



TELHADOS DE VIDRO EM TEMPLOS DA FOTOGRAFIA: O RETRATO NO ATELIER ENVIDRAÇADO

Francisca Ferreira Michelin*
Universidade Federal de Pelotas – UFPEL
fmichelon.ufpel@gmail.com

RESUMO: Neste texto, desenvolve-se uma reflexão sobre um período da história da fotografia no qual o advento dos ateliers fotográficos com telhados de vidro foram possíveis, dadas as técnicas construtivas disponíveis. Pondera-se como a ocorrência destes lugares viabilizou a produção de retratos fotográficos em larga escala e como os remanescentes, raros, informam sobre a situação relacional entre o cliente e fotógrafo. Para analisar o ambiente destes estúdios, observam-se três exemplares, hoje transformados em Casas Museu: o estúdio de Carlos Relvas e dos Vicentes, ambos em Portugal e o estúdio de Josef Seidel na República Tcheca. Por fim, o estúdio é defendido como o lugar onde, no Século XIX e primeiras décadas do XX a demanda pela representação do indivíduo encontrava resposta.

PALAVRAS-CHAVE: Ateliers fotográficos – retratos – história da fotografia.

ROOFS OF GLASS IN TEMPLES OF PHOTOGRAPHY, THE PORTRAIT ON GLAZED STUDIO

ABSTRACT: In this this text, is developed a reflection about a period of the photography's history in wich the advent of the photographic workshops with glass roofs were possible. It's weighted how the occurrence of these places enabled the production of photographic pictures in large scale and as the few remnants inform about the relational situation between the photographer and the costumer. To analyze the environment of these studios, are observed three copies, now transformed in Museum Houses: the studio of Carlos Relvas and of Vicents, both in Portugal, and the studio of Josef Seidel in Czech Republic. Lastly, the studio is defended as the place where, in XIX Century and early decades of XX, the demand for representation of the individual found the answer.

KEYWORDS: Photographic workshops – pictures – photography's history.

* Doutor em História/PUCRS. Universidade Federal de Pelotas – Professor Associado III

Trinta e três toneladas de ferro: foi a quantidade que Carlos Relvas encomendou a uma fundição da cidade do Porto para edificar o seu “Templo à fotografia” em Golegã, distrito de Leiria, Portugal, em 1871. A excentricidade do fotógrafo português gerou uma obra arquitetônica peculiar, mas devida e harmoniosamente compatível com o seu tempo, com a sua função e com a personalidade que a edificou. Uma obra que inspira o visitante (hoje este estúdio é um museu aberto à visitação) a especular sobre um momento no qual o nome da ainda recente técnica de registro visual traduzia intensa relação com a luz.

Destinaram-se toneladas de ferro pesado para erguer uma gaiola de paredes e teto transparentes, dentro da qual a luz ingressava controlada por um sistema de cortinas deslizantes. A efervescente imaginação de Relvas planejou e executou cada detalhe de um estúdio que lhe permitiu retratar a si, aos seus, amigos, a conhecidos ou, então apenas, a passageiros eventuais, em um ambiente onde a representação poderia ser também ficção e sempre exercício da capacidade inventiva do fotógrafo. Sobreviveram poucos destes *ateliers* de vidro no mundo. Lamenta-se isso, sem deixar de reconhecer que na raridade ainda há muita informação.

Os exemplares remanescentes, que contradizem a lógica da obsolescência pela qual a maioria destes estúdios deixou de existir, funcionam como uma porta para o passado da técnica fotográfica e para a relação que se estabeleceu, durante muitas décadas, entre sujeitos que se faziam representar pela fotografia e sujeitos que produziam essas representações. Estando-se dentro de um estúdio de vidro, se tem a sensação de uma transparência temporal que parece explicar como esta tecnologia construtiva permitiu que incontáveis pessoas deixassem sua aparência gravada sobre uma chapa de vidro.

Supõe-se que esta sensação deve ter acompanhado muitos fotógrafos da primeira metade do século retrasado até as primeiras décadas do Século XX. A maioria desses eram retratistas e todos se deparavam com o mesmo assombroso problema: como trazer luz suficiente e com a qualidade necessária à exposição para dentro do estúdio.

Samuel Morse, o inventor do telégrafo, depois de conhecer o estúdio de Daguerre em Paris, levou o processo para os Estados Unidos, com o intuito de tornar-se um fotógrafo retratista. Construiu em 1840 um estúdio de vidro no telhado da Universidade de Nova York, onde lecionava e, em seguida, construiu outro, mais

suntuoso, no topo de um prédio, onde praticava o retrato como atividade comercial. A lucratividade do retrato fotográfico pode ser conferida nos dados informados pela fonte citada: só em 1855 havia 134 retratistas em Nova York que produziram em torno de 403 mil retratos, naquele ano.¹ Morse foi um deles e contribuiu, como tantos outros, para aperfeiçoar a técnica de registro com a otimização do aproveitamento da luz.

