

folha de rosto

Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação

Retratos de Corpo Inteiro: representações no estúdio do fotógrafo

Marcelo Eduardo Leite

ARTIGO

Resumo

O presente artigo aborda aspectos inerentes à produção de retratos no século XIX, com ênfase nas *cartes de visite*. Nesse sentido, apresentamos imagens nas quais os retratados aparecem de corpo inteiro, pois elas permitem que tenhamos contato com alguns aspectos da produção dos mesmos, como vestimenta, mobiliário, painéis e estatuetas. Reconhecemos, ainda, que o fotógrafo cumpre uma função de mediador dos anseios dos que procuram o espaço dos ateliês. Os fotógrafos se configuram, desta maneira, como realizadores de algumas demandas sociais em voga.

Palavras-chave: Fotografia. Retrato. Retratos no Século XXI. Carte de Visite. Memória.

Full-length portraits: representations in the photographer's studio

Abstract

This article has as its objective to present some means of production of portraits in nineteenth century, with emphasis on *cartes de visite*. In this sense, we present images which the portrayed appear on full body, as they allow us to have contact with some aspects of their production, such as attire, furnishings, panels and statuettes. We recognize, still, that the photographer executes a mediator function from the aspirations of the ones who look the space of the ateliers. The photographers configure themselves, in this manner, as performers of some social demands in vogue.

Keywords: Photography. Portrait. Pictures in the XXI Century. Carte de visite. Memory.

1 Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar algumas das características das fotografias *cartes de visite* realizadas no século XIX, com especial atenção para com suas formas de produção, que se configuram num meio importante para as representações sociais do período. Essa época é aquela na qual a fotografia colabora dando impulso para a definição de novos valores individuais, processo que demarca lugar e, também, socializa e reafirma posições. No jogo de aparências que a sociedade capitalista imprime a fotografia ganha um papel determinante.

Nesse sentido, as *cartes de visite* se configuraram como a fotografia que mais emanou o espírito do século XIX. Porém, antes dela, tivemos um processo ligado à busca de novas formas de produção de imagens, quando a relação entre o homem e a natureza se modificou, remodelando o próprio significado do trabalho e da tecnologia (DECCA, 1993). Entre as décadas de 1820 e 1830, vários experimentos apontaram para o reconhecimento da fotografia como uma importante conquista. Nesse contexto várias pesquisas foram na direção da fixação da imagem sobre um suporte e, dentre vários envolvidos, foi Louis Daguerre que

acabou ganhando notoriedade e reconhecimento, sobretudo após a declaração do governo francês tornando de domínio público o daguerreótipo, em 19 de agosto de 1839 (KOSSOY, 1989)¹.

Nesse cenário outros pesquisadores estudaram continuamente as propriedades dos materiais fotossensíveis e, por meio de experiências, procuram compreender como alguns produtos químicos, em contato com a luz, teriam a sua estrutura modificada. Em suma, as experiências que dão origem ao processo fotográfico são geradas pela união de dois princípios básicos: os recursos de impressão e os conhecimentos ópticos. Ou seja, a articulação de conhecimentos químicos e físicos, especificamente o princípio da câmara obscura, vinculado à descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luminosidade. Segundo Arlindo Machado (2001, p. 129), a fotografia é

Antes de qualquer coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo.

O contexto é de grandes inovações, a indústria, em franco desenvolvimento, provoca mudanças reais na vida das pessoas, gerando uma nova ordem de valores, mudando a ideia de tempo útil, atrelando-o ao sistema produtivo. Nos termos de Edgar de Decca (1993, p. 15) tais mudanças implantam “um relógio moral no corpo de cada homem e demarca decididamente os dispositivos criados pela nova classe em ascensão”.

