



O APRENDIZADO DA TÉCNICA FOTOGRÁFICA POR MEIO DOS PERIÓDICOS E MANUAIS – SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX*

Sandra Sofia Machado Koutsoukos**
Universidade de Campinas – Unicamp
sandrakoutsoukos@hotmail.com

RESUMO: Este artigo explora dois jornais e guias estrangeiros e alguns manuais de fotografia da segunda metade do século XIX, procurando ressaltar o fato de que aquela era a teoria escrita disponível para o aprendizado da técnica fotográfica pelos futuros profissionais do meio. Os jornais, os guias e os manuais orientavam sobre a construção do estúdio e a aquisição das máquinas, os mistérios da química e da óptica que envolvia a técnica, o arranjo da pose dos clientes para os retratos, etc. Aliada à teoria, vinha a prática e, através de muita tentativa e erro, além de bom número de acertos, novos profissionais da fotografia surgiam nas diversas cidades e nos diferentes países.

PALAVRAS-CHAVE: História da Fotografia – Retratos – Manuais de Fotografia – Século XIX

ABSTRACT: This article explores two foreign newspapers and guides and a few photographic manuals from the second half of the nineteenth century, pointing out the fact that this was the only possible written theory available for the apprenticeship of the complex technique. The newspapers, the guides and the manuals oriented on how to build a studio, about the necessary equipment, the mysteries of the chemistry and optic that the technique required, of how to pose the clients for the portraits, etc. Along with the theory, there came the practice and, through trial and error, and some nice results, new photographers were established in many cities and in different countries.

KEYWORDS: History of Photography – Portraits – Photographic Manuals – Nineteenth Century

A profissionalização dos novos fotógrafos, entre cerca de 1840 (logo após a invenção do meio, em 1839) e 1888 (quando do lançamento da primeira Kodak, com suas fotos “instantâneas”), aconteceria entre numerosas tentativas e erros, certo número de acertos, resistências da parte de alguns, suspeitas da parte de outros, e a instituição de

* Este artigo é uma parte do primeiro capítulo de minha tese de Doutorado: **No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**, defendida no Instituto de Artes da UNICAMP, em Campinas, em dezembro de 2006, sob orientação da profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto e com auxílio de bolsa de pesquisa da FAPESP.

** Doutora em Múltiplos Meios pela Unicamp, Campinas.

novos hábitos da parte de vários.¹ O aprendizado das técnicas fotográficas podia se dar em aulas com os fotógrafos já práticos, mas também poderia ser desenvolvido, ou aperfeiçoado, através da leitura e estudo dos numerosos periódicos e manuais, que tratavam especificamente da técnica fotográfica, publicados em diversos países e disponíveis em diferentes línguas na época, sobretudo em inglês e francês.² Além da prática essencial ao bom profissional, aquela era a teoria com a qual ele podia contar; nos periódicos e manuais eram divulgadas as descobertas, as incertezas e as pequenas vitórias.

Nos jornais e guias publicados no exterior, que tratavam de fotografia e publicavam textos escritos por práticos e teóricos do meio, como o francês **La Lumière** e o inglês **The Year Book of Photography and Amateurs Guide**, para citar dois exemplos, eram explorados, principalmente, os avanços da técnica fotográfica, as descobertas recentes, as pesquisas e experiências com novos materiais químicos e com diferentes tipos de aparato. Os jornais informavam sobre os Salões, as exposições de arte e fotografia, as premiações recebidas pelos profissionais, anunciavam as publicações dos manuais e álbuns, as fundações de sociedades fotográficas, exaltavam as vantagens do uso da fotografia sobre a arte do desenho, enumeravam as diversas possíveis aplicações do meio (no auxílio e registro da arte, no registro da guerra, da fotografia judiciária, da medicina, das ciências, da antropologia, da história, da arqueologia, etc.), como linguagem universal que em pouco tempo se tornou. Davam dicas importantes sobre a construção e/ou montagem de um estúdio fotográfico e sobre o arranjo da pose do cliente (ao ar livre, ou no interior do estúdio), da iluminação, do trato com solventes e das diferentes possibilidades de arte final de uma foto (formatos, colorização e tipos de molduras); ensinavam sobre os possíveis tipos de “retoques” em fotografia e sobre como tentar salvar um trabalho julgado perdido. Publicavam anúncios da venda de máquinas e materiais diversos, álbuns para cartões-de-visita e cartões-

¹ Sobre o assunto: TRACHTENBERG, Alan, Reading American photographs. **Images as history: Mathew Brady to Walker Evans**. Nova York: Hill and Wang, 1990, p. 22.

² Como era grande o número de fotógrafos estrangeiros que vinha se instalar nas cidades brasileiras (ou de brasileiros que vinham para cá após se aperfeiçoarem na técnica fotográfica no exterior), eles possivelmente traziam consigo, além de material fotográfico, manuais de fotografia publicados no exterior. O trânsito de viagens para o aperfeiçoamento da técnica, ou para a compra de material específico no exterior, era muito grande. Na volta ao Brasil, os profissionais ressaltavam nos anúncios dos jornais locais, e no verso de suas fotos, o “estágio” feito em estúdios conceituados no estrangeiro. Casas especializadas em material fotográfico, como a Casa Leuzinger na cidade do Rio de Janeiro, além de importar e colocar à venda quase todo o tipo de traste necessário para a montagem de um estúdio, também dispunham de manuais de fotografia que orientariam os interessados.

cabinet (com diferentes tamanhos, acabamentos e preços), móveis e objetos de cena especiais feitos em gesso ou madeira para estúdios e, ainda, os serviços oferecidos por fotógrafos, e o aluguel ou venda de estúdios já montados.

