cores. Assim, não se sabe qual a intenção do fotopintor quanto a não colorir o retrato por completo, se para realizar uma experiência artística ou a pedido de quem o encomendou, como também, outra hipótese possível, seria o barateamento da obra devido ao pouco uso de cores.

Em nosso trabalho, encontramos exemplares de dois tipos específicos, denominados G2, para fotopinturas de casais, e busto, para fotopintura de um único indivíduo (SANTOS, 2012:15). No caso específico de exemplares onde estão representados casais, observamos, por exemplo, que as mulheres são sempre pintadas à frente dos homens. Quanto às cores, na

⁶⁰ Arquivo Pessoal de Poliana de Albuquerque Sarmiento.

indumentária feminina observamos cores neutras, bem como estampadas. Já no universo masculino, vemos que os tons de azul são os mais recorrentes, principalmente nos ternos, uma vez que Júlio Santos, ao mencionar o vendedor de casemira, destaca que:

Na época, você não encontrava ternos feitos, você tinha o alfaiate e as costureiras. Então, eles tinham os cortes de casemira azul-marinho e cinza, e o vestido estampado – eram o básico da época. Mas como eles iam agregando o retrato à venda, sugeriam o retrato com terno azul-marinho ou cinza. (SANTOS, 2010: 20)

Assim, associava-se a venda de tecidos à encomenda de fotopinturas, onde sempre havia a busca, por parte do cliente, de acompanhar as tendências de moda da época, o que denotava um ar de prestígio a estes indivíduos, por mais que a sua realidade fosse diferente de sua representação em uma fotopintura. No entanto, o artista:

(...) mobiliza não apenas seus próprios conhecimentos, sentimentos e emoções, deixando-se ainda impregnar em alguma medida, aliás bastante desigual conforme as circunstâncias, dos pleitos e insinuações dos clientes (...) (MICELLI, 1996: 23)

O resultado da obra, portanto, é uma mistura do que pede o cliente e da criatividade empreendida pelo fotopintor, neste caso em específico, pois nem sempre o resultado é condizente com o que foi estabelecido com o vendedor, o que mostra o quanto o fotopintor pode interferir no retrato. Isto pode ocorrer, por exemplo, no plano de fundo das imagens, que são em sua maioria, pintadas com cores neutras. No conjunto de nossos exemplares encontramos duas exceções que evidenciam ainda mais a interferência a qual as obras estão sujeitas.

Outro aspecto ainda recorrente da encomenda são as motivações. O despertar para a produção dos exemplares ocorre após a morte de um ente muito querido, já que carrega consigo a função de fazer despertar a lembrança, a presença, e inibe o esquecimento. Além disso, as ações do tempo ou da natureza que acabam por deteriorar os retratos são também fatores que contribuem para que seja realizada uma nova encomenda visando a conservação do retrato.

Observa-se também o predomínio do sentimento de orgulho que os indivíduos possuem ao exibir seus exemplares de fotopinturas, salvo exceções, como vimos anteriormente, uma vez que esses retratos são veículos de afeto, símbolos de histórias familiares, histórias de morte, de juventude, de momentos únicos na vida desses indivíduos, enfim, memórias de vida:

(...) os retratos têm muito mais a dizer, sobre os retratados do que eles mesmos teriam imaginado, constituindo um espaço estratégico de negociação de todo um repertório de atributos e desqualificações, de deveres e poderes, de presenças e ausências, de máscaras e parentescos, a imagem final tomando contorno em meio a tais transações. (MICELLI, 1996: 22-23)

Desta forma, estes exemplares nos possibilitam, não apenas enxergar meras imagens coloridas, como também, retratos que foram produzidos com intencionalidade, que se sujeitaram a desejos e intervenções, e que apresentaram padrões em comum, independentemente do local que foram produzidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho buscamos compreender o desenvolvimento da fotopintura por meio de revisão bibliográfica e de análises de exemplares encontrados em residências do Alto Sertão paraibano, na busca pelas relações de produção e circulação de imagens.