No início dos anos 1850, as cópias únicas são substituídas pelas cópias de negativo em *colódio úmido*, que permitiam a reprodução em série de cópias fotográficas. Pouco depois o francês André Disdéri percebe os rumos de uma sociedade que buscava a reprodutibilidade técnica e cria, por meio uma câmera com um sistema de lentes múltiplas, uma forma de fazer vários retratos simultaneamente: são as *cartes de visite*. São elas que tiveram o objetivo de ampliar o campo de ação dos retratos fotográficos e, ao fazê-lo, usa algumas técnicas já existentes, já que seu suporte é o negativo de vidro. No mesmo período surge ainda o papel albuminado, feito à base de clara de ovo, que origina cópias fotográficas obtidas por meio de contatos com os negativos expostos à luz (NEWHALL, 2002).

A chegada da *carte de visite* provoca uma substancial mudança, além do custo menor, ela gera uma quantidade maior de retratos, com o mesmo tempo de trabalho. Isso permite uma clientela muito maior e uma quantidade imensa de fotografias circulando. O maior mérito de Disdéri foi reconhecer a existência de uma demanda específica que buscava nos retratos uma forma de afirmação pessoal e, ao mesmo tempo dependia de preços mais baixos. Ciente da importância operacional do estúdio fotográfico nessa equação para o seu sucesso comercial, ele percebeu que os elevados preços cobrados, devido ao uso de formatos maiores, não acompanhavam a demanda popular (FREUND, 1986).

As *cartes de visite* eram retratos que mediam em torno de cinco por nove centímetros e sua maior inovação foi a produção em série e a manutenção do negativo, com seu respectivo número de registro, nos ateliês. Ela ainda permitia inovações no tocante aos objetos cênicos usados no espaço da sala de poses. A produção em série fazia com que o cliente saísse com um conjunto de fotografias, possibilitando maior alcance de sua projeção pessoal. Com tal produto, o cliente adquire um mínimo de oito imagens, podendo voltar e requerer mais cópias, dependendo das suas condições financeiras ou necessidades pessoais.

A possibilidade de obter uma quantidade maior de *cartes de visite* permitia ao retratado sair do estúdio com imagens cujo papel principal era o de divulgar a sua autoimagem entre conhecidos, conforme seu interesse. Sendo muitas vezes ofertada como lembrança e, em outras, trocada entre os indivíduos. Além disso, as fotografias eram entregues coladas sobre um cartão, facilitando sua portabilidade e permitindo a inscrição de dedicatórias.

¹ Daguerreótipo era uma placa de cobre prateada, sensibilizada com vapor de iodo, formando iodeto de prata sobre a lâmina. Deveria, nos primeiros aparelhos, ser exposta por cerca de vinte a trinta minutos na câmera escura, assim gerava uma imagem que deveria ser revelada pelo vapor de mercúrio. O mercúrio aderiria às partes do iodeto de prata afetadas pela luz. O fixador era uma solução de hipossulfito de sódio e, após sua aplicação, a lâmina era lavada. O resultado era um positivo ricamente detalhado, e sua superfície era tão delicada que tinha de ser protegida com um cristal e hermeticamente fechada, evitando o contato com o ar. Apresentava chapas em diferentes formatos e vinham em estojos. Foram usadas até o início da década de 1850.

Já com relação às formas de encenação, uma das principais inovações das *cartes de visite*, foi à prática sistemática de artifícios teatrais demarcando o status do retratado, no qual se unem realismo e idealização. Essas imagens fizeram a junção de uma série de elementos que são usados na produção da cena fotográfica. Em alguns casos os clientes podiam introduzir sua própria indumentária, trazendo objetos utilizados como referência de sua identidade. Ou vestindo uma roupa específica que o permitia se representar da forma que desejasse. Era corriqueiro também, que por meio de vestes emprestadas pelos fotógrafos, os indivíduos ostentassem a moda desejada, já que os ateliês ofereciam vestimentas inacessíveis para alguns dos clientes. Tais imagens agregavam fragmentos da personalidade do retratado, incorporados e reincorporados em busca da demonstração de aparência num contexto no qual isso era importante (FABRIS, 1991). O uso das fotografias deveria servir, também, aos segmentos emergentes da sociedade, sendo que muitos almejavam participar dos novos rituais de representação.

