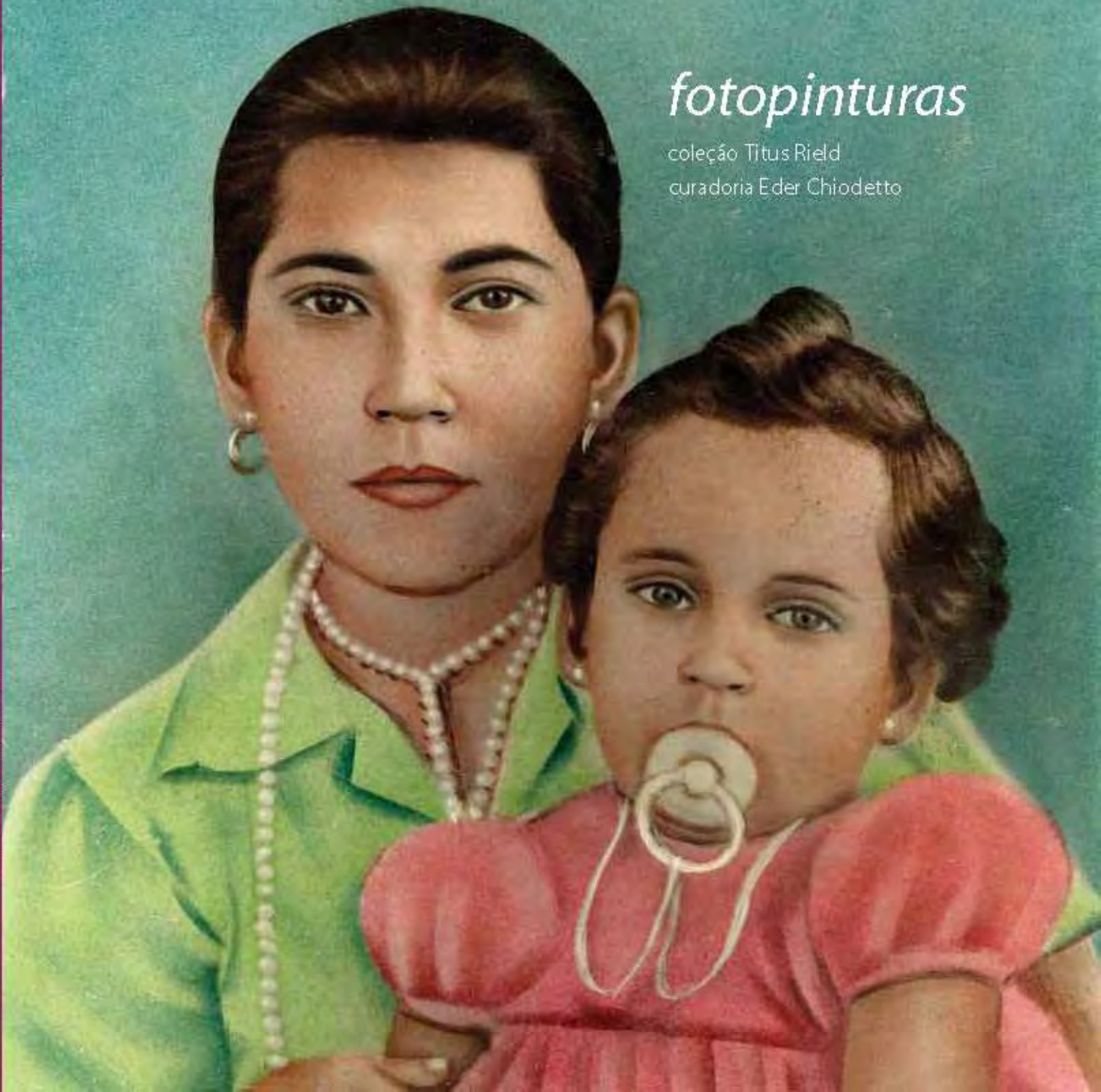


fotopinturas

coleção Titus Rield

curadoria Eder Chiodetto





fotopinturas

coleção Titus Riedl

curadoria Eder Chiodetto

abertura 05 de abril às 20h

exposição 05 de abril a 21 de maio



Sempre tive especial fascinação pela fotopintura. Ainda não sabia bem do que se tratava, mas, quando ia em férias para a casa dos meus avós paternos em Sabino, interior paulista, ficava intrigada com aquela foto oval, de fundo azul-celeste e moldura dourada, retratando ambos em ângulo frontal. Hoje essa mesma foto está pendurada no sítio construído por meus pais e atualmente cuidado pela minha mãe, Odette, em Santo Antônio do Pinhal. Depois de adulta, soube que aquele retrato foi encomendado pela família depois da morte de ambos e a partir de uma foto 3x4 em preto-e-branco. Quando comecei minhas andanças pelo Brasil, principalmente pelo Nordeste, foi que passei a encontrar com muita frequência fotos semelhantes que faziam com que minha fantasia corresse solta, imaginando em que circunstâncias aqueles retratos tinham sido feitos. Eram casais jovens, idosos, noivos, crianças, famílias inteiras, buscando a perpetuação através desse suporte. Algumas alegres, outras nem tanto, algumas muito coloridas, outras menos, mas o objetivo sempre o mesmo.

