

**Marcelo Eduardo Leite**

**Retratistas e retratados no Brasil Imperial**  
*Um estudo das fotografias *carte de visite**

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pelo Sr. Marcelo Eduardo Leite e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/08/2007.

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo  
*R. Berton de Angelo*  
Orientador

Tese de doutoramento apresentada ao programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Multimeios.

Orientação Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo

Campinas  
2007

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
CÉSAR LATTES  
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L536r Leite, Marcelo Eduardo.  
Retratistas e retratados no Brasil Imperial: um estudo das fotografias cartes de visite / Marcelo Eduardo Leite. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Roberto Berton de Ângelo.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Carte de visite 2. Fotografias 3. Imperialismo (1840-1889)  
4. Imagem I. Ângelo, Roberto Berton de. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Portritist and painted in Brazilian Imperial: a study of cartes de visit photographs”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photographs, Imperialism (1840-1889). Image

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo

Profa. Dra. Bernadete de Castro

Prof. Dr. Fábio Alexandre dos Santos

Profa. Dra. Suzana Barretto Ribeiro

Prof. Dr. Marcius Freire

Prof. Dr. Eusébio Lobo

Data da Defesa: 27-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

# Instituto de Artes

## Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo  
Doutorando Marcelo Eduardo Leite - RA 4484 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca  
Examinadora:**



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo  
Presidente/Orientador



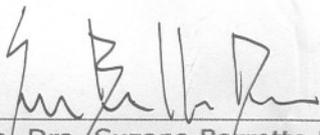
Profa. Dra. Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro Oliveira  
Membro Titular



Prof. Dr. Ronaldo Entler  
Membro Titular



Prof. Dr. Fábio Alexandre dos Santos  
Membro Titular



Profa. Dra. Suzana Barretto Ribeiro  
Membro Titular

## **Agradecimentos**

Inicialmente, nosso agradecimento ao Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo, pela orientação da pesquisa. Da mesma forma, agradecemos a UNICAMP pela acolhida e a Capes pelo financiamento do trabalho.

Agradecemos da mesma forma, aos inúmeros técnicos, arquivistas e atendentes das instituições visitadas, sem os quais seria impossível realizar o nosso trabalho.

Nosso reconhecimento aos funcionários da pós-graduação e do departamento de Multimeios; em especial, ao Jayme e aos funcionários do departamento, com os quais convivemos durante o ano no qual fizemos estágio no laboratório de fotografia. Ainda, com relação ao laboratório de fotografia, agradecemos ao Prof. Dr. Fernando de Tacca, pelo convite, e ao Prof. Dr. Mauricius Farina, pela orientação em duas disciplinas. Somos gratos, também, aos amigos integrantes do programa, em especial, o “pessoal da fotografia”: Claudia Moi, Daniela de Moraes, Diana Dobranszky e Paulo Castral. E, ainda, não poderíamos deixar de mencionar a Flávia de Almeida Fábio, Marti Marcondes e Sandra Koutsoukos, sempre parceiras na troca de informações sobre o tema.

A Maria Aparecida, amiga dos tempos de Unesp, pelas traduções do inglês e a Ilidia Faneco, pelas aulas de francês. Ao Jorge Brennand Jr e Bete Calligaris, pelas hospedagens no Rio de Janeiro. A Sandra Baldessin, pela revisão do meu trabalho.

Aos professores Prof. Dr. Ronaldo Entler e Profa. Dra. Bernadete Castro, pelas colocações feitas quando do exame de qualificação e, além de ambos, a Prof. Dra. Suzana Barreto Ribeiro e ao Prof. Dr. Fabio Alexandre dos Santos, pelas participações na nossa defesa de tese.

Ao Roberto de Menezes, que nos recebeu na sua residência em Niterói, disponibilizando material para a pesquisa. E ao Sr. Waldyr Cordovil, que nos deixou reproduzir peças da sua coleção.

***A fotografia pode distorcer - mas  
sempre permanece a suposição de  
que algo semelhante ao que mostra  
a fotografia existiu***

*Susan Sontag*

## **Resumo**

Esta pesquisa objetiva compreender melhor a difusão da fotografia no Brasil do Segundo Império. Em particular, daremos atenção à sistemática do trabalho nos ateliês e as mudanças trazidas após a difusão das fotografias *carte de visite*. Argumentamos que, sendo o ateliê um espaço importante para a sociedade da época, os fotógrafos tornam-se mediadores de processos de representação e auto-representação da população, sendo que a análise mais pontual do trabalho privilegiará quatro profissionais que aqui atuaram e que, cada um à sua maneira, indica diferentes formas de fazer o ofício fotográfico.

Palavras-chave: fotografias, Segundo Império, imagem, representação

## **Abstract**

This research has as main objective to better understand the spread of photograph in Brazil in the period of the Second Empire. Especially, we will have our focus to the work systematic in the workshops and also to the changes brought after the spread of the *carte de visite* photographs. Our argument is that the workshop is an important space for the society of this age, once the photographers became the mediators in the process of representation and self-representation of the population. We will analyze four professional who worked at this age and each one in their one way indicates different ways of the photographic labor.

Key words: photographs, Second Empire, image, representation

## Abreviaturas

AN	- Arquivo Nacional – Rio de Janeiro RJ
BN	- Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro RJ
RMM	- Coleção Roberto Menezes de Moraes – Niterói RJ
WFCP	- Coleção Waldyr da F. Cordovil Pires – Rio de Janeiro RJ
FJN	- Fundação Joaquim Nabuco – Recife PE
IHGN	- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro RJ
IMS	- Instituto Moreira Salles – São Paulo SP
MHABV	- Museu Histórico Amador Bueno da Veiga – Rio Claro SP
MHMLS	- Museu Histórico Major Levy Sobrinho – Limeira SP
MIP	- Museu Imperial de Petrópolis – Rio de Janeiro RJ
MISC	- Museu da Imagem e do Som – Campinas SP
MJERJ	- Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro – RJ
MP	- Museu Paulista da USP – São Paulo SP
MPM	- Museu Prudente de Moraes – Piracicaba SP
VD	- Coleção Valdemar & Dadico – Rio Claro SP

## **Sumário**

**Apresentação, p. 1-6**

### **PARTE 1**

#### **A FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE ANÁLISE**

**Capítulo 1 - Algumas questões metodológicas, p. 8-20**

**Capítulo 2 - Os estudos sobre a fotografia oitocentista no Brasil, p. 21-29**

### **PARTE 2**

#### **A FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX**

**Capítulo 3 - Os primórdios da fotografia, p. 32-44**

**Capítulo 4 - A lógica do ofício fotográfico e as *cartes de visite*, p. 45-92**

### **PARTE 3**

#### **A FOTOGRAFIA NO BRASIL IMPERIAL**

**Capítulo 5 – Fotografia: a imagética do Segundo Império, p. 94-114**

#### **Capítulo 6 - As *cartes de visite* brasileiras**

**Introdução, p. 115-126**

**6.1 Militão de Azevedo: um inventário da população paulistana, p. 127-147**

**6.2 Paula Ramos, o fotografo itinerante, p. 149-167**

**6.3 Christiano Junior, vendo a rua da *sala de poses*, p. 169-192**

**6.4 Insley Pacheco, o fotografo da elite carioca, p. 193-212**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 213-215**

**BIBLIOGRAFIA, p. 217-134**

**RELAÇÃO DAS INSTITUIÇÕES VISITADAS, p. 235**

## Apresentação

O objetivo deste trabalho é analisar o fenômeno da difusão das fotografias *carte de visite*<sup>15</sup> no Brasil Imperial, especificamente entre os anos de 1860, início da sua difusão, e 1889, fim do Segundo Império. Tais imagens estão inseridas no amplo universo de imagens produzidas no século XIX, o que exige de imediato do pesquisador um sobrevôo nesta produção como um todo. Para depois, mergulhar nas singularidades que cada tipo de suporte possui.

Neste sentido, observamos que à primeira vista as fotografias oitocentistas parecem homogêneas, entretanto, um olhar mais aprofundado sobre elas, assim como um exame atento da bibliografia existente, mostram a coexistência de formas de uso muito diferenciadas. Esta diversidade é fruto, principalmente, de dois fatores: as transformações técnicas da própria fotografia e as mudanças sociais vividas pela sociedade; considerando que novos anseios e novos padrões geram novas representações, nossa proposta vislumbra um estudo pontual.

Fazendo este percurso da totalidade para o recorte, nosso interesse pelo tema, teve início por ocasião de uma monografia de conclusão de curso de Ciências Sociais. Nesse trabalho foi possível observarmos as múltiplas facetas da produção fotográfica nacional do período, favorecendo as mais variadas abordagens. Dentre as diversas opções que o material sugere, fomos seduzidos pelas fotografias *carte de visite*, imagens que fazem parte de uma segunda etapa da difusão dos retratos fotográficos no Brasil, permitindo, inclusive, que novos segmentos sociais sejam registrados.

---

<sup>15</sup> A *carte de visite* foi desenvolvida na França pelo fotógrafo A. A. Disdéri (1819-1889) no ano de 1854. Consiste em cartões fotográficos, nos quais as pessoas posam em geral individualmente. Tais retratos permitiam a reprodução em maior escala, graças ao sistema de lentes múltiplas; KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1980, p. 38.

São estas imagens, também, que indicam o desenvolvimento de uma lógica de trabalho e de construção da cena fotográfica, processo que evidencia o trabalho do fotógrafo em nosso país. Posteriormente, durante as pesquisas realizadas no decorrer do mestrado<sup>16</sup>, foram estudadas as imagens produzidas pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, cuja obra foi guardada por seus herdeiros e, hoje, está custodiada pelo Museu Paulista da USP. Na ocasião do mestrado, percebemos que as *cartes de visite* são um suporte que ainda não havia sido pontualmente pesquisado, não existindo um estudo específico sobre elas, para não dizer que a bibliografia, de certa forma, ignorava as diferenças entre formatos díspares, fato que nos instigou à escolha do tema.

Inicialmente, a proposta apresentada foi a de mostrar as especificidades do material nacional, principalmente, pela pergunta que nos incomodava: seriam as *cartes de visite* realmente idênticas em todo o mundo? Estariam os fotógrafos e seus retratados totalmente presos às regras de produção impostas pelas lógicas de trabalho num suporte cujas maneiras de composição são bastante sistematizadas? E ainda, estariam as normas estabelecidas acima das realidades sociais e das relações subjetivas vividas pelas partes envolvidas?

A nosso ver, o fato de existir toda uma lógica definida: pose, indumentárias, formatos e meios de difusão, não minimiza o papel do fotógrafo como mediador, ou seja, aquele que está entre o indivíduo e o produto final, a fotografia. A pesquisa realizada no mestrado, mesmo não discutindo diretamente essa questão, mostrou que o perfil do fotógrafo é realmente um diferencial, já que dentre os estabelecimentos, o cliente escolhe aquele com o qual se identifica.

---

<sup>16</sup> LEITE, Marcelo Eduardo. **Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)** (Dissertação de mestrado). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, 2002.

No mesmo sentido, havíamos notado que, em alguns casos as interferências dos fotógrafos são observáveis, em outras, é a sua não interferência que aparece. Como por exemplo, ao não esconder sinais que denunciam uma roupa emprestada pelo ateliê, ou na adaptação de objetos cênicos, ou abrindo espaço a segmentos que não seriam *habitués* em outros estabelecimentos. Assim, fomos notando que, cada profissional desenvolve seu ofício dentro de alguns parâmetros, e, no contexto de um universo mais abrangente, vemos algumas diferenças entre as produções.

Num determinado momento da pesquisa, nos distanciamos da colocação inicial, que era a de mostrar uma *carte de visite* efetivamente “brasileira”, deslocando o foco do trabalho para a constatação dessa subjetividade existente na produção dos retratos e que permeia a relação entre retratista e retratado. Assim, nos pareceu claro que não deveríamos ignorar a potencialidade da técnica, da efetivação de normas específicas que se concretizam na sala de pose; antes, impunha-se reconhecer o papel dos indivíduos envolvidos, munidos de vontades específicas.

Nesse sentido, além de entendermos as mais variadas etapas do processo fotográfico, se faz necessária uma aproximação da realidade em questão, como por exemplo, onde a imagem foi feita, a localização do ateliê, dados sobre o fotógrafo, informações úteis para uma reestruturação do passado, tornando-o mais próximo de nós.

Em busca de imagens para serem estudadas, partimos para as instituições nas quais o material está depositado: museus e arquivos, públicos e privados. Visitamos um total de 15 instituições. Inicialmente, retomamos a pesquisa no Museu Paulista, dando continuidade à análise da Coleção Militão Augusto de Azevedo e, no mesmo museu, pesquisamos a coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura, ambas contando com um grande número de *cartes de visite*. No Rio de Janeiro, as pesquisas foram realizadas no Instituto Histórico e Geográfico

Brasileiro, na Biblioteca Nacional, no Museu Histórico Nacional e no Arquivo Nacional. Ainda no estado do Rio de Janeiro, mas na cidade de Petrópolis, pesquisamos no Museu Imperial. As referidas pesquisas foram efetivadas no ano de 2003.

Em São Paulo, além do Museu Paulista, pesquisamos os museus Major Levy Sobrinho (Limeira), Amador Bueno da Veiga (Rio Claro), Museu da Imagem e do Som (Campinas) e Prudente de Moraes (Piracicaba). Em 2004, estivemos na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife; também, no Archivo General de La Nación, em Buenos Aires. Em 2005, estivemos no Instituto Moreira Salles (São Paulo) e voltamos ao Rio de Janeiro, à Biblioteca Nacional. Finalmente, em 2007, realizamos pesquisa na coleção particular Roberto Menezes de Moraes, em Niterói, no Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro e, novamente, estivemos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ao todo, reproduzimos pouco mais de 340 fotografias no formato *carte de visite*. De maneira geral, quase todas as fotografias selecionadas apresentam os retratados de corpo inteiro, pois, a nosso ver, são as que nos permitem análise mais detalhada, já que ilustra a vestimenta, indumentária, pose etc.

Buscando encontrar um recorte mais estreito, optamos pela eleição de quatro profissionais, cujas obras são peculiares e nos permitem perceber como os fotógrafos são um diferencial a ser pensado, e que demonstra algumas disparidades dentre as maneiras de produção de tais fotografias. Segundo nossa concepção, ao optarmos pela eleição do profissional reconhecemos que o mesmo, além de trazer seus aportes pessoais à produção das fotografias, também se configura como uma espécie de mediador das vontades dos clientes que procuram os ateliês e estando, ele mesmo, inserido numa trama social, sendo, inclusive, parte ativa dela.

Por conta disso, escolhemos para serem estudados: Militão Augusto de Azevedo, Manoel de Paula Ramos, Christiano Júnior e

Insley Pacheco. Opções motivadas por alguns pontos determinantes, primeiro, pelo fato dos conjuntos deixados por esses profissionais serem peculiares, pois seus trabalhos e percursos são bem diferenciados, tanto na vida pessoal, como na profissional. Além disso, trata-se de quatro fotógrafos cujo acervo é mais vasto, permitindo uma análise mais completa das respectivas obras, com ênfase nas especificidades de cada um deles.

Iniciado o trabalho de análise das imagens e de elaboração dos capítulos, pudemos ver que a empreitada a que nos propomos conduziria ao desenvolvimento de várias pesquisas paralelas, tais como: um aprofundamento das discussões a respeito das formas de análise da imagem fotográfica; a compreensão da lógica de produção dos retratos no século XIX; os usos e funções específicos da fotografia em nosso país e a compreensão das peculiaridades de cada um dos fotógrafos escolhidos.

Essas vertentes específicas determinaram a temática abordada em cada um dos capítulos que, respeitando essa configuração, estão divididos em três partes. A 'Parte I' da tese, intitulada "A fotografia como objeto de análise" é composta por dois capítulos. No capítulo 1, sob o título "Algumas questões metodológicas", discutimos a fundamentação teórica geral do trabalho, discorrendo sobre autores que colaboram com a compreensão da fotografia como objeto, bem como instrumentais da História da Arte e da Sociologia que podem nos ser úteis. O estudo da bibliografia específica sobre a fotografia brasileira no século XIX, está no "capítulo 2", denominado "Os estudos sobre a fotografia oitocentista no Brasil". Nele, fazemos uma apresentação da fotografia do século XIX no Brasil.

A Parte II - "A fotografia no século XIX" – está formada por dois capítulos através dos quais procuramos nos aproximar da técnica fotográfica propriamente dita. Primeiramente, no "capítulo 3" - "Os primórdios da fotografia" - fazemos uma rápida análise da chegada da

fotografia entre nós, nas suas variadas maneiras, dos primeiros usos ao surgimento de novos suportes. No “capítulo 4”, intitulado: “A lógica do ofício fotográfico e as *cartes de visite*”, buscamos uma aproximação para com as lógicas do ofício nos ateliês, das regras e recursos na produção de retratos e, finalmente, as especificidades das próprias *cartes de visite* como objeto.

Na ‘Parte III’ da tese, “A fotografia no Brasil Imperial”, visamos uma aproximação aos dados sobre a expansão da fotografia em nosso país. Primeiramente, no “capítulo 5”, “Fotografia: a imagética do Segundo Império”, apresentamos a fotografia oitocentista como um todo. E, finalmente, no “capítulo 6”, “As *cartes de visite* brasileiras”, apresentamos a difusão dessas imagens em nosso país, lançando luz sobre o trabalho dos quatro fotógrafos estudados, discutindo como eles se movimentam no contexto fotográfico, suas formações, a relação dos mesmos com o ofício fotográfico e com o mercado do período.

Os retratos produzidos por Militão Augusto de Azevedo, Manoel de Paula Ramos, Christiano Júnior e Insley Pacheco proporcionam múltiplos olhares sobre nossa sociedade e, também, demonstram maneiras diferentes de se fazer um tipo de fotografia que, mesmo padronizada, tem sutis diferenças. A nossa pesquisa pretende, também, mostrar o dia-a-dia do trabalho dos fotógrafos do século XIX, expondo, inclusive, alguns aspectos da acirrada concorrência existente.

Finalmente, nos parece que estudar as *cartes de visite* significa, antes de qualquer coisa, o privilégio de conhecer personagens extremamente peculiares da sociedade e da história da fotografia.

Como fotógrafos, a disposição da clientela, os profissionais escolhidos se apresentam como cúmplices dessa sociedade que procura visibilidade. Isso sugere que eles não são passivos diante da realidade, mas sim mediadores das transformações sociais, nos ajudando a conhecer melhor o Brasil.

**Parte I**  
**A fotografia como objeto de análise**

## Capítulo 1 - Algumas questões metodológicas

O conjunto das transformações materiais e das buscas humanas pela reprodução da imagem gerou a era da reprodutibilidade técnica. A imagem fotográfica abre o século XIX como uma das suas mais importantes inovações. A 'cena positivista' imprime uma nova forma de pensar o mundo, provocando um distanciamento entre sujeito e objeto, e propondo que a compreensão das 'coisas da natureza' esteja vinculada à exterioridade dos fenômenos sociais.

A fotografia é o primeiro momento de popularização de uma cultura da imagem que rompe com os privilégios sociais e políticos prevalentes até então. É o primeiro momento da era do simultâneo e, também, do uso do espaço num tempo menor. A fotografia é uma forma de apropriação e de controle, inflando a experiência da visão como fim em si mesmo, e proporcionando a concretização imaginária da posse.

Esta nova forma de representação ancora-se no reconhecimento e na tentativa de reprodução do mundo visível; nos termos de Dubois, dá-se, a partir de então "(...) uma espécie de consenso de princípio, que pretende que o verdadeiro documento fotográfico preste contas do mundo com fidelidade"<sup>17</sup>. Desta maneira, a fotografia estaria distante dos aspectos negligenciáveis da vida social e, pelo menos aos olhos do senso comum, impossibilitada de mentir, sendo interpretada então como prova cabal da realidade que revela. Isso posto, devemos considerar que, no momento de seu surgimento, ela aparece como cópia fiel do mundo, representando as coisas de forma idêntica à que os olhos vêem. Trata-se, segundo o ponto de vista da época, da expressão de uma visão objetiva da realidade.

A sociedade, num processo rápido de apropriação da técnica, manifesta uma série de formas de representação fotográfica. Diante da câmera escura posicionam-se idealizações e representações, formas

---

<sup>17</sup> DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994, p. 25.

variadas de se mostrar. Os fotógrafos, por sua vez, promovem a abertura de novos campos, ampliando a gama de possibilidades de uso do invento. Caminhamos pela diversificação.

Múltiplas formas de representação surgem mundo afora e, para compreender tais imagens, parece claro que, antes, compete a nós reconhecermos as variadas etapas da sua produção, pois a imagem é gerada dentro de um conjunto de processos, físicos, químicos e culturais. Com relação à subjetividade da ação humana que gera a representação, o ato fotográfico em si, Burke (1992, p.27) diz que a fotografia é fruto de uma série de escolhas realizadas pelos fotógrafos, "(...) segundo seus interesses, crenças, valores, preconceitos (...)”<sup>18</sup>. Por esse ponto de vista, ela é devedora, consciente ou inconscientemente, das convenções pictóricas e sociais de momento no qual é gerada.

Assim, nos mais diferentes trabalhos fotográficos, remetendo a diversos momentos, percebemos um diálogo entre os valores canônicos do período e a produção de imagens. Segundo esse raciocínio, o que os fotógrafos nos apresentam, portanto, não são meros reflexos do real, mas representações da realidade, constituídas por suas lentes e por seu olhar<sup>19</sup>. Engrossando a discussão, Leite (1993, p.47) diz que a fotografia é: "(...) uma elaboração sistemática de significações de uma sociedade - apresenta-se como uma resposta provisória, parcial e fragmentada de questões já feitas”<sup>20</sup>.

No mesmo sentido, Maria Inez Turazzi lembra que as significações comunicadas pelas imagens fotográficas são, para as sociedades retratadas, projeções feitas dessas mesmas sociedades<sup>21</sup>. Desta forma, as imagens não falam por si, mas expressam um diálogo

---

<sup>18</sup> BURKE, Peter. "Abertura: A Nova História, seu passado e seu futuro", In: BURKE, Peter (org.), **A Escrita da História**. São Paulo: Unesp, 1992, p. 27.

<sup>19</sup> BURKE, Peter. Op. Cit., 1992.

<sup>20</sup> LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 47.

<sup>21</sup> TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos – A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995, p. 110.

com os modos de vida típicos da sociedade que as produz<sup>22</sup>. Ou seja, os significados estão diretamente ligados à multiplicidade cultural e diretamente associados aos diferentes mundos perceptivos. Ou seja, cada sociedade compreende as coisas de acordo com seus conceitos e uma construção de sentido que lhe é peculiar. John Tagg faz uma colocação interessante, relativa ao fato de a fotografia ter tantas identidades quantas as que, historicamente, foram nela investidas, sendo necessário atentar, em cada momento, ao modo como foi entendida, a que fins ela foi útil e as visões do mundo que proporcionou<sup>23</sup>.

Existe consenso, dentre as idéias que permeiam a História da Arte, quanto à constatação de que é primordial compreender o campo específico do contexto histórico-cultural para que se proceda à leitura de uma determinada imagem. Erwin Panofsky (1892-1968) nos apresenta em sua obra, "O Significado nas Artes Visuais" (1955) algumas colocações que, sem dúvida, contribuem para o aprofundamento das questões relativas à imagem. Uma das suas maiores contribuições é a apresentação do conceito da "iconologia"<sup>24</sup>. Para ele, as obras de arte não nos apresentam apenas linhas, volume, planos e profundidade, mas nos oferecem elementos com os quais podemos reconhecer e identificar componentes, tendo uma determinada expressão, que significam qualquer coisa que está para além do visível. Ou seja, são constituídas por informações relativas aos acontecimentos de uma época. Por conseguinte, o ponto fundamental da referida metodologia é aquele que vislumbra a sua exigência mais profunda: a decodificação e compreensão da história da humanidade por intermédio das imagens. Nesse sentido, inferimos que, para o autor, apenas a

<sup>22</sup> NOVAES, Sylvia Caiuby. "O uso da imagem na Antropologia", in: **O Fotográfico**. Etienne Samain (organizador). São Paulo: Hucitec, 1998, p. 116.

<sup>23</sup> TAGG, John. **The Burden of Representation: Essays on photography and Histories**. Los Angeles: Com. Culture, 1988, p. 88.

<sup>24</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955, p 54.

forma não permite a assimilação ampla da imagem, em todos os níveis de informação que ela possa comunicar. Essa compreensão plena demanda uma incursão àquilo que ele chama de conteúdo.

Desta maneira, a compreensão de uma imagem e da sua relação com a história torna-se factível, nesta perspectiva, primeiramente por meio da descrição das imagens e, depois, pelo estudo da significação inscrita nelas e que, no fundo, as determina. Panofsky estabelece três níveis interpretativos, o primeiro, denominado pré-iconográfico, é a identificação de objetos e eventos. O segundo nível é o da análise iconográfica, ou seja, o significado convencional, e o terceiro, o da interpretação iconológica, o campo dos sentidos mais profundos<sup>25</sup>.

A iconologia depende, então, do cruzamento de informações, uma relação que provoca uma aproximação nossa para com os sentidos contidos nas imagens, sendo uma disciplina que exige um aprofundamento histórico muito vasto. Seu movimento segue da imagem em direção à cultura que a produz, enveredando no campo da História: reconhecendo a obra imagética como paradigmática de uma cultura ou de uma interpretação do mundo, num dado momento. Para ele, "(...) as imagens são parte de toda cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura (...)"<sup>26</sup>.

Quanto à essa temática, outra referência importante é o historiador da arte Ernest Hans Josef Gombrich (1909-2001); nas suas palavras, compreender o significado de uma obra de arte ou imagem é tarefa árdua, principalmente, por que as imagens ocupam curiosa posição entre a linguagem e as coisas da natureza. Cada obra ou imagem não se constitui de um significado único, mas estão impregnadas de múltiplos significados, possíveis de serem identificados. Coerente com suas premissas, Gombrich empreende uma busca, no transcorrer de suas obras, dos vários "níveis de significado"

<sup>25</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular. História e imagem**. Bauru: Edusc, 2004, p. 45.

<sup>26</sup> BURKE, Peter. Op. Cit., 2004, p. 46.

que podem estar presentes em qualquer interpretação<sup>27</sup>. Gombrich buscou, com sua metodologia, fornecer meios para que os historiadores entendessem os significados das imagens pictóricas em diferentes sociedades, tornando-se um teórico imprescindível.

É na análise das mudanças que Gombrich acaba se encontrando com Panofsky. A nosso ver, ambos, cada um a seu modo, insistiram na perspectiva de considerar a obra de arte como representação de um elemento coletivo que homogeneíza as relações sociais.

Falando especificamente da fotografia, as teorias de análise do campo da iconologia fomentaram a obra de um dos mais importantes autores brasileiros, Boris Kossoy. Atuando principalmente na interdisciplinaridade, entre os campos da História e da Comunicação, Kossoy é interlocutor obrigatório no que diz respeito à pesquisa e à análise das imagens fotográficas. As contribuições que seus trabalhos trazem são inúmeras. Primeiramente, destacamos o modo como enfatiza a importância das fontes fotográficas para a pesquisa histórica e, no sentido inverso, a necessidade de um aprofundamento da história social para a compreensão das imagens fotográficas. O autor propõe um método de trabalho para a leitura de imagens, constituído por etapas que incluem a busca de informações a respeito do fotógrafo e o levantamento minucioso de dados sobre o tema em questão.

O autor defende, ainda, a existência de uma dupla condição da fotografia, chamando-a de 'duas realidades'. Já anunciada em "Fotografia e História" (1989)<sup>28</sup>, esta teoria desenvolveu-se, tornando-se mais precisa, como se observa na obra "Realidade e Ficções na Trama Fotográfica" (1999)<sup>29</sup>. Segundo ele, a fotografia possui como conteúdo algo "(...) que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto (...)". Kossoy indica, assim, a existência de uma

---

<sup>27</sup> GOMBRICH, E. H. **Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance II**. New York: Phaidon Press, 1978, p.2

<sup>28</sup> KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>29</sup> KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

'segunda realidade' na imagem fotográfica, que corresponde à realidade da representação, "(...) construída, codificada, sedutora em sua estética (...) elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado".

Para ele, a "(...) primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito, à história particular do assunto (...)" ; é onde estão as ações técnicas manipuladas pelo fotógrafo; é o fato fotográfico em si, quando se dá a conexão entre o dispositivo imagético e o real<sup>30</sup>. Tudo que vem a partir daí é parte da 'segunda realidade', refere-se à realidade do assunto representado, do suporte imagético, do documento. Para a compreensão das várias faces da relação fotografia e sociedade, devemos considerar, também, que a imagem produzida só encontra o seu sentido ao ser projetada no meio social.

Estamos assim diante de dois universos que se relacionam de perto com a produção fotográfica: o ato fotográfico em si e, numa segunda etapa, "(...) os circuitos de difusão culturalmente codificados da sociedade (...)"<sup>31</sup>. Por serem fruto do meio social, e diretamente condicionadas a códigos particulares do contexto em que são produzidas, as imagens fotográficas são possuidoras de significados variados. Sua interpretação, portanto, implica necessariamente uma aproximação "(...) por intermédio de mecanismos de compreensão de sua produção e sentido"<sup>32</sup>.

Isto posto, devemos considerar que essa questão envolve diretamente a técnica, que é a ferramenta para a construção da imagem, o conhecimento dela, que seria o domínio sobre esse equipamento, que, no caso da fotografia, se manifesta por meio do fotógrafo e sua relação com o equipamento, independente do período

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 36.

<sup>31</sup> TACCA, Fernando Cury de. **O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico na comissão Rondon**. São Paulo: FFCLH/USP, 1999, p. 29.

<sup>32</sup> Ibid., 1999, p.18.

no qual o trabalho é feito. Sendo ele o mediador do registro. Assim, as concepções estéticas, ideológicas, os padrões vigentes, os recursos disponíveis, esse campo social cheio de sentidos específicos, faz parte da sua construção. Desta forma, interpretar a realidade é papel do fotógrafo, articulando luz, enquadramento, objeto, a pose, a vestimenta, os adereços<sup>33</sup>.

O pesquisador deve saber qual a tecnologia empregada, promovendo o desnudamento dos processos utilizados na obtenção das imagens, além de revelar os utensílios, para, também, definir as possibilidades e limitações disponíveis em cada momento. E por fim, com relação ao assunto, devemos ir além do objeto fotográfico, o artefato, buscando a origem do tema no tempo e espaço reais; utilizando, para isso, fontes de pesquisa vinculadas à época do registro (jornais, almanaques, literatura, etc) que facultem a compreensão, pelo viés histórico, do assunto. Aliado a isso se deve proceder a uma minuciosa análise dos elementos icônicos do conteúdo da fotografia, para que os pesquisadores melhor visualizem o processo de criação elaborado pelos fotógrafos.

Desta forma, diante das informações iconográficas, a análise deve questionar além das fronteiras do documento, reconhecendo o que não pode ser visto na imagem, as entrelinhas que mediam a interpretação iconológica de uma fotografia, realçando seu caráter de representação. Para isso, Kossoy sugere dois caminhos: resgatar a história do assunto seja no ato do registro, seja de forma independente, para determinar a opção do fotógrafo como elemento representativo do discurso visual de uma determinada época.

Ainda, com relação à bibliografia nacional, outra importante referência presente nos debates a respeito das potencialidades da imagem fotográfica é Arlindo Machado. Sua obra, "Ilusão Especular"

---

<sup>33</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1989, p. 24.

(1984)<sup>34</sup>, apresenta uma crítica à teoria da objetividade fotográfica, opondo-se à idéia da imagem como um 'espelho do real'. Sua abordagem se baseia no fato do discurso da mimese derivar da crença na existência de uma delegação dada pelas capacidades químicas do suporte fotográfico. Para ele, o discurso que defende a 'veracidade' da imagem fotográfica encontra respaldo tanto no senso comum quanto nas teorias mais complexas sobre a imagem e seus sentidos. Esta interpretação, ingênua deixa-se seduzir pela "(...) mística das emanações luminosas que se fixariam automaticamente na película (...)"<sup>35</sup>.

Defendendo a existência de códigos formadores da imagem fotográfica, ele entende que o próprio fenômeno de penetração dos traços de luz na objetiva constitui uma reestruturação física que se conforma a um novo sistema pictórico. Segundo Machado, o referente fotográfico não basta. Afinal, além da realidade, ainda dependemos de inúmeros elementos determinantes para a confecção da imagem, tais como luz, película sensível, objetiva, fotógrafo, técnica etc. Em sua concepção, no processo de formação da imagem fotográfica a informação luminosa se codifica e se reestrutura, conformando-se à convenção de um determinado sistema pictórico<sup>36</sup>.

As premissas de Arlindo Machado estão centradas na crítica à existência de uma neutralidade da fotografia diante dos acontecimentos; segundo ele, a própria existência do equipamento e do fotógrafo, transforma a própria realidade a ser retratada. Nos seus termos: "A câmera não é nunca passiva diante do seu objeto; ela impõe um arranjo, ela produz uma configuração das coisas pela força pura e simples da sua presença (...)"<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense: 1984.

<sup>35</sup> Ibid., p. 38.

<sup>36</sup> Ibid., p. 38-9.

<sup>37</sup> Ibid., p. 54.

A questão da presença do equipamento e a sua ausência de neutralidade, também é objeto de um outro importante autor que desenvolveu sua obra no Brasil, trata-se do filósofo Vilém Flusser. Seu livro, "A Filosofia da Caixa Preta" (1985) contribui para a discussão acerca das implicações técnicas da fotografia e as possibilidades de intervenção do fotógrafo nesse processo. Segundo ele, o fotógrafo que obedece rigidamente o programa imposto pelo aparelho (fotográfico) é denominado "funcionário".

Trata-se daqueles que estão presos às regras definidas pelos manuais dos fabricantes. Desta forma, o fotógrafo "funcionário" é aquele que trabalha dentro do sistema estabelecido, sendo obediente às normas fechadas, fato que, inevitavelmente conduz a resultados previsíveis. Seria aquele que, de forma sistemática, repete cotidianamente as funções previamente estabelecidas. Flusser faz uma crítica ao uso exagerado e repetitivo dessas mesmas regras que, no caso da produção da fotografia, tende a padronizar a visualidade. O fotógrafo que subverte essas regras constrói sua obra com categorias não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa.

Flusser enfatiza que, para escapar à mesmice do processo, os fotógrafos devem conhecer em profundidade a técnica – da máquina, do filme, dos químicos – para poder desafiá-los<sup>38</sup>. Se, por um lado, ele salienta que existe um limite do fotografável dado pelo aparelho; por outro, ele nos lança um desafio, o de fotografar, desafiando o equipamento<sup>39</sup>. Seria uma resposta, pois a automação teria embutido a crença do domínio do homem sobre a máquina, falsa idéia de domínio sobre o processo que dificulta o deciframento das imagens produzidas. Para ele, acreditar que se dominou a máquina é, antes de tudo, ser

---

<sup>38</sup> FLUSSER, Vilém. *A Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 38-9.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 37.

dominado por ela, já que as fotografias são 'imagens-conceitos' programadas pelo aparelho fotográfico<sup>40</sup>.

