

Manuais de fotografia do século XIX

Baudelaire deixou explícito na crítica ao Salão de 1859 que “a indústria fotográfica à época era o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluir seus esboços”. Nadar, ao lembrar os primeiros momentos da prática fotográfica, compartilha da mesma opinião do amigo e em seu livro *Quand j'étais photographe* no capítulo destinado aos “primitivos da fotografia”, escreve que “qualquer um mesmo desclassificado ou sem qualificação, podia tornar-se fotógrafo”:

Aussi tout un chacun déclassé ou à classer s'installait photographe: clerc d'étude qui avait un peu négligé de rentre à l'heure un jour de recette, ténor de café-concert ayant perdu sa note, concierge atteint de la nostalgie artistique – ils s'intitulaient tous: artistique! – peintres ratés, sculpteurs manqués affluèrent, et on y vit même reluire un cuisinier : n'a-t-on pas dit que la cuisine est elle-même une chimie? (Nadar, 1998, p.83)

A maioria desses profissionais oriundos das mais diferentes profissões que ingressou na fotografia, passou a praticar, de preferência, o gênero *portrait*. Após o advento da *carte de visite*, houve um *boom* profissional. Os pesquisadores especializados no surgimento e crescimento da profissão, na época, comprovam que em Paris, em cinco anos, de 1851 a 1856, os ateliês fotográficos que tinham o *portrait* como atividade predominante, passaram de vinte e nove a cento e sessenta e um. Os preços módicos do *portrait carte* garantiram definitivamente sua popularidade.

Um anúncio publicado no jornal *Figaro*, em 1862, divulga que Disdéri “vende 25 cópias de duas poses por trinta francos, 60 cópias de três poses por cinquenta e pelo preço de um *portrait* ‘grandeur nature’, o cliente leva cem cartões de quatro poses e distribui generosamente sua imagem”⁶⁴. (Sagne, 1986, p. 60) Esse preço torna-se bem atraente não só para os clientes, como para aqueles

⁶⁴ Une annonce parue dans le Figaro en 1862 précise que Disdéri vend vingt-cinq copies de deux poses pour trente francs, soixante copies de trois poses pour cinquante francs et cent copies de quatre poses pour cent francs. Pour le prix d'un portrait « grandeur nature », le client emporte cent cartes de quatre poses et distribue généreusement son image.

que buscavam alternativas profissionais para sobreviverem e não podiam vender uma foto, por exemplo, como Nadar, a 100 francos.

Esse quadro variado de profissionais ainda sem formação, mas crescente a cada dia, necessitava de esclarecimentos sobre a nova técnica e da nova arte. Além dos amadores que também necessitavam de informação. É com o objetivo de suprir essa carência, bem como de se legitimar seu *savoir faire*, que muitos dos ateliês já renomados na época publicaram manuais de fotografia. Quem seriam os leitores desses manuais? Por uma amostragem de oito manuais consultados por mim, os autores de um modo geral evocam os seus leitores na introdução, deixando claro que estes seriam, em sua maior parte, novos profissionais interessados em aprender ou aprimorar seus conhecimentos para conseguir melhores resultados com seus clientes. Esses leitores poderiam ser também amadores mas, pelo conteúdo das obras ficava-se sabendo que “esses praticantes deveriam dispor de habilidade para manipulação de processos químicos, conhecimentos estéticos e empenho para trabalhar com câmaras e apetrechos volumosos e pesados”.(Mendes, In Fabris, 1991, p. 93)

O enfoque nos textos dos manuais é interessante pois “eles são parte intrínseca de uma história da produção fotográfica no aspecto que é mais relegado a segundo plano: o ensino e o aprendizado”.(Mendes, In Fabris, 1991, p. 83) Por outro lado, através dos manuais, é possível entrar em contato com os produtores e operadores diretos da fotografia que disseminavam sua experiência através desses pequenos livros. Muito do que foi-se tornando a fotografia à época deve-se a essa transmissão de conhecimentos empíricos a partir desses textos. Eles são em sua maioria objetivos, técnicos, de linguagem direta e simples, tendo realmente a didática como marca.

