

O moderno e o obsoleto na *Arte Photographica*

Francisca Ferreira Michelin¹

Resumo:

A revista *A Arte Photographica* totalizou 23 números, publicados entre os anos de 1884 e 1885, na cidade do Porto, em Portugal. Como o título já indica, o tema era a fotografia e, sobretudo, a técnica fotográfica, fato comum às publicações da época, voltadas ao fotógrafo amador e profissional. Dizia-se uma revista para amadores e anunciava a fotografia como um evento moderno. A ideia do moderno foi compartilhada por muitas publicações periódicas do século XIX e início do XX. O presente texto analisa nessa revista que, apesar de ter tido curta duração, tornou-se uma referência para a fotografia portuguesa, como o enunciado de moderno constituiu-se firmado no avanço da técnica e, por consequência, no postulado da obsolescência. Relaciona a importância memorial da revista com essa função subliminar: afirmar a sociedade a qual se referia como moderna porquanto capaz de ser técnica. Por fim, observa o papel da fotografia no âmbito da mencionada ideia.

Palavras-chave: História da fotografia; Revista de fotografia; Século XIX.

The modern and the obsolete in *Arte Photographica*

Abstract:

The magazine "A Arte Photographica" totaled 23 numbers published in the years of 1884 and 1885, in Porto, Portugal. As the name says, the theme was photography and, mainly, the photographic technique, common fact in the publication of that epoch focused on the professional and amateur photographer. It was said a magazine for amateurs and announced the photography as a modern event. The idea of the modern was shared in many regular publications in the nineteenth century and early 20th century. The text analyzes in this magazine, despite it has had brief duration, became a reference of Portuguese photography, as the statement of modern was constituted firm in the advance of the technical and, consequently, the postulate of obsolescence. Relates the importance memorial with the subliminal function: affirm the society which refers as modern while able to be technical. Finally, notes the role of photography in the scope of this idea.

Keywords: History of photography; Photography magazine; Nineteenth century.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Introdução

No ano de 2001, o Centro Português de Fotografia² lançou dois fac-símiles da revista *A Arte Photographica*, correspondendo aos dois volumes editados em 1884 e 1885, que continham, respectivamente, doze e onze números. A editora responsável pela publicação das edições originais na cidade do Porto, *Photographia Moderna*, reuniu aqueles a quem designou como “os mais distintos photographos amadores” para assinarem a direção literária e artística da revista. De fato, entre eles havia alguns que hoje são referência histórica para a fotografia portuguesa e europeia, como Carlos Relvas e sua filha, Margarida Relvas. Cada número da revista continha uma fototipia³ impressa pela Editora a partir de um clichê⁴ de algum dos “distintos” ou de outros fotógrafos convidados. A revista tornou-se um marco da divulgação de técnica, fotógrafos e eventos referentes à fotografia em Portugal e, se sua vida não foi longa, conseguiu, ainda assim, entrar para a história cultural daquele país.

Porém, não é a notoriedade histórica que teve a *Arte* como periódico oitocentista o que sugeriu a análise desenvolvida e apresentada neste texto, e sim, outro valor que se percebeu ao longo da sua publicação e que evidencia certa ideia, quiçá ainda existente: a afirmação do novo como resultado da técnica. E observou-se que a fotografia foi um veículo para tal pensamento.

Por outro lado, a *Arte* não é uma revista excepcional, mas antes, exemplar. Contudo, debruçar-se sobre ela vem de outras motivações, além da observação do progresso técnico, fato que sublinhou a fotografia no século XIX. Outro motivo é o de render-se ao encanto dessa elegante publicação que, tanto na forma quanto no conteúdo, sugeria a internacionalização, o contato entre os fotógrafos que admiravam e praticavam a fotografia sem a preocupação de viver à custa dela; que saboreavam a técnica como desafio e descoberta e que desejavam compartilhar o seu trabalho com os seus pares, estivessem no seu ou em outro país. Foi um momento memorável. Lembrá-lo é um estímulo à imaginação.

O que se faz a seguir é analisar os 23 números da revista sob os seguintes parâmetros: 1) a atualidade da revista como um produto de mercado; 2) a eleição das sessões e a aparição de temas que se referiam à técnica e 3) o discurso laudativo sobre o progresso.

² Órgão criado pelo Ministério da Cultura Português no ano de 1997 no local onde funcionou a Cadeia da Relação do Porto. Hoje opera sob tutela da Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. Ver em <http://www.cpf.pt/>.

³ Exceção feita à fotografia da primeira revista, que consistia em uma cópia do clichê sobre papel fotográfico com emulsão em gelatina.

⁴ Negativo em processo de gelatina sobre suporte de vidro.

Os elementos sobre os quais foram elaborados os parâmetros são colocados simultaneamente, de forma que, em poucas páginas e exemplos, a análise se processe a fim de vislumbrar a apologia ao moderno em detrimento ao antigo. São eles: menções a técnicas novas, informações acerca de processos ultrapassados, anúncios de novidades, divulgação das exposições cujo objetivo era apresentar a atualidade da fotografia, a referência ao domínio técnico dos fotógrafos exemplares e a desenvoltura técnica como distinção artística.

