

NO ESTÚDIO DO PHOTOGRAPHO, O RITO DA POSE BRASIL, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Sandra Sofia Machado Koutsoukos¹.

RESUMO:

Neste artigo exploro como funcionavam os estúdios de fotografia no Brasil da segunda metade do século XIX e os processos que envolviam o arranjo da cena e da pose do modelo. A montagem das cenas em estúdio tinha a ver com o nível de controle que o profissional teria sobre a pose do modelo, a disposição do cenário, a iluminação, o enquadramento – toda a *mise-en-scène* necessária para a construção satisfatória da (auto-) representação e seu registro. Para tratar do tema, utilizei principalmente os manuais de fotografia escritos pelos profissionais do meio no período.

Palavras-chave: retrato fotográfico – Brasil, século XIX; estúdios de fotografia; manuais de fotografia.

ABSTRACT:

In this article I seek to describe how photographic studios functioned in nineteenth-century Brazil, focusing especially on the arrangement of the setting for the picture and the pose of the model. The degree of control that the photographer exercised over the process of producing the visual representation of an individual depended on his/her command of the preparation of the setting and the pose, illumination, chosen angles for the pictures – that is, all the *mise-en-scène* that was necessary for the construction of someone's (self-) image. Photographic manuals available for nineteenth-century Brazilian professionals were the main type of source used.

Key-words: photographic portrait – Brazil, 19th. century; photographic studios; photographic manuals.

Após a invenção da fotografia (por Louis J. M. Daguerre, na França, em 1839), ato de *ir* ao estúdio do fotógrafo se tornou rapidamente uma demanda de *status*. Mas havia uma demanda maior – a possibilidade de “perpetuação” de sua própria imagem. O historiador da fotografia Boris Kossoy perguntou:

“Por que não ‘congelar’ sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – que é, na verdade, a matéria-prima para o registro fotográfico – a personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de auto-ilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos?” (1989:74).

O avanço da técnica fotográfica diminuiria rapidamente o tempo de exposição dos modelos e o valor monetário das imagens; em pouco tempo, pessoas dos grupos sociais menos favorecidos também se viram em condições de construir a sua auto-representação, da forma como queriam ser vistas e lembradas. Foi a “democratização” da auto-imagem. Na forma do cartão-de-visitas (inventado por Adolphe E. Disdéri, na França, em 1854, e medindo cerca de 6,5 x 10 cm) a fotografia se tornaria uma técnica a serviço de todos, um objeto de desejo, uma mercadoria de troca, muitas vezes de afeto e amizade, e que garantiria, a quem quisesse, a possibilidade de possuir imagens e paisagens do mundo, imagens de amigos e parentes, imagens de conhecidos e de figuras importantes admiradas e, sobretudo, a própria imagem.

Passando pelas ruas, olhando as vitrines, o cliente se deixava seduzir pelos anúncios convidativos, pelas fotos expostas, pela tabela de preços, pelos prêmios conseguidos pelo fotógrafo. Ao entrar no estúdio, ele se impressionava com o aparato disponível, com o conforto do estúdio, com a qualidade das fotos, a iluminação, a arte final, mas também se impressionava com a lista de personalidades ali retratadas, ou mesmo com os ilustres desconhecidos que posaram como personalidades; indivíduos com os quais ele, o cliente, tentava se identificar. O estúdio tornou-se o lugar onde as pessoas podiam explorar a sua identidade. E a pose virou o símbolo da fotografia no século XIX (TURAZZI, 1995:13). Antes de entrar no salão da pose, o cliente aguardava no salão de espera, onde havia expostos mais trabalhos do ateliê. O cliente observava as fotos emolduradas e dispostas pelas paredes, folheava os álbuns demonstrativos e conversava com o profissional para, enfim, procurar captar a melhor pose, expressão, cenário e os melhores acessórios que caberiam à sua idéia de auto-representação. Aquele era um momento importante, uma parada necessária entre a agitação da rua e a entrada no salão de pose, quando ele, folheando os álbuns e olhando as fotos, começava mais

concretamente a pensar na sua própria pose e a se preparar para o processo que viria logo a seguir. Era, ainda, quando o cliente mais modesto se encorajava, vendo outros, aparentemente tão modestos quanto ele, e que foram retratados de forma tão distinta – logo, era possível que ele também conseguisse registrar aquela distinção.

A fotografia tomou emprestadas muitas de suas idéias de composição dos quadros pintados, do que havia sido feito, até então, para representar famílias, casais e personagens sós (SAGNE, em FRIZOT, 1998:110). Os manuais de fotografia do século XIX, escritos por fotógrafos práticos na profissão, visavam, sobretudo, a troca de experiências e foram, ao lado de um certo número de periódicos (que também tratavam do assunto fotografia e suas novidades), a literatura disponível aos interessados pelo meio no período. Em manual publicado em 1864, baseado em sua experiência como fotógrafo, Alexandre Ken orientava outros fotógrafos sobre a ida do cliente ao estúdio:

“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” (1864:207-208).