2 O Ofício do Fotógrafo: mediação na produção do retrato

O trabalho dos fotógrafos nos ateliês deve ser pensado considerando tanto a importância da técnica, como da subjetividade contida na relação entre retratado e retratista. Ao buscar o profissional da fotografia, a demanda do cliente era, sem dúvida, uma das determinantes do registro fotográfico. Discutindo acerca dos seus vontades, o cliente estuda com o fotógrafo possibilidades de elaboração da imagem, tanto do ponto de vista técnico como do simbólico. Tal relação, entre retratista e retratado, se dá num contexto social marcado por valores culturais. Portanto, devemos reconhecer que tais imagens eram materiais produzidos socialmente e, por esse motivo, fruto das condições ofertadas pela realidade social.

Isto posto, devemos entender que tais imagens detinham informações diretamente ligadas às formas de interpretação de valores que o contexto que as produzia elaborava. Teorizando sobre isso, Boris Kossoy indica que devemos nos deter na importância dos componentes estruturais da fotografia, como o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. O fotógrafo é aquele que devemos compreender como alguém movido por motivações de ordem pessoal ou profissional, desenvolvendo seu trabalho dentro de um complexo processo, onde cultura, estética e técnica resultam na expressão (KOSSOY, 1989).

O fotógrafo é quem enfatiza determinado aspecto diante da premissa para a qual a representação fotográfica se destina, possuindo várias facetas, como um “fragmento congelado de uma realidade passada” (KOSSOY, 1999, p. 52), que não reproduz somente um local ou lugar de memória, mas demarca também aspectos específicos e particularidades, propositalmente apresentadas ou não. Portanto, são documentos que carregam simultâneas realidades.

De forma correlata, Ana Maria Mauad (1996) sugere que observemos alguns pontos para que evitemos cair na armadilha de uma interpretação ligada a uma mera analogia da fotografia com a realidade, concepção própria do senso comum. Segundo ela, devemos observar às representações específicas existentes nas imagens, permeadas de simbolismos. Outro ponto é o seu conteúdo, em especial o contexto nela representado, além das questões técnicas e estéticas. Ou seja, a fotografia deve ser compreendida como uma opção peculiar que se formula diante de um conjunto de escolhas possíveis.

3 Na Sala de Poses, os Retratos de Corpo Inteiro

Como vimos anteriormente, as *cartes de visite* tinham suas especificidades, possuindo lógicas de produção e difusão próprias. Em sintonia com seu projeto de auto-representação, os modelos posavam geralmente individualmente, em retratos divididos nas modalidades, ‘corpo inteiro’, ‘meio corpo’ e ‘busto’.

Nos retratos de ‘busto’ ou de ‘meio corpo’, o retratado se posicionava mais perto da câmera e, assim, sua expressão facial tinha mais destaque. No espaço da construção cênica na sala de poses as mobílias tinham mais de uma função, servindo tanto para acomodação do retratado, como para sua composição. No tocante à acomodação, os móveis eram úteis para o apoio do corpo, principalmente os braços, deixando o tronco do modelo mais elevado. Tal padrão, herdado da pintura, trazia uma forma de representação difundida socialmente. A relação existente entre pintura e fotografia mostra-se explícita, especialmente pelo fato de a fotografia herdar valores canônicos das artes plásticas. Na análise aqui proposta optamos por retratos nos quais os retratados aparecem de corpo inteiro, pois eles nos permitem compreender melhor os artifícios de construção da cena, juntando o uso do mobiliário, das vestimentas, os adereços, como painéis e estatuetas, assim como com a expressão corporal.