As linhas gerais da *A Arte Photographica*

Tratava-se de uma revista do seu tempo, porém com características advindas de eleições que, no conjunto, tornavam *A Arte* condizente com as possibilidades técnicas de uma editora então moderna. Assim, a composição gráfica definia-se tanto pela escolha de tipos e marcas decorativas ofertadas pelos recursos de impressão do momento (Figura 1) quanto pela distribuição das matérias e organização das colunas.

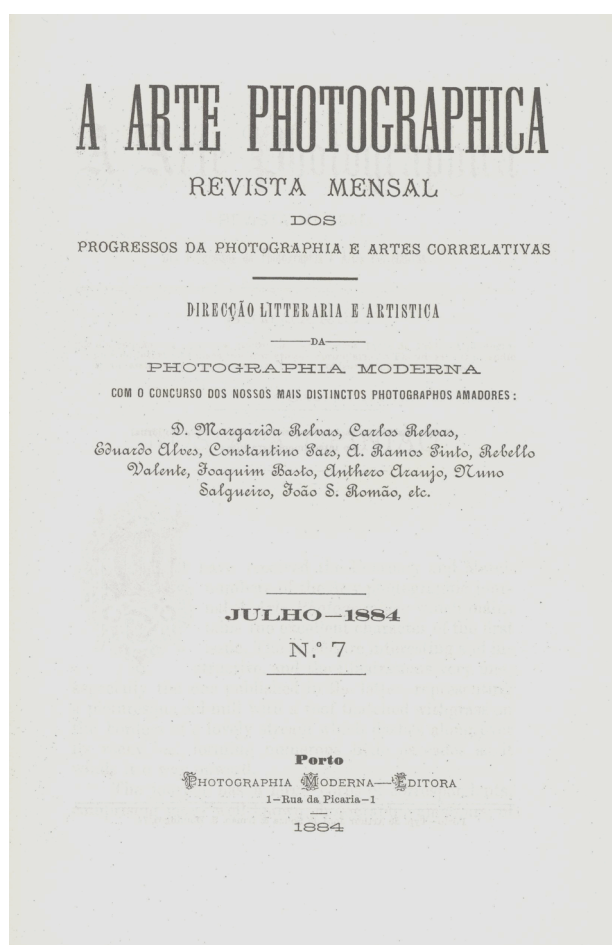


Figura 1: Folha de rosto da revista *A Arte Photographica*.

O tom festivo com que a contemporaneidade é afirmada comparece desde a primeira página da revista, na qual o editor apresenta o que pode ser entendido como a missão editorial do periódico:

E o seculo XIX, considerado debaixo do ponto de vista político e scientifico, é justamente denominado o século das luzes, estudado sob o ponto de vista especial da arte elle deve ser conhecido justamente como o seculo da LUZ. De facto, todas as maravilhas que actualmente se patenteam nas exposições photographicas, todos os esplendores que a arte humana, nas suas cooperações grandiosas com os primeiros agentes naturaes, lança diariamente á consideração e á admiração dos povos cultos, nasceram com o notavel seculo que atravessamos, certamente o mais extraordinário, o mais fertil, o mais beneficente de quanto a historia humana tem registrado.⁵ (1884, nº1, p.3)

Desde as palavras iniciais, portanto, a Revista, entendida como a formalização do pensamento dos seus editores – pessoas influentes em seu país para os valores da época – afirma e aprecia “o moderno”, que vem a ser o século XIX, em contraponto ao passado. E claramente a fotografia faz parte do esplendor dessa atualidade, contrapondo-se, em sua existência mesma, ao passado que não a conheceu: “No seculo XVIII, aliás tão ilustre, mórmente pela sua acção philosophica, não aparecem vestigios d’essa arte maravilhosa que transformaria o sol no mais exacto desenhador das criações naturaes”. (idem, p.4). Assim, a ideia de um processo progressivo e evento evolutivo é diretamente assumida nas últimas palavras da apresentação:

O que a arte photographica tem caminhado (...) iremol-o mostrando em successivas provas dos processos mais aperfeiçoados, porque todos os números d’esta revista, especialmente feita para registro periodico de toda a evolução da arte photographica (...) serão acompanhados de um specimen impresso pelos processos mais recentes, em meia placa [...]” (idem, p.5)

O princípio de atualidade fundado na técnica pode ser observado nas sessões da revista que tratavam exclusivamente de processos, manejos, fórmulas e equipamentos e temas contidos nos títulos: *Formulario*, *Doze Lições de Chimica Photographica Elementar*, *Apontamentos para a Photographia Instantanea e Specimens*. Constantes em quase todos os números do volume 1, a quantificação dessas sessões, apresentada na Tabela 1, informa a respeito de sua ocorrência e duração, mas o efetivo conteúdo da seção é que se destaca.