Os jornais ressaltavam o risco à saúde que o contato com determinadas substâncias, como o mercúrio, podia oferecer aos profissionais da fotografia, pois, expostos permanentemente aos perigos dos produtos tóxicos, os fotógrafos podiam sofrer de doenças e males diversos, que variavam de problemas de pele, como eczemas, passando pelas dores de cabeça, irritações, insônias, dores de estômago, náuseas e vômitos, e outros problemas que podiam se tornar crônicos e até mortais. Eram exploradas também, em vários periódicos, numerosas cartas, histórias e fofocas envolvendo pessoas ligadas à fotografia. Enfim, os periódicos voltados para a técnica fotográfica compartilhavam generosamente as mais recentes descobertas do meio, mas também exploravam o medo e a curiosidade dos leitores interessados, através de suas histórias de substâncias químicas perigosas e de suas numerosas cartas contendo disputas entre os profissionais da fotografia.

Um dos primeiros jornais a tratar mais especificamente de fotografia na Europa foi o francês **La Lumière**.³ Publicado semanalmente, em Paris, entre 1851 e 1867, e editado por Ernest Lacan, o **La Lumière** teve grande circulação, além de ter muitos de seus textos reeditados (e traduzidos) por outros periódicos que o seguiram. Nas palavras do editor Lacan, as imagens da fotografia se dirigiam a todos:

As imagens do fotógrafo se dirigem a todas as inteligências.
Sua linguagem é universal, como serão sempre as melodias de Mozart e de Boieldieu. Ele deve fixar com a exatidão do geômetra, com a severidade do homem de bom gosto e a sagacidade do pensador, os caracteres tão variados, tão fugidios das belezas da natureza. [...].⁴

O tema da produção de “retratos”, que mais interessa nesse artigo, era constante nos textos do **La Lumière**, assim como nos artigos de outros periódicos e nos textos dos manuais. Em 30 de dezembro de 1861, um redator do **La Lumière** escreveu

³ Peter Castle esclareceu que o primeiro “diário de fotografia” teria sido o *The Daguerrian Journal*, em Nova York em novembro de 1850. Na Inglaterra teria sido o *Journal of The Photographic Society of London* e depois o *The Photographic Journal*, que iniciara em março de 1853. Em CASTLE, Peter. **Collecting and valuing old photographs**. 2 ed. Londres: Bell & Hyman, 1979, p. 75.

⁴ GAUDIN, Aléxis et frère (Ed.). **La Lumière – Revue de La Photographie**. Paris: La Lumière, 29 de abril de 1854, 1851-[1867]. As passagens dos periódicos e dos manuais de época em francês, ou em inglês, foram traduzidas por mim.

sobre a moda dos cartões-de-visita⁵ e da nova possibilidade de se fotografar “bem” o modelo inteiro, de pé – **imagens 1 e 2** – forma que, para ele, retrataria perfeitamente um indivíduo:

Esse ano foi memorável pela voga extraordinária dos retratos em formatos pequenos, fazendo sobre papel o que já se faz há vinte anos sobre placas metálicas. Reconhece-se, enfim, que a perfeição de um retrato fotográfico depende principalmente da rapidez com que é tirado, quando aí se junta uma atitude natural. O retrato de formato pequeno em pé caracteriza perfeitamente uma pessoa; ela parece posar defronte de você, e, em razão do preço módico das “provas”, cada qual segundo seu gosto pode formar uma coleção de sua predileção.⁶

Ainda segundo o redator, com a precisão “matemática” da fotografia podia-se ter certeza, ao contemplar uma personagem, que aquela era mesmo a “sua imagem”, da qual tinha-se uma boa idéia de suas qualidades “corporais” e das “indicações” de sua fisionomia. No fim do texto, o redator prevê que, pelo que já se via, se podia fazer alguma idéia da natureza e das aplicações das descobertas ainda reservadas à fotografia.⁷



www.revistafenix.pro.br

⁵ Em 1854, na França, Adolphe Eugène Disdéri construiu uma câmera com diversas objetivas, desenvolvendo as possibilidades de uso de uma mesma chapa. A nova técnica, que resultou na carte-de-visite, ou cartão-de-visitas, era preparada a partir de um líquido viscoso, o colódio úmido (à base de nitrocelulose que, diluído em éter e álcool, ficava na consistência de um filme), e obtida por meio da engenhosa câmera de lentes múltiplas. O negativo era reproduzido numa folha de papel albuminado (com uma demão de clara de ovo); após seca a folha, as fotos, que mediam aproximadamente 6 x 9,5 cm, eram cortadas e coladas cada uma num cartão de papel rígido um pouco maior do que ela. O cartão-de-visitas não demandava muito tempo de pose, podia ser adquirido às dúzias e, em pouco tempo, alcançou preços acessíveis a quase todos. Esse formato representou o início da “democratização” da auto-imagem e possibilitava que se obtivesse melhores resultados num retrato de corpo inteiro, com a exploração do espaço ao redor do cliente – cenário – e o uso de símbolos de status e de fundos pintados. Sobre o assunto: FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil 1840-1900**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

⁶ GAUDIN, Aléxis et frère (Ed.). **La Lumière – Revue de La Photographie**. Paris: La Lumière, 30 de dezembro de 1861.

⁷ Ibid.



Imagem 1: Retrato de rapaz. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo⁸



Imagem 2: Retrato de menina. Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares⁹

Em tom um pouco mais crítico, em 15 de outubro de 1862, o redator M. A. Gaudin (que não deve ser o autor do texto anterior, já que aquele não saíra assinado, e ele costumava assiná-los) publicaria uma nota sobre iluminação e retratos. Nesta, Gaudin considerou que o retrato fotográfico “se aperfeiçoa a cada dia, mas que mil dificuldades ainda nos separam da perfeição”, sendo que a pior das dificuldades seria *ainda* o tempo de pose que levava a fotografia, já que a “expressão instantânea do olhar”, sem a qual a “vida” não poderia se manifestar, não seria captada pela câmera.¹⁰

Em 5 de julho de 1856, um fotógrafo francês, que estava de partida da França com destino ao Rio de Janeiro, publicou no **La Lumière** um anúncio no qual requisitava que artistas talentosos em retoques de fotografias a óleo e à aquarela se apresentassem no estúdio de M. Plaut, fotógrafo, situado na Rua Vanneau, 52. E, completou, pagava-se bem. O que o anúncio não esclareceu, no entanto, é se o fotógrafo

⁸ São Paulo, década de 1870. Pertence ao acervo do Museu Paulista, São Paulo; referência: IC 16544-2152-2814.