Conheci o Titus Riedl, colecionador do material que podemos apreciar nesta exposição, por causa de uma outra fotógrafa do Crato, a Telma Saraiva, que tive a alegria de expor em 2008 dialogando com as últimas fotos de Marilyn Monroe clicadas por Bert Stern.

A importância desse trabalho é mostrar uma parte da nossa história. Com a curadoria do crítico de fotografia Eder Chiodetto, aí está para apreciação de todos nós.

Vilma Eid
Presidente do IIPB



Na segunda metade do século XIX ter um retrato fotográfico havia se tornado um dos grandes desejos do homem. Imagens capazes de perpetuar para as futuras gerações o semblante de alguém, tal qual o reflexo em um espelho, mobilizaram e excitaram o imaginário de grande parte da sociedade ocidental.

Deixar-se fotografar naquela época de avanço da industrialização e aceleração das metrópoles era um gesto inovador que espelhava o desejo coletivo de expansão e modernidade, ao mesmo tempo em que se tornava um contraponto à representação que a pintura havia feito até então da nobreza, que hoje vemos nos museus mundo afora.

No entanto, os primeiros retratos fotográficos realizados nos estúdios pioneiros da Europa muitas vezes decepcionavam os clientes. O longo tempo de exposição necessário para obter um retrato, ocasionado pelos materiais pouco fotossensíveis da época, obrigava os retratados a ficar imóveis durante longos minutos, em verdadeiras sessões de tortura. O resultado era, invariavelmente, frustrante. No mais, para as gerações que foram acostumadas aos retratos idealizados da pintura, nos quais os artistas eram obrigados a embelezar

com pinceladas generosas seus clientes, a fotografia se mostrava cruel, já que revelava todas as imperfeições do cliente.

Esse foi um dos motivos que tornaram urgente a criação de uma artimanha para maquiagem seu realismo bruto. Assim, em 1855, apenas dezesseis anos após a invenção oficial da fotografia, o alemão Franz Seraph Hanfstaengl, de Munique, espantou o mundo ao apresentar na Exposição Universal de Paris, a primeira em que fotografias foram expostas, sua técnica de retocar imagens. Ao mostrar a mesma fotografia com e sem retoque, Hanfstaengl descortinou a possibilidade de esse “espelho mágico” simular uma situação, ou seja, criar uma nova “realidade”.

A partir da invenção do retoque em preto-e-branco, sobre o papel fotográfico, pesquisadores passaram a investigar a possibilidade de fazer o mesmo com tintas coloridas, para mimetizar as cores da natureza, aumentando o grau de realismo das fotografias.

Historiadores localizam a criação do processo de fotopinturas em torno de 1863. Seu criador teria sido André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), que, a partir de uma base fotográfica em baixo contraste, aplicou tintas para dar cores às imagens. Nesse processo, a fotografia se tornou, então, um esboço das formas, um facilitador na execução do retrato que poupava o pintor de ter de realizar o desenho do semblante do cliente.

Temos, portanto, de um lado, a pintura criando uma visualidade que tende a ser mais criativa e idealizada, enquanto, de outro, a base fotográfica serve como um parâmetro, um limitador que cerceia a excessiva criatividade do fotopintor, dado que a verossimilhança com o retratado deve ser mantida, sob pena de o trabalho ser devolvido e não pago.





Uma fotopintura, portanto, traz nas suas duplas camadas o embate histórico da representação que tem a pintura e a fotografia como protagonistas. De Disdéri, no século XIX, aos fotopintores da região do Cariri da segunda metade do século XX, pouca coisa mudou do ponto de vista conceitual.

A coleção de cerca de 5 mil fotopinturas do pesquisador e sociólogo alemão Titus Riedl, que mora no Crato (CE) há dezesseis anos, é emblemática para se pensar, entre tantas outras questões, a tensão que envolve a livre criação da pintura e a mímese possibilitada pela fotografia.