⁵ Optou-se por manter a grafia do português antigo de Portugal tal como se apresenta no fac-símile, a qual será mantida em todas as citações diretas da revista feitas no texto.

Título da Seção	Números em 1884	Números em 1885	Nº de páginas
Formulario	1,2,3,4, 5,6,7, 8,9,10,11, 12	1,2,3,4,5,6, 7, 9, 10,11	3 (média)
Doze Lições de Chimica Photographica Elementar	1,2,3, 4, 5,6,8,9, 10, 11, 12	-	6 (média)
Apontamentos para a Photographia Instantanea	1,2,3,4	-	3 (média)
Specimens	1,2,3,4,5,6,8,9, 10, 11, 12	1, 3 (o n. 2 saiu no n.3),4, 5,6,7, 10,11	½ página

Figura 2: tabela com as seções da Arte Photographica destinadas exclusivamente a apresentar a técnica.

Constata-se a seção *Formulario* como sendo a que atravessou todos os números da revista. Nela, apresentava-se a descrição dos processos que estavam em voga (*photoglyptia*, *phototypia de Husnik*, *negativos em gelatina*, *chromotypia e stannotypia*). Como nas demais sessões, quando a matéria era longa, dividia-se em diversos números. Iniciava, para cada processo, como um relatório de fórmulas propriamente ditas (V. I, p. 5 -8), seguido de um registro passo a passo do seu preparo (V I, p. 38-41) até chegar ao comentário de suas aplicações (V. I, p. 131-136). A revista não informava a procedência das fórmulas, mas supõe-se, pelo conteúdo de outras matérias, que os textos eram traduzidos de alguns dos muitos manuais e tratados que estavam publicados.

A seção *Doze lições de chimica photographica elementar*, conforme o título anunciava, restringiu-se a apresentar uma lição por número de partes do livro de Arnold Spiller⁶, o qual, curiosamente, não está listado na bibliografia que a revista apresenta nos dois primeiros números do V.I. A tradução das partes publicadas do livro foi assinada pelas iniciais I.C., possivelmente um colaborador da revista que não se identificou⁷. As razões pelas quais foi selecionada essa obra, entre tantas outras, não são apresentadas, mas é possível supor que o texto tenha sido bastante consultado, visto o processamento químico do material sensível ser realizado pelo próprio fotógrafo que, em geral, poderia não ter conhecimentos de

⁶ Arnold Spiller foi professor de química da Universidade de Oxford e publicou em 1882 a obra *Elementary treatise on photographic chemistry*, pela própria universidade. O livro foi reeditado pela General Books em 2010 e, no mesmo ano, pela Bibliolife, a partir da edição de 1923. Em 1884 só havia a edição original em inglês que, conforme já foi citado, não consta na bibliografia apresentada pela revista.

⁷ As iniciais não correspondem aos nomes dos colaboradores listados no editorial da revista. Portanto, podem ser as iniciais de um cognome ou do nome de articulistas não mencionados, ainda que, na capa do número 1, estejam listados dez nomes, após os quais consta “etc”, indicando haver outros não listados.

química para saber como preparar corretamente as soluções e como proceder quanto ao seu emprego.

A seção *Apontamentos para a fotografia instantânea* durou quatro números no primeiro ano e correspondia à radução, igualmente assinada pelas iniciais, de uma crônica de um fotógrafo amador (que assim se identifica no início do texto) a respeito de como conseguir melhores resultados na tomada de fotografias instantâneas. Percebe-se, ao longo do texto, o que vem a ser essa modalidade de fotografia quando o autor escreve que o conteúdo do seu relato é a avaliação do procedimento para “[...] fixar instantânea mente a imagem fiel de todas as phases de um acontecimento qualquer [...]” (V.I, p.14). Portanto, conclui-se que se tratava da fotografia destinada a registrar o movimento durante a luz do dia. É importante sublinhar que, no mesmo período, Eadweard Muybridge já era conhecido por seus trabalhos com o registro fotográfico do movimento animal⁸.

Assim, a fotografia instantânea poderia representar tanto um campo de possibilidades a ser conquistado quanto um desafio técnico a ser vencido. Em ambos os casos, o tema enquadrava-se claramente nos objetivos da revista. O autor informava, em dado momento do texto, a melhor distância para tomar a fotografia instantânea que, felizmente, era “[...] precisamente a distancia a que se colloca geralmente o espectador que occupa a mais vulgar sacada de um primeiro andar para ver desfilar um cortejo cívico ou assistir a qualquer festejo publico”. (V. I, p.16). Na sequência, o autor informa a objetiva necessária e as razões para o seu uso, salientando que “A fotografia não mente nunca (...) e se por acaso vêmos em certas paisagens, torres ou chaminés que se abraçam em amoroso amplexo, temos de accusar o operador que não soube servir-se dos aparelhos” (ibdem).

