

Os últimos anos da década de 1840 encerram dois acontecimentos que em distintas latitudes haveriam de produzir um sentido hoje: em 1838 foi criado no Brasil o então Arquivo Público do Império, e em 1839, anunciado, nas Academias de Ciências e de Artes francesas, o advento do daguerreótipo, marcando, sob esse aspecto, o nascimento da fotografia. O que poderia parecer apenas uma coincidência cronológica corresponde, no entanto, à manifestação de alguns projetos que identificam o século XIX, tanto no que se refere à tarefa de se escrever uma história nacional, na qual os arquivos figuram como depositários dessa história científica, quanto ao significado que adquire a imagem técnica. A fotografia integra o mundo que se configura nas últimas décadas do setecentos, no âmbito da nova ordem, do capitalismo industrial, da sociedade liberal burguesa. Esse é também o tempo identificado por uma “tomada de consciência da modernidade”, de uma nova idéia de História, definida como ‘singular coletivo’, e de sua temporalização, quando “torna-se evidente para muitos que a História é uma realidade existente por si mesma, em processo de constante aceleração... alarga-se o horizonte de expectativas e o futuro se torna algo a ser vivido no próprio presente”.¹

Como produtos do oitocentos, o Arquivo Nacional e parte de seu acervo fotográfico aqui apresentado despertam inúmeras reflexões, pertinentes, entre outras, à própria idéia de documento, de objetividade, ou, ainda, à relação que a fotografia mantém com a formação da sociedade brasileira, sugerindo um paradoxo na sua rápida expansão em um império escravista nos trópicos. A escolha do título deste livro, *Retratos Modernos*, indica, por outro lado, que o possível hiato ou desencontro entre a produção de imagens e um dado momento histórico antes atualiza a idéia de modernidade, conservando, na fotografia, sua dimensão crítica e os dilemas de seu tempo.

Geradas entre meados do século XIX e a primeira década do século XX as fotografias selecionadas compõem, no Arquivo Nacional, a coleção Fotografias avulsas e diversos arquivos privados, como a família Werneck, Luís Gastão d’Escragnolle Dória, Virgílio Várzea, Afonso Pena Jr., Floriano Peixoto e outros, em um universo predominantemente constituído por retratos, mas que apresenta, também, uma série de vistas e paisagens. Trata-se da produção dos fotógrafos e estúdios brasileiros e estrangeiros que marcou a introdução e divulgação da técnica fotográfica no Brasil, devendo-se frisar que o critério de seleção, nesse sentido, se

¹ Francisco Falcon. “O capitalismo unifica o mundo”. In: Reis Filho, Daniel Aarão, Ferreira, Jorge e Zenha, Celeste (orgs.). *O século XX: o tempo das certezas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 46.

restringiu à fotografia no País, não considerando brasileiros – fotógrafos ou fotografados no exterior. Privilegiando esse enfoque pretendemos sublinhar a sua importância na cultura brasileira, sobretudo oitocentista, e ainda, por meio dessas autorias, desnaturalizar a fotografia, trazendo à cena o outro lado da câmera.

A periodização estabelecida se inicia no período de maior desenvolvimento da atividade, sobretudo a partir da década de 1860, como estabelece Boris Kossoy, que atribui essa expansão à introdução de novos processos e de técnicas fotográficas baseadas no princípio negativo-positivo, o que, pela diminuição de custos atingiu um público maior. Também o investimento em ferrovias, a imigração europeia das últimas décadas do século XX e as reformas urbanas que atingiram capitais brasileiras, especialmente o Rio de Janeiro, viriam demarcar esse tempo em que os integrantes de uma “nova clientela (...) almejava ver perpetuada sua imagem pela fotografia”.² Mas, mesmo nesse período de expansão, não devemos perder de vista a dimensão desse processo: em 1847 o Rio de Janeiro contava com três fotógrafos; em 1857 eram 11 desses profissionais, totalizando 30 em 1864. Londres, em 1851, tinha 12 estúdios, 150 em 1857 e 284 em 1866. Aqui fica evidente a distância que haveria entre o Império escravista e a Europa, bem como dos Estados Unidos.³ A delimitação final, na primeira década do século XX, respeita as transformações que se operam na história mesma da fotografia, não estando referidas a outras demarcações de cunho político ou social. É no início dos anos 1910 que se pode falar na fase moderna na história dos processos fotográficos, sedimentada em 1925 com o lançamento no mercado da câmera Leica 1, que utilizava o filme 35 mm, o mesmo tamanho utilizado no cinema.

