

Os processos fotomecânicos na cultura visual:  
Primeiras aproximações

Photomechanical processes in visual culture:  
first approaches

volume 14 número 27 jun./dez. 2020



Solange Ferraz de Lima<sup>1</sup>

@gmail.com

Eric Danzi Lemos<sup>2</sup>

@ifes.edu.br

Cultura Material:  
objetos, imagens e representações - 1/2

## Resumo:

O presente artigo oferece um breve panorama das primeiras experiências de processos de reprodução mecânica engendrados pela fotografia que concorreram para a ampla disseminação de uma cultura visual impressa, em um processo integrado às formas já consolidadas de reprodutibilidade das imagens, como a gravura. São ainda nossos objetivos apresentar o perfil das fontes materiais correntes em museus e arquivos que podem alargar o campo de investigação sobre a reprodutibilidade e seus impactos sociais além de como os processos fotomecânicos vem sendo tratados pela recente historiografia da cultura visual.

**Palavras-chave:** cultura visual; processos fotomecânicos; fototipia; história da fotografia.

## Abstract:

This article offers a brief overview of the first experiences of mechanical reproduction processes engendered by photography that contributed to the wide dissemination of a printed visual culture, in a process integrated with the already consolidated forms of reproducibility of images, such as engraving. Our objectives are also to present the profile of current material sources in museums and archives that can broaden the field of research on reproducibility and its social impacts and how photomechanical processes have been treated by the recent historiography of visual culture.

**Keywords:** visual culture; photomechanical processes; colotype; history of photography.

<sup>1</sup> É professora associada e curadora de acervos visuais no Museu Paulista da USP. Integra o Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História/FFLCH-USP e o Programa Interinstituições de Pós-Graduação em Museologia/MAC-MAE-M-P-MZ/USP.

<sup>2</sup> Doutorando em História em Social pela FFLCH-USP.

## Introdução

É na segunda metade do século XIX que se reconhece o ponto de inflexão da cultura visual no mundo ocidental. A explosão da cultura visual impressa que irá consolidar o regime escópico como o regime da contemporaneidade está assentada em uma rede de processos materiais técnicos, tecnológicos e agentes sociais envolvidos na estruturação de novas formas de produção, comercialização e distribuição de bens visuais impressos. A chamada economia das imagens (BANN, 2001) se viu incrementada com a integração das técnicas fotográficas e em um contexto de formação de novos centros de produção cultural no século XIX, e de novas demandas atreladas a fenômenos sociais, como o turismo de massa, além de uma difusão científica delineada por novos parâmetros de objetividade (DASTON, 1992).

O presente artigo oferece um breve panorama das primeiras experiências de processos de reprodução mecânica engendrados pela fotografia que concorreram para a ampla disseminação de uma cultura visual impressa, em um processo integrado às formas já consolidadas de reprodutibilidade das imagens, como a gravura. São ainda nossos objetivos apresentar o perfil das fontes materiais correntes em museus e arquivos que podem alargar o campo de investigação sobre a reprodutibilidade e seus impactos sociais e como os processos fotomecânicos vêm sendo tratados pela recente historiografia da cultura visual.

## O que são os processos fotomecânicos?

Em entrevista concedida à Revista Acervo (2019), o historiador da fotografia Geoffrey Batchen afirma que seus atuais interesses de pesquisa e revisão historiográfica pautam-se pela distinção entre imagem fotográfica e fotografia (ou *photographic image / photograph*). A imagem fotográfica seria “o elemento imaterial da fotografia, o que podemos designar como a sua propriedade intelectual, aquilo que é reproduzido como uma xilogravura ou como uma ilustração fotomecânica” (BATCHEN, 2019, p.11). Para o historiador, essa separação abre caminho para entender as relações entre a imagem fotográfica e suas reproduções e, portanto, a inserção da fotografia no contexto mais geral do capitalismo em sua fase globalizada (BATCHEN, 2019, p.11). Imediatamente após os avanços que culminaram na produção de negativos, a comercialização da imagem fotográfica para circular como matéria impressa passou a envolver uma ampla rede de profissionais e instituições sejam públicas ou privadas - os autores da imagem fotográfica, ou seja, os fotógrafos, os editores, os técnicos responsáveis pelos processos de impressão, as empresas de venda e distribuição, e as instituições contratantes, sejam museus, bibliotecas, sociedades etc. No caso dos museus, é importante atentar-se para o fato que suas práticas curatoriais se estruturaram com base em um ecossistema dependente de variada gama

de aplicações da fotografia, desde os inventários e catálogo até as reproduções transformadas e suvenires vendáveis nas lojas (EDWARDS, 2019).

Entre 1820 e 1845, duas experiências fotográficas podem ser consideradas como aquelas que permitiram o desenvolvimento da ideia de matriz para a reprodutibilidade da imagem fotográfica. A experiência de Niépce, em 1827, que fez uso de um processo semelhante ao da impressão de gravura em metal, e a experiência de Talbot, que adotou o papel sensibilizado como negativo para reprodução de cópias. Um caminho completamente distinto daquele adotado por Daguerre, que fixou a imagem fotográfica em um objeto único.

A experiência de Niépce antecipou um dos processos fotomecânicos que, anos mais tarde, introduziria a fotografia em uma bem consolidada economia da imagem reprodutiva, baseada na gravura em metal (tal como praticada desde o século XVI) desenvolvida sobretudo para a reprodução de obras de arte (BANN, 2001, p.89). O processo negativo-positivo desenvolvido por Talbot, por sua vez, evoluiu rapidamente do papel como negativo (calótipo) para o vidro emulsionado com colódio úmido.

Em ambos os casos, a ideia de uma matriz estava colocada, fazendo coro com os outros processos que já operavam com uma lógica que tinha como horizonte a rapidez e o barateamento da produção de imagens para uma sociedade europeia que assistia a um processo de urbanização cada vez mais acelerado, com a já mencionada gravura em metal e a litografia, desenvol-

vida por Alois Senefelder em fins do século XVIII.