⁹ Rio de Janeiro, [1889]. Pertence ao acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro; referência: 02/FOT/405.

¹⁰ GAUDIN, Aléxis et frère (Ed.). **La Lumière – Revue de La Photographie**. Paris: La Lumière, 15 de outubro de 1862. O fotógrafo francês M. Plaut não consta do Dicionário... de Boris Kossoy, o que leva a supor que ou ele acabou não vindo para o Brasil por algum motivo, ou que aqui fez trabalhos particulares (talvez estivesse envolvido nalgum projeto específico), não tendo anunciado seus serviços nos periódicos locais. (KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.)

queria um artista para acompanhá-lo na viagem ao Brasil, ou se queria lições de retoques de fotografia, que ele próprio usaria na nova empreitada.¹¹

O periódico **The Year Book of Photography and Amateurs Guide**, publicado em Londres entre 1870 e 1879, se dirigia, como o título esclarece, tanto aos fotógrafos profissionais, quanto aos amadores. A estes últimos, o periódico dava numerosas dicas, mas ressaltou sobre a arte do retrato:

Deve ser dito sobre fotografia que, assim como o piano, todos sabem tocar, mas muito poucos sabem como tocar bem. Então qualquer um pode tirar um retrato, mas produzir uma boa foto é o trabalho de um artista apenas. E para ser um artista, você tem que ter nascido artista, ou crescido no meio de artistas. Mas a arte da fotografia é tão nova quanto qualquer fotógrafo vivo; [...]. Para facilitar o trabalho, já que não temos livros especiais escritos sobre o assunto, temos que dar algumas dicas, ao invés de regras, para ajudar os outros.¹²

O redator do **The Year Book** observou ainda que não havia dúvida de que a parte mais difícil da fotografia era o retratismo, já que, para o retrato, o fotógrafo



Imagem 3: Retrato do Barão Moniz de Aragão. Cartão-de-visita de P. Biegner & Co.¹³

deveria prestar atenção em muitas coisas ao mesmo tempo. Todavia, se ele estivesse familiarizado com os “princípios” deixados pelos velhos mestres, havia grande chance de que conseguisse fazer um trabalho correto. Ele criticou os exageros de pose, como alguns “foto-artistas” que tentavam colocar o modelo com o corpo virado para a esquerda, a cabeça para a direita e os olhos fixos na lente (o que seria para a esquerda novamente). Ele aconselhou: “Evite as linhas zig-zag, assim como as paralelas, tanto quanto puder”. E seguiu, mandando o artista observar o andar das pessoas na rua, em que o braço esquerdo, por exemplo, sempre acompanha a perna

direita. Se, num grupo, a pessoa em pé abaixasse a cabeça para olhar uma pessoa sentada, esta deveria corresponder ao olhar e levantar a cabeça na direção da pessoa de pé. Se o modelo estivesse sentado com um braço apoiado sobre uma mesa, a cabeça

¹¹ GAUDIN, Aléxis et frère (Ed.). **La Lumière – Revue de La Photographie**. Paris: La Lumière, 5 de julho de 1856.

¹² SIMPSON, G. (Ed.). **The Year Book of Photography and Amateurs Guide**. Londres: Paper & Carter, [1871-1879?], 1879, p. 104.

¹³ Atuou em Berlim [18--]. Pertence ao acervo do Arquivo Nacional; referência: 02/FOT/11.

deveria ser virada ligeiramente para o outro lado, para complementar o movimento com o ombro que ficara ocioso, enquanto a perna não correspondente ao lado do ombro ocioso também deveria estar um pouco mais à frente da outra – como exemplo, **imagem 3**. O redator seguiu dando outras poucas dicas que considerou “preciosas”, até que, julgando já ter cansado o possível aluno, escreveu que já era o suficiente para aquele texto e que continuaria em outra ocasião.¹⁴

Maria Inez Turazzi, no texto **A vontade panorâmica**, citou o boletim da **Société Française de Photographie**, lançado em 1855, na França, com periodicidade mensal, que promovia a circulação mundial de informações técnicas sobre o meio, através da publicação de cartas, conferências, relatórios e estudos enviados por sócios e correspondentes que, não raramente, viviam em lugares bem distantes. Turazzi se referiu ao fotógrafo italiano Luiz Terragno, que trabalhou em Porto Alegre (aproximadamente entre 1857 e 1885, segundo Boris Kossoy¹⁵), e que divulgara no Boletim da **Société Française de Photographie**, em algum mês de 1870, suas experiências com um ácido extraído da mandioca, que poderia ser empregado no processo fotográfico.¹⁶

Nos manuais de fotografia, que eram escritos por fotógrafos práticos, os quais exploravam o meio e procuravam pesquisar, pensar e desenvolver as diferentes técnicas e suas várias possibilidades, os interessados eram orientados sobre como construir um estúdio (o tamanho, formato e posição ideais), como montar a oficina, como mobiliá-la; eram orientados sobre o funcionamento do estúdio, sobre métodos de conservação de clichés, além de, novamente, assim como acontecia com os periódicos, serem orientados sobre as novas técnicas, o uso dos equipamentos, como arranjar uma cena, posicionar os modelos nas diversas situações, posicionar pés e mãos, a direção ideal dos olhares, a iluminação, a revelação, a apresentação do produto final, etc. Segundo escreveu Félix Nadar, o mais famoso fotógrafo francês do período, em suas memórias, em 1900, era possível se aprender a técnica, a teoria da fotografia, em “uma hora”, e as primeiras noções de prática em uma tarde; o que não se aprendia, nem em manual, nem com a

¹⁴ Pertence ao acervo do Arquivo Nacional; referência: 02/FOT/11, p. 104-105.