A perspectiva adotada nessa edição é a da autoria dos fotógrafos ou dos ateliês (oficinas), não se privilegiando, portanto, nenhuma temática, ou, ainda, afirmando como grande tema, parte da história da fotografia no Brasil em um período definido pela consolidação da técnica, da sua vulgarização e do maior número de estabelecimentos fotográficos em cidades de diversas regiões brasileiras. Um dos aspectos mais significativos é a emergência de nomes de fotógrafos e empresários do ramo como Juan Gutierrez, Marc Ferrez, Joaquim Insley Pacheco, Joaquim Feliciano Alves Carneiro, Alberto Henschel, Guilherme Gaensly e Rodolfo Lindemann, que imprimiram uma assinatura e uma distinção entre seus pares. Muitos passaram por diferentes associações, sendo necessário que se considere o estabelecimento no qual atuaram, como é o caso de Joaquim Feliciano Alves Carneiro, sócio das firmas Carneiro & Gaspar, Carneiro & Smith, Carneiro & Tavares, lembrando o perfil comercial da atividade. Entre tantos profissionais que estão representados no acervo da instituição foram também incluídos fotógrafos como Luís Lavanère Wanderley e Henrique Kopke Júnior, menos conhecidos do público e que produziram imagens seriadas, respectivamente de Maceió, em 1906, e de Petrópolis, durante a construção da estrada de ferro Príncipe do Grão-Pará na década de 1880.

A proposta editorial que apresentamos implica, sem dúvida, penetrar no campo de algumas controvérsias fundadoras da História e da história da fotografia, notadamente seu estatuto, entre técnica e arte, em uma disputa que nos encaminha, igualmente, à história da arte e da fotografia no século XIX. Essa relação, na qual a invenção da fotografia terá grande influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas, ligadas ao Impressionismo, tal como afirma Giulio Carlo Argan, ilumina também a própria produção de imagens fotográficas, quando os retratos, as vistas de cidades e do campo, reportagens, ilustrações e outras passam do pintor “de ofício” para o fotógrafo, destinando à pintura um lugar de elite, reservado a um público restrito e com um alcance social limitado.⁴

² Cf. Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

³ Pedro Karp Vasquez. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho; Companhia Internacional de Seguros, 1985, p. 20.

⁴ Giulio Carlo Argan. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 78.

Os lugares da arte e da fotografia estão em discussão também na *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin. Nela, Benjamin assinala o apogeu da fotografia no primeiro decênio da sua descoberta, aquele que antecede a sua industrialização.⁵ Escrito em 1931, o texto demarca assim momentos da história da fotografia desde o seu nascimento,⁶ quando, para Benjamin, já se pressentia a hora de sua invenção, passando ao filme em rolo, até o negativo 35 mm. Um dos temas que pontuam as transformações ou caracterizam essas passagens é o do retrato, presente maciçamente como *carte de visite* ou *carte cabinet*.

Retratos

A fotografia e seu referente

Entre os fins utilitários da pintura, os retratos cumpriam uma importante função quando quase toda pessoa que “se prezava” devia posar para o seu retrato, pelo menos uma vez na vida. Com a fotografia, os retratos deixaram de ser uma função dos pintores, que, por sua vez, não precisavam mais executar a tarefa que um “dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato”.⁷ O retrato fotográfico torna-se, assim, a marca mais representativa da distinção entre fotografia e pintura. E, conforme aponta Benjamin, essa distinção não se dá apenas em função da maior qualidade técnica e do preço inferior da fotografia. Diferentemente dos retratos pintados, em que o indivíduo é representado a partir do estilo de uma época e de um pintor, a pessoa retratada na fotografia permanece presente: sabemos que ela de fato existiu e que esteve presente diante da câmera naquele instante registrado pela imagem. Esta, mesmo quando afastada do contexto em que foi produzida, tornando-se anônima, continua contendo o indivíduo fixado pela fotografia:

*O retrato fotográfico sugere, portanto, a existência de um indivíduo singular e dotado de interioridade, de um eu que não se perde na sua representação. O indivíduo fotografado é, pois, apresentado ao espectador da imagem como se fosse um fato. (...) A impressão de objetividade que a imagem fotográfica nos passa diz mais sobre nossas categorias de apreensão do mundo visível do que sobre a veracidade do “fato”.*⁸

A existência de um referente externo desloca, portanto, a invenção da fotografia dos pintores para os químicos, da *câmara obscura* para a descoberta da sensibilidade dos sais de prata. Isso é que permite, para Roland Barthes, que se captasse e imprimisse diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diferentemente iluminado: “a foto é literalmente uma emanção do referente”.⁹

Entre o espelhamento da realidade e a admissão do referente há um percurso histórico que Philippe Dubois apresenta em “Da verossimilhança ao índice: pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia”. Assim, sobre o “princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente”, teríamos a idéia da fotografia como espelho do real – discurso da mimese; da fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) –, reação contra o ilusionismo do espelho fotográfico; e da fotografia como traço de um real. A primeira posição coincide com o nascimento da fotografia e sua defesa como espelho do real, dona de uma “capacidade mimética” que deriva da técnica mesma que a envolve. Essa crença, que incidiu na oposição entre a fotografia e a arte, exigindo dessa última a reprodução

⁵ Cf. Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶ Anunciado em 19 de agosto de 1839 na célebre sessão conjunta das Academias de Ciências e de Belas-Artes da França presidida pelo físico Arago.