A dissertação de mestrado de Titus Riedl, sob o título “Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste Brasileiro”, que alavancou esta coleção, centra a pesquisa no *memento mori*. Em diversas imagens de sua coleção, sem que nos apercebamos, estamos diante de retratos de pessoas mortas fotografadas no seu leito mortuário. Elas retornam à vida pela destreza de alguns fotopintores que habilmente reabrem seus olhos, já fechados para sempre no original fotográfico. A pintura ressuscita aquilo que a fotografia atestou como morto.

Dessa forma os familiares conseguem ter uma última lembrança do parente que se foi, livre da morbidez de um retrato de defunto, que geralmente ocupa o espaço nobre da parede principal da sala da casa, numa composição que ganha flores artificiais como um santuário. O morto, enfim, se torna um ser mítico, santificado.

O agenciador desse “milagre” são os bonequeiros, espécie de vendedores ambulantes que saíam pelo interior do Brasil com a tarefa de convencer viúvas a colorizar antigas fotos do marido morto – muitas vezes gerando, enfim, um retrato inédito do casal junto –, ou mães de natimortos a guardar a última imagem dos seus anjinhos no caixão.

Mas a magia da transformação de uma realidade nem sempre muito generosa em uma fantasia que ganha ares de documento pode ocorrer nas fotopinturas de diversas formas além dessas. Na coleção de Titus Riedl são muitos os retratos em que mulheres solteiras finalmente “vestem” o sonhado vestido de noiva, famílias inteiras se reúnem pela primeira vez mesmo que os vivos nunca tenham encontrado os mais velhos nesta terra, Padre Cícero e Frei Damião se materializam ao lado das pessoas, homens que nunca vestiram ou vestirão terno e gravata aparecem com esses símbolos de ascensão social, assim como suas mulheres aparecem ao lado deles em belos vestidos, adornadas com joias e pedras preciosas.

A coleção de fotopinturas de Titus Riedl possui sobretudo obras produzidas entre 1950 e o final dos anos 1990, ou seja, no período em que a fotografia digital ainda não havia massificado e expandido a circulação de imagens como nos dias de hoje. Naquele período, as pessoas economicamente menos privilegiadas que viviam no interior do Brasil possuíam poucas fotografias, muitas vezes apenas os retratos em 3x4 de documentos, em preto-e-branco, ou precárias imagens lambe-lambe, feitas nas praças públicas.

Logo, as cores fortes adotadas pelos fotopintores também eram uma forma de insurreição contra o preto-e-branco, interpretado como triste e sem vida. As cores hipersaturadas dos retratos, de certa forma, encontram equivalência nas fachadas das casas do sertão pintadas em tons primários.

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. Tal efeito, como lembra Titus Riedl, confere às fotopinturas um aspecto hiper-realista que encontra ecos, por exemplo, nos personagens das pinturas muralistas mexicanas.



Como pode ser observado na exposição da Galeria Estação, há uma grande variação de estilos e de qualidade técnica entre os fotopintores. Alguns fazem com que os traços fisionômicos que a fotografia revela desapareçam por completo, gerando, por vezes, uma caricatura típica de desenho animado. Isso pode ocorrer tanto pelo ímpeto incontido do fotopintor, quanto pelo fato de a fotografia original estar em péssimo estado de conservação, obrigando o artesão a inventar a maior parte dos traços do retratado. Outros fotopintores deixam que a fotografia seja visível na superfície da imagem, criando uma tensão ainda mais instigante entre mímese e livre criação.

Desde o início deste novo século o ofício de fotopintores praticamente deixou de existir desta forma artesanal. Com a chegada das câmeras digitais e a dificuldade cada vez maior em obter filmes e papel fotográfico, alguns poucos migraram para realizar as fotopinturas em computadores, mas a esmagadora maioria teve que trocar de ofício. Esse é mais um aspecto que torna as fotopinturas da coleção Titus Riedl um patrimônio de elevado valor cultural e artístico que merece ser preservado e documentado da melhor forma possível.

Entre tantos estilos, representações feitas por fotopintores mais ou menos talentosos, a curadoria partiu do princípio de que não deveria, em sua seleção de cerca de 4% do acervo da coleção, arbitrar entre o que era “bom” ou “ruim”, “bonito” ou “feio”, valores esses por demais ideológicos, deformados, desgastados.

É na diversidade de estilos, na riqueza contida na recriação do povo nordestino, nos laços de afetividade visíveis, nos detalhes do vestuário, das texturas, nos contrastes de cores saturadas e no embate entre verossimilhança e criação artística que repousa um testemunho belo e pulsante da cultura popular sobre nossa identidade.





