

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

“Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris”.
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras

CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
039

Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. II.
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





O ateliê dos fotógrafos itinerantes em Minas Gerais no século XIX

Rogério Pereira de Arruda ¹

No século XIX, a expansão da fotografia pelo interior do Brasil ocorreu, em grande medida, por meio da itinerância dos fotógrafos. Geralmente, eles se estabeleciam em uma capital, uma cidade de maior importância econômica ou cidade portuária de onde partiam em viagens para ampliar seus negócios. Em Minas Gerais, registra-se um grande número de fotógrafos que percorriam as montanhas e caminhos sinuosos da região à busca de novos clientes. Ao se consultar a imprensa do período, é possível traçar as características desses deslocamentos, permitindo-se conhecer as cidades visitadas, os serviços fotográficos oferecidos e seus preços. No entanto, as condições do exercício do ofício propriamente dito não são comumente discutidas.

Neste texto, proponho-me a tratar alguns aspectos do exercício do ofício a partir das manifestações, na imprensa, de dois fotógrafos: Francisco Manoel da Veiga e José Gallotti. Em Diamantina (MG), em momentos diferentes, eles se manifestaram sobre seus ateliês fotográficos, não para fazer propagandas padronizadas, como era comum no período, mas para tratar de questões artísticas. Francisco Manoel da Veiga, em 1871, ao encontrar um local ideal para estabelecer seu ateliê, define o modo como o cliente deveria se apresentar para ser fotografado. José Gallotti, em 1889, para rebater críticas recebidas sobre seu trabalho, discute as características artísticas de

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Adjunto II da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), Minas Gerais, Brasil.

suas fotografias. Ao tratar de tais questões, este texto pretende promover uma melhor compreensão do funcionamento do ateliê desses artistas.

Os fotógrafos e seus anúncios

Como já discuti em trabalho anterior, a publicação de anúncios nos jornais e almanaques foi uma das formas de os fotógrafos se inscreverem no espaço público, uma maneira de afirmação comercial no mercado de consumo capitalista.² O anúncio pode ser visto como uma expressão, ou melhor, como um dado material de uma cultura fotográfica que se constitui no século XIX a partir do entrelaçamento de interesses comerciais, demanda por imagens e representação social, investimentos em ciência e tecnologia. A cultura fotográfica “trouxe novos comportamentos: a visita ao *atelier* do fotógrafo; a troca de retratos; a fotografia da família, dos formandos; a disseminação e popularização do ofício e da prática da fotografia.”³ Os anúncios, bem como as demais produções impressas sobre fotografia e fotógrafos podem ser vistos como instituídos e instituidores dessa nova cultura. Nesse processo,

*Publicar anúncios era uma forma de contato dos fotógrafos com sua potencial clientela, era uma maneira de afirmação no mercado, mas, basicamente, um dos modos de os fotógrafos construírem imagens de si. Ao anunciarem seu nome, ou do seu atelier e seus serviços, os fotógrafos não só buscavam um lugar no mercado de consumo de imagens, mas definiam, também, um status social específico. Construíam sua identidade profissional umbilicalmente ligada à sua identidade social.*⁴

Algumas características do imaginário social sobre a fotografia manifestam-se nos anúncios. Nesse imaginário, valorizavam-se a demonstração de sintonia do fotógrafo com as novidades europeias, o conhecimento de todos os sistemas fotográficos e a disponibilidade para atender as demandas da clientela, oferecendo-se, principalmente, imagens artísticas.

A pesquisa realizada nos jornais e almanaques mineiros publicados no século XIX demonstrou que os estabelecimentos fotográficos, geralmente, eram denominados “*atelier*.”⁵ Ao se adotar uma nomenclatura tradicional, objetivava-se inscrever a fotografia no campo das artes. Outras denominações também eram usadas, tais como gabinete e oficina, mas em menor número. Expressões como “arte do retrato,” “progressos da arte,” “artistas photographos,” “trabalhos artísticos,” “processos mais modernos de sua arte” são algumas maneiras de se referir ao trabalho do fotógrafo. Já “perfeição,” “nitidez,” “esmero,” “brilho” são formas de se remeter às imagens. Verifica-se nos anúncios que era fundamental indicar a destreza do fotógrafo no uso de todos

2 ARRUDA, Rogério Pereira de. A expansão da fotografia em Minas Gerais, um estudo por meio da imprensa, 1845-1889. *Vária História*. Belo Horizonte, v. 30, n. 52, jan./abr. 2014, p. 231-256. Disponível em: <http://www.scielo.br> Acesso em: 29 maio 2014.

3 Ibidem, p. 241.

4 Idem.

5 A pesquisa foi iniciada no âmbito do meu doutorado em História na Universidade Federal de Minas Gerais. Após a defesa da tese, dei continuidade ao trabalho de investigação. Na pesquisa, estudei o processo de expansão da fotografia em Minas Gerais no século XIX por meio das fontes de imprensa e das fotografias do período. Além do artigo citado acima, a pesquisa teve um projeto contemplado com o Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012, que viabilizou a seguinte publicação: ARRUDA, Rogério Pereira de. *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX, 1845-1900*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013.

os sistemas conhecidos, garantindo-se a perfeição dos trabalhos e a modicidade de preços. Sobre a relação entre ciência e arte, pode-se afirmar que,

*[...] junto à insistência sobre o caráter artístico, havia também o destaque de que “os maquinismos e materiais” usados eram os mais modernos. Portanto, garantia-se um trabalho artístico, mas em consonância com as transformações tecnológicas pelas quais passavam os processos fotográficos. Desse modo, há um atrelamento entre um trabalho fotográfico de arte perfeito e a utilização das descobertas mais modernas: um era condicionado pelo outro.*⁶

Como afirma Ana Maria Mauad, as menções ao caráter científico dos sistemas fotográficos demonstram que havia uma concepção de que “A ciência produz a beleza, através da captação precisa da realidade, uma hiper-realidade, que conta, para sua criação, com a mão do fotógrafo, controlando a natureza, a própria natureza responsável pelos puros raios de luz que sensibilizam a chapa.”⁷ De acordo com a autora, o fotógrafo, nesse sentido, seria um alquimista moderno que, ao manipular os humores, ao combinar física e química, criava uma beleza renovada pela técnica. O fotógrafo seria “um novo tipo de artista para um tempo de tecnificação e massificação das representações sociais.”⁸ Sobre o mesmo assunto, Carlos Lemos destaca que a arte fotográfica no século XIX apresentava duas facetas que satisfaziam a dois interesses opostos. Segundo o autor, quando prevalecia o interesse pela veracidade, “[...] havia o aval da máquina imparcial, a garantia da ciência na obtenção do registro verdadeiro; quando aos clientes fosse bom algum ‘retoque’, alguma eliminação de rugas da face ou o ‘clareamento’ de alguma tez, o hábil fotógrafo, com seu imaginoso auxiliar pintor, tratavam de ajudá-los no intento.”⁹

