

Principais Práticas Históricas do Retrato Fotográfico.¹

Deborah Araújo MUNIZ²

Silas José de PAULA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento e propõe investigar as principais práticas históricas do retrato fotográfico na sociedade e na arte, a partir de categorias contextualizadas na própria trajetória da fotografia e em suas repercussões sociais, fundamentadas a partir dos escritos de Annateresa Fabris (2004, 2008), Gisèle Freund (2002), Walter Benjamin (1985) e Rouillé (2009). O retrato fotográfico predominantemente visto em função de registro começa a exercer, por meio da curiosidade e do desejo artístico dos fotógrafos em experimentar novas escritas visuais do retrato, uma prática artística. De ser visto apenas como uma ferramenta a serviço da documentação para se tornar um meio de criação e expressão de arte.

Palavras-chave: retrato fotográfico; práticas históricas; ferramenta de registro; experimentação; expressão de arte.

Introdução

O retrato é o gênero mais antigo que combinou a tantos outros gêneros e foi fartamente explorado por artistas e fotógrafos de todas as épocas. O surgimento da fotografia trouxe para a sociedade, a partir da invenção do daguerreótipo⁴ e dos processos posteriores de obtenção e fixação da imagem, os instrumentos capazes de oferecer tanto um sentimento eterno diante do que é transitório, como uma nova forma de retratar o mundo explorando a fotografia como arte.

¹ Trabalho apresentado no GP - Fotografia do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação – Fotografia e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará e bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), email: deborah.amuniz@gmail.com.

³ Orientador e professor do curso de mestrado em Comunicação – Fotografia e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, Dr. José Silas de Paula, email: silasdepaula@gmail.com

⁴ Uma placa de prata sensibilizada com vapor de iodo forma uma imagem latente por meio do contato da placa com a luz, transformando os cristais de iodeto de prata em prata metálica. Posteriormente, a imagem é revelada com o uso do vapor de mercúrio e a fixação é feita por meio da submersão da imagem em uma solução aquecida com sal de cozinha. O resultado é uma imagem em positivo, bastante detalhada, em baixo relevo e de uma luminosidade incomum. (TIME-LIFE BOOKS, 1980).

A fotografia não tardou a fazer parte da vida das pessoas. O retrato fotográfico surge no século XIX e desenvolve-se tanto como fenômeno social quanto temática da criação artística. Ao mesmo tempo em que exercia função de registro na perpetuação da imagem humana, alguns fotógrafos iniciavam a exploração do retrato fotográfico como prática fotográfica que não se limitava às suas funções documentais. A exploração da linguagem fotográfica e a produção livre do retrato proporcionaram tanto o exercício de estilo como de imaginação dos fotógrafos, conferindo a sua prática uma forma de expressão estética, experimental e produção subjetiva. Desde o final do século XIX, a presença artística nesse gênero caminhou por todo o século XX até os dias atuais, a princípio, inspirado nos modelos pictóricos anteriores e, em seguida, explorando caminhos próprios à fotografia.

A fotografia nunca foi uma prática unificada e se trata de uma natureza múltipla de significado que se presta a enfoques diferenciados, um meio bastante diverso em suas funções, que ao longo de sua história se expandiu, transformou-se e tornou-se variável de tal forma que, para o desenvolvimento deste estudo, fez-se necessário investigar as principais práticas históricas do retrato fotográfico na sociedade e na arte, a partir da visão de estudiosos da imagem, que revisitam e investigam essas práticas em categorias contextualizadas na própria trajetória da fotografia e em suas repercussões sociais. Basicamente fundamentado nos escritos de Annateresa Fabris (2004, 2008), Gisèle Freund (2002), Walter Benjamin (1985) e André Rouillé (2009).

Antecedentes históricos do retrato fotográfico

Em todas as civilizações e épocas, a representação da figura humana manifestou ao longo da história do homem o desejo de marcar a sua presença por meio da imagem. Em seus vestígios deixados pela terra, o desenho acompanhou a sua história atravessando fronteiras espaciais e temporais, trazendo registros e indícios da sua própria existência, demonstrando a necessidade do ser humano de reproduzir o real e deixar uma marca do seu pensamento para se libertar do esquecimento e da morte. É por isso que artistas e cientistas procurarão todos os meios possíveis para tornar mais fácil esta tarefa e libertar o ser humano da dificuldade de desenhar à mão. (AMAR, 2001).