Na seção *Specimens*, o editor referia-se à fotografia impressa na capa, descrevendo tanto o equipamento quanto o material empregado na fotografia e no processo de impressão. O editor, no primeiro número, dedicou parte da seção ao destaque de aspectos do local fotografado por Margarida Relvas⁹ (Figura 2) e ao elogio do trabalho da fotógrafa. Em outros

⁸ O fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, radicado nos Estados Unidos, em 1855, ficou conhecido por desenvolver aparelhos e técnicas para captar o movimento a partir de 1877. No ano seguinte, foram divulgadas as cópias em papel de albumina dos negativos obtidos com o registro de um cavalo galopando.

⁹ Margarida Relvas era a filha mais moça de Carlos Relvas e é considerada por alguns a primeira fotógrafa de Portugal (ver em <http://retrovisor.blogs.sapo.pt/94937.html>). No entanto, Oliveira (2006), que assina os textos da publicação “Carlos Relvas e sua Casa-Estúdio”, informa não ter encontrado evidências da importância de Margarida como fotógrafa (p. 80). O autor chega a questionar a possibilidade de serem de sua autoria as obras a ela atribuídas. Mas, tanto a *A Arte Photographica*, a *Ilustração Universal*, ambas de 1884, e o *Diario Ilustrado*, de 1891, apresentam fotografias e menção ao destacado trabalho de Margarida. O próprio autor reconhece não haver consonância entre os temas que marcam as fotografias atribuídas à Margarida e aqueles das fotos assinadas pelo pai, a saber, o estudo de flores. Observa-se, entretanto, não ser este o tema que consta nas duas fotografias publicadas em *A Arte*.

números, ocorrerá o mesmo. No entanto, em todos, a descrição técnica aparece. No primeiro, faz-se importante saber que cada exemplar da revista continha uma cópia em papel fotográfico do negativo de Margarida:

“Imprimimol-o nos nossos ateliers, com o papel de gelatina bromure da casa Hutinet, de Paris. Apesar da tiragem não ser das mais limitadas, foi trabalho corrente dalgumas horas, á noute, á luz d’uma modestíssima vella de stearina. O cliché, que como todos de gelatino, é um pouco moroso na impressão, exigia apenas 10 segundos, a dous decímetros de distancia do foco luminoso”. (V. I, p.32)



Figura 2: Clichê de Margarida Relvas copiado pela Editora Photographia Moderna

Havia correspondência entre o processo do *specimen* – tanto o processo de obtenção do clichê quanto o de reprodução para a revista – e os processos apresentados na seção *Formulario*. É manifesto o caráter relacional das matérias, que permite assegurar a consideração de que o aspecto dominante da revista era o provimento de informações técnicas para seus leitores.

Entre outros, destaca-se um dado fornecido pela indicação bibliográfica que a revista faz nos dois primeiros números. A referida seção foi dividida em *Jornaes Photographicos*, publicados em francês, inglês, dinamarquês, holandês, italiano, alemão, russo e português

(idioma no qual só é citada a própria revista). A subdivisão seguinte são os anuários existentes na França, Áustria, Inglaterra e na “America Ingleza”. A terceira subdivisão é a *Bibliographia Geral*, também dividida por idiomas. No primeiro número, foram listadas obras em português (apenas duas e, novamente, uma é a própria revista) e em francês. Neste idioma, foram listados 119 títulos, em sua maioria sem data de publicação, mas incluiu-se a obra de Daguerre, de 1839¹⁰. Supõe-se, a julgar pela listagem apresentada no segundo número da revista, que se trata de uma bibliografia bastante completa para a época. Nesse rol, o número de títulos em francês chega a 144. Ainda se listam os títulos em inglês, alemão, russo, italiano e espanhol. A maioria deles versa a respeito dos processos e constitui-se de obras que podem ser consideradas tratados ou manuais envolvendo técnicas, procedimentos e equipamentos.

Há de se considerar que a fotografia ainda era, àquela altura, muito jovem para ter uma história a ser contada. Tamanha juventude também impedia que os reflexos de sua existência na sociedade fossem percebidos, notados e discutidos. Desse modo, não é inesperado que a bibliografia relativa a esse meio fosse operacional e que se dedicasse a instruir os fotógrafos que tanto buscavam na técnica meio de vida como diletantismo. O que é evidente e se faz destacar é o fato de que a técnica era um emaranhado de procedimentos e possibilidades, cujo adequado ou inadequado exercício determinava o bom e o mau fotógrafo.

O Mundo Moderno nas Exposições

O campo dos profissionais e dos amadores era interseccionado pela técnica. Ao longo dos 23 números de *A Arte*, as exposições nacionais, internacionais e locais, promovidas por sociedades, associações e outras entidades, eram frequentes. Comentários dessas exposições, feitos pelos articulistas da revista, desenhavam o panorama de usos da fotografia e dos interesses relativos às possibilidades que o efervescente século deixava pressentir. O comentário do editor (não identificado) acerca da *Exposição da Sociedade Photographica de Londres* (V. I, p. 17-18) destaca os progressos da fotografia astronômica (com a reprodução da Nebulosa de Orion), das impressões fotomecânicas de Woodbury, das fotografias noturnas do Tenente Hawker, das provas de *Shadboldt* obtidas de um balão, das provas instantâneas de Lugardon e dos aparelhos que constituem novidades. Cita a “machina electrica de retoque” que, segundo a descrição, carecia de uma utilidade evidente, restringindo-se, então, ao campo das curiosidades.