¹⁵ KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 307.

¹⁶ TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In: REYNAUD, Françoise et al. **O Brasil de Marc Ferrez**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 40.

prática, era o “sentimento” da luz, a apreciação artística dos efeitos produzidos, que só um “artista” possuiria.¹⁷

Noel Lerebours, autor de um dos primeiros manuais publicados sobre fotografia na França, em 1843, e um dos primeiros, também na França, a abrir um estúdio de retratos daguerreótipos, descreveu o que chamara a atenção de alguns quando da invenção do daguerreótipo – a de que se tal procedimento algum dia poderia ser usado para produzir retratos.¹⁸ Retratos sem o aspecto “cadavérico” que havia resultado das primeiras tentativas com a técnica do daguerreótipo. O aparelho de daguerreótipo conseguiria algum dia operar rápido o suficiente e obter a fisionomia honesta de um modelo, sem torturá-lo por minutos a fio sob sol escaldante?¹⁹ Lerebours mesmo respondeu que sim; pois não havia ele, associado a um tal Buron, construído um aparelho de daguerreótipo adaptado para retratos? Os retratos de Lerebours seriam tirados fora do sol escaldante, à sombra, em cerca de dois minutos e sem dar aspecto “cadavérico” ao modelo.²⁰ Segundo ele, o bom gosto do artista era de extrema importância, mas também deveria ser usado um aparato, e demais elementos necessários, de primeira qualidade. As placas deveriam receber uma boa preparação e o modelo teria que ser bem posicionado.²¹ No caso de um retrato de busto, a máquina deveria ficar na altura dos olhos do modelo. O fotógrafo deveria orientar a direção do olhar do modelo, que, de preferência, não deveria fixá-lo, mas para olhar vagamente para um objeto distante.²² Quando possível, as roupas dos modelos deveriam ser

¹⁷ NADAR, Félix. **Quand j'étais photographe**. Paris: L'École des Loisirs Sevil, c. 1994. (memórias escritas em 1900).

¹⁸ No daguerreótipo (inventado na França em 1839, por Louis Daguerre) a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada a uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentada em luxuosos estojos decorados – estojos de madeira revestida de couro, ou de uma espécie de resina – com passe-partout de metal dourado em torno da imagem e com a face interna forrada, geralmente, de veludo. O estojo fechado media aproximadamente 7,5 cm de largura por 9 cm de altura e a foto do modelo, aproximadamente 5,5 cm por 6 cm. O retrato daguerreótipo dos primeiros anos apresentava alguns inconvenientes, vários dos quais resolvidos com o passar dos anos: ele reproduzia tudo em preto e branco, o tempo de exposição era excessivamente longo e feito sob o sol, ele era peça única e, dependendo do ângulo que se olhava, refletia quase como um espelho, além de se quebrar com alguma facilidade. Para o cliente, o pior de todos os inconvenientes era o de que, para adquirir o seu retrato pessoal em forma de daguerreótipo, ele tinha que permanecer absolutamente imóvel por longos minutos, sob o sol escaldante. Sobre o assunto: VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003; e GERNSEHEIM, Helmut; Alison, L. J. M. **Daguerre (1787-1851)**. The world's first photographer. Cleveland / Nova York: World Publishing Company, [1956].

¹⁹ LEREBOURS, Noel P. **A treatise on photography**. Nova York: Arno Press, 1973 [1843], p. 61-62.

²⁰ *Ibid.*, p. 62.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

²² *Ibid.*, p. 69.

escuras, pois não refletiriam a luz. Cores claras, ou mesmo o branco, fariam o rosto parecer mais escuro do que seria na realidade.²³ O fundo deveria aparecer menos que a face, caso contrário escureceria também o rosto. Ele recomendava o fundo branco-amarelado, o cinza claro, ou um cinza mais escuro. Para o retrato de corpo



inteiro, para a montagem da cena, aconselhava o uso de alguma peça de mobiliário na composição, desde que esta tivesse uma forma elegante, e, ainda, a colocação de alguns livros, ou objetos de vidro, um vaso de flores, ou

Imagem 4: Retrato de mulher. Ambrótipo²⁴ de autoria desconhecida, [década de 1860]²⁵

objetos de arte²⁶ o – ver **imagens 4 e 5**. Lerebours frisava que o “agrupamento” de objetos em uma cena teria que ser de bom gosto, mas advertia que “bom gosto” não podia ser ensinado.²⁷

²³ LEREBOURS, Noel P. **A treatise on photography**. Nova York: Arno Press, 1973 [1843], p. 70-71.

²⁴ Ambrótipo: processo desenvolvido pelo inglês Frederick Scott Archer, em 1851. O ambrótipo empregava negativos de vidro de colódio úmido subexpostos e montados, dentro de um estojo (muitas vezes tão luxuoso quanto qualquer daguerreótipo), sobre um fundo negro, para que produzisse um efeito visual de positivo. Mesmo consistindo em um método mais barato do que o daguerreótipo (chamado, por vários, de “daguerreótipo dos pobres”), o ambrótipo ainda era financeiramente inacessível para boa parte da população. As medidas do ambrótipo eram as mesmas do daguerreótipo: aproximadamente 7,5 x 9 cm, o estojo e 5,5 x 6 cm, o retrato.

²⁵ Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife; referência: CFR15531.

²⁶ Ibid., p. 71.

²⁷ Ibid., p. 76.