O surgimento da fotografia deve-se a um processo histórico de aquisição de conhecimentos, que em um dado momento foram utilizados por determinados pesquisadores com um propósito semelhante, registrar imagens. A junção desses

conhecimentos básicos: o fenômeno óptico de projeção de imagens obtido pelo instrumento conhecido como câmara escura; a fabricação de lentes convexas; e a propriedade de alguns elementos químicos reagentes na exposição à luz, vai permitir o advento da fotografia na sociedade no século XIX, simultaneamente pela humanidade em diversos locais no mundo. (SHIMODA, 2009).

A câmara escura, muito utilizada na astronomia para auxiliar as observações científicas, também era usada para auxiliar o desenho e a pintura nas artes, como instrumento de precisão e suporte para a produção de retratos. Antecessor das máquinas fotográficas servia para facilitar os trabalhos manuais dos pintores, e, em seguida, a fotografia não só tornou ágil esse processo como reproduziu as aparências do mundo visível com exatidão, fazendo com que muitos pintores tornassem fotógrafos. Buscava-se uma representação mais fiel das coisas, mais rápida, mais barata, mesmo que o privilégio tenha sido de uma pequena elite⁵. A mão do fotógrafo daria lugar a uma imagem produto da mecanização, conferindo ao retrato uma representação precisa do mundo.

O desenvolvimento dos progressos da óptica na câmara escura reduziu o seu grande tamanho que tornava difícil seu deslocamento, transformando-o em um objeto portátil no século XVII. Constituída de um espelho com inclinação de 45° para reenviar e redirecionar a imagem obtida para um plano horizontal, na finalidade de facilitar a cópia da imagem em câmeras portáteis. (AMAR, 2001). Segundo Sougez (2001, p. 20-21), todos estes instrumentos com notáveis melhorias do tipo óptico – espelho dirigindo as imagens e lentes intermutáveis de focais diferentes – “apontavam para o objetivo final de desenhar à mão, e só se podia conservar a imagem projetada se o lápis decalcava mais ou menos fielmente o reflexo fugaz.”

A câmara escura se tratava de um espelho que não fica nada, e para que a fotografia surgisse, imaginava-se um espelho que pudesse reter a impressão de todos os objetos nele refletidos, aponta Rouillé (2009). Segundo Shimoda (2009), o elemento que faltava para o advento da fotografia era o conhecimento químico de substâncias que permitiam a gravação da informação luminosa. É a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz que vai permitir a impressão e a conservação da imagem formada sobre uma superfície.

Anterior a essa descoberta, em 1806, uma variante da câmara escura é desenvolvida por Willian Hyde Wollaston. A câmara lúcida era mais facilmente transportada do que a

⁵ A fotografia chegou para impulsionar o desejo de representação da classe social burguesa, os indivíduos na continuidade de gerações. Mandar fazer um retrato era um daqueles atos simbólicos pelos quais essa classe social manifestava sua ascensão, para a si mesmos e aos outros, e estavam entre aqueles que apreciavam a consideração social. (FREUND, 2002, p.13).

câmara escura e se tratava de um dispositivo óptico destinado a facilitar os esboços dos retratos concentrando a imagem diretamente sobre o papel, os contornos dos objetos ou fisionomias das pessoas, sem o uso da caixa fechada como da câmara escura. O artista via simultaneamente o objeto e a superfície para desenhar. Havia o esforço em facilitar o trabalho dos pintores para atender a demanda da burguesia, pois os pintores precisavam de mais tempo para produzir minuciosamente os retratos e a entrega ser menos demorada.

Outros dois sistemas também foram usados ao longo do século XVIII para captar imagens. Segundo Dubois (1993), os “perfis em silhueta” ou “retrato silhouette” e o fisionotrago⁶ são considerados os procedentes de toda uma tradição que abriu caminho para a fotografia. O “retrato silhouette” se tratava de uma forma abstrata de representação, que não requer qualquer estudo especial do desenho. É um retrato representativo do perfil de uma pessoa ou objeto, segundo os contornos que a sua sombra projeta quando posto contra uma luz intensa. O público apreciou-o muito pela rapidez da sua execução e pelos seus preços módicos. (FREUND, 2002).

Sua aparência de sombras chinesas a tornaram conhecida como um tipo de retrato por silhuetas de papel recortado. Apesar de o nome Silhouette ser o segundo nome do Ministro das Finanças da época, Étienne de Silhouette, considerado o responsável pela evolução desse tipo de retrato, sabe-se que o pintor francês Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806) foi o responsável pelo aperfeiçoamento da técnica, realizando recortes de perfis anônimos em papéis translúcidos, por meio da sombra de um perfil em tamanho natural formado pela chama da vela.