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. Roland Barthes comentou divertidamente a situação, referindo-se a um período anterior ao manual de Alexandre Ken, quando os clientes ainda esperavam longos minutos pelo fim do processo fotográfico, imóveis, atrás de uma vidraça em pleno sol: “isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica”. E sobre os ferros que inventaram para sustentar os troncos e cabeças imóveis, Barthes os chamou de “o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência imaginária” (1984:26-27). 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” (1843:67).

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” (1855:14).

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. Para Robinson, 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 (1891:48).

Para Walter Benjamin, a pose, o ritual fotográfico e seu caráter de grande acontecimento, era o que fazia com que as pessoas posassem compenetradas, com rostos circunspectos; até as crianças tinham cara de missa de 7º. dia, pois, além de se verem imobilizadas, seriam retratadas como espelhos dos desejos paternos (BENJAMIN, em KOTHE, 1985:219-240). Na mesma direção, Boris Kossoy argumentou que para os representantes da burguesia o “olhar austero” (não o sofrido) era uma verdadeira norma: *“apesar de estereotipado, era entendido e recebido como indicador de sua posição social e de sua idoneidade moral”* (1989:75). Com relação aos retratos de crianças, nos quais muitas apareciam acompanhadas por um dos pais (ou pelos dois), ou seguras pelas amas, ou segurando algum brinquedo, o colecionador de fotografias antigas e escritor, Lou McCulloch, ressaltou que o brinquedo era dado às crianças para que estas se

distraíssem, não ficassem agitadas com o tempo que o processo levava, e para que elas adquirissem atitudes que lhes eram mais naturais, já que, normalmente, crianças eram retratadas com suas melhores (e mais difíceis de usar) roupas (1981:49). Logo, a variedade de brinquedos que um estúdio possuía se tratava também de mais uma estratégia comercial, já que, além de aparecer como traste na foto, o brinquedo dava uma ambientação adequada ao retrato infantil e ainda servia como instrumento para manter o pequeno mais sossegado e participante.

Se referindo à técnica fotográfica usada na década de 1840, que produzia daguerreótipos, o pesquisador Jean Sagne chamou “câmara de torturas” o fato de o cliente ter de ficar debaixo de uma gaiola de vidro, no inverno ou no verão, imóvel, sendo ajeitado pelo fotógrafo, que vai e vem, enquanto arruma tanto o modelo e a cena, quanto o aparato. Imóvel, o sol a cegar-lhe, o cliente se esforça para manter uma expressão boa na fisionomia. Os segundos parecem séculos. Ele suava, o suor escorre-lhe pelo rosto, sua expressão se contrai involuntariamente, sua respiração acelera e a placa do daguerreótipo registra a imagem de um supliciado (1984:9-10). Não raro, os modelos dos primeiros daguerreótipos foram retratados com os olhos fechados, supliciados pelo calor e a claridade do sol por longos minutos – e alguns desses retratos permaneceram assim, com o modelo de olhos fechados; outros foram retocados pelos fotógrafos, ou outros artistas do estúdio, que neles desenharam e pintaram olhos abertos. Sagne comentou que, nos primeiros retratos, apenas o próprio modelo poderia se reconhecer naqueles “espelhos deformantes” (1984:22); e completou que a face contraída pela pose longa dos primeiros retratos fazia com que os clientes parecessem “condenados” (1984:29).

Torturas à parte, 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. Em manual publicado em 1864, John Towler fez críticas ao arranjo da pose, ressaltando, assim como outros fotógrafos e autores, 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” (1864:32-33).

Anos antes, o fotógrafo Philip Delamotte, em manual de 1855, abordara o problema das cores e da iluminação, esclarecendo que o fundo da foto, quando liso, não devia jamais ser branco (pois ficaria muito mais claro que o modelo) e nem preto (já que o preto absorveria toda a luz). Dependendo da cor da roupa do modelo, da cor da pele e dos cabelos, a cor do fundo deveria variar numa gama de cores entre o preto e o branco, sendo as cores ideais o azul claro e o azul acinzentado. A parte mais clara num retrato deveria ser o rosto do modelo; com exceção para os eventuais cabelos grisalhos (que refletem bastante a luz) e um ou outro detalhe da roupa do modelo (como golas e punhos brancos) (DELAMOTTE, 1855:13-14).

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 ateliê, pois estaria informado dos trabalhos dos alienistas italianos do período, que mostravam a influência das cores no comportamento humano (SILVY, em SAGNE, 1984:187).

Em 1856, Ernest Lacan escreveu 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, a parte necessária do telhado e da parede lateral em painéis e grandes janelas de vidro.² Cortinas móveis regulariam 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, muitos fotógrafos deviam 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.³ No Brasil, 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, instalava ventiladores movidos a motor (uma novidade dispendiosa, presente em vários estúdios europeus), os demais deviam procurar 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 era 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.