É do encontro desses dois processos fotográficos com as técnicas de reprodução já existentes que nasceram os chamados processos fotomecânicos, os quais passaram a designar uma ampla variedade de processos de impressão criados a partir da possibilidade de fixar a imagem fotográfica em alguma matriz de metal, madeira ou pedra sem a intervenção manual (GRIFFITHS, 1996; WRIGHT, 2004). A segunda metade do século XIX concentra os muitos experimentos e patentes desses processos.

Para entender o contexto técnico e material das imagens produzidas fotomecanicamente, é-nos útil a categorização adotada por Gascoigne (2004, p.32,33), a qual evidencia as diferenças entre os processos com ênfase naqueles que impactaram em escala e expressão na cultura visual impressa. Seguindo as categorias mais gerais de gravação, os processos fotomecânicos podem também ser reduzidos a três grupos:

1. processo com matriz em alto relevo em madeira (traço e meios-tons);
2. processo com matriz em baixo relevo em chapas de metal (fotogalvanografias, fotogravuras de linha e tons e fotogravuras por impressão mecânica);
3. processos planográficos usando pedras, chapa de zinco ou mesmo de vidro (fototipias, fotolitografias traço, meios-tons e litografia em offset).

<sup>3</sup> O formato *carte de visite*, criado por Disderi em 1854, envolvia uma a produção de em média 8 negativos em uma única chapa de vidro, gerando positivos em papel albuminado nas dimensões de um cartão de visitas, aproximadamente 10cm x 6cm. O *carte de visite* disseminou-se rapidamente. A sua popularização foi gradativa, mas entre a aristocracia e a alta burguesia a troca de cartões tornou-se uma verdadeira febre, chegando a ser chamada *cartomania*, envolvendo a troca de cartões entre amigos e familiares e o colecionismo de retratos de personalidades tendo o álbum como suporte (MARTINS, 2017, p. 8).

<sup>4</sup> Do grego *Kolla*, uma referência à gelatina que serve de suporte para a emulsão química fotossensível

Na década de 1850, em um movimento paralelo, portanto, à ampla disseminação do formato *carte de visite* nas sociedades ocidentais<sup>3</sup>, que garantiu a estruturação do “negócio fotográfico” (MACCAULEY, 1985), assistimos ao surgimento dos primeiros processos fotomecânicos que sobreviveriam até a primeira década do século XX e viabilizaram produtos visuais em escala nunca antes imaginada. Segundo Wright (2004, p. 27), o processo patenteado por Talbot em 1852 – *photoglyphic engrave* – constituiu a base para os processos fotomecânicos desenvolvidos daí em diante – e partia do entendimento da necessidade de um grão (reticulado) ou uma rede para reter a tinta de impressão.

O primeiro deles é o processo chamado fotogalvanografia, inventado e patenteado em 1854 pelo fotógrafo austríaco Paul Pretsch (1808-1873). Pretsch teve Roger Fenton (1819-1869) como um de seus parceiros e fotógrafo chefe na empresa Photo-Galvanographic Company. A dupla foi responsável pelo primeiro álbum de reproduções fotomecânicas de obras de arte - *Photographic Art Treasures, or Nature and Art Illustrated by Art and Nature*, publicado em 1856 (NADEAU, 2007, p.1075).

Ainda entre os processos em baixo relevo em suporte de metal, a experiência introduzida por Niépce, em 1827, seguiu sendo praticada, e os aperfeiçoamentos introduzidos em 1879 pelo vienense Karl Klic – o uso de betume na placa e gelatina para a transferência da imagem fo-

tográfica – estabilizaram o processo que é praticamente o mesmo utilizado até hoje (WRIGHT, 2004, p. 28). A qualidade da fotogravura e o tempo de produção a aproximavam das tradicionais gravuras reprodutivas sendo este o lugar que ocupou no mercado de arte agenciados pelas editoras oitocentistas, como veremos logo mais.

A gelatina sensibilizada constituiu também a base do outro processo fotomecânico – o processo fototipia ou *collo type*<sup>4</sup> – desenvolvido concomitantemente à fotogravura e que alcançou popularidade ainda mais ampla. Inventado e patenteado por Alphonse Poitevin (1819–1882), a fototipia seguiu sendo praticada até hoje, especialmente como recurso para gravuristas e fotógrafos atuantes no circuito de *fine art*. O processo inventado por Poitevin usa a gelatina que, endurecida sob a luz e calor, torna-se não absorvente, e áreas expostas e áreas não expostas seguem macias. Aproxima-se do princípio da impressão litográfica e da repulsão água-graxa (GASCOIGNE, 2004, p. 40). Para a sua primeira experiência, Poitevin fez uso de uma pedra litográfica recoberta com uma emulsão fotossensível formada por uma mistura de gelatina, albumina e goma arábica, exposta à luz e depois lavada com água fria e pronta para a impressão. Já em 1857, Poitevin vendeu sua patente para Deraine, que a vendeu para Lemerrier, conhecido gravador-litógrafo parisiense. Lemerrier adotou o processo que permitia até cerca de 700 impressões por vez (NADEAU, 2007, p. 315).



A partir desse momento, o processo começou a ganhar os demais nomes – *autotype*, *heliotype* – e, em 1868, foi aperfeiçoado por Joseph Albert com a substituição da pedra por um suporte de vidro para a gelatina reticulada pela luz e calor, o *albertype* (NADEAU, 2007, p.314). O processo foi adotado para uma gama considerável de produtos visuais abarcando atlas, compêndios científicos e, especialmente, livros de arte, arquitetura e ornamentação, além de cartões postais, como veremos mais adiante.