Havia, simultaneamente, palácios de vidro e modestas casas com aberturas que tentavam iluminar parques interiores. Nos palácios era frequente a decoração exaustiva e luxuosa, enquanto que nos estúdios pobres havia uma ou poucas cadeiras e alguns apetrechos. No entanto, para ambos não faltavam clientes e os retratos feitos podem ter sobrevivido ao tempo, às mudanças e ao esquecimento e – existindo exemplos – alguns chegaram ao presente. Nos três casos apresentados neste texto, parte do trabalho dos fotógrafos chegou.

Assim, estudar estes estúdios é uma forma de estudar a fotografia, a produção dos retratos no Século XIX e no início do XX e os sentidos que estas representações tinham para aqueles que as demandavam. Também é um caminho para advogar a história das tecnologias das representações como sendo a própria história dos meios de representação técnica. Igualmente, se faz convidativo refletir sobre estas casas que ilustram o ofício da fotografia nesse passado no qual a prática do fotógrafo também exemplificava certa personalidade. Embora o texto não trate desse tema, os fotógrafos citados possuem biografias com muitos traços em comum.

O exemplo destes estúdios de vidro, com o qual se começou o texto, incita a que se faça um breve relato da vida de Carlos Augusto Mascarenhas Relvas de Campos, goleganense que escreveu livros, plantou árvores, construiu casas e fez centenas de fotografias, em uma época na qual obter uma imagem de si, ao longo de toda a vida, era fato desejado por muitos, mas realizado por poucos, apenas.

Muitas fotos de Relvas foram tomadas no iluminado e transparente *atelier* de vidro. Embora esse tenha se mantido – o que o faz raro hoje – era, mesmo em seu tempo, singular. Basta comparar com outro exemplo europeu, também transformado em Casa Museu. Trata-se do estúdio de Josef a František Seidel (Figura 1) na cidade tcheca

¹ LIFE LIBRARY OF Photography. **The studio**. New York: Time Life Books, 1977, p.47.

Ceský Krumlov.² Na fotografia desse lugar, tal como se encontra no presente, observam-se os elementos que caracterizavam tais gaiolas suspensas.

Há semelhanças na história dos dois fotógrafos e também nas razões pelas quais os edifícios chegaram ao presente, quase inalterados. Sobre esse episódio, outro exemplo português pode ser reunido: o Atelier Vicentes na região autônoma da Madeira. Mas, dos três, só o de Relvas possui as duas águas. Talvez não seja correto referir-se aos outros dois como estúdios mais modestos. No entanto, a suntuosidade de um teto integralmente de vidro foi ousadia que poucos puderam ter.

Relvas, além de extravagante, era muito rico. Entende-se que o resultado do vultoso investimento na arquitetura do estúdio, para a época, possa não ser diretamente apreendido nas fotografias feitas. A explicação é que talvez não seja evidente a diferença entre os retratos de Relvas e dos dois contemporâneos Seidel e Vicente. Entretanto, se aposta que há uma diferença no sentido da existência e proposição de tal investimento que ajuda a compreender estas gaiolas de vidro como resposta a uma demanda de época. O que se abordou neste texto foi exatamente tal aspecto e por isso Relvas é comparado com destaque.



Figura 1 – Fachada do Museu Fotoatelier Josef Seidel. Observa-se a meia água de vidro e parede frontal.
Fonte: Acervo da autora. Janeiro de 2009.

² Ver em <http://www.seidel.cz>.

OS ATELIERS DE VIDROS

A produção de fotografias em *ateliers* durante a maior parte da segunda metade do Séc. XIX estava, tecnicamente, vinculada a dois fatores: ao da sensibilidade da emulsão fotográfica e ao da iluminação disponível. Ambos os fatores eram indissociáveis e, para qualquer tipo de fotografia que se desejasse fazer, fazia-se necessário levar em conta tais elementos. Por esta razão todos os manuais de fotografia – eram muitos, já naquele tempo, uma vez que o fotógrafo poderia formar-se essencialmente na prática – incluíam a descrição dos processos, para os quais a emulsão era determinante e algumas páginas que descreviam como deveria ser o atelier.

Para os retratistas, o atelier era fundamental. E este foi o gênero, a saber pelo volume de exemplares que chegou ao presente, mais consumido naquele século. As exigências para constituir um bom negócio poderiam ser muitas, caso o fotógrafo desejasse se estabelecer em determinada cidade e conquistar clientes fiéis. Mas, dentre as exigências, a iluminação, era a mais premente de ser atendida. A qualidade da imagem estava diretamente relacionada ao domínio da luz, o seja, ao provimento desta no momento do registro. Para tanto, os manuais orientavam que os retratistas atentassem ao local onde colocariam seu atelier. Em curiosa matéria escrita na revista *A Arte Photographica* intitulada “*o incendio d’um atelier*” o autor conta e comenta, tal como apresenta o título, o incêndio de um estúdio na cidade do Porto. Inicia ilustrando que no dia seguinte ao sinistro “[...] a galeria com seus paus carbonizados ao alto parecia uma enorme jaula – de que tivessem fugido [...] leões enormes”.³