Embora muitas vezes esquecida e maltratada pelos mecanismos oficiais de cultura, a arte popular reflete enfaticamente, como podemos atestar agora nas paredes da Galeria Estação, as aspirações e os designios de um povo em particular, mas também de toda a humanidade, de forma envolvente, poética, arrebatadora.

notas:

Como regra geral, os autores das fotopinturas não assinavam seus trabalhos, motivo pelo qual tanto as obras impressas neste catálogo quanto as presentes na mostra na Galeria Estação figuram sem créditos.

As fotopinturas expostas nesta mostra e reproduzidas aqui medem, aproximadamente, 18x24 cm, 24x30 cm e 30x40 cm.



Entrevista de Titus Riedl a Eder Chiodetto

Quando começou a sua coleção de fotopinturas e o que a motivou?

A fotopintura é bastante presente no Nordeste brasileiro. Praticamente toda casa popular do interior, seja de alvenaria ou de taipa, apresenta em sua sala de estar uma fotografia pintada. O meu contato com a fotopintura surgiu no contexto de uma pesquisa acadêmica sobre um aspecto pouco trabalhado da fotografia popular: o *memento mori*, ou o retrato da morte. Não me ocorreu inicialmente a ideia de reunir uma coleção. No final dos anos 90, e no início do novo milênio, acompanhei de perto o fechamento de grande parte dos estúdios do Cariri. Começaram a faltar no comércio local os papéis fotográficos em preto-e-branco e o material para a revelação e ampliação de negativos. Alguns trocaram a pintura pelos novos meios de digitalização, utilizando, desde então, o Photoshop e impressoras a tinta, abandonando dessa forma a pintura manual. Percebi que era um momento propício para reunir um acervo de documentação, já que não existia nenhum material de referência em arquivos ou coleções públicas.

Em linhas gerais a sua pesquisa de mestrado levantava quais questões acerca das fotopinturas?

Eu me interessei particularmente pela fotografia vernacular, isto é: uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas. Dentro desse universo me interessavam os fotógrafos de praça, os ambulantes e os estúdios improvisados. Durante a pesquisa, encontrei um dado intrigante:

por meio da fotopintura, os olhos de um defunto tinham sido abertos. Neste caso, o morto foi retratado como se fosse vivo. O fato curioso destas fotografias é que o espectador final das imagens dificilmente tem como saber que o retrato original é de um defunto. Quer dizer: a fotopintura era capaz de transformar uma imagem em outra, de ser ficcional em vez de verossímil. Nas imagens encontrei elementos que não combinavam com o realismo comumente atribuído à fotografia. Por exemplo, elas acolhiam pessoas de devoção popular, como Padre Cícero ou Frei Damião, como se fossem parentes dos retratados. Outras imagens mostraram viúvas, já com certa idade, ao lado de seus falecidos maridos, feitas a partir de fotografias de 30, 40 ou 50 anos atrás (tais como se encontram em carteiras de identidade ou de trabalho, guardadas nas gavetas como relíquias de tempos passados). Quer dizer, no casal de uma mesma fotopintura trata-se às vezes de fotografias que foram realizadas com um intervalo enorme de tempo entre elas. O espectador desinformado irá achar que se trata de uma representação de mãe e filho, ou mãe e neto, mas de fato ela combina um retrato recente dela com um retrato antigo do marido já falecido.

Como funcionava um estúdio de fotopintura?

Em geral, havia uma divisão de tarefas. Os fotopintores, por exemplo, não costumavam fotografar nem ampliar as imagens. Isso era tarefa de um “puxador”, ou laboratorista, utilizando uma câmara escura. Nas ampliações, costumava-se retirar toda a ambientação e as roupas dos retratados, deixando a imagem muito clara e focada nos rostos, para ser posteriormente coberta de tintas. Em estúdios de fotopintura maiores

havia especialistas em tarefas: um embuchava (aplicando as cores de base), um outro se concentrava no acabamento das roupas, um outro nos detalhes do cabelo e geralmente o último profissional dessa cadeia pintava os traços mais finos da fisionomia. Mas esses processos variavam bastante. No Cariri havia vários pintores que realizavam o trabalho sozinhos. Além disso, se experimentava muito com tintas e fixadores, por via de regra, buscando sempre o máximo barateamento dessa produção.

A popularidade da fotopintura tem a ver com o desenvolvimento de uma região?