Nosso trabalho, que tem na análise da fotografia seu ponto central, está baseado em dois pressupostos. Primeiramente, a idéia de que as fotografias são materiais produzidos socialmente e, portanto, fruto das condições oferecidas pela realidade social em questão. Disso deriva a necessidade de considerar as condições técnicas da produção e a formação social do fotógrafo escolhido, bem como o ambiente em que este material foi produzido e, ainda, as motivações que permeiam esta produção. Em segundo lugar, deve-se levar em conta que estas imagens podem conter informações que estão extremamente ligadas às formas de leitura elaboradas a partir do contexto do qual se originam as imagens

Além desse fecundo campo da reflexão sobre a relação existente entre a imagem e a sociedade, não podemos deixar passar um elemento específico: a presença de um indivíduo, o fotógrafo. Nossa opção de recorte, que privilegiou a escolha de quatro profissionais atuantes nos Brasil Imperial, nos indica a existência de diferenças entre os percursos por eles percorridos, e, esse percurso, realizado por cada um deles, revela-se uma importante fonte de informação. Diante de nós, apresenta-se uma pessoa que tem a sua ideologia, que se identifica com determinadas questões e que se localiza num campo determinado do espaço/tempo. Neste sentido, consideramos a pertinência de traçar percursos, desvendando diferenças entre perspectivas diversas. Desta forma, alguns trabalhos no campo da Sociologia, principalmente aqueles que reconhecem a trajetória individual como uma fonte, apta a nos ajudar na busca da compreensão da realidade.

Nos termos de Jacques Leon MARRÉ, as categorias, "história de vida", "trajetória de vida" e "narrativas", traz a possibilidade de reconstrução real, vislumbrando perspectivas que nos apontam histórias

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 61.

de vida singulares, apresentando as diferenças existentes na construção de caminhos e no processo de identificação no ambiente coletivo da cultura<sup>41</sup>.

Ainda, com relação a essa perspectiva de aproximação, o conceito de “trajetória” defendido por Pierre Bourdieu também nos oferece um instrumental bastante pertinente. Segundo ele, um indivíduo promove, constantemente, tomadas de posição diante de uma variedade de acontecimentos. Essas demarcações fazem a efetiva construção de itinerários, sendo entendidas como parte da história de vida, de uma biografia e de um ciclo particular. Devemos, então, reconhecer questões subjetivas que um percurso existencial detém, e, com relação aos fotógrafos em questão, isso se dá por meio das suas relações sociais, da sua inserção comercial, das suas atividades paralelas e dos seus projetos.

Nesse sentido, ao escolhermos alguns profissionais específicos e optamos por reconhecer suas diferenças e, por meio delas, compreender melhor as fotografias por eles produzidas<sup>42</sup>. Tais dados são bastante importantes, já que desvendar estas imagens não é tarefa das mais fáceis, desta forma, mais de uma forma de aproximação e organização de informações acerca delas é relevante.

Nossa pesquisa, além de eleger a percurso de cada um dos profissionais escolhidos, traça caminhos que dialogam com vários dos trabalhos mencionados, mas, sem dúvida, o autor que mais contribui com o trabalho é Boris Kossoy. São várias as convergências entre nosso trabalho e as suas colocações. Um, que nos parece fundamental, é a identificação dos componentes estruturais da fotografia. Ou seja, os elementos constitutivos da imagem, tais como o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. Este último sendo aquele que, movido por razões de ordem

---

<sup>41</sup> MARRÉ, Jacques Léon. “História de vida como método Biográfico”. In: Cadernos de Sociologia. – V. 3 Porto Alegre: UFRS, 1991, p. 91.

<sup>42</sup> BOUDIEU, Pierre. “A ilusão Biográfica”. In: Razões Práticas sobre a teoria da Ação. Campinas: Papyrus, 1996.

pessoal ou profissional, desenvolve seu trabalho dentro de um complexo processo, onde a cultura, a estética e a técnica resultam na expressão fotográfica. Nas suas palavras, o espaço e o tempo são coordenadas de situação e, assunto, tecnologia e fotógrafo, os elementos constitutivos da imagem que geram a fotografia. Estariam, assim, o espaço e o tempo diretamente ligados ao contexto histórico específico da imagem<sup>43</sup>.

Enfatizamos, ainda, as colocações de Arlindo Machado, que salienta a importância do equipamento na própria reordenação do real, negando sua neutralidade, pois as imagens estudadas revelam exatamente isso, já que toda composição que ocorre nos ateliês, se molda no entorno da presença do próprio retratista. A colocação de Flusser, que percebe na existência do aparelho um desafio, também nos parece estimulante, pois nosso objeto, como veremos, é aquele que mais normas impuseram na história da fotografia. Deixando, desta forma, mais desafios para aquele que realiza seu trabalho enfrentar.

O trabalho que realizamos tem na busca de entender o papel dos fotógrafos como mediadores das vontades dos retratados um componente fundamental. Desse modo, concordamos inteiramente com Kossoy, quando ele reconhece que o processo criativo do fotógrafo é a ponta final das outras variantes do processo de formação da imagem. Em suas palavras, o processo de criação do fotógrafo engloba uma aventura estética, cultural e técnica, que dá origem à representação fotográfica. Esta colocação entra em sintonia com uma afirmação feita anteriormente, na qual ele vê o fotógrafo como um 'filtro cultural'<sup>44</sup>, entendendo que fotografar é tomar uma atitude diante da realidade, fazendo uso dos estados de espírito e da ideologia, elementos que, segundo ele, transparecem na fotografia<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1999, p. 25-6.

<sup>44</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1989, p. 28.

<sup>45</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1999, p. 27-8.

A materialização da imagem fotográfica, assim, surge envolvida numa verdadeira trama: para entendê-la, temos que desmontar seus elementos constitutivos, divididos entre os de ordem material - tais como, técnicos, ópticos e químicos - e os imateriais - mentais e culturais. Os imateriais se sobrepondo aos materiais dentro do complexo processo de criação da imagem fotográfica. Finalmente, cabe destacar, que as *cartes de visite*, examinadas neste trabalho, lançam desafios novos para a pesquisa, já que devemos relacionar as imagens padronizadas com as teorias aqui brevemente relatadas. Sem pretender fundar uma nova perspectiva de análise, parece-nos oportuno buscar, por meio da nossa pesquisa específica, caminhos que levem a uma aproximação entre o nosso olhar crítico do século XXI e os significados e a importância dos retratos feitos no século XIX.

No próximo capítulo, faremos um mergulho na bibliografia nacional a respeito da fotografia oitocentista, obras de fundamental importância para qualquer pesquisa sobre o tema, pois é o ponto inicial para qualquer reflexão mais profunda, desvendando trajetórias e desnudando acervos desconhecidos.

## **Capítulo 2 - Estudos sobre a fotografia oitocentista**

No capítulo anterior, vimos como alguns autores proporcionam uma reflexão acerca da imagem fotográfica, seja com a contribuição da História da Arte, da Semiologia ou das Ciências Sociais. Procuramos, também, mostrar como alguns pesquisadores brasileiros têm marcado posição nesse campo. Finalmente, apresentamos alguns instrumentais de análise da imagem fotográfica, que utilizaremos na nossa pesquisa, o que mostra não só a importância dos autores nacionais, mas também a riqueza com que determinadas discussões teóricas se revitalizam no dia-a-dia do trabalho de investigação.

Neste capítulo, veremos como a fotografia oitocentista brasileira foi estudada até o momento, das obras pioneiras até os dias atuais. Em particular, daremos atenção àquelas que realmente foram incorporadas em nosso trabalho, sejam trabalhos acadêmicos, teses impressas ou livros de fotografia.

Em primeiro lugar, é importante demarcar que a fotografia brasileira teve uma expansão bastante significativa, com características próprias, que em alguns aspectos se compara aos países europeus. Ao mesmo tempo, não se pode dizer que tivemos um debate paralelo à sua difusão, com publicações correlatas sobre o tema, já que, ao contrário da Europa onde o século XIX foi rico em publicações, no Brasil nada se fez nesse sentido.

Assim, com relação ao Brasil oitocentista, existe uma dificuldade para se compreender como a sociedade via a sua própria produção, no momento mesmo em que ela estava sendo difundida. Nesse sentido, mesmo com essa realidade, é fundamental que o pesquisador reconheça o valor de publicações tardias, pois elas são responsáveis pelo primeiro impulso no desenvolvimento do assunto no campo intelectual.

No Brasil, o primeiro livro a ser publicado e que abordou nossa produção foi "A fotografia no Brasil" (1953), de Gilberto Ferrez, obra

pela qual são apresentados ao grande público acervos que, até seu lançamento, eram desconhecidos. Nesse trabalho são discutidos variados aspectos da produção nacional, sem, no entanto, dar atenção especial a um tipo de suporte específico ou fotógrafo em especial, contribuindo com a construção de um panorama sobre o tema.

A primeira publicação acadêmica do país é a dissertação de mestrado de Boris Kossoy, intitulada "Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia" (1978), cujo recorte nos apresenta, pela primeira vez, a obra de um dos nossos mais importantes fotógrafos, até aquele momento desconhecido<sup>46</sup>. Do mesmo autor, dois anos depois é lançado, "Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX" (1980). Assim como a obra de Gilberto Ferrez, esta também nos dá uma visão abrangente, sem privilegiar um ponto específico do universo imagético do nosso país<sup>47</sup>.

Para o nosso trabalho, os dois livros foram úteis, já que, ao permitir que vejamos a difusão da fotografia na sua totalidade, insinua uma variedade de perspectivas de análise. Com relação às *cartes de visite*, nosso objeto de estudo, o primeiro livro que proporciona uma visão pontual é a obra organizada por Carlos Eugenio Marcondes de Moura, "Retratos quase inocentes" (1983). Livro que, pela primeira vez, aborda as características dos retratos feitos em estúdio no século XIX, levantando de forma inédita aspectos importantes da produção dos retratos. Dentre os artigos do livro, o de autoria de Carlos Lemos, faz uma discussão interessante a respeito de algumas das formas do cliente se postar diante do fotógrafo na sala de poses<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> KOSSOY, Boris. **Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia** (dissertação de mestrado). São Paulo: FESP/SP, 1978.

<sup>47</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1980.

<sup>48</sup> FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico Nacional, 1953.

Pouco tempo depois, Pedro Vasquez lança "D. Pedro II e a fotografia no Brasil" (1985), que enfoca a relação de proximidade entre o imperador e a fotografia, peculiaridade fundamental da produção nacional<sup>49</sup>. Essa perspectiva contribuiu bastante na elaboração do projeto, pois detecta fatores primordiais das relações que se estabelecem entre o fotógrafo e o retratado no ateliê fotográfico.

Outra publicação pioneira, e que nos mostra também as fotografias feitas nos estúdios do século XIX, é o livro organizado por Paulo César Azevedo e Maurício Lissovsky, "Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior (1864-1866)" (1988). A obra lança luz sobre um dos mais brilhantes acervos existentes no país e cujo material por eles foi apresentado de forma inovadora, pois ainda eram desconhecidas. Outro fato muito relevante com relação a esta obra é o fato das imagens mostrarem um tipo específico de trabalho, as *cartes de visite* de tipos populares ou exóticos<sup>50</sup>.

Elegendo um profissional como objeto de estudo, e as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como espaço da análise, dois trabalhos acadêmicos surgem ainda no início dos anos 90 - o historiador Candido Domingues Grangeiro, com "As artes de um negócio: a febre fotográfica em São Paulo 1862-1886" (1993), e Antonio Ribeiro de Oliveira Jr., cuja pesquisa "Do Reflexo a Mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta" (1994), na qual o autor investiga a obra de um profissional que demarca a introdução entre nós do fotógrafo funcionário público, e que tem papel importante na gestão do prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro, no início do século XX<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. **D. Pedro II e a Fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho - Companhia Internacional de Seguros, 1985.

<sup>50</sup> AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (organização). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo, Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

<sup>51</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. **As artes de um negócio: a febre photographica - São Paulo 1862-1886**. Campinas: IFCH/Unicamp, 1993; OLIVEIRA Jr, Antonio Ribeiro de. **Do Reflexo a Mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta**. Campinas: Instituto de Artes/Multimeios, 1994.

A bem da verdade, essa reflexão historiográfica veio aos poucos sendo engrossada nos anos subseqüentes, e por pesquisas de fôlego que elegeram aspectos específicos desse processo de difusão. Um deles foi o de Annateresa Fabris, "Fotografia – usos e funções no século XIX" (1991), um projeto editorial muito importante, que congrega trabalhos dos participantes de uma disciplina de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Pouco depois, Maria Inez Turazzi publica "Poses e Trejeitos – A fotografia e as Exposições na era do espetáculo" (1995). Obra que analisa um aspecto bastante interessante da expansão da nossa fotografia, que são as Exposições Internacionais, fundamentais para a projeção da imagem idealizada do Segundo Império. Todas essas pesquisas contribuem para trabalho, pois mostram aspectos peculiares da fotografia brasileira, abrindo flancos para que outros estudiosos investiguem esse processo de forma mais específica<sup>52</sup>.

Além das teses acadêmicas, é importante lembrar que o mercado editorial foi aos poucos dando muito mais atenção ao assunto, publicando livros que se dedicam a apresentar ao público coleções ou séries fotográficas, divulgando acervos valiosos. Tais coleções são à sua maneira de grande contribuição, pois apresentam séries fotográficas desconhecidas do público em geral e até de pesquisadores, mostrando-se determinante para aqueles que estudam a fotografia em nosso país.

Dentre os trabalhos que deram mais visibilidade a acervos nacionais destacam-se "Marc Ferrez – Fotografia de um artista Ilustrado" (2000) de Maria Inez Turazzi; trabalho que nos mostra aspectos novos desse magnífico fotógrafo, dando atenção especial às suas paisagens. Ainda, em 2000, mais dois livros chegaram ao

---

<sup>52</sup> TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos – A fotografia e as Exposições na era do espetáculo**. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995 e VASQUEZ, Pedro. **D. Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

mercado, "Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX" (2000), de Pedro Vasquez, e "O século XIX na fotografia brasileira", de Rubens Fernandes Júnior e Pedro Corrêa do Lago. O primeiro, uma publicação que nos apresenta uma quantidade muito grande de fotografias, que estão depositadas em arquivos estrangeiros, algumas delas pela primeira vez nos foram apresentadas.

Com relação a Pedro Vasquez, a sua grande contribuição radica na incansável capacidade de vasculhar a temática em questão, durante duas décadas se dedicando à fotografia oitocentista, sendo, sem dúvida, uma referência, tendo até o momento nos deixado mais de uma dezena de publicações. O segundo, mostra a até então inédita coleção de Pedro Corrêa do Lago, contando com uma grande variedade de fotografias do século XIX<sup>53</sup>.

Outro marco importante foi o surgimento da coleção "Visões do Brasil", que dedica cada um de seus exemplares a um renomado fotógrafo nacional do século XIX e trouxe ainda mais material sobre o assunto. Por esta série foram divulgados os trabalhos de Militão Augusto de Azevedo, Juan Gutierrez, Augusto Stahl e Revert Henrique Klumb<sup>54</sup>.

Colaborando, ainda, com a organização dos dados acerca do tema surge, lançado por Boris Kossoy, o primeiro dicionário de fotógrafos brasileiros. O "Dicionário Histórico e Fotográfico Brasileiro" (2002), apresentando dados sobre mais de uma centena de profissionais que atuaram no país entre os anos de 1839 e 1920. Na obra temos acesso a dados sobre a localização dos ateliês, da

---

<sup>53</sup> TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000. FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do (edição e textos). **O século XIX na fotografia Brasileira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora e Fundação Armando Alvares Penteado, 2000.

<sup>54</sup>VASQUES, Pedro; TELLES, Augusto C. Da Silva. **Rio de Janeiro (1862-1927)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. A coleção 'Visões do Brasil' lançou até o momento: ERMAKOFF, George. **Juan Gutierrez**. Rio de Janeiro: Capivara, 2001; VASQUEZ, Pedro. **Revert Henrique Klumb**. Rio de Janeiro: Capivara, 2001; Pedro LAGO, Corrêa do. **Militão Augusto de Azevedo**. Rio de Janeiro: Capivara, 2001 e Bia LAGO, Corrêa do. **Augusto Stahl**. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

modalidade fotográfica produzida, além de algumas imagens. É uma publicação que sobrepõe dados sobre os profissionais atuantes em território nacional, oferecendo informações determinantes para o direcionamento da investigação<sup>55</sup>.

Outra publicação recente de grande impacto é “O negro na iconografia brasileira do século XIX” (2004), organizado por George Ermakoff, livro que apresenta uma infinidade de imagens inéditas de grande impacto, principalmente por retratar a população negra. Essas publicações são importantes para a nossa investigação, pois nos ajudam a organizar o vasto material produzido em nosso país, permitindo que pesquisadores e interessados conheçam algumas facetas, até então inéditas, desta parte primordial da nossa história. Sem tirar o mérito do trabalho de Ermakoff, gostaríamos de salientar que o livro “O negro na fotografia Brasileira” tem uma deficiência que atinge de forma direta quem faz um trabalho de investigação, pois as imagens não trazem nas suas legendas o tipo de suporte fotográfico usado, um detalhe muito elucidativo, através do qual sabemos o tamanho da fotografia. Isso prejudica a leitura, principalmente quando é necessário um reconhecimento mais específico. Ou seja, as legendas seriam, certamente, uma forma de sabermos como são realmente esses documentos; por exemplo, se são *carte de visite* ou *carte cabinet*<sup>56</sup>.

A coleção permanente do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, na qual realizamos pesquisa, ganhou uma publicação interessante, trata-se do livro “Retratos Modernos” (2005), projetado por Claudia Beatriz Heynemann, Maria do Carmo Teixeira Rainho e Maurício Lissovsky<sup>57</sup>. No livro “Retratos Modernos” detectamos uma dificuldade na análise, pois no trabalho editorial as fotografias foram recortadas. Ou seja, na

---

<sup>55</sup> KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico e Fotográfico Brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: 2002.

<sup>56</sup> ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Ermakoff Casa Editorial, 2004.

<sup>57</sup> Claudia HEYNEMANN, Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Mauricio. **Retratos Modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

finalização gráfica, optou-se por recortar as fotografias, excluindo os cartões, cuja informação é fundamental pra pesquisa e conhecimento do objeto. Uma vez recortado, não nos é permitido conhecê-las na sua totalidade, já que foi ignorado o fato de que as fotografias sobre cartão cobram de nós uma análise que valorize o objeto como um todo.

Ainda, em 2005, Bia e Pedro Corrêa do Lago, publicaram “Fotógrafos do império”, publicação originalmente voltada ao público estrangeiro e que, posteriormente, foi editada no Brasil. A obra traz algumas imagens inéditas, e vemos exemplos de todos os formatos usados no período. Também em 2005, o Instituto Moreira Salles publicou o livro mais completo sobre a obra de Marc Ferrez, intitulado “O Brasil de Marc Ferrez”; o livro representa pioneira leitura da ampla obra do fotógrafo. O volume investiga diferentes aspectos da sua obra, muito abrangente<sup>58</sup>.

No campo acadêmico, duas revistas de grande importância, e que têm contribuído para os pesquisadores da seara fotográfica, são elas a “Studium”, revista virtual do Instituto de Artes da Unicamp e “Cadernos de Antropologia e Imagem”, publicado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro<sup>59</sup>.

Ainda, no campo acadêmico, pesquisas recentes surgiram, tais como os trabalhos de Lygia Segala, “Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco” (1998) e, mais recentemente, Flávia Fábio com “Um álbum imaginário – Insley Pacheco” (2006) e Mariana Muaze com “O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista” (2006), três pesquisas recentes que bastante contribuem para o estudo da fotografia do século XIX em nosso país.

Lygia Segala e Flávia Fábio constroem um recorte específico acerca de dois fotógrafos residentes no Rio de Janeiro, são eles Victor

---

<sup>58</sup>Bia Correa do LAGO e Pedro Correa do LAGO. **Fotógrafos do império**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2005. FERREZ, Marc. (Entre outros) **O Brasil de Marc Ferrez**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

<sup>59</sup>Ambas publicações se solidificaram na área, a Studium já está na sua 26ª edição e a “Cadernos de Antropologia e Imagem”, no número 21.

Fronde e Insley Pacheco. A dissertação de Flávia Fábio foi muito importante pra nossa pesquisa, já que traz a apresentação da obra de um dos fotógrafos estudados em nossa tese - Insley Pacheco. A pesquisadora nos mostra como ele fez da sua trajetória um alicerce pra construção de carreira brilhante<sup>60</sup>.

Já a tese da historiadora Mariana Muaze, mesmo não tendo a fotografia como objeto central, assumiu feições relevantes para o nosso trabalho, pois ela dedica um de seus capítulos, "O triunfo da família oitocentista", ao uso da imagem como ferramenta de afirmação social. Seu foco é a sociedade agrária do Vale do Paraíba Fluminense, e ela observa a importância das fotografias na manutenção da própria família e nas suas relações sociais.

A última contribuição acadêmica incorporada à nossa pesquisa vem de Sandra Koutsoukos, cuja tese, "No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX" (2006), se configura, segundo nossa aceção, num divisor de águas, pois vislumbra uma nova visão a respeito da representação do negro nas fotografias do século XIX. Para nossa tese, suas colocações foram relevantes, pois discute questões relativas a representação do negro nas fotografias do XIX, já que essa também é uma preocupação de nossa investigação<sup>61</sup>.

A última publicação que tivemos acesso é "Noticiário Geral da Photographia Paulistana 1839-1900" (2007), de Paulo Cezar Alves Goulart e Ricardo Mendes, cujo conteúdo é bastante inovador. A obra constrói o panorama fotográfico na cidade de São Paulo, tendo como

---

<sup>60</sup>SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco** (tese de doutoramento). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1998. FÁBIO, Flávia de Almeida. **Um álbum imaginário - Insley Pacheco** (mestrado em Múltiplos). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2005. MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O Império do Retrato: Família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista** (doutorado em História Social). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

<sup>61</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX** (Tese de doutorado). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2006.

referência, além das próprias fotografias, também os anúncios e notas publicados nos jornais da cidade. A pesquisa contribui bastante pelo fato de traçar um perfil da profissão na cidade, desfolhando a variedade de profissionais atuantes, bem como a concorrência existente na referida cidade<sup>62</sup>.

De forma geral, percebemos que, tanto a bibliografia que apresenta acervos e coleções, nos mostrando imagens antes desconhecidas, como a acadêmica, que levanta dados mais precisos, contribuem com o trabalho. A nosso ver, é importante recriar um tecido que é o campo da produção fotográfica brasileira do século XIX, os textos e fotografias, bem como a relação deles com estudos históricos que nos facultam uma aproximação maior com o tema. As referidas obras não correspondem à totalidade existente, compondo, antes, o universo de publicações ao qual tivemos acesso. Assim, num conjunto maior, nosso trabalho pretende ser mais um foco de luz que elucida o tema, de forma pontual, mas vislumbrando contribuir de alguma maneira para que vejamos melhor a totalidade do assunto em questão.

No próximo capítulo, intitulado “Os primórdios da fotografia”, veremos como ocorre o desenvolvimento da técnica fotográfica e acompanharemos seus desdobramentos nas primeiras décadas. Tal perspectiva, a nosso ver, possibilita uma visão mais apurada de como a difusão da técnica fotográfica provoca e acompanha a construção de um discurso imagético, perspectiva fundamental para entendermos as etapas posteriores desta mesma difusão, com a chegada das *cartes de visite* e a proliferação dos ateliês.

---

<sup>62</sup> GOULART, Paulo Cezar Alves; MENDES, Ricardo. **Noticiário Geral da Photographia Paulistana 1839-1900**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

**Parte 2**  
**A fotografia no século XIX**

### **Capítulo 3 - Os primórdios da fotografia**

No capítulo anterior, vimos como a bibliografia nacional pode nos ajudar a compreender melhor a história da fotografia oitocentista, dando subsídios à realização de pesquisas sobre o tema. Nesse capítulo, pretendemos traçar uma rápida apresentação do contexto, vislumbrando os processos pioneiros de reprodução de imagens fotográficas, considerando, ao mesmo tempo, que isso ocorre num contexto específico da história da humanidade.

Reproduzir-se, perpetuar-se, construir a própria imagem, eis práticas do homem que remontam à sua própria existência. Nas mais variadas épocas e lugares, e nas múltiplas culturas, vemos exemplos dessa prática. Nas últimas décadas do século XVIII, a sociedade ocidental vive grandes transformações econômicas e sócio-culturais; novas técnicas de reprodução são desenvolvidas e práticas de representação inéditas são moldadas pelas imagens gráficas, agora, num novo contexto e vinculadas a um original plano da técnica.

Produção industrial e desenvolvimento técnico são processos inseparáveis. Essa contínua transformação muda o perfil de ocupação do espaço; é quando temos o desenvolvimento das cidades como lugar privilegiado da evolução capitalista. Para termos uma idéia, em 1801, na Europa, não existem mais que 23 cidades com mais de 100.000 habitantes, sendo que, já na metade do mesmo século, elas já eram 42, no total. Dentre outras coisas, houve uma mudança da função da própria cidade, provocada, sobretudo, pelas transformações econômicas. Além dos problemas radicalmente novos, tais como o saneamento, circulação, abastecimento e subsistência, a cidade tornou-se também o lugar do trabalho, lazer e das relações sociais<sup>63</sup>.

Nesse contexto, e num processo de constante busca por novas tecnologias, no qual o próprio significado da palavra trabalho está em

---

<sup>63</sup> RÉMOND, René. *O século XIX*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 137.

transformação, inúmeros homens estarão a serviço das inovações tecnológicas<sup>64</sup>. No ano de 1797, é descoberto o processo da litografia, permitindo uma reprodução idêntica ao original e o surgimento das artes gráficas. Tal processo pode ser considerado como o início das técnicas que levariam ao reconhecimento do primeiro registro fotográfico, já no século XIX. Esse período da história da fotografia é definido como a época das grandes transformações técnicas em todas as áreas e atividades: é o momento em que se consolida a revolução industrial, e quando a Europa não mede esforços na corrida em busca de novos conhecimentos. Inicia-se o século no qual as distâncias se encurtam, sendo a ferrovia um dos maiores exemplos, reduzindo distâncias, favorecendo que viagens antes longas sejam feitas em horas, o que resultou numa mudança na relação que o viajante tem com as localidades pelas quais passa<sup>65</sup>. Para Eric Hobsbawm, (...) nenhuma outra inovação da revolução industrial incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia<sup>66</sup>.

A indústria, crescendo a passos largos, provoca mudanças efetivas na vida da população, gerando uma nova ordem de valores, "(...) mudando a noção de tempo útil, relacionando ele diretamente ao sistema produtivo". Nos termos de Edgar de Decca promovendo a implantação (...) de um relógio moral no corpo de cada homem demarca decididamente os dispositivos criados pela nova classe em ascensão<sup>67</sup>. Distanciando o homem do artesão e colocando-o na esfera produtiva da sociedade capitalista.

Especificamente nesse cenário, vários pesquisadores estudam as propriedades de materiais fotossensíveis, por meio de experiências através das quais procuram compreender como alguns produtos

---

<sup>64</sup> DECCA, Edgar de. **O Nascimento das Fábricas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 8.

<sup>65</sup> ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 195.

<sup>66</sup> As primeiras ferrovias foram abertas na Inglaterra, em 1825, nos Estados Unidos, em 1827 e na França, em 1828. HOBBSAWM, J. Eric. **A Era das Revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 61.

<sup>67</sup> DECCA, Edgar de. Op. Cit., 1993, p. 15.

químicos, em contato com a luz, têm a sua estrutura alterada. Tais experimentos, porém, não possibilitam ainda o registro definitivo da imagem. Em suma, as experiências que originam o processo fotográfico são geradas pela união de dois princípios básicos: os recursos de impressão e os conhecimentos ópticos. Quer dizer, a articulação de conhecimentos químicos e físicos, em particular o princípio da câmara obscura vinculado à descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luminosidade. Nos termos de Arlindo Machado:

"(...) fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo"<sup>68</sup>.

Assim, o processo técnico que gerou a invenção fotografia resulta de inúmeros experimentos, realizados em épocas diferentes e, depois, de outros que avançam paralelamente. Dentre vários pesquisadores envolvidos, um acaba ganhando a notoriedade e o reconhecimento, sobretudo, após a declaração do governo francês tornando de domínio público o daguerreótipo, em 19 de agosto de 1839.<sup>69</sup> Trata-se do pintor Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1857), que vinha estudando o processo havia anos e contava com os conhecimentos adquiridos pela troca de informações com o inventor Nicéphore Niépce (1775-1833),

---

<sup>68</sup> MACHADO, Arlindo. **O quarto. iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 129.

<sup>69</sup> Daguerreótipo era uma lâmina de cobre prateada, sensibilizada com vapor de iodo, formando iodeto de prata sobre a lâmina. Deveria, nos primeiros aparelhos, ser exposta por cerca de vinte a trinta minutos na câmara escura, assim gerava uma imagem que deveria ser revelada pelo vapor de mercúrio. O mercúrio aderiria às partes do iodeto de prata afetadas pela luz. O fixador era uma solução de hipossulfito de sódio e, após sua aplicação, a lâmina era lavada. O resultado era um positivo ricamente detalhado, e sua superfície era tão delicada que tinha de ser protegida com um cristal e hermeticamente fechada, evitando o contato com o ar. Apresentava chapas em diferentes formatos e vinham em estojos. Foram usadas até o início da década de 1850. KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989, p. 105.

com o qual firmou sociedade, posteriormente. Niépce foi determinante, pois, já em 1826, ele havia produzido a primeira fotografia que se conhece, invento esse que foi fruto da ânsia de substituir o processo litográfico, introduzido na França em 1814. Outro pesquisador importante foi o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), o primeiro a gerar uma cópia em negativo, o calótipo<sup>70</sup>.

Dentre outros experimentos realizados, também determinantes na evolução técnica da fotografia, outro pesquisador merece destaque. Trata-se do francês Hippolyte Bayard (1801-1877), tido como um dos descobridores da fixação das imagens obtidas por meio da captação da luz solar. Bayard desenvolveu um processo de reprodução por meio do positivo direto, parecido ao daguerreótipo, mas sobre papel sensibilizado com cloreto de prata. Tal procedimento não obteve os resultados de nitidez da imagem como aqueles obtidos pelas chapas metálicas, bem como não conquistou o mesmo reconhecimento público.

Os pesquisadores citados desenvolveram as primeiras imagens fixadas, ou seja, cujo registro se fez perpétuo. É possível dizer, então, que o primeiro desafio da fotografia é o de perpetuar o tempo. Devido à necessidade de uma longa exposição, os primeiros experimentos utilizavam objetos estáticos, muitos, do próprio laboratório de pesquisa.

Em nosso país, o imigrante francês, Hercules Florense (1804–1871) também avançou em direção da busca pela fixação de imagens com o uso de materiais sensíveis à luz. A descoberta de Florense decorreu da necessidade de obter uma forma de reprodução de seus próprios desenhos e anotações, feitos no período que atuou como desenhista da Expedição Langsdorf, percorrendo o Brasil. As dificuldades e especificidades em que trabalhou Hercules Florence levaram-no a descoberta de um processo diferenciado daqueles

---

<sup>70</sup> Feito de papel, o *calótipo* é o primeiro negativo fotográfico a ser desenvolvido, mas que não tinha uma boa definição. NEWHALL, Beaumont, **Historia da la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 43.

apresentados no continente europeu. A falta de reconhecimento fez com que Florence desistisse das disputas pela prioridade da invenção<sup>71</sup>.

Mas, dentre tantos processos, o daguerreótipo alcança o reconhecimento oficial. Sua técnica consiste numa lâmina de prata metálica, fundida em cobre e polida, onde fixava-se a imagem por um sistema de câmera escura. Este primeiro equipamento pesava aproximadamente 100 kilos, e, para se fazer uma imagem, demorava-se aproximadamente 1 hora e 15 minutos, entre os preparativos técnicos e a exposição da chapa. Para ir a campo, os daguerreotipistas levavam uma tenda que servia de laboratório. Nos anos que se seguiram ao seu lançamento, vários fabricantes franceses aperfeiçoaram o equipamento, diminuindo o seu peso, sofisticando as lentes, barateando o preço e reduzindo o tempo de exposição à luz para 15 minutos apenas. Dois anos depois do primeiro lançamento, o tempo de exposição à luz do daguerreótipo já se aproximava dos 60 segundos, permanecendo, porém, o problema da cópia única<sup>72</sup> (na figura 1, vemos um dos primeiros daguerreótipos realizados por Daguerre, no ano de 1837).

---

<sup>71</sup>Hercules Florence fez seus experimentos na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas. A respeito da sua pesquisa, consultar: KOSSOY, Boris. **Hercules Florence – 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980 e MONTEIRO, Rosana Horio. **Descobertas Múltiplas – A Fotografia no Brasil (1824-1833)**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

<sup>72</sup>FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p 41.



Figura 1, imagem reproduzida do livro "Historia de la Fotografia" (NEWHALL, 2002, p. 12)

Segundo nos mostra Aaron Scharf, o lançamento do daguerréotipo não fora acompanhado de uma demonstração pública, assim, nos meses subseqüentes ocorre uma série de demonstrações em várias localidades<sup>73</sup>. Nos anos que se seguem ao seu lançamento, vários fabricantes aperfeiçoam o equipamento, diminuindo o seu peso, sofisticando as lentes e barateando o preço<sup>74</sup>. A fotografia, ao surgir, responde imediatamente aos anseios da sociedade no sentido de obter o almejado 'registro absoluto' da realidade. Se o daguerreótipo exerce, de imediato, uma atração incrível por seu aspecto inovador, por outro, temos uma onda crítica que salienta aspectos interessantes, como por exemplo, a ausência de cor, fato que impulsionou os profissionais à busca de formas de colorização dos mesmos<sup>75</sup>.

O fato é que o retrato, anteriormente restrito a poucos, adentra o cotidiano das novas classes que se formam, em particular, as urbanas. Surge a era na qual ganha importância participar do jogo das

<sup>73</sup> Veremos no Capítulo 5 "Fotografia: a imagética do Segundo Império", de forma mais detalhada, como foi a chegada da fotografia ao Brasil.

<sup>74</sup> SCHARF, Aaron. *Art y Fotografia*. Madri: Alianza Editorial, 1994, p. 43.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 44.

representações simbólicas, sobretudo devido à crescente necessidade de afirmação das classes emergentes diante de uma sociedade que ainda mantém vivos valores da antiga ordem. Se as classes aristocráticas sempre tiveram a pintura a favor do seu processo de representação, num exercício de perpetuação da auto-imagem, aos poucos, novas formas de registro vão surgindo no bojo da reordenação de valores. Ao mesmo tempo e, ainda no contexto das representações individuais como formas de registro da burguesia e também das classes populares, surgem os retratos em miniatura. Tais retratos são pinturas feitas à mão sobre pequenos pedaços de madeira, onde é registrada a própria imagem, a de um parente ausente, de um amigo ou amante. Imagens, estas, que servem de enfeite nas salas das residências. A partir desses retratos, ocorre uma democratização e um deslocamento das formas tradicionais de registro. Com a ascensão das camadas burguesas e com o crescimento do seu bem-estar material, as parcelas emergentes da sociedade reproduzem práticas aristocráticas, entre elas, o ritual de perpetuar-se diante de um retratista, com o objetivo claro de marcar posição social.