Explica o ocorrido pela péssima condição do lugar e observa que os bons ateliers exigiam muitos recursos investidos, fato que os “estragachapas”, ou seja, fotógrafos desqualificados, não atendiam. O atelier em questão, segundo o autor, desde a raiz apresentava problemas:

Se bem nos lembra (sic) as irregularidades de luz obrigavam o operador a andar com os fundos ao collo, porque a primitiva disposição nem sempre permitia uma iluminação sofrível. De maneira que os nossos cuidadosos colegas, que não consideravam a fotografia

³ **A ARTE PHOTOGRAPHICA**. Revista mensal dos progressos da fotografia e das artes correlativas. Porto: Photographia Moderna, v.1, jan.-dez., 1884. Edição fac-similar, CPF, Porto, 2001, p. 213.

como mero ofício, viam por vezes as suas forças perdidas na eterna massada de modificar constantemente e a fundo a indomável luz!⁴

Ora, a escolha do local para a instalação do estúdio era fundamental e deveria observar, sobretudo, a posição solar.

O exemplo de um destes manuais é elucidativo da importância que se atribuía ao lugar. Esse foi escrito em 1888, portanto, em plena era do colódio,⁵ mas já sendo substituído pelo negativo com emulsão de gelatina. O autor, Julien Lefèvre, professor da Escola de Medicina de Nantes, escreve para a coleção *Bibliothèque Scientifique Contemporaine*, editada pela *Librairie J. B. Baillière et fils*, o volume *La Photographie*, cujo título revela a importância do tema: *et ses applications aux sciences, aux arts et a l'industrie*.

Dividido em duas partes, o manual dava conta de fazer o leitor conhecer todos os processos e procedimentos disponíveis então. É no capítulo XIX da primeira parte, justamente intitulado *L'atelier et l'éclairage*, que o autor aborda a “disposição e iluminação do atelier para reproduções e para os retratos”, esclarecendo, na mesma página que:

O atelier, indispensável ao fotógrafo de profissão, pode ser suprimido pelo amador que se propõe usualmente a tomar vistas em viagens ou excursões. Se desejar, entretanto, se dedicar a trabalhos mais frequentes e obter retratos ou reproduções de qualquer natureza, não é inútil possuir uma peça bem clara na qual se disporá da melhor forma possível para o gênero de provas que se deseja ter.⁶ [Tradução nossa]⁷

O autor explica, nas páginas introdutórias, que o livro se destina tanto aos profissionais como aos amadores que, tomando como exemplo Carlos Relvas, existiam

⁴ **A ARTE PHOTOGRAPHICA**. Revista mensal dos progressos da fotografia e das artes correlativas. Porto: Photographia Moderna, v.1, jan.-dez., 1884. Edição fac-similar, CPF, Porto, 2001, p.216.

⁵ Emulsão fotográfica na qual o ligante dos sais de prata é empregada a mistura de nitrocelulose, álcool e éter, chamada colódio. Foi muito utilizada a partir de 1851 até as primeiras décadas do Século XX. (PAVÃO, Luís. **Preservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 30.)

⁶ LEFÈVRE, Julien. **La photographie et ses applications aux sciences, aux arts et a l'industrie**. Paris: Librairie J.-B. Baillière et fils, 1888, p. 223-224.

⁷ “L’atelier, indispensable au photographe de profession, peut être supprimé para l’amateur qui se propose surtout d’ordinaire de prendre des vues em Voyage ou en excursion. Si l’on veut cependant se livrer à des travaux plus fréquents et obtenir des portraits ou des reproductions de toute nature, il n’est pas inutile de posséder une pièce bien éclairée et qu’on disposera de la meilleure façon possible pour le genre d’épreuves que l’ont veut avoir”.

em boa quantidade. Nas páginas seguintes, Lefèvre trata de diferenciar o que vem a ser o atelier para retratos:

Para os ateliers destinados ao retrato deve-se, ao contrário, buscar aproximar-se das condições exigidas para os ateliers dos pintores, quer dizer, deve-se procurar uma peça grande, iluminada do lado norte por um vasto telhado envidraçado fortemente inclinado, de maneira a obter uma bela luz geral, que se regula seguindo as necessidades conforme se coloque o modelo de forma mais favorável e modifica-se a iluminação por meio de cortinas ou de quadros leves guarnecidos com musseline. Dispondo desses recursos com habilidade, pode-se obter bons efeitos artísticos.⁸ [Tradução nossa]⁹

Mas o autor está consciente de que poucos logram obter as condições ideais, em especial, a direção norte. Faz, assim, lembrar que algumas alternativas tornam melhores os efeitos de luz, quando não se tem o atelier em posição exemplar. Então recomenda que parte das cortinas e das janelas de vidro sejam coloridas com determinado tom de azul. Cita, ainda, o atelier de reprodução da *Bibliothèque Nationale* como exemplar, descrevendo-o como um retângulo de seis metros de largura por dezesseis de comprimento e quatro metros de pé direito, tendo toda a parte superior e três dos seus lados totalmente envidraçados. Nessas condições o fotógrafo teria luz entrando de todos os lados por um grande período do dia, mesmo nos países onde não predominam dias de sol.