Conforme Freund (2002) e Sougez (2001), entre os anos 1786 e 1830, Gilles-Louis Chrétien (1754-1811) inventa o *Physionotrace*, um dispositivo cujo princípio era de início, semelhante ao perfil de silhueta, apresentava-se acoplado a um pantógrafo para permitir a transferência do perfil do modelo para uma folha de cobre, sendo em seguida, retocado com água e tinta. Essa técnica unindo silhueta e gravura não requeria do retratado longas exposições, não era cara e substituía a aristocrata miniatura no seu papel social retratado. O fisionotrago não tem ligação direta com a descoberta da fotografia, contudo, pode ser considerada como seu precursor ideológico.

A fotografia deve a sua contribuição maior a precisamente três cientistas para o seu surgimento: Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877). O primeiro conseguiu pela primeira vez

⁶ Esses sistemas são originados, segundo Freund (2002) a partir da técnica do recorte do perfil de uma pessoa em papel preto datada da época de Luís XIV, como divertimento da sociedade aristocrata e burguesa francesa.

gravar e fixar uma imagem sobre um suporte; o segundo aperfeiçoou o processo de Niépce e deu continuidade as investigações, conseguindo chegar ao daguerreótipo e seu reconhecimento em 1839 na Academia de Ciências da França, com mais visibilidade científica e artística do invento⁷; o terceiro conseguiu chegar a invenção da imagem em negativo/positivo e a reprodução de cópias sobre papel.

Niépce gravou e fixou uma imagem pela ação da luz em 1826, depois de expor a uma câmara escura uma placa de estanho com betume branco da Judéia, durante aproximadamente 8 horas. O resultado desse processo escrita pela ação da luz, fixada permanentemente em um suporte, foi denominada por Niépce de heliografia, gravura com a luz solar. Em 1829, une-se a Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor e homem de negócios, que deu continuidade e aperfeiçoou o procedimento até chegar ao daguerreótipo em 1835.

Os daguerreótipos tinham sua própria beleza, cada um deles rendia uma fotografia única, bastante nítida e com detalhes incríveis. “Cientistas e amadores que tinham dinheiro podiam ser vistos nas ruas com seus tripés segurando caixas pesadas de madeira e fotografando monumentos, construções e outros objetos inertes (...)” (STEVENS, 2008, p. 276). As primeiras imagens ainda não permitiam o registro de pessoas e objetos em movimento e por isso as paisagens urbanas pareciam esvaziadas, o tempo em que permaneciam parados não era suficiente para impressionar a chapa.

Daguerre ao realizar uma visita urbana a Paris, surpreso, percebeu mais tarde vultos imprecisos de um engraxate e seu cliente, que permaneceram imóveis o tempo suficiente para impressionar a lenta chapa de daguerreotipia. Surge, a primeira fotografia ‘habitada’ em 1839. (AMAR, 2001). O tempo de exposição é um obstáculo importante para realizar retratos em que o modelo devia permanecer imóvel, à luz do sol, durante pelo menos dez minutos, preso numa trave que lhe sustentasse a cabeça e os braços. “A partir desta foto, o homem que sempre se considerou o centro do universo, a ponto de criar Deus à sua imagem e semelhança, tornou-se o tema central da fotografia.” (VASQUEZ, 1986, p. 10)

O retrato foi o maior tema a ser fotografado durante o século XIX dando origem aos estúdios fotográficos nas cidades ao redor do mundo e a fotógrafos ambulantes ocupando jardins e praças nos meios rurais. Atraiu um grande número de fotógrafos e tornou-se um consumo sociocultural. Da prática do documento à expressão de arte.

⁷ Segundo Kossoy (2001), a fotografia surgiu simultaneamente em outros lugares do mundo. Mas seu desenvolvimento, aperfeiçoamento e absorção da sociedade, (...) somente poderia ocorrer – como de fato ocorreu – em contextos socioeconômicos e culturais dos países onde se processava a Revolução Industrial.

O retrato como espelho dotado de memória

Segundo Rouillé (2009), a fotografia surge no momento de transição da sociedade pré-industrial para o nível industrial, substituindo máquinas manuais por equipamentos mecanizados. A fotografia surgia para incrementar a eficácia da representação em virtude desse processo. A máquina se ocupa de todas as tarefas antes atribuídas ao homem, a óptica e a química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas e pintores. A relação homem-imagem dá lugar à unidade real-imagem, em que o instrumento agiria sozinho tomando o lugar do operador, atribuindo à fotografia a visão de um espelho reproduzidor das aparências do mundo visível.