É um erro corrente supor que fotopintura era fenômeno do Nordeste brasileiro. Havia essa expressão pictórica em todo o Brasil, e também no Uruguai e na Argentina, bem como no resto da América Latina. Um dos maiores centros de produção no passado, certamente, era São Paulo – ainda que essa informação hoje seja praticamente desconhecida. No bairro do Brás havia uma série de comércios de molduras, onde trabalhavam dezenas de fotopintores, muitos oriundos do Nordeste. Eram algo marginalizados por ter uma profissão “informal” de baixa renumeração e na qual era raro que alguém assinasse a carteira de trabalho. São Paulo, como no caso do Jardim da Luz – que, no passado era o centro da fotografia lambe-lambe no Brasil –, não costumava preservar bem a memória em relação à sua fotografia vernacular. Sendo uma expressão sem reconhecimento artístico, a fotopintura saiu de moda nas metrópoles quando surgiram os estúdios e laboratórios rápidos de fotografia colorida. No Nordeste, no entanto, sobretudo onde os laboratórios coloridos chegaram com algum atraso, a fotopintura preservou o seu prestígio junto à população local. Ainda assim,



só se estabeleceram estúdios de fotopintura em centros de aglomeração expressiva de pessoas, por exemplo, em Fortaleza e Recife, ou em Caruaru (PE) e em Juazeiro do Norte (CE).

Por que houve especificamente uma concentração da produção de fotopinturas no Cariri cearense?

Um dado curioso da fotografia vernacular do Brasil é que tradicionalmente há uma concentração de técnicas e gêneros nos grandes lugares de romaria. Isso não é tão surpreendente assim, já que nesses lugares encontra-se uma grande afluência de pessoas e, com isto, possíveis clientes. Os fotógrafos populares buscavam estes lugares para obter maiores lucros, ainda que o poder aquisitivo da população em geral costumasse ser baixa. Outros polos de fotografia vernacular e romaria eram Aparecida do Norte (SP), Bom Jesus de Lapa (BA) e Canindé de São Francisco (SE), por exemplo. Para muitos romeiros o ato fotográfico fazia parte do próprio ritual da peregrinação, ou para deixar uma imagem como agradecimento em alguma das casas de milagres (ex-votos), ou para levar como lembrancinha e prova material do cumprimento da promessa.

Qual era o perfil dos clientes dos fotopintores?

Há um fato curioso, que os clientes da fotopintura não costumavam chegar propriamente ao pintor de fotopintura, mas a fotopintura é que costumava chegar ao cliente, através de um profissional, vendedor ambulante, comumente chamado de “bonequeiro”. Esses viajantes andavam de um lugar para outro, batendo literalmente nas portas das casas, oferecendo os

seus serviços. Só excepcionalmente chegaram a bater fotos (em geral nem sequer levavam câmaras ou sabiam algo de fotografia), mas perguntavam pelas fotografias que os clientes já guardavam em casa. O sistema de pagamento era de bastante confiança – se pagava antecipadamente uma parte, senão o preço integral, e ainda se confiavam as imagens originais ao zelo do vendedor. Essa dinâmica de venda, portanto, era mais comum nos bairros periféricos das cidades, onde não havia comércio próprio, e na zona rural de todo o Nordeste. A partir dos últimos anos do século XX, a clientela era quase exclusivamente de aposentados, uma vez que a aposentadoria rural fez dessa parcela da população a mais endinheirada nas cidades pequenas.

Qual a importância das fotopinturas para a memória, a autoestima e a identidade dos retratados?

Essa pergunta, de certa forma, pode ser colocada em termos gerais à fotografia: quais são os sentidos do retrato fotográfico? Particularmente, a fotopintura tem o mérito de “melhorar” uma imagem, quer dizer, acrescentar cor onde havia apenas imagens em preto-e-branco, e fornecer um tamanho maior do que o original, geralmente muito pequeno. Os originais, em sua grande maioria eram fotografias de tamanho minúsculo, 3x4 cm, tais como serviam para carteiras de identidade e trabalho, ou retratos de máquinas lambe-lambe, de qualidade geralmente precária. Além disso, o caráter da pintura, para alguns dos clientes, era capaz de “enobrecer” a imagem, já que um retrato pintado, antigamente, era privilégio exclusivo de uma pequena elite. Portanto, não

seria errado afirmar que a fotopintura chegou a democratizar o acesso de um “auto”-retrato, tendo como ponto de vista a postura do cliente. Formalmente, a fotopintura era capaz de dar maior autoridade ao retratado: por exemplo, acrescentando paletó e gravata, até para quem não possuía tais vestimentos (alguns fotógrafos ambulantes, no entanto, ofertavam tais roupas no ato fotográfico, tendo estas como acessórios úteis para atrair os seus clientes). A fotopintura também era capaz de harmonizar e embelezar a imagem, por exemplo, retirando manchas, rugas, clareando as sombras ou dando mais ênfase à cor da pele. Em geral, a fotopintura reforçava a hierarquia existente, a pintura enfatizava a serenidade e a seriedade do retratado num sistema patriarcal e autoritário.