No século XIX, a demanda social por representações visuais é um dos fatores que explica a grande expansão e disseminação da fotografia, mesmo que desigual no tempo e no espaço, por todas as classes sociais. O interesse pela fotografia no Brasil se relaciona a um fenômeno de ordem mundial. De acordo com Mauad, “Frequentar o atelier fotográfico faz parte de um conjunto de códigos de comportamento que iguala o habitante da Corte do Rio de Janeiro ao morador de Paris e a rua do Ouvidor ao *Boulevard des Italiens*, integrando a cidade nos grandes circuitos da civilização ocidental.”¹⁰ Isso é válido também para outras cidades, além da corte. Os fotógrafos levaram a fotografia ao interior do país, viabilizando o acesso não só das elites ao novo meio de representação, mas também àqueles que não podiam viajar para a corte ou para alguma capital europeia.

A presença dos fotógrafos nas cidades do interior de Minas Gerais, por exemplo, era muito bem-vinda, pois servia para demonstrar a participação da região no processo de modernização do país. Na imprensa mineira, os fotógrafos publicaram seus anúncios,

6 ARRUDA, op. cit., p. 240.

7 MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Revista Studium*. Campinas, n. 15, 2004, p. 8. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/index.html> Acesso em: 2 nov. 2010.

8 Idem, p. 8.

9 LEMOS, Carlos A. C. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 55.

10 MAUAD, op. cit, p. 12

em muitos casos, destacando seus vínculos com a corte, e com a Europa. Desse modo, faziam com que os habitantes das cidades visitadas se sentissem participando de um processo único, que, idealmente, entrelaçava de igual modo os agentes envolvidos. Em um dos primeiros anúncios publicados na província, em 1856, em Ouro Preto, o retratista M. F. de Abreu divulgou que tirava “[...] retratos de todos os tamanhos, desde o de um botão de peito até ao maior conhecido, e pelos preços do Rio de Janeiro [...]”.¹¹ No aviso de M. Caro e H. Meynier, publicado em Juiz de Fora, em 1878, afirmava-se que eles eram recém-chegados “[...] da Europa e dos Estados-Unidos onde acabão de estudar os processos mais modernos de sua arte [...]”.¹² Em 1879, em Campanha, os irmãos Passig, proprietários da *Photographia Allemã*, anunciaram que estavam “[...] prevenidos com as mais superiores machinas e drogas vindas da Europa [...]”.¹³ Assim, os fotógrafos procuravam demonstrar que estavam atualizados com as novidades técnicas do ramo na mesma proporção em que se apresentavam como agentes de um processo civilizatório. A publicação dos anúncios convidando o “respeitável público” para visitar os ateliês dos fotógrafos era uma chamada para o ingresso em um mercado de consumo de bens materiais e simbólicos da modernidade capitalista.

Os ateliês dos fotógrafos

As características físicas dos ateliês dos fotógrafos no século XIX podem ser discutidas a partir de algumas fontes, tais como os manuais, tratados e guias sobre fotografia, a imprensa e a correspondência entre fotógrafos. Nessas fontes são encontradas informações sobre os modos mais adequados para equipar os ateliês, os procedimentos para obter os melhores resultados técnicos e estéticos nas fotografias, o registro dos problemas enfrentados no dia a dia de trabalho e as maneiras de resolvê-los. Suzana Ribeiro destaca que os manuais podem ser vistos como espécies de crônicas de acontecimentos fotográficos. Neles eram noticiadas as inovações técnicas e as descobertas científicas, bem como “[...] a divulgação dos salões e principais eventos na área.”¹⁴ A autora acrescenta, ainda, que “O conteúdo não se restringe à divulgação de fórmulas ou à introdução das novidades disponíveis no mercado, mas há ainda que se ressaltar a preocupação destinada à discussão teórica no campo da arte, a difusão de valores e a consagração de padrões estéticos.”¹⁵ Assim, conhecer o funcionamento interno dos ateliês é possível, em alguma medida, a partir de algumas representações desses espaços, como nas fotografias, nos desenhos, nas plantas baixas, nos esquemas de iluminação e disposição do mobiliário publicados nos manuais, guias e tratados fotográficos.

11 **O Bom Senso**. Ouro Preto, ano 5, n. 393, 31 mar. 1856, p. 4. Arquivo Público Mineiro (APM). Coleção de jornais mineiros do século XIX.

12 **O Pharol**. Juiz de Fora, n. 81, 17 out. 1878, p. 4. Arquivo Público Mineiro (APM). Coleção de jornais mineiros do século XIX.

13 **Monitor Sul-Mineiro**. Campanha, ano VIII, n. 410, 2 set. 1879, p. 4. Arquivo Público Mineiro (APM). Coleção de jornais mineiros do século XIX.

14 RIBEIRO, Suzana Barreto. Manual de photographia: caminhos da técnica e da arte, ou a profissionalização possível? **Revista Studium**. Campinas, n. 15, 2004, p. 1. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/index.html> Acesso em: 1º nov. 2010.

15 Idem.

Como a fotografia desde sua invenção dependeu da abundante existência de luz, os espaços abertos ofereciam as condições mais adequadas para o trabalho do fotógrafo. Com o passar do tempo, o ateliê foi se afirmando não somente como um espaço que abriga um equipamento que produz imagem, mas como um local onde se constroem identidades sociais. A frequência ao ateliê servia, ainda, como forma de obtenção de *status* social. Este espaço conheceu suas melhores definições teóricas e orientações práticas nos tratados e manuais sobre fotografia editados ao longo do século XIX. Como demonstrou Koutsoukos, o aprendizado da técnica fotográfica ocorreu por meio das aulas e pela leitura dos manuais de fotografia, que eram escritos pelos fotógrafos práticos, nos quais

[...] 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.¹⁶

A título de exemplo podemos citar quatro tratados publicados no século XIX que consideravam a construção do ateliê como uma temática importante. São eles: *Traité Général de Photographie*, publicado em Paris, em 1863, por D. V. Monckhoven; *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, escrito por Alexandre Ken, publicado em Paris, em 1864; *La photographie en Amérique – Traité complet de photographie pratique*, publicado em Paris, em 1878, por A. Liébert; e *El rayo solar. Tratado teórico y práctico de fotografía*, de J. Towler, publicado em Nova York, em 1884. As obras de D. V. Monckhoven, Alexandre Ken e A. Liébert são as mais completas sobre o assunto. Além de ensinar as várias técnicas fotográficas, os autores se dedicavam a instruir os leitores como se deveria construir um ateliê fotográfico, por meio de descrição minuciosa, desenhos e esquemas. De modo geral, eles indicam que o ateliê deve estar organizado em três partes: a sala de recepção e de espera; o salão de poses; e o laboratório. Os autores detalham cada uma dessas partes, em alguns casos sugerindo-se o tamanho ideal, bem como todos os acessórios que deveriam proporcionar um trabalho eficaz e de qualidade artística.