¹⁰ DAGUERRE. *Histoire et descriptio du daguerreotype et de diorama*, 1839.

Outra exposição anunciada é a promovida pela *London Stereoscopic and Photographic Company* (V.II, nº17, p.140), ocorrida entre os meses de abril e maio do ano de 1885. A matéria faz registrar as premiações conferidas nas treze classes, dentre as quais se destaca a menção feita às fotografias instantâneas e de velocidade.

No número seguinte, a revista divulgou o programa da *Exposição Internacional da Associação Photographica de Dundee e Este da Escossia*, que se realizaria no ano seguinte (idem, nº 18, p. 171). Nesse mesmo número, a revista publica o texto de um colaborador do *Anthony's Photographic Bulletin* (p.173-175), quem primeiro apresenta a importância dessas exposições para o desenvolvimento da *arte photographica* e depois enumera várias importantes exposições, sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra. O autor destaca que “As exposições só podem dar bom resultado quando cada expositor se lembra de que expõe trabalhos para o progresso geral da arte [...]” (p. 175).

Porém, o destaque manifesto neste estudo é para a Exposição Internacional de Photographia no Porto, promovida pelos proprietários da Editora Photographia Moderna, que começou a ser delineada (e anunciada) em novembro de 1884. Em janeiro do ano seguinte, foram lançados o edital e o programa da exposição que se realizaria em setembro do mesmo ano. Contemplava, como era corrente às exposições da época, todos os ramos da fotografia e todos os agentes desse meio, o que se traduzia em um vasto público de profissionais, amadores, comerciantes e fabricantes de equipamentos e materiais. Apresentava catorze categorias abertas à inscrição, dentre as quais onze organizavam as provas negativas e positivas em diferentes grupos de processos; uma categoria destinava-se a apresentar equipamentos e acessórios e duas outras entre literatura sobre fotografia e publicações periódicas (V.II, p. 19). O programa foi publicado na revista em três idiomas além do português (espanhol, francês e inglês) e, nos meses seguintes, até setembro, a revista noticiava o êxito das inscrições estrangeiras que chegavam para o evento. Nomes importantes da fotografia eram divulgados quando a inscrição era recebida.

No entanto, no mês de abertura da exposição, em setembro, pequena nota em um terço de coluna informava que a comissão executiva da Exposição a adiava para março do ano seguinte. As razões seriam duas: o tempo exíguo para as dimensões pretendidas ao evento e a “[...] epidemia da nossa vizinha Hespanha, que dificultava extraordinariamente os transportes de productos e desanimava os concorrentes”. (V.II, p. 273)¹¹. Nos meses seguintes, confirmou-se a notícia da nova data da exposição em março. No entanto, o último número da

¹¹Possivelmente o editor referiu-se à epidemia de cólera que matou em torno de 120 mil pessoas na Espanha em 1885.

revista foi publicado em novembro de 1885 e nele a notícia da exposição esclarece que no número de dezembro seria divulgada a lista atualizada de expositores. As matérias do último número publicado sugerem que o encerramento da revista não estava previsto, mas é fato que não houve publicação do número 24, em dezembro, tampouco de qualquer outro, a partir dessa data. Encerrada a revista, não é possível saber, através dela, se ocorreu a exposição que pretendia se igualar às demais noticiadas durante os dois anos de existência do periódico.

Embora constituindo um tema à parte, com relevância própria, as exposições fotográficas cumpriam o importante papel de internacionalizar as produções nacionais, fazendo-as marcos dos avanços técnicos. A cada nova exposição, melhorias ou promessas de novos processos faziam-se anunciar, e reiterava-se, especialmente nas premiações, o postulado da fotografia como arte.

Outros temas, outras técnicas

Conforme já se escreveu antes, mesmo as sessões que não parecem dirigir-se à técnica fotográfica, em uma leitura mais atenta, revelam-se como discurso de um fazer, sobretudo, normatizado. Assim é que, em 1984, a revista publicou matérias isoladas com temas que se revelam nos títulos: *Clichés pelliculares a gelatina; Conservação de placas a gelatina; Emprego do cianeto de potássio; Negativos de nuvens e seus usos; Notas práticas sobre o retoque; Objectivas; Papel positivo rápido; As placas isochromaticas; Photochimica e salpicão; Photographia a côres naturaes; Photographia sobre madeira e porcelana; A procura da melhor placa; Reforçador a nitrato d'uranio; Retoque dos negativos a gelatina; Trabalho de coloração* e ainda outras matérias. O mesmo ocorrerá no ano de 1885, com temas semelhantes, versando sobre aconselhamentos no emprego de materiais, equipamentos e informando os procedimentos corretos. Não se tratava de sessões, mas de crônicas, traduções de textos curtos, notícias ou notas que ocupavam poucas linhas ou algumas páginas.