Muitas das obras da sua coleção são imagens rejeitadas pelos clientes. Quais motivos levavam a essa rejeição?

Boa parte da coleção foi oriunda de fotografias descartadas – isto é, quando surgiu a vontade do cliente refazer as imagens, ou por serem apagadas no tempo ou pelos estragos comuns, como manchas de água, fungos etc. Alguns clientes pretendiam reagrupar os grupos retratados, tirar ou acrescentar pessoas etc. As antigas imagens, geralmente, ficaram durante décadas expostas em espaços privilegiados da casa (ao lado do oratório doméstico, ou na entrada dos quartos), muitas vezes tornaram-se a principal referência pictórica de uma família. Consegui essas imagens diretamente dos pintores, já que boa parte costumava ser literalmente jogada fora quando realizada a cópia, porque não era possível aplicar retoques diretamente nos trabalhos originais. No entanto, os

antigos trabalhos, ainda com falhas, em geral eram mais bem acabados e de qualidade maior do que os novos. Outros trabalhos que consegui colecionar eram restos recusados pelos clientes, por exemplo, quando havia erros de atribuição de sexo, como troca entre menino e menina, ou detalhes indesejados, como roupas e acessórios (“crentes”, por exemplo, que recusavam o seu retrato com joias).

A fotografia popular e a vernacular, ao longo da história, nunca ou raramente foram valorizadas como patrimônio artístico e cultural. Na sua opinião porque isso ocorre?

A fotografia, em si, ganhou uma valorização muito tardia no mercado das artes, o que pode ser facilmente comprovado quando se olha para a ainda esparsa existência de galerias especializadas em fotografia ou também para os museus (até hoje, por exemplo, não existe no Brasil nenhum museu especializado em fotografia). Ainda é possível adquirir imagens de fotógrafos brasileiros renomados por preços relativamente baixos, mas com o tempo, ainda que pouco a pouco, isso está mudando. Particularmente, estou convencido de que a fotografia brasileira é uma das melhores do mundo e de que merece uma valorização maior. Ao mesmo tempo não tenho dúvidas de que agora é um momento propício para a fotografia vernacular, menos afetada pelas presunções sociais e pela ambição artística do que outros gêneros dessa arte. Numa sociedade cada vez mais democrática e menos elitista, é normal ver as expressões da cultura popular sendo valorizadas. A fotografia vernacular, a meu ver, ganha simpatias por ser próxima às experiências vividas por cada um desta

sociedade; todo mundo sabe contribuir com algo quando se fala sobre a fotografia num sentido mais amplo, todo mundo tem uma memória relacionada a uma fotografia e um pequeno acervo em casa, mesmo que seja apenas de uma ou duas imagens.

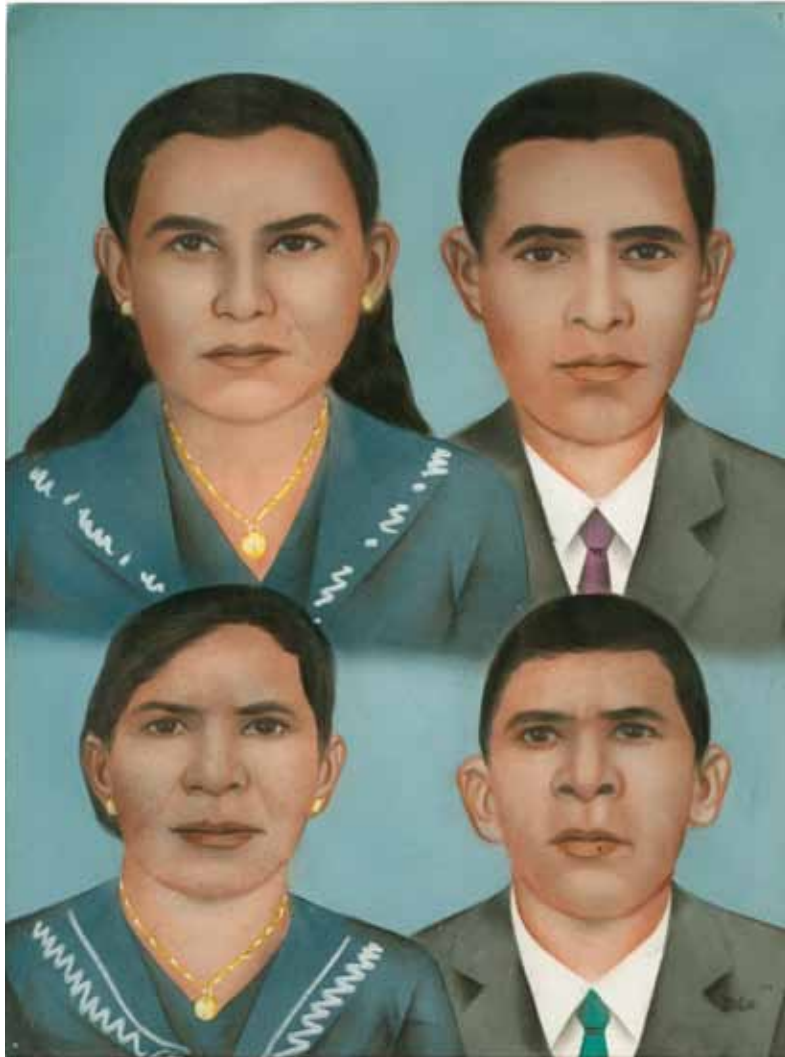
Com o fim das fotopinturas em virtude da revolução tecnológica das últimas décadas, você acredita que as elas passarão a ser mais valorizadas?