Há outra preocupação dos autores dos manuais, que seria a de divulgar a experiência de cada profissional em benefício do progresso da fotografia, em geral, justificável pelo fato de, sendo uma descoberta recente, produzir erros e acertos ainda mal diagnosticados, podendo a prática e a divulgação do trabalho de cada profissional contribuir para seu aperfeiçoamento. O fotógrafo Gustave Le Gray comenta sobre isso em um dos seus manuais intitulado *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, datado de 1850: “seria desejável que cada

um publicasse francamente o fruto de suas descobertas, o que resultaria evidentemente em um progresso e um impulso enormes⁶⁵. (Le Gray, 1850, p. 24)

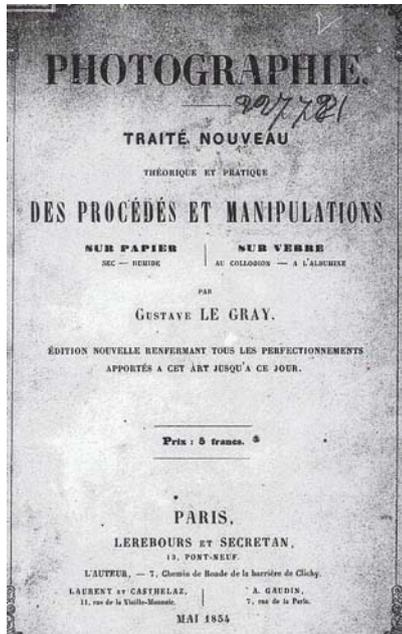


Foto 1

Os manuais pretendiam dar conta dos aspectos ótico, químico, prático e estético da fotografia. Os autores se esmeravam em descrever passo a passo à receita química com todos os detalhes para se obter um bom resultado. Explicavam também a constituição dos ateliês, o manuseio da luz, as poses dos modelos, a representação fiel do retratado, a apreensão da cor, a relação com o cliente, a aquisição da câmera. Há ainda presente em todos a preocupação com o passado e o futuro da fotografia. Cada um narra, de acordo com sua perspectiva, como via a fotografia até então e arriscava prever o que ela seria em um futuro próximo. É unânime a preocupação de tornar a fotografia uma arte e contribuir para que isso de fato aconteça, apesar de cada autor se aproximar desse paradigma artístico de maneira diferente. Alguns já se consideram artistas, outros falam da fotografia como arte mas intitulam-se operadores. E há aqueles que distinguem os artistas dos amadores, compreendendo, como artistas, os profissionais, e como amadores, os que não viam na fotografia um meio de sobrevivência. Em alguns

⁶⁵ Il serait à désirer que chacun publiât franchement le fruit de ses découvertes, il en résulterait évidemment un progrès et une impulsion immense.

casos, há certa arbitrariedade de sentido no que tange à palavra profissional artista. Pois há ainda os que não consideram artistas os profissionais bem sucedidos profissionalmente. Le Gray, por exemplo, na introdução de seu *Tratado*, em que defende o procedimento do negativo sobre papel em detrimento do negativo de vidro, afirma que deseja ser útil aos “amadores” e aos “artistas” publicando os procedimentos que suas pesquisas e sua experiência o fizeram reconhecer como os mais corretos e os mais práticos.

Félix Nadar não escreveu manuais: publicou artigos em vários jornais e, especificamente no *La Lumiere*, especializado em fotografia. Ao fim da vida, deixou uma autobiografia recheada de histórias onde especialistas franceses apontam furos a respeito de fatos, mas a que se recorre muito como testemunho biográfico.

5.1

Disdéri ensaísta

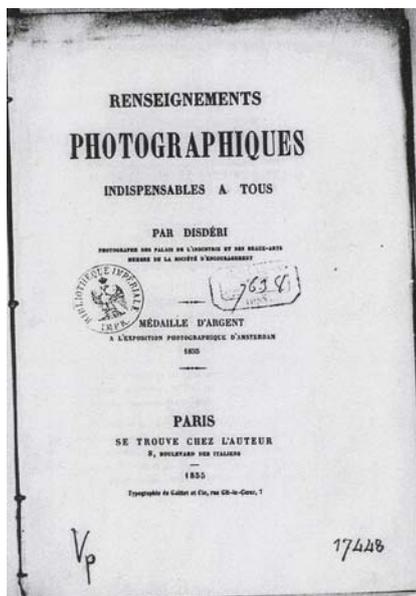


Foto 2

Disdéri, ao contrário de Nadar, e como muitos dos proprietários de ateliês da época, escreveu três manuais⁶⁶, um deles dedicado à técnica e à química fotográficas, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*; (1853)

⁶⁶Já citados no capítulo 2 desta tese.

outro enfocando informações gerais indispensáveis a todos, *Renseignements photographiques indispensables a tous* (1855) e outro ainda um representando a síntese dos dois, mas onde direciona seu foco especificamente para a arte da fotografia, *Essay sur l'art de la photographie*(1862). É aí que ele tece preciosas reflexões sobre as qualidades artísticas da nova linguagem e sobre questões aprofundadas referentes à teoria do *portrait*, que fazem diálogo com as do crítico Francis Wey. Disdéri ainda publicou também artigos no jornal *La Lumiere*.