A litografia foi o outro processo planográfico que também absorveu a fotografia criando procedimentos híbridos. J. W. Osborne desenvolveu e patenteou processo de transferência de gelatina sensibilizada para a pedra e utilizou-o para reprodução de mapas com possibilidades de aumentar ou diminuir a reprodução. A fotolitografia alcançou certo sucesso, mas operava com traço sem meios-tons e não permitia reunir texto e imagem. A compatibilidade com tipos móveis seguia como objetivo que garantiria a ampliação da presença de imagens de boa qualidade em livros, revistas e jornais.

A fotogalvanografia e a fotolitografia receberam muitos aperfeiçoamentos ao longo da década de 1850, e, além disso, William A Leggo e George E Desbarats patentearam um método combinando soluções adotadas por Pretsch e tela para traço. Os primeiros half-tones apareceram no *Canadian Illustrated News*, mas ainda sem combinar texto e imagem (WRIGHT, 2004, p.30).

O mais fotográfico dos processos fotomecânicos foi o *woodburytype*, patenteado em 1864 por Walter Woodbury, que se aproximava do processo fotográfico a carvão (“processo inalterado”). A chapa em baixo relevo recebia gelatina sensibilizada pigmentada em moldes para uma impressão feita com extrema pressão. A qualidade final era excepcional em termos de detalhes nas áreas de baixas luzes, no entanto a impressão era limitada em suas dimensões. Foi utilizado para retratos e reproduções de obras de artes muitas vezes encartados em livros e jornais. O editor francês A. Goupil, especializado em reproduções de obras de arte, adquiriu a patente e usou o processo com exclusividade na França por cerca de 10 anos (WRIGHT, 2004, p. 30; JACKSON, 2007, p. 1512).

Como pudemos apontar, esses processos, com suas variações de aperfeiçoamento e nomenclaturas, surgiram e foram patenteados no espaço de uma década, entre 1850 e 1860, indicando a efervescência do mercado de reproduções de imagens. A possibilidade de impressão, de forma rápida e barata, de texto e imagem conjugados era um dos objetivos que se perseguia, mas que só seria alcançado na década de 1870. No entanto, isso não impediu o emprego dos processos em amplo espectro, os quais concorreram para alargar substancialmente a oferta de imagens no século XIX, mobilizando uma rede de profissionais entre fotógrafos, litógrafos, gravadores, retoquistas, coloristas, editores e distribuidores, como veremos a seguir.

## Fontes para pensar o impacto dos processos fotomecânicos na cultura visual

Repertórios, manuais e catálogos de artes decorativas, catálogos ilustrados de museus e galerias, além de muitos, muitos cartões postais. Bibliotecas, museus e arquivos de caráter mais geral preservam, muitas vezes sem a identificação adequada, milhares de exemplares circulados ao longo da segunda metade do século XIX e que são testemunhos de experiências de impressão bem-sucedidas, como as apresentadas acima, e que sustentaram redes extensas e de escala internacional de comercialização e distribuição da produção imagética fotomecânica.

Essa produção alcança museus, arquivos e bibliotecas por meio de doações ou aquisições por compras derivadas de práticas acumuladoras e colecionistas privadas, e, justamente por essa razão são, por si só, indiciais de uma disseminação massiva. Além de acervos pessoais que contam com a presença de imagens produzidas por processos fotomecânicos, alguns arquivos de editoras e impressoras também contribuem para constelar o universo de produção dos fotomecânicos.

Na França, o acervo da casa editora de Adolphe Goupil (1806-1893) – a Goupil & Cia – constitui hoje o *Musée Goupil*, em Bourdeaux, e reúne 70.000 fotografias, 46.000 estampas, 7.200 matrizes litográficas, de metal, tipogravura, cromotipogravura, negativos de vidro e 1000 livros e revistas ilustradas<sup>5</sup>.

A Casa Goupil já era, desde 1829, uma das mais importantes casas editoras de Paris, especializada em gravuras e litografias, originais ou de interpretação, e absorveu as possibilidades inovadoras trazidas pelos processos fotomecânicos. Além de adquirir, em 1867, a patente do woodburytype, Goupil investiu na fotografia e, a partir de 1873, também na fotogravura, dando início a uma nova etapa de suas atividades, alterando por completo a sua escala de produção. Goupil montou um novo ateliê empregando mais de 100 trabalhadores. A partir de 1885, a editora introduziu mais um meio fotomecânico, a tipogravura e, dois anos mais tarde, surgiram as cromotipogravuras, o que permitiu ampliação da casa editora, marcando presença também no mercado para livros e revistas, e não apenas de imagens avulsas (MUSÉE GOUPIL, 2000, p. 13). Goupil não abandonou os métodos tradicionais, e os processos fotomecânicos conviviam com a produção de gravuras e litografias até o encerramento das atividades, em 1921, reforçando a tese de S. Bann quanto à convivência de processos tradicionais e integrados à nova técnica fotográfica em uma ampla rede motivada pelo impulso da reprodutibilidade que caracteriza essa nova economia da imagem (BANN, 2001).

Outra coleção que oferece vasto material para a investigação em torno dos produtos fotomecânicos e do universo da reprodutibilidade de imagens no século XIX, com especial atenção para as reprodu-

<sup>5</sup> O acervo da casa Goupil & Cia foi adquirido por Vicent Imberti Cf. <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/en/article/goupil-museum>, acessado em 20/10/2020. Adolphe Goupil (1806-1893) nasceu em Paris, e fundou a Casa Goupil em 1829, associado ao marchand Henry Rittner (MUSÉE GOUPIL, 2000).