O fotógrafo A. Belloc, em seu manual de 1862, ressaltou que o retrato seria sempre muito difícil de se fazer bem feito e que, além de demandar bom gosto, alguma noção de desenho da parte do operador não seria demais. O especialista em retratos deveria ter uma formação geral e se empenhar para conseguir tirar o melhor partido possível de todas as figuras.²⁹



Imagem 5 – Retrato de menina. Ambrótipo de autoria desconhecida, [década de 1860]²⁸

Três anos antes, em 1859, Henri de La Blanchère, um “cientista natural” que virara fotógrafo, detalhou a importância do arranjo das figuras nas cenas onde apareciam duas, três ou quatro pessoas. No seu manual, *L'art du photographe*,



Imagem 6 – Retrato de João José de Figueiredo e Mirandolina Amélia de Figueiredo.³⁰

Blanchère aconselhou, quando fosse o caso de dois modelos terem a mesma altura, que um fosse colocado sentado e o outro de pé – ver **imagem 6**. Se um fosse mais alto do que o outro, o mais alto deveria ser colocado sentado (a não ser que, ao se sentar, sua cabeça ficasse da altura do outro sujeito de pé). Em se tratando de três figuras, Blanchère considerou que a composição em forma de pirâmide, ou, caso fossem três adultos, a pirâmide invertida (um V) seria uma boa solução. Se houvesse uma criança no grupo, ela deveria se apoiar (ou ser colocada junto) de uma figura sentada, enquanto a terceira pessoa continuaria de pé. No caso de quatro figuras, Blanchère

aconselhava a exploração da forma trapezoidal, com dois modelos sentados e dois de

²⁸ Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife; referência: CFR 15523.

²⁹ BELLOC, Auguste. **Photographie rationnelle**. Traité complet-théorique et pratique. Paris: Chez Dentu, editor, 1862, p. 101.

³⁰ **Carte-cabinet** (aproximadamente 16 x 10 cm), de Constantino Barza, Recife, 1880. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; referência: CFR 2942.

pé. Em se tratando de grupos mais numerosos, o fotógrafo considerou que não seria uma composição artística; sendo assim, nem a discutiu.³¹

Em manual de 1864, o fotógrafo Alexandre Ken orientava sobre a ida do cliente ao estúdio e o trato que o profissional lhe dispensaria:

No atelier do fotógrafo o modelo posa apenas meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão de pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior; que ali folheando álbuns, examinando os retratos expostos, indagando sobre o seu valor artístico e o caráter de cada um deles, possa apreciar e captar a pose e a expressão que melhor lhe convenha e que alguns conselhos do artista lhe ajudarão a assumir. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito idéias agradáveis, risonhas, que clareando seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio.³²

Interessante é que o autor ressalta bastante a necessidade de se conseguir tirar o “ar de sofrimento” da fisionomia do visitante, dar ao semblante “uma expressão de calma e felicidade”. Talvez fosse aquele o maior desafio do artista. Em manual publicado no mesmo ano que o de Ken, em 1864, o fotógrafo John Towler fez críticas ao arranjo da pose, também ressaltando a importância de uma atitude mais “natural”:

[...]. Posicione o modelo de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés (caso estes precisem ser vistos). Evite tanto quanto possível aquela tola adesão à uniformidade na posição do modelo, em que alguns operadores caem: como deixar as mãos juntas sobre o colo ou fixar o dedão nos bolsos do colete. Tais “mesmices” se tornaram uma característica no setor artístico e tornam ridículos os produtos que procedem dele. Belo e jovem, bonito e feio, o humilhado e o jubiloso, todos estavam cobertos com a mesma pele, todos foram agrupados ou posaram com as mesmas vestes. Acima de tudo, esforce-se ao menos para produzir uma variedade de posições e parafernália nos respectivos membros de uma mesma família [...]. Tão logo a figura ou o grupo esteja fixo na posição agradável, cômoda e artística, a próxima etapa importante se apresenta, iluminar esta figura ou grupo de modo a obter uma imagem clara e distinta no despolido da câmera.³³

³¹ BLANCHÈRE, Henri de La. **L'art du photographe**. Paris: [s/ed.], 1859, p. 95-97 apud MCCAULEY, Elizabeth Anne. **A.A.E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph**. New Haven / Londres: Yale University Press, 1985, p. 115.

³² KEN, Alexandre. **Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie**. Paris: Librairie Nouvelle, 1864, p. 207-208.

³³ TOWLER, John. **The silver sunbeam**. 2 ed. Hastings-on-Hudson: Morgan & Morgan, 1974 [1864], p. 31-32.

Os profissionais que trabalharam nas primeiras décadas após a invenção da fotografia concordavam que os ferros que seguravam troncos e cabeça eram instrumentos importantes. O fotógrafo Noel P. Lerebours, em manual de 1843, escreveu:

O descanso (de ferro) para a cabeça, exceto quando se estiver operando 'instantaneamente' sob o sol, é indispensável, se você quiser obter um retrato perfeitamente definido.³⁴

Alguns anos mais tarde, no seu manual de 1855, Philip Delamotte concordaria com Lerebours e completaria:

Ao se tirar retratos é aconselhável se colocar a cabeça do modelo contra o descanso de ferro: esse pequeno instrumento é de grande auxílio para mantê-la na posição correta. Mas deve-se tomar cuidado para que nenhuma parte desse instrumento se torne visível na fotografia.³⁵

Em manual publicado em 1891, o então famoso fotógrafo Henry Peach Robinson ainda se referia aos apoios de cabeça, que deveriam ser um conforto para o cliente e não um estorvo. O apoio deveria ser ajustado à cabeça do cliente, e não a cabeça ao apoio. Além disso, o apoio só deveria ser ajustado quando todo o resto estivesse pronto, pois o cliente não deveria jamais ter tempo para sentir o quão ridículo ele parecia, e quanto mais tempo ele ficasse com o apoio ajustado, mais tempo ele teria para perceber isso. Após o ajuste do apoio, o retrato deveria ser tirado o mais rápido possível.³⁶

Era comum, além do salão de espera, o estúdio possuir um toilette, geralmente com roupas e demais acessórios à disposição, sempre com espelhos, às vezes duplos ou triplos, que permitiam ver em vários ângulos. Ali os clientes davam o toque pessoal à sua imagem, ajeitavam o cabelo, a roupa, ensaiavam o olhar e o porte. Podia-se pintar as paredes da sala de espera de tons claros de verde, para acalmar a clientela que devia chegar afogueada pelo calor, pela jornada até o estúdio, excitada pela experiência que iria ter; o toilette, onde as damas se ajeitavam, podia ter um leve tom rosado. Silvy, em manual de 1876, relatou ter pintado dessa forma a sala de espera e o toilette de seu

³⁴ LEREBOURS, Noel P. **A treatise on photography**. Nova York: Arno Press, 1973 [1843], p. 67.

