

Transformações no trabalho de fotógrafos de casamento a partir da passagem da fotografia analógica para a fotografia digital

Cristina Teixeira Marins

Doutoranda em Antropologia
Universidade Federal Fluminense
ctmarins@gmail.com

RESUMO

Este artigo parte de minha pesquisa etnográfica sobre o trabalho exercido por *fotógrafos de casamento* e tem como principal propósito a elaboração de uma reflexão acerca de mudanças recentes neste campo profissional, em especial aquelas acarretadas pela passagem da fotografia analógica para a fotografia digital. Com este intuito, tomo como foco de análise a noção de técnica que, no meu campo empírico, se traduz na relação dos *fotógrafos de casamento* com seu equipamento (o que inclui a câmera fotográfica, mas não se limita a esta), com seu corpo e sentidos a fim de desempenhar seu trabalho através de um processo de caráter eminentemente social. Os argumentos apresentados no artigo se baseiam em material etnográfico construído através de intensa interlocução com *fotógrafos de casamento* cujas trajetórias variam substancialmente em termos de tempo de carreira.

Palavras-chave: Fotógrafos de casamento; profissão; trabalho; técnica.

Introdução

Este artigo parte de minha pesquisa etnográfica sobre o trabalho exercido por *fotógrafos de casamento*¹ e tem como principal propósito apresentar uma reflexão acerca de algumas mudanças recentes neste campo profissional, em especial aquelas acarretadas pela passagem da fotografia analógica para a fotografia digital. Com este intuito, tomo como foco de análise a noção de “técnica” que, no meu campo empírico, se traduz na relação dos *fotógrafos de casamento* com seu equipamento (o que inclui a câmera fotográfica, mas não se limita a esta),

com seu corpo (notadamente mãos, dedos, joelhos) e sentidos (em especial, o olhar) a fim de desempenhar seu trabalho através de um processo de caráter eminentemente social. O exercício que proponho aqui é o de pensar na técnica a partir da formulação de Mauss (2003 [1934]), encarando seu domínio como a conjugação do aprendizado e da incorporação de parâmetros estéticos, convenções e técnicas corporais. Uma vez que o processo de construção de habilidades profissionais dos *fotógrafos de casamento* é operado em relação direta com o equipamento fotográfico que, por sua vez, têm passado por processos consecutivos de transformações, parece-me pertinente sublinhar que busco traçar aqui um “olhar dinâmico para as técnicas” (DI DEUS, 2017, p.26) na medida em que procuro compreender as práticas profissionais de *fotógrafos de casamento* como “processo inventivo e criativo” (op. cit.).

Os argumentos aqui apresentados se baseiam em material etnográfico construído através de intensa interlocução com *fotógrafos de casamento* cujas trajetórias variam substancialmente em termos de tempo de carreira. O trabalho de campo que deu origem à etnografia se desenvolveu, predominantemente, em espaços de intercâmbio entre fotógrafos tais como congressos, premiações, palestras e cursos, de modo que recupero uma dessas situações para introduzir este artigo². Mais especificamente, refiro-me à palestra ministrada por Letícia Katz, jovem fotógrafa que proferiu palestra em congresso de natureza profissional que reuniu no ano de 2016, na cidade de São Paulo, cerca de três mil *fotógrafos de casamento*.

A certa altura de sua fala, Letícia se deteve sobre uma fotografia de sua autoria que chamou especialmente minha atenção. A imagem exibida pelas telas que ocupavam as laterais do palco, em preto e branco, trazia em primeiro plano o noivo abraçado à sua mãe: ele de perfil, com os olhos fechados, enquanto ela, também de olhos cerrados, sorria sem olhar para a lente, aconchegada no peito do filho. Ao apresentar a fotografia, Letícia explicou que cerca de dois meses antes do *casamento* em questão, recebeu um e-mail do noivo, solicitando indicação de uma empresa que oferecesse serviço de transmissão em vídeo ao vivo. A razão para a demanda era delicada: queria garantir que a mãe acompanhasse o ritual, posto que sua presença na cerimônia era incerta por conta de doença grave. Letícia então pôs-se a narrar os desdobramentos da história:

No final ele [o noivo] acabou não contratando o serviço e a mãe conseguiu ir. Eu já sabia da história. E todo mundo sabia, então assim que ela chegou e todo mundo viu que ela tinha conseguido ir pro casamento, todo mundo já começou a chorar. Então assim, foi super emocionante o casamento, a cerimônia toda... eu chorei no dia, eu chorei editando depois... litros! E aí, uns três meses depois do casamento eu tava acordando e peguei o celular. Eu ainda estava de olhos meio fechados quando vi essa mesma foto aparecendo na minha *timeline*, era um *post* do noivo. A mãe dele tinha falecido e ele tinha colocado lá essa foto, se despedindo. [A próxima frase foi proferida com ênfase] E ele usou a minha foto. Eu passei o dia inteiro chorando. E eu vi, pô, como é importante isso que a gente faz, né? Alguns meses depois que eles se recuperaram mais emocionalmente, ele me escreveu um depoimento na minha página falando que eu fazia milagres fotográficos e que um desses milagres era que pra sempre ele vai ter o abraço da mãe dele. (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

Algumas fotos e histórias depois, Letícia prosseguiu com sua reflexão:

Pô, olha como... a importância do que a gente faz. A verdade é que quando a gente fotografa, a gente não sabe o que vai acontecer. As imagens que a gente faz se tornam memórias. Eu acredito muito no poder da fotografia... no poder que ela tem em transportar a gente pra outros lugares, pra outros tempos e pra outras pessoas (...). O álbum é o primeiro documento da história daquela nova família que tá se formando. [as telas agora exibem a foto de um bebê olhando para *álbum de casamento*] Eu vi essa foto aqui no Facebook que uma noiva postou, essa noiva aí, a Jandira. Ela casou com o Ricardo acho que em 2012, se não me engano. E depois que ela fechou comigo, ela engravidou. Então ela tava grávida no casamento, grávida de cinco meses do Guilherme. E ela foi e postou essa foto do Guilherme olhando o álbum de casamento e ele tá, na verdade, se vendo, né? Então é aquilo que muita gente fala e eu falo também: porque a gente fotografa não só pra quem tá lá. Porque é muito fácil, já pensou? A gente foi pra uma festa e a gente vê a foto daquela festa e a gente lembra como tava a festa. Você lembra o que aconteceu. Então é muito fácil registrar o momento pra quem tava lá. Mas e pra quem não tava lá? As próximas gerações, quem vai vir... (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

Fotografia de casamento, memória e a fotojornalismo

Início a análise da fala de Letícia chamando atenção para a ênfase com que a fotógrafa atribui ao produto de seu trabalho valor de memória. Sendo esta relação entre fotografia e memória objeto de reflexão de diversos pesquisadores³, parece-me pertinente recuperar aqui algumas análises que qualificam o lugar ocupado pelas fotografias como “suporte da memória familiar”,

tal qual aponta Schneid:

As fotografias são, pois um recurso eminentemente moderno que possibilita a conservação e a permanência de uma continuidade visual do passado familiar. [...] A fotografia se afigura um suporte de memória, quando não a própria história visual da família em que se entrecruzam a vida e a entronização dos mortos. (1998, p. 457 apud SCHNEID e MICHELON, 2014)

A *fotografia de casamento* aparece na literatura também como índice e referencial (SENNÁ, 1999, p.25), como prova concreta da união matrimonial (MITSI E SOUZA, 2009, p. 573), como ato de publicidade da união (LEITE, 1993). Ainda segundo Leite (1993, p.125), tais imagens “passam a construir a memória da família, fixando lembranças da crônica oral e registrando para os descendentes o grande evento matricial”.