Segundo Benjamin (1985) e Andrade (2002), a experiência visual única, durável e não multiplicável do daguerreótipo, fez com que todos a apreciassem, “não raro, eram guardadas em estojos, como jóias.” (BENJAMIN, 1985, p. 93). As primeiras fotografias pareciam ser mágicas, a nitidez dos retratos ao mesmo tempo despertou encanto e espanto nas pessoas. A fotografia parecia um processo mecanizado de mistério cheio de magias, a reprodução fiel da aparência do retratado surgia retida em um espelho que parecia imortalizar o seu reflexo para sempre no suporte. A invisibilidade de um mistério parecia envolver as imagens demonstrando uma relação aproximada entre fotografado, fotógrafo e espectador. Seus rostos pareciam ser rodeados por um silêncio que o olhar repousava. A nitidez da fisionomia assustava, parecia que os rostos eram capazes de ver-nos. Pareciam ter sido feitas para durar.

O daguerreótipo inaugurou a prática do retrato como espelho dotado de memória, um espelho que conserva a impressão de todos os objetos nele refletidos, cuja superfície metálica revestida de prata é totalmente resplandecente. O espelho vai transformar-se na metáfora mais explosiva da fotografia-documento: uma imagem perfeita, confiável, que registra e detém o instante, as aparências, conserva as impressões, “como uma simples reprodução técnica, sem autor, sem forma, um perfeito banco de dados.” (ROUILLÉ, 2009, p. 66). Seu aparecimento situa-se em um contexto de constantes transformações, a modernidade, para dar conta do homem em manter registrada sua história, suas memórias, a sua imagem, de modo a oferecer aos retratados, um sentimento eterno diante do que é transitório, a própria vida, para que gerações futuras pudessem realimentar na imaginação as lembranças de sua existência.

Tal função era primordial na fotografia, pois esta nasceu no ambiente positivista do século XIX, que “se beneficiava de descobertas e inventos anteriores e da vontade de encontrar um meio que permitisse a reprodução mecânica da realidade visual.” (DE PAULA et MARQUES, 2010, p. 17). O daguerreótipo, imagem única sobre metal, encontrou seu lugar em escaninhos individuais; a fotografia propriamente dita, reproduzível em papel, rapidamente encontrou o seu nos álbuns. Durante mais de meio século, o álbum será a forma canônica em que a maioria das encomendas de fotografia culminará. (Rouillé, 2009). A descoberta da imagem negativa por Fox Talbot o levou ao primeiro processo prático para a produção de um número indeterminado de cópias, a partir do negativo original. Esse processo fotográfico de obtenção de uma prova de negativo/positivo, permitia a sua duplicação em larga escala, sobre um meio versátil, relativamente barato, o papel. (HACKING, 2012).

O advento da imagem multiplicável logo cedeu lugar ao colódio úmido⁸ e o retrato fotográfico alcançou todas as camadas sociais. Nessa época, começaram a aparecer o fotógrafo de rua e os grandes retratistas que nos legaram a efígie de personalidades célebres e testemunhas anônimas da época. (SOUGEZ, 2001). O colódio úmido realizou excelentes resultados e se prestava para captar uma atmosfera especial, jogos sofisticados de altas luzes e sombras, clareza de brancos, texturas e foi responsável pelo nascimento da fotografia temática. Permitindo ao retrato um favorecimento profissional e democratização de custo. A partir do colódio úmido nomes de retratistas começaram a se firmar, cada um com seu legado, no lançamento das bases de uma nova visão fotográfica do retrato.

Primeiras expressões artísticas do retrato

David Octavius Hill (1802 – 1843) na década de 1840 captou o advento da representação da figura anônima, em uma época em que o comum era retratos encomendados. David Octavius Hill e Robert Adamson (1821-1848) se tornaram sócios na fotografia com propósitos de retratar as diferentes classes de indivíduos em seu cotidiano, embarcaram no estudo dos habitantes de uma vila de pescadores em Newhaven, ao norte de Edimburgo, tornando-se pioneiros na documentação social.

⁸ Este processo faz uso de chapas de vidro substituindo o papel do calótipo e a placa de metal da daguerreotipia, por ser mais lisa, transparente, de superfície polida, mais barata e menos fibrosa que o papel. Seu uso se aplicava a experimentos sobre a fixação em outros suportes na combinação das habilidades dos processos anteriores, a qualidade do daguerreótipo e a possibilidade da cópia da imagem, sem as imperfeições da impressão da imagem pelo processo de calotipia.