A fotografia vernacular, em termos gerais, irá se valorizar, à medida que os antigos suportes fotográficos, papéis, álbuns etc. desaparecerem. Estamos numa época ambígua, em que passamos, por um lado, por uma veemente aceleração de tecnologias e, por outro lado, pela valorização de tudo que é antigo, único e que permite uma historização. Por um lado o sujeito cada vez mais consciente da sua individualidade e, por outro, cada vez mais inserido numa sociedade de massas. Colecionar está em moda, já que qualquer coleção torna-se um elemento da identidade do seu colecionador. Isso vale naturalmente para a valorização das artes plásticas, em geral, e também para a cultura popular onde houver criação artesanal inconfundível e expressão individual.

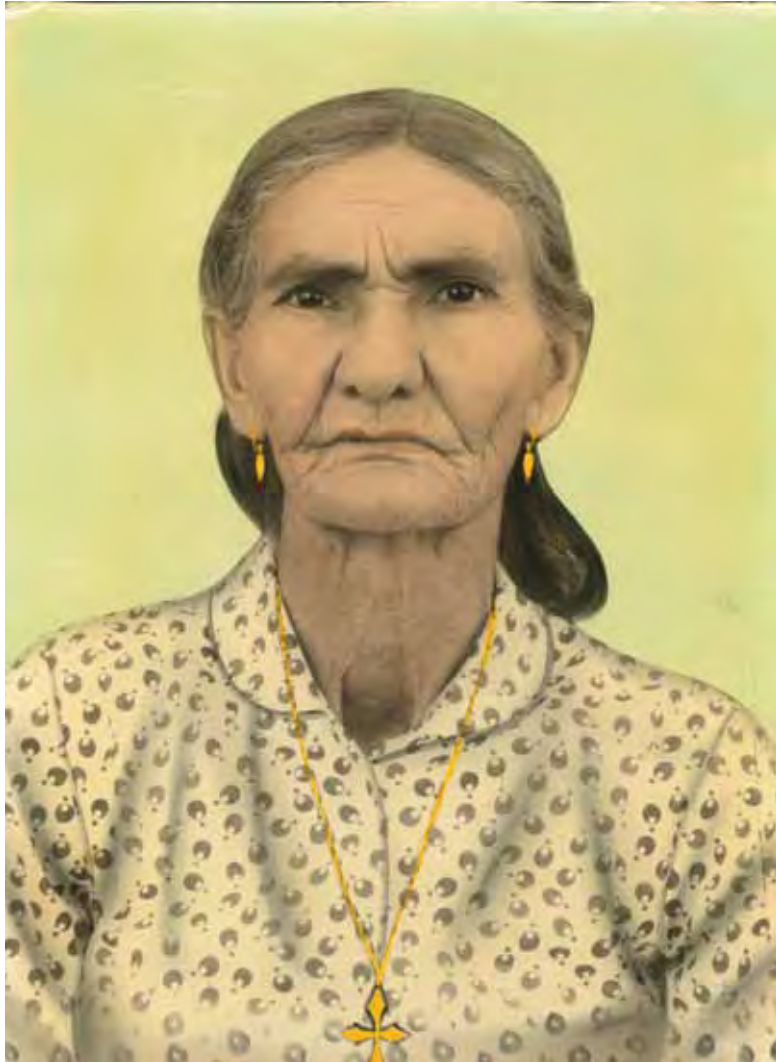
















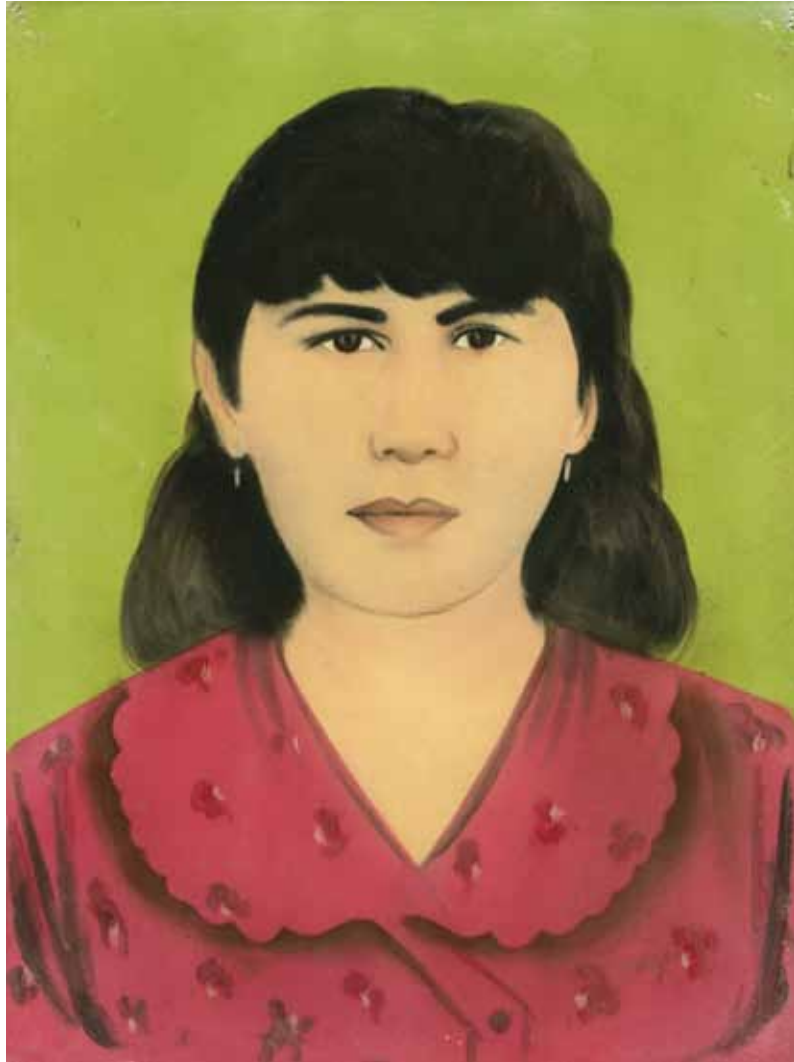












fotopinturas 2011

Galeria Estação

Diretores

Vima Eid

Roberto Eid Philipp

Curadoria

Eder Chiodetto

Textos

Vima Eid

Eder Chiodetto

Eder Chiodetto entrevista Titus Riedl

Museografia

Marcus Vinícius Santos

Montagem

Eder Chiodetto

Germana Monte-Mór

Evandro Edson Couto

Desenho gráfico e produção

Germana Monte-Mór

Secretaria de produção

Giselli Mendonça Gumiero

Digitalização de imagens