Para o laboratório era indicada a necessidade de fornecimento de água em abundância e de um sistema de ventilação, fornecendo, ainda, uma descrição minuciosa dos equipamentos e produtos químicos necessários. A organização espacial do laboratório é tratada levando-se em conta o trabalho com a sensibilização das placas de vidro e dos papéis, bem como a tiragem das fotografias e seu acabamento. Monckhoven recomenda que

O laboratório deve ser composto de dois ambientes com uma porta que permita a livre passagem de um espaço ao outro. É recomendável que eles estejam localizados no andar

16 KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX. *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, ano 5, v. 5, n. 3, jul./set. 2008, p. 7. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/> Acesso em: 3 set. 2009.

*térreo. [...] Um ambiente será destinado à preparação dos produtos químicos propriamente ditos, enquanto o outro à cópia de fotografias, à limpeza dos vidros, etc.*¹⁷ [Tradução nossa].

Monckhoven destaca a câmara escura como uma estrutura independente, mas conectada ao laboratório, onde seria feita a sensibilização das placas de vidro e dos papéis fotográficos.

As salas de recepção e espera são detalhadas por Alexandre Ken. Ele explica que o espaço deveria ser de acesso livre e ricamente decorado, com lugar para espera dos clientes, para exposição de trabalhos e uma *toilette*, principalmente para as senhoras. É um ambiente que deveria exibir certo luxo, pois, segundo Ken,

*Estaríamos redondamente enganados se atribuíssemos toda a busca do luxo a uma preocupação puramente industrial, ao desejo de deslumbrar o visitante exibindo, aos seus olhos, toda a aparência de riqueza que acompanha ordinariamente o sucesso. O mesmo sentimento artístico que faz os pintores acumularem mil curiosidades, objetos de arte, móveis refinados, muitas vezes fantasias de grande valor na desordem harmoniosa de seu estúdio, inspira e impõe ao fotógrafo o luxo do seu estabelecimento.*¹⁸ [Tradução nossa]

Já o salão de poses, como o centro vital de um ateliê, obteve bastante atenção dos autores dos tratados. Como a tomada da fotografia exigia uma boa quantidade de luz, o salão de pose envidraçado foi considerado a melhor opção para se alcançar bons resultados. Segundo Michelin, “as janelas e tetos de vidro foram, portanto, a melhor opção que os fotógrafos tiveram ao longo do século XIX e início do XX para conseguir iluminar os seus objetos durante a tomada do registro.”¹⁹

A. Liébert descreve em sua obra um salão de pose que deveria reunir as “melhores condições para obter fotografias artísticas, vigorosas e claras em todos os detalhes.”²⁰ Segundo ele, um gênero de salão que se encontra nos Estados Unidos, onde a fotografia alcançou um grau de perfeição.

17 “Le laboratoire doit se composer de deux places ayant une porte commune, qui permette de passer facilement de l’une à l’autre. Il est bon qu’elles soient au rez-de-chaussée. (...) L’une des deux places sera destinée aux préparations chimiques proprement dites, l’autre au tirage des positives, au nettoyage des glaces, etc.” MONCKHOVEN, D. V. **Traité général de photographie**. 4. ed. Paris: Librairie Victor Masson et fils, 1863, p. 83. Disponível em: <https://books.google.com.br/books> Acesso em: 23 maio 2015.

18 “On se tromperait grandement, si l’on attribuait toute cette recherche luxueuse à une préoccupation purement industrielle, au désir d’éblouir le visiteur en faisant miroiter à ses yeux toutes les apparences de la richesse qui accompagne ordinairement le succès. Le même sentiment artistique qui fait accumuler aux peintres mille curiosités, des objets d’art, de riches meubles, souvent des fantaisies d’un grand prix dans le fouillis harmonieux de son atelier, inspire et impose au photographe de luxe de son établissement.” KEN, Alexandre. **Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie**. Paris: Librairie Nouvelle, 1864, p. 206. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6534746w> Acesso em: 15 set. 2015.

19 MICHELON, Francisca Ferreira. Telhados de vidro em templos da fotografia: o retrato no atelier envidraçado. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, ano XI, v. 11, n. 1, jan./jun. 2014, p. 8. Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acesso em: 7 ago. 2015. Neste artigo, Michelin estuda três remanescentes de ateliês envidraçados: o de Carlos Relva e o dos Vicentes, em Portugal; e o de Josef Seidel, na República Tcheca, todos transformados em Casas Museu.

20 “[...] meilleures conditions pour obtenir des photographies artistiques, vigoureuses et claires dans tous les détails [...]” LIÉBERT, A. **La photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique**. 3. ed. Paris: s.n., 1878, p. 44. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6383828w> Acesso em: 20 maio 2015.

Os autores também demonstram como o ateliê deveria ser posicionado em relação aos pontos cardeais, de modo a aproveitar adequadamente a luz ao longo do dia (a parede principal de vidro deveria estar direcionada para o norte no hemisfério norte e para o sul no hemisfério sul); quais paredes deveriam ser envidraçadas, e o tamanho delas, indicando-se as cores dos vidros e a maneira de limpá-los; e o sistema de cortinas, que deveria ser montado de modo a proporcionar a confecção dos retratos. Ainda era enfatizado o posicionamento do prédio do ateliê em relação às construções vizinhas, que devia estar situado de modo a que a trajetória da luz não fosse interrompida em nenhuma hora do dia. Portanto, ele deveria estar localizado a certa altura para evitar perda de luminosidade.