⁷ E. H. Gombrich. *A história da arte*. 16.ª ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 524.

⁸ Patrícia Lavelle. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 24-25.

⁹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 114.

exata da natureza, foi algo que Charles Baudelaire identificou nos primeiros retratos e na recepção que essas imagens tiveram entre os burgueses, proclamando que “um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias”.¹⁰ Dubois relaciona como uma segunda atitude, e em contraste com a primeira, a análise de qualquer imagem como uma “interpretação-representação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada”, associada portanto à dimensão do símbolo. É na terceira abordagem do problema do realismo na foto que temos um certo retorno ao referente, “mas livre da obsessão do ilusionismo mimético”; aqui, a “imagem foto” torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda: “sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”.¹¹

Tais discussões atingem, portanto, não apenas a natureza do retrato fotográfico como o próprio estatuto de “documento” positivo, que se procurou atribuir à fotografia. É nesse sentido que se torna particularmente interessante a observação de Giulio Carlo Argan, para quem é insustentável a hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como ela é, assim como “também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial e o olho humano um olho influenciado pelos sentidos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque”.¹²

Outra marca de distinção entre a fotografia e a pintura refere-se à questão da reprodutibilidade. É certo que a obra de arte sempre foi reprodutível; os quadros, por exemplo, podiam ser copiados por discípulos, em seus exercícios, por mestres, para a difusão dos mesmos, ou por imitadores desejosos de auferir lucro. Contudo, a reprodução técnica da obra de arte configura-se como um processo diferente. Desde a Idade Média, com a xilografia, o desenho tornou-se tecnicamente reprodutível. Mas, ainda em seus primórdios, a litografia foi ultrapassada pela fotografia. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.”¹³ Assim, a fotografia vai permitir que o retrato, até então restrito às paredes das residências dos mais abastados, se difunda e, ainda que se mantenha como um elemento sagrado – com os álbuns de família tendo como altar as salas das residências –, atinja um número impensado de pessoas.

É conhecida a demora a que os modelos, em seus primeiros tempos, eram expostos, condenados a uma imobilidade devida aos imperativos da técnica, da fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas. Walter Benjamin comenta então os acessórios dos retratos, os pedestais, balaustradas, mesas ovais que, para ele, evocam o longo tempo de duração da pose; também os objetos tidos como “artísticos”, como a cortina e mesmo a coluna que emerge dos tapetes. Finalmente, diz Benjamin, os ateliês são uma “mescla ambígua de execução e representação, câmaras de torturas e sala do trono”. O inventário de Pedro Sátiro de Souza da Silveira trazia “um ferro para encostar a cabeça”, lembrando a exaustiva imobilidade requerida para o retrato. Entre seus bens são relacionados mais objetos, alguns próprios aos estúdios fotográficos e outros que poderiam compor tanto esse mobiliário como ser utilizado em sua residência – o fotógrafo veio a habitar o mesmo imóvel em que mantinha o ateliê.¹⁴ Destaca-se, nesse sentido, “uma câmara para retratos e diversos objetos concernentes

¹⁰ Philippe Dubois. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p. 28.

¹¹ Philippe Dubois. *Op. cit.*, p. 53.

¹² Giulio Carlo Argan. *Arte moderna. Op. cit.*, p. 79. A discussão acerca do estatuto da fotografia e das suas relações com a arte – na ordem do dia para fotógrafos e pintores do século XIX – está presente em textos como o Relatório de Vitor Meirelles sobre as fotografias apresentadas na Exposição Nacional de 1866. Segundo o pintor, se as fotografias apresentadas na Exposição – todas utilizando a fotopintura – possuíam algum mérito, isto se devia aos pintores e não aos fotógrafos, “porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só tem merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente”.

¹³ Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.167.

¹⁴ Arquivo Nacional. Junta Comercial. Livro 639, ano 1870, reg. 9524. Rio de Janeiro, 27 de abril de 1870.

a esse trabalho” seguida de “um obturador para a mesma; uma banheira de porcelana, seis banheiras de ferro, cinco funis, uma caixa de retoque, três prensas, um cabo de graduar, um laminador quebrado, um binóculo, um piano, um sofá, dois aparadores, duas cadeiras de braço (...)”.¹⁵ Fotografado de corpo inteiro por Joaquim Insley Pacheco, que atuou ao longo da segunda metade do XIX, o Marquês da Gávea é um entre tantos exemplos do cavalheiro apoiado em uma coluna ornamentada instalada no interior de um ateliê.

Cartola, fraque, bengala, guarda-chuvas e jóias discretas para os homens; vestidos, jóias e cabelos indefectivamente presos para as mulheres são exibidos e valorizados. A preocupação com as roupas nas fotografias se justifica: afinal ela cristaliza e difunde a posição social e o lugar que o retratado ocupa na sociedade. Nesse sentido, a adequação e a correção da roupa são fundamentais.