Vejamos a figura 1, feita no ateliê de Insley Pacheco, no Rio de Janeiro, um estabelecimento que tinha como característica principal o fato de ter em sua clientela as camadas mais abastadas da capital, como o Imperador D. Pedro II. Sua localização, na Rua do Ouvidor 102, área mais nobre da cidade, o colocava ao lado das melhores livrarias, cafés e lojas de artigos importados (LEITE, 2007). A fotografia mostra uma jovem fotografada em pé, apoiando-se levemente numa cadeira. Um pouco atrás vemos uma mesa que, nesse caso, tem mera função cênica. Sua aparência é séria e o fotógrafo não usa painéis de fundo, permitindo uma aparência mais sóbria, característica notada nos trabalhos de Insley Pacheco. A retratada tem um olhar direto para a câmera e a posição de seu corpo permite, ainda, sua adequação ao móvel usado. Uma escolha que sempre levava em conta a estatura do retratado, pois tinha a dupla função, ornamentação e apoio. Assim, este jogo de cena, na produção das imagens, vão além das meras escolhas ligadas às aparências, pois cada uma delas tem sempre algum caráter técnico.

Figura 1 - Fotografia de Insley Pacheco / Data estimada 1870 (KOSSOY, 2002, p. 247-251).



Fonte: Coleção privada de Marcelo Eduardo Leite.

Ainda com relação às técnicas oriundas das artes plásticas, devemos considerar que as poses e gestos usados nos retratos, se espelham, em muitos casos, aquelas já empregadas pelos artistas plásticos e que foram “herdadas da pintura, dos livros de etiqueta e toda literatura sobre aparências muito difundida no século XVIII” (LISSOVSKY; HEYNEMANN; RAINHO, 2005, p. 205). No tocante ao ato de preparação para a cena, Peter Burke aponta que na pintura o retratado transforma o registro numa oportunidade diferenciada de afirmação social, já que “os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas para serem pintados, de tal forma que os historiadores seriam desaconselhados a tratar retratos pintados como evidência do vestuário cotidiano” (BURKE, 2004, p. 35). Do ponto de vista da representação, com os retratos fotográficos, não é diferente, pois neles os clientes escolhiam suas melhores vestimentas ou usavam vestes oferecidas pelos ateliês.

Na Figura 2, vemos a fotografia de um jovem realizada no ateliê paulistano Photographia Americana de Militão Augusto de Azevedo, instalado na Rua da Imperatriz nº 58 (LEITE, 2002). Nela podemos observar vários aspectos do processo de montagem da cena na sala de poses. Por exemplo, o fundo, cuja aparência é de um espaço arquitetônico, criando uma sensação de profundidade atrás do modelo, artifício que raramente Militão Augusto de Azevedo abre mão.

Ainda, podemos ver uma mesa e, entre ela e sua mão esquerda, um livro, comum recurso cênico que o vincula a imagem do objeto ao seu valor simbólico, indicando uma pessoa culta, erudita. Um detalhe que percebemos nessa imagem diz respeito a sua roupa, que apresenta indícios de ser emprestada pelo ateliê, já que na perna esquerda do modelo, levemente postada à frente, notamos uma folga do tecido que ultrapassa seus sapatos tocando o chão.

Figura 2: Fotografia de Militão Augusto de Azevedo / Data estimada entre 1875 e 1885 (LEITE, 2001, p. 90).



Fonte: Coleção privada de Marcelo Eduardo Leite.

Toda essa construção que verificamos nas imagens se origina de processos complexos que são elaborados numa comunhão entre o retratista e o retratado. Ou seja, o ateliê servia como porta de entrada e permitia que os indivíduos participassem da comunhão de alguns valores e apresentava-se como espaço para a idealização da imagem que o indivíduo buscava, com vários recursos técnicos a seu dispor e que permitiam a representação procurada pelo cliente (FABRIS, 1991).

A diferença entre as possibilidades de ação estavam ligadas ao tamanho do estúdio e aos recursos nele disponíveis. Um exemplo são os painéis colocados ao fundo, que variavam entre dois, três ou mais opções. Alguns tinham pinturas de grandes espaços arquitetônicos, outros continham paisagens. Também eram oferecidos diversos tipos de móveis e estatuetas, sendo que o tipo de ornamento dependia dos modismos do momento. Segundo Pierre-Jean Amar, “os cenários artificiais pretendem ser, com frequência, exóticos e burgueses, com telas pintadas e móveis extravagantes” (AMAR, 2010, p. 49).