Sobre o interior do salão de poses, Monckhoven recomenda cuidado com a escolha das cores das tintas e dos papéis de parede, sugerindo os tons de cinza e azul, mas destacando que a escolha deve se dar em função da tonalidade geral dos vidros do ateliê. Quanto à decoração, o autor alerta que o tipo de mobília deveria ser escolhido de acordo com o gosto do fotógrafo, acrescentando:

*Lá se encontram, com frequência, um piano, fotografias estereoscópicas, álbuns fotográficos, entre outros objetos sem relevância. Atualmente, fabrica-se com painéis de madeira a imitação de toda sorte de objetos, tais como pianos, estantes, colunas, etc. Estes objetos podem ser comprados a preços baixíssimos, e como são esculpidos em relevo, provocam efeito de móveis verdadeiros. A ideia é excelente, como se vê, mas a elegância e o bom gosto de tais objetos costumam deixar a desejar.*²¹ [Tradução nossa]

Ao tratar do ambiente interno do salão de poses e seus acessórios, Alexandre Ken afirma que

*Os acessórios que mobiliam o salão de pose devem ser suficientemente numerosos, variados e de bom gosto. Telas pintadas em trompe-l'oeil, deslizáveis em um trilho, demonstram fundos representando caramanchões, jardins, paisagens, galerias, etc. É necessário escolher e distribuir bem esses acessórios, de tal modo que eles não adquiram demasiada importância ou até mesmo ofusquem o modelo que eles devem simplesmente acompanhar e valorizar.*²² [Tradução nossa]

Como observou Maria Inez Turazzi, havia uma gama de artefatos para a ambientação do salão de pose que definia o papel reservado à fotografia “nas sociedades ocidentais durante o século XIX. Barquinhos, balões, escotilhas de navios, falsas paisagens e falsas viagens. A ilusão do retrato fotográfico era também uma espécie de passaporte que podia transportar o indivíduo para um mundo exterior ao seu.”²³

21 “L'on y trouve le plus souvent un piano, des stéréoscopes, des albums photographiques, etc., tous objets que nous pouvons passer sous silence. On fabrique aujourd'hui des boiseries imitant toutes sortes d'objets, tels que pianos, bibliothèques, colonnades, etc. Ces objets s'achètent à très-bas prix et comme ils sont sculptés en relief, ils font l'effet de meubles véritables. L'idée est excellente, comme on le voit, mais l'élégance et le bon goût de ces objets laissent souvent à désirer.” MONCKHOVEN, op. cit., p. 106.

22 “Les accessoires qui meublent le salon de pose doivent être assez nombreux, variés et de bon goût. Des toiles peintes en trompe-l'oeil, glissant dans des rainures, forment des fonds divers représentant des berceaux, des jardins, des paysages, des galeries, etc. Il faut assez bien choisir et disposer ses accessoires pour qu'ils ne puissent pas acquérir trop d'importance et écraser même dans l'épreuve le modèle qu'ils doivent simplement accompagner et faire valoir.” KEN, op. cit., p. 209.

23 TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições universais na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, Funarte, 1995.

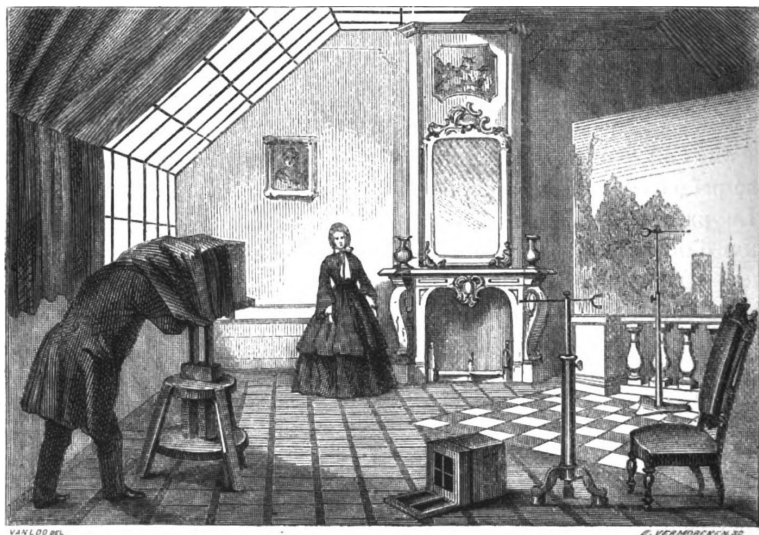


Figura 1 - Désiré van Monckhoven (1834-1882), *Interior de um salão de pose envidraçado*. Fonte: MONCKHOVEN, D. V. *Traité général de photographie*. 4. ed. Paris: Librairie Victor Masson et fils, 1863, p. 100. Disponível em: <https://books.google.com.br/books>

XIX, a equipe do *Musée Suisse de l'Appareil Photographique*²⁴ chegou ao seguinte resultado: salas de recepção e de espera; salão de pose; laboratório de tratamento e sensibilização das placas de vidro; espaço para estocagem das placas de vidro; ateliê de retoque dos negativos; laboratório de preparo do papel sensível; espaço com luz natural para exposição do papel por contato com o negativo; laboratório para tratamento químico das fotografias; ateliê de acabamento.

As recomendações dos tratados, manuais e guias são diversas e visavam orientar os fotógrafos a construir seus ateliês da melhor maneira possível. Os fotógrafos recorriam a eles com o intuito de exercerem melhor seu ofício, mas acreditamos que eles tiveram que adaptar as orientações dadas às condições reais que encontravam no exercício da atividade. Desse modo, segundo Michelin, “Havia, simultaneamente, palácios de vidro e modestas casas com aberturas que tentavam iluminar parques interiores. Nos palácios era frequente a decoração exaustiva e luxuosa, enquanto que nos estúdios pobres havia uma ou poucas cadeiras e alguns apetrechos.” Como ainda enfatiza a autora, “no entanto, para ambos não faltavam clientes e os retratos feitos podem ter sobrevivido ao tempo, às mudanças e ao esquecimento [...]”.²⁵

Quando se consideram as condições do trabalho do fotógrafo em Minas Gerais, pensando exatamente na estrutura do ateliê, podemos afirmar que, de modo geral, não foi possível implantar todas as recomendações dos tratados e manuais. É provável que na capital da província, Ouro Preto, e nas cidades de médio porte e de alguma importância econômica, como Juiz de Fora e Campanha, os fotógrafos tivessem conseguido implantar ateliês em maior consonância com as recomendações. A predominância da itinerância, como forma principal de disseminação do ofício na província, não oferecia as condições adequadas para que os fotógrafos instalassem ateliês bem equipados. É provável que eles tenham conseguido ateliês menos improvisados

Algumas imagens exibidas no *Traité général de photographie*, de Monckhoven, ilustram o espaço interno de um ateliê, como a reproduzida a **Figura 1**, onde podemos ver o mobiliário interno, o sistema de cortinas, o envidraçamento das paredes, o painel de fundo, o ritual da pose e o modo de operação do fotógrafo. Um salão de pose mostrado como exemplar para os leitores-fotógrafos que exerciam o ofício da fotografia e precisavam de referências técnicas para a montagem dos seus estabelecimentos.