³⁵ DELAMOTTE, Philip H. **The practice of photography**. Nova York: Arno Press, 1973 [1855], Londres: Low and Son, p. 14.

³⁶ ROBINSON, Henry Peach. **The studio: and what to do in it**. Nova York / Londres: Arno Press / Piper & Carter, 1973 [1891], p. 48.

ateliê, pois estaria informado dos trabalhos dos alienistas italianos do período, que mostravam a influência das cores no comportamento humano.³⁷

Ernest Lacan escreveu (em 1856) que a atividade do fotógrafo dependia do sol, logo seria natural que ele se alojasse o mais próximo possível do sol, instalando o salão de poses nos últimos andares dos prédios e construindo, ou adaptando, seus estúdios, que deveriam ser idealmente voltados para o sul,³⁸ a parte necessária do telhado e da parede lateral em painéis e grandes janelas de vidro.³⁹ Cortinas móveis deveriam ser instaladas para que se pudesse controlar a entrada da luz natural. Dentro do ateliê, câmeras fotográficas apontariam suas lentes para o cenário, além de refletores e aparadores que direcionariam ou bloqueariam a luz. Tanto no alto verão, quanto no alto inverno, a clientela tendia a desanimar de ir aos estúdios. Nas cidades onde o inverno era mais rigoroso, os fotógrafos deveriam procurar montar esquemas de aquecimento (à lenha, ou, mais para o fim do século, a gás), e manter os vidros fechados e as cortinas abertas, para que o calor do sol pudesse entrar durante o dia.⁴⁰ No verão, principalmente em cidades como o Rio de Janeiro, Salvador e Recife, os estúdios viravam estufas insuportáveis. Quem podia, já por volta do fim do século XIX, procurou instalar ventiladores movidos a motor (uma novidade dispendiosa, presente em vários estúdios europeus), os demais se contentavam em manter os vidros abertos, favorecendo a circulação cruzada, controlavam o sol com as cortinas e evitavam fotografar nos horários mais quentes do dia. Refrescos gelados, oferecidos aos clientes, também poderiam ajudar. Para muitos fotógrafos, o verão seria a época ideal para fotografar ao ar livre, sob as árvores de parques e praças, de preferência nas primeiras horas da manhã, ou no fim do dia.

Periódicos e manuais procuravam aconselhar os profissionais e informar os meios, então conhecidos, de manipular corretamente as diversas substâncias e de tentar diminuir seus efeitos maléficos. Os doutores em medicina aconselhavam os

³⁷ Apud SAGNE, Jean. **L'atelier du photographe (1840-1940)**. Paris: Presses de la Renaissance, 1984, p. 187.

³⁸ Nos manuais de fotógrafos europeus e norte-americanos, falava-se na necessidade de se construir o estúdio voltado para o norte, face de grande claridade, mas sem a incidência direta do sol. Ao sul da linha do Equador, as construções de estúdios ideais deveriam se voltar para a face sul.

³⁹ Sobre o assunto: LACAN, Ernest. **Esquisses photographiques**. Nova York: Arno Press, 1979 [1856].

⁴⁰ Em meados da década de 1850, a iluminação a gás começou a se tornar acessível em algumas casas mais ricas. Na cidade do Rio de Janeiro, em 1874, cerca de 10 mil residências possuíam iluminação a gás. Nos primeiros anos do século XX a luz elétrica chegou às casas particulares do Rio de Janeiro. Sobre o assunto: GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência**. Criadas e patrões no Rio de Janeiro (1860-1910). São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 49.

profissionais da fotografia a se manterem “sóbrios”, pois isso evitaria acidentes. Além do que, achavam que o álcool não interagira bem no organismo quando em contato com outras substâncias, como o éter. Todo o estúdio, incluindo o laboratório, geralmente fechado, deveria ter a melhor ventilação possível. Substâncias como o quinino e o tanino auxiliariam no caso dos problemas estomacais, pois agiriam como antídotos.⁴¹ Água com vinagre e café torrado entravam na lista dos auxílios caseiros, sabe-se lá para quê. É possível, porém, que muitas daquelas misturas curativas tenham contribuído para agravar ainda mais os sintomas de intoxicação e doenças.

Assim como acontecera durante séculos nas artes e ofícios (em pintura, escultura, marcenaria, carpintaria, etc.), antes de conseguir o status de fotógrafo profissional, muitos aspirantes trabalhavam como ajudantes (e aprendizes) em estúdios já estabelecidos. Mas para conseguir quantia suficiente para abrir o próprio estúdio era preciso ter economias, ou arrumar um associado. Outros, antes de estabelecer seus próprios ateliês, viram no trabalho de fotógrafo itinerante uma boa oportunidade de economia. O fotógrafo itinerante se aventurava pelas vilas e cidades do interior do país, oferecendo seus serviços rápidos, com seu aparato portátil. Ele procurava instalar seu “estúdio” em um hotel, ou pensão, numa sala alugada, ou mesmo na rua. Montava um “cenário” básico (que podia variar com a troca de pequenos objetos), estendia geralmente um painel de fundo liso e esperava que seus anúncios feitos no jornal local dessem o resultado esperado. O fotógrafo viajante ficava uns dias, dependendo do movimento do negócio, e partia. Outros, também itinerantes, investiam mais no negócio, e chegavam às vilas e cidades na sua “carruagem fotográfica”. Todos causavam bastante curiosidade nas pessoas dos locais por onde passavam, além de representarem, para várias delas, a oportunidade única de terem seus retratos tirados – já que a maioria delas tinha menos posses e não costumava viajar para as cidades grandes, ou para a Europa, quando poderia se utilizar dos serviços de estúdios fotográficos. Muitos dos profissionais itinerantes ofereciam cursos rápidos aos interessados, alguns contratavam também auxiliares/aprendizes naturais dos locais por onde passavam. A rapidez do aprendizado inicial e o preço não muito alto do material básico necessário atraíam a muitos. Assim, ao partirem os fotógrafos itinerantes, muitas vezes novos amadores, futuros profissionais, surgiam nas vilas e cidades.