Desta forma, tais fotografias, ao serem levadas pelo cliente, exerciam a função de promover a representação individual, amparado por sua propaganda pessoal, vendendo visualmente uma condição que demarcavam posição social (PULTZ, 1995).

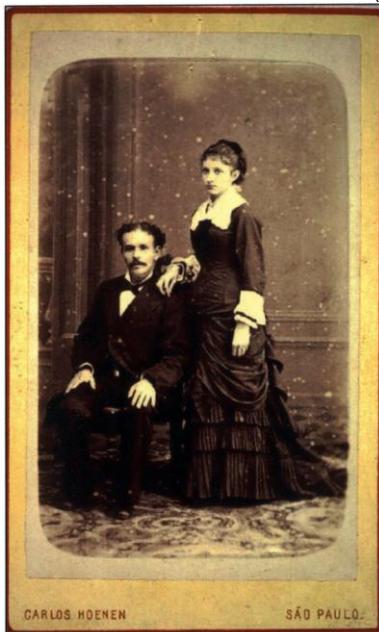
O trabalho do fotógrafo ainda era amparado pela divulgação de manuais em vários idiomas, difundindo questões técnicas de uso das câmeras, produtos fotográficos, apontamentos sobre a construção dos ateliês e até conceitos básicos da relação comercial entre o fotógrafo e a sua clientela. Ao mesmo tempo o mercado apresentou uma gama de produtos voltados à produção das *cartes de visite*, como álbuns, suportes e estojos para sua acomodação. Popularizam-se a fotografia, o fotografado e o fotógrafo.

Nos manuais são apresentados os atributos necessários ao profissional da fotografia, tais como a importância da organização do ateliê, do atendimento à clientela, a preocupação com as vestimentas do modelo e com as condições de luz. Assim, os manuais eram uma maneira demarcar a diferença entre o profissional gabaritado e criativo, daquele que tinha apenas interesse comercial e que era um mero seguidor de regras (MENDES, 1991).

Dentre as possíveis representações contidas nas imagens, algumas demarcam papéis sociais dentro do universo coletivo. São ratificações de posições mediadas pelo uso da fotografia como, por exemplo, quando mulheres e homens aparecem expondo a sua condição familiar. Vejamos o exemplo da Figura 3, feita no estúdio de Photographia Allemã de Carlos Hoenen na Rua do Carmo nº 74 em São Paulo. Nela observamos uma fotografia de casal. Na composição vemos a mulher posicionada em pé e o homem sentado em uma cadeira. As mãos do homem estão dispostas sobre suas pernas, que o permite imobilidade. Da mesma forma a mulher, ao apoiar-se no ombro do homem, também consegue maior fixação.

Essas representações vão além da recordação, pois tem um teor de afirmação social e de posicionamento na sociedade, especialmente por carregar uma afirmação de gênero. A esposa ao lado de seu companheiro sentado, sinalizando ao mesmo tempo fidelidade e subordinação. Nessa composição foi usado o artifício de um painel de fundo que, como em exemplo anterior, representa um ambiente arquitetônico.

Figura 3 - Fotografia de Carlos Hoenen / Data estimada 1870 (KOSSOY, 2002, p. 104).



Fonte: Coleção privada de Marcelo Eduardo Leite.

O jogo de artifícios inerentes à produção das fotografias criava um padrão que se moldava. Walter Benjamin (1994) defende que a lógica de trabalho demarcada por um conjunto de regras previamente fundamentados e ordenados no sentido da execução da fotografia, provocavam um semblante sério nos retratados. Com a agravante gerada pela necessidade de imobilizar o modelo, devido ao longo período de exposição.