ções de obras de arte e paisagens urbanas, é a coleção J.W. Osborne<sup>6</sup>, que integra o acervo do *National Museum of American History*. A coleção foi doada ao Smithsonian por Osborne em 1888 e reúne exemplares de fototipias, fotogravuras, rede de pontos e especialmente fotolitografias (em um total de 1.300 itens) (WRIGHT, 2004, p. 41; WRIGHT, 1996) de impressores da Europa, Austrália, Canadá e Estados Unidos. A grande qualidade da coleção é ter sido formada pelo próprio Osbourne no curso de suas viagens por países europeus para aperfeiçoar a técnica e, depois, já no Estados Unidos, incrementada por amostras de seus colegas impressores. A coleção é, portanto, documentada por notas com dados sobre as técnicas, editores e impressores (WRIGHT, 2004, p. 42).

Em outra escala e dimensão, A Biblioteca Nacional da França, em Paris, o *British Museum* e o *V&A Museum* guardam uma tradição de exposições didáticas de caráter permanente sobre materiais gráficos. Na Biblioteca Nacional da França, a primeira exposição aconteceu em 1807 e, em 1855, já eram mais de 400 impressos permanentemente expostos. O depósito legal de publicações resultou em um acervo gerenciado pelo Departamento de Fotografias e Impressos, criado em 1849 (AUBERNAS, 2005), o qual nunca cessou de receber exemplares, chegando ao século XXI com cerca de 15 milhões de itens de variados formatos e tipologias, coletados desde o século XVII. O *British Museum* iniciou suas exposições em

1855 e, a partir de 1890, incorporou os aperfeiçoamentos nas técnicas em metal e madeira. O V&A seguiu caminho semelhante dedicando galerias por materiais e técnicas (WRIGHT, 2004, p. 175). No levantamento comentado acerca das instituições dedicadas a exposições e acervos do universo da impressão, Wright (2004) destaca o *National Museum of History* (Smithsonian Institute) por investir em uma combinação de aparatos (maquinários e matrizes) com variados exemplares de impressos, como a coleção Osbourne, acima citada. O enfoque das mostras é, sobretudo, aquele da história das técnicas de impressão, ou seja, privilegiando o contexto de produção.

No Museu Paulista da USP, o interesse pelos processos fotomecânicos nasceu no âmbito da curadoria de produtos visuais que ficavam à margem de uma história da fotografia pautada pelas categorias da história da arte, mas que apresentavam enorme interesse do ponto de vista de uma história cultural voltada para a dimensão visual da sociedade. Ou seja, um interesse pautado pelos contextos de circulação, consumo e apropriação sociais que suscitam questões norteadoras para pesquisas e consequentes ações curatoriais, tais como, por exemplo, a maneira pela qual cartões postais puderam agenciar formas de conhecer e colecionar “partes” do mundo visível por meio de paisagens; impressos vendidos em museus permitiram apreender e fruir a produção artística preservada; e, no caso de repertórios, manu-

<sup>6</sup> John Walter Osbourne (1828-1902) nasceu na Irlanda e se mudou para a Austrália. Trabalhando no Departamento de Pesquisas Magnéticas, ligadas ao Observatório de Melbourne, Osbourne deu início às pesquisas para a reprodução litográfica de mapas e patenteou seu processo fotolitográfico de transferência de negativo fotográfico para a pedra litográfica por meio de uma máquina de pressão a vapor. Osbourne emigrou para os Estados Unidos em 1862, onde instalou sua companhia de impressão de fotolitografias.



<sup>7</sup> O espólio de Olga de Souza Queiroz (1888-1965) foi doado ao Museu Paulista em 1969. Trata-se de um conjunto expressivo de objetos, documentos textuais e iconográficos: móveis, acessórios de interiores, indumentária, correspondência, álbuns de fotografias originais e de cartões postais. A série de álbuns de cartões postais, editados e montados foi documentado no âmbito do projeto curatorial da autora, entre 2004 e 2007. Cada cartão postal foi catalogado, fotografado em alta resolução, casas editoras e procedências foram documentadas e as técnicas de impressão identificadas e catalogadas. A equipe responsável, sob coordenação da autora, era integrada pelos seguintes profissionais: Sonia Spigolon, conservadora de fotografias do Museu Paulista, responsável pela documentação do estado de conservação e identificação das técnicas de impressão por meio de análise microscópica; Marcos Antonio Menezes Blau, fotógrafo, conservador e pesquisador de processos fotográficos e fotomecânicos, responsável pela catalogação no banco de dados e identificação das técnicas de impressão (elaboração de verbetes em conjunto com a autora); Shirley Ribeiro e Tatiana Vasconcellos, supervisão dos trabalhos no Serviço de Documentação do Museu Paulista; José Rosael, fotógrafo

ais e catálogos de artes decorativas e ornamentos, como estes puderam garantir processos de apropriação e ressignificação de estilos decorativos e arquitetônicos localmente.

Nos últimos 20 anos, o Museu tem investido na aquisição de cartões postais avulsos, muitos deles impressos em fototipia, o que caracteriza bem o perfil de produção especialmente arregimentada pelo fenômeno do turismo na virada do século XIX para o XX. Outras duas coleções, uma delas já incorporada ao acervo desde 1968, a Coleção Olga de Souza Queiroz, e a outra adquirida em 2005, a Coleção Oreste Sercelli, permitiram avançar no mapeamento desse amplo circuito de consumo transatlântico propiciado pela reprodutibilidade das imagens.

A série de álbuns e cartões postais que integra a coleção Olga de Souza Queiroz reúne 1813 itens entre cartões postais avulsos acondicionados em álbuns organizados pela detentora original, encartados e livretos de souvenir. Resultado de suas viagens por diversos países da Europa na década de 1910 e 1920, a série revela-se especialmente representativa da produção disponível para o consumo em pontos turísticos e lojas de museus. A série foi inteiramente digitalizada e catalogada entre 2007 e 2009, quando foram identificadas as técnicas de impressão por meio de ampliações microscópicas<sup>7</sup>. O processo fotomecânico predominante entre as 1.813 imagens é a fototipia (58,8%), seguido da rede de pontos (29,1%) e, em menor escala, a rotogravura (5,5%).