Ainda, com relação aos retratos em miniatura, de saída, são adaptadas formas de registro semelhantes às realizadas pelos pintores retratistas, sendo que, no caso do consumidor burguês, coloca-se a preocupação fundamental com o custo do serviço prestado. Por meio deles, as camadas burguesas encontram um meio de expressão individual e de representação de *status* social, de modo semelhante ao que fazia a antiga nobreza ao contratar os pintores. Devemos observar, entretanto, que mesmo vendidos a preços moderados e, conseqüentemente, muito populares, esses retratos ainda mantêm um ar aristocrático<sup>76</sup>.

Atuantes em meados do século XIX e, aos poucos, migrando para o ofício fotográfico, os pintores miniaturistas são os primeiros

---

<sup>76</sup> FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 26.

representantes de uma nova prática que viria a se consolidar, de forma contundente, com o advento dos suportes que geravam um negativo. Pouco a pouco, enquanto a fotografia se difunde, ocorre a decadência dos retratos em miniatura, confirmando que a fotografia realmente encontra seu espaço no universo das representações individuais da sociedade do século XIX. Especialmente, quando da substituição da cópia única - do daguerreótipo - pelas técnicas de reprodução propriamente ditas, quando a fotografia torna-se definitivamente uma indústria.

Em alguns países, principalmente França, Inglaterra e Estados Unidos da América, o daguerreótipo ganha espaço nos processos de representação e, de modo progressivo, vai atingindo um público mais vasto. Para se ter uma idéia, no ano de 1844, a cidade de Paris possui doze ateliês fotográficos, poucos anos depois, em 1851, existem cinquenta e quatro oficinas em atividade na cidade. No ano de 1846, a venda anual de daguerreótipo, em Paris, é de 2000 aparelhos, sendo comercializadas 500.000 placas metálicas<sup>77</sup>. Segundo Gisèle Freund, apenas o fotógrafo Lebours é responsável pela produção de 1500 retratos no ano de 1841 e, em 1851, os fotógrafos parisienses, como um todo, produzem em média 3000. Os números dos Estados Unidos impressionam, estima-se que atuam 938 daguerreotipistas, em 1850, sendo produzidas 30 milhões de fotografias entre 1840 e 1860<sup>78</sup>.

A tradição dos retratos, cuja produção até este período reservava-se aos pintores, torna-se, agora, uma modalidade fotográfica em franco crescimento. Mas, convém ressaltar, os pintores de retrato cultivavam um processo artesanal, já o daguerreotipista, mesmo nas condições da época, distanciavam-se do modelo artesanal, pois seu

---

<sup>77</sup> BERNARD, Marbot. "Les Premiers Pás de La Nouvelle Imagem (1839-1850)", In: **História de La Photographie**, LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André. Paris: Larousse, 1998, p. 25. A esse respeito consultar também: NEWHALL, Beaumont. **The Daguerreotype in América**. New York: 1976. BAUERGER, J. E. **French Daguerreotype**. Chicago: 1989.

<sup>78</sup> FREUND, Gisèle. Op. Cit., 1986, p. 41-2.

trabalho tinha resultado imediato. Outra questão é o preço menor, fator determinante para a evolução do invento. Aos poucos, a maior parte dos pintores migra para o novo ofício, alguns se tornando fotógrafos; outros, assumindo atividades auxiliares, como a de retocador de daguerreótipos<sup>79</sup>.

Segundo Pultz, os primeiros retratos, estilisticamente, não tinham grande elaboração, contando com uma composição simples, dispensando o uso de painel de fundo, colunas, mobílias. Muitas vezes, eram feitos sem a preocupação da composição, utilizando um fundo qualquer do ateliê para sua confecção<sup>80</sup>, como podemos ver na figura 2, daguerreótipo de autoria de Jean-Baptiste Sabatier-Blot, feito em 1843. Ou seja, no seu início, os retratos fotográficos renunciaram às convenções do retrato pintado, prevalentes desde o Renascimento, como fica claro ao observarmos a ausência de preocupação em compor o espaço ao redor do retratado.



Figura 2, imagem retirada do livro "Historia de la Fotografia" (NEWHALL, 2002, p. 32)

<sup>79</sup> SCHARF, Aaron. Op. Cit., 1994, p. 79.

<sup>80</sup> PULTZ, John. *La fotografia y el cuerpo*. Madri: Akal, 1995, p. 14.

Essa transformação técnica, uma dentre tantas nesses primórdios do capitalismo, causa uma situação conflituosa, já que o avanço tecnológico submete o processo criativo a novas regras. Desse fato decorrem os calorosos debates que marcaram o mundo cultural do período. Uma das vozes audíveis, na época, é a de Charles Baudelaire, que alerta para que a fotografia se limite à sua verdadeira função, qual seja: "(...) servir à ciência e às artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura". Nesta afirmação, vemos exemplificado o receio de muitos artistas - a possibilidade do avanço tecnológico invadir o território do imaginário - e as reservas em relação à fotografia, inicialmente aceita apenas como auxiliar de processos e técnicas já existentes<sup>81</sup>.

Mesmo com as ressalvas que permearam o início da fotografia, a pintura sente os efeitos desse processo e, como nos mostra Benjamin, vai deixando de ser uma alusão ao retratado para tornar-se uma referência ao artista. Ao contrário, nas fotografias, os retratados ganham importância e conquistam um valor de culto, que é típico das primeiras imagens fotográficas, onde o rosto é - segundo o autor - a última trincheira diante do eminente valor de exposição provocado pela nova era<sup>82</sup>. Outra questão relevante é o fato de alguns pintores recorrerem à fotografia na elaboração de suas obras, baseando-as em registros feitos em estúdios e, a partir deles, pintar, fazendo o caminho inverso<sup>83</sup>.

Aos poucos, a fotografia vai se atrelando aos outros interesses existentes no período, como por exemplo, na própria afirmação de superioridade européia diante da diversidade social. Nesse período, no

---

<sup>81</sup> BAUDELAIRE, Charles, apud DUBOIS, Philippe. Op. Cit., 1994, p. 29-30.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica", In: **Obras Escolhidas Magia e Técnica - Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174-5.

<sup>83</sup> SCHARF, Aaron. Op. Cit., 1994, p. 52-8.

qual ocorrem várias missões científicas desbravando as colônias, os fotógrafos acabam sendo anexados às missões. Em outros casos, os nativos são trazidos a Europa, e lá fotografados, além de serem expostos à comunidade científica. Imagens feitas no sistema de daguerreótipo (ou depois, por outros suportes), são testemunho disso. Como podemos observar nos daguerreótipos: o primeiro, retratando um nativo botocudo, feito por E. Thiesson, na França, em 1844 (figura 3); o outro daguerreótipo, de autoria de Joseph T. Zealy, que registra uma escrava negra dos Estados Unidos da América, feito na missão de Louis Agassiz, fotografia realizada em um estúdio do estado da Carolina do Norte<sup>84</sup> (figura 4).

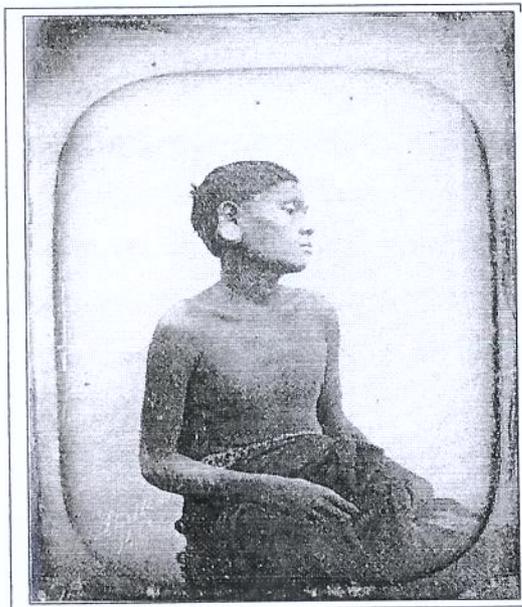


Figura 3



Figura 4

Figuras 3 e 4, do livro "Fotografia, antropologia y colonialismo 1845-2006" (NARANJO, 2006, p. 17-9).

Não demorou para que a fotografia passasse a ser usada também pela polícia. A primeira vez, ocorrida em Paris, sendo pouco

<sup>84</sup> Sobre esse assunto consultar: NARANJO, Juan. **Fotografia, Antropología y Colonialismo (1845-2006)**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

depois usada em Bruxelas e Birmingham, ainda nas décadas de 1840 e 1850<sup>85</sup>.

Nos anos subseqüentes, os avanços buscaram o desenvolvimento de novos suportes, entre outras coisas, tendo como meta uma maior popularização da fotografia. Outra prioridade é fazer com que a demanda crescente de pessoas querendo mostrar os novos valores sociais do momento, ostentando ícones de *status*, seja atendida. Em parte, este objetivo foi conquistado em 1850, quando assistimos ao advento do colódio úmido<sup>86</sup> e do papel albuminado<sup>87</sup>, e que, com custo bem menor que o daguerreótipo, permite, ainda, a existência de um negativo, desembocando no tão desejado processo de reprodução em larga escala, abrindo uma nova era nas formas de representação. Assim, colocava-se um ponto final naquilo que Walter Benjamin considera o apogeu da fotografia, que antecedeu a sua massificação<sup>88</sup>.

Se concordarmos com o pressuposto de Benjamin, devemos, também, considerar que o novo momento abre portas à diversificação das formas de uso da fotografia, tirando-a de um grupo restrito e disponibilizando-a, finalmente, para um contingente maior de pessoas. Esse fator concorreu para o aprimoramento do ofício fotográfico, moldando o profissional que atuaria nos anos seguintes. No próximo

---

<sup>85</sup> FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 40-1.

<sup>86</sup> O *colódio úmido*, desenvolvido por Frederick Scott Archer (1813-1853), é uma chapa de vidro com uma camada de colódio umedecida em sais de prata, sendo sua principal característica o fato de os produtos químicos utilizados na revelação do negativo terem que ser levados para o local de execução da fotografia, de modo que a revelação possa ser feita, o que limita muito seu uso. Por outro lado, esta foi a primeira reprodução oriunda de um negativo a ser difundida em larga escala. FERREZ, Gilberto. Op. Cit., 1953, p. 100.

<sup>87</sup> O papel à base de albúmen, inventado pelo francês Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) é assim denominado porque empregava o albúmen - extraído da clara dos ovos de galinha - como camada adesiva transparente destinada a fazer aderir os sais de prata fotossensíveis à base de papel. A cópia fotográfica é obtida por meio do contato direto entre o negativo de *colódio úmido* e o papel, que num sistema de contato direto, e sob 30 minutos de luz, dá origem a uma reprodução. Foi popular para a execução de cópias fotográficas até final da década de 1880. NEWHALL, Beaumont. **Historia da la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 64.

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica", In: Op. Cit., 1994, p. 92.

capitulo, veremos como se deu tal processo e focaremos as características das fotografias *carte de visite*.

## Capítulo 4 - A lógica do ofício fotográfico e as cartes de visite

No capítulo anterior, vimos como o avanço do capitalismo produz uma era de transformações, estando a fotografia dentro desse contexto e nele sendo gerada. Vimos, também, que a imagem técnica serve aos propósitos da sociedade dessa época. Isso, sem dúvida, provoca a busca de técnicas inéditas que possam servir os anseios do novo homem que se forma. A era que tem início, na visão de Benjamin, é aquela que promove o fim da aura nas fotografias, já que ela "(...) foi 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"<sup>89</sup>.

Se, por um viés a crítica de Benjamin faz menção a um tipo de luminosidade presente nas imagens pioneiras, e que foi perdida, por outro ângulo, ele faz referência a uma questão relativa à própria forma de uso do suporte, agora em larga escala. Na visão do autor, isso tira seu brilho. Ocorre, porém, que mesmo nas imagens pioneiras temos uma etapa do processo de mecanização, que pode ser reconhecida como a fase embrionária da produção em série. O fato é que além dessas questões relativas à técnica e suas diferenças na emanção da luz ocorre uma mudança de valores, e, essa sim, abre uma nova era. É quando a fotografia chega, finalmente, à era da reprodutibilidade técnica. Esse é, definitivamente, o momento determinante na transformação da fotografia e, em especial, na sua difusão. Do ponto de vista mercadológico, viabilizar a reprodutibilidade técnica se configura como a principal barreira a ser superada, adequando-se à realidade do momento<sup>90</sup>. Se, por um lado, é verdade que ela perde um pouco da sua pureza, como alerta Benjamin, ao mesmo tempo se abre

---

<sup>89</sup> BENJAMIN, Walter. "Pequena História da fotografia", In: **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 99.

<sup>90</sup> NEWHALL, Beaumont. **Historia da la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 59.

o novo suporte para um número maior de pessoas, fazendo do ateliê um estabelecimento comercial imprescindível para a construção da idealização de uma imagem pessoal, configurando-se em uma ferramenta extremamente útil para os novos rituais de representações simbólicas, tornando-se "(...) um dos fenômenos mais importantes de universalização da cultura e cosmopolitização da vida moderna"<sup>91</sup>. Não é por acaso que surgem e se popularizam os álbuns fotográficos; eles podem ser encontrados na sala de visitas, em volumes encadernados com capa de couro. A fotografia é parte da casa burguesa e, pouco a pouco, atinge as camadas inferiores da população, primeiro, as classes mais abastadas, depois as camadas médias e a pequena burguesia. Mesmo assim, é importante lembrar que "(...) a elite social continua a privilegiar o daguerreótipo até a década de 1850, e passa a preferir em seguida a fopintura (...)", procurando garantir a unicidade de uma cópia, obtendo uma obra única, original, reconhecida como arte<sup>92</sup>.

Atento às possibilidades de transformação do mercado, Disdéri (1819-1889) desenvolve, em 1854, [a partir do recém difundido processo do colódio úmido] a *carte de visite*. Abrindo o seu ateliê no Boulevard des Italiens, sendo, nas palavras de Gisèle Freund "(...) o primeiro a apreender as exigências do momento e os meios de satisfazê-las", já que ele percebe que a fotografia, por ser "(...) muito cara, era apenas acessível à reduzida classe dos ricos"<sup>93</sup>. Ciente da importância operacional do estúdio como um fator determinante para o seu sucesso comercial, ele constata que os elevados preços cobrados, devido ao uso de grandes formatos, além de não permitirem acompanhar a vontade popular, obrigam o fotógrafo a despender mais tempo no processo de revelação. Gisele Freund comenta que, ao compreender essas variantes, o que revela o seu tino prático e comercial, Disdéri percebe que: (...) "o ofício não daria resultados, a

<sup>91</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit., 1984, p. 97.

<sup>92</sup> FABRIS, Annateresa. Op. Cit., p. 20.

<sup>93</sup> FREUND, Gisèle. Op. Cit., 1986, p. 69.

menos que conseguisse alargar a sua clientela e aumentar as encomendas de retratos”. É quando tem a idéia de desenvolver as *cartes de visite*<sup>94</sup>.

As *cartes de visite*, são retratos obtidos por meio de câmaras fotográficas que, por conterem lentes múltiplas, permitem a reprodução de uma quantidade maior de fotos, aproveitando sobremaneira o material fotográfico e o tempo de trabalho. O resultado, pequenas reproduções [com aproximadamente 6x9 centímetros], que possibilitam a tomada simultânea de oito ou mais clichês numa mesma placa de vidro, dando origem, posteriormente, a uma cópia de papel albuminado, contendo a série realizada. Posteriormente, recortava-se a imagem e colava-se sobre um cartão. Outra característica extremamente relevante é o fato dos negativos ficarem guardados no estabelecimento, possibilitando ao cliente uma nova compra num momento posterior. Ao adquirir sua série de imagens, o cliente as recebia num envelope com a marca do ateliê, alguns pareciam uma cartela de cigarro e continham de 4 a 8 fotografias, como podemos observar no exemplo da figura 5, em peça do ateliê de Gaensly & Lidmann de Salvador, Bahia. Haviam também envelopes apropriados para colocação de apenas uma *carte de visite* (Figura 6), envelope pertencente ao ateliê Photographia Allemã de Alberto Henschel, do Rio de Janeiro.

---

<sup>94</sup>FREUND, Gisèle. Op. Cit., 1986, p. 69.



Figura 5



Figura 6

Figura 5 e 6, pertencentes a coleção WFCP (datação desconhecida).

Ainda com relação a embalagem, haviam algumas *cartes de visite* entregues com a proteção de uma fina folha de papel, voltada para uma melhor conservação do produto (Figura 7).

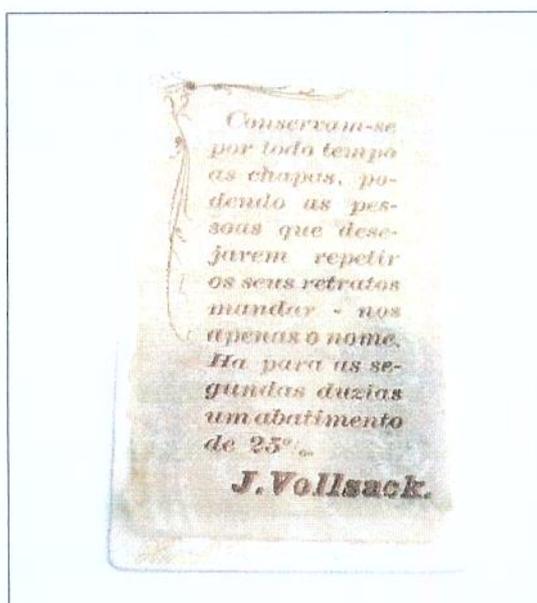


Figura 7, pertencente a coleção WFCP (datação desconhecida).

Fica claro, então, por essa variedade de fatores, que o produto possui muito mais apelo comercial que os suportes anteriores, como o daguerreótipo, ou contemporâneos dele, como o ambrótipo,<sup>95</sup> o ferrótipo<sup>96</sup> e, os próprios retratos feitos em papel albuminado a partir de negativos de colódio úmido, mas em grande formato, ou mesmo os cartões maiores, que surgiram no final da década de 1860. Todos os outros produtos eram mais caros que as *cartes de visite*, que, além do mais, possibilita uma compra em série<sup>97</sup>. O sucesso é tanto que, no ano de 1862, Disdéri chega a vender 2.400 retratos por dia<sup>98</sup>.

Nas *cartes de visite* as pessoas posam, em geral, individualmente. Os retratos são feitos mostrando o modelo de 'corpo inteiro', 'meio corpo' e de 'busto', como podemos observar nos exemplos das figuras 8, 9 e 10, feitas nos ateliês de C. E. Schlunck (Konigsberg - Alemanha), Insley Pacheco (Rio de Janeiro) e Photographia Allemã (São Paulo), respectivamente.

---

<sup>95</sup> O ambrótipo nada mais é que um negativo de colódio úmido, mas, ao ser colocado sobre um fundo negro, ganha a aparência de um positivo. Era colocado em estojos e tornou-se uma imitação do daguerreótipo, porém, com um custo bem menor, tendo o apelido de daguerreótipo de pobre. KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1989, p. 103.

<sup>96</sup> Imagem em positivo sobre fina camada de metal, o ferrótipo foi bastante popular e, ao contrário do ambrótipo, não quebrava facilmente. KOSSOY, Boris. Ibid., p. 105.

<sup>97</sup> Uma dúzia de retratos era vendida a 20 francos, "(...) enquanto que um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos", FABRIS, Annateresa. Op. Cit., p. 20.

<sup>98</sup> CORBIN, Alain. "O segredo do indivíduo, a democratização do retrato". In: PERRO, Michelle (organizador). **História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 322.

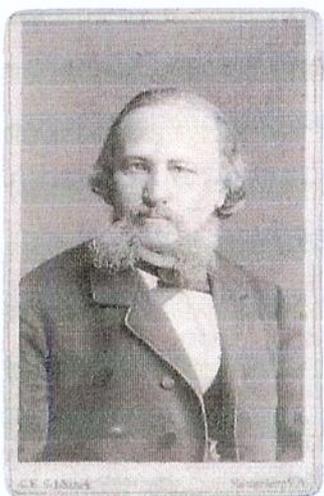


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Figuras 8 e 9, pertencentes à coleção VB e, figura 10, pertencente ao acervo do MHPABV (datação desconhecida).

Nos retratos de ‘busto’ ou de ‘meio corpo’, o retratado se posicionava mais próximo da objetiva e, assim, a expressão facial ganhava destaque. A mobília tem, nesse caso, a função de acomodar o indivíduo. Principalmente para o apoio dos braços, deixando o tronco mais elevado. O padrão era aquele oriundo da tradição dos retratos feitos na pintura, representação já solidificada socialmente como manifestação de *status*. A relação existente entre a pintura e a fotografia mostrava-se explícita, não só pela migração de pintores à nova profissão, mas também pelo fato de a fotografia herdar valores canônicos das artes plásticas.

Algumas imagens, inclusive, faziam o formato anteriormente usado na pintura (Figura 11).



Figura 11, pertencente a coleção VD (datação desconhecida).

Ainda, com relação à herança da pintura, Maurício Lissovsky, alerta que, as poses e gestos usados nos retratos, repetem aquelas que já empregadas pelos pintores e que foram “(...) herdadas da pintura, dos livros de etiqueta e toda literatura sobre aparências muito difundida no século XVIII”<sup>99</sup>. As principais diferenças entre a pintura e a fotografia estão em dois pontos distintos: 1) a ordenação de objetos reais ao redor do retratado e 2) o custo muito mais baixo. Com relação ao ato de preparação para a cena, Peter Burke faz uma observação bastante interessante, referindo-se ao fato de, na pintura, o retratado transformar o registro numa oportunidade diferenciada de afirmação. Segundo ele:

<sup>99</sup> LISSOVSKY, Maurício. “Guia prático para fotografia sem pressa”. In: HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Retratos Modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, p. 205.

“(...) os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas para serem pintados, de tal forma que os historiadores seriam desaconselhados a tratar retratos pintados como evidência do vestuário cotidiano”<sup>100</sup>.

Assim, como ocorre nas *cartes de visite*, a pintura também faz uso da ordenação dos objetos para, com eles, buscar determinadas auto-representações. Na verdade, o que ocorre é uma troca de influências; nas palavras de Cristina Costa, “se, num primeiro momento, a fotografia parece se desenvolver a reboque da pintura (...)”, com o passar do tempo é a fotografia que acaba influenciando as artes plásticas, servindo até de modelo pros retratistas<sup>101</sup>.

Com relação à passagem da pintura para a fotografia, completa Peter Burke:

“Algumas dessas convenções sobreviveram e foram democratizadas na era do retrato de estúdio fotográfico, a partir da metade do século XIX. Camuflando diferenças entre classes sociais (...) Sejam pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais (...)”<sup>102</sup>.

Além dos retratos individuais e, mesmo sendo uma modalidade menos comum, também eram feitos retratos de família, certamente mais dispendiosos na sua elaboração, já que todas as variantes de produção, nesse caso, multiplicavam-se. Vejamos os exemplos da figuras 12 e 13, feitas nos ateliês de G. Rossi (Itália) e Carneiro & Gaspar, no Rio de Janeiro, respectivamente. Sendo ambos os exemplos da procura pelas *cartes de visite*, tendo como objetivo a demonstração de harmonia familiar.

---

<sup>100</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 35.

<sup>101</sup> COSTA, Cristina. *A imagem da Mulher – Um estudo da Arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002, p. 96.

<sup>102</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 35



Figura 12

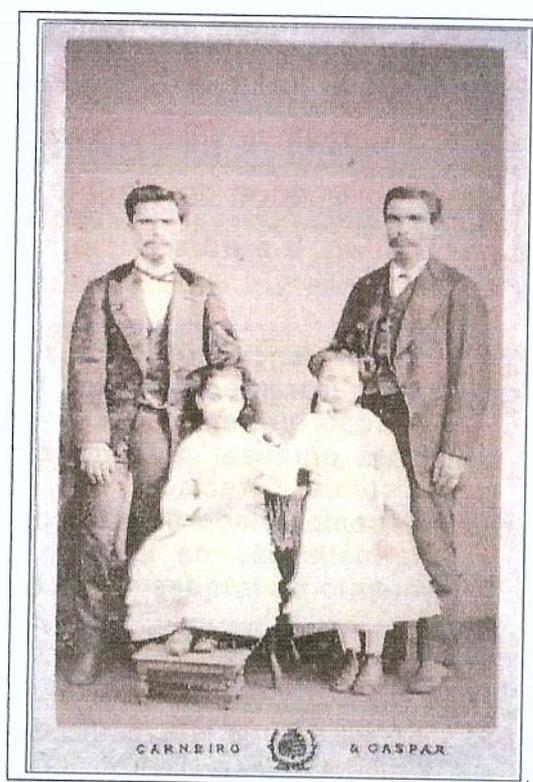


Figura 13

Figura 12, pertencente ao acervo do MP e figura 13, da coleção do IMS (ambas, com datação desconhecida).

No caso das fotografias, elas remetem claramente a uma sociedade em que os papéis sociais são bem demarcados, e a manutenção das posições ocupadas é prioritária. Portanto, não é difícil compreender o quanto essa nova técnica interfere na vida cotidiana da população. Esse fato não é observável somente no ambiente no qual vive o indivíduo, já que outra característica é a grande circulação das imagens. Sobretudo, o que estava em jogo era a necessidade de perpetuar a ascensão social. Essa projeção, sem dúvida, cobrava do retratado o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes. Tal processo, muitas vezes, provoca a repetição e a uniformização das maneiras de se mostrar, padronizando-se as roupas, poses e

acessórios<sup>103</sup>. A difusão de um modelo padrão, para Annateresa Fabris, se deve à intenção de se construir uma identidade social, convertendo a junção dos elementos construtivos da cena idealizada numa forma emblemática do modelo burguês. Com relação à nova era fundada por Disdéri, a autora comenta que:

“À diferença do interesse pelo rosto do modelo, que era o traço característico dos fotografos que o haviam antecedido, Disdéri prefere representar seus clientes de corpo inteiro, para enfatizar a teatralização da pose. Cria, para tanto, um sistema preciso, no qual um papel fundamental é desempenhado pelo traço abstrato do ateliê. Nele tem lugar a formalização da imagem, feita tanto de elementos técnicos quanto de truques retóricos”<sup>104</sup>.

Nesse sentido, o ateliê torna-se o espaço por excelência para a construção da imagem idealizada, configurando-se num local que deve criar mecanismos para atrair a clientela. À época, a vitrine dos estabelecimentos destaca os retratos ali realizados, enquanto na sala de espera procede-se à consulta dos álbuns demonstrativos, seguida das escolhas quanto à pose, mobília e vestimentas. Em alguns casos, o retratado opta pela repetição total da composição, copiando a mobília, estatueta e painel de fundo, como podemos ver nesse exemplo da *carte de visite* de 1880, na qual outro cliente, quatro anos depois, faz as mesmas opções (figuras 14 e 15 - ambas feitas por Militão Augusto de Azevedo no ateliê Photographia Americana). As diferenças entre os retratados se definem pelo ajuste da roupa, já que notamos na segunda imagem um colete extremamente apertado e marcas de ajuste da calça. Interessante, também, é o fato de na composição ser utilizado um guarda chuva, ao invés de uma bengala.

---

<sup>103</sup> SAGNE, Jean. *L'atelier du photographe (1840-1940)*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984, p.214.

<sup>104</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, p. 30.



Figura 14



Figura 15

Figuras 14 e 15, pertencentes ao acervo do MP (produção, década de 1870).

Toda essa *mise-en-scène* exige um processo bem elaborado, cuja meta primordial é o conforto do cliente, principalmente se considerarmos o longo período que o retratado permanecia no estabelecimento até o término do serviço<sup>105</sup>. Ou seja, o ateliê é o espaço da idealização da imagem que o indivíduo busca e, evidentemente, essa é obtida, por meio das condições oferecidas e pelos modismos reinantes. As divisões entre os setores do estabelecimento revelam as variantes que devem ser trabalhadas tendo como objetivo um bom retrato. Na figura 16, feita por Henry Peach Robinson, que realizou pesquisa em estúdios europeus do século XIX, observam-se essas divisões: sala de espera, quarto de vestir, estúdio e sala de revelação.

<sup>105</sup> SAGNE, Jean. Op. Cit., 1984, , p.187.



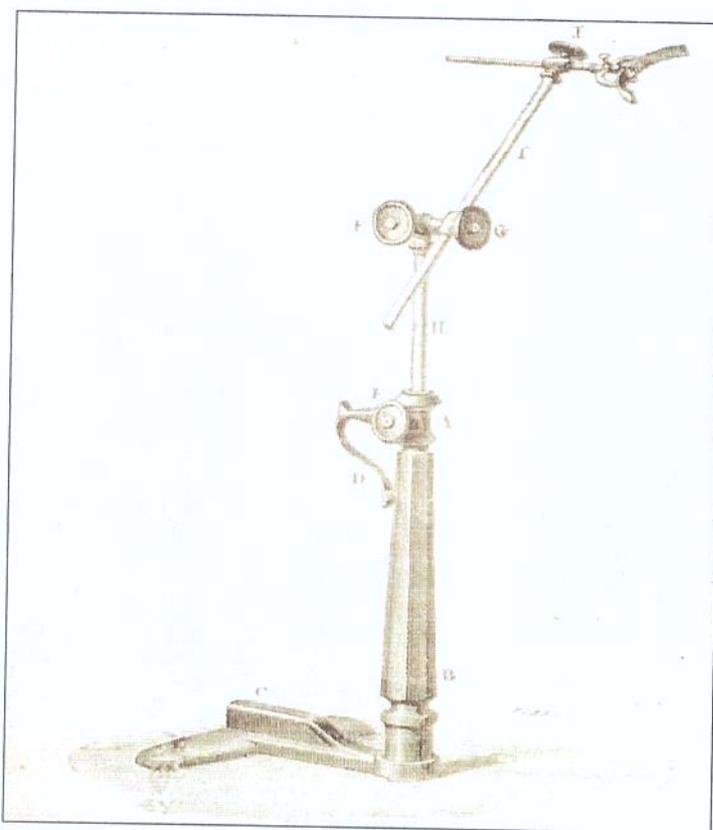


Figura 17, imagem pertencente a coleção RMM.

Os painéis colocados ao fundo variavam, na maioria das vezes, entre dois modelos; alguns ofereciam a perspectiva de grandes espaços arquitetônicos, propondo a idéia de profundidade. Outros apresentavam paisagens, sobretudo de inspiração européia. Também, em alguns casos, costumava-se usar cortinas ao lado dos painéis, sendo que a variação do tipo de ornamento dependia dos modismos do momento, segundo demonstram os exemplos das figuras 18, de autoria de A. P. Ramires Y Ca, de Lima (Peru) e figura 19, do fotógrafo Henrique Rosén, de Campinas (Brasil).



Figura 18



Figura 19

Figura 18, pertencente à coleção VD e, figura 19, pertencente ao acervo do MISC (ambas com datação desconhecida).

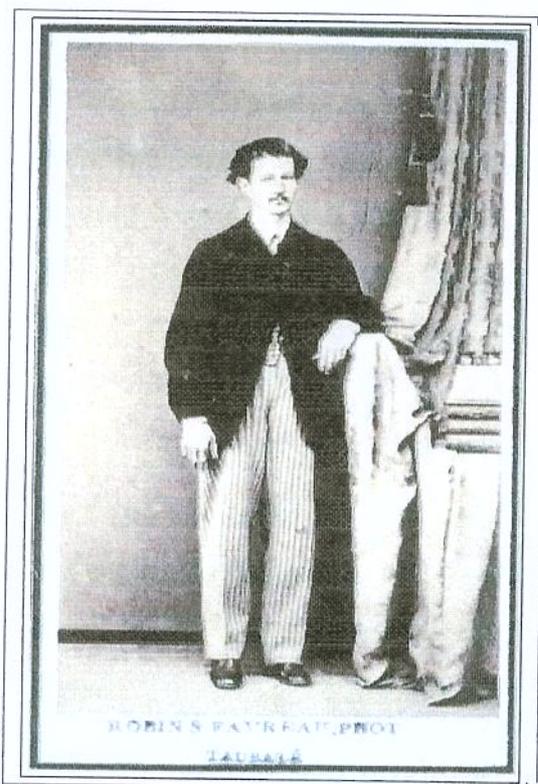
Como indica Annateresa Fabris, todos os recursos – enquadramento, distribuição de acessórios, fundo, vestimenta – fazem parte de uma estratégia de construção de certa mensagem que venda a imagem “(...) da estabilidade e a legitimidade da burguesia graças a uma composição ordenada e unitária (...)”<sup>107</sup>. Segundo Maria Inez Turazzi, o retrato “(...) era também uma espécie de passaporte que podia transportar o indivíduo para um mundo exterior ao seu”<sup>108</sup>. Os homens vestiam suas melhores roupas e ostentavam cartolas, buscando ao máximo se adequar aos padrões.

Analisando algumas fotografias do acervo do Arquivo Nacional, Heynemann e Rainho argumentam que os trajes usados nos retratos

<sup>107</sup> FABRIS, Annateresa. Op. Cit., 2004, p. 31.

<sup>108</sup> TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit., 1995, p. 15.

femininos chamam “(...) atenção pela sofisticação e o cuidado (...) em contraposição a sobriedade, rigidez e seriedade das masculinas” <sup>109</sup>. Como podemos ver nas figuras 20 e 21, ambas feitas no ateliê de Robin & Favreau, em Taubaté (São Paulo).



Figuras 20



Figura 21

Figuras 20 e 21, pertencentes ao acervo do IMS (datação desconhecida).

Outra questão relevante refere-se à ratificação de papéis sociais mediada pelo uso da fotografia, como por exemplo, quando mulheres e homens aparecem expondo a sua condição familiar, de mãe ou pai, como podemos ver nos exemplos das figuras 22 e 23, feitas nos ateliês Fotografia Montevideo (Uruguai) e J. J. De Barros, Rio de Janeiro, respectivamente.

<sup>109</sup> HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Op. Cit., 2005, p. 14.



Figura 22



Figura 23

Figura 22, pertencente a coleção VD e, figura 23, pertencente à coleção RMM (ambas com datação desconhecida).

Outra modalidade muito comum são os retratos de casais, e, na maioria dos casos, apresentam o homem sentado e a mulher ao seu lado, em pé. Tal pose se traduz em demonstração de submissão, como podemos ver nas figuras 24 e 25, de autoria dos fotógrafos Jerônimo Bessa (Rio de Janeiro, 1883) e Carlos Hoenen (São Paulo, S.D.). Nesse sentido, constatamos que além de uma gama de elementos técnicos e aparatos cênicos, as composições também primam pela autenticação de posições sociais.

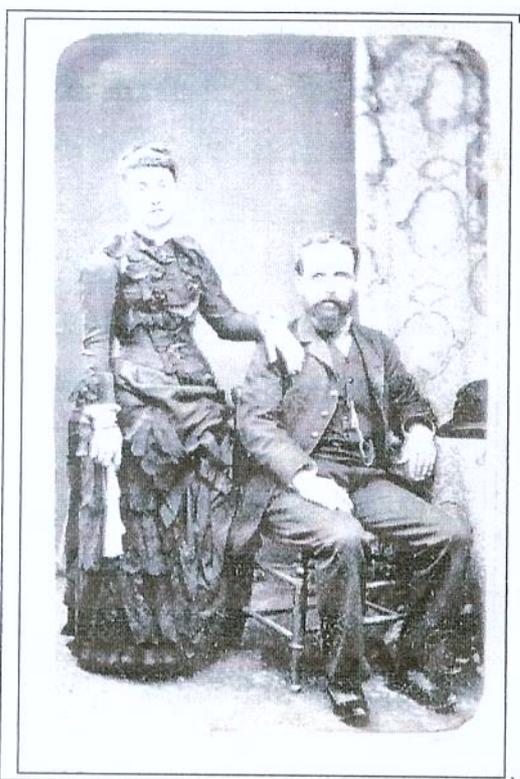


Figura 24



Figura 25

Figura 24, do acervo do MP e figura 25, pertencente ao acervo do IMS (1883 e datação desconhecida, respectivamente).