Todavia, entre todas as matérias, algumas são mais elucidativas do quanto a revista fazia convergir todas as informações sob a égide da técnica. Primeiramente, destaca-se a crônica intitulada *Cautella com os impostores* (V. I, p. 111-113), assinada pelas iniciais S.F. Nesse texto, o autor inicia, afirmando que “Em toda a parte e em todos os tempos tem apparecido individuos com a bossa mais ou menos desenvolvida para abusar da credulidade e da ignorancia dos outros. A arte photographica não tem sido isenta d'este peccado [...]” (p.111). Conta o autor que, no ano de 1876, ocorreu de um cidadão, em determinado lugar da França, ter espalhado um prospecto com o nome de *Photo-Poly-Typia*, onde anunciava um processo pelo qual, entre outras maravilhas, era possível fazer um “retrato em formato natural

tão perfeito e bello como a craion ou a esfuminho, por um preço muito módico” (p.112). O cronista lista todas as promessas do prospecto e confessa que se rendeu a elas, enviando para o endereço do impresso os valores solicitados. A encomenda demorou, mas, ainda que tardia, chegou ao destino do cronista. Para sua grande decepção, não se tratava de técnica nova, mas de um embuste, resumido em duas pequenas cópias obtidas a partir de um negativo em suporte de vidro despolido, acompanhadas de um manuscrito que eram “[...] algumas considerações e receitas que eu já conhecia, pelas ter lido nos tratados de fotografia de Monckhoven, Lièbert e outros” (p.113). Ao contar como foi enganado, o cronista revela sua expectativa, supondo-se compartilhada com a comunidade leitora da revista.



Figura 3: Impressão a partir de um negativo de Carlos Relvas. Capa de *A Arte Photographica*, nº12.

Na sequência, destacam-se as matérias publicadas sob o título *Do efeito artístico em fotografia*, nos números 10, 11 e 12 da revista, correspondendo a um texto dividido em três partes, assinadas por Robinson, e que vem a ser um excerto traduzido para o português da

obra de Henry Peach Robinson¹². O texto ocupa três páginas no número 10, cinco no número 11 e três no número 12. Nesse último, a imagem da capa é uma fotogliptia de um negativo de Carlos Relvas, intitulado “Costumes dos arredores de Vianna”, evidente fotografia de estúdio na qual o cenário simula um ambiente externo onde uma campesina com trajes típicos encontra-se sentada em pose que lembra muito as fotografias de Robinson (Figura 3).

O Antigo

O contraponto ao progresso das técnicas ocorreu sob diferentes formas. Naqueles dois anos da penúltima década do século XIX, a fotografia já tinha a noção de obsolescência, que aparece, nomeadamente, na seção intitulada “Processos abandonados”.

A referida seção apareceu no número 12 do ano de 1884, e em seis números do ano seguinte, somando, ao todo, sete ocorrências entre os 23 números da revista. Os processos citados como antigos foram: “colodio húmido” (n.11/ 1885); “colodio seco” (n.14/1885), “processo saint victor” (nº15/1885), “processo taupenot” (nº20/1885); “emulsao a collodio” (nº21 e 22/1885). Anunciou-se na vigésima-primeira revista que a seção “processos abandonados” se dedicaria aos melhores processos de “collodio chloreto”, os quais o autor faz ressaltar não se tratarem propriamente de processos que já deixaram de ser praticados, mas que se tornaram desatendidos pela indústria e, portanto, se ainda existentes, restringiam-se à prática diletante. A informação que veicula a matéria e que interessa a este texto é que os processos fotográficos, nos oitocentos, eram numerosos e estavam sujeitos às decisões dos fabricantes. Ou seja, ainda que, aos olhos do presente, a prática fotográfica, amadora ou profissional, pareça ser um trabalho de atelier, para a sociedade da época, tratava-se de um produto industrial, então já regido pelas leis do mercado, intensamente determinado pela técnica e pela tecnologia e sujeito, continuamente, à superação. Assim, a obsolescência, naquela época, já se inscrevia como um dos fatores determinantes para a consolidação da fotografia como um recurso moderno, próprio de uma sociedade moderna.