Integram ainda o conjunto processos fotográficos (4,3%) e fotogravura (0,8%). A expressiva presença da fototipia, praticada por diferentes editoras, oferece um panorama das variações técnicas presentes no resultado final, característico das experimentações e adaptações que acompanharam o desenvolvimento dos processos fotomecânicos desde a década de 1850.

Duas importantes editoras que encontramos na coleção Olga de Souza Queiroz difundiram sua produção internacionalmente, com larga utilização de processos fotomecânicos. Uma foi a *Léon & Lévy*. Fundada em 1864, em Paris, por Isaac Georges Lévy (1833-1913) e seu sogro Moyse Léon (1812-?), especializou-se em vistas estereoscópicas e cartões-postais da Europa, Ásia, África e América, tendo como núcleo o arquivo previamente adquirido da *Maison Ferrier & Soulier*. Na mesma década de fundação, a *Léon & Lévy* obteve concessões para produzir estereoscopias da Exposição Mundial, em 1867, e da inauguração do Canal de Suez em 1869 (PEREZ, 1988, p. 230). No repertório de produtos da editora, além dos cartões-postais e estereoscopias, também eram oferecidos álbuns de lembranças identificados pelo monograma "LL". Por volta de 1920, a editora se fundiu com a *ND Phot*, até a aquisição, em 1932, pela *Compagnie des Arts Photomécaniques* (CAP). A outra é a editora parisiense *ND Phot*, fundada por volta de 1885 pelos irmãos Étienne Neurdein (1832-1918) e Louis-Antonin Neurdein (1846-1914), filhos

do fotógrafo Jean César Adolphe Neurdein (1806-1867), especializada em cartões-postais e álbuns, dando continuidade à *Neurdein & Cie*, fundada por Étienne em 1864. A *ND Phot*, considerada uma das maiores editoras francesas de cartões-postais do período, produziu séries paisagens e retratos da Argélia, com financiamento do governo francês para promover o turismo colonial (DEROO, 1998, p. 145-157).

Entre as reproduções de obras de arte, adquiridas muito provavelmente em lojas de museus, encontramos exemplares do estúdio de Jean Adolphe Braun (1812-1877). Braun ficou conhecido e reconhecido na história da arte por suas fotografias de flores. No entanto, Braun estabeleceu, também, uma bem-sucedida carreira no campo da comercialização de produtos fotográficos diversos, como carte de visite, gabinetes, vistas estereoscópicas, panoramas e reproduções de obras de arte, no qual alcançou sucesso internacional. A equipe da Companhia de Braun cuidava de todo o processo, desde os direitos de uso e reprodução até a distribuição. Estabeleceu contratos com praticamente todos os importantes museus da Europa - Louvre, Vaticano, Reina Sofia, Basel Museum etc. (ROSENBLUM, 2007, p. 2004)

A fototipia é predominante também na biblioteca do pintor decorador Oreste Sercelli<sup>8</sup>. Sercelli importava repertórios e catálogos de artistas decoradores e arquitetos da Itália, Alemanha e França, e é possível flagrar, em sua produção para residências particulares, motivos e

soluções ornamentais presentes nos repertórios divulgados em fascículos com pranchas soltas, de periodicidade mensal, em sua maioria. As editoras de destaque são as italianas com sede em Milão – Bestetti & Tuminelli, Hoelpi, G. Modiano – e Turim – C. Crudo. As pranchas coloridas apresentam na sua grande maioria excepcional qualidade gráfica.

O perfil de coleções como essas permite avançar para além do contexto de produção e aspectos técnicos. É no ponto dos usos e apropriações do ciclo de produção, uso e descarte desses materiais visuais que podemos entender o alcance e a presença desses papéis quase efêmeros, mas que alimentam práticas cotidianas distintas que vão do lazer ao trabalho.

É relativamente recente o interesse por fontes visuais dessa natureza, híbridas por princípio, e que exigem categorias explicativas menos estanques que aquelas da história da arte ou de uma história técnica das artes gráficas de caráter evolutivo. É no campo da história cultural voltada para a visualidade e, especialmente para os usos sociais da fotografia, que encontramos perspectivas mais alargadas de entendimento dos impactos da produção de imagens impressas no século XIX.

responsável pela reprodução digital de toda a série. A continuidade do projeto de curadoria, com a pesquisa em torno dos contextos de produção, e métodos para identificação das técnicas de impressão é, atualmente, subprojeto da autora e integra o Projeto Temático FAPESP Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento coordenado pela Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães (processo 2017/07366-1). A pesquisa sobre os cartões postais de paisagens urbanas da referida série é objeto de pesquisa em curso do autor para obtenção do título de doutor (2018-2022).

<sup>8</sup> Oreste Sercelli (1867-1927) chegou a São Paulo em 1896 oriundo de Florença, onde cursou a Escola de Artes Industriais. O Museu Paulista adquiriu sua coleção de 136 projetos originais, 18 fotografias, objetos de trabalho e sua biblioteca, com 35 títulos relativos às artes decorativas na Itália e Alemanha.

## Como os processos fotomecânicos aparecem na história da visualidade

As menções aos processos fotomecânicos no período compreendido entre o século XIX e início do XX estiveram, geralmente, circunscritas às publicações técnicas especializadas<sup>9</sup>. No circuito fotográfico, já encontramos, no final do século XIX, uma sistematização diferenciando os processos de impressão químicos (prata, ferro, platina e cromo) dos fotomecânicos (fotoglítia, litografia, fototipia, fotogravura e fototipografia), fruto do acompanhamento das experimentações patenteadas que ganhavam as páginas de revistas como a *Paris-Photographe*.<sup>10</sup> No mesmo período, nas artes gráficas, percebem-se tentativas iniciais de formular uma história dos processos fotomecânicos (KOEHLER, 1888), impulsionadas também pela doação da coleção do fotolítografo John Walter Osborne (1828-1902) ao Instituto Smithsonian em 1888.