Os fotógrafos, os manuais, assim como os textos de vários periódicos (especializados ou não no tema), concordavam que os dois itens mais importantes na produção de um retrato seriam a iluminação e a pose. A luz era um dos detalhes mais importantes para a produção de um bom retrato. O fotógrafo devia decidir quanto ao seu ângulo, intensidade e difusão. A boa iluminação fazia ressaltar detalhes e criava contrastes. Em se tratando do enquadramento do modelo, a centralização costumava ser constante; ou então o modelo se localizava muito próximo ao centro. Os pontos de maior destaque seriam o rosto e as mãos,⁴ sobretudo em fotos nas quais o modelo era enquadrado da altura dos quadris para cima – nos exemplos, imagens 1 e 2, de um homem branco e um negro, o fotógrafo deveria saber usar a iluminação de forma a refletir e valorizar os diferentes tons de pele. A pessoa muito branca não podia ficar com uma aparência “fantasmagórica”, e a pessoa de pele morena ou mais escura não podia

ficar com o rosto escurecido demais; nos dois casos, os detalhes particulares das feições não ficariam evidentes se houvesse uma má iluminação.



Imagem 1 – Retrato de Zacarias de Góis e Vasconcelos. Cartão-de-visita (c. 6 x 9,5 cm) de Pacheco e Filho. Rio de Janeiro, [187-]. Pertence ao acervo do Arquivo Nacional (RJ); referência: 02/FOT/173.

Imagem 2 – Retrato de homem. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1866-1877]. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 1802.

Henry Peach Robinson, em 1891, ainda comentava a posição da cabeça, a direção do olhar e a altura da câmera. Os ombros deveriam estar na mesma linha, o olhar deveria acompanhar a direção da cabeça – imagem 3 – ou daria um ar tímido ou assustado ao modelo, se ele olhasse para a câmera tendo o rosto virado (1891:54-55). A câmera, quando muito alta, encurtaria o pescoço do modelo, e, quando muito baixa, encurtaria o rosto e mostraria as narinas (1891:56). Assim como fotógrafos que o precederam, ele aconselhava que se variasse a pose, os móveis e os acessórios, mas que se procurasse a simplicidade, sem torções nos corpos. O profissional devia também sempre passar a idéia de vida nos retratos e, se possível, de movimento. Robinson comentou que, naquele período (1891), seria a fotografia que já estaria ensinando muito aos pintores, principalmente em termos de idéia e registro de movimento dos modelos e de arranjos de cena (1891:58).



Imagem 3 – Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Constantino Barza. Recife, 1880. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 336.

Os estúdios mais bem equipados buscavam seduzir o cliente com a variedade de objetos e trastes, peças “exóticas”, animais empalhados, esculturas, instrumentos musicais, armas, arranjos florais, ricos espelhos, móveis rebuscados ao gosto do período, colunas, gradis, balaústres, etc., mas tudo sempre muito limpo e livre de pó, frisavam alguns manuais. A imagem 4 é o interior do ateliê fotográfico de G. Sarracino (em São Paulo, de cerca de 1900). Nessa foto, vemos o amontoado de trastes que poderiam ser usados na ambientação da cena, para que fosse feito um retrato à altura do que o cliente esperava; temos um piano de parede com partitura e banquetas, meios-bustos de esculturas de inspiração “neoclássica” (reproduzidos em gesso ou madeira, para que o seu peso não dificultasse o arranjo dos cenários), espadas, armaduras, lanças, almofadas de veludo, alusões à natureza (plantas, uma enorme concha, um pavão e outros pássaros), móveis ao gosto da época, um cavalete (para uma foto-pintura), etc.



Imagem 4 – Interior do ateliê fotográfico de G. Sarracino. São Paulo, c. 1900. Foto reproduzida de KOSSOY, 1980.

As imagens 5 e 6 mostram o interior e a planta baixa do estúdio de Guilherme Gaensly, na rua 15 de Novembro, em São Paulo. Na imagem 5, vemos o anúncio com a foto que destaca a variedade de trastes, disponíveis no estúdio, para a boa construção dos retratos pessoais, como já mencionado. Gaensly optou aqui por fazer uma propaganda mais marcante, que atestava, em fotografia, o indiscutível requinte do atelier. Na imagem 6, vemos a boa distribuição do estúdio de Gaensly, em perfeito acordo com as instruções dos manuais do período, contendo sala de espera, toilette, o espaçoso e bem iluminado atelier fotográfico, e o quarto de impressão.