Muito embora estes trabalhos que tratam da *fotografia de casamento*, quase sempre a enquadrem num contexto mais amplo das *fotografias de família*, cabe assinalar que a primeira aparece destacada das demais. Neste sentido, analisando álbuns de família datados entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, Mauad (1998) sublinha que dentre os ritos da vida católica, aquele de maior prestígio em termos de representação fotográfica, é o casamento. Já Rendeiro (2018), em dissertação que enfoca a fotografia familiar no cenário brasileiro da década de 1950, afirma:

O trabalho de campo revelou que, no universo dos retratos de família, as imagens de casamento ocupavam espaço para lá de significativo (...) Durante as entrevistas e no estudo dos acervos particulares que nos foram confiados, as fotografias de casamento foram destacadas das demais de modo simbólico, despontando como imagens carregadas de mensagens e de especificidades. (p.58-59)

Como procurei expor nos parágrafos anteriores, tanto a ideia de que a fotografia de casamento ocupa posição elevada dentre as imagens fotográficas colecionadas, quanto seu alto valor de memória – ambos presentes na literatura dedicada à fotografia –a pareceram recorrentemente nos discursos públicos de meus interlocutores. Foi este o caso da fala de Letícia durante sua palestra e também de um discurso proferido por outro profissional sobre o palco principal do mesmo evento e que vale a pena reproduzir:

Nós temos que sair com nossas câmeras, com a nossa máquina do tempo, pra escolher qual vai ser o tempo que nós vamos parar hoje. O tempo que nós paramos para estas pessoas é muito importante para elas. As fotos que fazemos não

são entregues para os noivos, elas são entregues para as gerações que estão por vir. (Cleber, São Paulo, 26/04/2016)

Durante a realização do trabalho de campo, também tive acesso a discursos que reivindicavam para a *fotografia de casamento* alto valor de memória em *podcasts*, cursos e textos voltados para fotógrafos de casamento publicados em *sites*, *blogs* e revistas, bem como em redes sociais. Por outro lado, é importante sublinhar, em situações de entrevista, quando comparado a outros segmentos da fotografia, ouvia de meus interlocutores que a *fotografia de casamento* não parecia gozar de tamanho prestígio. Observando os contextos nos quais emergiam discursos deste tipo e percebendo, em especial, que eles possuíam dimensão pública, comecei a associá-los a um processo de valorização deste gênero de fotografia e, conseqüentemente, também do profissional que a produz. Neste sentido, fotógrafos de casamento se apresentam (ou, em alguns casos, são apresentados) como aqueles que elaboram uma importante narrativa sobre o ritual, que constroem “crônicas visuais” (SONTAG, 2004 [1977], p.19) sobre as famílias que fotografam ou ainda, conforme meus interlocutores reafirmavam incessantemente: *fotógrafos de casamento são contadores de história*.

O processo de construção da narrativa fotográfica por parte dos profissionais que conformavam meu universo de pesquisa atrelava-se à noção de fotojornalismo, que embora seja tratado aqui como categoria nativa (que, como tal, é investida de significados específicos ao contexto da pesquisa), tem relação com uma ideia mais ampla encontrada nas ciências da comunicação de que “o fotojornalismo é a prática de se valer de imagens para contar histórias” (AVANCINI, 2011, p.61).

Conforme apontaram alguns de meus interlocutores, a noção de fotojornalismo no segmento da *fotografia de casamento* entrelaça-se a transformações importantes ocorridas no segmento nos últimos anos. Em meu caderno de campo, registrei inúmeras falas que apontavam nesta direção. Dentre estes apontamentos, destaco minha conversa com Fabian, *fotógrafo de casamento* há quase duas décadas, que ponderou sobre o que rapidamente se tornou conhecido pelos *fotógrafos de casamento* como *fotojornalismo*. Quando pedi que Fabian me contasse um pouco mais sobre este “estilo”, ou “linguagem”, meu interlocutor tomou o cuidado de sublinhar que ele próprio não se identificava como fotojornalista porque, nos casamentos, além de produzir fotos que poderiam se en-

quadrar nesta classificação, fazia também retratos da noiva, fotografias posadas da família e “todas aquelas fotos mais quadradas”, conforme resumiu. Diante de minhas questões, Fabian pontuou que se o *fotojornalismo* é, ao menos supostamente, marcado pela ausência de direção, então lhe parecia algo descabido que tantos profissionais se apresentassem como tal:

Ainda mais depois que as pessoas começaram entrar que, tipo assim, usavam esse termo pra se colocar nesse nicho de mercado, mas nem de longe seguiam. Mas nem de longe! Nem no *making of* que é um momento que você não precisava dirigir eles ficavam sem dirigir. (Fabian, Rio de Janeiro, 24/02/2017)

Leonardo, outro de meus entrevistados, também tratou durante uma de nossas conversas sobre a oposição entre *fotos dirigidas* ou *posadas* e *fotojornalismo*. Na ocasião ele explicou, inclusive, como lança mão de algumas estratégias para atrair clientes que se identificam com este estilo (e repelir aqueles que “não entendem” a abordagem *fotojornalística*):

No meu site não tem uma foto posada e... é... por exemplo, não tem uma foto de beijo. Não tem. Não tem... eu nunca vou deixar o meu site dar uma característica de tradicional assim ou de conservador nem nada. Então, tudo que você vai ver lá, você vai ver que tem um quê mais descontraído nas imagens. Sempre solto, *loose*. Até algumas noivas... eu já escutei "Ah, você só faz essas fotos meio perdidas", tipo, que elas realmente não entenderam a proposta do trabalho. (Leonardo, Rio de Janeiro, 02/12/2016)

Ao passo que traz para a discussão a noção de tradição, Leonardo deixa claro que procura se distanciar dela a partir de seu estilo “mais descontraído” de fotografar *casamentos*. Neste sentido, fui gradualmente me dando conta de que *fotojornalismo* era uma categoria construída em contraste com outra, muitas vezes denominada *fotos tradicionais*. A oposição entre as duas abrigava um vasto léxico que lhes fazia referência e à medida que meus interlocutores opunham “fotografias de casamento tradicionais” “de antigamente”, “engessadas”, “quadradas”, “com aqueles álbuns caretas, aquele fundo preto, todo mundo duro” a novos estilos de fotografar o ritual “fora da caixinha”, “de um jeito novo”, “solto”, “espontâneo”, “sem interferência”, passei a encarar o *fotojornalismo* (e sua variável *fotodocumentarismo*) como uma categoria nativa cujos significados deveriam ser explorados de maneira mais detida.