Nossos estudos perpassaram por uma investigação a respeito da produção de retratos, primeiramente do tipo pintura, remontando à retratística europeia, muito disseminada por todo o mundo. Posteriormente, quando do surgimento da fotografia, os retratos passaram a ser produzidos em estúdios, em variados formatos, a exemplo dos cartões de visita. Porém, a falta de cor nas imagens fez emergir uma série de técnicas de coloração distintas, dentre elas a fotopintura, nosso objeto de estudo e análise.

Outro fator de relevada importância diz respeito às técnicas de produção de fotopinturas, uma vez que para cada etapa da produção existem profissionais específicos, desde o atendimento dos pedidos, realizados no ato da encomenda aos vendedores ambulantes, sendo estes últimos de grande importância, já que são eles os responsáveis por oferecer e conseqüentemente propagar por diversos lugares a venda de exemplares de fotopinturas.

Através das análises, juntamente dos relatos de nossos entrevistados, foi possível observarmos os diversos motivos que levaram a produção destes retratos, e as formas como estes são relacionados à vida de cada um dos proprietários, bem como de suas famílias. É válido destacar que a grande maioria, desses retratos representa o único registro do sujeito retratado em seus tempos de juventude, já que alguns não possuem as fotografias originais que foram utilizadas para a produção dos exemplares de fotopinturas.

Quanto à análise propriamente dita, foi possível pensar a respeito de elementos comumente repetitivos entre os exemplares, o que nos mostra a existência de um padrão, como por exemplo, na indumentária e nas cores utilizadas. E ainda, a interferência dos clientes, como também dos fotopintores na produção dos exemplares.

Além disso, é importante aqui mencionar o fato de que a fotografia já havia se popularizado, mas, de acordo com os depoimentos, observamos que se tornou evidente a escassez desta no contexto de nossa região, uma vez que os entrevistados e seus familiares registravam-se com pouca frequência. Dessa maneira, a fotopintura passa a ser um elemento de reprodução, ou seja, o indivíduo ao invés de um único registro passa a possuir duas

imagens, claro que diferentes, porém, são nas fotopinturas que se enxergam novas possibilidades.

Assim sendo, com o auxílio dos depoimentos de nossos entrevistados, analisamos o quanto estes exemplares são de grande estima para os mesmos, bem como, fontes de afeto e lembranças de acontecimentos bons e ruins de suas vidas.

Esses fatores possibilitam reflexões a respeito dos espaços ocupados pelas imagens na vida cotidiana dos indivíduos, além de abrir inúmeras possibilidades de pesquisas, uma vez que a incidência de fotopinturas nessa região do país é grande. Outras perspectivas podem também ser estudadas como, por exemplo, os processos de fabricação das fotopinturas na atualidade, as relações do fotopintor com as imagens que lhe chegam, entre outros.

Desta forma, a fotopintura não é apenas uma obra que possibilitava a inserção de cores, são retratos que passaram por processos desde o ato da venda até a sua culminância e, que acompanham a trajetória de indivíduos e famílias. Isso porque são registros únicos na vida desses indivíduos, onde em alguns casos resta apenas a fotopintura, já que o original não mais existe, se perdeu, o que faz com que a imagem carregue consigo não apenas a lembrança de alguém, mas, memórias de uma vida permeadas de inúmeros sentimentos, sendo tão importantes e valorizadas por aqueles que as possuem, como também podendo ser reproduzidas, permitindo que haja acréscimos ou eliminação de elementos, fazendo surgir assim uma nova obra.

REFERÊNCIAS

BORGES, Déborah Rodrigues. **Pictorialismo e Fotografia Moderna**. Cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. 2014, p. 1- 42. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/14299/material/Pictorialismo%20e%20Fotografia%20Moderna.pdf>. Data de acesso: 16 de Março de 2016.

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

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. – 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BURKE, Peter. **A fabricação do Rei**: a construção da imagem de Luís XIV. Trad.: Maria Luíza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Jorge Zahae Ed., 1994.

CANABARRO, IVO. *Fotografia, história, e cultura fotográfica: aproximações*. In: **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, v. XXXI, n. 2, 2005, p. 23-39.

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

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15ª ed., São Paulo- SP: Editora Brasiliense, 1995.