A luminosidade de seus registros documentais tinha a característica fundamental de os indivíduos parecerem emergir da escuridão, o sentido artístico aplicado aos modelos os oferecia a impressão de uma intensa naturalidade. O uso dramático da luz nessa obra é a prova da ambição dos realizadores em obter uma descrição social impactante e abordar temas artísticos mais elevados. (HACKING, 2012).

Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910), conhecido como Félix Nadar, era jornalista, desenhista, caricaturista, aeronauta e pioneiro em diversos campos da fotografia, dentre eles, retratos de personalidades e experimentos com luz natural e artificial. Torna-se fotógrafo em 1853 quando começou a produzir retratos de parisienses conhecidos que desejava caricaturar. A procura de uma linguagem peculiar, do novo meio, coincidiu com o domínio técnico da iluminação. Foi o primeiro a utilizar luz artificial composta de magnésio na realização de fotografias subterrâneas, tornando-se o embrião dos flashes modernos. No seu estúdio em Paris, foi um dos primeiros a usar a câmera criativamente e dirigir a luz e os modelos para produzir o que ele chama de “retrato íntimo”.

Os mais importantes artistas e os amigos movidos por interesses artísticos em comum eram atraídos pela “semelhança íntima” caracterizada pela capacidade do fotógrafo de penetrar na interioridade do ser humano, ao entrar em comunhão com o modelo e formar um juízo sobre seu caráter. Acentuava as poses e os gestos com intuito de mostrar o caráter das pessoas, em função da psicologia e fisionomia do retratado.

Compor retratos que expressem por meio do uso prático da iluminação, a personalidade de seus fotografados, denomina o “sentimento da luz” buscado por Nadar para dirigir a realização de um retrato íntimo. “É ao ‘sentimento da luz’ que Nadar tributa a possibilidade de configurar um retrato fotográfico: uma luz que banha o modelo de maneira a criar passagens cromáticas sutis entre o claro-escuro do corpo e o fundo (às vezes indefinido) contra o qual se posiciona.” (FABRIS, 2004, p. 82).

Os fundos neutros e a aproximação da lente ao retratado realiza uma relação aproximada e personalizada entre fotógrafo e fotografado. São rostos que olham e que quase falam, com uma vivacidade impressionante. Segundo Freund (2002), a estética dessas imagens reside na importância preponderante da fisionomia, as atitudes do corpo só servem para acentuar a expressão dos rostos. Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano por meio do aparato fotográfico, imerso na mesma intimidade da fisionomia para transcender a beleza externa de um rosto, e ressaltar sobre o todo, a expressão característica do retratado.

Julia Margaret Cameron (1815-1879) foi uma retratista nascida em Calcutá, que se dedicou à fotografia por paixão quando vivia na Inglaterra e já tinha mais de 40 anos. Ela fotografava vários homens e mulheres de sua família e de seu círculo de amigos e contatos sociais. Sua obra é marcada pelo desejo de contar histórias através do retrato fotográfico. A sua produção se caracteriza à base de temas literários e alegóricos, cenas de gênero narrativo ou motivos que instigam a imaginação na criação de personagens. (HACKING, 2012).

Por meio de sua relação profunda com os fotografados, aspirava derrubar o muro das aparências em virtude da alma de suas modelos para registrar fielmente sua grandeza interior, bem como suas feições exteriores. O interesse pela expressão do rosto é sublinhado pelo papel acessório desempenhado pelo vestuário e o fundo, à procura de dotar aos sujeitos que retrata uma interioridade espiritual, como a encarnação de uma prece, conferindo ao retrato um caráter além do aspecto físico dos retratados. (FABRIS, 2004).

Os fotógrafos como artistas estavam atentos à captação da interioridade de seus modelos, muitas vezes se aproximando de resultados pictóricos. (FABRIS, 2008). Ao lado dessa corrente de tendência artística que começava a se manifestar no retrato, o pictorialismo⁹, o retrato continuava a ser a grande possibilidade comercial da fotografia. Segundo Sotilo (2014), a partir das experiências com o colódio úmido e o aperfeiçoamento das técnicas de impressão na reprodução de imagens, um novo cenário começa a ser criado: a confecção de material impresso e o surgimento do cartão postal. Nesse contexto, a fotografia começa a caminhar para além do seu círculo restrito, apontar a descoberta do *carte-de-visite* e ingressar a prática do retrato no universo da industrialização com destino à sua massificação.