Ao se fazer um balanço dos espaços necessários para o funcionamento de um ateliê no século

²⁴ A equipe do Museu realizou a maquete de um ateliê fotográfico do século XIX, caracterizando todos os seus espaços a partir de uma ampla pesquisa em tratados, manuais, revistas, fotografias, desenhos e bibliografia da área. O projeto está descrito em MUSÉE SUISSE DE L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE. *L'atelier d'un photographe de la fin du XIX^e siècle en maquette*. Vevey, 2013. Disponível em: <http://www.cameramuseum.ch/fr/N17542/un-atelier-de-photographie-de-la-fin-du-xixe-siecle-en-maquette.html> Acesso em: 19 set. 2015.

²⁵ MICHELON, op. cit., p. 8.



quando se instalavam por mais tempo em alguma cidade.

As representações visuais poderiam ser um meio de se avaliar as condições dos ateliês em Minas; no entanto, as imagens são bem raras. Nos anúncios dos fotógrafos e nos textos publicados sobre fotografia não houve a inserção de imagens dos ateliês dos fotógrafos. Foram usadas poucas imagens para divulgar o exercício do ofício dentro do ateliê. Todavia, há uma ilustração que acompanhou alguns anúncios e que pode nos servir de referência [Figura 2]. Ela

exibe, idealmente, o momento da tomada da imagem. Trata-se de uma imagem concisa, que enfatiza a relação fotógrafo-posante, mostrando a câmera fotográfica como recurso técnico principal à mão do fotógrafo e que define a pose como o momento ritual de todo o procedimento. Diante da dificuldade de inserção de imagens nas publicações e da possível falta de estrutura dos ateliês era melhor fazer uma propaganda que transmitisse os fundamentos principais do ato fotográfico.

Outra imagem de ateliê exibida na imprensa foi a do estúdio de Ehrhard Brand, fotógrafo atuante em Juiz de Fora [Figura 3]. É possível identificar a câmera em posição de destaque sobre o tripé, além de outro equipamento fotográfico no canto inferior direito; o painel de fundo, tão importante para a encenação fotográfica; álbuns; fotografias avulsas e em porta-retratos; frascos; lentes; mobiliário, como cadeira e aparador; um livro aberto, provavelmente um tratado de fotografia; alguns apetrechos de laboratório; e visor para fotografia estereoscópica. É possível ver, ainda, uma palheta com os pincéis, revelando, como já ressaltou Maraliz Christo, a proximidade entre os afazeres do fotógrafo e do pintor.²⁶ Não se trata de uma fotografia que exhibe o interior do ateliê pronto para a sessão de poses, mas uma imagem que visa remeter o leitor ao universo da fotografia, além de procurar demonstrar que o estúdio estava equipado para proporcionar um bom trabalho aos clientes. Tudo isso descortinado pelo pano de boca, recolhido à esquerda da imagem, remetendo a fotografia ao universo das representações teatrais.

Algumas características dos ateliês dos fotógrafos em Minas Gerais apareceram descritas nos anúncios publicados na imprensa, tal como a referência à existência de fundos para os estúdios, a presença dos diversos sistemas fotográficos, além de se falar do endereço onde se localizavam, dos horários de

Figura 2 - Anúncio do ateliê *Photographia Fluminense* (Fotógrafo João Gomes de Almeida). Fonte: **Monitor Sul-Mineiro**. Periodico de Litteratura, Industria e Noticias. Cidade da Campanha da Princeza, ano XIII, n. 700, 8 jul. 1884, p. 4. Acervo Centro de Estudos Campanhense Monseñor Lefort.

Figura 3 - Propaganda do Ateliê fotográfico de E. Brand & Comp. Fonte: **Almanak de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Leite Ribeiro & Comp, 1891, p. 127. Acervo do Museu Mariano Procópio. Reprodução Gil Velloso.



26 CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A fotografia através de anúncios de jornais. Juiz de Fora (1887-1910). **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 127-146, 2000.

trabalho e dos preços. Mas a manifestação de dois fotógrafos sobre o funcionamento dos seus ateliês é algo raro de se encontrar. Francisco Manoel da Veiga não só comunica a montagem do novo ateliê, o que era mais comum, como também instrui sua potencial clientela na produção pessoal adequada à presença diante das câmeras. José Gallotti se vê obrigado a defender publicamente a qualidade estética do seu trabalho.

O comunicado de Francisco Manoel da Veiga²⁷

Esse fotógrafo era um típico itinerante. Sua presença nas cidades de Minas Gerais é registrada a partir do início da década de 1860. Apesar de ter trabalhado em outras cidades, como São João del Rei e Conceição do Mato Dentro, ele exerceu seu ofício preferencialmente no trecho entre Ouro Preto e Diamantina. Por meio da imprensa é possível acompanhar os deslocamentos de Manoel da Veiga entre essas duas cidades. A escolha por esse itinerário pode ser explicada pelas potencialidades do consumo em ambas as localidades. Ouro Preto era a capital da Província; desse modo, reunia uma população com alto poder aquisitivo, formada por políticos e funcionários da administração pública, além de historicamente possuir uma economia geradora de muita riqueza. Diamantina, apesar de não estar no auge da produção diamantífera, possuía uma elite consolidada que se tornava uma clientela em potencial para os fotógrafos. Ademais, a cidade era um polo da economia regional, sendo uma referência para todo o norte de Minas. Denomino esse tipo de itinerância como sendo intraprovincial, pois o fotógrafo se deslocava entre as cidades mineiras, procurando oferecer seu trabalho em locais onde não havia um ateliê instalado. Já os fotógrafos que exerciam seu ofício deslocando-se entre as cidades de diferentes províncias realizavam a itinerância interprovincial, tal como fazia José Gallotti.

A itinerância era uma condição que atingia a maioria dos fotógrafos no século XIX e parte do século XX. O exercício do ofício em um país como o Brasil não deve ter sido nada fácil, pois os fotógrafos se deparavam com dificuldades de ordem diversa. Uma delas eram os meios de transporte, bastante problemáticos devido às condições precárias das estradas e, principalmente, devido à restrição da malha ferroviária na província. Outra dificuldade se refere ao mercado consumidor muito restrito em uma sociedade escravista, o que lhes colocava limites na formação da clientela. A isso se acrescentam os problemas para adquirir equipamentos e insumos fotográficos, pois eles eram produzidos fora do Brasil. Geralmente, o fotógrafo estrangeiro, quando chegava ao país, já trazia seu equipamento, mas era comum realizar viagens periódicas à Europa para se atualizar. Aqueles que não podiam viajar adquiriam equipamentos usados, comumente quando aprendiam o ofício junto a um colega mais experiente, que lhe vendia o material necessário. Outra alternativa seria comprar equipamentos e insumos nas casas importadoras localizadas na corte. Havia, inclusive, equipamentos adequados para os fotógrafos que realizavam viagens. Outro desafio enfrentado pelos fotógrafos diz respeito a seu espaço de trabalho: o ateliê. Em suas viagens, os fotógrafos itinerantes se instalavam em ambientes que eram adaptados para servir