Destacam-se, nada obstante, os comentários que reportam a um tempo no qual a fotografia era campo de imensos esforços para modestos resultados. Na edição nº 14, o cronista já mencionado, que usava as iniciais I.C., observa que:

Os que começaram na photographia na era da gelatina bromada são verdadeiramente uns privilegiados e uns eleitos. A’s vezes muito longe da história minuciosa de todas as conquistas, não lhes passa

¹² *Pictorial Effect in Photography*, lançada em 1896, foi a obra na qual o fotógrafo inglês Henry Peach Robinson apresentou a fotomontagem como um princípio para produzir fotografias que, seguindo as regras da arte, lograssem obter valor estético.

sequer pela ideia que luctas, que desânimos, que trabalhos para chegar a este maravilhoso processo que, agora, parece tão simples. E se acaso d'alguma coisa se admiram – é de que ele não tivesse sido conseguido mais cedo. (p.33)

Na crônica em destaque, intitulada “Minuto a minuto, palmo a palmo”, o autor segue lembrando de quando surgiu o colódio úmido e como todos, naquele momento, julgaram-no “a última palavra nos processos negativos” (idem), concordando que se tratava de um processo perfeito, embora só para os que a ele dedicassem “estudo aturado e lucido” (idem). No entanto, o uso regular revelou que suas qualidades só se adaptavam ao emprego no estúdio. Para tomadas no exterior, o colódio tornava-se embaraçoso e o número de insucessos era enorme. Foi esta a razão que levou incontáveis experimentadores à procura de um processo seco, a maioria obtendo, apenas, fórmulas mal-sucedidas, decorrentes de adaptações insuficientes. Como a solução ligante que continha os sais sensíveis à luz era o grande problema para a obtenção de uma chapa seca, as tentativas de materiais a serem usados foram incontáveis e o cronista cita algumas (mel, mel alcoolizado, açúcar, xarope de limão, leite, cerveja, vinho da madeira, chá, café e outros tantos itens)¹³. Em matéria sobre o colódio seco, na seção “Processos abandonados” (nº14, p.45), o autor, antes de fornecer a fórmula do processo a tanino, do Major Russel, conta que, anterior ao citado, não havia qualquer processo a seco que desse melhores resultados, tanto em quantidade quanto em qualidade. No entanto, destaca que “[...] os operadores que fazem alguma coisa que se possa ver, são os que não tiram mais do que três a quatro vistas por dia” (p.47). Estava o autor referindo-se à tomada externa que, conforme já se concluiu, foi a demanda que eliminou, por fim, o uso do colódio úmido.

Observa-se também que, entre o colódio úmido e o processo de gelatina com brometo de prata¹⁴, ocorreu uma série de tentativas de promover placas secas, fato que constituiu um período de transição para a era da fotografia industrial, marcada, sobretudo, pelo fato de que tanto a emulsão quanto a colocação desta sobre o suporte de vidro ou papel eram feitas industrialmente. O autor escreve justo neste momento e, portanto, refere-se, na sua crônica, ao

¹³ Essas substâncias eram acrescidas ao colódio de modo a mantê-lo úmido por mais tempo, permitindo que ao fotógrafo fosse dispensada a revelação da chapa imediatamente à exposição na câmera.

¹⁴ Segundo Pavão (1997, p.38), o grande problema das primeiras placas de colódio seco era a sensibilidade à luz, que era metade da sensibilidade da placa úmida. No entanto, na década de 1860, já havia placas secas com sensibilidade semelhante à da úmida (p.38). Todavia, por razões de outra ordem, essas placas não substituíram o processo do colódio úmido. Já as placas de vidro, emulsionadas com gelatina e brometo de prata, lançadas em 1870, foram o grande advento em termos de praticidade e, de fato, vieram a substituir os processos anteriores. O cronista, portanto, refere-se a esse período em contraponto ao dos processos sem emulsão (colódio úmido e seco).

período anterior que, segundo ele, merece ser lembrado para que se valorizem as facilidades do então presente.

O percurso de aperfeiçoamento dos processos é muito elucidativo da ideia de evolução tecnológica, presente na revista tanto nas matérias relativas às técnicas quanto nas crônicas e demais seções. O fato citado não está alijado do contexto da industrialização da fotografia, que se pode considerar iniciando, justamente, na década de 1880.

A relação entre a fotografia e a indústria, portanto, supera aquela que considera a primeira apenas um invento moderno. De fato o foi. Todavia, não se esgota aí a trama que se observa. Segundo enunciou o pintor Alfred Stevens, em 1886, “A invenção da fotografia produziu uma revolução na arte quase tão grande como as estradas de ferro produziram na indústria”¹⁵. Logo, a fotografia, no seu tempo, já tinha reconhecido o próprio impacto na percepção e visão do homem oitocentista sobre a natureza. O que se desenhou no último quarto do século XIX foi a passagem dela à condição de um produto industrial que, ao mesmo tempo em que registrava as mudanças vividas pelas sociedades urbanas, mudava conforme a técnica que a ordenava.

O fotógrafo, amador ou profissional (mais, ainda, o amador), passou a ser um agente passivo nesse duplo processo de dar a ver a si própria a sociedade industrial e fazê-lo como uma técnica cuja lógica se construía enquanto produto parcialmente gerado pela indústria. Em seu estudo referente às relações entre a fotografia e cidade, no período das grandes mudanças urbanas, notadamente o da remodelação de Paris por Hausmann, Elvire Perego nota como no período em questão “O fotógrafo, portanto, exercia o papel comumente atribuído aos artistas, de mediador entre o mundo exterior (isto é, o dos novos campos da percepção) e a sociedade contemporânea”. (PEREGO, 1997, p.197). Empenhados em deslindar os problemas da técnica fotográfica, ou demandados pelas diferentes situações nas quais o registro se fazia desejável, os fotógrafos experimentavam e participavam, muitas vezes, de um mundo que só se fazia acessível visualmente a um grupo maior de pessoas através de suas fotografias. É nesse contexto que revistas como a *A Arte Photographica* surgiram e é a ele que se referem, refletindo-o.