A roupa em exposição

5 Nas fotografias feitas em estúdio, homens, mulheres e crianças exibem suas melhores roupas ou aquelas de maior qualidade, disponibilizadas pelos fotógrafos, obrigando-nos a olhar para essas imagens com alguns cuidados. Em primeiro lugar, se a roupa exibida era a mais sofisticada ou rica que o portador possuía ou tinha acesso, constituía-se num traje de exceção: era a roupa da festa, da missa, das idas aos teatros ou das visitas às casas dos amigos. Os três retratos de mulher, feitos por Pedro Sátiro de Souza da Silveira, são exemplares, pois mostram que o cuidado com a aparência está nos mínimos detalhes, chegando, neste caso, à decoração capilar.¹⁶ Outro cuidado a ser tomado é que nem sempre a roupa representa a “última moda”. Pessoas mais idosas, por vezes, exibem peças de roupas em desuso, como é o caso da mantilha – na foto da Baronesa da Gávea, de Insley Pacheco, peça que Gilberto Freyre qualifica de resquício de traços orientais – e das saias rodadas, como a da Imperatriz Teresa Cristina, por Henschel & Co., em 1887.

Por outro lado, é certo que as fotografias dizem muito sobre diversos aspectos da indumentária do século XIX. Chama a atenção a sofisticação e o cuidado das roupas femininas em contraposição à sobriedade, rigidez e seriedade das masculinas. As saias rodadas com as chamadas crinolinas de armação ou anágua de arcos são o melhor exemplo disso. Como afirma James Laver, no final da década de 1850, as saias armadas pelas crinolinas eram verdadeiramente prodigiosas, “a mulher era um navio majestoso navegando orgulhosamente na frente, enquanto um pequeno escaler — seu acompanhante masculino — navegava atrás”.¹⁷

Essas sofisticadas saias – que expressavam a vocação para a ociosidade das mulheres e, principalmente, para o dispêndio de seus maridos, pais ou amantes¹⁸ – atingiram o auge em 1859 e marcaram a década de 1860, podendo ser vistas em toda a sua exuberância nas imagens de Rosalina Ribeiro de Campos, por Insley Pacheco e da Marquesa de Caxias, por Carneiro & Gaspar, entre tantas outras. A crinolina foi, entretanto, apenas um dos elementos que enfatizaram a sofisticação das roupas femininas em contraposição à simplicidade das roupas masculinas. Para Gilda de Mello e Souza, o dimorfismo da moda no século XIX estava visível na forma, no tecido e na cor das vestimentas. Enquanto a roupa dos homens sofria um processo de crescente despojamento, “do costume de caça do gentil-homem inglês para o ascetismo da roupa moderna”, a vestimenta feminina, “passada a voga da simplicidade, se lançou novamente numa complicação de rendas, bordados e

¹⁵ Arquivo Nacional. Inventário de Pedro Sátiro de Souza da Silveira. Juízo da 2ª Vara de órfãos n.º 2311, cx. 4248

¹⁶ A atenção dada às vestimentas utilizadas nas fotografias é visível também em imagens de escravos domésticos usando roupas dos senhores, exibição de prestígio e riqueza que era prática comum na segunda metade do século XIX.

¹⁷ Cf. James Laver. *A roupa e a moda*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 179.

¹⁸ Philippe Perrot comenta que, ao longo do século XIX, o homem burguês, na mesma proporção em que se ia despojando, manifestava através da mulher o seu poder. “Este grande abandono do parecer faustoso e este exílio do corpo dotavam a mulher de uma nova função: significar por procuração, através do esplendor imutável de suas roupas e na opulência de seu corpo, o status social, o poder pecuniário do pai, do marido ou do amante, que tratavam de aumentar sua riqueza, sem exibi-la mais diretamente”. Philippe Perrot. *Le dessus et les dessous de la bourgeoisie*. Paris: Fayard, 1981, p. 64.

fitas”.¹⁹ São comuns os vestidos femininos com nervuras, laçarotes, fofos, rendas em detalhes nas mangas e barra, como as imagens da Princesa Isabel e de Ana Isabel de Lacerda Werneck, ambas de Insley Pacheco.

Quanto às cores, há um contraste entre a roupa feminina e a masculina. Enquanto alguns vestidos exibiam uma mistura de tecidos lisos e estampados, as roupas masculinas exibem homens exilados numa existência sombria, como podem ser vistos nas imagens de Ferrez, do Passeio Público, do grupo fotografado por S. Moreira & Vargas e de Virgílio Várzea, Cruz e Souza e Horácio Carvalho em imagem da década de 1890, de Alves Ferreira & Roltgen. Mas, a despeito dessas acentuadas diferenças, as fotos também nos falam de uma compensação para o sacrifício do narcisismo masculino. Este se mostra então na exploração estética do rosto e no domínio de certas insígnias de poder e erotismo, como os chapéus – com uma grande variedade de formas e feitios –, as bengalas, os charutos e as jóias, entre elas a correntinha do relógio e os anéis.