A expansão comercial do retrato e o foto amadorismo

O fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819 - 1889), no ano de 1854, em Paris, consagrou na prática do retrato, o formato de fotografia *carte-de-visite*, caracterizado pelo retrato comercial de pessoas comuns e famosas que vendiam a preços populares. A partir da década de 1860, o retrato sobre papel estava no seu auge. Um meio

⁹ As primeiras manifestações dos fotógrafos em conceber a fotografia um valor de arte surge com os precursores do que viria a se firmar no final do século XIX, o pictorialismo (1890-1914). O *flow*,– desfoque característico dos retratos pictorialistas – observado nos retratos de Hill e Cameron, era uma característica utilizada na composição dos primeiros retratos artísticos em oposição a objetividade do procedimento, contra a máquina, contra a precisão, o excesso de detalhes e a perfeição óptica, que envolvia a fotografia no discurso real-imagem.

mais barato e que possibilitava uma produção em série e a democratização de sua produção, acessíveis para fotógrafos e clientes pelo mundo todo. As imagens eram recortadas e montadas sobre cartão. A pequena tiragem lhes possibilitava circular livremente pelos Correios e a disseminação cumpria dessa forma, a sua função como imagem.

Além de introduzir o retrato no universo da industrialização, Disdéri cria o modelo de um determinado retrato: a padronização do formato 6x9cm; um sistema que permite a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa, no uso de lentes múltiplas; fotografar o cliente de corpo inteiro, no qual o retratado, geralmente em pé e vestido com suas melhores roupas, posam diante do cenário; e a utilização de recursos cenográficos nos ateliês fotográficos compondo o fundo da imagem, cercado-o de artifícios teatrais, de acordo com o imaginário e a ideologia que estivesse em voga naquele momento. (SOTILO, 2014), tornando os retratos mais sofisticados, atraindo mais interesse pela imagem.

A atenção dada ao rosto como centro da imagem, característico dos fotógrafos antecedentes, tem com Disdéri seu valor estendido por toda a estatura do corpo para enfatizar a teatralização da pose, na construção de uma imagem que representasse além do desejo de igualdade social, a perpetuação da própria imagem, em forma de personagem. “O ateliê do fotógrafo torna-se, deste modo, o depósito de acessórios de um teatro, no qual são preparadas máscaras de personagens para todos os papéis sociais.” (FREUND *apud* FABRIS, 2004, p. 30).

Nesse percurso, a fotografia caminhava no desenvolvimento do aperfeiçoamento técnico dos elementos compositivos da fotografia, e um dos principais é o do tempo de exposição empregado na impressão da imagem. O longo de tempo de exposição havia imposto a pose ao retratado e as limitações técnicas causavam desconforto ao posá-los diante da câmera, o esforço e a concentração na imobilidade do corpo deixavam as marcas de uma postura mais rígida. Faltava o instantâneo, um elemento decisivo para paralisar o breve instante da vida e os aspectos surpreendentes dos movimentos que o olho não pode perceber. (KUBRUSLY, 1991).

De acordo com Busselle (1984), a partir de 1870, a chapa úmida¹⁰ torna-se obsoleta. O médico inglês Richard Leach Maddox (1816-1902), em 1871, inventa a primeira chapa manipulável coberta de emulsão gelatinosa para auxiliar na secagem do brometo de prata e

¹⁰ Esse processamento ocorria com a emulsão de colódio ainda úmida na chapa. Se a emulsão secasse durante o processamento da chapa, esta se tornava inutilizada. Procurava-se um processo que mesmo depois da emulsão seca na chapa, esta ainda permanecesse sensível e pudesse ser exposta. O emprego das chapas à base de gelatina tornou não só a sensibilidade da chapa duas vezes mais rápida que o colódio, como possibilitou os fotógrafos se desfazerem de equipamentos extras na condução de seu trabalho e a uniformização dos processos de fabricação das emulsões.

simplificar as técnicas fotográficas. Com esse processo, as chapas já vinham prontas com a emulsão gelatinosa, de alta sensibilidade e já não havia mais a necessidade do fotógrafo preparar ele próprio suas emulsões e placas.

As chapas secas à base de gelatina possibilitou o registro dos movimentos humanos e a substituição das chapas de vidro por rolos de filme permitiu a fotografia instantânea e o alcance da fotografia, antes praticada por profissionais e artistas, a maioria da população. O desenvolvimento tecnológico do final do século XIX prescindiu mais facilmente a câmara do tripé e a impor câmaras mais reduzidas e manejáveis, favorecendo a atividade da fotografia amadorística e a diversificação da atividade do fotógrafo para além da produção de retratos. A fotografia amadora, embora exista desde os primórdios da fotografia, teve como a principal causa de sua expansão, “a invenção das câmeras portáteis introduzidas nos Estados Unidos por George Eastman (1854-1942).” (FATH, 2009, p. 67).