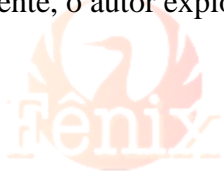
De fato, o que importava eram os raios fotogênicos, ou seja, aqueles capazes de provocar resposta na emulsão ortocromática empregada no Séc. XIX. Daí porque a preferência pelos vidros coloridos por pigmentos de cobalto que resultavam no azul claro. Este funcionava como um filtro para os raios do espectro luminoso com comprimento de onda referente aos tons de vermelho. Somente os comprimentos de onda dos azuis e verdes, responsáveis por sensibilizar a emulsão, atravessavam em total quantidade os vidros. Dessa forma, diminuía-se a incidência de luz, que tornava o ambiente desagradável, sem diminuir os raios que sensibilizavam a chapa fotográfica.

⁸ LEFÈVRE, Julien. **La photographie et ses applications aux sciences, aux arts et a l'industrie**. Paris: Librairie J.-B. Baillière et fils, 1888, p. 224-225.

⁹ “Pour les ateliers destinés au portrait, on doit au contraire se rapprocher des conditions exigées pour les ateliers des peintres, c'est-à-dire se procurer une pièce un peu grande, éclairée du côté du nord par un vaste châssis vitré fortement incliné, de manière à obtenir une belle lumière générale, qu'on règle ensuite suivant les besoins en assignant au modèle la place la plus favorable et en modifiant l'éclairage au moyen de rideaux ou de châssis légers, garnis de mouseline. En disposant des ces ressources avec habilité, on peut arriver à de très bons effets artistiques”.

Como a película ortocromática passou a ser mais usada a partir de finais de 1870, esta indicação funcionava para os estúdios construídos da década seguinte em diante, assim como a cor da parede oposta à frente norte, que passou a ser pintada de azul ou cinza para não rebater e dispersar a luz e diminuir a reflexão, cansativa, em especial para o fotógrafo que passava muitas horas no *atelier*. Por fim, o autor lembra que os vidros devem ser lavados com frequência, verdadeira dificuldade para os *ateliers* de andares mais altos. A sujidade acumulada nestes também funcionava como um filtro indesejável.

As janelas e tetos de vidro foram, portanto, a melhor opção que os fotógrafos tiveram ao longo do século XIX e início do XX para conseguir iluminar os seus objetos durante a tomada do registro. Esta solução formatou a aparência dos estúdios, tal como se pode notar no interior do atelier de Seidel (figura 2). No entanto, não é difícil imaginar o ambiente desses lugares. Em outra matéria na já citada revista *A Arte Photographica*, uma matéria publicada no número de maio, no final de uma primavera quente, o autor explora uma das dificuldades dos ateliers de vidro:



As galerias envidraçadas são umas verdadeiras estufas, onde com um pouco mais de despeza, se poderia cultivar toda uma vegetação tropical. [...] O laboratório é quasi sempre contiguo á galeria, o que o faz participar de todos os inconvenientes d'ella. O triste operador, votado ás trevas já de si tão perniciosas, tem mais o calor, esse inimigo terrível, a flagelal-o estupidamente.¹⁰

A localização do laboratório era, com frequência, decorrência do que era possível ter no espaço destinado ao estúdio e não eleição equivocada. Raros erigiram um estúdio equivalente ao de Relvas no qual o andar superior destinava-se, exclusivamente, ao atelier, localizando-se no andar inferior os laboratórios de preparo das chapas, processamento dos negativos e positivos e retoque. Ora, se ocorria o incômodo para o calor, ocorria para o frio. Ateliers como o de Seidel tinham um aquecedor que, obrigatoriamente, deveria manter-se acesso durante as sessões de trabalho nos dias frios.

Não havia, mesmo nos países que detinham a melhor tecnologia em luz artificial, nada comparável à luz branca do sol, tanto em intensidade como em

¹⁰ **A ARTE PHOTOGRAPHICA**. Revista mensal dos progressos da fotografia e das artes correlativas. Porto: Photographia Moderna, v.2, jan.-nov, 1885. Edição fac-similar, CPF, Porto, 2001, p. 129.

quantidade. Mesmo com os inconvenientes da variação ao longo do ano e do dia, a luz solar foi a preferida pelos fotógrafos. Na França, país de onde Lefèvre escreveu seu manual, a luz elétrica era fracamente indicada para os ateliers fotográficos, pois possuía o inconveniente do custo alto somado a uma intensidade oscilante. Os resultados também eram indesejáveis, segundo observa o autor, a luz solar

[...] que vem banhar o modelo de todos os lados produz claros e sombras assim como penumbras e meios-tons que suavizam a passagem da luz plena para a obscuridade completa e dão aos objetos um modelado agradável. Ora, esta qualidade falta absolutamente na luz elétrica cujos raios partem de um mesmo ponto, espalhando-se em feixes divergentes e formando na superfície do sujeito claros e sombras duras sem transição que dão aos semblantes uma aparência rígida e cadavérica.¹¹