Apesar da “grande renúncia masculina”, para alguns homens a roupa e a moda ainda eram objeto de interesse: eram os dândis, os leões, os *fashionables*, os *petit-mâitres*, que permaneceram “como sobrevivência de uma era passada, pois a beleza agora se tornou privativa da mulher”.²⁰ Algumas figuras de exceção se esmeravam nos menores detalhes e podem ser vistas aqui em paletós de veludo e camisas brancas com a gola levantada como nas imagens de Eduardo Paulo da Silva Prado, por Carlos Hoenen, de Fernando Lobo Leite Pereira, por Luís Musso, e de Isidoro Leveque de la Roque, por Nicola Maria Parente.

Quanto às imagens de crianças, o que se vê são meninos e meninas vestidos como adultos em miniatura. Ternos, coletes, jóias, gravatas e até bengalas compõem a indumentária dos jovens. O menino Luís de Lima e Silva, em fotopintura de Carneiro & Smith, exhibe austeridade no traje completo em cor escura e poucos enfeites. As meninas aparecem habitualmente com vestidos excessivamente bordados, cabelos presos, jóias, bolsas, botas ou sapatos de couro. Em imagens de Eugênio & Maurício e Oliveira Lopes as vemos nesses modelos baseados na moda dos adultos, que geralmente incluem saias rodadas e um excesso de rendas. As chamadas *pantalettes*, calças compridas, constituem uma das poucas diferenças entre as roupas das meninas e as das mulheres, como exibem aquelas fotografadas por Reis e Agio Pio, entre outros.

Caminhando para o final do século XIX e início do XX, podemos ver algumas crianças com trajes mais despojados. A despeito das inúmeras campanhas dos médicos que, desde meados do século XIX, clamavam por roupas mais racionais para crianças, só então começamos a ver meninos de calções curtos ou com trajes de marinheiros, um dos carros-chefes da indumentária infantil da época, como na foto de Frederico Vri-mond de Lacerda Werneck tirada por Volk.²¹ Quanto às meninas, continuaram por mais tempo a se vestir como os adultos, embora já se veja em algumas delas vestidos menos rebuscados e até mais curtos, como a fotografada no ateliê de Henschel.

O grande álbum de família

Entre o aspecto particularmente duradouro das primeiras fotografias e as imagens geradas com o avanço da técnica ocorreria a tentativa de reviver, com novos artifícios, a aura que em sua origem resultava dos limites técnicos. Revivia-se, de modo igualmente artificial, a inscrição social dos clientes dos estúdios, duplicando, para Benjamin, um desencontro:

¹⁹ Cf. Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 60.

²⁰ Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 81.

²¹ Segundo Philippe Áries, foi no final do século XVIII que os adultos passaram a vestir os meninos com trajes inspirados no uniforme militar ou naval: “Graças às calças compridas do povo e dos marinheiros, os meninos se libertaram tanto do vestido comprido fora de moda e demasiado infantil, como das calças justas até os joelhos demasiado cerimoniais.” Philippe Áries. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, p. 81. No começo do século XX esse traje ainda era quase o padrão da roupa cotidiana para meninos e meninas da classe média inglesa e só começou a perder sua popularidade depois da Segunda Guerra Mundial, quando a força naval passou a não contar tanto no cenário internacional. Cf. Alison Lurie. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 55.

*Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio... Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado offset... essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista. Desse modo, entrou na moda um tom crepuscular (...) apesar dessa penumbra, distinguia-se com clareza crescente uma pose cuja rigidez trata a impotência daquela geração em face do progresso técnico.*²²

7

O retrato entra em voga, sobretudo entre 1786 e 1830. No famoso ano de 1839 o daguerreótipo traz nitidez e precisão, sendo, no entanto, um exemplar único, fixado em uma placa de metal. É a fotografia que democratiza o retrato, com sucessivas melhorias até o registro instantâneo, em 1851. André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) inventa três anos depois o retrato em formato *carte de visite* vendido ao cliente sob a forma de uma pequena imagem retangular colada sobre um cartão com o nome do fotógrafo. Cerca de 90 retratos, a maior parte em formato *carte de visite*, compõem a seleção de fotografias aqui exibidas e representativas do acervo como um todo. Complementarmente, ainda que não apresentado aqui, o grande universo de congêneres produzidos na Europa dialoga com essas imagens nas quais membros da nossa aristocracia ou europeus posaram nos ateliês de Paris ou a bordo de navios, como o Imperador Pedro II, cujo último registro, morto, foi produzido por Felix Nadar. Fotógrafos mais ou menos célebres ou talentosos irão, de todo modo, inundar o mundo com esses retratos; em 1862, Disdéri vende, sozinho, 2.400 cartões por dia, indicando que “ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima, que democratiza o desejo de atestado social (...)”.²³