²⁷ Há um Francisco Manoel da Veiga em Juiz de Fora, atuando como proprietário de um Hotel no final da década de 1850 e início da de 1860. Entretanto, não podemos afirmar que se trate do fotógrafo.

provisoriamente às finalidades do ofício, sendo possível afirmar que a maioria não oferecia as condições ideais preconizadas nos manuais e tratados de fotografia do período. Era comum escolherem um local central dentro da área urbana das cidades, inclusive alguns se instalaram em hotéis, o que tornava sua estadia mais confortável. Sobre esse assunto, o fotógrafo Manoel da Veiga nos apresenta uma situação rara na imprensa mineira: ele publica um comunicado em que se refere ao espaço do seu ateliê e aproveita o ensejo para dar recomendações à sua clientela em potencial.

Francisco Manoel da Veiga foi bastante ativo no exercício do seu ofício, o que é demonstrado pelos seus comunicados de chegada e de retirada das cidades, bem como pelos anúncios publicados na imprensa mineira. A ele coube, por exemplo, a introdução do Sistema Crozat em Minas Gerais, que foi um dos principais produtos do seu ateliê.²⁸ A pesquisa deixou evidente que ele era um fotógrafo consciente do valor da imprensa para a divulgação do seu negócio [Figura 4].

A imprensa lhe possibilitava um canal de interlocução importante com sua clientela, e é neste sentido que o comunicado publicado em fevereiro de 1871 pode ser interpretado. Nesse comunicado, ele informa que conseguiu uma casa adequada para a instalação do seu ateliê, a qual permitia a instalação de uma claraboia. Em um dos trechos ele afirma, ao se referir à casa: “Hoje felizmente que a encontrei posso anunciar ao respeitável público d’esta cidade, que meus trabalhos d’ora avante, serão o duplo em perfeição e fineza, e não terão inveja, d’esses bons trabalhos que sahem das primeiras officinas da corte.”²⁹ Dar garantia de que seus trabalhos eram de qualidade e que poderiam ser comparados com as fotografias produzidas nos centros desenvolvidos era uma das principais preocupações dos fotógrafos itinerantes. Era necessário fazer tal afirmação, pois as condições de trabalho não eram as mais adequadas, e a precariedade de condições não poderia ser associada à falta de qualidade artística das imagens. A menção à claraboia demonstra que a luminosidade dos edifícios da cidade era um empecilho com o qual ele vinha se debatendo, desde 1868, quando inicia suas temporadas em Diamantina. Agora, ele encontrava uma casa que seria mais adequada ao modo preconizado pela literatura de referência. É provável que os ateliês envidraçados, como sugeriram os tratados, não tivessem funcionado na cidade, mas eles foram as referências com os quais os fotógrafos lidaram.

Sobre o novo espaço, o fotógrafo infelizmente não dá maiores informações, mas aproveitou o comunicado para passar algumas instruções ao público da cidade.

Figura 4 - Anúncio da *Nova Photographia* (Fotógrafo Francisco Manoel da Veiga). Fonte: **O Jequitinhonha**. Diamantina, ano VIII, n. 14, 15 nov. 1868, p. 4. Biblioteca Antônio Torres (Iphan). Acervo de jornais.



28 Para detalhes sobre o Sistema Crozat, cf. CACCIALANZA, Roberto. **Leandro Crozat**. Sistema Crozat. Argentina, Brasil, Chile, Egypt, España, France, Italia, Perú, United Kingdon, Uruguay, 2015.

29 **O Jequitinhonha**. Diamantina, ano X, n. 68, 19 fev. 1871, p. 4. Biblioteca Antônio Torres (Iphan). Acervo de jornais.

Quanto ao tipo de roupa, ele escreve: “Todas as pessoas, que d’ora em diante me quizerem honrar com sua confiança, deverão vir trajadas de roupas pretas que são as que melhor se prestão, isto tanto em homens, como em Sr.^{as} ou crianças.”³⁰ Ele acrescenta que as roupas de lã parda ou cinzenta também eram adequadas, tendo como objetivo alcançar maior beleza nos retratos. Outro aspecto da *mise-en-scène* diz respeito aos penteados:

*Também é uzo e costume que geralmente têm todas as pessoas, que se vêm retratar, de porem oleo ou pomada nos cabellos, é um completo erro e isto só é a origem de um pessimo resultado na photographia, tornando os cabellos brancos pela acção da luz; por cauza do grande lustro que forma o estado gorduroso, dando-lhes o aspecto de velho como dizem muitos, queixando-se — por assim dizer — que é defeito da maquina ou do artista!...*³¹

Para solucionar o problema ele recomenda que as pessoas, antes de ingressarem no ateliê, lavassem os cabelos com água e sabão, para tirar o excesso de brilho ocasionado pelos óleos, principalmente as senhoras, com as quais ele insiste para que não comparecessem com os cabelos empastados ou oleosos. Segundo o fotógrafo, seria adequado que as senhoras se apresentassem com penteados bonitos, com os cabelos meio soltos, principalmente em se tratando do sistema colorido (Sistema Crozat). Apesar de o fotógrafo ter encontrado uma casa adequada para seu ateliê, ele informa que como não auferia grandes lucros com sua arte não poderia instalar uma “*toilette*” em sua casa para que os clientes se penteassem. A ressalva demonstra que o espaço das instalações era reduzido, não se prestando a muitas subdivisões, como indicado nos tratados. Um dado importante é que os fotógrafos itinerantes utilizavam os espaços por períodos determinados, tornando-se assim difícil a estruturação adequada de um espaço, na medida em que seria utilizado por pouco tempo. Era comum os fotógrafos chegarem nas cidades e anunciarem que ficariam por pouco tempo. Assim foi feito pelos irmãos Passig, que, ao ingressarem em Campanha, alertaram no anúncio: “Previne-se ao respeitavel publico que a demora nesta cidade será pequena, por circunstancias especiaes.”³² Manoel da Veiga finaliza seu comunicado dizendo que contava com a “benevolência do público” para obter o resultado que ele tinha em mente.