A outra opção e, segundo o autor, uma das duas únicas luzes artificiais possíveis de serem empregadas no atelier fotográfico, era a lâmpada de magnésio, uma variação do flash de magnésio que produzia uma luz intensa e branca. Na figura 2 pode-se compreender o dispositivo que permitia ao fotógrafo dispor da combustão do magnésio por até dez minutos, fazendo o processo operar como lâmpada de luz contínua. Tanto a luz elétrica como a de magnésio era utilizada em locais nos quais a luz solar não ingressava de forma alguma. Assim, segundo Lefèvre, foi possível fotografar “o interior das pirâmides do Egito, as célebres cavernas de mamutes no Kentucky, as grutas de Han na Bélgica, as catacumbas de Roma e de Paris, etc”.¹²

¹¹ LEFÈVRE, Julien. **La photographie et ses applications aux sciences, aux arts et a l'industrie**. Paris: Librairie J.-B. Baillièere et fils, 1888, p. 227.

¹² Ibid, p. 232.

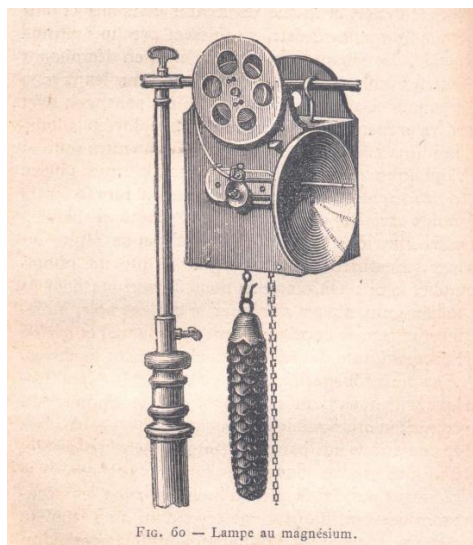


FIG. 60 — Lampe au magnésium.

Figura 2 – Desenho explicativo da lâmpada de magnésio.

Fonte: LEFÈVRE, Julien. **La photographie et ses applications aux sciences, aux arts et a l'industrie.** p. 321.

De fato, a luz foi, naquele momento, a essência da tomada do retrato. No mesmo manual, pelo qual o tema está sendo perscrutado neste texto como o era no século retrasado, o autor dedica o capítulo XVII a tratar do tempo da pose. Inicialmente, arrola os fatores que estão vinculados à pose: a luz, a objetiva, o diafragma da câmera e a sensibilidade das chapas. A pergunta a ser respondida pelo fotógrafo era qual deveria ser o tempo da pose, ou seja, o tempo no qual o modelo estaria sendo gravado na chapa sensível de modo a obter uma imagem negativa que teria todas as condições para gerar um retrato desejável em termos de claro e escuro.

A dificuldade em calcular o tempo da pose estava na reunião de vários fatores cambiantes que necessitavam ser apreendidos no momento da tomada. Para tanto, diversos métodos foram desenvolvidos, sendo que neste manual indicava-se um, o método de M. Dorval. Nesse, o prático indicava que o fotógrafo deveria antes testar sua câmera na tomada de uma paisagem ao ar livre em pleno sol. Testaria o tempo para a melhor tomada e o usaria como referência para os cálculos dentro do estúdio. Ao tempo testado chamou de “potência fotogênica” e o utilizou como valor a ser multiplicado por um coeficiente variável conforme o caso. Este coeficiente, expresso em números inteiros, era dado por um quadro de oito possibilidades em relação a cinco condições luminosas. Cabia ao fotógrafo testar seu equipamento, encontrar a “potência fotogênica”, decidir no quadro a qual coeficiente o registro pretendido correspondia e aplicá-lo na fórmula indicada pelo método. Portanto, um mesmo sujeito que se desejava

fotografar em um dia claro pela manhã posaria em um tempo diferente quando se apresentasse no estúdio em outro dia sombrio. Mas, em ambos os casos, pretendia o fotógrafo obter a mesma qualidade de imagem, empregando o cálculo indicado por Dorval.

Todos os momentos da produção do retrato eram muito importantes porque poderiam, por erros pequenos, fracassar o registro. Assim, o domínio do fotógrafo sobre as variáveis era essencial. Desde muito cedo, vários sensitômetros¹³ apareceram no mercado, mas os resultados dependiam da interpretação do fotógrafo que deveria levar em conta o material que estava utilizando como placa sensível. Mesmo industrializado, este material poderia apresentar variação de um exemplar para outro, ainda que oriundos da mesma partida. Por esta razão, muitos fotógrafos preferiam emulsionar suas placas de forma a dominar, um pouco mais, as variáveis que provocavam essas alterações. Assim, o *atelier* do fotógrafo era constituído de várias peças, entre as quais, o laboratório e a sala envidraçada. Para o fotógrafo todos os fatores eram fundamentais, para o sujeito que se fazia retratar, apenas o produto interessava. Mas para chegar nesse produto, uma engenharia sensível à luz fazia-se essencial. No âmbito desta circunstância é que se propunham os *ateliers* de vidro.