Milhares de retratos se alinham no que podemos classificar como um dos grandes livros do oitocentos, o álbum de família. Mesmo quando não expostos desse modo, parte dos retratos do acervo do Arquivo Nacional se inclui em um álbum imaginado, reunida em arquivos privados, como o da família Werneck, com a *carte cabinet* de André Peixoto de Lacerda Werneck, por Carlos Alberto & Filhos na virada do século XIX, a *carte de visite* de Francisco Peixoto de Lacerda Werneck, por Alfredo Ducasble, em 1885, ou de Isabel Augusta de Lacerda Werneck, por Pacheco, Meneses & Irmão.

Um álbum de família bastante específico é aquele no qual poderíamos inserir os retratos da família imperial, fartamente fotografada, sobretudo o próprio Imperador, um entusiasta da fotografia, assim como a Princesa Isabel. A célebre fotografia de Pedro II duplicado como interlocutor de si mesmo, sentado e de pé, por Carneiro & Gaspar, no final da década de 1860, brinca com o fascínio que a técnica exercia então. Aliás, embora fosse comum às famílias abastadas a contratação de fotógrafos, nenhuma gastou tanto quanto a Casa Imperial. No *Livro de receitas e despesas da Casa Imperial* consta que, entre 1848 e 1867, D. Pedro requisitou os serviços de fotógrafos, como Joaquim Insley Pacheco, Klumb, Carneiro & Gaspar, Carneiro & Smith, além de adquirir álbuns de outros fotógrafos. Poucos monarcas do século XIX fizeram um uso tão expressivo da fotografia como ele. Aos poucos, conforme aponta Lílian Schwarzc, o Imperador vai se afastando da imagem do rei forte e introduz uma nova figuração, pelo uso de uma nova indumentária, que se transforma em seu “uniforme oficial. De cartola e casaca, o monarca se confunde com seus súditos e os políticos que o cercam”.²⁴

²² Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. *Op. cit.*, p. 99.

²³ Alain Corbin. “O segredo do indivíduo, a democratização do retrato”. In: Michelle Perrot (dir.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 423.

²⁴ Lílian Moritz Schwarzc. *As barbas do imperador*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 322.

D. Pedro II foi, juntamente com a Rainha Vitória, da Inglaterra, um dos primeiros soberanos a conceder títulos e comendas para fotógrafos: foram agraciados por ele 15 brasileiros e seis estrangeiros, entre 8 de março de 1851 e 6 de agosto de 1889. É importante assinalar que a lista de fotógrafos que receberam esse título não representa em absoluto a nata da fotografia de seu tempo, espelhando, pelo contrário, impulsos de simpatia do Imperador em relação a um determinado profissional. De qualquer modo, os agraciados souberam fazer bom uso do título que era estampado nas fotografias e anúncios que publicavam nos jornais.²⁵

Nobres ou grandes nomes da política imperial, de que são exemplares o Barão do Bom Retiro ou o Visconde de Lima Duarte, foram retratados pelos fotógrafos mais famosos, assinalando um processo iniciado com o daguerreótipo; na interpretação de Gilberto Freyre, “a fase de transição de sede de poder das casas-grandes rurais para os sobrados urbanos, ou suburbanos, marcou também, entre nós a transição do retrato pintado por artista para o daguerreótipo e a fotografia”.²⁶

A predominância desse público deve-se, aqui, não apenas ao perfil hierárquico da sociedade brasileira do século XIX, mas, igualmente, à composição do próprio acervo conservado na instituição: a coleção de retratos concentra-se primordialmente nas fotografias de famílias e não naqueles “tipos urbanos” de vendedores, artífices e outros. Ainda sobre as categorias sociais presentes nas fotografias, Sylvie Aubenas²⁷ sugere que os empregados raramente posaram sozinhos, enquanto as amas-de-leite foram retratadas com a criança sobre os joelhos, mas também ao seio; neste caso, sem a presença das mães. A observação nos remete às duas belas imagens de amas-de-leite com crianças da família Costa Pinto, de autoria de A. Lopes Cardoso, em Salvador.

Na galeria dos retratos brasileiros há um espaço inerente à população negra, livre ou escrava, essencialmente aqueles produzidos até 1888, objeto também de grande interesse de estrangeiros, dado o potencial de comercialização das imagens. Retratos como os de Glicéria da Conceição Ferreira, da década de 1870, de Carneiro & Gaspar, destacam-se no acervo do Arquivo Nacional. Em imagens como a de Rodolfo Lindemann, da Faculdade de Medicina da Bahia, o registro arquitetônico da fachada se compõe com um homem e um menino negros, contrastando a população das ruas de Salvador com a faculdade e seus laboratórios de anatomia e anfiteatros. A pose para a câmara de Lindemann se dá fora do estúdio, da esfera privada, dos retratos em *carte de visite* ou *carte cabinet* que tão imediatamente relacionamos ao século XIX. Embora a fotografia das ruas e das vistas de cidades brasileiras não fosse inédita segundo demonstram as imagens de Revert Henrique Klumb ou Victor Frond,²⁸ há, na fotografia da virada do século, uma progressiva conquista do cenário urbano, expressa nos retratos posados ao ar livre ou nos flagrantes de anônimos em espaços públicos.