Em seu comunicado Francisco Manoel da Veiga tocou nos principais desafios enfrentados pelos fotógrafos: o espaço de trabalho adequado e o modo como as pessoas deveriam se apresentar ao fotógrafo. Quanto a este último aspecto ele consolidou em seu comunicado as orientações que eram dadas àqueles que inicialmente se apresentavam no ateliê e que provavelmente voltavam em outra ocasião trajados e penteados de modo mais adequado. As instruções sobre o modo de se vestir e de se pentear visavam preparar o cliente para a melhor pose, o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica oitocentista.³³

30 Idem.

31 Idem.

32 **Colombo**. Campanha, n. 344, 2 ago. 1882, p. 4. Arquivo Público Mineiro (APM). Coleção de jornais mineiros do século XIX.

33 Cf. MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 181-231. (História da Vida Privada, 2)

A defesa de José Gallotti

Esse fotógrafo era italiano e visitou Diamantina em 1888 e 1889. Seu ateliê estava intitulado “Photographia Artística Italo-Brasileira”. Ele esteve em outras cidades mineiras próximas a Diamantina, como Serro, Gouveia, Rio Preto, mas também em Cataguazes, Ouro Preto e Bonfim. Seus anúncios sugerem que ele se dedicava à itinerância interprovincial, pois em seus comunicados de retirada ele informava partida para a corte. Sua atuação em Minas foi bastante intensa, comprovada pela existência de fotografias de sua autoria no acervo do Arquivo Público Mineiro (APM). Como era de praxe entre os fotógrafos itinerantes, José Gallotti publicou os devidos comunicados na imprensa da cidade: antes de chegar, fez anunciar sua ida futura; ao chegar, comunicou sua presença na cidade; ao se instalar, deu ciência do ocorrido; antes de se retirar, fez o devido alerta sobre sua partida. Em sua estadia em Diamantina, entre novembro de 1888 e junho de 1889, destacam-se sua participação na Exposição Municipal e a realização de fotografias das vencedoras de concurso de beleza realizado na cidade. Ainda durante sua estadia ele protagonizou uma situação rara na imprensa da época: a qualidade estética de seu trabalho foi discutida devido às possíveis reclamações de que suas fotografias eram muito escuras. Isso levou o fotógrafo a reconstruir seu ateliê e a reduzir o preço de suas fotografias.

O breve debate foi divulgado pelo jornal *Sete de Setembro*. O exemplar traz dois textos. Um trata das reclamações dos clientes, sem conter assinatura; o outro é um anúncio do ateliê e traz a assinatura do fotógrafo. No primeiro texto se afirmou: “Ultimamente muitas pessoas que procuraram o seu atelier para photographarem-se, tem feito uma apreciação diversa da verdadeira arte e esthetica dos seus productos artísticos a respeito das photographias claras e escuras.”³⁴ Para confrontar esta opinião, foi mencionado que a adoção do sombreado era feita sem divergência de opiniões pelos “profissionais da bella arte,” pois proporciona elegância e beleza. No *Sete de Setembro* era acrescentado, ainda:

*Os profissionais autores da bella arte em todos os seus productos chimicos, tem adoptado sem menor divergência de opiniões, como relevo da verdadeira elegancia e belleza dos paineis, o sombreado nos seus trabalhos photographicos, que dá uma vista agradável e concentra os raios da luz com uma distribuição geral nos paineis que adoptam o systema graphico.*³⁵

Como forma de argumentação foi feita referência aos “afamados TABLEAUX de Rembrandt” que possuíam perfeição, nitidez e elegância artística. No que tange aos manuais de fotografia, foram citados os trabalhos de Robinson e Liébert que, “com conhecimentos technicos e principios philosophicos[,] discutem as photographias claras e escuras, e sem a menor hesitação são os amadores dos paineis sombreados.”³⁶

O belga Alphonse Liébert (1827-1914) era um fotógrafo e empresário no ramo fotográfico conhecido por seus trabalhos fotográficos e suas publicações. Ele passou

³⁴ *Sete de Setembro*. Diamantina, ano III, n. 42, 14 abr. 1889, p. 4. Biblioteca Antônio Torres (Iphan). Acervo de jornais.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

uma temporada nos Estados Unidos, mas sua principal e mais longa atuação foi em Paris. Acredito que o seu tratado *La photographie en Amérique* seja a obra citada na defesa do trabalho de Gallotti. Este texto, já citado acima, proporcionou aos fotógrafos bastante segurança, pois era um manual bem amplo que abordava vários aspectos do ofício da fotografia, com a vantagem de trazer ilustrações bastante esclarecedoras. Assim, ao citar Liébert, procurava-se demonstrar que Gallotti estava embasado em uma das principais referências no campo da fotografia.

Ao citar Robinson, o texto do jornal está se referindo a Henry Peach Robinson (1830-1901), pintor, fotógrafo e teórico da arte inglês. Em 1869, ele publicou, em Londres, seu livro *Pictorial Effect in photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers*.³⁷ Como o próprio título sinaliza, o autor está centrado na discussão sobre o efeito pictórico na fotografia. No século XIX, Robinson se tornou uma das principais referências na discussão sobre o caráter artístico da fotografia. Ele discute aspectos formais da composição da imagem, interessando-lhe a linguagem fotográfica no que ela pode assimilar da pintura, de modo que as fotografias estivessem em conformidade com padrões acadêmicos pictóricos.³⁸ Para produzir uma cena, Robinson usou a combinação composta (combinação de vários negativos)

como um dos principais métodos fotográficos, fazendo grande sucesso nas exposições. Ao *chiaroscuro*, mencionado no artigo do *Sete de Setembro*, o autor dedica sete dos 41 capítulos de seu livro. Discute-se tanto a paisagem como o retrato, ilustrando com desenhos, esquemas e algumas fotografias.

A menção aos dois teóricos-fotógrafos era uma maneira de legitimar o trabalho de Gallotti,



Figura 5 - Photographies demi-brillantes au charbon, tirées à 2.500 exemplaires, dans les ateliers et d'après des clichés de M. A. Liébert, especimens d'éclairages. Fonte: LIÉBERT, A. *La photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique*. Paris: s.n., 1878. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6383828w>

comprovando que ele estava atualizado com as discussões sobre o caráter artístico da fotografia. Cita-se, inclusive, que no manual de Liébert encontram-se 14 painéis que ilustram os trabalhos sombreados. Na edição com a qual trabalho não há esse número de “painéis”; todavia, há exemplos do tipo de referência com a qual trabalhava Gallotti. A ilustração fornecia ao fotógrafo um parâmetro visual a ser buscado. Cada conjunto de imagens é acompanhado de um texto explicativo e do esquema a ser montado no estúdio para a obtenção do resultado. [Figura 5 e Figura 6].