⁴¹ SAGNE, Jean. *L’atelier du photographe (1840-1940)*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984, p. 242.

O fotógrafo francês Victor Frond, que tinha oficina estabelecida na rua da Assembléia, n. 34, no Rio de Janeiro, em maio de 1857, ao dar fôlego ao seu projeto de viagem fotográfica pelo interior fluminense (entre 1857/1858), anunciou na imprensa local a intenção que tinha de levar consigo dois assistentes, além dos poucos outros participantes já escolhidos, como Charles Ribeyrolles, que redigiu o texto do que se tornaria um livro-álbum. Dizia o anúncio:

A fim de tornar o nosso trabalho o mais nacional possível, comprometemo-nos a tomar sob a nossa direção dous orphãos brasileiros de qualquer asylo que tenham pelo menos 16 annos de idade. Ensinar-lhe-hemos a photographia; acompanhar-nos-hão nas excursões que fizermos, recebendo a um tempo as lições da theoria e da pratica. Depois de prehenchido o nosso programma, o governo poderá então emprega-los utilmente, aproveitando a experiencia que tiverem adquirido quer para enriquecer as colleções do cadastro, quer para explorações artisticas nas bellas províncias que banham o Amasonas ou que se estendem ao sul do império.⁴²

Como Victor Frond, diversos fotógrafos já experientes se embrenharam em expedições organizadas nos mais diversos países. Mas experiência em fotografia não era o caso do pintor e caricaturista francês François Auguste Biard. Também em 1858, Biard, assim como outros, interessado no mercado europeu de “bens exóticos”, veio para o Brasil, onde pintou, sob encomenda, retratos da família imperial e registrou, na forma de desenhos (a serem depois litografados), diversos aspectos que considerou “pitorescos”. Quando ainda na Corte, antes de partir em viagem para o Espírito Santo, Biard adquiriu um instrumento com o qual não tinha familiaridade alguma:

Veio-me à cabeça uma idéia de fazer coisa que não entendia patavina: ser fotógrafo. Comprei máquinas em segunda mão, drogas avariadas e um manual que leria na viagem.⁴³

Como esse tipo de aprendizado prático, auxiliado por um bom manual, já era corrente no meio naquele período, Biard provavelmente pensou que os bons resultados que conseguiria com a fotografia seriam mais fáceis do que o que acabaria por acontecer. É claro que o artista pensou que a máquina fotográfica ajudaria a agilizar o registro das imagens que lhe interessassem, imagens que depois transporia para a pintura e/ou para a litogravura, incluindo a quantidade de detalhes que podiam ser fixados pela máquina, porém subestimou um pouco a dificuldade da técnica

⁴² Citado em SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, p. 69, 199. Segala ressalta, porém, que não sabe ao certo se os tais órfãos teriam efetivamente participado da expedição.

⁴³ BIARD, François Auguste. **Dois anos no Brasil**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2004, p. 54.

fotográfica.⁴⁴ Contudo, aplicado e interessado que estava em ser bem sucedido no empreendimento, Biard construiu a sua própria câmera escura, necessária para a revelação das fotos, trabalhando de improviso, fazendo uso de madeiras duras, martelos e verrumas.⁴⁵ No fim, o empenho de pouco lhe valeria em termos de resultados práticos. Nos acidentes da viagem, as soluções químicas evaporaram-se em quantidade, mosquitos ficaram presos no colódio, houve entrada de luz em algumas placas, marcas de dedos em outras, além da contribuição destrutiva da umidade, da poeira e do calor. Nas palavras de Biard:

Como era natural acabaram-se os meus produtos químicos. Muito trabalho para minguados resultados. Dispondo apenas de uma dúzia de chapas, poucas vezes fui feliz nas provas fotográficas, ora por inexperiência, ora por causa do calor, da umidade, de mil outras circunstâncias imprevistas.⁴⁶

Caso Biard tivesse iniciado o seu aprendizado da fotografia ainda na Corte, quem sabe sob a orientação de um fotógrafo experiente, e em condições mais vantajosas do que em trânsito em viagens por matas e por cidades pouco habitadas, o resultado de seu empreendimento poderia ter sido outro.⁴⁷

Muitos pintores haviam se tornado fotógrafos. Curiosidade pela nova técnica e suas possibilidades? Vontade de ganhar dinheiro mais rapidamente? Falta de talento suficiente para competir com os profissionais da fotografia? Não sabemos. O fato é que a fotografia atravessara o caminho da pintura em miniatura, fazendo com que aqueles profissionais tivessem que procurar outros meios de sobrevivência. Consta que muitos dos pintores miniaturistas tornaram-se fotógrafos e, durante algum tempo, continuaram a trabalhar com as duas técnicas, até abandonar de vez a pintura miniaturista e assumir a profissão de fotógrafo, ou de foto-pintor.⁴⁸ Mas alguns artistas-pintores, possivelmente os de maior talento, ou que já tinham um certo renome, continuaram com seu trabalho.

⁴⁴ “Levei muitos dias a trabalhar em fotografia, deixando de lado um pouco o desenho e a pintura, preferindo apanhar aspectos desses lugares onde, talvez, ninguém ainda houvesse levado máquina fotográfica. Esse processo, embora pouco artístico, guardava-me pormenores da paisagem que o lápis e o pincel teriam exigido muito mais tempo para fixar”. BIARD, François Auguste. **Dois anos no Brasil**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2004, p. 170.