Havia, ainda, os retratos infantis, que se caracterizavam pelo fato de as vestimentas se assemelharem muito às dos adultos, premissa observável na figura 26, de autoria de Robin & Favreau, de Taubaté (São Paulo). Eram esses, também, os retratos mais difíceis de fazer, pois a necessidade de imobilidade do modelo representava uma dificuldade, principalmente em dias de pouca luz.



Figura 26, pertencente ao acervo do IMS (datação desconhecida).

O sucesso do produto *carte de visite* é absoluto, a título de exemplo, o estúdio administrado por Disdéri torna-se o mais movimentado de toda a Europa, "(...) empregando um número grande de colaboradores e (...) sendo capaz de entregar em quarenta e oito horas milhares de cópias, a preços relativamente baixos (...)"<sup>110</sup>. Intermináveis filas de clientes procuram o seu ateliê, trazendo-lhe somas volumosas. Ele é um exemplo de profissional da fotografia, e demonstra ter muita astúcia na atitude de adular e seduzir a clientela. Para se ter uma idéia mais exata dessa sua capacidade, seu ateliê produz mais de 2000 negativos em 1858; 7000 em 1859, chegando a 9000 negativos produzidos em 1860<sup>111</sup>. Segundo nos mostra Aaron Scharf, no ano de 1862, foram vendidos na Grã-bretanha mais de 5 milhões de fotografias, quase a totalidade no formato *carte de visite*.

<sup>110</sup> FREUND, Gisèle. Op. Cit., 1986, p. 70.

<sup>111</sup> McCAULEY, Elizabeth Anne. **A. A. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph**. New Haven: Yale University Press, 1985, p. 228.

Podemos imaginar, então, essas imagens estrategicamente guardadas no bolso do paletó do homem que sai às ruas, agora, provido de sua própria auto-representação e amparado por sua 'propaganda' pessoal. Pequenas fotografias que traduzem histórias de vidas, articuladas ao jogo, estratégico e irreversível, da sociedade capitalista, em que se misturam desejo e realismo, ficção e história, representação individual e de classe. A partir do momento que a família de classe média vai adquirindo importância na emergente sociedade de classes, as *cartes de visite* exercem a função de comprovantes dessa condição, assumindo o papel antes exercido pela pintura para a aristocracia<sup>112</sup>.

A nova realidade que se esboça, cujo pano de fundo é a escalada da produção industrial, traz a marca das inovações nos equipamentos fotográficos, que ocorrem com grande rapidez. Paralelamente a elas, difundem-se os manuais fotográficos, que se colocam como uma necessidade de mercado. Segundo Ricardo Mendes, "(...) é necessário pensar na efetiva contribuição dos manuais neste período frente a outras vias possíveis de difusão de informação".

Desenvolvidos em larga escala, e divulgados em todo o mundo, os manuais difundem as novas técnicas de uso das câmeras e os produtos necessários ao processo fotográfico, bem como as técnicas para a construção dos ateliês e até os conceitos básicos da relação comercial entre o fotógrafo e a sua clientela. Neles, são apresentados os atributos necessários ao profissional da fotografia, tais como "(...) dedicação e zelo, gosto natural pelas belas artes (...)", orientando também os fotógrafos para a importância da organização do ateliê, do atendimento à clientela, a preocupação com as vestimentas do modelo e com as condições de luz. Esses manuais são uma forma de "(...)

---

<sup>112</sup> PULTZ, John. Op. Cit., 1995, p. 18.

estabelecer de forma clara a separação do bom profissional, o bom artesão, do vil comerciante, do mero cumpridor de regras (...)”<sup>113</sup>.

Assim, além desta gama de produtos voltados a difusão da *carte de visite*, nesse período se delineia o perfil do profissional da fotografia. Popularizam-se a fotografia, o fotografado e o fotógrafo. Dezenas de manuais publicados e equipamentos mais modernos permitem que pessoas com pouco conhecimento técnico trabalhem nesse novo mercado.

Os manuais alertam para importância da composição cênica, informando sobre as maneiras de se utilizar de modo satisfatório a sala de poses. Com relação à elaboração da cena, explicitam que às costas do cliente deveriam ser colocados painéis, sobretudo pinturas de paisagens diversas. Esses devem ser móveis a ponto de permitir a sua substituição, de acordo com o gosto do cliente, favorecendo a harmonia entre a imagem desejada e o retratado<sup>114</sup>. De acordo com o manual de autoria de Alexandre Ken (1864), citado por Sandra Koutsoukos (2006):

“No atelier do fotógrafo o modelo posa pouco mais de meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão de pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior; que ali folheando álbuns, examinando os retratos expostos, indagando sobre o seu valor artístico e o caráter de cada um deles, possa apreciar e captar a pose e a expressão que melhor lhe convenha e que alguns conselhos do artista lhe ajudarão a assumir. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito idéias agradáveis, risonhas, que clareando seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio”<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> MENDES, Ricardo. “Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)”, In: FABRIS, Annateresa. Op. Cit., 1991, p. 94-100.

<sup>114</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. Op. Cit., 1993, p. 187.

<sup>115</sup> KEN, Alexandre. **Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie** Paris: Librairie Nouvelle, 1864, In: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Op. Cit., p. 2006.

Ou seja, é importante deixar o cliente relaxado, fazendo com que as dificuldades da realização do retrato não atrapalhem a qualidade do produto final. Esse conjunto de fatores que, aliados, culminam na fotografia de qualidade tem, na pose, no planejamento técnico e no uso correto de acessórios, tais como móveis e objetos, elementos pertinentes ao seu bom desenvolvimento. Dentre esses, talvez seja a pose o elemento que melhor contribui para diferenciar os retratos.

Alguns manuais indicam como posicionar o olhar do retratado; outros dão sugestões de como posicionar o cliente diante da parafernália da sala de poses, apoiando o modelo nos móveis e pilares ou balaustradas da cena fotográfica<sup>116</sup>. Outro ponto muito interessante, com relação à composição cênica, radica no fato de os fotógrafos muitas vezes se inspirarem nos retratos feitos pelos pintores, reproduzindo as formas de representação e composição<sup>117</sup>.

Em muitos casos, o fotógrafo fazia mais de uma tentativa, buscando chegar à pose ideal. Encontramos um exemplo muito interessante da procura da pose ideal; trata-se de uma seqüência de imagens em um dos álbuns de controle do ateliê Photographia Americana, de Militão Augusto de Azevedo<sup>118</sup>. Dispostas em seqüência, como podemos ver nas figuras 27 e 28, as imagens indicam claramente que ocorreu mais de uma tentativa, estudando-se mais de uma opção de posicionamento, dando ao cliente a possibilidade de escolha da imagem preferida.

---

<sup>116</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. Op. Cit., 1993, p. 196.

<sup>117</sup> A esse respeito consultar McCAULEY, Elizabeth Anne. **A. A. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph**. New Haven: Yale University Press, 1985, mais especificamente, o capítulo "Carte de Visite and Portrait Painting during the Second Empire", p. 137-203.

<sup>118</sup> Os seis volumes dos álbuns de controle do ateliê Photographia Americana aos cuidados do Museu Paulista, consistem num fantástico exemplo do ofício fotográfico nos ateliês, já que documentam, por meio das imagens organizadas pelos fotógrafos, as formas de trabalho, dispondo, muitas vezes, a seqüência da realização dos retratos.

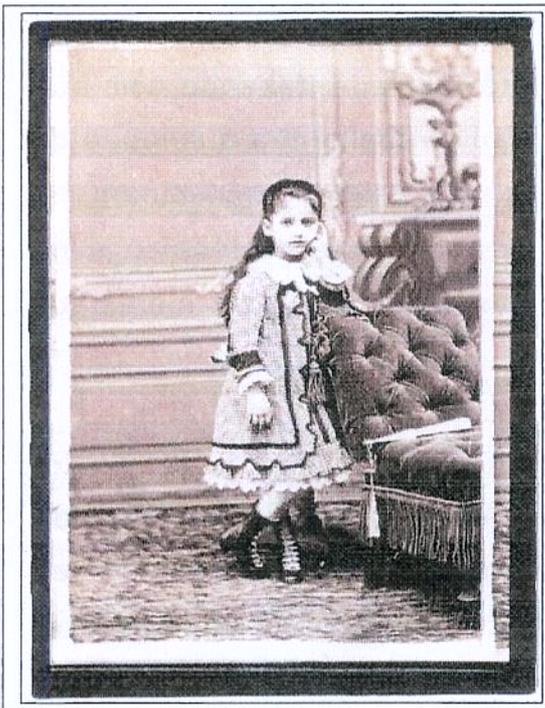


Figura 27



Figura 28

Figuras 27 e 28, pertencentes ao acervo do MP (produção da década de 1870).

Vejamos o segundo exemplo, feito pelo fotógrafo carioca Mercurin. Nele vemos uma pequena variação, também demonstrando essa busca da pose ideal e repetindo o relaxamento dos braços como diferença, como patenteiam as figuras 29 e 30, feitas pelo fotógrafo Mercurin - Rio de Janeiro.



Figura 29



Figura 30

Figuras 29 e 30, pertencentes ao acervo do IMS (datação desconhecida).

Para Maria Inez Turazzi, a pose está na essência da fotografia no século XIX:

“No jogo social que caracteriza o retrato fotográfico produzido no século XIX, posar passa a representar a fabricação de um corpo em outro corpo (...). De modo que o tempo de exposição numa fotografia não pode ser visto como um mero dado técnico, configurando-se como um dado sociológico e histórico, pois o tempo de exposição é também o tempo social necessário para que o indivíduo represente seu papel num determinado cenário (...).”<sup>119</sup>

Em outros casos, a mesma pose depende do uso de mobília adequada, fazendo dela um apoio efetivo combinado à estatura do cliente, como revelam as figuras 31 e 32, ambas feitas por Jerônimo Bessa (Rio de Janeiro - 1883).

<sup>119</sup> TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit., 1995, p. 14.



Figura 31



Figura 32

Figuras 31 e 32, pertencentes ao acervo do MP (ambas de 1888).

Determinados casos permitem notar que alguns objetos, livros, por exemplo, além de validarem a representação simbólica, simultaneamente possuem a função de adequação do corpo do retratado. Como podemos ver na figura 33, feita no ateliê de Modesto & Gomes (Rio de Janeiro), na qual o modelo aparece com o cotovelo apoiado sobre dois livros que fazem parte da composição cênica.

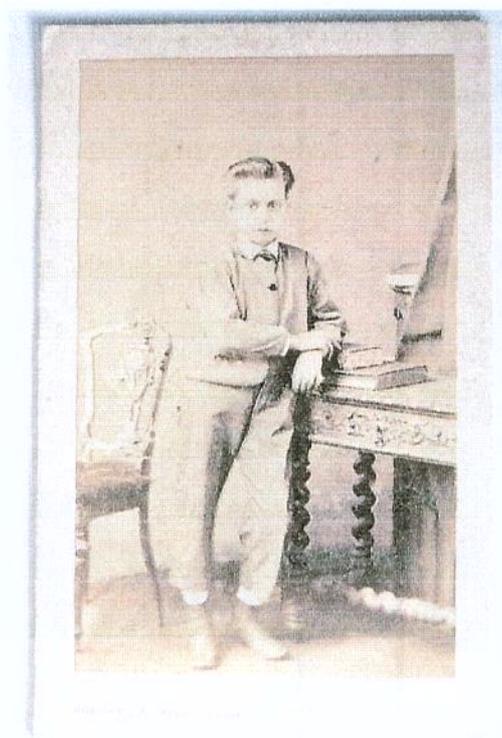


Figura 33, pertencente à coleção RMM (datação desconhecida).

No cerne desse jogo de tantos elementos um padrão vai se moldando. Walter Benjamin entende que esta lógica e conjunto de regras, ordenados por uma seqüência de medidas ligadas a execução da fotografia, provocam um semblante sério nos indivíduos. Fato agravado pela necessidade de imobilizar o modelo, devido ao longo período de exposição<sup>120</sup>. No exemplo a seguir, vemos como o mesmo modelo de *carte de visite*, emoldura duas formas de deixar-se ver, já que, em ambas as fotografias, apenas o painel de fundo é usado de forma repetida. Reordena-se parte do aparato cênico, mas se mantém parte da composição, conforme demonstram as figuras 34 e 35, ambas de E.E. Busk.

---

<sup>120</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 92-96.

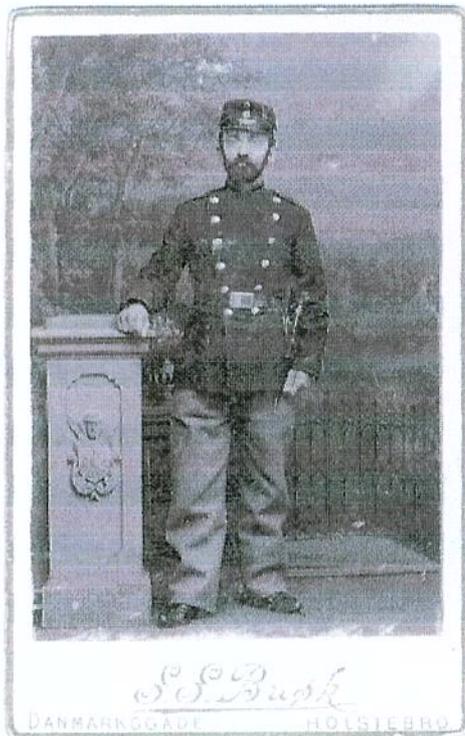


Figura 34



Figura 35

Figuras 34 e 35, pertencentes a coleção VD (datação desconhecida).

Assim, notamos que a ornamentação, além de impor padrões em voga, serve para “(...) assegurar tecnicamente a qualidade da imagem com a utilização de pontos de apoio com as peças decorativas”<sup>121</sup>. Do ponto de vista decorativo, nos retratos de corpo inteiro torna-se nítida a forma mais completa de junção da série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. São neles, também, que os clientes podem introduzir a sua própria indumentária, trazendo desde objetos cotidianos à roupa do dia-a-dia, podendo ostentar traços da moda desejada e, muitas vezes, inacessível. Procuram, por meio desses objetos, contar a sua história: muitos querem ser retratados com as suas ferramentas de trabalho, com seu ícone pessoal. Os ‘retratos de corpo inteiro’ agregam os fragmentos da personalidade do indivíduo,

<sup>121</sup> TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit., 1995, p. 16.

que são incorporados e reincorporados na sala de poses, local onde se estabelece a construção individual<sup>122</sup>.

Como indica John Towler, em *The Silver Sunbeam* (1864), os retratos de corpo inteiro, compreendem a pessoa "(...) sentada, ou de pé, graciosamente apoiada contra uma coluna ou balaustrada (...)"<sup>123</sup>. O modelo, uma vez adaptado ao aparato fotográfico, deveria também ser alvo de tratamento severo por parte do retratista, reflexo da atitude rigorosa de dedicação e zelo recomendada ao operador. Mesmo assim, o resultado final deveria demonstrar certa naturalidade do retratado. Ainda, segundo Jhon Towler (1864), citado por Ricardo Mendes (1991):

"Evite tanto quanto possível aquela tola adesão à na posição do modelo, em que alguns operadores caem: como deixar as mãos justas sobre o colo ou fixar o dedão nos bolsos do colete. Tais "mesmices" se tornaram uma característica no setor e tornam ridículos os produtos que procedem dele. Belo e jovem, bonito e feio, humilhado e jubiloso, todos estavam cobertos com a mesma pele, foram agrupados ou posaram com as mesmas vestes"<sup>124</sup>.

Ainda, segundo os manuais, ao lado da técnica o bom fotógrafo deve possuir um apurado senso estético. Afinal, na atividade fotográfica é preciso ter 'bom gosto' e acumular conhecimentos dos princípios da arte. Segundo a visão dos autores, essas virtudes dão ao profissional da fotografia vantagens comerciais. Assim, a febre das *carte de visite* tem, na conjunção entre representação social, técnica, sensibilidade artística e profissionalização do ofício fotográfico, a sua pedra de toque<sup>125</sup>.

No tocante ao atendimento, segundo Edward M. Estrabrooke(1872), no manual *The Ferrotypes and How to Make it*, e citado por Ricardo Mendes (1991), o cliente deve ser tratado com 'todo o respeito' no ateliê;

<sup>122</sup> FABRIS, Annateresa. Op. Cit., 1991, p. 21.

<sup>123</sup> TOWLER, John. *The silver Sunbeam*. New York: Joseph H. Ladd, 1864, p. 218, apud MENDES, Ricardo. In: FABRIS, Annateresa. Op. Cit., 1991, p. 115.

<sup>124</sup> Ibid, p. 115.

<sup>125</sup> ESTABROOKE, Edward M.. *The Ferrotypes and How to Make it*, Cincinnati e Louisville, Gatchell & Hyatt, 1872, pp. 153-4, apud MENDES, Ricardo. In: FABRIS, Annateresa. Op. Cit., p. 115.

limpeza e conforto são imprescindíveis. O estabelecimento deve estar apto a atender quaisquer clientes, dos "(...) altos aos baixos e gordos, carnudos, pessoas sardentas, com rugas e pescoços compridos, indo até a diferenciação entre os modelos masculinos e femininos". A favor da boa imagem do cliente, o bom profissional necessita do uso de truques de iluminação que resolvam quaisquer "imperfeições".<sup>126</sup>

Outra questão relevante abordada pelos manuais, vincula-se à correta manipulação das substâncias usadas, passíveis de acarretar danos à saúde do fotógrafo. Dentre as dicas, destacam-se os cuidados com a ventilação e o uso de antídotos para problemas estomacais causados pelo contato com os materiais<sup>127</sup>.

A iluminação, como sabido, é um ponto extremamente importante para a obtenção da qualidade da imagem fotográfica; esta constitui fonte determinante do próprio registro imagético, configurando-se, desde sempre, como um ponto delicado no processo de construção da imagem. As oficinas fotográficas, ou ateliês, deveriam aproveitar ao máximo a luz natural, única fonte existente. Assim, o estabelecimento deve ser construído de maneira que permita o máximo de entrada de luz, longe de construções que venham a sombrear o edifício, permitindo uma boa captação da luminosidade para a confecção dos retratos. Devendo, também, ter o salão no qual as fotografias eram feitas, "(...) voltado de preferência para o norte, para não ser atingido diretamente pelos raios solares (...)", sendo que no Brasil, ao contrário, o mesmo deveria estar voltado para o sul<sup>128</sup>. Para que a luz entre de forma satisfatória, o teto deve ser de vidro e se alongar até o chão, formando um ângulo entre a parte superior e a parede lateral, tendo no total entre "(...) 5 e 8 metros de comprimento, preenchidas com vidros despolidos (opacos) transparentes", como exemplifica a figura 36<sup>129</sup>. A luminosidade é

---

<sup>126</sup> TOWLER, John. *The silver Sunbeam*. New York: Joseph H. Ladd, 1864, p. 218, *apud* MENDES, Ricardo. In: FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 126.

<sup>127</sup> SAGNE, Jean. *Op. Cit.*, 1984, p.242.

<sup>128</sup> KOSSOY, Boris. *Op. Cit.*, 2002, p. 36.

<sup>129</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. *Op. Cit.*, 1993, p. 182-4.

controlada para não se exceder, provocando sombras e/ou intensificando os traços naturais.

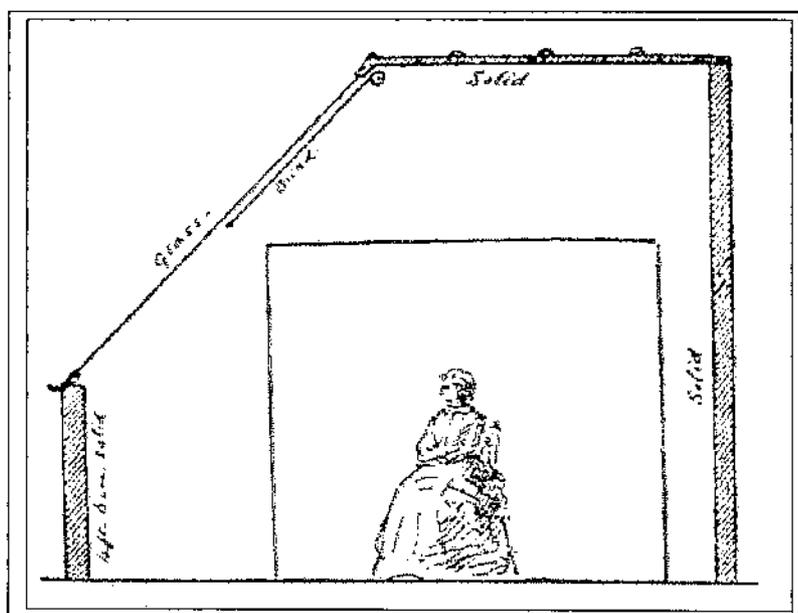


Figura 36, reproduzida do livro "The Studio and What to do in it" (ROBINSON, 1973, p. 47).

Ao bom profissional cabe manipular a luz do ateliê com a ajuda de rebatedores (planos ou côncavos) e aparadores, permitindo planejar a concentração, ou não, da luz. A luminosidade assume grande importância na qualidade do bom ateliê e, conseqüentemente, dita a diferença entre o que é visto como um trabalho de qualidade ou não.

Outra questão a ser considerada, diz respeito à dificuldade enfrentada pelo retratado, primeiramente por conta da temperatura, já que, posicionado sob uma clarabóia de vidro ele estaria sujeito a altas e baixas temperaturas, dependendo da época. Existia, também, o chamado apóia-cabeça, responsável pela fixação do crânio e facilitador da imobilidade<sup>130</sup>. Jean Sagne chama essa técnica de "câmara de torturas", pois nela os clientes eram fixados e ali permaneciam expostos à temperatura que penetra pelos vidros. Ali ele deveria permanecer,

<sup>130</sup> FREUND, Gisèle. Op. Cit., 1986, p. 74.

aguardando a arrumação cênica, os ajustes técnicos e, ainda, o longo tempo de exposição. Tudo isso tentando manter uma fisionomia agradável<sup>131</sup>.

Desenvolvidas para democratizar o acesso à imagem fotográfica, nas *cartes de visite* é constante a preocupação em explorar o papel social do indivíduo e, em muitos casos, observamos nelas a importância da representação da profissão exercida pelo retratado. É comum, por exemplo, encontrar *cartes de visite* retratando religiosos, nobres, profissionais liberais e camponeses, entre outros, o que faz sentido diante de uma sociedade como a do século XIX, que reordena valores individuais e imprime maior liberalidade ao homem<sup>132</sup>.

O músico com seu instrumento, o artista simulando uma passagem teatral, o soldado com sua arma de fogo, o caçador em sua indumentária, a criança e o seu brinquedo, nessa adesão feita por homens e mulheres, mesmo que por segundos, são todos eles perpetuados pela fotografia.

Numa circunstância em que os elementos da vida burguesa são difundidos com rapidez, as representações de *status* ganham importância diante de uma nova realidade que acena para a possibilidade de ascensão social. Forma-se, assim, uma sociedade:

“(...) em que as relações sociais estão sujeitas a freqüentes mudanças no tempo e no espaço; em que predomina uma variedade muito grande de critérios de julgamento; em que as demarcações sociais não são intransponíveis e a comunicação entre os grupos é uma regra (...)”<sup>133</sup>..

Nesse contexto, a vestimenta adquire enorme importância e passa a participar da construção dessa nova ordem. A fotografia, aliada à

---

<sup>131</sup> SAGNE, Jean. Op. Cit., 1984, p.10.

<sup>132</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1978, p. 34.

<sup>133</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 47.

moda, passa a interagir no processo de construção e representação de novos valores. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza, a moda serve:

“(...) à estrutura social acentuando a divisão de classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro de grupo) (...)”<sup>134</sup>.

É também quando se evidencia de forma clara a moda masculina e a moda feminina, “(...) traduzindo os antagonismos dos ideais de masculinidade e de feminilidade”<sup>135</sup>. Mostrando um reflexo dos novos papéis sociais, significativos da divisão dos dois mundos. A roupa não só contribui para a afirmação dos valores sociais; ela é, antes de tudo, o reflexo e expressa a maneira de ser desse novo homem.

Atentos aos novos valores estéticos da sociedade, os fotógrafos percebem a sua importância e procuram explorar, ao máximo, a roupa do retratado. É quando a casaca e a cartola tornam-se elementos imprescindíveis da ornamentação masculina burguesa: “(...) todo homem decente terá de possuir ao menos uma (...)”<sup>136</sup>. Muitos homens são retratados envergando vestes cuja simbologia os distancia do mero trabalhador braçal, fato que dá a medida da importância de transpor a imagem típica dos primeiros representantes da classe burguesa.

A indumentária feminina, ao contrário, tem nas formas arredondadas do corpo da mulher um ponto a ser destacado. Para a mulher, a beleza é priorizada, sendo as vestimentas ricas em fitas, bordados e rendas. Assim, no campo estético e cultural, salienta-se o distanciamento entre a condição masculina e a feminina. Nas formas, nas cores e nos tecidos, a vestimenta demarca os papéis sociais que se apresentam para a nova realidade que se instaura.

---

<sup>134</sup> Ibid, p. 47.

<sup>135</sup> Ibid., p. 47-57.

<sup>136</sup> Ibid., p. 54.

Para o homem, o uniforme do despojamento e da respeitabilidade burguesa; para a mulher, a sedução dos ornamentos e das formas arredondadas, detalhes que, agora, afinados com a nova realidade, demarcam posições que são ocupadas na sociedade, como podemos ver nas figuras 37 e 38, de autoria de A. Hansen de Laurvig (Dinamarca) e Modesto & Gomes (Rio de Janeiro).<sup>137</sup>



Figura 37



Figura 38

Figura 37, pertencente a coleção VD e, imagem 38, pertencente ao IMS (datação desconhecida).

Nesse sentido, Annateresa Fabris aponta que:

“(...) vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras,

<sup>137</sup> Ibid., p. 85.

num reservatório limitado, o indivíduo declara pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal”<sup>138</sup>.

Numa sociedade de aparências, e sendo espaço que atende às demandas sociais, é evidente que a reprodução dos valores da nova ordem torna-se um filão recorrente dos ateliês fotográficos e mesmo as classes inferiores da sociedade almejam participar dos novos rituais de representação. Modelos típicos desse ‘novo homem’ são difundidos e, em muitos casos, as representações não conseguem esconder as diferenças de classe, ao contrário, as posições sociais são flagradas, apesar da *mis-en-scène*.

As fotos denunciam que o pobre, ao se travestir de rico, acaba refém de uma pose demasiadamente rígida, patenteando o desconforto do retratado diante da indumentária, em muitos casos, oferecida pelos ateliês<sup>139</sup>.

Com relação ao ato de vestir diante do fotógrafo, mais um exemplo do livro de controle do ateliê Photographia Americana nos mostra esse processo de escolha. Nas imagens, dispostas em seqüência pelo próprio fotógrafo Militão, vemos uma cliente que fez a troca da roupa, entre uma fotografia e outra. Nesse caso, podemos considerar duas possibilidades, primeiramente que ela tenha trazido da sua casa os vestidos, ou então que tenha usado aquelas oferecidas pelo ateliê (figuras 39 e 40).

---

<sup>138</sup> FABRIS, Annateresa. Op. Cit., 2004, p. 37.

<sup>139</sup> FABRIS, Annateresa. Op. Cit., 1991, p. 21.

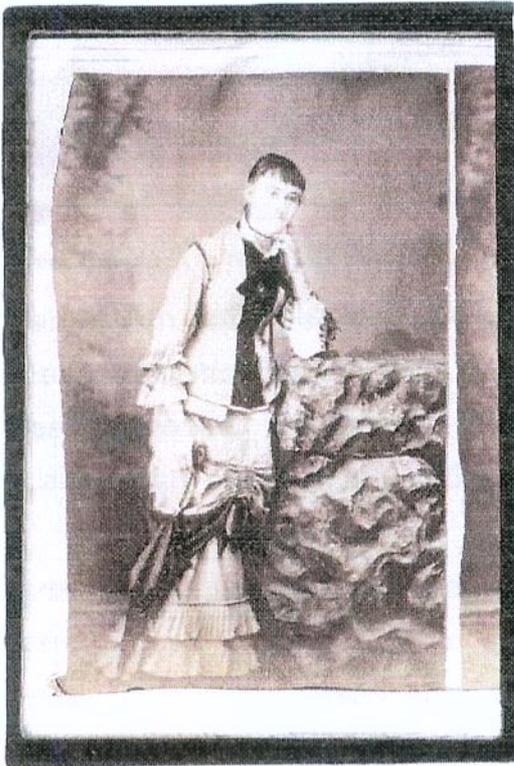


Figura 39

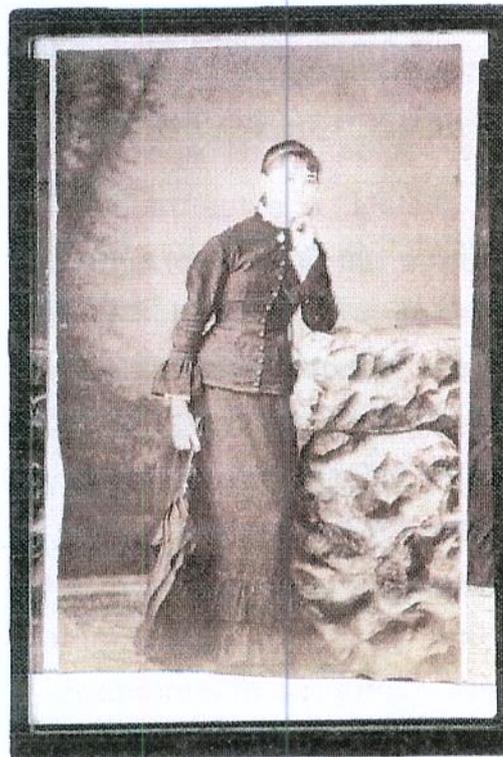


Figura 40

Figuras 39 e 40, pertencentes ao acervo do MP (produção, década de 1870).

Carlos Lemos alerta para o fato de as vestes, ao serem oferecidas aos clientes, estarem descosidas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjunção entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual. Tudo isso numa sociedade - dividida em classes e em universos distintos de homens e de mulheres, de adultos e de crianças -, que tem na moda um dos fatores determinantes para a representação de valores e papéis sociais<sup>140</sup>.

Ao se tornarem espaço para uma projeção social desse nível os ateliês se afirmam comercialmente, difundindo os seus serviços pela propaganda dos próprios cartões. Na construção da publicidade, o espaço dos cartões é aquele utilizado tanto pelo fotógrafo como pelo

<sup>140</sup> LEMOS, Carlos. "Ambientação ilusória", In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador). Op. Cit., 1983, p. 58-9.

cliente para vender sua mensagem. Com relação ao estabelecimento, os cartões vinham com uma mensagem específica, voltada muitas vezes a um segmento, como podemos observar no símbolo maçônico presente sobre o emblema do fotógrafo C. Paulsen, da Dinamarca; ou, no segundo exemplo, onde vemos a divulgação dos prêmios recebidos, como fez Fonseca & Ca, do Porto (Portugal) (figuras 41 e 42).



Figura 41



Figura 42

Figuras 41 e 42, pertencentes à coleção VD (datação desconhecida).

A bem da verdade, alguns preferiam elaborar cartões mais simples e, optando por uma imagem mais limpa, como podemos ver no verso das *cartes de visite* dos fotógrafos A. Ken de Paris (França) e Carlos Gusberti de Milão (Itália) (figuras 43 e 44).



Figura 43



Figura 44

Figuras 43 e 44, pertencentes à coleção VD.

A variedade de cores e tipos dos cartões dependia das condições financeiras e dos objetivos específicos, havendo várias opções. Do mais bem acabado ao mais simples; com papel fino ou grosso; havia, também, tipos padronizados, cujo logotipo poderia receber mais de uma inscrição, não sendo exclusivo como os de Photographia Allemã de Carlos Hoenen (São Paulo) e Photographia do Lopes (Rio de Janeiro) (figuras 45 e 46, respectivamente).

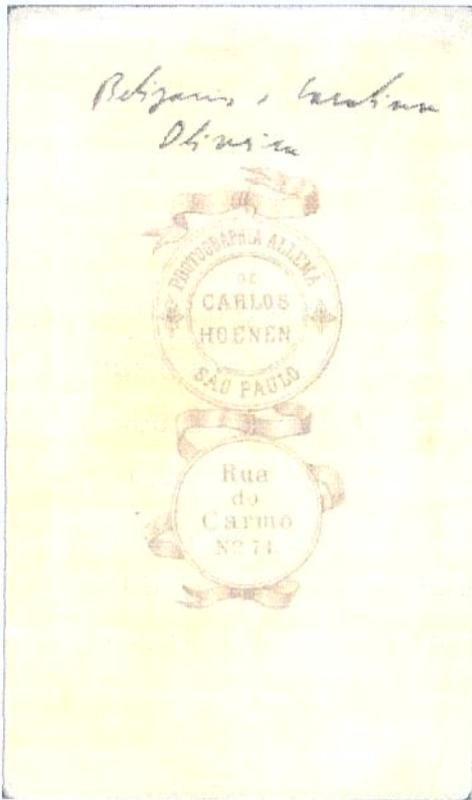


Figura 45

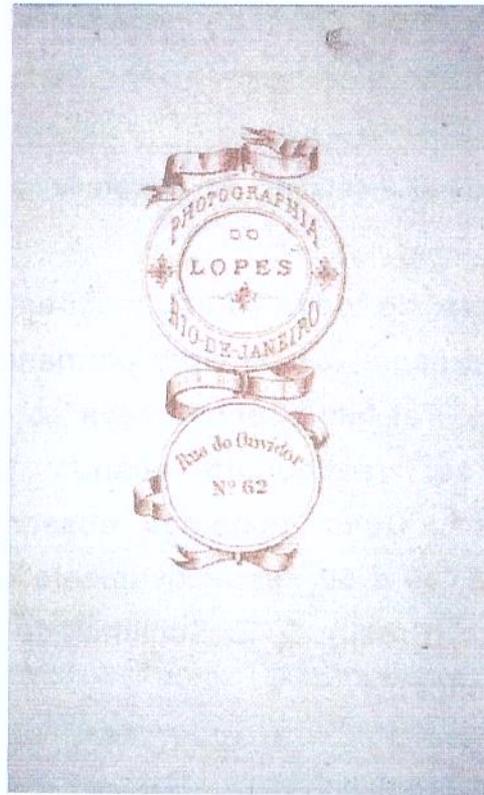


Figura 46

Figuras 45 e 46, pertencentes ao acervo do IMS.

Do ponto de vista publicitário, outra utilização do espaço dos cartões figura como o alerta para o fato de tais fotografias serem acessíveis a um segmento maior, buscando o alargamento da clientela, como podemos ver no exemplo a seguir, divulgando que o estabelecimento tem “retratos de todas as classes”. O objetivo explícito é esclarecer aos consumidores que o ateliê tem uma variedade de produtos que atende todos os bolsos, como podemos ver no detalhe da figura 47, do ateliê A. P. Ramires y Ca., de Lima (Peru).