Se há sinais claros de que este processo de transformação e valo-

rização da *fotografia de casamento* se relaciona intimamente aos novos modos de fotografar casamento, o chamado *fotojornalismo* parece ter facultado uma rápida ascensão profissional a alguns fotógrafos. Neste sentido, os discursos de alguns interlocutores convergem, quando estes afirmam ter sido capazes de se conquistar um “nicho de mercado” até então pouco explorado. Segundo Letícia:

Mas foi uma ascensão muito rápida, eu acho. E, ao mesmo tempo, eu sentia que o mercado tava querendo alguma coisa diferente. Porque eu entrei... essa minha falta de conhecimento de casamento, eu não estudava coisa de casamento. Eu não fazia ideia do que se fazia. Então eu entrei sem estar engessada. (...) Então os primeiros casamentos que eu fiz, era na fase da transição da fotografia do casamento pro fotojornalismo, entre aspas o fotojornalismo eu acho. E eu me sentia muito mais livre, eu não me sentia com obrigações, eu fotografava o que me chamava atenção, o que dava na telha. (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

Mas foi uma ascensão muito rápida, eu acho. E, ao mesmo tempo, eu sentia que o mercado tava querendo alguma coisa diferente. Porque eu entrei... essa minha falta de conhecimento de casamento, eu não estudava coisa de casamento. Eu não fazia ideia do que se fazia. Então eu entrei sem estar engessada. (...) Então os primeiros casamentos que eu fiz, era na fase da transição da fotografia do casamento pro fotojornalismo, entre aspas o fotojornalismo eu acho. E eu me sentia muito mais livre, eu não me sentia com obrigações, eu fotografava o que me chamava atenção, o que dava na telha. (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

Cada um a sua maneira, fazendo referência ao *fotojornalismo*, meus interlocutores estabeleciam uma relação entre a prática de *fotografar casamentos* e o abandono (ao menos parcial) das poses, para então efetuar um investimento em fotografias que dialogam, em alguma medida, com valores do fazer jornalístico. Sem necessariamente lançar mão deste vocabulário, Leonardo — que conheci na ocasião que ministrava uma palestra intitulada “Fotografia documental: a importância de fotografar verdades” — foi meu interlocutor que, de maneira mais enfática, dizia perseguir valores como imparcialidade, neutralidade e objetividade. Era o que eu constatava quando o ouvia dizer à plateia, por exemplo:

Eu às vezes perco foto. Se eu estou mal posicionado para fotografar o brinde [momento ritual que, segundo minha interpretação, é realizado quase que exclusivamente visando os registros fotográficos] eu perco e passo pra frente. Tem gente que pede para fazer de novo. Eu assumo o erro e não interfiro. (Leonardo, Rio de Janeiro, 02/12/2016)

Se “não interferir” e “contar a verdade” constituem uma espécie de ideal⁴

perseguido por *fotógrafos de casamento* de algum modo identificados com a abordagem *fotojornalística*, há uma categoria, em especial, que me parece central na construção de suas práticas. Refiro-me àquilo que meus interlocutores costumam identificar como *momento* — uma categoria que, segundo me parece, está estreitamente relacionada com a noção de *instante ou momento decisivo*, por sua vez, associada à fotografia de Cartier-Bresson, fotógrafo francês cujo trabalho foi responsável por uma reviravolta conceitual no campo do fotojornalismo, segundo argumenta Avancini:

Essa reviravolta conceitual se traduz pela prática de fixar fotograficamente, em lugar público, um instante preciso no ápice do movimento, e que nunca mais se repete. (...) O fotógrafo francês se tornou célebre pelo “momento-decisivo” de uma imagem em preto-e-branco, que registra o perfil de um homem de chapéu, pulando sobre um espelho d’água ao lado da *Gare Saint-Lazare* (1932), na *Place de l’Europe*, em Paris. (...) Trazendo elementos da narrativa jornalística, Cartier-Bresson começou a lidar simultaneamente com o acaso, o fugidivo, a organização estética, o senso de humor, o poético, a crítica, a denúncia, o lugar desprezado, o periférico do acontecimento. Essa linguagem voltou-se para o ato de fotografar sob a forma de uma reflexão desprezível, sendo precursora da reportagem fotográfica: produzir fatos da atualidade em visualidades sequenciais de modo não homogêneo. Ou seja, contribuiu para deixar de lado o padrão ou clichê da fotografia de imprensa, promovendo um diferencial no jornalismo visual: a fotografia informativa (e não apenas a fotografia ilustrativa, cuja legenda ainda faz indicar um caminho único de leitura). (...) Cartier-Bresson deu contribuição preciosa à reportagem fotográfica, lidando esteticamente com a justaposição de dois ou mais fragmentos (aparentemente incoerentes) em conjunto de imagens ou em fotografia única. (...) Quando a oportunidade e a disponibilidade chegavam, não eram desperdiçadas: momento de apontar a câmera. “Eu não procuro jamais fazer a grande foto, é a grande foto que se oferece” (CARTIER-BRESSON, 1994). (AVANCINI, 2011, p.59-61)

Nas palestras e cursos que assisti durante o trabalho campo, uma das principais recomendações dos fotógrafos-palestrantes à plateia, era a de procurar tomar o trabalho de “fotógrafos de outras áreas” como fonte de inspiração para o trabalho nos casamentos. Este conselho — que de tão frequente, foi classificado por uma de minhas interlocutoras como “modismo” — era acompanhado do argumento de que, familiarizar-se com as fotografias produzidas pelos *grandes mestres*, permitiria que *fotógrafos de casamento* “desenvolvessem sua bagagem visual”, e “elevassem o nível das fotografias” que produziam. Dentre os *grandes*

mestres citados, provavelmente o mais popular era Cartier-Bresson.

Se o *momento* — uma categoria quase onipresente no meu universo de pesquisa — é ou não herdeiro direto do *momento decisivo* que teria tornado célebre Cartier-Bresson, talvez seja algo passível de discussão. Mas fato é que a análise de Avancini, em diversos aspectos, se aplica ao universo que pesquiso. “Fixar fotograficamente um instante preciso no ápice do movimento”; “lidar simultaneamente com o acaso, o fugidio, a organização estética, o senso de humor, o poético”; assim como lidar “esteticamente com a justaposição de dois ou mais fragmentos (aparentemente incoerentes) em conjunto de imagens ou em fotografia única” eram práticas altamente valorizadas por meus interlocutores. Não obstante, estou bem certa de que os *momentos* aos quais se referem meus interlocutores não correspondem rigorosamente à noção de *momento decisivo do fotojornalismo*. Ao contrário, penso que no contexto de minhas pesquisa, *momento* assume contornos específicos. Dentre eles, cabe aqui ressaltar, *momento* é uma categoria que possui um valor intrínseco para o fotógrafo e, idealmente, também para os noivos. Quando entrevistei Letícia, ela não apenas sugeriu que este valor era compartilhado por ela e seus clientes, como também assinalou que esta é uma espécie de marca distintiva de seu trabalho, de modo que é contratada por seus clientes justamente por conta desta habilidade:

Eu me dei conta que as pessoas me procuravam pela foto de momentos que eu sou capaz de fazer. A maior característica do meu trabalho é, assim, o momento, o milésimo de segundo exato que a pessoa tem mais emoção, assim. (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

A fotografia exibida por Letícia na ocasião descrita no início desta seção é apontada por ela como um registro exemplar de *momento*. A imagem era assim considerada, fundamentalmente, por duas de suas características. Primeiro, a fotografia havia sido capturada num *momento* em que os fotografados estavam, ao menos supostamente, alheios ao movimento da profissional incumbida de registrar a cerimônia de casamento. O segundo ponto, ao qual, inúmeras vezes e em diversos contextos, ouvi Letícia se referir, diz respeito a ideia de que a fotografia em questão continha em si uma forte carga emocional, “um conteúdo”, “uma mensagem que ajuda a contar a história do dia”. *Momento*, segundo esquema de classificação nativo, parece condensar uma capacidade de *contar*

história (em oposição às *fotos posadas*, às quais são atribuídas propriedades que se aproximam de falsidade ou dissimulação). Se a tarefa do fotógrafo de casamento é a de “contar histórias” ou “mostrar a verdade”, tal qual meus interlocutores recorrentemente enfatizavam, então isto se faz abandonado as poses sempre que possível e registrando o fugidio, escapando assim da repetição característica da fotografia de família décadas mais cedo⁵.