No século XX, partindo do campo da história da arte, a menção aos fotomecânicos consta na história dos impressos e da gravura de Ivins Jr. (1953, p.87) enfatizando o papel comunicacional e semântico dos produtos finais dos processos e técnicas. O autor faz referência a uma edição do livro *Pablo de Segóvia*, ilustrado com desenhos de linha de Daniel Vierge (1851-1904), publicado em Paris em 1881, considerado o primeiro livro ilustrado com gravuras fotomecânicas em relevo.

A década de 1980 marca o início de uma produção expressiva

voltada para os processos fotomecânicos, fruto de um renovado interesse em torno dos (des) caminhos da fotografia oitocentista no século XX (cf, a respeito, o número especial de *Art Journal*, *The Crisis in the Discipline* (Winter, 1982), *Art Journal*, Vol. 42, No. 4 e especialmente o artigo de Rosalind Krauss (1982). É a partir desse momento que assistimos a uma intensificação de pesquisas, entre as quais destacaremos aqui aquelas referências que consideramos basilares para o panorama proposto e que podem ser divididas, grosso modo, em enciclopédias e manuais de identificação, pesquisas monográficas sobre editores, impressores e inventores de processos fotomecânicos, e coletâneas de textos e artigos em números especiais dedicados ao tema com estudos de casos que iluminam aspectos e problemas de caráter historiográfico além daqueles relacionados à reprodutibilidade, tais como direitos autorais, lugares sociais das cópias, fac-símiles e originais, imagens e representações em contextos coloniais.

Entre os manuais para identificação de processos de impressão gráfica que se debruçaram sobre as variações dos fotomecânicos, merecem destaque as obras de Anthony Griffiths *Prints and Printmaking, an introduction to the history and techniques* (1980) e de Bamber Gascoigne *How to Identify Prints, a complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet* (1986). Ambos contam com seções específicas dedicadas aos processos fotomecânicos, glossário

<sup>9</sup> Entre alguns exemplos, ver: Bulletin de la Société française de photographie. Paris: Société française de photographie, 1856, p. 214.; LIÉBERT, Alphonse. La photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique par les procédés américains. Paris: Liébert, 1874.; NADAR, Paul. Progrès et applications de la photographie. In: Paris-Photographe, n. 6, juin, 1892, pp. 233-244.

<sup>10</sup> A *Paris-Photographe*: revue mensuelle illustrée de la photographie et des ses applications aux arts, aux sciences et à l'industrie, surgiu em 1891 e sobreviveu apenas 3 anos. Era dirigida por Paulo Nadar (1856-1939) e trazia, em cada número, uma heliogravura encartada de sua autoria (retratos). A edição n. 10, octo, 1892, pp. 454, apresenta os processos conhecidos até o momento.

e indicações bibliográficas gerais. A *Encyclopedia of nineteenth-century photography* editada por John Hannavy (2008), contempla verbetes de praticamente todos os processos fotomecânicos, seus inventores e de muitas casas editoras e impressoras, todos informados com sugestões bibliográficas e redigidos por especialistas de vários países. Outra iniciativa fundamental para a introdução aos processos e às suas características identificáveis é a série *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes* (2013), do Getty Conservation Institute, que aborda cada um dos processos fotográficos e fotomecânicos acessíveis online apenas. Já foram lançados atlas sobre onze processos, entre eles, fotogravura, fototipia, rede de pontos e *woodburytype*.

Entre as pesquisas monográficas dedicadas aos pioneiros dos processos fotomecânicos, a fototipia, um dos processos mais populares e difundidos, como vimos, foi objeto da tese de doutorado da conservadora da biblioteca nacional francesa e pesquisadora filiada à *Société française de photographie*, Sylvie Aubenas, *Alphonse Poitevin (1819-1882), photographe et inventeur. La naissance des procédés de reproduction photomécanique et de la photographie inaltérable* (1982). A Sociedade Francesa de Fotografia mantém, desde 1996, a revista *Études Photographiques* –, periódico de acesso livre que tem veiculado pesquisas originais importantes no campo da fotografia em geral e dos processos fotomecânicos e seus contextos de produção e circulação.

O historiador da cultura Stephan Bann – referência fundamental na revisão da historiografia da fotografia, especialmente no que tange ao papel de Nicephore Niépce, contribuiu com dois importantes artigos. Um deles que antecede seu livro *Parallel Lines* (2001), no qual discute a noção de economia das imagens no século XIX e as múltiplas relações estabelecidas entre a fotografia e os processos de gravação já estabelecidos *Photographie et reproduction gravée* (2001) e *Entre fac-similé et haute gravure* (2007), este último em um dossiê dedicado à ilustração fotográfica com contribuições de Thierry Gervais, historiador da fotografia dedicado à introdução da fotografia nas revistas ilustradas.

Em 2005, a revista publica um dossiê dedicado aos fundos fotográficos franceses, que atualiza o estado da arte dos acervos com presença de impressos fotomecânicos (*Les Collections en Perspective, Études Photographiques*, 2005, n. 16). A *Casa Goupil*, dada a sua importância no cenário europeu e internacional, também foi objeto de estudos monográficos e de exposições com catálogos, reunindo especialistas como Sègolène Le Men (1998).