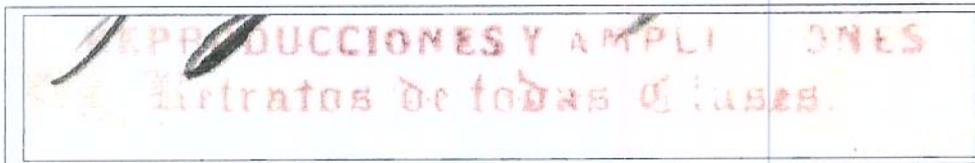


Figura 47, detalhe de fotografia pertencente à coleção VD

Agora, de todas as informações, a mais comum é a que divulga o fato de os negativos de vidro permanecerem guardados e a disposição do cliente. Tal fator transformava as *cartes de visite* num produto que poderia ser readquirido quando todas as unidades compradas acabassem. Como podemos observar detalhes nos exemplos das figuras 48, 49 e 50, respectivamente; dos ateliês de Elias da Silva, Rio de Janeiro (Brasil), C. E. Schlunck de Königsberg (Prússia), Touranchet, Paris (França).

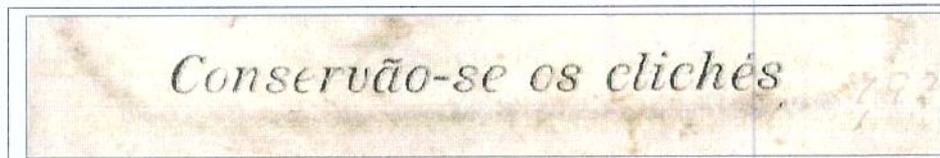


Figura 48



Figura 49

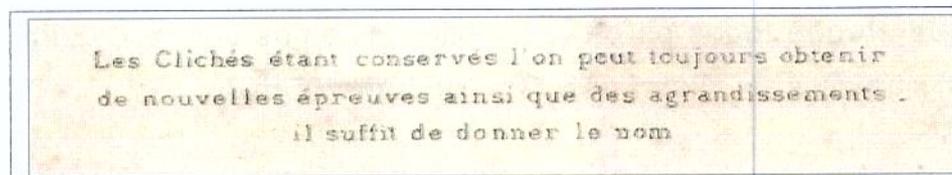


Figura 50

Figuras 48, 49 e 50, detalhes de cartões pertencentes a coleção VD.

Os cartões se configuram, também, como espaço no qual encontramos dedicatórias, na maioria das vezes, saudações a amigos e parentes.

Vejam os exemplos a seguir: “Dedicado a minha prima Carolina Villon como prova de carinho – Angelina Jarro Miguel”, figura 51 e, no segundo exemplo, “Saudações ao meu amigo Liberalino de Albuquerque – João Goston”, figura 52, de Elias da Silva, Rio de Janeiro (Brasil).

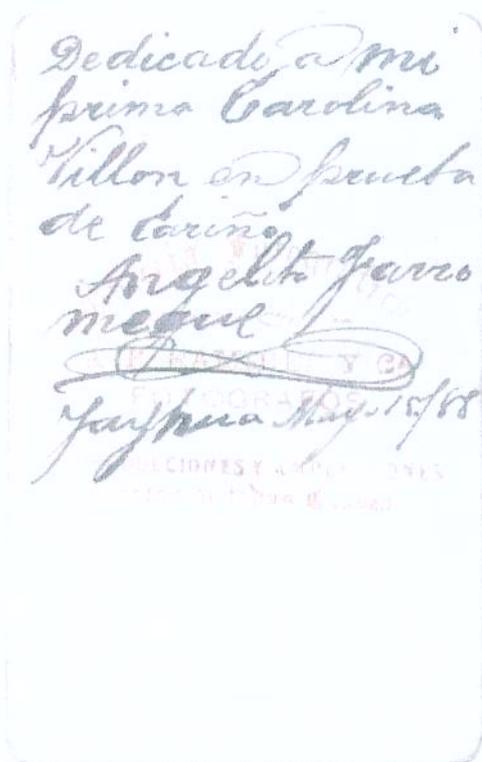


Figura 51

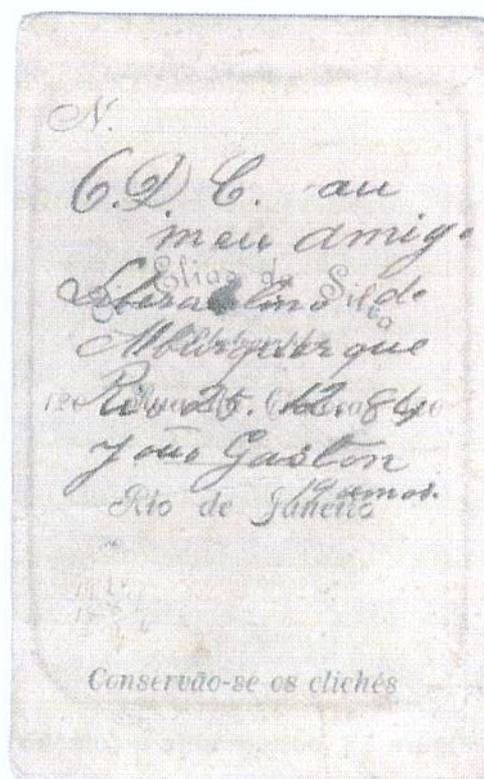


Figura 52

Figuras 51 e 52, versos de fotografias pertencentes a coleção VD (dedicatórias feitas em 88 e 84, respectivamente).

As dedicatórias demonstram a construção de teias familiares, tendo a função de estreitar laços. A troca de *cartes de visite*, estava dentro de um “(...) conjunto de práticas cotidianas que atuavam no

sentido de fortalecer relações afetivas (...)”<sup>141</sup>. Tais imagens eram guardadas como lembrança, e, muitas vezes, postas nos álbuns desenvolvidos especificamente para acondicioná-las. Os álbuns que acondicionavam as *carte de visite* e *carte cabinet* configuram-se num espaço no qual convivem familiares, amigos e celebridades nacionais e estrangeiras; processo, esse, que Maurício Lissovsky denomina de “(...) comunidade democrática do visível que, ao mesmo tempo nivelava todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página”<sup>142</sup>. Nas imagens 53 e 54, exemplo de um desses álbuns.

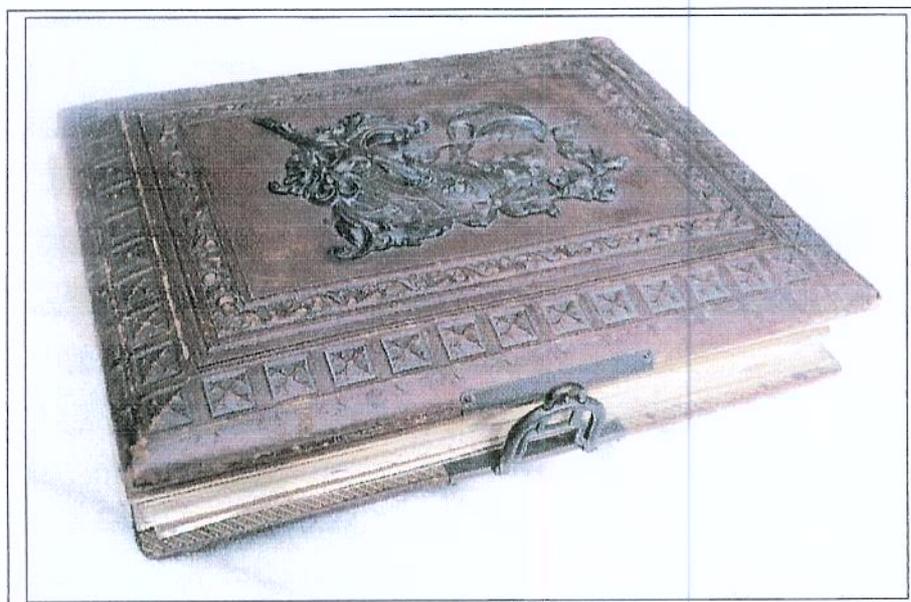


Figura 53, pertencente a coleção RMM.

<sup>141</sup> MUAZE, Mariana de A. Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 291.

<sup>142</sup> LISSOVSKY, Maurício. “Guia prático para fotografia sem pressa” In: HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Op. Cit., 2005, p. 204.

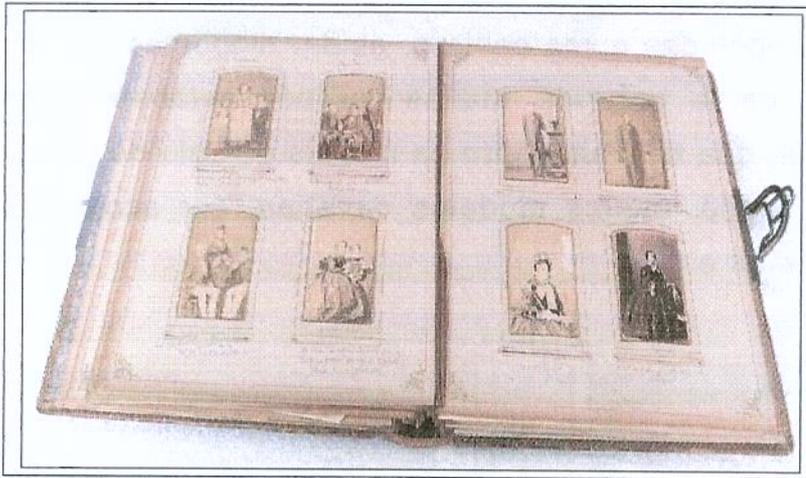


Figura 54, pertencente a coleção RMM.

Mariana Muaze pontua o fato de tais imagens sofrerem uma reordenação ao longo do tempo, requerendo uma mudança constante, à medida que novas imagens chegavam de presente ou eram feitas<sup>143</sup>. Além dos álbuns maiores, que comportavam aproximadamente uma centena de fotografias, havia, também, aqueles que comportavam duas ou até uma *carte de visite* por página, como podemos ver na figura 55.

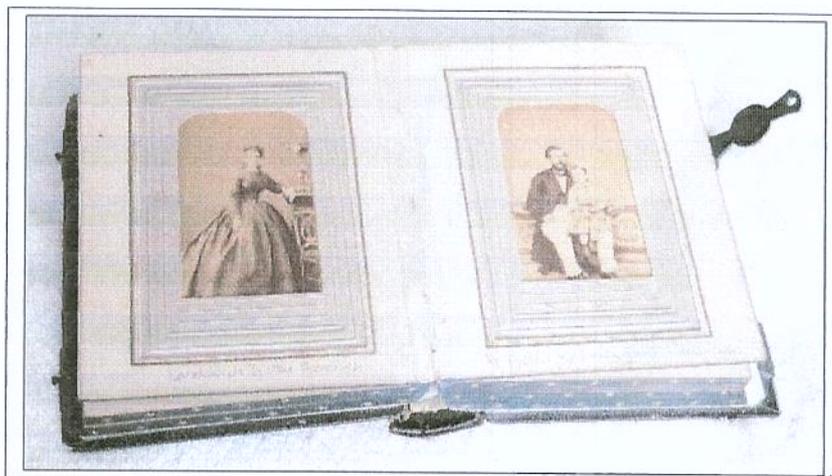
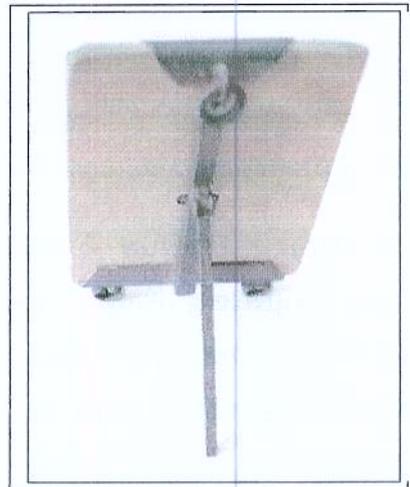


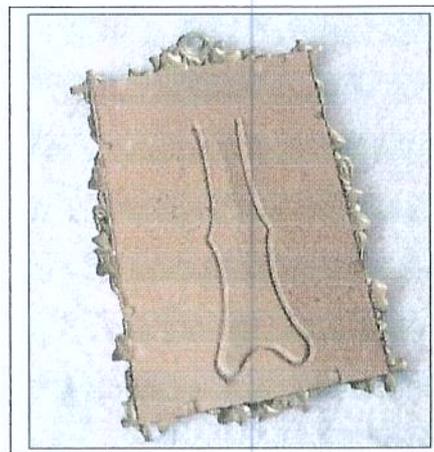
Figura 55, álbum pertencente a coleção RMM.

<sup>143</sup> MUAZE, Mariana de A. Ferreira. Op. Cit., , 2006, p. 284.

Consta que, antes da difusão dos álbuns, era comum se colocar as *cartes de visite* recebidas numa cesta e, ainda, dispostas em porta-retratos, vendidos pelos próprios ateliês ou por estabelecimentos voltados à fotografia, que ficavam sobre os móveis da sala de visitas<sup>144</sup> (figuras 56 e 57). Ainda, alguns modelos deveriam ser acomodados nas paredes (figuras 58 e 59).



Nas figuras 56 e 57, porta-retratos para *carte de visite* pertencentes à Coleção RMM.



Nas figuras 58 e 59, frente e verso de moldura pertencente a coleção RMM.

<sup>144</sup> LISSOVSKY, Maurício. Op. Cit., 2005, p. 205.

Concomitante à disseminação das *cartes de visite* entre os segmentos médios da sociedade, surge, também, a *carte de visite* que mostra celebridades ou tipos populares, modalidade que se converte em grande sucesso, assumindo o caráter de objetos colecionáveis. São imagens reproduzidas em grande quantidade, e vendidas nos ateliês, livrarias, ou adquiridas pelos correios. Ademais, tais imagens configuravam uma maneira de tornar acessíveis as personagens públicas, possibilitando que a população conhecesse visualmente pessoas sobre as quais apenas ouvira falar (como podemos ver nos exemplos das figuras 60 e 61), a primeira apresentando Otto Von Bismark e a segunda, mostrando um tipo popular da India<sup>145</sup>.



Figura 60



Figura 61

Figuras 60 e 61, reproduzidas do livro "Carte de Visite in the nineteenth Century Photography" (DARRAH, 1981, páginas 47 e 66, respectivamente).

<sup>145</sup> PULTZ, John. Op. Cit., 1995, p. 18.

Essa modalidade de *carte de visite*, tem um aspecto bastante interessante, que é o fato delas serem reproduzidas por outros ateliês, com ou sem autorização, já que o direito autoral não era reconhecido para a fotografia<sup>146</sup>. Nesse sentido, uma imagem de um membro da família imperial brasileira pode vir a ser feita no exterior e uma, de algum estrangeiro, copiada em terras brasileiras. Pesquisas realizadas em álbuns com *cartes de visite* de celebridades, aos cuidados do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, encontramos uma imagem da princesa Isabel lançada pelo estúdio Photographie de Franck, de Paris; ao mesmo tempo, encontramos as mais diferentes personalidades do mundo, feitas por Lopes & C. de Salvador (Bahia). Em um outro álbum do IHGB encontramos 100 imagens de celebridades de todo mundo, estando, lado a lado, D. Pedro II, o rei do Sião, Abraão Lincoln, dentre outros. Parte das fotografias reproduz litogravuras ou quadros e, nesse sentido, personalidades como Cristóvão Colombo e Vasco da Gama também são encontradas<sup>147</sup>. Essa prática tornou-se tão comum que alguns ateliês além de retratarem quadros também fizeram *cartes de visite* com estátuas<sup>148</sup>. Nos termos de Jhon Pultz, as figuras públicas pertencentes às classes mais altas da sociedade, que já ostentavam o valor simbólico do retrato feito à mão, perceberam, de imediato, que tal produto oferecia-lhes uma conveniente oportunidade de explorar a própria imagem no mercado de massa. O paradoxo, segundo aponta o autor, reside no fato de, ao terem suas imagens organizadas em álbuns, dividindo espaço com pessoas comuns, tais como amigos e familiares, as celebridades terminavam por ocupar o espaço trivial dos álbuns<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> FABRIS, Annateresa, "Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia". Studium n. 16 ([www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br)), acessado em abril de 2007.

<sup>147</sup> Do total de 100 imagens do referido álbum, 64 são realmente fotografias, sendo 36 reproduções de obras, 24 delas apenas mostrando o busto dos personagens.

<sup>148</sup> DARRAH, William C. **Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography**. Gettysburg: Darrah Publisher, 1991, p 107-18.

<sup>149</sup> PULTZ, John. Op. Cit., 1995, p. 18.

Outra questão de grande importância, a ser considerada, é a massiva circulação das *cartes de visite*. Ao serem adquiridas séries de 8, 12, 16 unidades, distribuía-se às pessoas conhecidas e, em muitos casos, atravessavam o mundo. Enviavam-se imagens feitas no Brasil para a Europa; brasileiros, nas suas idas a Europa, faziam lá retratos, ou de lá os enviavam. Um ótimo exemplo da circulação destas imagens é a fotografia do cafeicultor, radicado no Vale do Paraíba, Laurindo José de Almeida, o Barão de São Laurindo, de Bananal (São Paulo). A fotografia que encontramos na cidade de Rio Claro (São Paulo), foi realizada no ateliê de Disdéri em Paris (figura 62)<sup>150</sup>. A fotografia mostra a importância de se ostentar tal objeto, fazendo dele uma evidente propaganda pessoal, dando um ar de modernidade a aristocracia rural. Certamente, tal fotografia, foi enviada a algum colega, indicando que a ponta final do objeto é o seu receptor, ou seja, aquele que vê a composição idealizada. Esse fato é representativo da grande circulação dessas imagens, distribuídas pessoalmente ou pelos correios.

---

<sup>150</sup> A imagem faz parte da coleção de fotografias do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga, de Rio Claro/SP. As informações a respeito do retratado estão disponíveis em: <[www.valedoparaiba.com](http://www.valedoparaiba.com)>, acessado em 31 de maio de 2007.



Figura 62, pertencente ao acervo do MHPABV (realizada em 1865).

Referente a esse tema, a historiadora Mariana Mauze nos mostra algo interessante – as cartas enviadas por famílias da aristocracia rural – nas quais se observam informações escritas, comprovando a remessa de fotografias dentro dos envelopes<sup>151</sup>. Ou seja, as *cartes de visite* se constituíam na fotografia ideal para esse fim, seja pelo preço e quantidade adquirida, seja pelo seu tamanho.

Com relação a essa circulação da imagem, outro exemplo bem interessante, descrevendo o caminho inverso entre o Brasil e a Europa, é a *carte de visite* feita no ateliê Carneiro & Gaspar retratando o fotógrafo paulistano Militão Augusto de Azevedo, recentemente encontrada em Paris, num álbum do estudante de direito Hermano da Silva Ramos (figuras 63 e 64)<sup>152</sup>. Tal imagem faz parte de um álbum

<sup>151</sup> MUAZE, Mariana de A. Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 291.

<sup>152</sup> LAGO, Pedro Corrêa do; FERNANDES JR, Rubens F. (apresentação). Op. Cit., 2001, p. 23.

com recordação dos tempos da Faculdade de Direito, mas acabou em terras francesas.



Figura 63

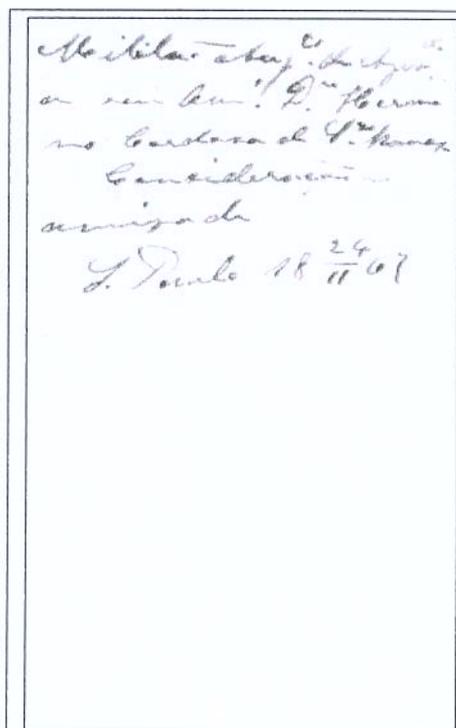


Figura 64

Figuras 63 e 64, coletadas do livro "Militão Augusto de Azevedo" (LAGO, 2001, p. 23).

Diante do exposto, fica evidente que, para entendermos as *cartes de visite* e os profissionais da fotografia da segunda metade do século XIX, devemos considerar o grau de importância da técnica no desenvolvimento do ofício. Assim, ao procurar o profissional da fotografia, a vontade do cliente é, sem dúvida, uma das determinantes do registro fotográfico, mesmo que ela esteja ancorada em padrões definidos socialmente. Discutindo acerca dos seus anseios, o retratado estuda com o fotógrafo as possibilidades de construção do registro, do ponto de vista técnico e simbólico. Esta relação entre retratista e retratado se dá num contexto social permeado por valores culturais.

Vimos, também, que as *cartes de visite* tem um circuito próprio, que envolve a troca das imagens entre as pessoas, e o colecionismo.

No próximo capítulo, abordaremos as peculiaridades da difusão da fotografia em nosso país, lançando luz sobre algumas questões específicas da nossa relação com essa nova ferramenta que emerge e colabora para a construção de um discurso que, a sua maneira, serve a construção da sociedade brasileira.

## **Parte III**

### **A fotografia no Brasil Imperial (1840-1889)**

## Capítulo 5 - Fotografia: a imagética do Segundo Império

No capítulo anterior, vimos como, a partir da segunda metade do século XIX, com o advento de novas técnicas, chegamos à almejada era da reprodução em série, criando, no bojo de tal processo, um conjunto de formas pré-elaboradas para o ofício fotográfico. Vimos, também, que esta etapa intermedia um novo momento, com o surgimento das *cartes de visite*, um retrato característico desse novo paradigma que se evidencia na sociedade mundial.

No presente capítulo, delinearemos um panorama da difusão da fotografia em terras brasileiras, ilustrando como o processo se configura e quais as relações que se estabelecem nas etapas pioneiras. Essa abordagem parece-nos pertinente à medida que, para compreender as *cartes de visite* brasileiras, impõe-se a necessidade de conhecer as especificidades do ofício fotográfico em nosso país. Portanto, analisaremos como ocorreu a difusão da fotografia em nosso país, visando a compreensão mais apurada da realidade específica dos usos e funções que ela tem em terras brasileiras.

A estruturação sócio-cultural e política ocorrida no Brasil, no século XIX, tem seu marco inicial na vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, quando esta abandonou Portugal fugindo da dominação 'napoleônica'. Iniciava-se, então, uma etapa de grandes mudanças no país, colônia de Portugal. Juntamente com D. João VI e a família real, desembarcam todo o aparato burocrático do estado português, o que provocou o encontro entre setores das classes dirigentes européia, trabalhadores europeus de baixa qualificação e a mão-de-obra escrava<sup>153</sup>.

Nas duas primeiras décadas do século XIX, a população urbana da capital do país passa de 40 mil para 79 mil pessoas. Esta nova população trouxe à cidade do Rio de Janeiro uma nova ordem de valores

---

<sup>153</sup> ALENCASTRO, Luis Felipe. "Vida privada e ordem privada no Império", In: **A História da vida privada no Brasil**. (volume II). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 13.

morais e estéticos. Também, migrou para a capital uma nova gama de prestadores de serviços, vindos de outras regiões, sobretudo de Minas Gerais<sup>154</sup>.

Inicialmente, a cidade foi palco de um verdadeiro caos, já que não havia infra-estrutura para abrigar a nova população. Apenas em 1816, com a 'missão francesa'<sup>155</sup>, surge o primeiro projeto de urbanização da cidade, com a instalação das primeiras instituições culturais no país: o Museu Real, a Imprensa Régia, o Real Horto, a Biblioteca Real.

A compreensão desse cenário de mudanças exige que consideremos que, para o Brasil, o início do século XIX é pontual para entender o tripé: urbano, progresso e civilidade. Logo de saída, a concepção desse tripé se contrapõe à idéia de rural e atrasado. Com a vinda da corte portuguesa, e, posteriormente, com a Independência, temos a demarcação entre um país rural e urbano.

Esta dicotomia assume contornos nítidos a partir da escritura de vários romancistas do período, cujas obras valorizam o ambiente urbano. Tais obras contribuíram para a solidificação da "(...) imagem do atraso do homem rural, ridicularizando seu modo de trajar, de falar, de portar-se enfim. E o grande contraponto era o homem cidadão, 'moderno', que falava 'corretamente', que se vestia e se portava pelos padrões europeus (urbano, portanto, civilizado )" <sup>156</sup>.

Em 1821, com a volta de D. João VI a Portugal, assume o trono seu filho, Pedro I. É ele que, no ano de 1822, proclama a

---

<sup>154</sup> Neste período a cidade do Rio de Janeiro torna-se o maior pólo de desembarque de escravos do país. ALENCASTRO, Luis Felipe. Op. Cit., 1997, p. 19.

<sup>155</sup> A missão francesa era formada por um grupo de artistas contratados para melhorar as condições da cidade do Rio de Janeiro. Entre eles se destacam importantes artistas como Debret e Rugendas. Muito importante, também, é a presença de arquitetos e escultores, que têm como objetivo construir as novas edificações que darão condições melhores para a construção de um verdadeiro reinado. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 36.

<sup>156</sup> NAXARA, M.R.C.. *Estrangeiro em sua própria terra - Representação do trabalhador nacional - 1870/1920* (dissertação de mestrado). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991, p. p 165.

independência do Brasil que, após a separação de Portugal, torna-se uma monarquia constitucional, mantendo a base de sua economia na agricultura sustentada por mão-de-obra escrava. Em 1831, com a ida de Pedro I a Portugal, quem assume é o imperador Pedro II que vive o Período Regencial até completar quatorze anos<sup>157</sup>.

No dia 23 de dezembro de 1839, ancorou no Rio de Janeiro o navio-escola *L'Orientale* e, com ele, chega às terras brasileiras uma missão que tem como objetivo difundir os conhecimentos e as técnicas conquistadas<sup>158</sup>. Por conta disso, o daguerreótipo é exibido publicamente na cidade no dia 17 de janeiro, sob a tutela do abade Louis Compte<sup>159</sup>. Esse acontecimento, considerado pelos estudiosos como sendo os primeiros registros fotográficos da América do Sul, acontece em três pontos da capital imperial, sempre com a presença de D. Pedro II, então com 13 anos de idade<sup>160</sup> (na figura 65, podemos ver um dos daguerreótipos feitos nesse dia). Poucos meses depois, Pedro II é aclamado por uma multidão de 8.000 pessoas, assumindo o trono após o 'golpe da maioridade'. Ao novo imperador cabe a missão primordial de criar uma identidade política e cultural para o país.

---

<sup>157</sup> CALMON, Pedro. *História do Brasil – século XIX* - Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1953, p. 1583.

<sup>158</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 2002, p. 110.

<sup>159</sup> FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. Op. Cit., 2000, p. 17.

<sup>160</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1980, p. 17.

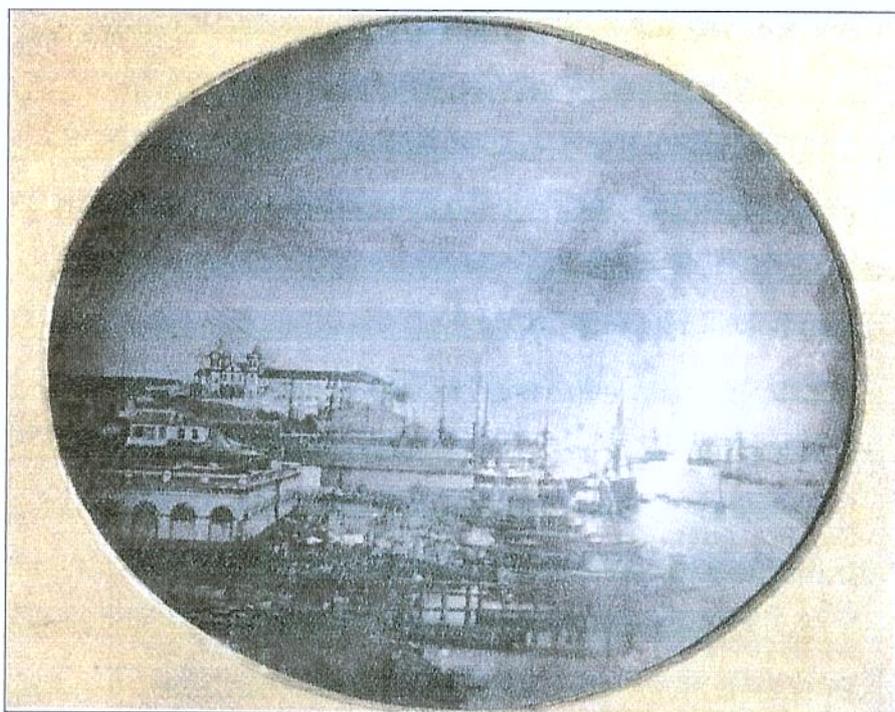


Figura 65, daguerreótipo feito por Louis Compte em 1840, originalmente medindo 7 x 9 cm (LAGO, 2005, p. 8).

Assim, a demonstração pública oficializa o início da história da fotografia no Brasil<sup>161</sup>. Ao todo, foram feitos um total de três daguerreótipos, citados pelo Jornal do Comércio (figura 66):

---

<sup>161</sup> Nos referimos aqui especificamente a expansão da fotografia e não ao seu desenvolvimento, por conta disso, a importante contribuição de Hércules Florence não é considerada, pois, a nosso ver, deve ser relevada na perspectiva do desenvolvimento da técnica e não da sua expansão.

## NOTICIAS SCIENTIFICAS.

### PHOTOGRAPHIA.

√ Finalmente passou o daguerrotipo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria, he-o actualmento tambem pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado.

Hoje de manhaa teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o abbade Combes quem fez a experiencia: he hum dos viajantes que se acha a bordo da corveta franceza *l'Orientale*, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio d'elle se obtem a representação dos objectos de que se deseja conservar a imagem.

He preciso ter visto a cousa com os seus proprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objectos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela propria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista. Inutil he encarecer a importancia da descoberta de que já por vezes temos occupado os leitores; a exposiçao simples do facto diz mais do que todos os encarecimentos. ✓

Figura 66, reprodução do *Jornal do Commercio* anunciando a demonstração realizada no Rio de Janeiro, retiro do livro "O negro na fotografia brasileira do século XIX" (ERMAKOFF, 2004, p. 109).

No Brasil, o daguerreótipo encontra um ambiente com características bem diferentes das européias. O país vive a inauguração do Segundo Império, e a sociedade encontra-se dividida basicamente entre o aparato imperial, a aristocracia rural e a mão-de-obra escrava. Se, de um lado, observa-se uma estrutura agrária tradicional, que herdara da época colonial toda uma estrutura

socioeconômica particular; por outro, novos valores e modismos se difundem no país, sobretudo, através das elites que viajam freqüentemente para o continente europeu.

Os primeiros profissionais a se radicarem aqui são oriundos principalmente da Europa: Hoffmann & Keller, Henry Schmidt, o suíço Abraham Louis Buvelot e o norte-americano Augustus Morant, estão entre os pioneiros<sup>162</sup>. Acomodados nos principais hotéis da cidade, eles prestam inicialmente serviços à família imperial. Estes fotógrafos, na sua maioria, vêm para o Brasil fugindo da saturação do mercado fotográfico nos seus países de origem, e, muitos deles, retornam à terra natal após ganharem aqui algum dinheiro<sup>163</sup>.

Torna-se conveniente assinalarmos que, sobretudo por questões econômicas, é incomparável o desenvolvimento da fotografia no Brasil com aquele experimentado na Europa. Outro fato a ser enfatizado vincula-se à inegável alta qualidade da produção feita no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Além disso, a literatura mostra que a assimilação das inovações na área foi bastante rápida, com a chegada imediata de materiais, procedimentos e novas técnicas.

Alguns fatores contribuíram para esta rapidez da difusão dos processos fotográficos em nosso país. Primeiramente, o fato de que a grande maioria dos fotógrafos pioneiros, atuantes no país, veio da Europa. Uma vez aqui instalados, os profissionais tinham contato direto com seus pares, indo ao velho continente, ou mantendo correspondência com seus países de origem. Isso proporcionava uma conexão rápida e constante, permitindo a assimilação de inovações e informações acerca do desenvolvimento da fotografia.

Segundo levantamento de Boris Kossoy, no Brasil da década de 1850, o número de profissionais já havia triplicado, somando cerca de noventa em atividade (sendo de nacionalidade brasileira apenas um

---

<sup>162</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 2002, p. 335.

<sup>163</sup> FERREZ, Gilberto. Op. Cit., 1953, p. 8

terço deles)<sup>164</sup>. O país, neste período, encontra-se dividido entre as cidades portuárias, como Salvador, Recife, Belém, Maceió, São Luiz e, é claro, o Rio de Janeiro, e o interior em que, mesmo nas zonas urbanas, preponderam estruturas coloniais. Porém, metade dos fotógrafos estava na capital imperial<sup>165</sup>.

Devemos considerar que, nessa época, a população brasileira é inferior a 7,0 milhões de habitantes e, deste total, aproximadamente 2,5 milhões são escravos. As áreas de maior concentração populacional, como citado, são as áreas da costa brasileira. O desenvolvimento do uso do daguerreótipo ocorre inicialmente nas áreas portuárias, refletindo a realidade de um país colonizado e inteiramente voltado para um modelo exportador de produção, cujas origens estão no passado colonial.

Ao se desenvolver, a fotografia mantém relação estreita com o aparato imperial. D. Pedro, um apaixonado pelo registro fotográfico, é o primeiro cliente dos fotógrafos que aqui se instalam e, ao contrário das aristocracias européias, que ainda viam a pintura como a 'verdadeira' forma de registro e consideravam a fotografia como uma 'imagem burguesa', o imperador alia a sua imagem ao significado moderno da fotografia.

Essas inovações técnicas, porém, não popularizam a fotografia, que se mantém num círculo de difusão restrito. Mudam os suportes, mas se mantém a relação estreita do imperador com a fotografia, fato relevante para o desenvolvimento e expansão do uso deste novo suporte imagético no Brasil<sup>166</sup>.

A família imperial é retratada pelos daguerreotipistas, como podemos ver nas imagens da Imperatriz Teresa Cristina e da Princesa Isabel, feitas por Buvelot, conforme demonstram os exemplos das figuras 67 e 68, ambas feitas no ano de 1853 e medindo 13 x 9 cm.

---

<sup>164</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit. 2002, p. 26.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>166</sup> A esse respeito consultamos: VASQUEZ, Pedro. Op. Cit., 2002.



Figuras 67 e 68, daguerreótipos feitos por A.L.Buvelot, no ano de 1853, originalmente no tamanho 12,5 x 9 cm e 10,4 x 13,4 cm, respectivamente, copiadas do livro "Os fotógrafos do Império" (LAGO, 2005, p. 10).

Os registros fotográficos vão se tornando responsáveis pelo reconhecimento do Brasil mundo afora, atingindo os locais mais distantes. Nas mais variadas regiões, os profissionais se colocam a serviço de um Império preocupado em mostrar ao mundo sua almejada solidez. Sistemáticamente, a família Imperial é retratada pelos fotógrafos da cidade do Rio de Janeiro, Petrópolis e também pelos das localidades por onde o imperador passa.