Letícia é uma das vozes entre *fotógrafos de casamento* que ingressaram na carreira nos últimos dez anos e reivindicam que as fotos de *momentos* são aquelas que, por excelência, concentram a narrativa acerca do ritual, os *momentos* contam “a história do dia”, eles registram “o nascimento de uma família”. Assim, para Letícia, mas também para muitos de meus interlocutores de pesquisa, a “capacidade de perceber e registrar momentos” constitui um valor distintivo. É comum, portanto, que *fotógrafos de casamento* que ocupam posição privilegiada na escala de prestígio da profissão, sejam reconhecidos por esta habilidade específica. Ao contrário, fotógrafos que deixam escapar os *momentos* de um ritual e que concentram seus registros nas *poses*, são suscetíveis a críticas dos pares. Estes são acusados de negligenciar, ao menos em parte, a tarefa de construir narrativas visuais acerca de um ritual familiar. A eficácia dos registros fotográficos de um casamento é produzida pelo engajamento do fotógrafo com o campo mais amplo da fotografia produzida pela familiaridade com a obra de “grandes mestres da fotografia”, pelo “educação do olhar”, bem como pelo seu domínio dos “objetos técnicos” (SIMONDON, 1958).

A abordagem fotojornalística enquanto desdobramento da técnica

Numa tarde do mês de novembro de 2016, desci da estação de metrô Afonso Pena, no bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro em busca do estúdio fotográfico onde trabalhavam seu Pedro e sua esposa, Dona Rosa. Seguindo as explicações fornecidas dias antes por telefone, me dirigi a uma tradicional galeria da vizinhança passando por uma lavanderia que deixava à vista dos transeuntes roupas penduradas, um pequeno salão de beleza onde manicures conversavam animadamente enquanto atendiam clientes e uma loja especializada em conserto de relógios, conforme lia-se na vitrine. Posto que a sala que eu

procurava, o estabelecimento chamado de Pedro's Photo Studio estava localizado no primeiro andar do edifício, optei por utilizar as escadas localizadas no centro da galeria, em lugar do elevador de porta pantográfica. Encontrar a sala foi tarefa fácil: a porta de vidro que separava o estúdio fotográfico do estreito corredor comercial, não apenas exibia, pintado a tinta, o nome do estabelecimento, como também deixava entrever uma série de produtos fotográficos produzidos ali, dentre os quais um painel com fotografias de noivos, um quadro exibindo a imagem de uma jovem moça na ocasião da comemoração de seu 15º aniversário e um display de pouco mais de um metro, em papel cartão, no qual fora estampada a foto de uma criança e os dizeres “Bia, 4 aninhos”.

Toquei a campainha e se passaram poucos segundos até que Dona Rosa viesse abrir a porta. “Você é a antropóloga, né? Vamos entrando. Só senta aqui um pouquinho enquanto eu arrumo o estúdio... acabamos de tirar umas fotos aqui, preciso abrir espaço pra gente conversar”. Enquanto eu me acomodava na antessala, ouvia Dona Rosa se movendo pelo cômodo ao lado, bem como o barulho do arrastar de equipamentos e móveis. Quando se deu por satisfeita, Dona Rosa me convidou a ocupar uma das quatro cadeiras que rodeavam uma mesa repleta de álbuns de fotografia, envelopes e alguns DVD's: “Só não repara a bagunça... isso aí é tudo álbum pra entregar pra cliente, tem contrato, alguma coisa que a gente deixa aqui de mostruário, porque é bom ter uma variedade pra mostrar pros nossos clientes, né?”. Em seguida, Dona Rosa acrescentou que Seu Pedro tinha dado “uma saidinha”, assegurando que ele não tardaria a chegar. Enquanto isso não acontecia, Dona Rosa tratou de preencher qualquer possibilidade de silêncio sem que eu precisasse lhe dirigir qualquer pergunta.

Conversar comigo não impedia Dona Rosa de se ocupar da arrumação do estúdio, de modo que a certa altura observei enquanto ela tomou nas mãos uma caixa em acrílico que devia medir vinte por trinta centímetros. Num movimento rápido, Dona Rosa abriu a caixa, percorreu as fichas que traziam dados dos clientes preenchidos à mão e, antes de guardar ali a ficha que repousava sobre a mesa, sustentou-a no ar enquanto explicava: “Você vê, essa menina que saiu daqui agora mesmo... era pra ser uma coisa simples, foto pra escola. Mas tinha que ser uma camisa totalmente branca e ela estava vestindo um top

por baixo que aparecia e aí não pode, entendeu? Então uma coisa que era pra ser rápida demorou porque a gente teve que improvisar, teve que dar um jeito. Mas a gente resolve... eu arrumei um papel, coloquei por baixo assim [com um gesto Dona Rosa indica que colocou o papel entre o top e a camisa branca da jovem], o Pedro ajeitou a luz e deu tudo certo”.

Seu Pedro é o principal fotógrafo do estúdio que leva seu nome e trabalha com uma equipe que inclui dois de seus filhos e sua esposa, Dona Rosa. O filho e a filha do casal trabalham como cinegrafista e como designer, respectivamente. Já Dona Rosa o acompanha nos eventos se encarregando da iluminação, além de ser responsável pelo atendimento dos clientes no estúdio. Foi uma busca no Google que me levou ao casal sexagenário. Vasculhando o site da Pedro's Photo Studio, encontrei na seção “quem somos” a informação que procurava: “Somos uma empresa presente no mercado há mais de 30 anos especializada em fotografia e filmagem de casamentos, 15 anos, bodas e outros eventos sociais”, dizia o texto de apresentação. O primeiro de nossos encontros foi arranjado após um telefonema no qual manifestei meu interesse em realizar com eles uma entrevista. Acabamos nos encontrando em três ocasiões distintas e, já na primeira delas, que comecei a descrever na introdução deste artigo, Dona Rosa introduziu nossa conversa abordando que em tantos anos de experiência profissional, experimentaram diversas transformações:

Eu me dei conta que as pessoas me procuravam pela foto de momentos que eu sou capaz de fazer. A maior característica do meu trabalho é, assim, o momento, o milésimo de segundo exato que a pessoa tem mais emoção, assim. (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

Das transformações ocorridas durante os mais de quarenta anos que exercia a profissão, Seu Pedro destacava a passagem da fotografia analógica para a fotografia digital. Ele próprio quem me contou que foi um dos últimos fotógrafos profissionais a adotar as novas câmeras digitais como instrumentos de trabalho e que, mesmo sabendo que a nova tecnologia tinha sido adotada por colegas de trabalhos próximos, relutou em aderir. Segundo relatou, Seu Pedro se mantinha reticente por considerar a imagem gerada pelas câmeras digitais inferiores quando comparadas às fotografias geradas em películas: “a qualidade não era igual não”, afirmou com convicção. Entretanto, com a crescente disseminação

da nova tecnologia e, por consequência, com a dificuldade cada vez maior de obter insumos para prosseguir produzindo fotografia pelo método analógico, a adoção da nova tecnologia digital deixava gradualmente de ser uma escolha para Seu Pedro e se impunha como algo, de certo modo, inevitável. A transição exigiu do fotógrafo um esforço considerável de adaptação, conforme apontou seu Pedro quando o questionei se havia muita diferença entre fotografar com câmeras analógicas e digitais:

Muita! Tinha até que fazer curso pra se atualizar. Tinha que tirar curso de fotografia pra você se reciclar. Eu comecei aprendendo e, quando já tava mais ou menos, eu ia com as duas máquinas, uma de filme e uma digital. E eu batia uma de cada. Eu ia fotografando a mesma cena, uma com cada máquina. (Pedro, Rio de Janeiro, 13/10/2016)

Segundo apontavam meus interlocutores, as mudanças acarretadas pelo avanço tecnológico não diziam respeito apenas à técnica fotográfica em si. Ao contrário, a tecnologia digital alterava substancialmente todo o fluxo de trabalho. Alguns processos como o ordenamento das fotografias produzidas por ocasião de um dado evento de celebração de casamento, nos tempos da fotografia analógica demandava horas de trabalho que, segundo Dona Rosa, acabou sendo extinto com a chegada da fotografia digital:

E eu tinha muito o hábito assim, eu ficava acordada durante minhas madrugadas fazendo o que? O que a gente diz que é diagramar... fazer uma sequência no álbum, né? O álbum tem toda uma história: a cerimônia, a festa, a família... e a foto digital, quando você fotografa, ela vem numa sequência. Você manda revelar o cartão, você joga no computador e ela vai vir na sequência que você bateu. Certo? A foto de papel ela não vinha porque você mandava revelar cada tubinho de filme. E o laboratório revelava aquilo tudo mas não botava numa sequência. Juntava tudo e te entregava. E eu naquela época ficava botando na ordem pra noiva. (Rosa, Rio de Janeiro, 13/10/2016)

Por outro lado, o manuseio da fotografia digital passou a demandar um trabalho especializado que Seu Pedro e Dona Rosa passaram a confiar a terceiros. Refiro-me aqui ao *tratamento* das imagens, que antes era feito por Seu Pedro, num processo artesanal e em escala substancialmente menor:

Eu usava gilete e pincel, as vezes tirava as rugazinhas fora pra ajeitar o rostinho, ficar lisinho... quarenta e poucos anos atrás eu tirei o curso de retocagem.

Hoje o computador faz. Naquela época era mais difícil. Mas hoje, com o fluxo de trabalho tão grande... Ai de você se você esquecer um detalhe hoje em dia, porque a noiva vai reclamar depois (...) Porque a gente bate a foto no digital. Aí a gente manda a foto pra outra pessoa pra ela dar mais brilho ou menos brilho, mais luz ou menos luz. Quem trata a foto é outra pessoa... (Pedro, Rio de Janeiro, 13/10/2016)

Ouvindo Seu Pedro explicar sobre a divisão do trabalho em seu estúdio fotográfico, me ocorreu o que, tendo boa parte de sua experiência profissional consolidada nos tempos da fotografia analógica, era possível que seu modo de trabalhar ainda refletisse, em grande medida, certas “convenções”, para empregar o termo empregado por Becker em trabalhos que abordam a arte como ação coletiva (1974 e 1982). Segundo este autor destaca, as “convenções” consistem no conjunto de acordos previamente estabelecidos pela rede de indivíduos que participam de uma dada produção artística. Becker argumenta ainda que elas impõem fortes restrições ao trabalho artístico, em especial porque estão inseridas em complexos sistemas interdependentes. Neste sentido, Becker reconhece (citando inclusive o exemplo da câmera fotográfica) que o equipamento utilizado na produção artística integra estes sistemas complexos funcionando como criador de “convenções”:

Equipamento, em particular, produz este tipo de conhecimento universal. Quando um equipamento incorpora convenções do modo que uma câmera 35mm convencional incorpora as convenções da fotografia contemporânea, você apreende as convenções à medida em que aprende a operar o aparelho. Por conseguinte, qualquer um que for capaz de manusear o aparelho saberá fazer o necessário para as atividades coordenadas (1982, p.57) ⁶.

Embora não venha ao caso discutir aqui se a fotografia de casamento deve ou não ser enquadrada na categoria “arte”, entendo que, como um produto cultural (BECKER, 1974, p.767), podemos proveitosamente analisá-la à luz da reflexão formulada por este autor. Neste sentido, parece-me razoável pensar que o equipamento fotográfico utilizado por meus interlocutores (não apenas câmeras, mas também lentes, equipamentos de iluminação e tecnologia de edição de imagens) produz conhecimentos específicos no campo da *fotografia de casamento*. Não é de se estranhar, portanto, que mudanças tecnológicas, sobretudo uma tão significativa quanto o desenvolvimento da fotografia digital, tenha

favorecido transformações profundas em seu trabalho.

Considero minhas conversas com Seu Pedro e Dona Rosa bastante reveladoras destas transformações. Neste sentido, a fala de Dona Rosa que mencionava a sessão de fotos que ocorrera no estúdio pouco antes de minha chegada, já era significativa: ora, ao passo que ela descrevia um esforço de produzir um efeito visual (no caso, fazer desaparecer da camisa da cliente a marca da roupa que vestia por baixo) no momento em que a imagem era capturada, eu me perguntava por que razão não produzir este feito de maneira simples e quase instantânea com o auxílio de um *software* de edição após a captura. A resposta para minha indagação surgiu quando Seu Pedro esclareceu que o tratamento digital das imagens passou a ser confiado a terceiros — o que, ao meu ver, sugeria pouca familiaridade do casal com o processo mais moderno.

Ao ouvir meus interlocutores falarem sobre suas primeiras décadas de exercício da profissão, quando Seu Pedro fotografava casamentos em película, comecei a atentar para o modo como a mudança tecnológica tem repercutido sobre diversas etapas de seu processo de trabalho. Tenhamos em mente, por exemplo, que fotografar um casamento com rolos de filme que continham, no máximo, 36 poses exigia que o fotógrafo calculasse cautelosamente em quais momentos do ritual dispararia o obturador da câmera. Era preciso também que o fotógrafo atentasse para o fato de que os custos de matéria-prima, e consequentemente os seus ganhos, estavam diretamente ligados ao número de “disparos” efetuados em cada um dos eventos. Some-se a isto a impossibilidade de conferir as imagens durante seu processo de produção — tal qual permitem hoje os aparelhos digitais — e parece lógico que os fotógrafos de casamento procurassem ao máximo retratar os noivos, seus familiares e convidados em situações que oferecesse pouco risco de perdas. Algumas estratégias utilizadas por eles neste sentido era o controle quase estático sobre as condições de iluminação das cenas fotografadas. Neste sentido, o fotógrafo definia a luz (em geral artificial) adequada para produzir fotos nítidas e seguia o padrão ao longo de todo o evento, com pouco espaço para experimentações. Diante da utilização de equipamento analógico, também lançava-se mão das poses como recurso capazes de minimizar perdas. Em suma, este modo específico de trabalhar com equipamentos de fotografia analógicos estabeleceu princípios — inclusive esté-

ticos — daquilo que se convencionou a chamar de *fotografia de casamento*.

Sem as restrições impostas pelos rolos de filme, as “convenções” aplicadas à *fotografia de casamento* começaram a sofrer um importante processo de mudança. Aos *fotógrafos de casamento* foi facultada a possibilidade de assumir certos riscos, já que a nova tecnologia lhes permitia verificar as fotografias na medida em que eram produzidas, bem como capturar imagens livremente sem que isto se traduzisse em custos elevados. Como consequência, a cobertura fotográfica se tornou mais abrangente: se as *fotografias de casamento*, há algumas décadas, retratavam quase que exclusivamente os noivos e, em certos casos, seus familiares próximos, nos últimos anos elas passaram a enquadrar também um número considerável de convidados e de elementos rituais⁷. Sem as restrições orçamentárias e práticas impostas pelo uso do filme, *fotógrafos de casamento* puderam ampliar seu leque de referências, buscando inspiração em outras artes visuais. Reconfigurava-se assim o que podemos chamar de técnica da *fotografia de casamento* que adquiria novos parâmetros estéticos, e produzia importantes mudanças no processo de trabalho dos profissionais que atuam neste segmento.