Outra referência importante para entender aspectos da materialidade da presença dos fotomecânicos na sociedade são as pesquisas de Helena Wright, curadora emérita do *National Museum of American History*. Em 1996, Wright foi a curadora da exposição comemorativa dos 150 anos da entrada



da primeira coleção de impressos do Smithsonian Institution e autora do ensaio que discute as mudanças culturais e as múltiplas conexões entre visualidade, atitude pública e os agentes envolvidos na produção, coleta, curadoria e recepção de produtos visuais impressos. Em 2000, Wright foi editora convidada do número especial do periódico *History of Photography* dedicado a estudos de caso que mobilizam coleções do NMAH, entre eles os processos fotomecânicos. Em 2004, Wright participa com dois artigos de uma coletânea organizada pelo *Science Museum* (The Artefacts series) que focalizam, respectivamente, o impacto dos experimentos fotomecânicos na segunda metade do século XIX e os acervos de museus dedicados ao universo dos impressos e seus aparatos.

O lugar da fotografia e da reprodutibilidade nos museus e a comercialização e industrialização de fotografias, em meados do século XIX, têm mobilizado outra historiadora da fotografia, Anne McCauley (1985, 1994, 1998), que se alinha com a revisão historiográfica que permite perspectivar a fotografia de forma alargada e agenciada por múltiplos atores.

No Brasil, a velocidade e o potencial de difusão das reproduções fotomecânicas são apontados na *Pequena História da Arte*, de Pietro Maria Bardi (1958, p. 73), na qual o autor considera a transição entre a “arte do passado” e as “artes mecânicas”. Na área da história da fotografia, Maria Turazzi (1995), ao se dedicar à presença da fotografia

nas exposições dentro e fora do Brasil, ressalta questões relacionadas à alteração e ampliação na difusão das produções imagéticas de pintura e de fotografia proporcionadas pela reprodução fotomecânica. Também nessa direção, Boris Kossoy (2002, p.16) ressalta o caráter multiplicador das reproduções fotomecânicas incluindo o espraiamento para as revistas ilustradas.

Na história da fotorreportagem brasileira de Joaquim Marçal (2004), a menção aos processos fotomecânicos aparece nos relatos do autor desde a criação até a introdução das técnicas no país, a partir da década de 1880, considerando também as mudanças ocorridas no design de impressão das páginas. A trajetória da imprensa periódica no Brasil é também a preocupação de Mariana Barros e Marco Morel (2003, p. 73), retomando o que seria a primeira inserção de uma fotografia reproduzida por método fotomecânico na imprensa no periódico *Daily Herald* de Nova York em 1880. Também nesse âmbito, a publicação do renomado bibliófilo Orlando Ferreira (1994), ao tratar da imagem gravada, excetuando a fotografa, faz referência aos processos fotomecânicos por diferenciação aos processos que não prescindem da figura do gravador.

No ensejo da aquisição do acervo de Georges Leuzinger (1813-1892) pelo Instituto Moreira Salles, em 2000, foi lançado um número dos Cadernos de Fotografia no qual se destacam os textos de Sérgio Burgi e Joaquim Marçal demarcando o emprego dos processos foto-



mecânicos na *Casa Leuzinger*. Trabalhos posteriores, como o Renata Santos (2003), também tratam dos processos fotomecânicos em torno do estabelecimento comercial de Leuzinger, embora a preocupação principal de Santos recaia sobre a imagem gravada fruto do trabalho de gravadores. Entre os produtos comercializados pela *Casa Leuzinger*, a partir de diversos métodos de impressão incluindo os fotomecânicos, estão as paisagens naturais e urbanas que tinham lugar no circuito do turismo como souvenir.

A intersecção entre os processos fotomecânicos e o turismo pode ser encontrada no livro de Geary e Webb (1998), mais densamente detalhada no texto de Howard Woody que foca na produção e circulação internacional de cartões-postais. Dentre os processos de impressão, Woody ressalta a fototipia monocromática e a combinação da fototipia com a litografia para o acréscimo de cores nas imagens. A atenção às formas materiais de circulação de imagens, especialmente os cartões postais, associadas aos circuitos geográficos e de instituições do turismo está também presente na recente publicação portuguesa *Os postais ilustrados na vida da comunidade* (MARTINS, 2017). Nesse circuito do turismo, a discussão em torno do original e da cópia toma um lugar de primeiro plano do ponto de vista da comunicação, uma vez que, entre as dinâmicas de produção e distribuição, determinados elementos e aspectos ganham relevância que podem ter desdobramentos na conformação

de estereótipos. As editoras, como instâncias de mediação da esfera de produção, nas quais os métodos fotomecânicos são empregados, tornam-se locais ideais para examinar os produtos antes de atingirem a esfera da apropriação e do consumo.

## Considerações finais

No período de 1850 a 1870, aconteceram todas as experimentações envolvendo processos fotomecânicos de baixo relevo, relevo, planográfico em traço e meio tom que iriam definir os principais processos standardizados em escala de massa no século XX – a rede de pontos (half-tone) e a rotogravura. A rapidez dos aperfeiçoamentos e da estruturação do mercado para distribuição e consumo evidenciam, como apontado por BANN (2001), que a fotografia se integrou a um sistema já existente, e que foram muitos os pintores, gravadores e impressores que se apropriaram da fotografia em suas já estabelecidas redes comerciais.

Outro ponto que merece reflexão é a lógica que presidia essa corrida por inovações e a intensa movimentação financeira de compra e venda de patentes. Rosen (1986) e Wright (2004) demonstram como as sociedades de especialistas e notáveis estimulavam a busca por constante inovação, como a competição proposta pela *Paris Photographic Society* em 1856, com premiação patrocinada pelo Duque de Luynes para o melhor

aperfeiçoamento (WRIGHT, 2004, p. 23), ou a criação da *Société d'Encouragement pour L'Industrie Nationale* que atuou de forma enfática na defesa por aprimoramentos que capacitassem processos para escalas industriais (ROSEN, 1987, p. 307). Essa predisposição estaria estribada em uma particular noção de progresso fomentada e legitimada por instituições vocacionadas para incrementar o capitalismo industrial:

The logic of technical progress played a major role in the acceptance of the photomechanical reproductive forms in France during the 1840s and 1850s. The ideological and utopian forges promoted by this belief helped to propel photography forward but, significantly, steered it towards an eventual union with industrialized means of production and away from a developmental route that would have permitted photography to advance independent of those means. For these two decades, the ideology of progress may be defined as the belief in innovation, technological advancement, the eventual perfection of technical systems, and most important, an unquestioned acceptance of the institutions that established the place of these systems in society. (ROSEN, 1987, p. 306).