Vistas e paisagens

Em meados do século XIX existia uma carência de vistas no Brasil. A produção de paisagens se ressentia do alto custo das pinturas e do caráter ainda incipiente da produção das estampas e gravuras, favorecendo que a fotografia se ocupasse do paisagismo, especialmente a partir da década de 1860, quando a ligação regular por navios com a Europa aumentou a demanda dessas imagens por parte dos visitantes estrangeiros. Para

²⁵ Cf. Pedro Karp Vasquez. *A fotografia oitocentista no Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003, p.16.

²⁶ Cf. Gilberto Freyre. *Sobrados e mocambos*. 9.ª ed. São Paulo. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 622-624. O texto explora também a moda de fotografias coloridas que viriam alterar a fisionomia de uma parcela da população de mulatos ou mestiços como médicos, bacharéis, militares em ascensão aos quais era aplicado um padrão europeu.

²⁷ Sylvie Aubenas. “Le petit monde de Disdéri: un fonds d’atelier du Second Empire”. França: *Études photographiques* n° 3, novembro, 1997.

²⁸ O fotógrafo Victor Frond foi responsável, a partir de 1858, por algumas das mais impressionantes imagens do trabalho escravo na província do Rio de Janeiro, além de outras vistas da cidade, que saíram como litografias na obra de Charles Ribeyrolles, *Brazil pitoresco*, publicada no Rio de Janeiro (Typ. Nacional, 1859-1861). O Arquivo Nacional possui em seu acervo de livros raros esse que vem a ser o primeiro livro de fotografia realizado na América Latina, conforme destaca Pedro Vasquez.

Pedro Vasquez, a produção fotográfica paisagística brasileira sofreu forte influência da tradição pictórica instaurada pela pintura fosse pelo apelo visual desta, pela possibilidade de explorar um filão comercial já inaugurado ou ainda porque muitos fotógrafos eram pintores, desenhistas ou gravadores ou haviam trabalhado com artistas em algum momento de suas carreiras.²⁹

Em seus primórdios, a produção de paisagens encontrava dificuldades de ordem técnica: o fotógrafo necessitava de um laboratório químico portátil que correspondia a um equipamento delicado e pesadíssimo, deveria manipular o negativo ainda molhado e revelar a imagem logo após o clichê. Com a consolidação do processo de cópias sobre papel albuminado, a difusão das fotografias de vistas e paisagens em imagens avulsas ou em álbuns completos é incrementada facilitando a viajantes estrangeiros ou visitantes de outras províncias a aquisição de fotografias dos principais prédios e vistas dos mais importantes logradouros da Corte, bem como das diversas belezas naturais da província do Rio de Janeiro.

De qualquer modo, a comercialização de vistas e paisagens tinha uma clientela bastante restrita, pois era pequeno o público com poder aquisitivo para adquiri-las. Assim, essas imagens tinham circulação limitada aos grandes centros urbanos, como Recife, Salvador, a sede da Corte e com menor intensidade Petrópolis, São Paulo, Porto Alegre e Belém, locais onde circulavam não só os grandes proprietários rurais como os estrangeiros de passagem pelo país.

O uso de negativos de vidro e prata, a industrialização dos negativos pré-sensibilizados e dos papéis fotográficos na década de 1880 convertem a fotografia em um fenômeno de massa, acelerada pela sua multiplicação por meio impresso. Ao final daquela década o filme em rolo havia agilizado a fotografia, como sintetizava o slogan da Eastman, “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. Iniciava-se um “novo método de aprendizagem do real (...). O mundo, a partir do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado”.³⁰

Na década de 1880 afirmam-se as vistas do alto, as cenas urbanas, o registro de cerimônias, obras e monumentos, ensaiando a reportagem fotográfica; cenas ao ar livre como a da família imperial na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, por Henschel & Co., ou a reunião no piquenique republicano no Corcovado, em 1894, por Juan Gutierrez. Acresce a essa tendência uma linhagem de fotógrafos que integram a técnica da arquitetura e as transformações urbanas à técnica fotográfica. São as séries de Marc Ferrez, seguindo quadro a quadro a casa de fazenda, as etapas das obras do governo imperial ou ainda em álbum comemorativo da República com as tomadas da cidade, as alamedas do Jardim Botânico, os cenários eleitos para a capital.