Em grande parte do material disponível, vemos registros que têm a preocupação de projetar a civilização nos trópicos. Estas fotografias, em geral, são exibidas em grandes exposições na Europa: as Exposições Universais, onde o Brasil marca presença expondo suas características particulares. Tais eventos são fundamentais para a troca de informações a respeito das mais distantes localidades e para a solidificação da nossa imagem na Europa.

Maria Inez Turazzi, ao discutir os 'produtos' expostos nos estandes brasileiros das Exposições Universais, salienta a existência de um descompasso das imagens egressas do Brasil se comparadas às de outras nações mais desenvolvidas. A autora observa que os artigos brasileiros parecem enviados a um museu e não a um local cujo objetivo principal é promover futuras trocas comerciais. As autoridades brasileiras têm que lembrar constantemente que estes eventos constituem-se em sínteses da vida econômica, sendo seus participantes prováveis parceiros comerciais, com as mercadorias necessariamente voltadas a algum tipo de consumo.

O fato é que as imagens e produtos do Brasil não estavam, na verdade, em sintonia com a lógica do mercado internacional, mas, sim, a serviço da lógica política da construção da nacionalidade brasileira, na qual se manifesta uma vocação museologizante dos símbolos de nossa identidade<sup>167</sup>. Dentre os materiais expostos nos estandes montados pelo Brasil nas exposições ganham destaque imagens que mostram a diversidade do Império: vistas das principais cidades, imagens de índios e escravos, imagens da família imperial e de seus palácios.

A via predominante por onde a fotografia se expressa nas exposições universais:

“(...) aponta para a via do exótico, do pitoresco e de suas variadas representações simbólicas: natureza exuberante, povos indígenas, costumes extravagantes, cenários bucólicos, riquezas inexploradas, estágios pré e pró civilizatórios de convívio social”<sup>168</sup>.

As imagens do Brasil, dos primórdios do Segundo Império, fixadas pelas litografias, pinturas ou daguerreótipos têm a preocupação de projetar a magnitude das obras aqui desenvolvidas, como ferrovias e construções arquitetônicas. Na segunda metade da década de 1850,

<sup>167</sup>TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit., 1995, p. 118-9.

<sup>168</sup>Ibid, p. 147-8.

novos suportes são difundidos em nosso país, como o uso do negativo de colódio úmido e do papel albuminado, permitindo, enfim, a confecção de cópias e de ampliações fotográficas.

Outra inovação do período é o ambrótipo, que consiste em um negativo de colódio úmido, colocado sobre um fundo preto, que dá origem a um positivo. Posteriormente, é instalado em estojos que imitam o daguerreótipo, porém, com um custo muito menor, o que o torna um pouco mais barato e popular. É interessante observarmos que a Família Imperial consome todos os tipos e formatos, estando sempre atenta às inovações.

Ainda, referente à elaboração da imagem de nação, é possível afirmar que os primeiros registros produzidos entre nós se caracterizam pelo desenvolvimento de um olhar mais ligado ao futuro do império do que ao passado colonial. Por conta disso, são comuns os registros de obras das mais diversas áreas, como na fotografia 69, de autoria de Augusto Riedel e que retrata uma Jazida de diamantes em Minas Gerais, feita no ano de 1868 e, originalmente, medindo 23,3 x 28 centímetros.

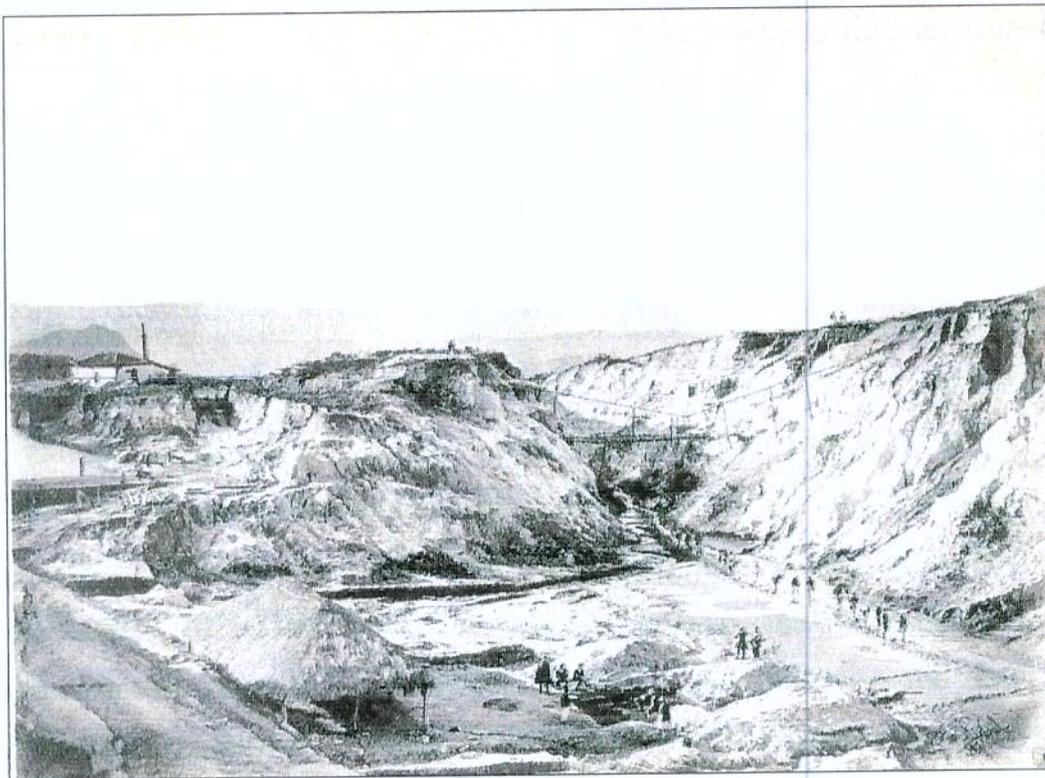


Figura 69, feita por Augusto Riedel no ano de 1868, originalmente no tamanho 22,5 x 28 cm. Copiadas do livro "Os fotógrafos do Império" (LAGO, 2005, p. 166).

As paisagens também ganham um papel muito importante no Segundo Império, o pesquisador Pedro Vasquez alerta para a carência de imagens desse tipo no período colonial, pois tal modalidade era proibida, devido ao temor dos portugueses em despertar cobiça de outros povos por nossas riquezas naturais<sup>169</sup>. Um dos profissionais que se especializaram nisso foi George Leuzinger, que fez uma grande quantidade de vistas do Rio de Janeiro e que foram divulgadas mundialmente, como podemos ver no exemplo da figura 70, feita por Leuzinger no ano de 1865 (medindo 19 x 24 centímetros).

---

<sup>169</sup> VASQUEZ, Pedro. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002, p. 12.

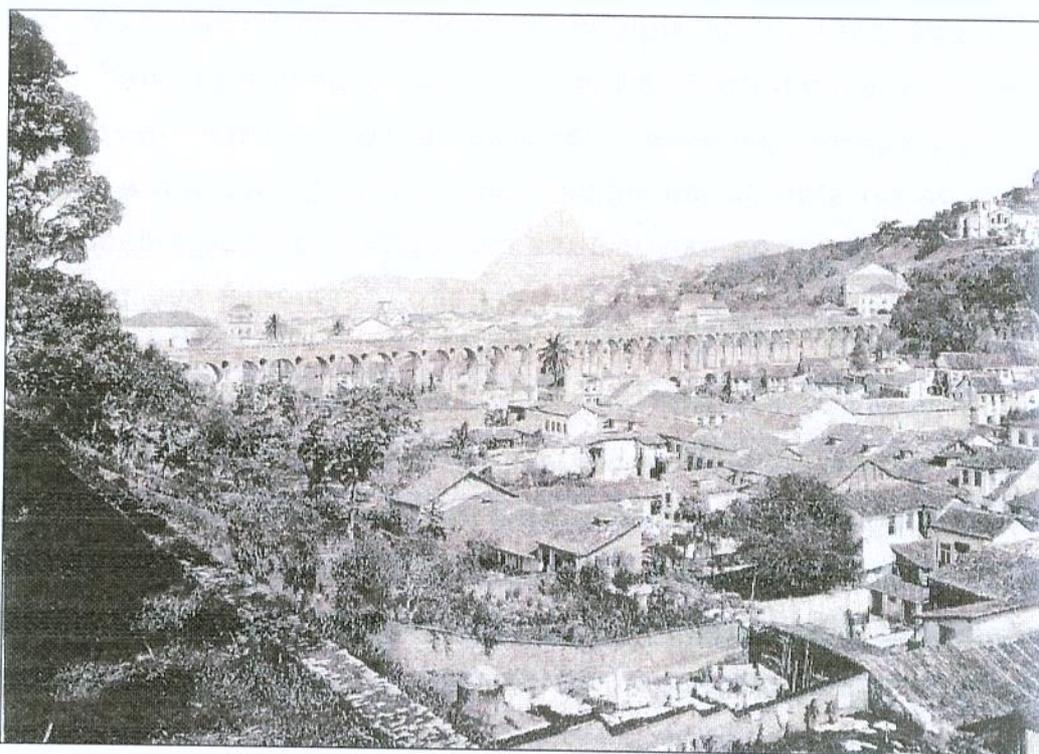


Figura 70, feita por George Leuzinger no ano de 1865, originalmente no tamanho 19 x 24 cm. Copiada do livro "Os fotógrafos do Império" (LAGO, 2005, p. 104).

Assim, apresentar as obras em realização, sinais de progresso e evolução, figura como uma das prioridades, vendendo uma imagem específica do Brasil. Torna-se usual a apresentação de registros que divulgam estradas, ferrovias, minas e plantações. Ocorre que, por questões técnicas, era de difícil realização, o que foi superado depois da descoberta da placa seca à base de gelatina, em 1878<sup>170</sup>.

Podemos dizer que elas revolucionaram a fotografia de paisagem, pois ao aumentar a rapidez na obtenção do instantâneo fotográfico, liberou o profissional de transportar, junto com as pesadas câmeras e tripés, a parafernália de produtos químicos, tendas e outros materiais necessários ao emprego dos negativos de vidro pelo processo de colódio úmido. Com a entrada no mercado das placas secas, o

<sup>170</sup>As chapas secas foram revolucionárias para a época, já que eram 40 vezes mais sensíveis que os sistemas anteriormente usados. LISSOVSKY, Maurício. "Guia prático das fotografias sem pressa". In: HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Op. Cit., p. 199.

fotógrafo de paisagens ou de arquitetura livrava-se da necessidade de manter uma carroça-laboratório, a fim de captar imagens externas<sup>171</sup>.

Se as paisagens ganhavam lentamente seu espaço, devemos salientar que os retratos permaneciam como o grande produto e, com relação a D. Pedro, cremos existir duas motivações: a necessidade de vender uma mensagem pessoal ao estrangeiro, somada à sua paixão pela fotografia.

A figura de D. Pedro II foi alvo de uma série de representações iconográficas (muitos dos artistas oficiais, fotógrafos ou pintores, têm a incumbência de registrar exaustivamente o imperador). Sua imagem e a do Império são retratadas com maestria. A figura pública do imperador, captada pelas imagens, parece querer traduzir uma estabilidade política e social; sua estampa, de certa maneira, metaforiza as transformações sociais em que as ciências e as artes têm lugar de destaque. A monarquia incipiente busca forjar, talvez, um universo de representações, cujo centro radica na figura do imperador. Como indicam diversos autores, os fotógrafos pioneiros foram de imediato 'acoplados' ao aparelho governamental do Segundo Império<sup>172</sup>.

Com relação a essa proximidade existente entre o Imperador D. Pedro II e a fotografia, torna-se pertinente ressaltar que, além de aficionado, ou justamente por isso, ele tomou medidas efetivas que levaram ao seu desenvolvimento. Exemplo desse fato é a inclusão de daguerreótipos na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas-Artes, no ano de 1842. Essa atitude eleva os daguerreótipos a uma posição privilegiada face à pintura, e, em termos mundiais, constitui-se

---

<sup>171</sup> TURAZZI, M. I. Op. Cit., 1995, p. 237-55. Segundo Maria Inês Turazzi, no ano de 1882 o fotógrafo Alberto Henschel, no Rio de Janeiro, já usava as chapas secas à base de gelatina. Nos anos subseqüentes, o uso deste material foi sucessivamente aprimorado e, em 1881, é introduzido no mercado mais um avanço, o papel de gelatina, que propiciou uma significativa simplificação do trabalho de laboratório fotográfico.

<sup>172</sup> É importante lembrar ainda que o imperador criou o título de 'Fotógrafo da Casa Imperial' com o qual agraciou Buvelot & Prat, Insley Pacheco, Joaquim Vilela, Stahl, entre outros. A este respeito consultar: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. Cit., 1998, p. 353.

num acontecimento inovador, que corrobora o processo de aceitação da imagem fotográfica como legítima expressão artística.

Estabelecendo uma comparação, convém observarmos que, nas Exposições Universais, a fotografia não era inserida junto às Belas Artes e, sim, como “Material e Aplicações das Artes Liberais”; segundo patenteado pela Exposição Universal de Paris (1867) e Exposição Universal de Viena (1873), onde figurou juntamente com as “Artes Gráficas e Desenho Industrial”<sup>173</sup>. Sempre vista como algo relacionado à indústria e ao comércio, e vista como uma aplicação prática dos conhecimentos da física e da química, numa sociedade que se superava a cada instante, a fotografia raramente era exposta junto ao grupo das Belas Artes.

Ainda, com relação à imagem idealizada do imperador, em algumas oportunidades vê-se o empenho em trabalhá-la relacionando-a a selva tropical. Assim, construções cênicas utilizando plantas conferiam a D. Pedro II uma característica peculiar e única: a de monarca dos trópicos. Tal composição pode ser observada no trabalho (figura 71) de autoria de Insley Pacheco, medindo 37,5 x 29,6 centímetros e realizado no ano de 1883 (veremos mais a respeito de Insley Pacheco no sub-capítulo 6.4).

---

<sup>173</sup>TURAZZI, M. I. Op. Cit., 1995, p. 237.

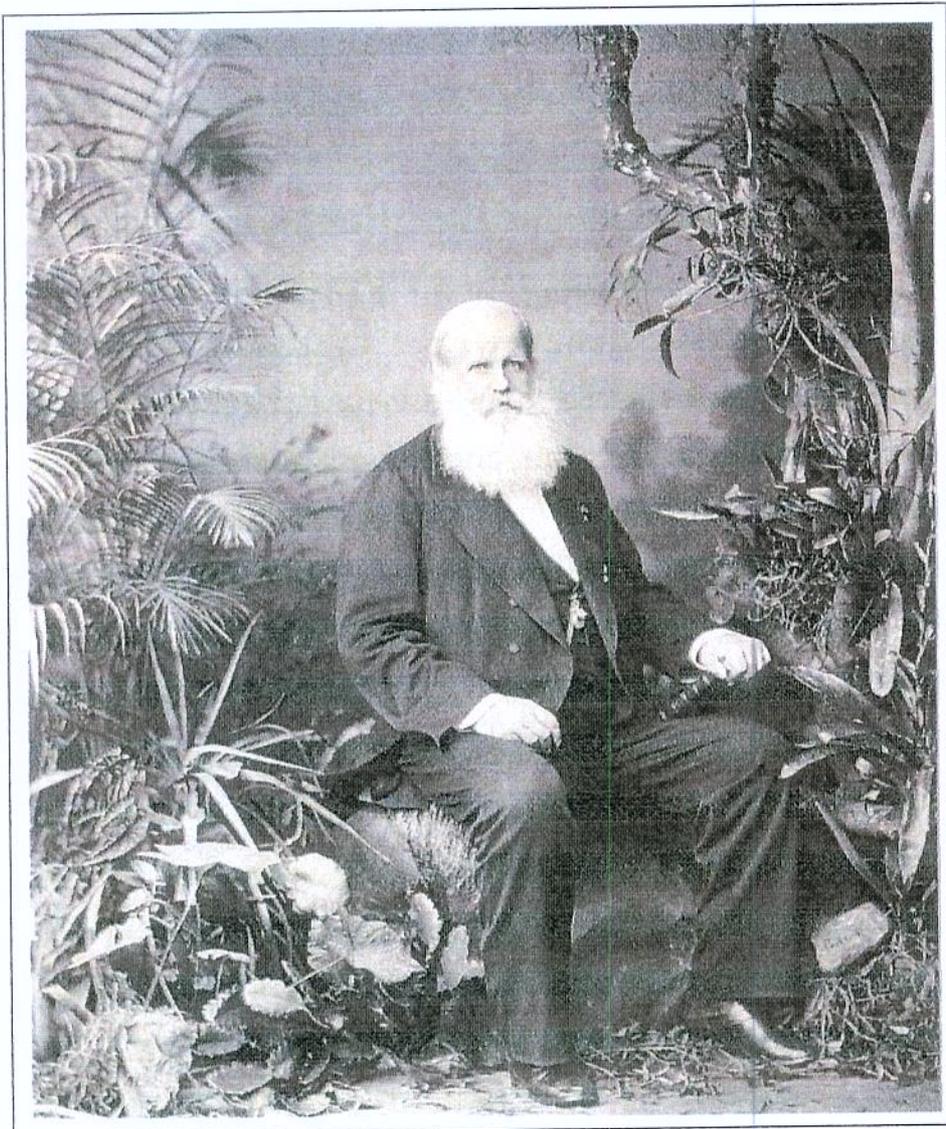


Figura 71, feita por Insley Pacheco no ano de 1883, originalmente no tamanho 37,5 x 29,6 cm. Copiada do livro "Os fotógrafos do Império" (LAGO, 2005, p. 17).

O imperador e seus familiares consumiam fotografias de todo tipo, desde as feitas em tamanho natural e ftopinturas, às mais caras, até as sobre cartões, como *carte de visite* e *carte cabinet*, como podemos ver no exemplo da figura 72, de autoria de Alberto Henschel de 1875.



Figura 72, fotografia no formato *carte cabinet*, de autoria de Alberto Henchel & Co. Originalmente medindo 14,3 x 10,2 cm (VASQUEZ, 2000, p. 114).

É importante lembrar que, nesse período inicial, embora a fotografia amplie gradativamente seus espaços, o acesso ainda está restrito aos grandes produtores rurais das áreas próximas à capital do Império e à elite imperial, que podem contratar os serviços dos fotógrafos pioneiros. Em alguns casos, as imagens são feitas com o esforço da peregrinação desses fotógrafos, que viajam a procura de clientela, indo às fazendas oferecer os seus serviços. Assim, é possível encontrar um grande número de registros que mostram estas famílias e suas respectivas propriedades, exaltando as potencialidades das lavouras, sobretudo as cafeeiras.

A fotografia, pouco a pouco, registra as múltiplas facetas da nação. Assinalamos que, numa monarquia marcada pelo convívio entre escravidão, miscigenação, um projeto civilizador de sentido europeizante, personagens tropicais, cenário urbano emergente, elites agrárias, índios etc, não parece descabido que, do jogo de representações que a fotografia permite explorar, façam parte do processo de 'construção imagética' todos os elementos da nação. Os profissionais da fotografia mantêm vínculos diretos com a corte, em diversas ocasiões, mas também estabelecem laços, seja, por exemplo, com as missões científicas estrangeiras, seja com as elites agrárias.

Observamos que, passo a passo, os fotógrafos pioneiros escolhem elementos não diretamente ligados ao projeto modernizador e civilizador da monarquia; tal opção implica em que as contradições do país acabam expostas neste jogo de representações, já que as imagens divulgam tanto as obras modernizadoras, como o perfil selvagem de um país tropical.

Bom exemplo disto é o trabalho de Marc Ferrez, que contempla simultaneamente os dois ângulos, ora retratando edifícios e obras, ora registrando índios e negros na Bahia, como podemos ver na figura 73, que mostra composição utilizando duas fotografias sobre cartão, datadas de 1885, mas que, possivelmente, foram feitas utilizando material oriundo da expedição realizada em 1876. Muitas dessas fotografias circulam mundo afora, como citado, através das Exposições Universais ou pelas mãos dos viajantes que nos visitam e levam na 'bagagem' as imagens das quais se inferem variadas interpretações acerca do nosso país<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> A respeito de Marc Ferrez consultar: LAGO, Pedro Corrêa do. **Marc Ferrez nas Coleções do Quai D'orsay**. São Paulo: Contracapa, 2001; FERREZ, Gilberto. **O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez**. São Paulo: Ex-Libris:1989. TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit., 2000.

Podemos deprender da imagem que, ao colocar o negro e o índio, lado a lado, o fotógrafo evoca o exotismo do país, que tanto interessa aos estrangeiros.



Figura 73, imagem no tamanho original de 15,8 x 21,8 centímetros. Reproduzida do livro "O século XIX na fotografia Brasileira" (FERNANDES JUNIOR & LAGO, 2001, p. 49).

Analisando os trabalhos dos primeiros fotógrafos atuantes no Brasil, Gilberto Ferrez<sup>175</sup> menciona que, paralelamente à prestação de serviços ao imperador e à elite cafeicultora, os fotógrafos buscam novos temas, participando, inclusive, de importantes expedições etnográficas pelo interior do país. O autor reproduz em seu livro uma passagem do Jornal do Comércio, datada de 1876, que reitera este fato.<sup>176</sup>

<sup>175</sup> FERREZ, Gilberto. Op. Cit., 1953, p. 100.

<sup>176</sup> Outros fotógrafos acompanharam expedições científicas pelo país no século XIX, entre eles os alemães Paul Ehrenreich e Augusto Stahl. A este respeito consultar: Pedro Karp VASQUEZ. Op. Cit., 2000 e, LAGO, Bia Correa do. Op.Cit. 2001. A respeito das expedições científicas realizadas no país consultar: FREITAS, Marcos

“De volta de uma expedição da costa da parte sul da província da Bahia chegaram ante-ontem de Caravelas, os ajudantes desta comissão, os Srs. Rathburn e Ferrez, trazendo coleções muito importantes e uma rica série de fotografias, entre as quais há grande número de retratos Botocudos”<sup>177</sup>.

Na citação, vemos o quanto é importante para a sociedade de então a chegada de profissionais oriundos das mais distantes províncias do Império, e que trazem em suas bagagens uma parte do Brasil ‘selvagem’. Segundo Vasquez, outro fato relevante referente a esse trabalho remete à presença, pela primeira vez, de um fotógrafo na Comissão Geológica do Império. Essa circunstância configura-se, também, como a primeira oportunidade para fotografar os índios botocudos<sup>178</sup>. Nesse sentido, pontuamos que os trabalhos desses fotógrafos permitem que a população da capital tenha contato com as ‘entradas’ da nação. A fotografia assume, então, um papel importante na condensação do espaço geográfico de um país continental, facilitando que ele se dê a conhecer através das imagens fotográficas.

Outro registro extremamente peculiar é o realizado pelo alemão Albert Frisch, quando ele percorreu a região do Alto Amazonas e Alto Solimões, fotografando os índios das etnias umauás e tapuias. Além da questão relativa à dificuldade do deslocamento, devido ao peso do equipamento, e do fato dos negativos serem de vidro, Pedro Vasquez identifica um fator técnico interessante: Albert Frisch efetuou dois registros; um deles retratava os índios, posando diante de um fundo e, o outro, utilizava a mata como cenário, sobrepondo ambas no momento da realização das cópias. Parte-se da premissa de que sua intenção é a de inserir um diálogo entre os dois planos da imagem.

---

Vinicius de. **Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial 1865-1878**. São Paulo: Metalivros, 2001.

<sup>177</sup> FERREZ, Gilberto. Op. Cit., 1953, p. 99.

<sup>178</sup> VASQUEZ, Pedro. Op. Cit., 2002, p. 12.

Frisch, ao se deparar com a inviabilidade técnica no caminho do seu objetivo, recorre a uma edição que lhe permite “terminar” seu trabalho. Tais imagens ganharam o prêmio de menção honrosa na Exposição Universal de Paris (figura 74)<sup>179</sup>.



Figura 74, originalmente no tamanho 23,8 x 18,3 reproduzida do livro “Fotógrafos Alemães no Brasil do século XIX” (VASQUEZ, 2000, p. 82).

Nesse capítulo, vimos que a fotografia chega ao Brasil imediatamente após seu invento na Europa; de modo rápido, foi assimilada pelo sistema político vigente, servindo às pretensões do império, em especial, a divulgação do progresso econômico. Assinalamos, também, que há uma relação estreita entre o próprio D.

---

<sup>179</sup> VASQUEZ, Pedro. Op. Cit., 2000, p. 81-2.

Pedro II, sua família, e os fotógrafos, atrelando a produção imagética não só aos interesses imperiais, mas até à sua vida privada.

Por outro lado, com o tempo, as transformações técnicas mediam a gradativa abertura dessa produção, favorecendo que os profissionais registrem alguns aspectos da diversidade social do Brasil. Assim, percebemos que a atmosfera na qual a *carte de visite* vai se projetar é bem peculiar. Esse processo da difusão da fotografia para um número maior de indivíduos vincula-se, principalmente, à instalação de ateliês fotográficos, e tem nas *carte de visite* o produto mais popular do século XIX. Portanto, instaura-se um fenômeno que cria uma nova era, na qual novas percepções acerca de nossa sociedade fluem dentro da sala de poses.

No próximo capítulo, veremos especificamente como as *cartes de visite* tornam-se um divisor no que se refere à difusão da fotografia, fazendo com que os fotógrafos se configurem como mediadores da nossa sociedade e caracterizando o ofício fotográfico como uma ocupação que tem no perfil do profissional um diferencial.

## Capítulo 6 - *As cartes de visite* no Brasil

### Introdução

No capítulo anterior, vimos como ocorre a difusão da fotografia em nosso país, em particular nas duas décadas iniciais, etapa que Pedro Vasquez denomina de "fase inaugural da fotografia", e que vai da década de 1840 ao final de 1850, vimos também quais modalidades fotográficas foram empregadas no período<sup>180</sup>. O fato é que, por volta de 1860, temos uma maior difusão da fotografia em nosso país e, além das questões relativas às transformações técnicas, o país também experimenta um momento de crescimento econômico, principalmente com a expansão cafeeira.

No presente capítulo nos aproximamos mais do processo como um todo, observando como o espaço dos ateliês foi gradativamente franqueado aos novos segmentos da nossa sociedade. Trata-se de um universo maior de pessoas que adentra no jogo simbólico, dando uma tonalidade própria à produção nacional, fazendo de retratistas e retratados objetos diferenciados de estudo. Ainda, observá-los juntos compõe uma outra vertente de análise à qual dedicamos nossa particular atenção.

O Brasil em questão, extremamente heterogêneo, ainda não evidencia as mesmas divisões de classes do velho mundo. A estrutura de dominação econômica e social do período colonial se mantém, mas começa a conviver com a chegada de novos valores de representação. O Segundo Império, mesmo com sua proposta modernizadora, mantém dentro de si, entre outras práticas arcaicas, a experiência brutal da escravidão<sup>181</sup>.

A partir da produção de café se dá um momento de maior crescimento econômico que media, além de outras mudanças, o

---

<sup>180</sup> VASQUEZ, Pedro. Op. Cit., 2002, p. 9.

<sup>181</sup> A esse respeito consultar: MOURA, Clóvis. **História do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1989; AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites - século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, entre outros.

surgimento de um grande número de ateliês fotográficos. Segundo Boris Kossoy, na década de 1860, o país passa a ter aproximadamente 200 profissionais em atividade; pouco menos da metade deles, se instalaram capital imperial<sup>182</sup>. Segundo o *Almanak Laemmert*, no ano de 1867, existem no Rio de Janeiro 28 fotógrafos atuando, sendo que, 10 anos depois, o número já é de 37 profissionais<sup>183</sup>. É verdade, também, que boa parte deles tem uma segunda profissão, tais como pintores, relojoeiros e dentistas<sup>184</sup>. A concorrência se manifesta de varias formas, alguns usam da propaganda em revistas e jornais para atrair a clientela, como podemos ver no exemplo do anúncio do ateliê Nova Photographia de A. J. de Faria Brito (figura 75).

**5 000**

**A DUZIA DE RETRATOS**

NA

**NOVA PHOTOGRAPHIA**

DE

**A. J. DE FARIA BRITO**

**27 Rua da Quitanda 27**

O proprietario deste bem montado estabelecimento tem a honra de annunciar a seus freguezes e amigos que nesta casa acaba de abrir seu atellier, no qual attenden a todos os requisitos da arte, e a longa pratica pelo mesmo exercida é garantia á perfeição de seus trabalhos, o por preços moderados.

**27 Rua da Quitanda 27**

Entre as ruas Sete de Setembro e Assembléa.

Figura 75, reprodução do *Almanak Laemmert*, 1877, "Notabilidades" p. 987.

<sup>182</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 2002, p. 27-8.

<sup>183</sup> ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, p 654 e ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, p. 987-988.

<sup>184</sup> MAUAD, Ana Maria. "Imagem e auto-imagem do Segundo Império". ALENCASTRO, Luis Felipe de Alencastro (org.). Op. Cit., p. 199.

Convém considerar que isso não significa que todos estavam atuando ao mesmo tempo, já que alguns fatores devem ser reputados; primeiramente, constatamos haver uma grande mobilidade dos profissionais, que se mudavam rapidamente de uma cidade para outra; em segundo lugar, existe uma enorme inconstância nas parcerias, uma vez que alguns profissionais se associavam e pouco depois rompiam a união, buscando rapidamente outro parceiro. Isto posto, o fato é que, com a chegada das *cartes de visite* ou paralelamente a ela, ocorre um crescimento da demanda e da oferta de serviços e a fotografia torna-se um fetiche dos segmentos urbano e também rural. É o que nos mostra, por exemplo, o anúncio dos fotógrafos Carneiro & Gaspar, com estúdios no Rio de Janeiro e São Paulo, publicado nos jornais da época e citado por Slenes (1997), que diz:

“Hoje em dia, quem não gostaria de mandar um voto de afeto a seus amigos, na forma de retrato? (...) Até pessoas ordinárias parecem (...) descender de Apolo e Vênus”<sup>185</sup>.

Além da capital do império, as cidades litorâneas, como Recife, Salvador, Fortaleza, Belém e São Luis, e a província paulista concentram a maior parte dos ateliês. As regiões mais distantes, ou cidades de menor porte, são visitadas por alguns fotógrafos itinerantes que esporadicamente partem em busca da clientela. Essa prestação de serviço se dá de duas maneiras, ou visitando as fazendas ou instalando-se temporariamente nas vilas, por ocasião de festividades. Aos poucos, a fotografia vai ganhando espaço e vários profissionais vão se instalando e se adequando ao ritmo do crescimento econômico.

---

<sup>185</sup> SLENES, Robert W.. “Senhores e subalternos no Oeste Paulista”, In: ALENCASRO, Luis Felipe de. Op. Cit., 1997, p. 255.

Progressivamente, novos segmentos vão se fazendo representar. A fotografia passa a ser, então, um dos produtos mais requisitados na segunda metade do século XIX. E os fotógrafos atuantes, inseridos numa lógica de mercado e na dinâmica do ofício fotográfico, colaboram para esse momento de afirmação de valores difundidos universalmente. A expansão do ofício ocorre de forma acelerada em nosso país, ateliês são abertos nas regiões mais desenvolvidas, contemplando algumas cidades do interior. Como podemos ver nos exemplos dos ateliês de Henrique Rosén, Campinas, e o estabelecimento dos Irmãos Hess, em Petrópolis (figuras 76 e 77), fundados nos anos de 1862 e 1867, respectivamente.

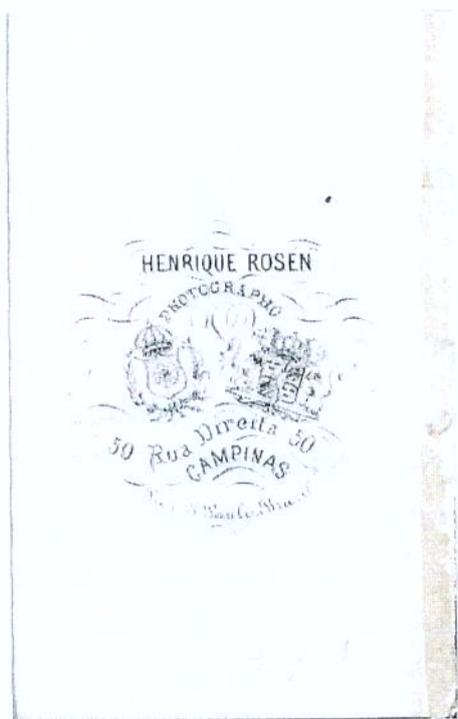


Figura 76

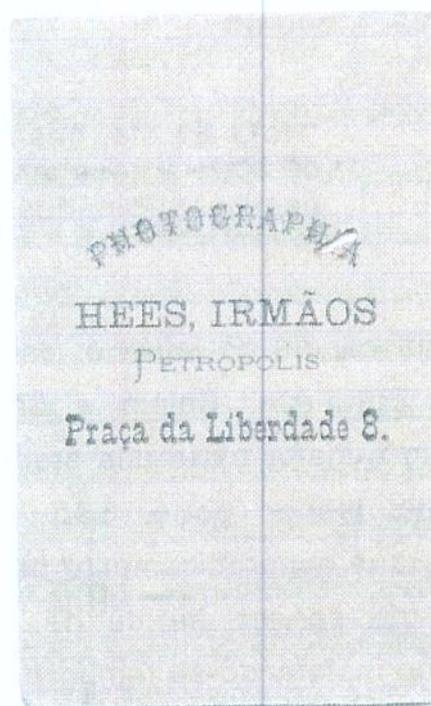


Figura 77

Figuras 76 e 77, acervo do MISC e coleção VD, respectivamente (ambas com datação desconhecida).

Essa procura pela auto-representação, encontra na sala de poses, a exemplo do ocorrido na Europa, o local pra afirmação da

nova realidade social. Aqui são retratados, entre outros, o jovem cafeicultor, oriundo da elite agrária, necessitando de demonstrações de poder; o funcionário da ferrovia, inserido num novo universo que simboliza o progresso tecnológico; o bacharel, representante por excelência do homem preparado para servir ao Estado em construção.

Alguns lugares recebem, além da fotografia, uma gama de novidades. A título de exemplo, a região Vale do Paraíba, concorre agora "(...) com a própria corte como mercado consumidor de produtos importados e como contratador de serviços fotográficos e de eventos culturais".<sup>186</sup> Para as famílias destas localidades é importante a presença dos fotógrafos, sobretudo com o intuito de mostrar a solidez da estrutura familiar e a riqueza. A região:

"(...) beneficiava-se do progresso, que criara, em determinados grupos sociais, disposição para amplo consumo de bens materiais, importados, em grande escala, da Europa"<sup>187</sup>.

Atuam no Vale do Paraíba, entre outros, os franceses Robin & Freaveau (figura 78), que estiveram em Pindamonhangaba, Guaratinguetá e Taubaté, anunciando "impressionar os ricos fazendeiros do Vale com um toque chic", os cartões do ateliê são sintomáticos, já que devido a grande mobilidade do estabelecimento, recebe o logotipo por meio de um carimbo. Vindo da capital imperial, instala-se em Silveiras, no ano de 1871, Jerônimo Bessa; Alberto Cohen, torna-se referência na cidade de Bananal por volta de 1877.<sup>188</sup> Essa elite convive diretamente com a população trabalhadora, produtora de alimentos e prestadora de serviços, além de ter ao seu lado a mão de obra escrava. Com relação ao campo, aponta Maria

---

<sup>186</sup> MAUAD, Ana Maria. Op. Cit., 1997, p. 211.