A proposta de Disdéri, enquanto autor de manual técnico e de reflexões sobre a fotografia, é ambiciosa e vai muito além do que os outros autores pretendiam na época. Disdéri não elabora somente simples literatura preocupada em conduzir fórmulas para se obter sucesso no ato de fotografar. *Reseignements* diferencia-se dos outros manuais pelo desejo do autor de escrever não só para os profissionais ou amadores que vão executar a fotografia, mas também para as pessoas que, enquanto clientes, desejam ser fotografadas: « Que le public veuille bien parcourir cet opuscule, et, si un jour il a recours soit à moi, soit à l'un de mes confrères, il pourra, en suivant les conseils que je lui donne, faciliter la tâche de l'artiste et contribuer lui-même à la réussite du portrait ». (Disdéri, 1855, p. 10)

O fotógrafo inclui o modelo e potencial cliente na sua preocupação com a fotografia, já deixando claro seu papel de co-participação no ato fotográfico. Ao pensar no cliente como leitor, Disdéri então adapta seu estilo de escrever, tendo em vista que será lido não só por ávidos profissionais ou interessados na parte prática da fotografia, mas por pessoas que poderão usufruir de sua literatura visando também uma prática, a de obterem uma boa imagem de si mesmos. Só que a pessoa vai estar, não atrás da câmera, mas diante dela, como modelo. Preocupado com seu leitor, ele procura apresentar suas idéias, conforme ele mesmo diz na introdução da obra, de uma forma não tão séria e nem seca: "eu nem mesmo tive receio de semear estas linhas com algumas anedotas curtas com a esperança de que elas pudessem dissimular a aridez com que um estudo desse gênero normalmente é apresentado"⁶⁷. (Disdéri, 1855, p. 10)

Disdéri segue esse mesmo estilo no *Ensaio sobre a arte de fotografia*, publicado sete anos depois, em 1862. No *Ensaio*, além de manter o mesmo tipo de

⁶⁷ J'ai cherché autant que possible à ne pas présenter ces observations sous une forme trop sérieuse, trop sèche, je n'ai même pas craint de semer ces lignes de quelques courtes anecdotes, dans l'espoir qu'elles sauront peut-être dissimuler l'aridité que présente toujours une étude de ce genre.

escrita, clara, recheada de casos e exemplos, ele se aprofunda em questões estéticas como nenhum outro autor de manual o fez. Preocupado em elevar a fotografia ao lugar da arte, Disdéri elabora um tratado de arte e esse é o seu grande diferencial. *A Arte da fotografia* representa uma primeira etapa na história da fotografia. A obra de Disdéri se distingue pela pertinência de suas reflexões e pela posição original de seu autor que deixa claro, logo no prefácio: “J’espérais par cette publication être utile aussi au public en général, en l’éclairant sur cette question capitale de la pose, si peu comprise, en lui donnant ainsi les moyens d’offrir à l’artiste photographe des modèles sans contrainte et se prêtant à toutes les exigences de l’art (Disdéri, 2003, p. 10). E Disdéri é enfático quando diz que “toda uma arte, uma grande arte está por ser criada ; nós tentamos dar a ela as primeiras leis, é tudo. Não é então mais que um esboço de uma estética fotográfica que nós oferecemos ao público”⁶⁸. (Disdéri, 2003, p. 10)

Ao contrário dos autores de manuais, Disdéri descreve detalhadamente seu processo de composição e criação fotográfica, mas seu tom não é didático e sim reflexivo. Percebe-se com a leitura que suas análises decorrem de uma prática profissional, mas não estritamente a serviço de transmissão de conhecimentos e sim da busca de levantar e sustentar discussão sobre a arte e, com isso, elevar a fotografia a esse patamar. Logo na introdução de *Ensaio sobre a arte da fotografia*, ele diz que “não tem nenhuma pretensão de arrastar o leitor com ele na pesquisa didática das regras que resultam logicamente do que procurou estabelecer precedentemente e que constituiriam o verdadeiro tratado de arte.” (Disdéri, 2003, p.60) Ele faz questão de ressaltar que abordara diferentes assuntos que são do domínio da fotografia, indicando as principais diretrizes que devem conduzir o artista na sua maneira de interpretá-los.