COSTA, Helouise. *Pictorialismo e Imprensa: O Caso da Revista O Cruzeiro (1928-1932)*. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas*. In: _____ **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. - 5. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005, p. 35-42.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura Fotográfica Histórica**. – 2. ed. rev. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. – (Texto & Arte; 9).

LENZINI, Vanessa Sobrino. *Faces do 'moderno' na fotografia do Foto-Cine Clube Bandeirante (1948-1951)*. In: **XXIV Simpósio Nacional de História**, Associação Nacional de História – ANPUH, 2007, p. 1-9.

LIMA, Solange Ferraz de. *O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso – II*. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LIMA, Solange Ferras de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografias – Usos sociais e historiográficos*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 29-60.

MARINS, Paulo César Garcez. *Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia*. In: **Revista do ieb**. Nº 44, Fevereiro de 2007, p. 77-104.

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. In: **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, nº2, 1996, p. 73-98. Disponível em: http://www.inovacaoedesign.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf. Data de acesso: 01 de junho de 2013.

_____. Fragmentos de Memória: Oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. Artigo do Projeto História - São Paulo, 2001, p. 157-169. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10734>. Data de acesso: 15 de junho de 2013.

_____. *Imagem e auto- imagem do Segundo Reinado*. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional**. Vol. 2 - São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 181-231.

_____. *Tramas do Tempo: fotografia como suporte de experiências e memórias*. Evento de lançamento do livro: **Os poloneses do acervo Ruy C. Wachowicz** – Arquivo Público do Paraná, 2007, p. 1-9. Disponível em: http://www.arquivopublico.pr.gov.br/arquivos/File/pdf/tramas_tempo.pdf. Data de acesso: 1 de junho de 2013.

MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. **“Offereço meu original como lembrança”**: circuito social da fotografia nos sertões da Bahia (1900-1950). Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal da Bahia (UFBA): Programa de Pós- Graduação em História Social, Salvador, 2014.

PARENTE, Cristiana de Souza. *O Retrato Pintado: manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil*. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Fotografia, nº 27, 1998, p. 270-277.

POIVERT, Michel. *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo*. In: **ArtCultura**. Tradução: Charles Monteiro, v. 10, n. 16, Urberlândia, jan-junho 2008, p. 9-18.

REVISTA FOTOGRAFIA DIGITAL. *Primeiras Cenas: História e evolução da fotografia*. - São Paulo: Editora Escala, s.d., p. 9-15.

REVISTA FOTOGRAFIA. *Universo Fotográfico: Fotopintura*. 6ª ed. Editora: RGF Comunicação e Cultura / Balneário Camboriú - Santa Catarina, s.d., p. 28-37.

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

SANTOS, Júlio. **Interior Profundo** – Mestre Júlio Santos, fotopintura. – Fortaleza- CE: Tempo D’Imagem, 2012.

_____. **Júlio Santos:** mestre da fotopintura. - Fortaleza, CE: Tempo D’Imagem, 2010.

SCORSATO, Helen. *O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon*– ISSN: 1688 – 5317. Uruguay.

TURAZZI, Maria Inez; ALDÉ, Lorenzo. *Dossiê Fotografia, que paixão!* In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 5, nº 52, Janeiro de 2010, p. 16-29.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos:** A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império.** Coleção Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.


APÊNDICES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Esclarecimento: a graduanda POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO, portadora do CPF: 404.870.228-90, está desenvolvendo uma pesquisa a respeito de fotopinturas, através de um conjunto de oito exemplares, e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. Os candidatos a depoente são livres para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concorde com qualquer questão explicitada pela entrevistadora, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

Declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).


Assinatura do (a) Depoente.

09 / 09 / 2017.

Termo de concordância: Eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).


Assinatura do (a) Depoente.

09 / 09 / 2017.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Esclarecimento: a graduanda POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO, portadora do CPF: 404.870.228-90, está desenvolvendo uma pesquisa a respeito de fotopinturas, através de um conjunto de oito exemplares, e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. Os candidatos a depoente são livres para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concorde com qualquer questão explicitada pela entrevistadora, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

Declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.



Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).

x 
Assinatura do (a) Depoente.

05 / 04 /2017.

Termo de concordância: Eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).

x 
Assinatura do (a) Depoente.