<sup>187</sup> MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. Op. Cit., p. 4.

<sup>188</sup> ESSUS, Ana Maria Mauad Andrade de Souza. "Resgate de Memórias", In: **Resgate** (org. Hebe Maria Mattos de Castro e Eduardo Schnoor). Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, 118-9.

Silvia de Carvalho Franco, que os núcleos populacionais do interior congregam, no mesmo espaço, sitiante, proprietários ou posseiros, tendo todos, cada um à sua maneira, acesso à terra<sup>189</sup>. Diante desse quadro, pode-se afirmar a existência de diversas categorias econômicas importantes para a vida social das regiões do interior do país, o que indica a presença de grupos diversos<sup>190</sup>.

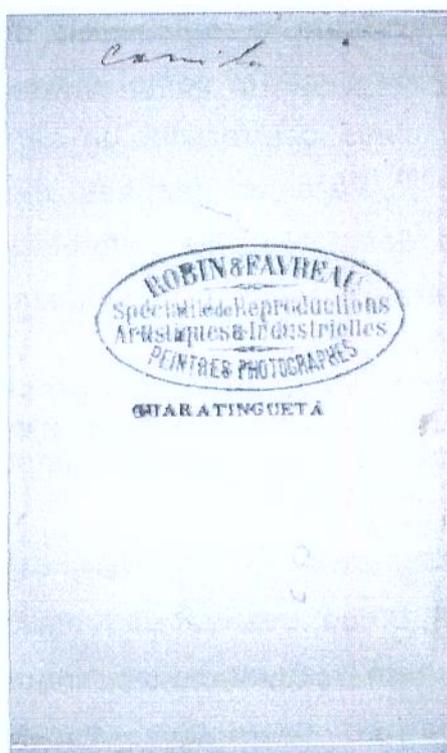


Figura 78, pertencente ao acervo IMS (produção de 1870).

No final da década de 1870, a região também se modifica com a instalação da ferrovia, que, em 1877, conclui a ligação entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Wilson Cano, a ferrovia serviu principalmente para o contato com as duas importantes capitais, Rio

<sup>189</sup> FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. São Paulo: Unesp, 1997, p. 33.

<sup>190</sup> A respeito da diversidade da produção agrícola das áreas rurais do Brasil no século XIX consultar: Hebe Maria Mattos de CASTRO. **Ao sul da história: lavradores pobres e trabalho escravo**. São Paulo: Brasiliense, 1987 e Maria Yedda LINHARES e Francisco Carlos TEIXEIRA. **Historia da Agricultura Brasileira: debates e controvérsias**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

de Janeiro e São Paulo, incentivando novas atividades econômicas e expandindo o comércio da região, que passa a ter nas proximidades da estação ferroviária o novo referencial para o desenvolvimento das cidades<sup>191</sup>.

Com relação a essa população, a convivência pode explicar a incorporação, apenas parcial, de valores externos a esses segmentos sociais, que mantêm, e fazem questão de manter, características culturais próprias. Dessa forma, as elites rurais, por mais que se influenciem pelas novidades da capital ou da Europa conservam grande parte dos seus valores. No que diz respeito à fotografia e, em particular, às *cartes de visite* disponibilizadas para as classes agrárias [e a serviço da construção simbólica desse segmento], devemos considerar que elas congregam novos e velhos valores.

As imagens disponíveis, denunciam certo descompasso provocado pela chegada de símbolos da modernidade urbana à realidade rural. Ao aderir às vestimentas típicas das novas classes urbanas, os clientes do mundo rural misturam-nas às suas próprias indumentárias. Em certas imagens vemos, por exemplo, que a sobrecasaca preta convive com cômodas botinas de elástico. Em outras, nota-se o uso de símbolos do próprio mundo rural: alguns são retratados com animais, outros preferem ostentar ramos de café.

Em alguns casos notamos a adaptação feita na montagem das imagens, cobrindo mesas com toalhas, fazendo uma composição marcada pelo improvisado, como podemos ver nas figuras 79 e 80, ambas de autoria desconhecida.

---

<sup>191</sup> CANO, Wilson. **Raízes da Concentração Industrial em São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 17-23.

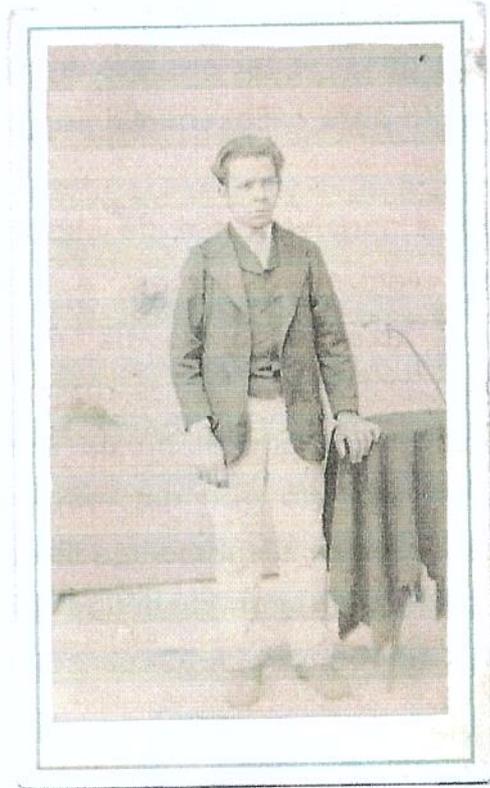


Figura 79



Figura 80

Figuras 79 e 80, pertencente a coleção VD e do acervo do MISC, respectivamente (ambas com datação desconhecida).

Nos centros urbanos, por sua vez, observa-se uma diversidade maior de formas de demonstração de *status*, já que o cidadão pode se posicionar na hierarquia social de mais de uma maneira. Ao freqüentar festas, ir às livrarias, aos restaurantes e aos teatros, os setores urbanos podem exibir 'boa' posição social. No campo, a diferenciação entre as oligarquias rurais e os trabalhadores da produção agrícola, livres ou não, está menos demarcada: nota-se aí um outro tipo de permeabilidade entre as classes sociais. Isso pode ser creditado, em parte, ao isolamento geográfico das regiões interioranas, que acabam por congregam segmentos variados da população em eventos e espaços sociais comuns. De qualquer modo, as *cartes de visite*, sejam as feitas nas cidades menores, ou nas principais cidades, tornam o ateliê fotográfico "(...) camarim e palco:

ali o retratado é convidado a transformar-se em personagem, a exprimir seus sentimentos”<sup>192</sup>. Trata-se de uma encenação da qual parte da sociedade participa ou almeja participar. Nos termos de Mauad, visitar “(...) o ateliê fotográfico faz parte de um conjunto de códigos de comportamento que pretendem igualar o habitante do Rio de Janeiro ao morador de Paris (...)”<sup>193</sup>.

Com o espaço dos ateliês disponíveis, a sociedade brasileira se insere numa lógica de produção de imagens que reflete as próprias contradições da nação. Nota-se se que o advento da modernidade está colocado ao lado dos resquícios do período colonial. Tecnologias avançadas, tais como a ferrovia, o navio a vapor e a própria fotografia, por exemplo, se chocam com a retrógrada prática escravista. Diante das câmaras, tal realidade é apresentada, construída e reconstruída, explicitada e/ou camuflada, pelo ato fotográfico. Algumas crianças, em muitos casos, são fotografadas com a ama de leite, como podemos ver nos exemplos das figuras 81 e 82, de autoria de A. Lopes Cardozo Phot, de Salvador (Bahia) e de Carneiro & Gaspar (Rio de Janeiro), respectivamente<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Op. Cit., 1983, p. 11.

<sup>193</sup> MAUAD, Ana Maria. Op. Cit., 1997, p. 199.

<sup>194</sup> Especificamente sobre o assunto, consultar: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Op. Cit., 2006.



Figura 81

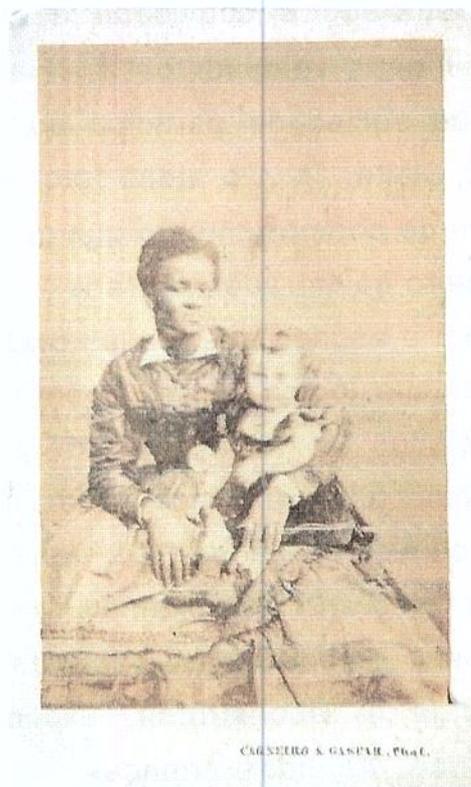


Figura 82

Figuras 81 e 82, acervos do AN e coleção RMM, respectivamente (ambas com datação desconhecida).

A elite brasileira, frequentemente visitando a Europa, faz por lá retratos nos ateliês dos grandes centros, sobretudo Paris, o que provoca um fluxo de imagens bastante interessante, pois tais imagens circulavam por terras brasileiras, difundindo padrões. Estudo realizado por Mariana Muaze, tendo a família Ribeiro de Avellar como objeto de análise, constatou imagens feitas nos ateliês de Mon Lê Gray & Cie, Mourgeon Lucc, A. Gustin, Phtographie Walery, entre outros<sup>195</sup>.

É verdade, também, que alguns profissionais partem para o velho mundo, onde buscam novos conhecimentos e, na maioria das vezes, voltam com novidades. Dessa forma, percebemos que as maiores cidade do império são o espaço no qual a produção de

<sup>195</sup> MUAZE, Mariana de A. Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 326.

retratos segue com mais proximidade aos padrões de trabalho tradicionais. Se isso é verdade, também devemos considerar que, justamente nas maiores cidades, existe um número maior de estabelecimentos, permitindo uma projeção diferenciada deles no espaço urbano.

Num mesmo lugar, podemos verificar a existência de profissionais mais focados em determinados segmentos da sociedade, seja pela localização geográfica ou por suas próprias características. Para se ter idéia da propaganda realizada depois de tais viagens, em anúncio publicado na Província de São Paulo, de 3 de novembro de 1880, o ateliê Fotografia Campineira, além de destacar o oferecimento de diferentes tipos de serviços, salienta o fato de dar desconto de 20% para aqueles que optarem pelo pagamento a vista. O mesmo anúncio diz que ocorreu a atualização profissional em recente visita à Europa, anunciando ter aprendido os últimos inventos de sua arte com Bernardo Muchs, "(...) dono de importante estabelecimento fotográfico na Alemanha (...)”<sup>196</sup>. Tais fatos dão a medida da diversificação e do grau de concorrência.

Se antes era necessário deslocar-se até à corte para se fazer um bom retrato, aos poucos as cidades menores também vão tendo acesso as *cartes de visite*. A título de exemplo, temos a expansão para o interior paulista como uma referência e, além de Campinas, a maior cidade da província, com uma população de 41.253 habitantes, e que conta com os consagrados ateliês de Nickelsen & Ferreira, Sophian Niebler e Henrique Rosen, proprietário do já citado Fotografia Campineira. Várias outras cidades do interior possuem bons estabelecimentos: Sorocaba conta com o fotógrafo Julio Dursky; Rio Claro tem os serviços de Simeão Mauro e Piracicaba

---

<sup>196</sup> Anúncio publicado no jornal "A Província de São Paulo", 3 de novembro de 1880, apud FERREZ, Gilberto. Op. Cit., 1953, p. 79-80.

está servida pela oficina fotográfica de Fernando Skarke<sup>197</sup>. Todas são cidades que estão em franco desenvolvimento, principalmente devido ao avanço da ferrovia rumo ao interior.

Como vimos rapidamente, a expansão do uso das *cartes de visite* em nosso país ocorre de forma ampla, atingindo várias regiões e acompanhando a atividade econômica. Regiões portuárias, de produções agrícolas e as cidades atendidas pela ferrovia são exemplos contundentes disso. Nesse sentido, ao procurarmos entender melhor esta expansão, e valorizando o fotógrafo como um mediador da elaboração de tais retratos, optamos por eleger a trajetória de quatro profissionais que aqui atuam entre as décadas de 1860 e 1880.

A seguir, veremos um pouco da produção dos fotógrafos Militão Augusto de Azevedo, Manuel de Paula Ramos, Christiano Júnior e Insley Pacheco, que, cada qual à sua maneira, projeta-se no campo social. Esperamos, com isso, lançar luz sobre a produção nacional e, ao mesmo tempo, observar como as características específicas dos profissionais modificam suas formas de projeção. Situação que, segundo nos parece, reafirma a possibilidade de uma espécie de mediação, através da qual o retratista faz uma ponte entre o retratado e a sua almejada representação sobre o cartão fotográfico.

---

<sup>197</sup> As informações a respeito dos fotógrafos foram obtidas em KOSSOY, Boris. Op. Cit. 1980. p. 103-21.

## 6.1 Militão de Azevedo: um inventário da população paulistana

Natural da cidade do Rio de Janeiro, o jovem Militão Augusto de Azevedo vem para a província de São Paulo em 1862, num momento, como vimos, marcado pela procura de novos mercados. Nascido no ano de 1837, Militão inicia sua atividade fotográfica ainda na capital imperial, quando provavelmente conhece os proprietários do estúdio Carneiro & Smith<sup>198</sup>. Seu perfil é bastante peculiar, pois desenvolve paralelamente as atividades de ator e de fotógrafo. Como ator, atua na Companhia Joaquim Heleodoro, entre 1858 e 1868; na Companhia Dramática Nacional, onde trabalha entre 1860 e 1862. Vem para a capital paulista com a Companhia Dramática Nacional, em 1862, para uma temporada, e acaba por se estabelecer na cidade com todo o grupo teatral. É importante observar que durante toda a sua vida ele mantém uma relação estreita com o meio teatral<sup>199</sup>.

Militão casa-se duas vezes, primeiramente com a atriz de teatro Benedita Maria dos Santos Barrozo, com quem tem o filho Luiz, em 1862. Posteriormente, casa-se com Maria Affonso das Dores, mãe de dois dos seus filhos, Francisco, nascido em 1870 e Militão, em 1871. Contrariando os valores morais da época, não se casa oficialmente com nenhuma das duas, e o reconhecimento oficial dos filhos se dá apenas no momento de seu testamento.

Sua atividade profissional como fotógrafo, tem início no ateliê Carneiro & Gaspar, anteriormente denominado Carneiro & Smith, instalado na Rua Cruz Preta, 22, vindo a se transferir, mais tarde, para a Rua da Imperatriz, 51. Carneiro & Gaspar, é uma das principais oficinas fotográficas do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Os motivos que o levam a seguir a profissão de fotógrafo são desconhecidos, mas, como nos alerta Grangeiro, podemos supor que

---

<sup>198</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit. 1978, p. 17.

<sup>199</sup> Consta, também, que Militão tenha trabalhado nas companhias *Teatro São Pedro de Alcântara* e em Niterói no *Teatro Santa Tereza*. GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. **Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil**. p. 335 apud KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1978, p. 17.

provavelmente a instabilidade da profissão de ator o tenha levado a procurar uma profissão mais segura, já que sua nova realidade exigia maior estabilidade<sup>200</sup>. Trabalhando no ateliê Carneiro & Gaspar, ele torna-se logo gerente e, além de administrá-lo, é responsável por executar milhares de retratos da vasta clientela paulistana.

Em 25 de novembro de 1875, Militão adquire o Carneiro & Gaspar, transformando-o no Photographia Americana. Nas figuras 83 e 84, vemos o verso dos dois ateliês em questão.

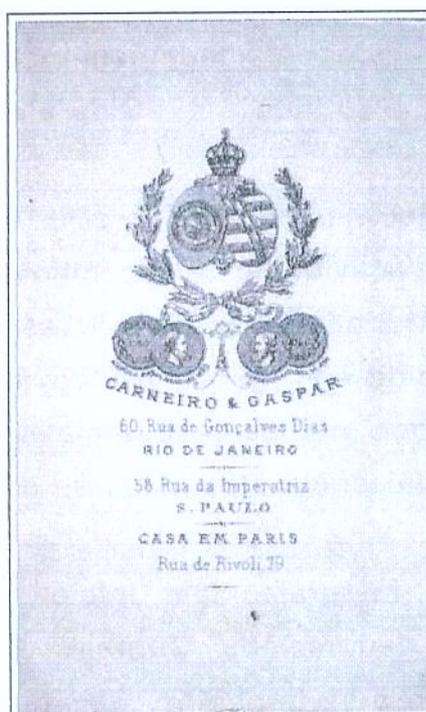


Figura 83

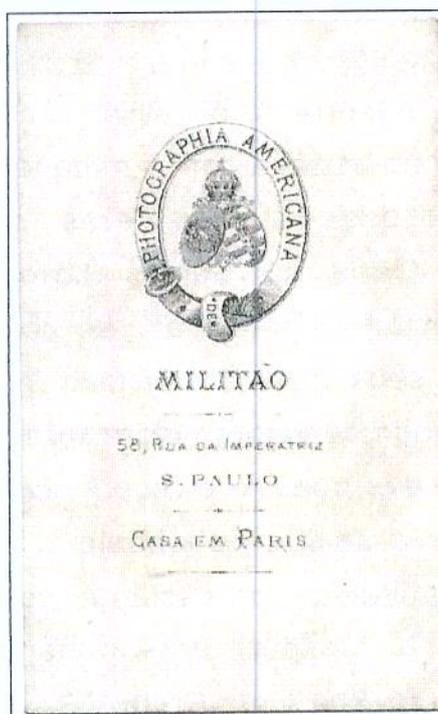


Figura 84

Figuras 83 e 84, pertencente ao acervo do IMS e da coleção VD, respectivamente (produzidas nas décadas de 1860 e 1870, respectivamente).

O novo ateliê disputa o mercado de retratos na capital paulista com aproximadamente outros cinco ateliês e, estudando os anúncios, é

<sup>200</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. Op. Cit., 1993, p. 151-6. Sua esposa Benedita, porém, continuou trabalhando como atriz, enquanto Militão chegou a seguir ambas as atividades por um ano, voltando aos palcos, no ano de 1869, na Companhia João Caetano. TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. **Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)** (reedição). São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1981, p. 34.

possível notar que existe, por parte de Militão, a intenção de buscar uma clientela mais popular. A propaganda dos jornais da época salienta o preço do serviço prestado e se constitui num traço particular de seu estabelecimento. Num cenário onde as propagandas preocupam-se em divulgar as virtudes do serviço e as técnicas empregadas é pertinente atentarmos para o apelo com relação aos preços cobrados pelo Photographia Americana. O preço pedido pelas *cartes de visite* é um dos mais baratos de São Paulo, sendo que uma dúzia de retratos custa 5\$000 (cinco mil réis)<sup>201</sup>. É verdade, também, que os preços das *cartes de visite* caem vertiginosamente entre 1860 e 1880. A dúzia de retratos passa de 15\$000 (quinze mil réis), em 1863, para os 3\$000 (três mil réis) promovidos quando de uma liquidação feita pelo próprio Photographia Americana, em 1883<sup>202</sup>.

Localizada à Rua da Imperatriz, 58, o ateliê indica ser mais popular que os demais. Um dos principais fatores determinantes do sucesso é a sua localização, próximo à Igreja do Rosário, freqüentada pelos negros que vivem na cidade. É preciso destacar que, justamente nesse período, os outros ateliês estão instalados nas regiões dos Largos da Sé e São Francisco, sobretudo na região da Rua Direita (para melhor compreender a localização do ateliê, verificar o mapa da Freguesia da Sé no mapa 1, página 130). Esse fato talvez explique a grande quantidade de negros fotografados, bem como a própria forma em que estes aparecem nas fotos, não como escravos, mas como cidadãos à procura de uma afirmação social.

---

<sup>201</sup>KOSSOY, Boris. Op. Cit., 1989. p. 105.

<sup>202</sup>GRANGEIRO, Candido Domingues. Op. Cit., 1993, p. 90-1.



próprio, em que são evocados, disfarçadamente, ritos ancestrais”. Barros Ferreira elucida, também, que no local são realizados rituais religiosos, com ocorrência de “(...) danças e cânticos no adro, executando a célebre música Tambaque”<sup>203</sup>. Muitos se aglomeram nas quitandas, casinhas e nas escadas da própria igreja, sendo o comércio de rua muito intenso naquela área<sup>204</sup>.

Façamos, então, uma aproximação para com as imagens por ele realizadas, que retratam negros forros e livres. Na figura 85, podemos notar como Militão usa com maestria a oposição entre os tons claros e escuros. No centro da cena, apoiada na mesa da sala de poses, a menina negra olha diretamente para a câmera fotográfica. A roupa branca se destaca com relação à cor da sua pele. Os sapatos de cor preta constituem um elemento que destaca a modelo do chão malhado em tons claros e escuros do ateliê. Em seu pescoço, vemos um crucifixo metálico, sustentado por uma fita escura. O painel de fundo, ligeiramente desfocado, está postado no canto superior da fotografia, recurso notado com frequência nos casos em que o fotógrafo procura dar destaque maior aos elementos de cena usados no primeiro plano da imagem.

Na figura 86, um jovem negro se posiciona apoiado na mureta de colunas; notamos, entre seu cotovelo e a mureta, um livro que, como vimos anteriormente, alinha seu corpo em relação à mesma. Sobre a cabeça um chapéu; seu olhar é sério e direto para o fotógrafo. Sua roupa aparenta estar apertada, indicando, talvez, que ela pertence ao ateliê. A gola da camisa ultrapassa o paletó e, no braço direito do modelo, observamos que as medidas da manga ultrapassam o comprimento do braço do retratado. O painel de fundo, com uma paisagem de inspiração européia, é o mesmo comumente usado nos

---

<sup>203</sup> FERREIRA, Miguel Ângelo Barros. *O nobre e antigo bairro da Sé*. São Paulo: Prefeitura do Município, 1971, p. 38.

<sup>204</sup> DIAS, Maria Odila L. da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p 86.

trabalhos de Militão. Ao lado direito do retratado, uma poltrona aparece parcialmente.



Figura 85

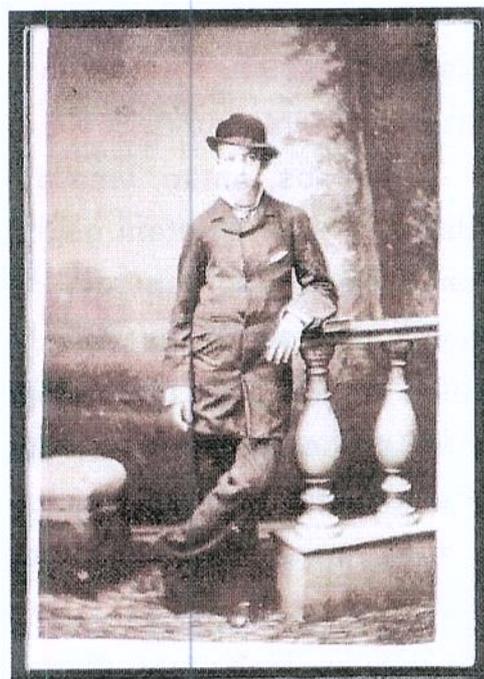


Figura 86

Figuras 85 e 86, ambas pertencentes ao MP (produzidas na década de 1870).

As figuras 87 e 88 também se configuram como bons exemplos do fato de a população negra lançar mão de artifícios até então restritos à população branca, com a finalidade, que nos parece explícita, de afirmar seu papel nessa sociedade em transição. Na figura 87, vemos uma mulher negra postada ao lado da poltrona da sala de poses. Sua mão esquerda descansa na poltrona; seu vestido preto ostenta uma série de babados na parte inferior, aparentando estar devidamente ajustado ao seu corpo. Seu pé direito está posicionado um pouco à frente, e seu corpo está direcionado para o seu lado esquerdo. Seus cabelos curtos expõem pequenos cachos que escorrem pela testa. Na mão direita, um leque branco que se destaca sobre a roupa escura. Ao fundo, um dos painéis do ateliê ilustra paisagens que mostram uma área mais clara na sua parte

superior direita. Segundo nos parece, os matizes dessa composição originam um equilíbrio de tons, dialogando com a tonalidade cinza escura da mobília e com o preto do vestido.

Tendo muitos elementos em comum com a figura 87, na figura 88 vemos um exemplo de uma fotografia *carte de visite* extremamente emblemática. A referida fotografia mostra um jovem negro, que apresenta uma expressão extremamente rígida e séria, o que, neste caso, acentua a iminente busca de auto-afirmação pelo modelo. Vestindo uma sobrecasaca preta, visivelmente larga e alongada, chegando, inclusive, à altura dos joelhos, ele apóia sua mão esquerda sobre a 'mureta com colunas' da sala de poses, o que o faz dobrar o braço, denunciando inequivocamente a inadequação das vestes ao seu corpo. Sob a sobrecasaca, uma camisa branca que se estende até a altura dos pulsos. Ainda na camisa, podemos notar que foi colocada uma gola, que é mais um dos artifícios de vestimenta dos ateliês, muito usado para enriquecer as vestes de um cliente pobre. As calças estão folgadas, e notamos a sombra da barra na perna direita. As pontas dos dedos da mão direita seguram uma bengala que, ao se posicionar em diagonal em relação às linhas do retrato, cria uma simetria com o antebraço esquerdo do modelo. Seu olhar, seguindo uma postura, já vista por outros retratados, aparenta estar perdido num ponto qualquer do ateliê, o que, segundo nos parece, imprime a ele um ar de descontração e segurança. Ao seu lado, descansa sobre a 'mureta com colunas' o seu chapéu. Nos pés, um impecável e lustroso sapato, o que reafirma sua condição de pessoa livre.

As duas imagens, ao serem analisadas seqüencialmente, mostram a prevalência, entre a população negra, de maneiras diferenciadas de se fazer retratar. Tal afirmação se fundamenta na observação de que, mesmo com o uso dos citados artifícios cênicos, fica evidente o fato de o retratado aparentar a utilização das

vestimentas do ateliê. O que as imagens mostram é que existe sim uma heterogeneidade entre a população negra, e as imagens revelam essa população envolvida numa espécie de jogo de exibição da individualidade, que, no Brasil, intensificou-se com a popularização das *cartes de visite*. Sandra Koutsoukos nos alerta para uma questão bastante importante, que é o fato de tais retratos terem a função simbólica de apagar os vestígios da condição escravocrata, introduzindo claramente o padrão e moda advindos da Europa<sup>205</sup>.



Figura 87



Figura 88

Figuras 87 e 88, ambas pertencentes ao MP(produzidas na década de 1870).

Assim, como os exemplos anteriores, as figuras 89 e 90, também nos mostram imagens que manifestam o espírito das últimas décadas da escravidão: a procura de novas formas de afirmação por parte da população negra. Na figura 89, um casal que, de pé, lança

<sup>205</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Op. Cit., 2006, p. 103.

seus olhares diretamente à câmera do fotógrafo. O homem descansa o braço esquerdo sobre a mulher e toca o seu ombro. Na vestimenta, notamos suas calças apertadas ao corpo. Isso se evidencia pelo fato dele colocar a perna esquerda um pouco à frente, o suficiente para que o tecido se cole ao joelho. A casaca está presa apenas pelo botão superior, o que permite uma abertura, mostrando a parte inferior do colete, também aparentemente apertado. Seu olhar é sério, seus cabelos curtos e divididos ao meio.

A mulher, apoiando o cotovelo esquerdo sobre o 'balcão' da sala de poses, procura imobilidade. Ela apresenta uma aparência mais rígida do que a do homem. Assim, como o companheiro, ela também veste roupa escura. Seu cabelo, dividido ao meio, aparenta ter sido preparado para a encenação fotográfica. O braço direito, solto e posicionado rente ao corpo, provoca uma simetria com o braço direito do homem. Sua roupa é apertada e colada ao seu corpo, na parte superior, mostra algumas pregas e, na inferior, apresenta uma seqüência de babados. Depreendemos dessas imagens que é pertinente aceitar o fato de a fotografia assumir um papel importante na afirmação desses segmentos, mesmo que, para tal, essas pessoas tenham que seguir padrões definidos pelos modismos predominantes.

Na figura 90, um outro casal e, novamente, homem e mulher lado a lado, abrindo mão de uma recorrente forma de representação nos retratos, nos quais o homem se apresenta sentado. As duas imagens apresentam uma composição bem parecida, a pose, o painel de fundo e o balcão. Porém, na figura 90, o fato de os modelos usarem roupa de cor clara, diminui o destaque das suas figuras em relação ao fundo. É verdade também que, na figura 89, vemos um casal interracial, estando o homem com o braço direito cruzado sobre o corpo, oferecendo este para sua esposa. Ela tem nitidamente traços negros, mas, como a mulher da fotografia analisada

anteriormente, tem o cabelo alisado. Os dois olham diretamente para a câmera, mas a distância entre eles provoca uma pequena angulação da postura, mirando o centro. As roupas claras, já mencionadas, dão um ar especial à cena, como que demarcando alguma comemoração.



Figura 89



Figura 90

Figuras 89 e 90, ambas pertencentes ao acervo do MP (produzidas na década de 1870).

Na imagem 91, vemos dois jovens negros. Do lado esquerdo da fotografia, o menino, sentado confortavelmente na cadeira de madeira, veste um terno visivelmente folgado em seu corpo; isso pode ser notado principalmente nas golas do paletó. A expressão é séria, porém sua forma relaxada de sentar exprime descontração. Sua roupa está em sintonia com a moda da época, já que os jovens retratados no século XIX reproduzem a sisudez da moda masculina, já que os trajes leves e mais claros só são difundidos bem no final do século XIX.

Postada ao seu lado, a menina tem o braço direito apoiado sobre uma mesa. Seu olhar é sério e direto. Seu vestido branco, com babados, aparenta não estar ajustado perfeitamente ao seu corpo. Notamos, inclusive, que as mangas estão ligeiramente enroladas, detalhe que é mais visível no braço esquerdo. Os cabelos estão penteados ao meio. É comum, nessa modalidade de fotografia, que o irmão mais velho assuma uma aparência mais sisuda, demonstrando certa liderança, repetindo, inclusive, a regra de expor o homem sentado e a mulher ao seu lado. Mas o detalhe mais significativo dessa imagem patenteia, novamente, a necessidade de afirmação da unidade familiar dos negros. Tal fato é marcante, principalmente se considerarmos que, historicamente, o fim da escravidão está em vias de efetivar-se, tornando-se óbvia a necessidade dessa população de se fazer ver, de mostrar que também a eles é possível a estruturação familiar.

Na fotografia 92, um jovem uniformizado posa ao lado da tradicional mureta de colunas usada no ateliê Photographia Americana, e sobre a qual ele se apóia, e onde coloca sua boina, parte inseparável do seu uniforme. Sua postura é séria. Mesmo parecendo ser uma vestimenta de trabalho, notamos que a manga do braço direito está curta e sua calça branca mostra-se amarrotada. O painel de fundo mostra uma paisagem e provoca um estranhamento entre os dois planos da imagem. Com relação às imagens da população negra feitas por Militão, nos parece que são viabilizadas pelo fato de existir uma confiança em relação ao seu estabelecimento. O século XIX, quando foram feitas as referidas fotografias aqui analisadas, segundo Sandra Koutsoukos é aquele no qual:

“(...) o momento histórico exigia que, além de *ser livre*, a pessoa nascida livre ou a alforriada *parecesse livre* para

os outros. Ela tinha que fazer uso de *símbolos* que indicassem a sua condição (...)"<sup>206</sup>.

Assim, a reprodução de valores, seguindo a moda em voga, garantiria a conquista de espaço numa sociedade exigente, competitiva e etnocêntrica, na qual se busca a aceitação, distanciando-se dos estigmas da escravidão. Desta forma, acrescenta a autora, mais que uma forma de aculturação, assiste-se à utilização de uma estratégia de aceitação, ascensão e sobrevivência<sup>207</sup>. Se isso é verdade, e acreditamos que seja, na cidade de São Paulo, o ateliê Photographia Americana aquele que permite uma maior identificação deste segmento na vivência do referido processo de inserção social.



Figura 91



Figura 92

Figura 91 e 92, ambas pertencentes ao acervo do MP (produzidas na década de 1870).

<sup>206</sup> Ibid, p. 99.

<sup>207</sup> CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade; uma história das últimas décadas da escravidão na Corte.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 213-4.

Ao observar tais imagens, somos convidados a admitir a existência da projeção da população negra, mesmo que copiando formas de representação da população branca. Isso também chama a atenção para a existência de alguma 'diversidade' na condição de vida entre os negros no país. Porém, se faz necessário reconhecer a existência de distintas possibilidades de inserção do negro na sociedade que se forma neste período do século XIX. Segundo Hebe Maria Mattos, a partir de 1850, com a extinção do tráfico internacional de escravos e com a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871, ocorre um crescimento acelerado dos processos de libertação de cativos, com a instituição de novas práticas, tais como: a não-separação de famílias, o direito a pecúlio e a aquisição da liberdade pelo próprio escravo. Por outro lado, com o fim da entrada maciça de escravos africanos no país, e com o conseqüente crescimento do tráfico interno para sanar problemas de mão-de-obra, vemos o encontro de escravos vindos de diversas localidades do país e que são possuidores de experiências diferenciadas<sup>208</sup>.

Segundo expusemos, a classe artística é também uma outra referência do trabalho deixado por Militão. Assim, nas figuras 93 e 94, vemos exemplos do despojamento demonstrado por esse grupo, na realização dos retratos no ateliê Photographia Americana. Na figura 93, a modelo sentada tem suas pernas cruzadas, mas, ao contrário do convencional da época, não deixa uma perna sobre a outra. Sua posição parcialmente aponta para o lado direito do fotógrafo e seu olhar se perde em algum ponto do ateliê. As suas botas são pretas e o fato da sua meia ser branca dá mais destaque às suas pernas. Ao fundo, um painel com paisagens, cuja composição destoa do primeiro plano. No

---

<sup>208</sup> A respeito da heterogeneidade da população negra nas últimas décadas do século XIX, consultar, entre outros: CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade – uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 e GEBARA, Ademir. **O mercado do trabalho livre no Brasil – 1871-1888**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

seu cabelo uma fita, também na cor branca, assim como a gola da sua vestimenta. No exemplo da figura 94, a modelo, fantasiada, abraça a cadeira com as pernas. Sentando de forma invertida. Sua fantasia, contrastando com uma meia calça que é branca, que destaca as suas pernas, que ganham ainda mais destaque pelo fato de os calçados serem escuros. A parte superior da sua blusa, ornada com babados, deixa seus ombros a mostra. O braço direito, apoiado na poltrona, segura o seu queixo, ajudando na fixação do corpo. O esquerdo descansa sobre a mobília.

Imaginamos que, em tais retratos, toda a dificuldade convencional da elaboração dos retratos, como a escolha da pose, a direção executada pelo retratista, é certamente amenizada, já que para um ator tal exercício é trivial.



Figura 93



Figura 94

Figuras 93 e 94, ambas pertencentes ao acervo do MP (produzidas na década de 1870).