GAIOLAS SUSPENSAS

É possível que se tenha interpretado, em alguma ocasião, o ritual fotográfico no atelier do Século XIX como um momento de encenação desnecessária, mas não o era. Conhecendo a complexa trama de fatores que respondia pelo sucesso do registro, todos os elementos colocados no atelier que, como já dito, consistia em um conjugado de ambientes com definições diversas, tinha funcionalidade. Do tapete ao pano de fundo, da cadeira à mesa de livros, tudo compunha um cenário de elementos de apoio ou de essência à tomada da cena. Telhados e paredes de vidro eram elementos de essência. Deles, dependia a luz, sem a qual o registro não ocorreria. O ambiente cenográfico do atelier era, portanto, funcional. Esta funcionalidade acabou gerando uma padronização que ainda merece no presente o esforço em compreender como cada um dos elementos

¹³ Nome popular que se dá ao aparelho que faz a medição da resposta de determinado material fotográfico à fonte de energia luminosa (DESILETS, Antoine; et al. **La photo de A à Z**. Quebec: Les Editions de L'Homme, 1978, p. 274.)

postos em cena contribuía para o sucesso do registro. Portanto, se havia uma questão de gosto, resta saber se ela antecedeu às necessidades do registro ou se foi consequência destas.

Na já citada revista *A Arte Photographica* uma matéria sobre o retrato publicada ao longo de vários números de 1885 na forma de capítulos apresenta todos os aspectos que devem ser observados para que a representação atinja o estado artístico da representação. Assim, o autor indica que o fotógrafo examine o modelo, escolha o seu melhor lado e volte a figura contra a luz, então, enuncia:

[...] convém ter um atelier que a luz venha da direita ou da esquerda à vontade. Nesse atelier se o teto tem duas inclinações, uma coberta de vidro e outra opaca, é preciso podermos servir das duas extremidades, segundo os casos. Bom é, igualmente, que o atelier seja suficientemente largo para permitir o operador trabalhar na diagonal: obtem-se assim uma modificação nas sombras sem ter que recorrer aos refletores.¹⁴

Pela descrição do espaço e da movimentação, entende-se como a incidência de iluminação deveria ser farta e passível de ser controlada. A disposição do modelo dava-se em função da luz incidente e dos recursos disponíveis para controlá-la. Esse era assunto muito importante, recorrente nas matérias que se apresentavam em vários números da publicação. Algumas enfáticas, como a conclusão de um ensaio comparativo entre a pintura e a fotografia, escrito por um fotógrafo que se assinava Robinson:

Não há ponto na arte onde a escolha judiciosa tenha mais importância do que a escolha da luz e da sombra, porque o claro escuro é de tal modo imperioso e produz o efeito de um quadro que um assunto pode ser ou soberbo ou inteiramente o contrário, segundo o modo como a luz e a sombra o realçam.¹⁵

Mas o caso que se analisa neste texto supera o axioma da funcionalidade. Faz vislumbrar uma relação com a fotografia que excedia as demandas da documentação e auspiciava os encantos da ficção. O “Templo da fotografia” construído por Carlos

¹⁴ **A ARTE PHOTOGRAPHICA.** Revista mensal dos progressos da fotografia e das artes correlativas. Porto: Photographia Moderna, v.2, jan.-nov, 1885. Edição fac-similar, CPF, Porto, 2001, p. 247.

¹⁵ Ibid., p. 309.

Relvas foi um desses lugares. Ainda jovem,¹⁶ com 22 anos, passou a interessar-se pela fotografia. Como era filho de um rico lavrador e criador de cavalos, pode pagar para adquirir todo o conhecimento sobre as tecnologias responsáveis por este meio visual porque a sua situação familiar o permitia investir neste aprendizado. Viajou pelos países onde a fotografia era desenvolvida, adquiriu vasta bibliografia e todos os equipamentos considerados modernos e eficientes.

Relvas construiu dois *ateliers*, o primeiro de meia água, como era mais comum e o segundo, aquele ao qual se refere este texto, um exemplar único: um estúdio de duas águas suspenso na parte superior de um prédio edificado para ser integralmente um *atelier*.¹⁷ Na fotografia de 1885 (Figura 3), enxerga-se a edificação que Relvas projetou, então transformada em residência. No período desta fotografia, por razões familiares, Relvas teve que abdicar do estúdio para ocupa-lo como casa de moradia.



Figura 3 – Impressão em fototipia do negativo de Carlos Relvas no qual se vê o seu estúdio.
Fonte: Capa de A Arte Photographica. VII, nº 21, 1885.

¹⁶ Todas as informações biográficas deste texto são oriundas de duas fontes: Carlos Relvas, fotógrafo, 1838-1894 contribuição para história da fotografia em Portugal no século XIX de António Pedro Vicente e Carlos Relvas e sua Casa-Estúdio, Município de Golegã, Câmara Municipal.

¹⁷ CÂMARA MUNICIPAL DE GOLEGÃ. **Carlos Relvas e a sua Casa-Estúdio**. Golegã, 2008.