No segundo texto sobre o assunto, publicado no *Sete de Setembro*, que é o anúncio do ateliê com a assinatura de José Gallotti, este afirma que,

37 Foram publicadas quatro edições em versões inglesa e americana, tendo sido traduzido para o francês e o alemão. O autor ainda publicou nove livros e cento e cinquenta artigos sobre fotografia em jornais ingleses e americanos. COLEMAN, David Lawrence. *Pleasant fictions: Henry Peach Robinson's composition photography* (Tese de doutorado em Filosofia). Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin (Michael J. Charlesworth, Supervisor), Austin, Texas, dez. 2005.

38 Idem.

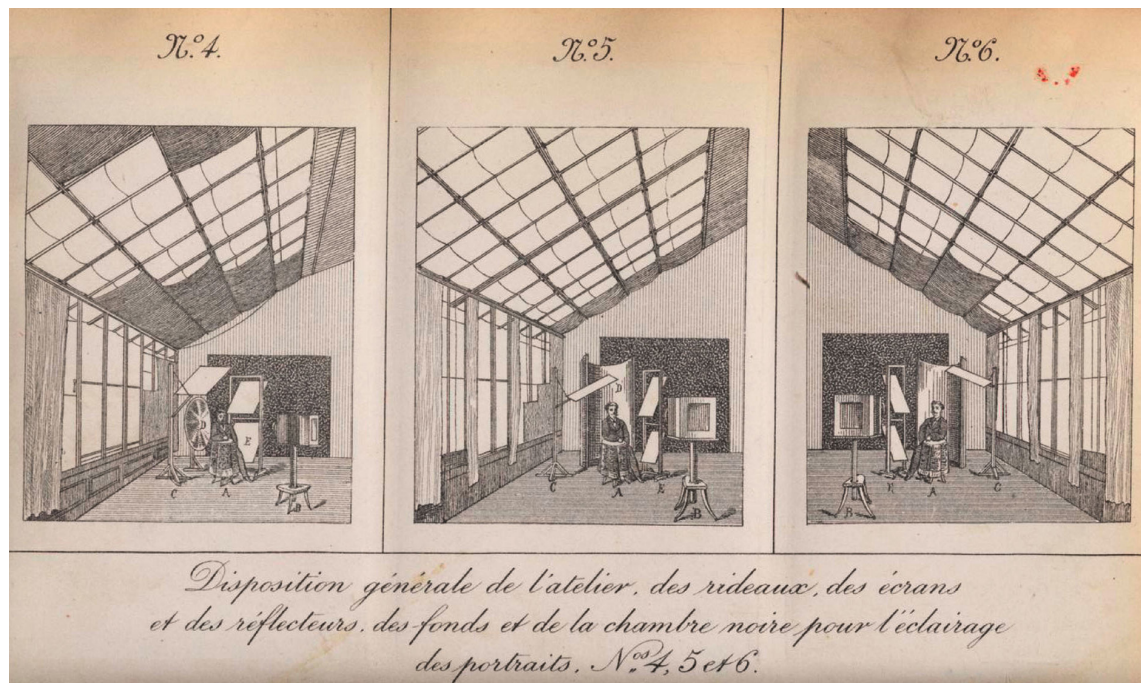


Figura 6 - Disposition générale de l'atelier, des rideaux, des écrans et des réflecteurs, des fonds et de la chambre noire pour l'éclairage des portraits. Nos 4, 5, 6. Fonte: LIÉBERT, A. *La photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique*. Paris: s.n., 1878. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6383828w>

[...] em vista de algum RECLAME pelos retratos sahidos do meu atelier um pouco sombreados, e parecendo à alguem a verdadeira arte defeito, resolvi reconstruir o atelier, podendo garantir de hoje em diante estar habilitado a satisfazer essa exigência fazendo assim retratos muito clarinhos e sem sombra, não deixando porem de fazer retratos artisticamente sombreados para os apreciadores das bellas artes.³⁹

Na perspectiva de Gallotti, aqueles que questionaram seu trabalho demonstravam não estar em dia com os padrões estéticos da época, pois um verdadeiro apreciador das belas-artes saberia admirar os retratos sombreados, que eram verdadeiramente artísticos. O fotógrafo previne aos possíveis arrependidos que encomendassem fotografias clarinhas que “Sendo estes retratos feitos a pedido não admitte-se reclamação uma vez que o retrato estiver bem parecido com o modelo.”⁴⁰

Ou seja, o recurso ao sombreamento era uma técnica fotográfica que permitia escapar do registro puramente documental/descritivo e óbvio, tornando-se um recurso para conferir valor artístico ao trabalho. Esta polêmica em torno do tipo de imagem produzida pelo fotógrafo não era comum na imprensa do período. No geral, as apreciações sobre os trabalhos dos fotógrafos e os próprios anúncios enfatizavam que eles exibiam perfeição e nitidez. Neste sentido, esta controvérsia em Diamantina se reveste de grande importância. Tratava-se de um debate em torno da linguagem fotográfica e sua íntima relação com a pintura, de modo a conferir-lhe um estatuto de arte.

Conclusão

As manifestações desses dois fotógrafos apresentam desafios profissionais que rondaram o cotidiano não somente dos itinerantes, mas de todos os fotógrafos:

39 *Sete de Setembro*. Diamantina, ano III, n. 42, 14 abr. 1889, p. 4. Biblioteca Antônio Torres (Iphan). Acervo de jornais.

40 Idem.

demonstra que eles tiveram que adaptar seus ateliês às condições reais dos locais em que trabalhavam; que ensinaram aos clientes como deveriam se apresentar para a *mise-en-scène* no estúdio; e, além disso, que desenvolveram estratégias para demonstrar à sua clientela o que poderia tornar a fotografia artística.

O ateliê do fotógrafo no século XIX – aquele bem estruturado, em conformidade com os tratados, ou aquele adaptado conforme a disponibilidade de equipamentos e espaço físico – foi um espaço de produção de identidades, um local cuja frequência proporcionava a sensação de participação no processo de modernização do país. Os fotógrafos viajaram por Minas Gerais oferecendo, de certo modo, oportunidades a seus clientes de partilharem das conquistas da modernidade, e de possuírem fotografias que foram trocadas entre familiares, amigos e enamorados, encartadas nos álbuns da família, enviadas para lugares distantes de onde muitos tinham partido e sonhavam com o retorno.

Os ateliês como palácios de vidro ou como casas modestas iluminadas com claraboias fazem parte de um passado, um tempo em que o ofício da fotografia exigiu de fotógrafos e clientes um comportamento que foi sendo deixado de lado à medida que avançava a industrialização e a universalização da prática da fotografia. Na cultura fotográfica do século XIX, a visita ao ateliê do fotógrafo proporcionou a produção de fotografias que expressam os valores sociais, as visões de mundo, a idealização das identidades, imagens inscritas numa teia que, de algum modo, nos conecta com expectativas dos sujeitos do nosso passado.