Contrastes e continuidades entre fotógrafos de distintas gerações

Em torno dos equipamentos fotográficos, de seu manuseio e o conjunto de saberes necessários para a interação do fotógrafo com a câmera, as lentes e demais dispositivos se desenrolaram a maior parte de minhas conversas com Seu Pedro. As sucessivas aquisições de câmeras, o uso de rolos de filme e as estratégias para não desperdiçá-los, bem como os dispositivos de iluminação considerados indispensáveis, em geral operados por Dona Rosa, eram alguns dos itens que surgiam em nossa conversa sem que eu fizesse qualquer menção ao tema dos objetos técnicos. Na interlocução com Letícia, por outro lado, o equipamento fotográfico o conjunto de saberes necessário para operá-lo raramente emergia. Diante de algumas perguntas sobre o tema, minha interlocutora tendia a minimizar sua importância.

Em uma das situações nas quais eu questionava Letícia sobre os predicados necessários a “bons fotógrafos”, minha interlocutora discorreu sobre empatia, criatividade, capacidade de observação. Ao perguntar a razão pela qual

conhecimentos de ordem técnica havia sido deixada de fora de sua fala, a fotógrafa argumentou:

A técnica se torna automática depois. É que nem trocar a marcha do carro... você não pensa “agora vou tirar o pé do acelerador, pisar na embreagem, trocar a marcha, tirar o pé da embreagem aos poucos e pisar no acelerador de novo”. (Letícia, Rio de Janeiro, 05/06/2016)

A resposta de Letícia evocava, assim, a noção de *habitus* (BOURDIEU, 2013 [1978], p. 111) por tratar de um conjunto de disposições interiorizadas pelos fotógrafos a fim de capturar as imagens que julgam necessárias ou valiosas para si e para seus clientes. Na continuação da conversa, Letícia apontaria para uma distinção, a meu ver, fundamental entre as visões de Seu Pedro e Letícia acerca de seu trabalho. Para Seu Pedro, a seleção entre aquilo que é ou não fotografado tem a ver com um roteiro pré-estabelecido, praticamente incólume à passagem da fotografia analógica para a fotografia digital. Os momentos rituais cujos registros fotográficos considera indispensáveis foram aprendidos no início da carreira e sofreram poucas variações nas quase cinco décadas de exercício da profissão, não careciam de reflexão detida, de modo que sua atenção se voltaria, primordialmente, ao manuseio de seu equipamento fotográfico. Para Letícia, por outro lado, as poses e os ritos que se repetem nos diversos eventos que registra não são tão valiosos quanto os *momentos* que, segundo ela indica, possuem uma especial capacidade de “contar histórias” e carregam uma forte carga emocional. O domínio da *técnica* como ação que não exige reflexão detida, que “se torna automática” assim como a direção para um motorista, permite que a fotógrafa se concentre na busca pelos *momentos*.

Em artigo no qual reflete a partir de uma “etnografia de um operador de câmera e suas práticas durante a filmagem de um documentário” (2015, p.96), Igor Karim argumenta que assim como a câmera possui o poder de transformar seu operador

trazendo novos modos de percepção e intencionalidade, ela conseqüentemente transforma os tipos de relação entre cineasta e as pessoas sendo filmadas. Logo, o filme funciona como o registro imagético desta relação, onde câmera afeta o *cameraman*, que afeta o sujeito ou o processo a ser filmado, que novamente afeta a câmera e o *cameramen*, numa infundável dança cuja coreografia é criada continuamente. (2015, p.99)

Pensando em meu próprio contexto etnográfico que enfoca o trabalho de *fotógrafos de casamento*, observo processo semelhante: não apenas transformações tecnológicas engendram alterações no modo como profissionais interagem com seus equipamentos, como elas também acabam por produzir transformações importantes no sistema técnico que abrange além das lentes, câmeras, dispositivos de iluminação, também computadores, *softwares* de edição, assistentes de fotografia, cenários e modos de interação. A atuação de fotógrafos cujo aprendizado e prática foram forjados na interação com a tecnologia digital, alterou a escolha de seus objetos técnicos. Os equipamentos se tornavam mais simples, aproximando-se daqueles de fotojornalistas. Câmeras e lentes passaram então a ser escolhidas em função de conferir aos fotógrafos maior flexibilidade para eventuais variações de luz e distância.

A busca pelo *momento*, pelo inesperado dentro da repetição do ritual parece ser um desdobramento da nova tecnologia digital. Segundo indicavam meus interlocutores, a *fotografia de casamento* inspirada no fotojornalismo é uma consequência de transformações do sistema técnico, dentre as quais eu destacaria a possibilidade de capturar milhares de imagens sem o custo dos rolos de filmes e as facilidades permitidas por novos softwares de edição. O investimento em equipamento simplificado, que permite captar os *momentos* em lugar do foco nas poses faz parte do processo que, à semelhança daquele descrito por Karim (2015), indica uma continuidade nas transformações dos objetos técnicos e a atividade: a *fotografia de casamento* — e, por consequência, também os fotógrafos e os fotografados — são afetados pelo equipamento e estes são, por sua vez, afetados pelo sistema técnico.

Considerações finais

Descobertas científicas, invenções e o surgimento de novas necessidades humanas e de meios especializados para satisfazê-las são, indubitavelmente, fatores que contribuem para o desenvolvimento de uma nova profissão. Mas nem as novas necessidades nem as novas descobertas são, por si só, sua fonte. Elas dependem umas das outras para seu desenvolvimento. As primeiras tornam-se diferenciadas e específicas apenas em conjunção com técnicas humanas especializadas; estas, por sua vez, só aparecem e se cristalizam como ocupações

tendo em vista necessidades potenciais ou reais. O surgimento de uma nova ocupação, portanto, não se deve a um desses dois fatores especificamente, mas à interação de ambos. É essencialmente um processo de tentativa e erro no qual as pessoas procuram combinar técnicas ou instituições e necessidades humanas. (ELIAS, 2001 [1950], p.91)

O trecho reproduzido acima foi retirado de artigo escrito por Nobert Elias que trata das origens e do desenvolvimento da carreira de oficial naval na Inglaterra entre os séculos XVI e XVII. Conforme apontado na apresentação do texto traduzido para língua portuguesa, o estudo de Elias é desenvolvido em torno de três eixos principais, a saber: o cenário de unificação política daquele país, o processo de profissionalização que encontrava-se em curso na Marinha e o conjunto de inovações tecnológicas que permitiram revolucionar a navegação em países europeus. Assim, este autor rejeita uma visão que atribui o surgimento de uma nova profissão e seu desenvolvimento ao aparecimento de inovações tecnológicas ou de capacidades individuais e coletivas como fenômenos isolados, colocando o acento sobre a articulação destes e as transformações no mundo social mais amplo.