Otávio Almeida

Foto pág 16

Titus Riedl

Revisão de texto

Otacílio Nunes

Iluminação **Reka**

Molduras **Votupoca**

Impressão e acabamento **Lis Gáfica**

Agradecimento

Titus Riedl

GALERIA  ESTAÇÃO

rua Ferreira de Araujo 625 Pinheiros SP 05428001

fone 11 3813 7253 www.galeriaestacao.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Arte brasileira: além do sistema / curadoria Paulo Sergio Duarte. -- São Paulo: Galeria Estação, 2010.

Vários colaboradores

“Exposição 09 de setembro a 06 de novembro 2010”.

1. Arte - Brasil - Exposições - Catálogos
2. Arte Brasileira: Além do Sistema (2010: Galeria Estação, São Paulo) I Duarte, Paulo Sergio.

10-09382

CDD-709 - 81
-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Brasil : Exposições 709.81
2. Artes 700

Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro

Presidente de Honra

Janete Costa *in memoriam*

Presidente

Vilma Eid

Vice-presidente

José Roberto Maluf Moussalli

Diretor Financeiro

Antonio Carlos Tarantino

Presidente do Conselho

Aloísio Cravo

Conselheiros

Cônego Severino Martins da Silva Filho,
Elisabeth Maria Scheichl, Helena Sampaio,
José Nêumanne Pinto, José Roberto Gusmão,
Olga Gil, Ricardo Eid Philipp, Ricardo Ohtake

apoio





GALERIA  ESTAÇÃO