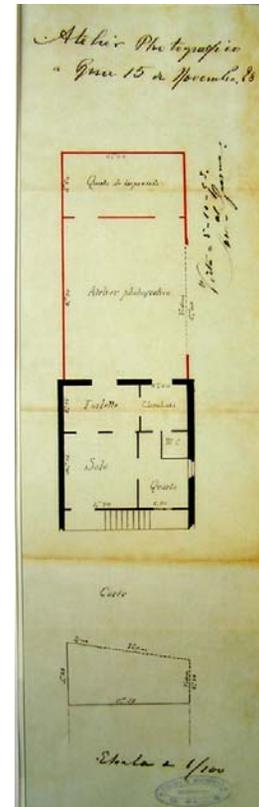
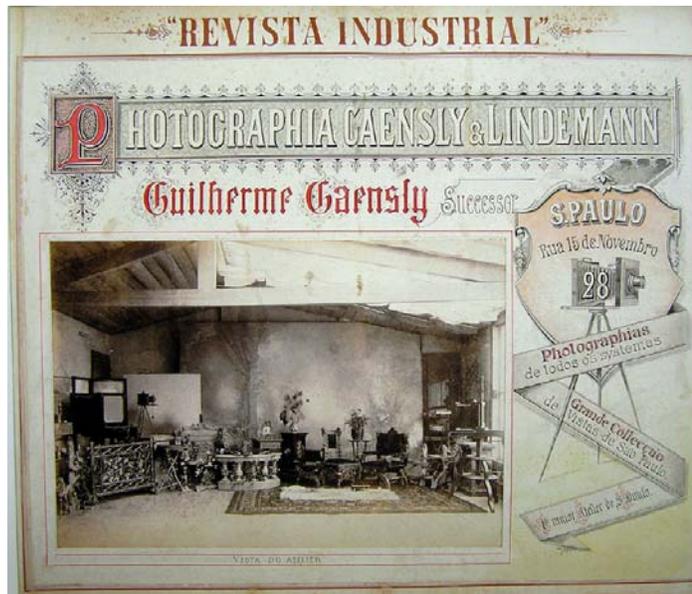


Imagem 5 – Estúdio da “Photographia Gaensly & Lindemann”, em São Paulo. Anúncio incluído na *Revista Industrial*, álbum organizado por Jules Martin, c. 1900. Coleção do Museu Paulista. Foto reproduzida de FERRAZ, 2001:64.

Imagem 6 – Planta baixa e corte do anexo destinado ao estúdio da “Photographia Gaensly e Lindemann” em São Paulo, realizada por Pucci & Micheli, 1893. Divisão Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís”/DPH/SMC. Reproduzido de FERRAZ, 2001:61.

Como visto, o retrato de corpo inteiro permitia a representação de uma cena, com móveis, objetos decorativos e fundo pintado. Compunha a cena com a apresentação dos objetos pessoais do modelo (suas vestes, seu calçado, sua bengala, sombrinha, relógio com corrente, etc). Já os retratos de busto aproximavam o sujeito da objetiva e, de certa forma, o expunham mais, porém quase sempre dispensavam qualquer aparato cênico. No máximo, havia uma cadeira de espaldar, que deveria ser adequado à altura do modelo, pois caso o espaldar fosse muito alto, o cliente pareceria um anão. Tanto o fotógrafo quanto o cliente sabiam como o modelo deveria aparecer na foto – como já dito, os retratos pintados haviam ensinado, por séculos, como representar status e respeitabilidade. Essa convenção teria acontecido principalmente nos primeiros anos da

fotografia, pois, naquele período, tirar uma foto era acontecimento mais raro; assim como havia mais tempo para a manipulação do arranjo da pose e da cena. No fim do século XIX, com os avanços da técnica fotográfica, as fotos passariam a ser tiradas mais rapidamente e em situações com cada vez menos possibilidade de controle.

O arranjo da cena, com fundos pintados e objetos simulando situações, não enganava ninguém, mas era apenas a convenção daquele período. Novamente, com a fotografia, todo o cenário, que antes aparecia nos retratos pintados de quem podia pagar por eles, se tornou acessível a quase todos nos estúdios. Nos ateliês mais ricos, muitos daqueles painéis vinham diretamente da Europa, onde eram pintados por artistas especializados naquele tipo de composição.⁵ A *mise-en-scène* havia de estar ali para que pudesse aparecer na fotografia e “transportar” o indivíduo para um mundo exterior ao seu, mesmo que, para isso, ele tivesse de permanecer completamente imóvel por um bom tempo, ressaltou Maria Inez Turazzi (1995:21).

Fabricava-se em gesso, ou mesmo em madeira, toda sorte de objetos para a mise-en-scène. Pianos, móveis, colunas, esculturas, vasos, etc. Esculpidos em relevo, pareceram a Monckhoven, em manual de 1874, uma “boa idéia”, porém deixariam a desejar em bom gosto e elegância (MONCKHOVEN, em SAGNE, 1984:202). Colunas, balaustradas e esculturas em gesso imitavam o mármore. Além de mais barato, o gesso é mais leve, o que facilita o arranjo na composição de uma cena no ateliê. Mas o gesso também quebra e lasca mais facilmente. A demanda pelos objetos de gesso teria proporcionado um certo incremento nas produções locais.

Desenhada, ou pintada em trompe l’oeil, a janela com a paisagem, ou apenas a paisagem, dá uma certa ruptura na rigidez da decoração escolhida para o retrato – imagem 7. O fundo pintado garante profundidade à cena, mas também descentraliza, assim como o excesso de acessórios, a atenção do espectador do modelo representado. Lerebours comentou no seu manual, em 1843:

“Sr. Claudet foi o primeiro que teve a feliz idéia de colocar fundos pintados atrás das pessoas cujos retratos seriam tirados. Seguindo essa idéia, o operador deveria estar provido de diferentes opções, como uma paisagem, o interior de uma sala de estar, um estúdio, ou biblioteca, etc.” (1843:72).