A forma física do *Essais* e dos *Renseignements* aproxima-se dos textos dos manuais da época, não somente sobre fotografia, mas sobre os mais variados assuntos, de engenharia a atividades industriais e, somado ao esquecimento a que se relega o fotógrafo nos seus últimos anos, seu ensaio sobre a arte da fotografia é tratado como mais um manual. No manual intitulado *Causeries Photographiques*, de A. Belloc, datado de 1861 e editado pelo próprio autor, reconhecemos, na capa, as distinções outorgadas a ele, como prêmios ou medalhas recebidos em

⁶⁸Tout un art, un grand art est à créer ; nous essayons d’en pénétrer les premières lois, voilà tout. Ce n’est donc qu’une ébauche d’esthétique photographique que nous offrons au public.

exposições, bem como informação sobre ele. No caso do *Ensaio sobre a arte da fotografia*, de Disdéri, logo abaixo do nome encontra-se sua distinção: “fotógrafo dos palácios da indústria e de belas artes, membro da sociedade de encorajamento”. No caso de A. Belloc, a distinção está focada mais no ateliê que no próprio profissional. Em relação ao fotógrafo registram-se “exposições gerais, muitas medalhas e menções honrosas”. Mas o que a capa evidencia em destaque é: “fábrica especial de produtos químicos para a fotografia; preço corrente, escolha de objetivas, câmara escuras, vidros, papéis, aparelhos completos, etc”.

5.2

O manual como receita

O manual de Belloc é um livro pequeno, formato tipo 9X12, 125 páginas. Em linguagem objetiva visa a prática fotográfica ensinando bastante sobre química e ótica. O livreto divide-se em capítulos temáticos, destacando : « avant-propos » ; « causeries » ; « de l’objectif » ; « de la chambre noire » ; « de la disposition de l’atelier de pose et du mode d’éclairage » ; « des couleurs des habillements comparés aux tons de la figure » ; « du portrait et des fonds ».

A impressão que se tem, a partir da leitura, é a de estar diante de uma receita complicada e com muitas variáveis, pois que a fotografia é ótica, química e humana, sendo novidade naquele momento todos os três ingredientes em igual proporção. Não só na leitura desse manual, mas também na dos outros está presente o espírito aventureiro e desbravador do fotógrafo naquele momento histórico.

No “Avant-propos”, o autor já justifica sua publicação com um argumento que poderia ainda hoje ser utilizado, sobretudo atualmente, quando o ato de fotografar com câmeras digitais tornou-se quase que definitivamente banal. Ele diz: « en général, on se croit, modestement, propre à tout comprendre et bon à tout faire, mais bien plus facilement encore, on pense pouvoir, sans aucune étude préalable, faire de la photographie ; et partant de cette présomption, on achète un appareil photographique comme on achète une boîte à musique ...on considère tout cela comme de la mécanique perfectionnée, qui dispense de tout travail sérieux » (Belloc, 1861, p. 1).

Torna-se interessante observar que o autor tinha consciência, à época, do apelo facilitador que a técnica fotográfica proporcionava à profissão do retratista, haja vista a grande proliferação de ateliês que se abriram, não só na França mas em todo o mundo. Como se comprar uma boa máquina fotográfica fosse suficiente para se tornar um bom fotógrafo e tirar fotografias de qualidade. Mas, ao mesmo tempo, também atentava para a suposição equivocada daqueles que pensavam que a boa fotografia era resultado somente de uma boa câmera. Foram muitos os ateliês que abriram, mas também numerosos os que fecharam suas portas em espaço curto de tempo. Além disso, era maior ainda a quantidade de profissionais medíocres que exerciam a profissão, os chamados *portraitistes de quartier*. Estes não a viam como arte soberana conforme a reivindicação de tantos outros, só encontrando no aparato das lentes e dos ateliês mais um ganha-pão. Ainda na introdução, Belloc diz que :

dés sa naissance, la photographie a été influencée, sinon tout à fait dirigée par les goûts e les opinions du public. L'opérateur photographe est négociant avant d'être artiste. Que ses épreuves soient de vente facile e lucrative, c'est là sa plus grande préoccupation. En elle-même la photographie est un art, mais, entre les mains de la plupart de ceux qui l'emploient, ce n'est plus qu'un métier. (Belloc, 1861, p. 3)