Com a propagação das câmeras portáteis, houve uma ampliação da técnica fotográfica através da utilização da imagem em vários setores da sociedade, que consequentemente favoreceu o mercado de consumo em artigos específicos para a fotografia. A procura para contratar um profissional especializado diminuiu drasticamente, passando esta função para o indivíduo comum, que começa, ele mesmo, a produzir suas imagens do cotidiano. Registrar as cenas de lazer e os acontecimentos familiares passa a ser tarefa dos fotógrafos amadores, cujo número cresce devido às facilidades e simplificação do aparato. (FATH, 2009, p. 68)

A fotografia já era extremamente popular e fotógrafos inquietos pelo mundo todo reagiram à massificação da produção fotográfica, com a inauguração de movimentos e fotoclubes em contextos singulares. A utilização da fotografia, predominantemente vista apenas como técnica de registro começa, por meio da curiosidade e do desejo artístico dos fotógrafos em experimentar novas escritas visuais do retrato, a exercer livremente na sua produção, uma prática artística. Um meio de criação e expressão fotográfica.

Experimentação por uma escrita visual artística do retrato

Na prática artística do retrato a atividade da experimentação visual se tornou o campo em que novas escritas visuais na composição fotográfica, o retrato do corpo e as características plásticas do próprio meio começaram a ser exploradas com mais intensidade pelos fotógrafos para atribuir à fotografia um sentido estético e uma importância artística no privilégio de obter um retrato sob perspectiva pessoal, autônoma, aberta para a inventividade.

O pictorialismo (1890 – 1914) foi a primeira manifestação dos fotógrafos em conceber ao retrato um caráter artístico e minimizar a essência realística comumente realizada na sua prática de documento. Surge na Europa e de lá para os Estados Unidos, em cada local, tomando as suas próprias características. Nesse período, os fotógrafos fazem uso de recursos e alterações nas imagens assemelhando a imagem final à pintura e a gravura em tendências reprodutivas dos cânones estéticos da pintura do século XIX, a ponto de torná-la semelhante a um quadro no propósito de produzir sobre a fotografia a perda de ligação com o referente, camuflar uma realidade ou evocar algo idealizado.

Essas primeiras manifestações de aproximar a fotografia da arte, abria um vasto campo da fotografia para o experimentalismo. Da metade do século XIX abarcando todo o século XX, inicia-se a arte moderna¹¹ e novas investigações estéticas e conceituais sobre a fotografia. A exploração da natureza da fotografia dava origem a propostas ligadas às noções de novo e ruptura. A originalidade, a subjetividade, o experimentalismo, a invenção estética e o despudor em interferir na imagem, fazem parte das propostas desse novo contexto.

A atenção dada ao retrato e ao corpo começa a direcionar-se a produções libertárias. A fotografia começa a ser explorada como linguagem própria de expressividade artística, caracterizada pela exploração de sua própria natureza em plena aceitação das propriedades químicas e mecânicas do meio. Trata-se de uma arte mecânica e puramente fotográfica a ser explorada, que encontra seu poder artístico nela própria, no emprego hábil dos procedimentos que lhe são próprios. (ROUILLÉ, 2009).

O retrato é marcado pelo o que os artistas buscavam na ampliação das possibilidades artísticas que o século XX trouxe para o mundo ocidental, dentre elas a abstração. (COSTA, 2004). O uso da colagem, da solarização, do retoque, da geometrização das formas, da criação de possibilidades plásticas das formas humanas, das perspectivas oblíquas, das fotomontagens, dos fotogramas, sobreposições e das transgressões sem medo de quebrar regras demarcam a nova atuação fotográfica.

Na contemporaneidade, a fotografia é conduzida por práticas cada vez mais variáveis, na finalidade de dar conta da profusão de suas inúmeras facetas, suscetíveis a inúmeras interpretações e produções. (CALAÇA, 2012, p. 7). Segundo Archer (2012) e Cotton (2013), por intermédio de tudo o que já foi realizado na arte, os fotógrafos criam e

¹¹ “(...) tendo como propulsor o desejo do novo, simbolizado no conceito de vanguarda. (...) Agora a fotografia podia cumprir essa função, dando ao artista a liberdade de criar e realizar novas pesquisas e experimentos com seus pincéis, suas mãos e seus olhares (...) os artistas modernos almejam fazer uma arte que espelhe o seu tempo.” (CANTON, 2009, p. 18 - 20)

recriam a sua expressão artística, revisitam e reexaminam alguns dos gestos de vanguarda modernista realizados anteriormente, apropriam-se de uma diversidade de tradições, tanto artísticas quanto vernáculas, e as reinterpreta.