Imagem 7 – Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP).

Henry Peach Robinson escreveu que concordava com os que achavam que, já que o modelo era um ser “vivo”, os objetos e fundos deveriam também ser reais; mas que ele, como fotógrafo, sabia que isso era “impossível”, logo admitia o “uso de fundos pintados”. Robinson observou ainda que o papel daquele tipo de fundo seria o de tirar o “peso” da figura, tornar mais leve o efeito geral (1891:22).

Normalmente, os objetos “reais”, escolhidos para a cena, fazem uma associação com a “paisagem” do fundo, sugerem o mesmo espaço. Rochas falsas compõem a paisagem rochosa; plantas e bancos se integram ao jardim pintado; o barco pequeno “flutua” sobre o falso lago pintado (ou mesmo sobre um projeto de lago com água, montado num cantinho do estúdio – imagem 8); nuvens dão um toque mágico, etc. São praias (imagem 9 – com pintura de praia ao longe, rochas cenográficas e “areia”), parques, paisagens montanhosas (algumas com neve, representando viagens imaginárias, ou que realmente haviam acontecido), campos, lagos, cascatas, paisagens tropicais, grandes vistas, muitas consideradas “exóticas”, com plantas e animais também “exóticos”. Móveis ricos e cadeiras esculpidas e fundos lisos compõem os retratos nos quais não se tem a intenção de aludir a nenhuma viagem, ou passeio.



Imagem 8 – Retrato de crianças da família Barza. Carte-cabinet (10,8 x 16,5 cm). Fotografia de Constantino Barza, Recife, 1880. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 2774.

Imagem 9 – Retrato de menina. Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares, Rio de Janeiro, [1889]. Pertence ao acervo do Arquivo Nacional (RJ); referência: 02/FOT/405.

Em um retrato de família, o tempo demandado para o arranjo da pose de todas as personagens era, obviamente, maior do que quando se tratava de um retrato de casal, ou de um individual. Isso em qualquer período. Nas memórias de Maria Werneck de Castro, a autora se lembra de uma foto especial, de seu tempo de menina (quando a família residia em Blumenau), para a qual, mesmo já sendo o ano de 1917, a arrumação demorada no estúdio, onde estava em companhia de seus pais e dos quatro irmãos, lhe parecera um castigo. Nas suas palavras:

“Joaquim [irmão que estudava e trabalhava no Rio de Janeiro] também estava, e aproveitou-se a ocasião para tirar um retrato de família. Achei horrível a arrumação, parecendo que ser fotografado era um castigo, todos hirtos, menos o pequeno, o único que estava à vontade” (2005:131).

Alguns fotógrafos “assinaram” seus trabalhos através da repetição de certo fundo, paisagem pintada ou ambientação. Em numerosos cartões-de-visita, produzidos no estúdio de Militão Augusto de Azevedo, aparece o mesmo fundo pintado, a mesma poltrona estofada (tipo *chaise-longue*) e até clientes diferentes colocados na mesma

posição (imagens 10 e 11); outras vezes, sobre uma meia coluna foi colocada uma pequena escultura e, no fundo, um painel com paisagem tropical (imagens 12 e 13) – e todos os rapazes, quando posando sozinhos, apoiaram o cotovelo esquerdo na meia coluna. Militão ainda “retratou” muito uma balaustrada característica (imagem 14), uma enorme pedra (que também servia de apoio de cotovelo), uma falsa lareira (imagem 15) e um fundo pintado com janela avarandada desenhada e paisagem ao longe (imagem 7). Novamente, a padronização facilitava e agilizava o trabalho do fotógrafo, assim como dava confiança ao cliente mais inseguro, já que ele podia se comparar a outros, que tinham se representado da mesma forma⁶.



Imagem 10 – Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo, 1880. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-0967-2814.

Imagem 11 – Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo, 1880. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-0968-2814.



Imagem 12 – Retrato de rapaz. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo [1875-1880]. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-2379-2814.

Imagem 13 – Retrato de rapaz. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo [1875-1880]. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-2621-2814.



Imagem 14 – Retrato de rapaz. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-2512-2814.

Imagem 15 – Retrato de rapaz (notar o suporte de madeira atrás dos pés do rapaz). Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-0342-2814.