Essa dimensão artística/comercial sempre permeou a fotografia, ora caracterizando-se como um fim em si mesma, intrínseco aos motivos pelos quais um trabalho deveria ser feito, ora assumindo um caráter de valor, posterior à foto pronta. Tomando como exemplo o *portrait*, o cliente que deseja ser fotografado, em muitos casos, escolhe o fotógrafo pela sua qualidade artística, pela afinidade que nutre pelo seu estilo e, por fim, pelo preço a ser pago. Ser fotografado num ateliê fotográfico, mesmo ainda hoje, é completamente diferente de sair para tirar foto de identidade. E se, naquele momento, quando nem se sonhava ainda com o 3x4, ser fotografado era uma experiência triunfante; para grande parte dos fotógrafos, contudo, representava um meio de sobrevivência, em função mesmo de seu prestígio. Apesar do brilho, ou além dele, fotografar tornou-se um trabalho atraente para muitos que acreditavam poder desenvolvê-lo obtendo sucesso em um curto período de tempo.

E era justamente a esse público que os mais experientes e renomados destinavam seus manuais. Por uma lado, sabiam que, em si mesma, a fotografia é

uma arte, mas, nas mãos de grande parte daqueles que a utilizavam, não seria mais que um meio de sobrevivência e, para esses, a solução eram os manuais, “acessíveis a todo mundo”: “Convaincu depuis longtemps de la nécessité absolue d’une éducation spéciale à la fois théorique e pratique, nous avons écrit tout ce qu’il faut savoir en pareille matière, et sous une forme, il nous semble, accessible à tout le monde ». (Belloc, 1861, p. 5) Por outro lado, em suas próprias publicações, deixam entrever que a técnica pode ser ensinada, a teoria também e de modo acessível, mas a fotografia torna-se arte ou não, dependendo de quem a pratica. O próprio Nadar diz isso, na sua célebre citação no Tribunal, já tratada nesta tese.

Grande parte dos manuais é ocupada com ensinamentos óticos, explicações sobre as lentes, que tipo escolher, as câmeras obscuras, os processos químicos. Em todos os manuais escolhidos para serem tratados nesta tese, há, claro, um capítulo destinado ao *portrait*. Em quase todos, a preocupação no enfoque do assunto é com relação ao efeito final, produzido pelo conjunto do vestuário, ambientação, objetos, fundos infinitos, luminosidade necessária e tipo de pose. “O sucesso da fórmula *carte de visite* de Disdéri é atestado pelas normas que os vários manuais propõem aos fotógrafos”; (Fabris, 2004, p. 33) O receituário é enorme. No capítulo intitulado “De la disposition de l’atelier de pose et du mode d’éclairage », Belloc salienta que a boa iluminação do modelo é uma condição de sucesso e que a iluminação vinda do norte é a única que pode tornar uma pose conveniente, embora a maior parte dos “operadores” (ele não os chama de fotógrafos) não tivesse informações sobre o assunto. Ele sugere ainda que qualquer um pode improvisar em qualquer lugar um ateliê de pose mais adaptável, uma vez que nem todo mundo possui uma “galerie vitrée”. Na época, destacaram-se os estúdios de vidro, em que a luz era controlada pelas cortinas, como no caso dos grandes fotógrafos, entre eles, Nadar e Disdéri.

« A la campagne, dans une cour, dans un jardin, quatre pieux, une toile tendue au-dessus, un fond de couleur gris, deux rideaux latéraux mobiles peuvent suffire. » (Belloc, 1861, p; 22). Enfim, o lugar da cena fotográfica poderia ser escolhido de acordo com as possibilidades financeiras e logísticas do profissional, mas o modelo deveria ser mais ou menos iluminado de acordo com sua tez e as características de sua fisionomia. O autor enfatiza a necessidade de o operador ter bastante cuidado com a iluminação do modelo de forma a evitar os contrastes

muito fortes de luz e sombra. Essa uniformidade de luz é uma constante na preocupação dos manuais da época e, no entanto, é interessante notar que muitos dos mais belos *portraits* de Nadar advém justamente desse desequilíbrio da luz, das fortes sombras à la Caravaggio.