Carlos Relvas viveu 47 anos, 25 dos quais tendo a fotografia como uma prática constante e sobre a qual fez tanto investimento que não seria correto designá-la como atividade secundária para Relvas. No entanto, como não comercializava as fotografias que produzia; a sua biografia o refere como amador.

Elege-se, por entender ser mais adequado, referir-se a ele como um pesquisador da fotografia no seu tempo. Os resultados obtidos pelos aperfeiçoamentos técnicos que operou foram decisivos para a história da fotografia em Portugal e renderam a Relvas inúmeras medalhas e prêmios. A bibliografia na qual Relvas se iniciou foi decisiva. Dentre seus primeiros livros de fotografia encontram-se *L'art de la photographie* de André Disdéri e *Traité général de photographie* de Von Monkhoven. Em ambos os livros os autores descrevem como deve ser o atelier do fotógrafo profissional.

Porém, antes de dar vazão a todas as suas fantasias com a prática desta imagem, Relvas a explorou tecnicamente. Trouxe a fototipia para Portugal e a fotografia à carvão, o processo mais estável produzido no século XIX. Ingressou como membro da Sociedade Francesa de Fotografia ainda na década de 1860, foi um dos fundadores da revista *Arte Photographica* e participou da organização da Exposição Internacional de Fotografia do Porto, em 1886. Portanto, apesar de não comercializar a fotografia, a exercia com o mesmo rigor técnico que os mais proeminentes fotógrafos profissionais do período.

A história do segundo *atelier* de vidro (Figura 4) não pode ser vista fora de sua biografia, mas tampouco pode ser compreendida fora do contexto do percurso das tecnologias fotográficas. Como se escreveu antes, naquele século no qual surgiu a fotografia, lidar com a luz era a essência do registro.

Embora, como viajante, Relvas tenha realizado uma ampla e exímia documentação de paisagens e vistas urbanas, sendo responsável por um dos primeiros inventários visuais do patrimônio português no período,¹⁸ os retratos foram a prática mais frequente na sua fotografia. Os autoretratos e os retratos de família constam em grande número no acervo de onze mil fotografias existentes na atual Casa Estúdio. A diversidade desta produção vai desde um tratamento mais clássico, que inspira analogia

¹⁸ VICENTE, António Pedro. **Carlos Relvas fotógrafo**: contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

com a produção de Nadar, até as digressões excêntricas como seu auto retrato vestido de pastor em cenário bucólico ou, ainda, o seu auto retrato estereoscópico no qual veste um manto que enrola da cintura para baixo (espécie de paródia dos bustos greco-romanos).



Figura 4 – Vista sudoeste do estúdio Carlos Relvas em 1876.
Fonte: www.imagensrelvas.com¹⁹

RETRATOS ILUMINADOS: *FLASHS* DE UMA SOCIEDADE DO PASSADO

Há vários aspectos no percurso dos três fotógrafos que indicam contornos de um momento da história da fotografia. Os três construíram intenso registro de pessoas da sociedade na qual viviam e seu ambiente por meio de volumosa produção em estúdio. Também registraram, em ambiente externo, hábitos, lugares e aparências de uma época já concluída. Os três podem ser observados no presente porque seus locais de trabalho sobreviveram com integridade. Nesses, encontram-se coleções de fotografias em diferentes suportes, equipamentos e mobiliário remanescente do período de atuação dos fotógrafos. Não se trata de uma coincidência. O que alinha esse resultado é o fato de que a propriedade do patrimônio (edifício, bens móveis e documentos) permaneceu com as famílias e que, em determinado momento, o poder público de cada local assumiu a guarda, transformando o conjunto em instituição de memória.

Trata-se de um aspecto importante de ser perscrutado em outra discussão: no campo das políticas públicas ou dos processos de patrimonialização da cultura material

¹⁹ Imagem cedida para publicação por Divisão de Integração Social – Câmara Municipal de Golegã

das sociedades. Igualmente, a instituição *Casa Museu* sugere interesse para reflexão. Essa tipologia de contorno impreciso, na prática encontra o seu lugar e a sua função. São temas imbricados que poderiam ampliar a consideração que se faz neste texto. No entanto, restringe-se a avaliação em admitir e observar que houve relação direta entre o ambiente de trabalho do fotógrafo e o retrato que se produzia.

Em significativa parte é uma relação que evidencia certo conjunto de aspectos visuais: qualidade das sombras, densidade das áreas escuras, sutileza de contornos e volumes. É um conjunto que não se origina apenas da qualidade da luz empregada, mas, também, da combinação dessa com as características próprias da emulsão fotográfica usada no período e do processamento químico da chapa negativa e da cópia positivada sobre o papel. Ou seja, havia determinada combinação de fatores objetivos que fazem com que as fotografias feitas naquele período se pareçam, melhor dizendo, denunciem o tempo no qual surgiram. Pode-se dizer que são fatores inerentes ao processo pelo qual a imagem se gerou, mas que não podem ser visualizados nela.