Com o arranjo de fundos pintados e cenário, a fotografia está apta a registrar a alma da paisagem, dá uma visão quase maneirista da natureza; mas uma visão que estaria

perfeitamente de acordo com a necessidade de auto-representação e de construção da memória familiar daquele período. O fundo pintado não enganava ninguém; era apenas a convenção daquela época (KIDWER, em SEVERA, 1995:xii). É interessante o retrato, de 1880, das crianças da família Barza (imagem 8) que seriam da família do fotógrafo, quiçá seus filhos. Essa foto poderia ter sido feita ao ar livre (se tivessem arranjado um barco maior e alguns adultos para garantir a segurança), mas tudo indica que Barza tinha a *mise-en-scène* da situação real armada em estúdio (nos álbuns da Fundação Joaquim Nabuco há outros retratos de crianças, tirados por Barza, com o mesmo arranjo). Para as crianças, ainda que o arranjo do registro tenha sido demorado, deve ter sido uma experiência bem mais divertida do que as mais usuais, com cadeiras e mesas de apoio compondo o cenário. Dessa forma, o fotógrafo entretinha as crianças e contava com a sua participação “de boa vontade”. Ao profissional, cabia ainda organizar de forma harmônica as diferentes alturas das personagens, além de, é claro, se apressar em fazer o registro da cena. No fundo, foi colocada pintura de paisagem com vegetação. Ao lado do barco, pedras cenográficas. Os dois meninos maiores foram a caráter, com roupa de marinheiro. Walter Benjamin, que também deve ter tirado retrato “fantasiado”, comentou:

“(…) para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostado num pilar polido” (BENJAMIN, em KOTHE, 1985:s.n.).

Se referindo aos retratos europeus e norte-americanos, cujas influências chegaram aqui, Gernsheim notou que, no século XIX, cada década se caracterizou pela exploração maior de determinados acessórios cênicos típicos: nos anos 60, a balaustrada, a coluna, a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão de trem; nos anos 90, as palmeiras, as bicicletas; e na virada do século XIX para o XX, o carro, para os “esnobes” (1956:121). Como acontecia na pintura, em fotografia a presença de determinados objetos induzia o observador da foto a uma associação de idéias: a pena e o tinteiro indicavam um comprometimento com a escrita; o livro, a possível cultura, a erudição; jardins e flores, a delicadeza (imagem 16 – foto de casal: ela sentada com flores na mão, ele em pé com a mão sobre o livro da mesinha); o cachorro

indicava a fidelidade; a coruja, a sapiência; a jóia, a riqueza (imagem 17); o mobiliário requintado e/ou os trajes finos, a posição ou a ascensão social (imagem 18); os objetos de trabalho, a profissão do indivíduo (imagem 19);⁷ uniformes e medalhas, o orgulho, o cumprimento do dever (a conquista de uma posição admirada, que daria orgulho aos familiares e poderia significar um futuro respeitado e de melhores possibilidades financeiras, no caso da imagem 20 – porém, caso se tratasse do retrato de um jovem negro, tirado entre 1866 e 1870, a mensagem contida podia ser também a de uma “liberdade conquistada”, que viria com o alistamento);⁸ negro descalço era escravo (imagem 21); negra segurando criança branca no colo era ama-de-leite ou ama-seca (imagem 22); escravos na foto do senhor, a exibição dos bens deste, de sua posse (imagem 23).



Imagem 16 – Retrato de João José de Figueiredo e Mirandolina Amélia de Figueiredo. Carte-cabinet (10,8 x 16,5 cm). Fotografia de Constantino Barza, Recife, 1880. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 2942.

Imagem 17 – Retrato de homem. Ambrótipo de autoria desconhecida, c. 1860. Estojo de madeira revestido de couro marrom; forro interno de seda (tampa); moldura dourada; placa com aplicações douradas (botões, corrente e anéis). Dimensões: estojo 9,3 x 8,3 x 2 cm; placa 6,1 x 5 cm. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 15521.



Imagem 18 – Retrato de Marcellina (ex-mucama e ex-escrava de “Antônio”, de quem se tornara amante; e por quem fora mantida “com luxo” na Corte). Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares. Rio de Janeiro, [1876-1887]. Foto reproduzida de SLENES, 1985:175.

Imagem 19 – Retrato de cozinheiro. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, [década de 1870]. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: EC 16544-0699-2814.



Imagem 20 – Retrato de rapaz fardado. Fotografia de Flósculo de Magalhães, Recife, 1898. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 1797.

Imagem 21 – Retrato de escravo porteiro do escritório da família Comber (notar o suporte de madeira, no chão, atrás dos pés do homem). Cartão-de-visita de A. W.

Osborne. Recife, [1861-1864]. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 1800.



Imagem 22 – Retrato de José Eugênio Moreira Alves e ama-de-leite. Cartão-de-visita de Eugênio & Mauricio. Recife, 1866-1877. Pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife (PE); referência: CFR 551.

Imagem 23 – Retrato de senhor com cinco escravos. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Pertence ao acervo do Museu Paulista (SP); referência: IC 16544-0481-2814.

O “truque” da auto-representação, apesar de procurar travestir e criar uma “máscara social”, por vezes não conseguia disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico costumava trair seu acanhamento na timidez com que se comportava em um ambiente a ele estranho e nas roupas que, muitas vezes, não eram suas e nem bem lhe serviam, observou Annateresa Fabris (1998:21). Já o abastado, que se apresentava com suas próprias vestimentas, jóias e demais acessórios costumava demonstrar, através da naturalidade de sua pose e expressão, e do uso e manejo correto dos itens escolhidos para a foto, que era afeito aos usos da sociedade, sugeriu Gilda de Mello e Souza (1987:78).