A maior parte dos autores, entre eles, Disdéri e Belloc, enfatiza que o *portrait* será ao contrário do que se pensa, sempre muito difícil de resultar bem-feito : « le portrait sera toujours très difficile à bien faire, et demande beaucoup de goût, quelques notions de dessins de la part de l'opérateur ne seraient certainement pas superflues. » (Belloc, 1861, p.25) São muitas as variáveis a que o fotógrafo/operador deverá prestar atenção para ser bem sucedido e Belloc dá algumas sugestões. Ele explica que as cores mais luminosas como o vermelho, laranja e amarelo não exercem quase que nenhuma ação fotogênica, não imprimindo a camada sensível, ao passo que os raios azuis, índigo e violeta a decompõem instantaneamente. Ele compara as cores da fotografia às da pintura. As cores mais luminosas da paleta são, ao contrário, na fotografia, as três cores neutras e, reciprocamente, as três cores neutras da pintura são as cores mais brilhantes para a fotografia. Para garantir a harmonia de tons com uma figura branca, é preciso, explica o autor, tanto quanto possível usar roupas de cor fotogênica.

E é preciso não somente ter noção da cor dos tecidos, mas ainda de sua natureza. Em relação aos fundos infinitos, o azul índigo ou um cinza ardósia são, na opinião do autor, as cores mais favoráveis para os fundos de *portrait*, para que a figura fotografada se desprenda do fundo, com suavidade, sem dureza e se destaque, independentemente do seu penteado ou da cor dos seus cabelos. O contorno da cabeça não pode se confundir com o fundo e é “preciso, tanto quanto possível, iluminar vigorosamente a cabeça e “apagar” as roupas. Ele completa: “l'opérateur intelligent doit tendre à ce que la photographie ait l'aspect d'une belle aquarelle, et non celui d'une mauvaise et grossière lithographie » ; (Belloc, 1861, p. 88)

O autor ressalta ainda a grande utilização dos fundos brancos nas exposições de fotografia da época, o que pode causar certo estranhamento ao operador puramente industrial pelo gosto inesperado ou pela falta de gosto. Ele acentua que nada é mais fácil de ser feito do que um fundo branco ou, na verdade, uma ausência de fundo, quando, no caso, as operações tornam-se simplificadas.

Mas adverte que é absolutamente impossível obter-se sobre um fundo branco o relevo que pode ser esperado a partir de um fundo colorido, o que dá muito mais vigor à imagem. Ele conclui dizendo que o fundo branco é uma inovação muito útil ao retratista.

Sobre a questão do tempo de pose, o autor afirma que, quanto mais é prolongado, mais a imagem tende a esmaecer-se. Portanto, a partir desse princípio, se uma foto resulta mal feita, se tem muito contraste, pode-se concluir que o tempo de pose foi muito curto. Então, à medida que a pose se prolonga, os contrastes se diluem a ponto de levar a mais insípida uniformidade de tom, quando se excede o tempo adequado de pose.

Belloc envereda pelo caminho técnico da fotografia e não se propõe - como o fez Disdéri e por isso merece atenção e destaque - a elaborar uma reflexão sobre o ato de fotografar como arte. Estando tudo preparado, conforme as regras era chegada a hora do registro do modelo em imagem. Trata-se do clímax: o momento da pose, do encontro propriamente dito entre fotógrafo e modelo, num embate pessoal, rápido, mas impactante em que cada gesto, cada vibração do olhar, cada repouso de braços e mãos iria fazer a diferença.