Aspectos finais

A técnica era árdua, e os resultados, com muita frequência, evidenciavam o fracasso. O já citado I.C. publicou uma crônica no segundo número de 1884, na qual expressa com

¹⁵ Apude PEREGO, Elvire. *The urban machine: architecture and industry*. Tradução da autora.

clareza o impacto da assertiva na vida de quem optasse por ser fotógrafo. Concluiu a crônica, intitulada *Considerações Geraes*, com a seguinte reflexão:

A fotografia é deveras exigente e caprichosa – qualquer pequeno descuido nas diferentes manipulações, qualquer pequeno esquecimento, a falta exígua d'uma precaução qualquer – traz fatalmente uma série d'insucessos que, além da despesa considerável mimoseiam-nos com o aborrecimento e o tédio depressa. (p.38)

O cronista desenha, no caso que tão divertidamente conta, o que parece ter sido o panorama da fotografia no século XIX: promessas que traduziam um momento de incipiente industrialização, com a expectativa de resultados que superassem os fracassos e fossem capazes de reproduzir a natureza por meio de processos que isentassem o operador de um esforço inacabável para conseguir uma boa imagem.

Em outra matéria, publicada no ano mesmo da anterior, intitulada *Carta de Cunha Moraes*, vislumbram-se as dificuldades das técnicas de então. O nome que dá título à matéria era de um fotógrafo português que escrevia de Londres, onde se encontrava para assistir à *Exposição Photographica da Photographic Society of Great Britain*. Conta em redação ao editor de A Arte:

Tenho querido colleccionar algumas photographias para te remetter, mas é difficil conseguir trabalhos perfeitos entre os milhares de photographias que se encontram nas diversas lojas: Tenho visto muito mais de 20 ou 30 copias diversas da ponte de Londres e só hoje consegui obter essa que te envio, que é a melhor. (VI, p.316).

Em um arroubo de elogio, o editor comenta que a cópia enviada, mesmo sendo boa, era inferior às fotografias feitas por ele. Contudo, o depoimento do viajante, em solo de onde boa parte da bibliografia técnica indicada pela revista era oriunda, esclarece a avidez por informação que ajudasse o fotógrafo português a chegar a resultados meritórios. Constatou-se, pelas próprias informações fornecidas na revista, que a fotografia em Portugal não era tão divulgada quanto em outros países europeus. E a fotografia, uma vez aliada a um invento moderno, teria, no domínio da sua técnica, a possibilidade de expressar tal condição. Ser um país com grande exponencial fotográfico contribuía para que fosse considerado um país moderno, justamente porque a fotografia era um produto da ciência aplicada, lançado à indústria em irrefreável processo de inovação. Assim, a fotografia poderia representar um índice de considerável valor subjetivo, capaz de fornecer um estrato do nível de modernização de determinado lugar (cidade ou país).

Se a ocorrência de situações de intensa mudança atestava o advento do moderno, a prática, a divulgação e a industrialização da fotografia poderiam ser uma situação em si, ao mesmo tempo em que a fotografia viria a ser o veículo para fornecer a comprovação das mudanças, como o foram as fotografias de Charles Marville da remodelação de Paris durante a prefeitura do Barão Haussmann (PEREGO, 1998, p. 199-200).

Dessa forma, esperava-se que ocorresse a obsolescência de processos e materiais, porque nisso residia a lógica do incremento tecnológico. Assim surge *A Arte Photographica*, tentando cumprir a missão de ajudar na formação de fotógrafos portugueses, de divulgar a fotografia portuguesa (dentro e fora do país) e de atestar a modernidade de onde se encontrava. A estrutura, a composição das seções, os temas tratados e as notícias veiculadas respondiam pela missão de sua existência. Por outro lado, a sua breve duração, as imagens que os seus fotógrafos produziam e as crônicas sobre a fotografia em Portugal refletem um estado no qual a aspiração pelo moderno ainda é um projeto, um esforço e uma aposta, sem concretude suficiente para afirmá-lo já real.

Referências

A arte photographica. Revista mensal dos progressos da fotografia e das artes correlativas. Porto: Photographia Moderna, v.1, jan.-dez. 1884. Facsímile. Porto: CPF, 2001.

A arte photographica. Porto: Photographia Moderna, v.2, jan.-nov. 1885. Facsímile. Porto: CPF, 2001.

PAVÃO, Luís. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997. 335p.

PEREGO, Elvire. The urban machine: architecture and industry. In FRIZOT, Michel (edit.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998. p.197-223. 776p.