Recuperar o trabalho de Elias neste artigo à guisa de conclusão tem o propósito de marcar uma posição: se, por um lado, argumentei que as transformações dos objetos técnicos produzem mudanças nas práticas, nas concepções e nos ideais que conformam o campo profissional da *fotografia de casamento*, por outro, é importante assinalar que esta transformação se dá em articulação com um conjunto mais abrangente de fatores que, no caso específico, deve incluir a expansão da assim denominada “indústria de casamento”⁸ bem como o desenvolvimento de “novas formas de profissionalização” (LEITE LOPES e CIOCCARI, 2013). Feita esta observação, gostaria de chamar atenção para outro modo pelo qual a substituição da fotografia analógica pela digital vem favorecendo transformações no campo profissional que tem conformado também meu campo de pesquisa, sem com isso pretender esgotar a discussão sobre o tema. Neste sentido, evoco mais uma vez o discurso de Fabian, profissional já apresentado neste texto. Certa vez este experiente fotógrafo chamou minha atenção para o fato de que quando ingressou na profissão, não era comum que *fotógrafos de casamento* conversassem entre si. Citando dois profissionais atuantes no Rio de Janeiro desde a primeira metade do século XX, meu interlocutor su-

blinhou que entre profissionais que atuavam no mercado antes que fosse consolidada a fotografia digital, inexistia o diálogo que hoje é comum entre fotógrafos de casamento:

É legal poder trocar ideia. Porque antes do digital, você não trocava ideia. Eu nunca vi o Fischer trocar ideia com ninguém. O Lima trocar ideia com ninguém. (...) Antes ninguém via [as fotografias de casamento feitas por outros fotógrafos], você só entregava pros noivos. (Fabian, Rio de Janeiro, 24/02/2017)

Meu interlocutor então levava em consideração o fato de que a circulação de *fotografias de casamento* entre colegas de profissão era uma prática, até poucos anos atrás, inexistente. Para ele, este novo modo de se relacionar com outros *fotógrafos de casamento* é efeito da disseminação da fotografia digital que permitira que a circulação das fotografias produzidas em um determinado evento de celebração de casamento fosse transformada. Assim, se na época da fotografia analógica, as imagens de um determinado evento eram acessadas, via de regra, por quem dele participava (noivos, familiares e amigos, notadamente), com a disseminação da fotografia digital e com a popularização dos diversos meios de divulgação *online* das fotografias (tais como *blogs*, *websites*, e redes sociais), o produto do trabalho do *fotógrafo de casamento* passara a ganhar, como nunca antes, uma dimensão pública. Como consequência deste processo, os *fotógrafos de casamento* passaram a ter acesso às fotografias produzidas por colegas, de modo que esta possibilidade de exposição pública de seu trabalho lhes facultou o engajamento em redes de fotógrafos que passavam a conhecer os trabalhos uns dos outros, a promover encontros, enfim, a “trocar ideia”, como pontuou meu interlocutor. Com o tempo, tornou-se comum a prática de circular *fotografias de casamento* entre os pares, submetendo-as a crítica de colegas — o que criava novos circuitos de construção de conhecimento e alterava a dinâmica de construção de reputações dentre *fotógrafos de casamento*. Para encerrar este artigo, mas certamente não as possibilidades de discussão que o tema das transformações técnicas no campo da *fotografia de casamento* suscita, tomo de empréstimo as palavras de Clara Gallini ao refletir sobre usos simbólicos e sociais da fotografia: as transformações técnicas sobre as quais procurei jogar luz neste artigo se refletem na (re)criação de “um novo campo simbólico e de novos rituais ligados ao ato de fotografar, de ser fotografado”⁹ (1996, sem paginação), bem como em novas formas de

circulação das narrativas sobre o ritual que registra.

Notas

1 *Fotógrafo de casamento* é uma concepção nativa hegemônica no meu campo empírico, daí o emprego do itálico ao longo deste artigo. Refiro-me aos fotógrafos de casamento também como “profissionais” tendo em mente, além do próprio esquema de categorização nativa, a discussão proposta por Hughes (1963).

2 As estratégias metodológicas que estruturaram a pesquisa foram múltiplas. Em parte, elas seguiram os moldes da tradicional “observação participante”, e incluíram meu próprio aprendizado das chamadas “técnicas fotográficas”. Para além de ter explorado os caminhos tradicionais de pesquisa (dentre os quais eu destacaria ainda as entrevistas), devo assinalar que meu trabalho de campo foi parcialmente construído a partir de práticas de pesquisa heterodoxas ou “alternativas” (Gupta e Ferguson, 1997, p.19), notadamente marcadas pela minha circulação *on-line* (Miller e Slater, 2004) que incluiu acompanhamento e a interação com meus interlocutores em redes sociais, trocas de mensagens através de aplicativos de telefone celular, acesso a cursos transmitidos via *internet*, *podcasts* e um vasto universo de conteúdo disponibilizado em plataformas de vídeo. Eventualmente, acompanhei fotógrafos em ritos matrimoniais me incumbido também de realizar registros fotográficos em tais ocasiões. Contudo, uma vez que meu trabalho de campo se desenrolou, predominantemente, em espaços de intercâmbio entre fotógrafos, não serão enfocados nesta análise o momento ritual do casamento e a relação dos fotógrafos com os noivos.

3 Ver, por exemplo: Barthes (2015 [1980]), Constable (2006), Dubois (1993 [1990]), Martins (2014) e Mauad (2008).

4 Se, em conformidade com a observação de Carriço, “explicitar e explorar as contradições de um imaginário ideal” constitui “uma das maiores potencialidades de se trabalhar a produção de conhecimento etnográfico não apenas através de entrevistas formais ou de abstrações discursivas, mas no contexto da interação” (2018, pp.21-22), acompanhar Leonardo durante seu trabalho em um *casamento*, permitiu que eu percebesse a existência de uma distância entre a prática e o ideal. Neste sentido, lembro-me, em especial, que uma de suas primeiras providências assim que entramos na suíte onde se aprontava a noiva, foi de acender a luz de um abajur, interferindo portanto nas condições de iluminação do local.

5 Em entrevista (Barbosa, Ferraz e Ferreira, 2009), a pesquisadora Miriam Moreira Leite, que se dedicou ao estudo da representação da família a partir de imagens fotográficas capturadas até a primeira metade do século XX, argumentou em entrevista que, observando as coleções de fotografias que compunham seu material de pesquisa, notou haver entre elas “uma semelhança muito grande (...), não propriamente da fisionomia das pessoas, mas da posição, da maneira com que tiravam retratos e a frequência com que tiravam retrato” (p.340).

6 Traduzi do original: “Equipment, in particular, produces this kind of universal knowledge. When the equipment embodies the conventions, the way a conventional thirty-five-millimeter camera embodies the conventions of contemporary photography, you learn the conventions as you learn to work the machinery. Thus anyone who can handle the machinery will know how to do the things necessary for coordinated activity.”

7 Inúmeros elementos tradicionalmente constitutivos destes rituais foram elencados nos trabalhos de Maris (2016 e 2017), de Pinho (2017) e Escoura (2017).

8 Diversos autores, em múltiplos contextos, abordaram o tema. Ver, por exemplo: Edwards (1989), Escoura, (2017), Howard (2008), Marins (2016, 2017), Pinho (2017) e Segalen (2013[1998], 2003, 2005).

9 Traduzi do original: “la création d’un nouveau champ symbolique et de nouveaux rituels liés à l’acte de photographier, d’être photographié”.

Referências

AVANCINI, Atílio. A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo. *Brazilian journalism research: journalism theory, research and criticism*, v. 7, n. 1: 50-68, 2011.