5.3

O discurso em prol da fotografia como arte

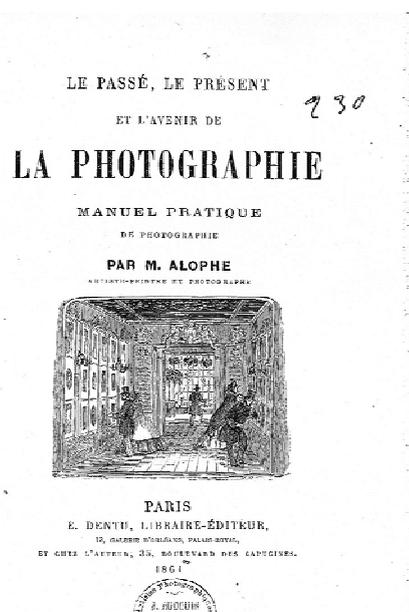


Foto 3

Cada manual estudado colabora para fixar determinadas questões estéticas, cujo debate era então acessível a qualquer um, o que permite reforçar um padrão de representação a ser seguido, que ecoava os textos canônicos elaborados por personagens do vulto de um Baudelaire, crítico de arte e poeta, ou um Delacroix, pintor já de renome à época, entre outros. Se os resultados obtidos tornam-se ou não artísticos, na avaliação dos especialistas, mais uma vez, depara-se com os preceitos de Disdéri, Wey, Nadar, Le Gray, de que a arte é uma interpretação e o fotógrafo. Nesse caso, para se tornar um artista dever-se-ia estar ciente das armadilhas que um meio mecânico, como a câmara obscura, poderia proporcionar, sabendo-se utilizá-la a serviço da criação e não do mero registro do real.

A preocupação de firmar a fotografia como arte, num momento em que ela ainda se mantinha atrelada às ciências era uma das propostas do surgimento do *La Lumière*, como de seu maior crítico, Francis Wey; o mesmo se pode dizer de uma grande gama de fotógrafos que começava na profissão. Essa preocupação marca praticamente todos os manuais estudados. Se Belloc diz que, em si, a fotografia é uma arte, mas o resultado artístico depende de quem a pratica e que os profissionais estão mais interessados em utilizá-la como ganha-pão, outro autor, M. Alophe tem a mesma preocupação, mas já parte do princípio que ele a pratica como arte. A começar pelo modo de nomear o profissional das fotos: ele utiliza sempre a palavra “artista” e nunca “operador” como Belloc.

Intitulado *Le passé, le présent et l’avenir de la photographie*, o manual de M. Alophe tem uma edição simples, a exemplo dos outros manuais da época, com capa bege e cinquenta páginas no formato 18x24 cm. A edição que manuseei era a de 1864, mas a primeira publicada foi em 1861. O autor dividiu o livreto em: “avant-propos”; “le passé ou coup d’oeil rétrospectif”; “le présent ou manuel pratique élémentaire » e « l’avenir de la photographie ».

Em « avant-propos », ele deixa clara a sua preocupação de enaltecer a fotografia como uma das grandes conquistas do espírito humano sobre a matéria, no século XIX, ao lado da invenção do vapor e da eletricidade. Essa nova arte (ele se refere assim à prática fotográfica), que ainda ensaia seus primeiros passos, por seu passado tão próximo de nós, mas, por seu presente tão marcado pelo desenvolvimento, podemos prever o papel magnífico que o futuro lhe reserva, podendo contribuir para o progresso de diversas manifestações do desenho às artes plásticas, aos estudos de ciências naturais e ciências físicas.”C’est à cet art

né d’hier que nous venons consacrer quelques pages inspirés par notre expérience de peintre, notre pratique de photographe et nos réflexions d’artiste”. (Alophe, 1864, p. 7)

O autor deixa claro o lugar de onde fala, de experiente pintor, praticante da fotografia, mas com visão de artista. Essa posição o faz diferenciar-se e muito de Belloc, mais proprietário de ateliê e vendedor de câmeras e acessórios que artista, um “operador” fotográfico. Alophe utiliza seu manual como um libelo a favor de considerar-se a fotografia como arte. Comenta que ela deveria ser exposta não nas exposições industriais, mas no meio das manifestações da arte moderna, nos salões abertos às produções da pintura, da escultura, da arquitetura e da gravura. Pergunta-se a fotografia não é verdadeiramente uma arte hoje, na acepção mais filosófica e mais elevada do termo: ele mesmo responde mostrando como as pessoas pensam que a fotografia não pode e nem deve procurar mais do que uma simples reprodução fiel dos objetos, tal como a natureza os representa, com seus relevos e cavidades, o claro-escuro que a luz lhe imprime, e que aí deve residir seu ideal. Ao contrário, considera um grave erro essa visão da fotografia como reprodutora da realidade e sustenta que já existe obra de arte por parte do fotógrafo ao fazer uma verdadeira composição, criando uma pose para o modelo diante da objetiva. Alophe atribui plenos poderes artísticos ao fotógrafo ao reconhecer seu poder de escolha diante do que será fotografado: a pose do modelo, o horário, a luz, o enquadramento, a combinação dos gestos corporais e dos traços do rosto. Continua dizendo que o trabalho artístico do fotógrafo não reside só na composição fotográfica. “Le sentiment du photographe se traduit pour l’épreuve qu’il fait, comme le sentiment de l’artiste sur le tableau qu’il produit” (Alophe, 1864, p. 20). E conclui que é na manifestação do sentimento que começa a linha de demarcação que separa o artista fotógrafo do operador vulgar e dos vendedores de fotografias.