05 / 04 /2017.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Esclarecimento: a graduanda POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO, portadora do CPF: 404.870.228-90, está desenvolvendo uma pesquisa a respeito de fotopinturas, através de um conjunto de oito exemplares, e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. Os candidatos a depoente são livres para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concorde com qualquer questão explicitada pela entrevistadora, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

Declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.

Poliana de Albuquerque Sarmeto

Assinatura do (a) entrevistador (a).

Paula Santos

Assinatura do (a) Orientador (a).



(Maria Rosimiro Vieira da Silva)

Assinatura do (a) Depoente.

04 / 04 /2017.

Termo de concordância: Eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.

Poliana de Albuquerque Sarmeto

Assinatura do (a) entrevistador (a).

Paula Santos

Assinatura do (a) Orientador (a).



(Maria Rosimiro Vieira da Silva)

Assinatura do (a) Depoente.


04 / 04 /2017.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

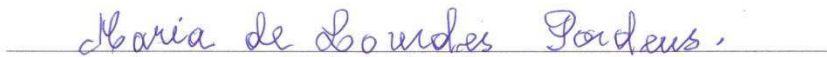
Esclarecimento: a graduanda POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO, portadora do CPF: 404.870.228-90, está desenvolvendo uma pesquisa a respeito de fotopinturas, através de um conjunto de oito exemplares, e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. Os candidatos a depoente são livres para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concorde com qualquer questão explicitada pela entrevistadora, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

Declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.



Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).



Assinatura do (a) Depoente.

09 / 04 / 2017.

Termo de concordância: Eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).


Assinatura do (a) Depoente.

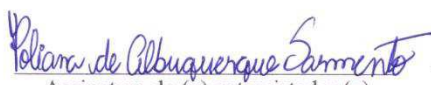
09 / 04 / 2017.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

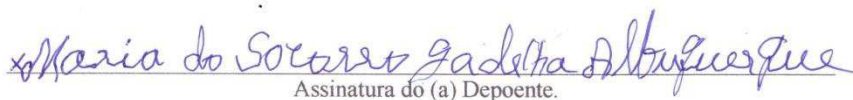
Esclarecimento: a graduanda POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO, portadora do CPF: 404.870.228-90, está desenvolvendo uma pesquisa a respeito de fotopinturas, através de um conjunto de oito exemplares, e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. Os candidatos a depoente são livres para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concorde com qualquer questão explicitada pela entrevistadora, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

Declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).

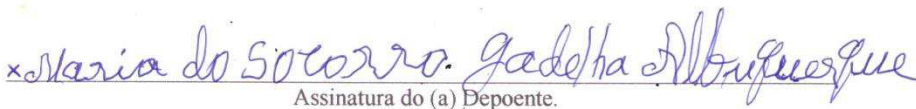

Assinatura do (a) Depoente.

04 / 04 / 2017.

Termo de concordância: Eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).


Assinatura do (a) Depoente.

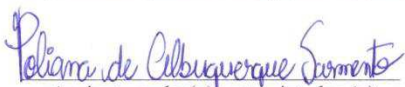
04 / 04 / 2017.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO


Esclarecimento: a graduanda POLIANA DE ALBUQUERQUE SARMENTO, portadora do CPF: 404.870.228-90, está desenvolvendo uma pesquisa a respeito de fotopinturas, através de um conjunto de oito exemplares, e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. Os candidatos a depoente são livres para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concorde com qualquer questão explicitada pela entrevistadora, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

Declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.



Assinatura do (a) entrevistador (a).

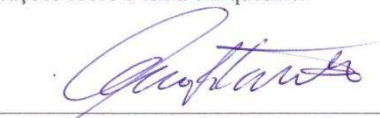

Assinatura do (a) Orientador (a).

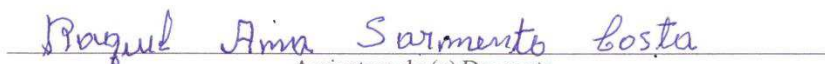

Assinatura do (a) Depoente.

04 / 04 /2017.

Termo de concordância: Eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.


Assinatura do (a) entrevistador (a).


Assinatura do (a) Orientador (a).


Assinatura do (a) Depoente.

04 / 04 /2017.