Os detalhes e objetos usados em uma cena participam de um sistema de códigos, constituem uma linguagem simbólica que torna inteligível a idéia que se queria passar; tais detalhes e objetos são escolhidos para mostrar o prestígio do indivíduo. A fotografia

lhe dá a oportunidade de se distanciar da realidade, de se projetar segundo uma imagem idealizada, se identificar a um tipo, fazer a sua representação. A necessidade de registrar uma ascensão social, uma valorização, ou mesmo uma “posse” (no caso da foto de um escravo doméstico, tirada sob encomenda feita pelos seus senhores) requer o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes. Daí vem a repetição e a uniformização constante nas poses e acessórios utilizados nos retratos. O estúdio funcionava, então, como camarim e palco, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, mesmo participando da construção de sua cena, a personagem (MOURA, 1983:12). Em *A câmara clara*, Roland Barthes comentou:

“Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (1984:27).

Pronto, tudo acertado, tudo no seu devido lugar. Teatro armado, modelo postado com pose estudada, ferros ou suportes de madeira encaixados, olhar fixo no lugar definido. Vai ser feita a sua imagem. O fotógrafo se coloca. O cliente suspende a respiração. E um, dois, três, etc... Pronto! Agora pode-se relaxar. E esperar a revelação do (auto-) registro. O indivíduo negaria aí a sua personalidade, a sua identidade, ao se retratar segundo os códigos em vigor? Tais códigos deformariam a percepção que o indivíduo teria de si mesmo? Quando visse o seu retrato, o indivíduo nele se reconheceria?

Logo, podemos perceber aqui diversos “olhares”: o olhar do sujeito/retratado sobre si mesmo; o olhar do fotógrafo sobre o sujeito; o olhar do contemporâneo, conhecido do sujeito, ou não, que admirava a foto num álbum, ou que a havia recebido como presente; e o nosso olhar hoje – o olhar do curioso/pesquisador que tenta perceber os códigos e signos contidos nas fotos antigas, para separá-los e entendê-los e, através deles, escrever a sua história.⁹

NOTAS:

¹ Sandra S. M. Koutsoukos é doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP (Campinas, SP), no qual defendeu a tese: “No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX”, em dezembro de 2006, sob a orientação da profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto e com auxílio de bolsa de pesquisa da FAPESP. Atualmente, Sandra Koutsoukos desenvolve pesquisa sobre a exibição de pessoas nas Exposições Universais do século XIX.

² 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. Sobre o assunto: LACAN, 1856 (edição atual: 1979).

³ 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, 1992:49.

⁴ Sobre composição de retratos: BECK, 1907 (edição atual: 1973). O rosto deveria ser bem iluminado, pois expunha a identidade do indivíduo e seus traços particulares. As mãos, além de serem o outro ponto de pele que sempre estava exposta, por vezes eram adornadas com anéis, ou seguravam algum item de distinção, como leque, livro; ou simplesmente repousavam sobre uma mesa, ou sobre o colo do modelo.

⁵ Catálogos estrangeiros, como o inglês Bland & Co. London, ofereciam desde câmeras, lentes, toda a sorte de produtos químicos e recipientes necessários para as várias técnicas, molduras variadas, *passé-partouts*, “manuais pequenos e diretos”, estereoscópios e vistas, álbuns, além de fundos pintados, em grande variedade de *design* e medidas, “artisticamente pintados” (BLAND & CO. LONDON, 1863:85).

⁶ Na cidade de São Paulo, nas décadas de 1860 a 1880, Militão Augusto de Azevedo atendia desde os fidalgos aos indivíduos mais pobres da sociedade. Na coleção de Militão, preservada em seis livros de controle do ateliê no Museu Paulista, há cerca de 12.000 fotos, sobretudo retratos, mas também um bom número de vistas. Dentre os retratos tirados por Militão é possível encontrar-se representada tanto a nata da sociedade local, quanto pobres descalços e maltrapilhos, brancos e negros. Sobretudo devido à localização central do ateliê de Militão, próximo à Igreja do Rosário, ponto de encontro da população negra e perto do cemitério dos negros, o acesso dos mais pobres teria sido facilitado, além de não ser difícil de intuir que a figura do fotógrafo, e, possivelmente, a sua maneira de lidar com as pessoas daquele meio, transmitia uma certa confiança àquela parcela da população.