Por outro lado, há fatores inerentes à imagem. Sobre esses, a produção de Carlos Relvas é exemplar. São fatores que dizem respeito à aparência das pessoas: como se vestiam, como posavam, como era o cabelo, como era a expressão facial e como eram outros traços da aparência que as identificavam como existentes nos séculos passados. O premiado fotógrafo amador²⁰ Relvas, tal como seus contemporâneos Josef Seidel e Vicente Gomes da Silva, recebiam em seu *atelier* cidadãos que desejavam a mesma coisa: verem-se gravados em imagem, possivelmente (como ainda hoje o é) com boa aparência. A questão é que essa boa aparência resultava de um somatório de aspectos que, na época, desenhava o que vinha a ser bem aceito.

Essa é uma consideração compartilhada por muitos autores e não se faz esforço em enuncia-la. No entanto, ao observar a obra de Relvas um aspecto impõe-se: o fotógrafo era excêntrico, mas, sobretudo, era rico, influente e poderoso. Não cobrava para fazer retratos. Convidava pessoas a posarem para sua câmera. Ocupando a posição que ocupava em sua região, não é difícil imaginar o que significa um convite seu.

²⁰ Recebeu medalhas nas exposições da Sociedade Francesa de Fotografia em 1870, 1874 e 1876. Recebeu a Medalha de Prata em Viena, 1873; a Medalha do Progresso em Madrid, 1873; da Sociedade Fotográfica de Viena em 1875; a Medalha de Prata em Filadélfia, 1876; o primeiro prêmio na Exposição de Amsterdã em 1876; a Cruz de Bronze Dourado na Exposição Hortícola do Palácio de Cristal do Porto em 1877 e a Medalha de Ouro na Exposição da União Central das Artes Decorativas no Palácio da Indústria de Paris.

Também não é difícil imaginar como era ser recebido na sala de convívio do Estúdio que ficava no primeiro andar, decorada com móveis luxuosos, obras de arte, livros e um piano que poderia estar sendo tocado enquanto houvesse pessoas aguardando para subir à galeria envidraçada. Esse local acolhia os convidados de Relvas, que eram muitos e muito diferentes em termos de posição social: poderiam ser os ricos e políticos da cidade, trabalhadores anônimos ou mendigos. Bastasse sugerir ao fotógrafo alguma distinção e o cidadão fazia-se passível do convite.

A galeria envidraçada era o fim da espera. Majestosa, comportava vários cenários, equipamentos sólidos, refletores amplos, mobiliário diverso e suntuoso (Figura 5).



Figura 5 – Interior do estúdio de Carlos Relvas em 1876.
Fonte: www.imagensrelvas.com²¹

Era o local onde a disposição criativa de Relvas combinava-se com as possibilidades técnicas. Os retratos de sua autoria, que hoje participam do farto acervo que o museu abriga, indicam o resultado dessa combinação. Relvas era um exímio laboratorista, dominava os processos e chegou, até mesmo, a aperfeiçoar alguns.

²¹ Imagem cedida para publicação por Divisão de Integração Social – Câmara Municipal de Golegã.

Combinou o que havia de mais avançado na ótica para melhorar as objetivas de suas câmeras. Dominava a química fotográfica e só empregava os materiais e os compostos mais indicados. Produzia no ápice da técnica e não deixava sua imaginação ser freada.

Os seus retratos evidenciam a característica que Mosquera observa neste gênero fotográfico: “a articulação entre identidade fisionômica e expressão subjetiva”,²² mas potencializada pela falta de amarras que os padrões norteadores das preferências dos clientes impunham. Essa liberdade parece ter derivado do que o autor citado chama de uma recreação inerente ao processo da representação. Relvas pode ter, conscientemente, usado a fotografia entre o limite da idealização e da teatralização do realismo, essa última, condição inerente ao processo fotográfico. A finalidade essencialmente expressiva do trabalho de Relvas (já que o produto não era comercializado de forma alguma) imprimiu ao uso tradicional da imagem certa densidade significativa, na qual se articulam as convenções modeladoras, à época, desse gênero (o retrato fotográfico) com as expectativas do fotógrafo e dos modelos (expectativas que podem ser supostas no presente, mas não entendidas como exatas).

Acredita-se que o catalisador do processo de Relvas, também observado nos processos de Seidel e de Vicente, foi o *atelier* de vidro. Esse ambiente de transparência e luz, de integração com o exterior, ao mesmo tempo, cenário e encenação, semelha ter sido uma solução técnica que acabou por liberar as possibilidades criativas dos fotógrafos, aprisionados que eram pelas convenções da representação, pelos imperiosos limites da técnica e pelas demandas dos clientes. Assim, a gaiola de vidro protagonizou um espaço de integração entre interior e exterior, trazendo excepcionalidade ao ato corriqueiro da tomada fotográfica, operando como um local de domesticação da luz e cerimonializando a representação.

ARTIGO RECEBIDO EM ABRIL DE 2012.

PUBLICADO EM JUNHO DE 2014.

²² MOSQUERA, Gerardo. (Ed.). **Interfaces**: Retrato y comunicación. Madrid: La Fabrica Editorial, 2011.