⁴⁵ Ibid., p. 69.

⁴⁶ Ibid., p. 69.

⁴⁷ Segundo relato do próprio Biard, após voltar à Corte ele tomou a rota da Amazônia – e, novamente, levou consigo o seu aparato fotográfico. No fim, Biard escreveu a crônica de suas viagens, fez desenhos, tirou algumas fotos (muitas das quais foram inutilizadas), e coletou numerosos itens que considerou “exóticos”.

⁴⁸ Sobre o assunto: SCHARF, Aaron. **Art and photography**. Londres: Allen Lane The Penguin Press, 1969, p. 21.

Vários pintores fizeram experiências com a fotografia, como consta ter sido o caso, na Europa, de Edgar Degas, Edouard Manet, David Octavius Hill (pintor de paisagens escocês), etc. Van Gogh, em 1888, em Arles, teria pintado o retrato de sua mãe, baseado em uma fotografia que lhe fora enviada.⁴⁹ Em *The painter and the photograph*, Van Deren Coke afirma que os pintores da segunda metade do século XIX usavam fotografias para produzir suas pinturas, muitas vezes as fotos se “revezando” com o modelo, ou mesmo sendo usada só a foto, o que ajudaria a explicar a relação estética entre pintura e fotografia. Mas, completa Van Deren Coke, existia entre os artistas pintores uma noção geral de que apenas de modelos vivos podia-se extrair aquela “qualidade intangível” que chamamos de “arte”.⁵⁰

A história da fotografia no Brasil, em especial a história do retrato fotográfico, assim como em outros países, se caracterizou pela diversidade de serviços oferecidos, pela diversidade de classes da clientela, pela abertura de estúdios extravagantes, assim como de outros mais simples, por sucessos repentinos, reverso de fortunas, falências, fechamentos de estúdios um dia famosos, mudanças de ramos de atuação, grande circulação de fotógrafos de diferentes nacionalidades e níveis de status, brigas e desentendimentos entre sócios de estúdios, quebras de sociedades (mesmo quando bem sucedidas), rivalidades e disputas inevitáveis, fofocas, mas também por amizades e camaradagens. Alguns fotógrafos passaram o estúdio para os filhos e instruíram-lhes na profissão, como consta ter feito Joaquim Insley Pacheco na cidade do Rio de Janeiro, Karl Ernst Papf (pai) e Jorge Henrique Papf (filho) em Petrópolis, e João Goston (pai e filho) em Maceió. Muitos dos fotógrafos estrangeiros, mesmo ficando no Brasil por vários anos, voltaram para seus países, por vezes levando consigo boa parte de seus registros.⁵¹ Bem antes do fim do século XIX, a técnica fotográfica havia atingido um tal

⁴⁹ Sobre o assunto: COKE, Van Deren. **The painter and the photograph**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964, p. 57.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Essa observação – de que os fotógrafos estrangeiros, quando retornavam para sua terra natal, levavam consigo boa parte de seus registros – se aplica mais às fotografias de paisagens, avanços do progresso das cidades, detalhes de sua arquitetura, seus tipos humanos, assim como aos registros do que teria sido considerado “exótico”. Não acredito que os fotógrafos carregassem consigo os pesados negativos de vidro dos retratos dos clientes. Inclusive, consta que Augusto Stahl teria doado alguns de seus negativos de vidro à Casa Leuzinger, que comercializava fotografias e material fotográfico, e ao então jovem fotógrafo Marc Ferrez, quando retornou à sua terra, em 1870. Mas os negativos de Stahl foram possivelmente destruídos em um incêndio que aconteceu no estúdio de Marc Ferrez poucos anos depois, em 1873. Sobre o assunto: LAGO, Bia Corrêa do; **Augusto Stahl**. Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Apresentação de BURGI, Sergio. Rio de Janeiro: Capivara, 2001, p. 24; 26.

nível de manufatura (todo o material era produzido industrialmente) que já não requeria do profissional que ele tivesse algum conhecimento particular em química, ou mesmo em óptica. Todo o material necessário podia ser encontrado em lojas especializadas e o seu manuseio e a revelação das fotos se tornaram muito mais simples e menos trabalhosos.⁵²

Os meios que muitos fotógrafos, fabricantes e estudiosos da técnica fotográfica tinham para mostrar ao vivo, a um público maior e diverso, os novos equipamentos, processos, materiais, e até mesmo os novos modismos, além dos resultados de seus trabalhos, eram as exposições organizadas em estúdios de profissionais da fotografia, as exposições regionais, as grandes exposições nacionais e as exposições universais. As exposições promoviam a troca de experiências, o contato pessoal e profissional necessário, a divulgação de trabalhos e a concessão de prêmios.⁵³

Na virada do século XIX para o XX, no Brasil, assim como em outros países, o cenário de nomes famosos mudaria; vários dos fotógrafos, um dia famosos, e outros nem tão famosos, já teriam ou morrido, ou mudado de ramo. Novos nomes surgiriam, novos estúdios seriam abertos. Mesmo com as novas Kodaks (lançadas a partir de 1888) e o incentivo ao amadorismo caseiro, as famílias continuariam a contratar eventualmente os serviços de fotógrafos para ocasiões muito especiais, como casamentos, batizados e formaturas; e a freqüentar os estúdios, nem que fosse para tirar as fotos das carteiras de identificação e dos passaportes. Cada vez mais raramente para outro tipo de foto, cada vez mais raramente para posar para um “retrato artístico de estúdio”. E vários ateliês conseguiriam sobreviver desses pequenos serviços, das revelações dos filmes dos clientes amadores, assim como da venda de material especializado para fotografia e afins.

⁵² Sobre o assunto: FREUND, Gisele. **Photography and society**. Boston: David R. Godine, Inc., 1980, p. 37.

⁵³ Sobre o assunto: TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In: REYNAUD, Françoise et al. **O Brasil de Marc Ferrez**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 45.