⁷ No caso da foto do cozinheiro, retratado a caráter por Militão, com certeza o aparato, o qual incluiu o avental, o chapéu, a tampa e a panela, foi uma opção do cliente. Possivelmente, o homem era um imigrante, que, tendo aqui conseguido um trabalho digno, quis fazer o registro para enviá-lo aos parentes e amigos que ficaram na sua terra natal. A mensagem da foto enviada seria clara para os que a recebessem. Quem sabe, não foi feito também um segundo registro e, dessa vez, com roupas “domingueiras”, que poderia ter sido também enviado aos parentes e amigos, como mais uma “prova” de sua “prosperidade” na nova terra. Sobre retratos de imigrantes e suas possíveis significações, consultar LEITE, Miriam, 2000.

⁸ 1866 – “Decreto de liberdade para os escravos que lutassem na Guerra do Paraguai pelo exército brasileiro”. 1870 – Fim da Guerra do Paraguai (SCHWARCZ, 2006:233).

⁹ No meu trabalho de doutorado, citado na nota 1, analiso as fotos de pessoas negras, feitas em estúdios fotográficos no Brasil do século XIX. Tais fotos, divido nas seguintes categorias: fotos de pessoas negras nascidas livres, fotos de pessoas negras que se tornaram libertas em algum momento de suas vidas, fotos de escravos domésticos (categoria da qual pertencem as amas-de-leite e amas-secas), fotos de forros e escravos que posaram para as imagens chamadas de “exóticas”, exploradas em cartões-postais e vendidas como *souvenir*, fotos de forros e escravos que posaram para as imagens “etnográficas”, usadas como “evidências” e suporte em trabalhos “científicos” do período (que, na maior parte das vezes, sustentavam teorias racistas então em voga) e, por fim, as fotos constantes dos álbuns da “Galeria de condenados” (retratos de detentos que estavam na Casa de Correção da Corte entre 1870 e 1875). Em todas as categorias

tento perceber a finalidade e a circulação daquelas fotos, assim como o nível de participação de cada sujeito, junto ao fotógrafo, na construção de cada imagem.

BIBLIOGRAFIA:

* *Manuais e guias de fotografia do século XIX:*

BENTES, José Antonio, *Tratado theorico e pratico de photographia*. Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1866.

BLAND & CO. LONDON, *Pricelist and illustrated catalogue of apparatus and chemical preparations used in the art of photography/manufactured and sold by Bland & Co.* Londres, The Company, 1863.

DELAMOTTE, Philip H., *The practice of photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1855, Londres, Low and Son).

KEN, Alexandre, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*. Paris, Librairie Nouvelle, 1864.

LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques*. Nova York, Arno Press, 1979 (cópia da edição original de 1856, Paris, Grassart).

LEREBOURS, Noel P., *A treatise on photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1843).

LIÉBERT, Alphonse, *La photographie en Amérique. Traité complet the photographie pratique*. Paris, Lieber Libraire-Éditeur, 1864.

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

ROBINSON, Henry Peach, *The studio: and what to do in it*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1891, Londres, Piper & Carter).

TOWLER, John, *The silver sunbeam*. Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1974, 2a. edição (cópia da edição de 1864, Nova York, Joseph H. Ladd).

* *Bibliografia complementar (obras completas):*

BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984, 5ª. Impressão.

BECK, Otto Walter, *Art principles in portrait photography. Composition, treatment of backgrounds, and the process involved in manipulating the plate*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1907).

CASTRO, Maria Werneck de, *No tempo dos barões. Histórias do apogeu e decadência de uma família fluminense no ciclo do café*. Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi Produções Literárias Ltda., [2005].

FABRIS, Annateresa (organização), *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1998, 2ª. Edição.

FERRAZ, Vera Maria de Barros (organização), *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light – 1899-1925*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

FRIZOT, Michel (edição), *A new history of photography*. Könemann, 1998.

GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison, *A concise history of photography*. Londres, Thames & Hudson, 1956.

GRAHAM, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência. Criadas e patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

GRANJEIRO, Cândido Domigues, *As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo: 1862-1886*. Campinas, Mercado das Letras, 2000.

KOSSOY, Boris, *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. São Paulo, Mec-Funarte, 1980.

KOSSOY, Boris, *Fotografia e história*. São Paulo, Editora Ática S. A., 1989.

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

KOTHE, Flávio (organização) e FERNANDES, Florestan (coordenação), *Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Ática, 1985.

LEITE, Marcelo Eduardo, *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara/SP, 2002.

LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de família*. São Paulo, Edusp, 2000.

MCCULLOCH, Lou W., *Card photographs; a guide to their history and value*. Pennsylvania, Schiffer Publishing Ltd., 1981.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organização), *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz e GARCIA, Lúcia (organização), *Registros escravos: repertório de fontes oitocentistas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

SEVERA, Joan, *Dressed for the photographer. Ordinary americans and fashion, 1840-1900*. Ohio e Londres, The Kent State University Press, 1995.

SOUZA, Gilda de Mello e, *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

TURAZZI, Maria Inez, *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, Min. da Cultura, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp, *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.

* *Artigos:*

MAUAD, Ana Maria, “Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), número 15, acessado em março de 2004.

SLENES, Robert W., “Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?”, *Revista Brasileira de História*, n. 10. São Paulo, ANPUH/Marco Zero, março/agosto de 1985.