BARBOSA, Andréa, FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo e FERREIRA, Francirosy. *Fotografia e memória: entrevista com Miriam Moreira Leite*. Revista *Anthropológicas*, ano 13, vol. 20(1+2): 339-354, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1980].

BECKER, Howard. Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6): 767-776, 1974.

_____, Howard. *Art worlds*. California: University of California Press, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *Capital simbólico e classes sociais*. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, 96: 105-115, July 2013 [1978].

CARRIÇO, Antônio de Salvo. *Práticas de fabricação: higiene e sujeiras na produção de pães e padeiros*. RAM 2017 - XII Reunión de Antropología del Mercosur, Posadas. Libro de Actas: XII Reunión de Antropología del Mercosur, 2018.

CONSTABLE, Nicole. Nostalgia, Memory, and Modernity: Bridal Portraits in Contemporary Beijing. *Visual Anthropology*: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 19(1), p 39-55, 2006.

DI DEUS, Eduardo. *A dança das facas: trabalho e técnica em seringais paulistas*. 2017. 415f. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993

[1990].

EDWARDS, Walter. *Modern Japan through its weddings: gender, person, and society in ritual portrayal*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

ELIAS, Norbert. “Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins”. *Mana*, 7(1): 89-116, 2001 [1950]. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132001000100005>> Acesso em 15 de ago 2018.

ESCOURA, Michele. Formal attire from one side of the “bridge” to the other: the wedding market and class and gender relations inscribed in the territory of the city”. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, 14 (3):238-256. Disponível em: <<http://www.vibrant.org.br/michele-escoura-formal-attire-from-one-side-of-the-bridge-to-the-other-the-wedding-market-and-class-and-gender-relations-inscribed-in-the-territory-of-the-city/>> Acesso em 15 de ago 2018.

GALLINI, Clara. “Le rituel médiatique”. In: ALTHABE, Gérard (dir.); FABRE, Daniel (dir.) et LENCLUD, Gérard (dir.). *Vers une ethnologie du présent*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1996. (généré le 16 mai 2018). Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/editionsmsh/3865>>.

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkley: University of California Press, 1977.

HOWARD, Vicki. *Brides, Inc.: American weddings and the business of tradition*. University of Pennsylvania Press, 2008.

HUGHES, Everett C. “Professions”. *Daedalus*, 92(4), p. 655–668, 1963.

KARIM, Igor. “Pare que estou filmando!” Corporeidade e produção cinematográfica nas relações entre a câmera e o cacetete. *Revista Visagem*, 1(2): 95- 113, 2015.

LEITE LOPES, José Sergio e CIOCCARI, Marta. “Introdução” In: _____. *Narrativas da desigualdade: memórias, trajetórias e conflitos*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação da

categoria. *Ponto Urbe* [Online], 15, 2014.

MARINS, Cristina Teixeira. *Quando o céu é o limite*. Uma análise antropológica do evento de celebração do casamento a partir da perspectiva de cerimonialistas. Rio de Janeiro: Eduff, 2016.

_____. “Com açúcar, com afeto”: um olhar antropológico sobre rituais matrimoniais a partir de suas mesas de doces”. *Mana*. Estudos de Antropologia Social, 23(2): 401-426, 2017.

MARTINS, Ana Cristina dos Santos. *“A construção de um lugar de memória. Conjunto etnográfico de moldes de danças e corais arouquenses 1944-2013”*. 89f. 2º Ciclo de Estudos em História e Patrimônio – Mediação Patrimonial. Faculdade de Letras do Porto, Portugal, 2014.

MAUAD, Ana Maria. *Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950*. VIII Encontro regional da ANPUH, 1998. Anais eletrônicos. Vassouras: 1998. Disponível em: <<http://principo.org/imagens-de-passage-m-fotografia-e-os-ritos-da-vida-catolica-da-e.html>>

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói : Editora da UFF, 2008.

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”. In.: _____. *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1934].

MILLER, Daniel and SLATER, Don. 2004. “Etnografia on e off-line: cibercafés em Trinidad”. *Horizontes antropológicos* [online], 10(21): 41-65. [cited 2018-08-14]. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832004000100003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-7183. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832004000100003>> Acesso em 15 de ago 2018.

MITSI, Márcia Ecléia Manha e SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. *A fotografia como evidência histórica: retratos da família Mitsi*. Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Mitsi_Marcia%20Eleia%20Manha.pdf> Acesso em 15 de ago 2018.

PINHO, Érika Bezerra de Meneses. “Um sonho não tem preço”: *Uma etnografia*

do mercado de casamentos no Brasil. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Porto Alegre, 2017.

RENDEIRO, Márcia Elisa Lopes Silveira. *Álbuns de família: fotografia e memória nos anos dourados*. Dissertação de mestrado — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

SCHNEID, Frantieska Huszar e MICHELON, Francisca Ferreira. 2014. “Pensando fotografias de casamento como suporte de memória familiar e registro de cultura material”. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI, Londrina. Disponível em <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/PENSANDO%20FOTOGRAFIAS%20DE%20CASAMENTO.pdf>

SCHNEID, Frantieska Huszar. *Fotografias de Casamento: Memórias compartilhadas a partir de acervos pessoais*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pelotas — Pelotas, 2015.

SEGALEN, Martine. *Éloge du mariage*. Gallimard, 2003.

SEGALEN, M. “L’invention d’une nouvelle séquence rituelle de mariage”. Hermès, *La Revue*, 43,(3): 159-168, 2005. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-159.htm>> Acesso em 15 de maio de 2018.

SEGALEN, Martine. Rites et rituels contemporains. Paris: Armand Colin, 2013 [1998].

SENNA, Adriana Kivanski de. Os casamentos em Rio Grande: uma recordação a partir da fotografia. *Biblos - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação*, v. 11: 17-26. 1999.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Editions Aubier, 1958.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1977].

Effects of digital technology dissemination on the work of wedding photographers

Abstract

This article explores some of the results stemmed from my PhD ethnographic research focused on the work of wedding photographers. More precisely, I attempt to reflect on how this professional field has been reshaped by the dissemination of digital photography. With this in mind, I concentrate in the notion of technique which, in my particular research field, translates into the relation between wedding photographers and their equipment, bodies and senses. As I argue, my interlocutors' performances involve a process marked by an eminently social character. The formulations presented in this article are based upon ethnographic material. For this purpose, I have relied on wedding photographers whose trajectories vary substantially in terms of career length.

Keywords: Wedding Photographers; Profession; Work; Technique.

La difusión de la fotografía digital y las transformaciones en el trabajo de los fotógrafos de boda

Resumen

Este artículo parte de mi investigación etnográfica sobre el trabajo ejercido por fotógrafos de bodas y tiene como principal propósito la elaboración de una reflexión sobre cambios recientes en este campo profesional, en particular las que se derivan del paso de la fotografía analógica a la digital. Con este fin, tomo como foco de análisis la noción de técnica que, en mi campo empírico, se traduce en la relación de los fotógrafos de boda con su equipo (lo que incluye la cámara fotográfica, pero no se limita a ésta), con su cuerpo y sentidos para desempeñar su trabajo a través de un proceso de carácter eminentemente social. Los argumentos presentados en el artículo se basan en material etnográfico construido a través de intensa interlocución con fotógrafos de boda cuyas trayectorias varían sustancialmente en materia de tiempo de carrera.

Palabras clave: Fotógrafos de bodas; Profesión; Trabajo; Técnica.

Recebido em 09 outubro de 2018

Aceito em 04 de dezembro de 2018