Em relação ao *portrait*, Alophe explica que a maneira de posar do modelo é de grande importância e tem muita influência no resultado final da foto. Ele considera relevante explicar ao modelo sua parcela de responsabilidade no sucesso da operação. Para ele a mais essencial de todas as obrigações do modelo é a imobilidade e é a primeira e a mais absoluta das condições para se obter um bom *portrait*. Ele compartilha com Disdéri os mesmos métodos de distrair os modelos de pensamentos ruins, de fornecer um local para que seus olhos pudessem se

fixar, sem que se cansassem e sem que se dispersassem, pois acredita que é o próprio modelo que faz seu *portrait*:

Par la photographie, c'est la modèle qui fait son portrait lui-même. On ne saurait donc trop s'appliquer à faire passer cette vérité dans l'esprit de la personne que pose devant vous. Ce portrait réussira parfaitement si les instructions nécessaires sont observés avec soin, dans le cas contraire, l'opération sera compromise, et le travail à recommencer. (Alophe, 1864, p. 35)

Ele se detém bastante também nas questões específicas da pose, do foco, do equilíbrio entre pernas, joelhos, ombros e rosto, mas também justifica que o *portrait* pode servir de exemplo para se captarem os outros gêneros da fotografia como natureza morta, paisagens e arquitetura. Ele justifica que, se insiste em colocar o *portrait* em primeiro plano, é porque acredita que o gênero parece ter uma missão e reside aí o seu motivo para procurar a perfeição além de tudo: o *portrait* serve a uma das primeiras necessidades da família que é ter a reprodução “real” da pessoa que lhe é querida, sem que uma interpretação estranha se imponha. Alophe se questiona, então, a partir do *portrait* se :

La photographie n'est-elle pas, pour ainsi dire, l'émanation de la personne aimée? Celle-ci n'est-elle pas encore là, elle-même, lorsqu'elle n'est plus ? Loin de moi la pensée porter la plus légère atteinte aux portraits peints par les maîtres du genre aux quels nous devons des chefs-œuvres ; mais ne trouve-t-on pas dans la photographie une expression plus vraie, plus réel de la nature ? C'est la vértié-même ! Vérité parfois brutale, il est vrai, mais telle enfin que la donne elle-même la nature. (Alophe, 1864, p. 38)

Alophe parece se contradizer em alguns pontos de seu manual. Ele começa enfatizando para se tornar arte, a fotografia deveria interpretar a realidade, mas, no final, no capítulo destinado ao “futuro” da fotografia, recupera a rivalidade com a pintura, com a gravura e a litografia, defendendo a fotografia a partir das suas características mais realistas: “o gravurista não pode mais que interpretar, a fotografia, reproduz o fac-simile”. (Alophe, 1864, p. 44)

Nesse momento, ele agrega valor à reprodução da realidade, embora houvesse destituído do mesmo, na abertura do livro. É interessante pontuar esse traço arbitrário não só como característica própria de Alophe, mas de certa forma de outros autores de manuais. Durante a leitura, podemos perceber um grande número de interrogações sobre os mais variados temas. Os questionamentos dos autores, junto com suas pequenas contradições transmitem um clima de dúvida em

que os profissionais estavam imersos na cena fotográfica da época. Cada texto nos permite deparar com questões pessoais e com os impasses de cada profissional. E, juntamente com seus acertos e experiências que contribuíram para o progresso da fotografia, como desejava Le Gray, suas interrogações permitem compreender os desafios que enfrentaram diante do novo procedimento.

Os manuais, elaborados por quem normalmente domina a prática do dia-a-dia, legitima a fotografia até hoje. Por seu conteúdo empírico, o discurso de quem a pratica é validador, mas muitas vezes é irreflexivo. Por outro lado, os que não dominam sua prática permitem-se tecer comentários sobre sua linguagem, reflexões e percepções essas que acabam indo de encontro às de quem pratica.