No tocante à conjunção dos vários artifícios existentes e suas possibilidades de montagem da cena, são os retratos de corpo inteiro que facilitam as junções dos elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. Os retratos de corpo inteiro agregam os fragmentos da personalidade do indivíduo, que são incorporados e reincorporados na sala de poses.

No último exemplo que analisaremos, na figura 4, vemos outra *carte de visite* de corpo inteiro, desta feita realizada no estúdio de J. J. de Barros, na cidade do Rio de Janeiro, localizado na Rua do Ouvidor nº 62 (KOSSOY, 2002). Na imagem vemos um interessante exemplo do uso de um mobiliário mais simples, que se difere de alguns móveis torneados que observamos anteriormente. A mesa usada na cena, coberta por uma toalha, demonstra algum improviso no uso do mobiliário. Porém, da mesma maneira, notamos que ela serve de apoio para o retratado. Quanto à vestimenta, nesse caso, ela parece se adequar bem ao corpo do retratado, indicativo de que ela pode pertencer a ele, não sendo um componente figurativo momentâneo oferecido pelo estabelecimento.

Figura 4: Fotografia de J.J. de Barros / Data estimada 1860 (KOSSOY, 2002, p. 76).



Fonte: Coleção privada de Marcelo Eduardo Leite.

Como vimos, a forma de construção da imagem cobrava do retratado o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes na época. Trata-se da socialização de um modelo padronizado e que deve ser seguido. Para Annateresa Fabris (1991), esse impulso se devia à vontade de se construir uma identidade social, convertendo a união dos elementos construtivos da cena idealizada numa forma emblemática do modelo burguês. Assim, o ateliê tornou-se o espaço por excelência para tal construção. As estratégias para difusão de um modelo ideal eram várias, como a colocação na vitrine dos estabelecimentos publicizando os retratos ali realizados, ou oferecendo álbuns demonstrativos nos quais estavam os retratos anteriormente feitos no ateliê. Geralmente dispostos na sala da entrada do estabelecimento, eles direcionavam as escolhas da pose, da mobília e das vestimentas.

Nesse contexto, a roupa ganhou enorme importância e passou a participar da construção dessa nova ordem, sendo que, a fotografia, aliada à moda, passou a interagir no processo de construção e representação de novos valores. No mesmo âmbito ficou mais clara a demarcação da moda masculina e feminina, refletindo novos papéis, significativos da separação entre dois universos distintos. Atentos aos novos valores estéticos da sociedade, os fotógrafos percebem a sua importância e procuram explorar, ao máximo, a roupa do retratado. E, ao se tornarem espaço para uma projeção social, os ateliês se consolidam comercialmente.

4 Considerações Finais

Nossa aproximação nos permite perceber que houve um planejado processo de solidificação das fotografias *cartes de visite* na sociedade oitocentista, momento que relaciona questões técnicas, sociais e mercadológicas. Essa equação faz que tais fotografias sejam diferenciadas e ganhem uma projeção enorme. Estima-se que apenas na Inglaterra, entre 1864 e 1866, foram vendidos mais de 300 milhões de unidades de *carte de visite* (AMAR, 2010).

Uma das principais motivações para a frenética difusão das *cartes de visite* foi o espírito da individualidade que emerge, fenômeno que veio a se manter nos anos subsequentes. Observar as *cartes de visite* colabora para que entendamos com mais profundidade tendências na sociedade capitalista, na qual a fotografia tem grande importância, pois ela acabou servindo à sociedade no seu processo de individualização.

Dados dos autores

Marcelo Eduardo Leite

Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (UFCA); Doutor em Multimeios, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Mestre em Sociologia, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Graduado em Ciências Sociais; pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

marcelo.leite@ufca.edu.br

Link para o lattes: <http://lattes.cnpq.br/7532208614478038>

UFCA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CARIRI

Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Curso de Biblioteconomia

Este periódico é uma publicação do Curso de Biblioteconomia da [Universidade Federal do Cariri](http://www.ufca.edu.br) em formato digital e periodicidade semestral.