Para além de uma trajetória técnica evolutiva, ou da ambição de ocupar um lugar digno em uma história tradicional da fotografia, o exame da produção, circulação, consumo e formas de apropriação

dos produtos visuais impressos e de suas temáticas e objetos fornecem elementos para a compreensão do funcionamento de instituições, sistemas comerciais e industriais na consolidação de um novo patamar do regime escópico que marca as práticas sociais contemporâneas, aprofundando, sobretudo, o caráter de comodificação não só dos impressos circulados, mas também daquilo que representam, sejam paisagens, obras de artes ou “tipos humanos”.

## Bibliografia citada

AUBENAS, Sylvie, *Alphonse Poitevin (1819-1882), photographe et inventeur. La naissance des procédés de reproduction photomécanique et de la photographie inaltérable*. Thèse. (Diplôme d'archiviste-paléographe). École Nationale des Chartes, Paris, 1987.

BANN, **Stephen**, Entre fac-similé et haute gravure. **Études photographiques**, ano 20, Juin 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques>. Acesso em: 27 out. 2020.

BANN, **Stephen**, Photographie et reproduction gravée. **Études photographiques**, ano 9 Mai 2001, Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques>. Acesso em: 27 out. 2020.

BATCHEN, Geoffrey. Entrevista. **Acervo:Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, n.2, p. 10-16, maio/ago. 2019.

BARDI, Pietro Maria. **Pequena história da arte**. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

CARDENOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. **George Leuzinger**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006.

DASTON, L. Objectivity and the Escape from Perspective. **Social Studies of Science**, 22(4), 597-618, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/285456>.

DEROO, Rebecca J. Colonial Collecting: French Women and Argelian Cartes Postales. **Parallax**, v. 4, n. 2, p. 145-157, 1998.

DUSAN Stulik, and KAPLAN, Art. 2013. **The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. Disponível em: [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/atlas\\_analytical](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical). Acessado em 27 out 2020.

EDWARDS, Elizabeth. Thoughts on the "Non Collections" of the Archival Ecosystem.

In: Bärnighausen, Julia; Caraffa, Costanza; Klamm, Stefanie; Schneider, Franka; Wodtke, Petra. (eds.) **Photo Objects**. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences. Berlin: Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Studies 12, 2019.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira. São Paulo: EDUSP, 1994.

GEARY, Christraud M.; WEBB, Virginia-Lee. (eds.). **Delivering Views**: distant cultures in early postcards. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press, 1998.

**GERÔME & GOUPIL, Art et Entreprise**. Paris: Réunion de musées nationaux, 2000. Catálogo de exposição.

HANNAVY, John (ed.) **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2007.

KOEHLER, Sylvester R. **Catalogue of the Contributions of the Section of Graphic Arts to the Ohio Valley Centennial Exposition**. Cincinnati, 1888. Proceedings of the U.S. National Museum 10, Washington DC, 1888.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

LE MEN, Ségolène. Le charme éclectique de la reproduction. In: **Mémoires du XVIIIe siècle**. Bourdeaux: Musée Goupil, p., 5-16, 1998.

MARTINS, M. L. (ed.), **Os postais ilustrados na vida da comunidade**. Braga: CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, p, 55-88, 2017. Disponível em: [http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs\\_ebooks/article/view/2545/2455](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2545/2455).

McCAULEY, Elizabeth Anne. **A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph**. Yale University Press, 1985

McCAULEY, Elizabeth Anne. **Industrial Madness**: Commercial Photography in Paris, 1848-71. Yale University Press, 1994.

NADEAU, Luis. Collotype. In: HANNAVY, John (ed.) **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2007, p. 304.

PEREZ, Nissan. **Focus East**: Early Photography in the Near East (1839-1885). New York: Abrams, 1988, p. 230.

ROSEN, Jeff. The Printed photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France. **Art Journal**, vol. 46, n. 4, p. 305-311, Winter 1987.

ROSENBLUM, Naomi. Jean Adolphe Braun. In: HANNAVY, John (ed.) **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2007, p. 204.

SANTOS, Renata. **A imagem negociada: a Casa Leuzinger e a edição de imagem no Rio de Janeiro do século XIX**. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais a Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

**Some French and American Lithographs at the Smithsonian: a Retrospective View,**” In *With a French Accent*, ed. Georgia B. Barnhill (Worcester, MA: American Antiquarian Society, 2012), 83-96.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)**. Funarte, 1995.

WRIGHT, H E **Prints at the Smithsonian: The Origins of a National Collection**. () Catalog of an exhibition celebrating 150 years of print collecting by the Smithsonian Institution. Washington: NMAH, 1996.

WRIGHT, H E. Prints at the Smithsonian: The Origins of a National Collection. **History of Photography**, 24/1, Special Issue, Spring 2000.

WRIGHT, H E. **Photography in the Printing Press: The Photomechanical Revolution**. In: FINN, Bernard (ed). **Presenting Pictures**. London: Science Museum, 2004.

WRIGHT, H E. **The Material Culture of Media: Museums of Printing and Photography**, In: FINN, Bernard (ed). **Presenting Pictures**. London: Science Museum, 2004.

Recebido em: 30/set/2020

Aceito em: 4/nov/2020