Sem receios de ampliar os horizontes e as possibilidades da produção fotográfica, outro pesquisador e teórico da imagem, Rubens Fernandes Júnior (2006) corrobora com o estudo da experimentação visual denominando-a de fotografia expandida. Na visão do autor, a experimentação envolve tudo o que é tecnicamente possível para os fotógrafos obterem a expressão desejada de um retrato. A produção é configurada no jogo de escolhas, pontos de partida e experimentações do fotógrafo com o mundo e o aparelho, do fotógrafo com os elementos da composição fotográfica, do fotógrafo com a materialidade da fotografia, do fotógrafo com o fazer. Os fotógrafos procuram conhecer em profundidade o material de sua produção para atravessar os seus limites, intervir nas suas funções e subverter as regras estabelecidas para se beneficiar dos recursos técnicos disponíveis que melhor se adequem aos seus estilos.

(...) a fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11)

A produção centrada na matéria e nas formas da imagem, no estilo – enquadramento, iluminação, composição, ponto de vista, etc – demonstram a preferência dos fotógrafos pela escrita fotográfica em recusa à estética da fotografia-documento e diz respeito aos mutáveis significados e suas associações realizadas na produção de um retrato, a capacidade que esse meio de expressão tem de abstrair e dar forma as suas experiências. Privilegia-se a forma acima da função; o modo de representação, acima do próprio objeto em si e envolve selecionar, utilizar, experimentar e dirigir o que vê a um propósito de interesse do fotógrafo. Uma construção pessoal sobre um motivo específico, um modo de ver e de expressá-lo.

Considerações finais

A prática do retrato fotográfico, inaugurou em cada momento histórico a “presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al

caráter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época.” (FREUND, 2002, p. 07)
A preocupação direcionada à produção longe de ser apenas um veículo neutro ou transparente para momentos isolados e emoldurados do mundo real deu forma a uma prática de escrita visual artística do retrato, tendo como um dos principais campos de atuação, a atividade experimental.

A atenção dada à forma (a escrita), à afirmação da individualidade do fotógrafo (o autor) e ao diálogo com os fotografados (o outro), implica na experimentação visual, uma produção que não se limita a uma única leitura, e se abre a olhares infinitos sobre a imagem. Inventar novas visibilidades na exploração dos componentes da escrita fotográfica e dos recursos técnicos, físicos e materiais da fotografia, correspondentes aos interesses dos fotógrafos em criar uma linguagem própria, pessoal para os seus trabalhos. A visualidade implica uma combinação plástica de elementos dirigidos pelas aspirações artísticas do fotógrafo. Diante do que retrata, o fotógrafo pode recusar submeter-se as aparências do mundo real, afastar-se delas ou ainda deliberadamente transformá-las, para expressar um campo abstrato e intangível de suas subjetividades. A partir da fotografia-expressão, o fotógrafo se permite desprender da visão norteadora da fotografia-documento para fabricar e produzir mundos, experimentar novos modos de ver e fazer um retrato.

REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

CALAÇA, Mariana Capeletti. **Processos fotográficos: a (re) descoberta da fotografia**. VI Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Teresina: Universidade Federal do Piauí – UFPI, 2012.

CANTON, Kátia. **Do moderno ao contemporâneo**. Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DE PAULA, Silas; MARQUES, Kadma. **A imagem fotográfica como objeto da sociologia da arte**. Revista de Ciências Sociais, v. 41, n. 1, p. 17-26, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. **A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. In: FACOM, n. 16, 2º semestre de 2006.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

HACKING, Juliet (Editora Geral); David Company (prefácio). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **Máquina de retrato**. In: O que é fotografia. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

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

SHIMODA, Flávio. **Imagem fotográfica**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009.

SOTILO, Caroline Paschoal. **O cartão-postal e a fotografia: reprodução e consumo**. Artigo apresentado ao COMUNICON 2014 - 4º Congresso Internacional em Comunicação e Consumo. ESPM-SP, São Paulo, 2014.

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

STEVENS, Robert. **Fotografia com filme**. Guia completo de fotografia National Geographic. São Paulo: Editora Abril, 2008.

TIME-LIFE BOOKS. **Fotografia: manual completo de arte e técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia: reflexos e reflexões**. Coleção Universidade Livre: Editora L&PM, 1986.