Para os que analisam as imagens fotográficas desse período tendo em vista um projeto de nação, mais que nos retratos, é nas vistas e paisagens que encontramos os traços da “civilização nos trópicos”. Essa é a proposta de Boris Kossoy, que relaciona uma série de temas predominantes, entre os quais o progresso material exibido nas obras das estradas de ferro, como vemos nas fotografias de Júlio Durski e Henrique Kopke Jr., abertura de vias públicas e obras de engenharia civil celebradas nas fotografias de Marc Ferrez; triunfos militares, a natureza exuberante e paisagens “tornadas símbolo da nacionalidade, como o Pão de Açúcar”, entre outras.³¹

O Rio de Janeiro, que se apresenta então aos visitantes confirma alguns pontos consagrados do “recreio público”, enunciando uma vocação turística que os guias exaltavam. Eram imagens que seriam perseguidas por pintores e fotógrafos, distintas entre si, mas ainda inscritas em uma escolha que pu-

²⁹ Pedro Vasquez. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Metalivros, 2000, p. 24.

³⁰ Bóris Kossoy. *Fotografia e história*. 2.ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 26-27.

³¹ Bóris Kossoy. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 80-81.

blições como o *Guia do viajante do Rio de Janeiro*³² sedimentava. No roteiro de passeios públicos e jardins era recorrente a aléia das palmeiras do Jardim Botânico do Rio de Janeiro ou o bambuzal que não faltaram nas séries de Juan Gutierrez ou de Marc Ferrez, que, igualmente, focou o Passeio Público. O alto do Corcovado, as ruas do centro do Rio de Janeiro, a Quinta da Boa Vista, o Campo da Aclamação (atual Praça da República) com os quiosques e a multidão, o Itamaraty com as lojas adjacentes e o fugaz movimento dos que passavam pelas ruas. Elas nos trazem a memória da técnica, do uso das placas secas no lugar do colódio úmido, do rompimento com a rigidez da longa exposição; assim seria também com o surgimento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo, que “ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado”.³³

A arquitetura das cidades é fotografada evidenciando, por vezes, os edifícios em si, suas fachadas, vistas frontais, tal como na representação do desenho. Além dessa ótica, os fotógrafos buscaram expressar a “experiência real de ver o edifício”, por meio das vistas em perspectiva. Também o posicionamento da câmera ao nível dos olhos de um pedestre visava dar ao observador “a sensação de penetrá-la e, conseqüentemente, de ‘estar’ no espaço retratado”, fazendo-nos refletir sobre as salas da Fazenda Santa Mônica na estereoscopia de Marc Ferrez. Ainda relacionando fotografia e arquitetura, além da interação entre a construção e as ruas, muitas vezes a cena urbana foi registrada do alto, e nessas fotografias panorâmicas desvendam-se os nexos urbanos e os volumes arquitetônicos “em toda a sua magnificência e monumentalidade”.³⁴

Dois casos particularmente notáveis de vistas e cenas urbanas que constituíram álbuns são os de Marc Ferrez e de Juan Gutierrez, produzidos na década de 1890. Sua apresentação em álbum, na passagem do século XIX ao XX, deve ser comentada. Nesse momento, segundo Solange Ferraz de Lima, o álbum é visto como uma coleção, montada por um editor e que reunia imagens de eventos, lembranças de viagens e de cidades com apelo exótico. As cidades e as reformas dos grandes centros são ainda registradas como um objeto de estudo: documenta-se o que viria a desaparecer na sua geografia, com ênfase nas obras públicas, indicadores da crescente importância das cidades no período.³⁵ Os álbuns de vistas são citados por Flora Sússekind entre as alterações na percepção que se manifestaram, do mesmo modo, no gosto pelo estereoscópio e pelos retratos. A técnica fotográfica se integra ao conjunto dos novos instrumentos óticos que ao final do século XIX compreende o omniógrafo e o cinematógrafo, inaugurado em julho de 1896, em sessões realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo.³⁶

Do mesmo modo que outras linguagens, como a pintura, haviam dialogado com a fotografia, as imagens em movimento iriam intervir na constituição e na percepção das imagens fotográficas. Hoje é inevitável olhá-las incorporando o cinema, a imagem digital e a história desses meios: em si mesmas, as fotografias estão à nossa frente, preservadas de várias maneiras, formando grandes álbuns de vistas ou colecionadas em incontáveis retratos.

³² Alfredo do Valle Cabral. *Guia do viajante do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: *Gazeta de Notícias*, 1822, p. 331.

³³ E. H. Gombrich. *A história da arte*. *Op.cit.*, p. 524.

³⁴ Maria Cristina Wolff de Carvalho e Sílvia Ferreira Santos Wolff. “Arquitetura e fotografia no século XIX”. In: Annateresa Fabris (org.), *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 145.

³⁵ Solange Ferraz de Lima. “Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século”. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.6, n.os 1-2, p.3-12, jan/dez., 1993, p. 100.

³⁶ Flora Sússekind. *O cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 34-40.