Vamos a outros exemplos, nas figuras 95, 96, 97 e 98, temos também uma ótima mostra dos retratos de personagens do meio artístico paulistano, e também exemplos de casos nos quais se buscou a pose ideal. Difícil afirmar com certeza a maneira como foram feitas essas imagens, se produzidas como forma de apoio aos espetáculos, ou se fruto da relação comercial entre a clientela e o ateliê. Particularmente, acreditamos nas duas possibilidades. Mas o que de fato importa é que essas imagens existem numa quantidade considerável e permitem que possamos contemplar o circuito teatral paulistano e seus diversos personagens.

Pois vejamos as duas séries que foram colocadas em seqüência pelo fotógrafo nos livros de controle do ateliê. Nelas, vemos atrizes que, ao que tudo indica, estão à procura da pose ideal. Na figura 95, o modelo feminino repousa o corpo sobre a poltrona com franjas, cadeira que foi colocada de costas para o retratista. O olhar do modelo desvia-se do fotógrafo, focando-se em algum outro ponto do ateliê. Seus braços estão relaxados sobre o corpo e, na mão direita, vemos que segura o que parece ser um leque fechado.

Na imagem 96, por sua vez, de certo modo réplica da primeira, a cadeira usada na construção da cena foi colocada de frente para o fotógrafo e ocupa o lado direito do registro, sendo agora utilizada para dar apoio ao pé esquerdo do modelo. As pernas abertas demonstram um desembaraço pouco visto na maior parte das fotografias do acervo. O braço esquerdo tem o cotovelo apoiado sobre a perna e a mão sustenta a cabeça. O braço direito, solto e posicionado paralelo ao corpo, segura o mesmo leque. Um cinto aperta o quadril, a roupa colante ostenta franjas nas partes inferior e superior da peça, exatamente da mesma maneira que a poltrona, o que acaba dando à imagem um equilíbrio cênico não encontrado na anterior. O modelo veste a mesma calça colante branca, com pequenas bolas escuras. O branco da calça e roupa contrasta com a bota preta - a mesma cor dos

seus cabelos cacheados. Militão obtém com isso um equilíbrio entre os tons claros e escuros, pois as extremidades do corpo do modelo – cabelos e calçados – exibem tons escuros, opondo-se ao centro marcado por tons mais claros. Nas duas fotografias, Militão abre mão de um importante recurso cênico das *cartes de visite*: o painel de fundo. Ao excluir a paisagem de fundo dos retratos, destaca-se o modelo, sua vestimenta e, também, os móveis, que atingem uma projeção maior.



Figura 95



Figura 96

Figuras 95 e 96, ambas pertencentes ao acervo do MP (produzidas na década de 1870).

Na seqüência das figuras 97 e 98, vemos outra demonstração da busca da pose ideal. Colocadas em seqüência nos álbuns (assim como no exemplo anterior), observamos mais uma vez a presença de dois aspectos: descontração e, ao mesmo tempo, a procura de uma pose ideal. Nas duas imagens a retratada ostenta um ar mais informal que o convencional, só observado no caso das fotografias de atores, que é

prender entre as pernas a poltrona, a mesma utilizada na série anterior. A cadeira passa assim de elemento de fundo à parte integrante da indumentária da atriz. Na figura 97, seus braços cruzados se apóiam sobre o encosto superior do móvel; os pés enlaçados vestem sapatilhas escuras. Parcialmente escondida, a vestimenta apresenta babados nos extremos, o que provoca, nesse caso, uma simetria direta entre a roupa e a cadeira. Parcialmente inclinado para o seu lado direito, seu rosto projeta o olhar para algum ponto do ateliê. Seus lábios carnudos e os cabelos crespos são indícios evidentes de que se trata de uma mestiça. Ao fundo, o painel sugere que a retratada esteja num espaço interno, como, por exemplo, uma grande sala, mas, na verdade, o que vemos é um painel no qual a pintura realizada reproduz essa visão. Na segunda fotografia (figura 98), feita com exatamente os mesmos recursos cênicos, a atriz senta-se do mesmo modo na cadeira. As diferenças entre as duas imagens residem em dois pontos: a posição dos seus braços e a direção do seu olhar. Na segunda fotografia, o braço esquerdo apóia-se com o cotovelo sobre a cadeira. O queixo apóia-se levemente sobre o braço, gesto que sinaliza a direção para seu olhar, sério, voltado para o lado esquerdo do fotógrafo. Essa fotografia permite, ainda, que reflitamos no fato de que algo tão simples quanto o direcionamento do olhar mude de forma substancial a retórica da imagem.



Figura 97

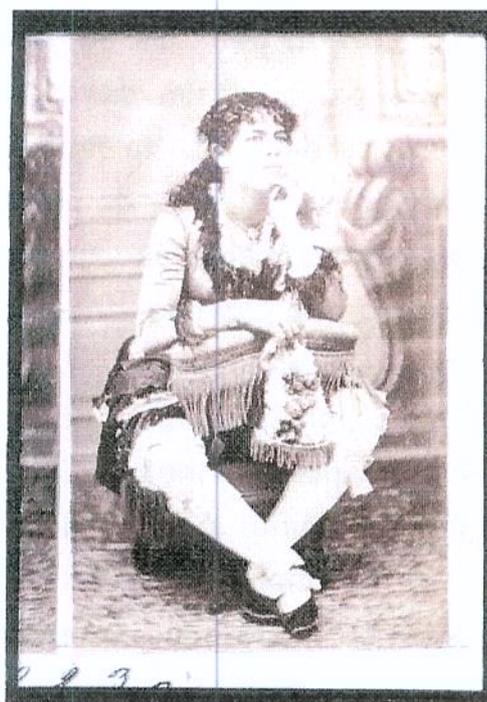


Figura 98

Figuras 97 e 98, ambas pertencentes ao acervo do MP (produzidas na década de 1870).

Acreditamos que, quando vinham a São Paulo, os grupos teatrais de outras localidades, sobretudo da capital, tinham contato com Militão. Para a pacata cidade, a chegada de forasteiros surgia como um dos momentos de quebra da monotomia da comunidade local. Era uma grande “alegria para toda a cidade quando no teatro São José estreava alguma das afamadas Companhias da Corte (...)”. Compostas por uma “interessante miscelânea racial (...)”, sendo na maior parte os componentes oriundos da colônia portuguesa; a trupe e seus artistas mantinham uma estreita relação, por exemplo, com o meio estudantil<sup>209</sup>. Não é difícil imaginarmos que Militão de alguma forma faz parte da vida social destes grupos, quem sabe recebendo-os.

Após mais de duas décadas de atividade como fotógrafo, no ano de 1884 Militão coloca o ateliê Photographia Americana à venda. Em

<sup>209</sup> PEREIRA, Everaldo Vallim. “Reminiscências acadêmicas - 1887-1891”, In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador). **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 207.

suas correspondências podemos aferir alguns dos motivos da sua decisão. Ele alega, por exemplo, a falta de “(...) um profissional retocador, além de um gerenciamento melhor - coisa que seu gênio acanhado atrapalhava (...)”. Manifestando inclusive a possibilidade de procurar um sócio que “(...) compense sua timidez, alguém que lhe ajude a ‘tocar’ o negócio”. Depois de mais de um ano de tentativas de venda, acaba por liquidar o Photographia Americana. É quando, definitivamente, em outubro de 1885, envia ao procurador da Câmara Municipal e ao coletor de Rendas Gerais o aviso de que estaria fechando seu estabelecimento, leiloando os utensílios do ateliê, que foram vendidos, com exceção dos pertences pessoais<sup>210</sup>. Como podemos ver em anúncio publicado em um jornal local (figura 99).



Figura 99, reprodução do livro "Noticiário Geral da Photographia paulistana" (GOULART & MENDES, 2007, p. 166).

O historiador Candido Domingues Grangeiro nos mostra como, por meio da documentação descritiva dos bens que foram leiloados,

<sup>210</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. Op. Cit., 1993, p.158-65.

podemos conhecer o estabelecimento Photographia Americana. A casa na Rua da Imperatriz é um sobrado que possui espaços distintos: uma sala de espera, um depósito de material, um laboratório de produtos para revelação e áreas administrativas, uma oficina de acabamento e provavelmente uma sala onde é possível escolher e vestir as roupas do ateliê. Ainda, por meio do leilão efetuado podemos saber um pouco mais a respeito dos produtos lá comercializados, entre eles: *pass-partout*, cartões, produtos químicos, chapas secas<sup>211</sup>.

Ao procurar compreender a trajetória profissional de Militão, torna-se extremamente importante entender os motivos que o levaram a fechar o ateliê. Podemos, como ele mesmo indica, considerar a sua dificuldade no gerenciamento do estabelecimento, já que, como vimos, a estrutura de funcionamento de um ateliê fotográfico obriga-o a acumular as funções de fotógrafo e de gerente, tarefas que ele parecia não combinar satisfatoriamente. A necessidade de desempenhar várias funções, tais como o atendimento, a contabilidade, a manutenção das instalações, a compra de novos equipamentos etc. podem ter trazido dificuldades adicionais. Por outro lado, a concorrência deve ser considerada como um fator determinante da derrocada do estabelecimento.

A verdade é que, já ao se tornar proprietário do ateliê Photographia Americana, ele de imediato enfrenta a chegada de novos concorrentes, instalados na cidade no mesmo momento. Os principais são o Photographia Allemã, de Carlos Hoenen, inaugurado no mesmo ano e, posteriormente, em 1882, é aberto o de Alberto Henschel & Cia., o primeiro, anunciando nos jornais locais o seu retorno da Europa, onde estudou novas técnicas da fotografia, trazendo em sua bagagem, inclusive, um recurso pouco difundido no Brasil: as chapas secas à base de gelatina. Ainda no ano de 1885, o francês Jean Georges Renouveau muda-se do Rio de Janeiro para São Paulo e se instala na

---

<sup>211</sup> GRANGEIRO, Candido Domingues. Op. Cit., 1993, p. 139-40.

Rua Direita, número 6. Fica claro que o mercado fotográfico é muito competitivo e a concorrência na cidade se intensifica a cada ano<sup>212</sup>.

Outro fator a ser considerado diz respeito à facilidade para os deslocamentos entre São Paulo e as outras cidades da província e do Império. É relevante lembrar, por exemplo, as ligações ferroviárias entre São Paulo e o Rio de Janeiro, promovidas pela implantação da Ferrovia D. Pedro II, ou o avanço dos trilhos para o interior da província que, aos poucos, atende parte da clientela cativa dos estabelecimentos comerciais da cidade, entre eles, os ateliês fotográficos. Inúmeras famílias podem agora visitar a cidade do Rio de

Janeiro e, muito possivelmente, trazer da capital um retrato tirado por um fotógrafo 'da corte'.

O fato é que Militão encerra suas atividades e, após o leilão do seu estabelecimento, parte para a Europa. É pouco depois do seu retorno ao Brasil, em 1887, que ele publica o mais importante documento existente a respeito da cidade de São Paulo no século XIX, o *Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo*<sup>213</sup>.

Com relação às *cartes de visite* por ele deixadas, devemos salientar que elas nos mostram um aspecto revelador e estimulante. Dois fatores nos parecem determinantes na particularidade de tal produção. Primeiramente, com relação a clientela negra, fruto de proximidade com a Igreja do Rosário e, por outro, a sua relação estreita com a classe artística. Nesse sentido, ele nos apresenta aspectos subjetivos muito interessantes do ofício fotográfico, nos ajudando a entender melhor esse processo em nosso país.

---

<sup>212</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 2000, p. 44-64.

<sup>213</sup> Vendido no formato de 'álbum encadernado', pelo preço de 50\$000 (cinquenta mil réis), o *Álbum Comparativo* é fruto do reaproveitamento de paisagens urbanas, não vendidas pelos ateliês por onde passou, bem como de devoluções de fotos enviadas a outros ateliês e livrarias. É certamente um dos mais importantes documentos já publicados sobre a cidade de São Paulo em todos os tempos. TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. Op. Cit. 1981.

## 6.2 Paula Ramos, o fotógrafo itinerante

Manoel Maria de Paula Ramos nasceu no dia 10 de novembro de 1835, em Santo Hidelfonso, na região da cidade do Porto, em Portugal. Posteriormente, migrou para o Brasil, fixando-se na cidade de Valença, província do Rio de Janeiro. Veio, especificamente, no momento em que a região se desenvolve, sobretudo por seu pioneirismo na produção de café. Paula Ramos casou-se com Carolina Maria de Souza, com quem teve um filho que faleceu ainda jovem. Depois, teve outro filho com Delfina Maria da Conceição, com quem não chegou a se casar<sup>214</sup>.

Estudou odontologia na capital imperial, retornando a Valença onde manteve seu consultório, em anúncio do *Almanak Laemmert* ele divulga seus serviços, no ano de 1877, alertando que "Cura e opera grátis aos pobres" (Figura 100).



Figura 100, reprodução do *Almanak Laemmert* de 1876.

Paralelamente a odontologia, foi fotógrafo itinerante, sendo detentor de um trabalho extremamente peculiar e que indica o poder de

<sup>214</sup> Dados contidos numa auto apresentação feita de próprio punho por Paula Ramos e que abre o seu testamento. "Testamento de Manuel Maria de Paula Ramos" Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro RJ.

adaptação possível nas padronizadas normas de produção das *cartes de visite*, adaptando-as para as condições técnicas locais. A nosso ver, o trabalho de Manuel de Paula Ramos merece destaque também pela interessante busca de clientela nas fazendas, tendo se configurado referencia na região.

Dentre as séries de trabalhos realizadas, uma delas chamou nossa atenção. Ela é formada por aproximadamente 25 fotografias *carte de visite*, que aparentam ter sido feitas numa mesma oportunidade, na fazenda Pau Grande, propriedade dos Ribeiro de Avellar. Sabemos que ele desenvolveu sua atividade em outras propriedades, sem, no entanto, que as imagens estejam hoje arquivadas num conjunto similar em quantidade a que encontramos<sup>215</sup>. A fazenda Pau Grande, do Barão de Capivari, fica em Paty do Alferes, e foi visitada por Paula Ramos mais de uma vez (veja a localização no mapa 2, página 156, reproduzido do *Almanak Laemmert* de 1866).

A propriedade em questão, e tantas outras da região, é um empreendimento típico da primeira etapa do fomento da cultura cafeeira no Brasil, especificamente no Vale do Paraíba Fluminense, atividade essa gerada imediatamente após a crise da mineração. No esteio do apogeu da atividade cafeeira ocorreram várias transformações sociais, com o surgimento de novos atores, como por exemplo, as companhias de colonização e os grandes proprietários fundiários, parceiros do aparato burocrático do Segundo Império.

Nessa fase, os centros administrativos foram organizados pelos cafeicultores, com apoio da Igreja e prestigiados pelo império. Por onde passavam as estradas, fundavam-se vilas de comércio,

---

<sup>215</sup> O pesquisador e colecionador Roberto Menezes de Moraes mantém essa série; há décadas busca reunir o material do referido fotógrafo.

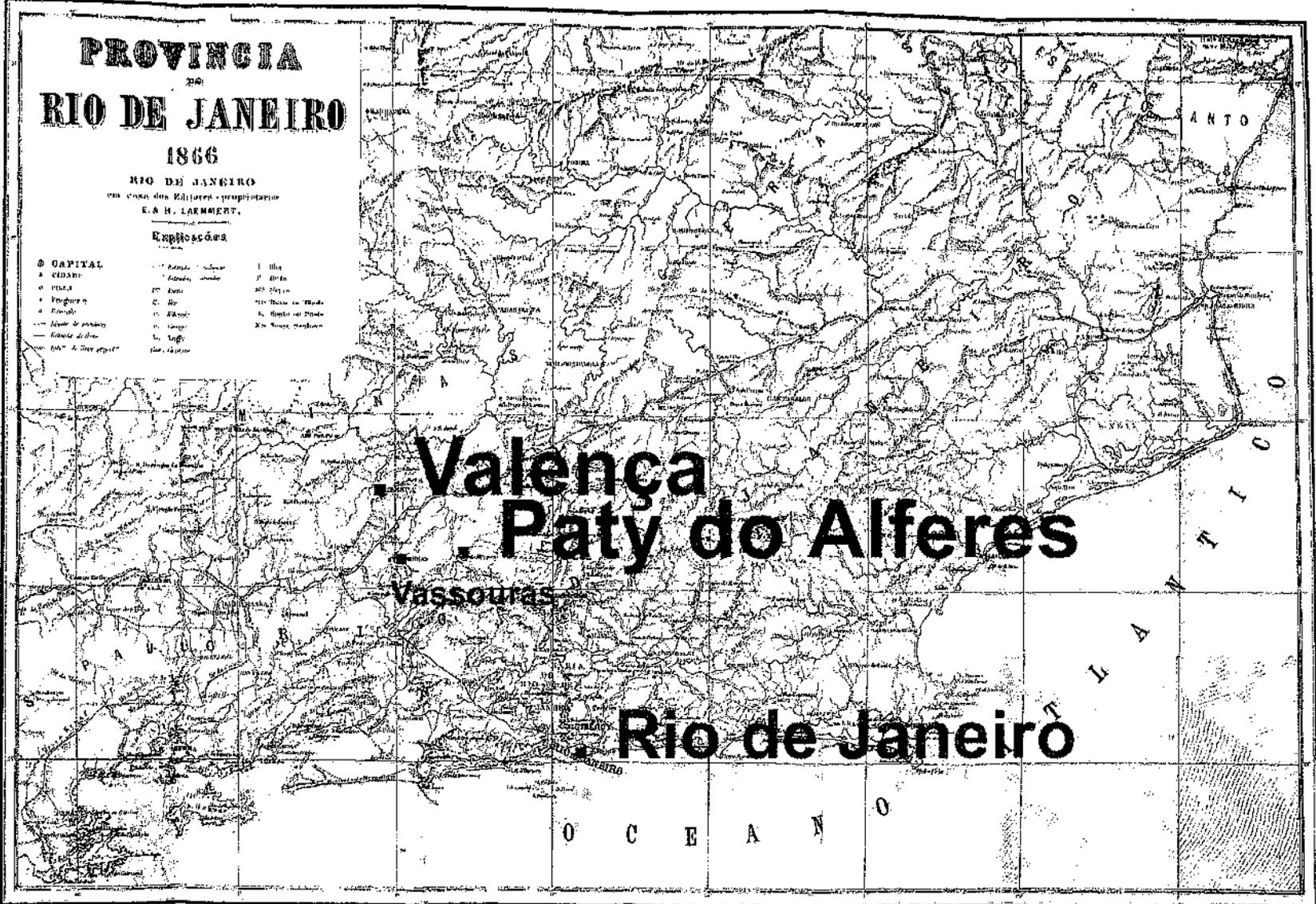
# PROVINCIA RIO DE JANEIRO

1866

RIO DE JANEIRO  
em uma das Edições - proprietario  
E. & H. LARMIER.

### Explicação

- |                    |                    |          |
|--------------------|--------------------|----------|
| ○ CAPITAL          | — Estrada de ferro | 1. Ilha  |
| ● CIDADÃO          | — Estrada de ferro | 2. Ilha  |
| ○ VILA             | — Estrada de ferro | 3. Ilha  |
| ○ Freguesia        | — Estrada de ferro | 4. Ilha  |
| ○ Freguesia        | — Estrada de ferro | 5. Ilha  |
| — Estrada de ferro | — Estrada de ferro | 6. Ilha  |
| — Estrada de ferro | — Estrada de ferro | 7. Ilha  |
| — Estrada de ferro | — Estrada de ferro | 8. Ilha  |
| — Estrada de ferro | — Estrada de ferro | 9. Ilha  |
| — Estrada de ferro | — Estrada de ferro | 10. Ilha |



Valença  
Paty do Alferes  
Vassouras  
Rio de Janeiro

151

diminuindo a distâncias entre as zonas rurais e urbanas. Segundo Corrêa, nos moldes do período, o princípio do século XIX é marcado pelo processo acelerado de urbanização, articulando regiões autônomas e distantes a um mesmo sistema econômico<sup>216</sup>. Neste momento, a aristocracia está a serviço de um espírito de brasilidade, povoando e organizando o interior com seus latifúndios. No bojo desta transformação, os núcleos habitacionais do Paraíba Fluminense são elevados à categoria de vilas; a título de exemplo, tornam-se vilas, Rezende em 1786, Itaguaí em 1818, Paty do Alferes em 1820, Valença em 1823 e Vassouras em 1833.

O patriarca da família Avellar, que recebe o fotógrafo Paula Ramos, é filho natural de Joaquim Ribeiro de Avellar, o barão de Capivari e de uma senhora casada, moradora da vila de Paty do Alferes. Foi criado sob a orientação do pai e das tias paternas, na Fazenda do Pau Grande. Posteriormente foi educado na Europa e, ao voltar, casou-se, em 1849, com Marianna Velho da Silva, sobrinha do Visconde de Macaé e da Baronesa de Jacotinga. Da união geraram 10 filhos, dentre os que sobreviveram estão Maria José Velho de Avellar e Antônio Ribeiro Velho de Avellar, que, posteriormente, veio a ser advogado e deputado estadual<sup>217</sup>.

Mantiveram uma relação de proximidade com a família imperial, chegando a ceder uma propriedade para que as princesas Isabel e Leopoldina passassem suas núpcias<sup>218</sup>. Mas é a fazenda o ponto de conexão e onde a família vive. Segundo Roberto Menezes de Moraes:

“(...) passa pela fazenda o cirurgião dentista e fotógrafo residente em Valença, Manoel de Paula Ramos, e toda a família é

---

<sup>216</sup> CORRÊA, R. L. “Hinterlândias, hierarquias e redes: uma avaliação da produção geográfica brasileira”, In: Revista Brasileira de Geografia V. 3. Rio de Janeiro: 1989.

<sup>217</sup> MAUAD, Ana Maria. Op. Cit., 1997, p. 220.

<sup>218</sup> MORAES, Roberto Menezes de. **Os Ribeiro de Avellar na Fazenda Pau Grande**. Niterói: Editora Laser, 1994, p. 14-9

fotografada: os viscondes, os filhos, o Barão de Capivari, a tia, o primo Salter, as crianças e os carneiros (...)"<sup>219</sup>.

Tais imagens, datadas de 1870, feitas em série e demonstrando serem realizadas de uma só vez, selecionamos para nossa pesquisa. Observemos primeiramente duas imagens individuais, figuras 101 e 102, nas quais aparecem o senhor Joaquim Ribeiro de Avellar e sua esposa Marianna Velho de Avellar. Tais fotografias, feitas na varanda da propriedade, usam mobília da própria casa; interessante, também, notar o uso de uma esteira de palha, típica da região. A historiadora Mariana Muaze comenta que os retratos eram feitos distantes "(...) da pompa e profissionalismo dos melhores estúdios com os quais estavam acostumados (...), contudo a precariedade não parecia importar: esteiras no chão e cortinas com bainhas rasgadas"<sup>220</sup>. A nosso ver, é importante observar que o "profissionalismo", no caso dessa produção, está exatamente na capacidade de adaptação à realidade local, a esteira, por exemplo, é típica da localidade, marcando uma maneira bem interessante de adequação ao contexto em questão. Substituindo alguns componentes e adaptando outros, ele refaz as tão difundidas formas de produção.

Na figura 101 vemos, além da esteira, a precariedade do painel de fundo, cuja textura se mostra rasgada na parte inferior, entre a esteira e o painel, sobra um espaço pelo qual podemos notar a parede ao fundo. A mobília, trazida para a varanda da casa da fazenda, mostra apenas uma de suas extremidades, sendo bem diferente do tipo de mesa usado nas composições em estúdios. Atrás do retratado, notamos a base da haste de fixação do modelo. Sua roupa apresenta um aspecto abarrotado, que indica as formas possíveis de se usar as vestimentas finas num contexto tipicamente rural. Na figura 102, Marianna Velho usa um vestido que cobre alguns dos objetos usados na cena e que

---

<sup>219</sup> Ibid, p. 23.

<sup>220</sup> MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Op. Cit., 2006, p 323.

notamos no exemplo anterior. Não vemos o limite do painel, nem a haste de fixação, por exemplo. A mesa usada na composição aparece coberta por uma toalha, e, sobre ela, vemos um conjunto de cinco livros, cuja função é meramente simbólica. Ela posa sentada, seu olhar é direto para o fotógrafo e a cadeira usada para a pose mostra uma das extremidades, atrás de suas costas. Nas duas fotografias se utiliza uma cortina, que cobre a lateral esquerda da fotografia. Comparando com retratos feitos em outros estúdios, eles aparentam usar roupas de uso cotidiano, o que fica mais evidente na vestimenta de Joaquim.



Figura 101



Figura 102

Figuras 101 e 102, ambas da coleção RMM (produção de 1870).

Na figura 103 observamos o casal, em fotografia feita na mesma ocasião. Posa numa composição tradicional, Joaquim sentado, tem um semblante sério e seu olhar é direto, Marianna, ao seu lado, numa demonstração de submissão, típica da sociedade patriarcal da qual

fazem parte, o homem aparece ocupando o espaço central da fotografia. Isso fica mais evidente pela maneira que Marianna repousa as mãos sobre o ombro do esposo, "(...) sinal de companheirismo e obediência condizente com a representação de esposa dedicada e vigente na sociedade oitocentista"<sup>221</sup>.

Na figura 104, vemos uma composição que mantém a mesma posição do patriarca, mas com o fotógrafo dando um distanciamento maior com relação à cena. Joaquim agora é retratado cercado pela família. Interessante notarmos que ele não muda quase nada na sua expressão, ficando a adaptação a cargo dos outros modelos. Além de Joaquim, estão na fotografia José Maria, Julia, Marianna, Luíza e Antonio. A distância imprimida por Paula Ramos nos permite ver a adaptação da cortina e a extensão da esteira de palha, usadas para a montagem da cena.

---

<sup>221</sup> MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 319.



Figura 103

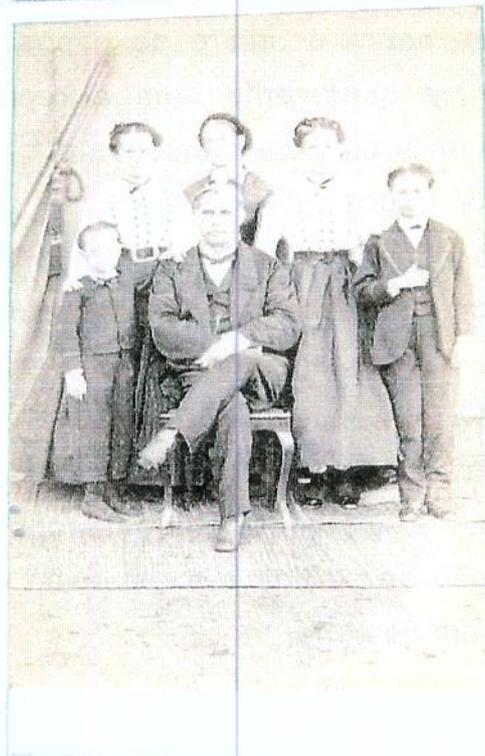


Figura 104

Figura 103 e 104, ambas pertencentes a coleção RMM (produção de 1870).

Como temos salientado no decorrer do trabalho, uma das prioridades quanto à execução dos retratos é a procura da pose ideal. As figuras 105 e 106 demonstram que, na visita de Ramos, não foi diferente. A série de imagens mostra Madame Doyen, a governanta da casa. Isso mostra que, mesmo em condições adversas, certas práticas se mantêm. Na série vemos alguns exemplos de retratados que buscaram mais de uma pose. Em outros casos, notamos que um outro retratado repetiu a composição usada anteriormente por outra pessoa. Como na figura 107, na qual Marianna faz a mesma pose feita por governanta da família, madame Doyen (Figura 105). Em tais imagens, podemos notar algo bastante interessante, que é o fato da cortina

cênica estar fixada por meio de pregos presos à parede, numa clara demonstração da capacidade de adaptação de Paula Ramos.



Figura 105



Figura 106

Figuras 105 e 106, ambas da coleção RMM (produção de 1870).



Figura 107, pertencente a coleção RMM (produção de 1870).

Imaginamos que Paula Ramos deva ter ficado horas com o grupo, discutindo em conjunto as possibilidades de construção da imagem, mas, ao contrário, dos ateliês, que são divididos em espaços específicos, nesse caso, ele se expõem diretamente às vontades das pessoas. A bem da verdade, a atividade em questão, por ser realizada em condições diferenciadas, tem à disposição uma quantidade reduzida de aparatos cênicos. Imaginamos que ao fotógrafo apresentam-se poucas possibilidades de mudanças a oferecer aos retratados. Outra questão a se considerar é o fato de, pela quantidade de indivíduos e pela variedade de composições, com mudanças de pose e em alguns casos de roupa, e, ainda, a necessidade de se fazer uma finalização nas imagens, cortando-as e colando-as sobre os cartões. A análise desses fatos nos leva a crer na possibilidade de Paula Ramos ter consigo um ou dois ajudantes, já que as tarefas necessárias são

múltiplas. Acreditamos, também, na hipótese do fotógrafo ser um hóspede da família, até em razão da distância e dos meios de locomoção existentes. A distância entre Valença e Paty do Alferes é de aproximadamente 60 quilômetros, passando antes por Vassouras e, de Paty do Alferes a fazenda, são mais 15 quilômetros.

Mas as diferenças não estão apenas na representação ou adaptação das regras vigentes, já que as *cartes de visite* em questão são feitas sobre um cartão bem mais simples que os tradicionais, num tipo de gramatura voltada especialmente à atividade itinerante. Muito mais modesto que o habitualmente usado nos estabelecimentos urbanos, além de ser mais fino, ele não contém o logotipo do ateliê. Por conta disso, Paula Ramos faz no verso das fotos uma assinatura, que era a sua marca, colocada de forma centralizada no cartão (figura 108).

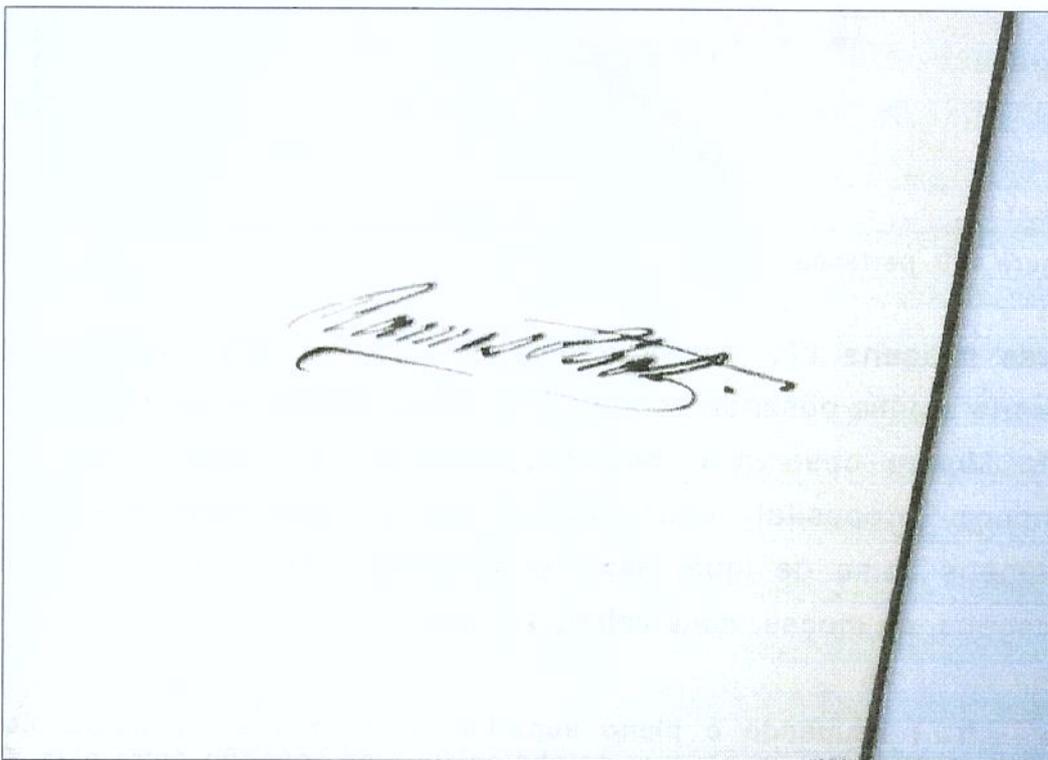


Figura 108, pertencente a coleção RMM.

Em outros cartões encontramos, também, uma espécie de marca d'água, num dos cantos, mas observamos, em todos os cartões analisados, que não há boa definição na impressão (figura 109).

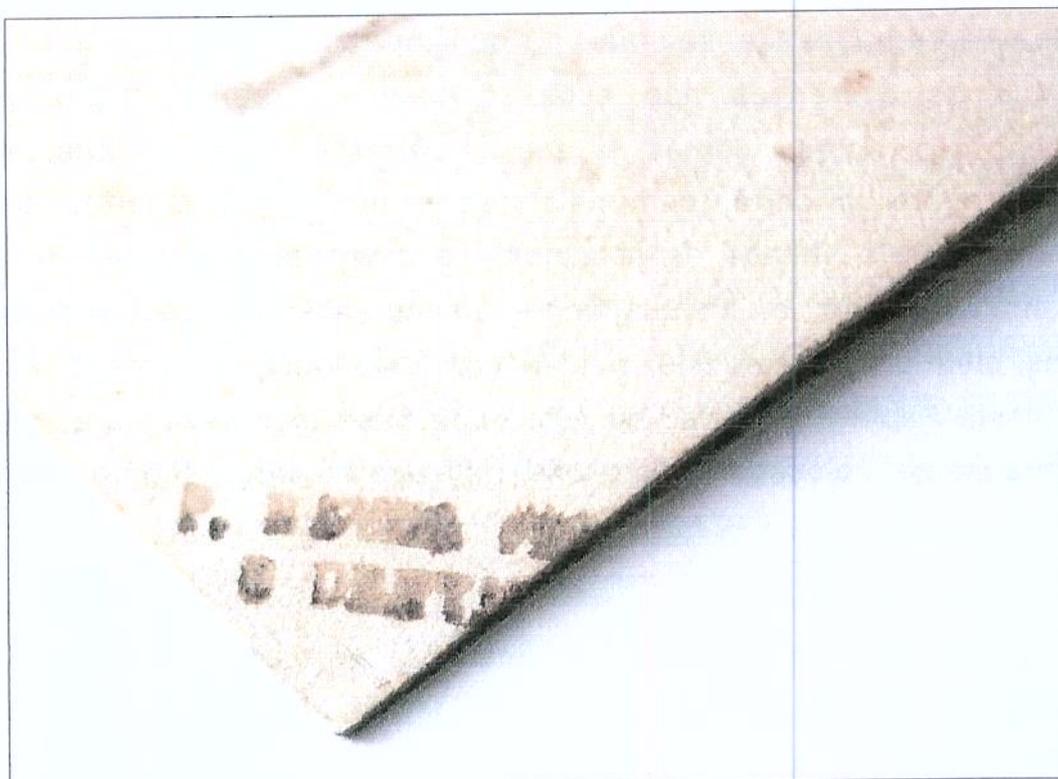


Figura 109, pertencente a coleção RMM.

Nas imagens 110 e 111, vemos os irmãos Luíza posando com José Maria e Júlia posando com Antonio. Com relação a esses retratos, Mariana Muaze observa o fato de haver um equilíbrio, uma “(...) semelhança proposital entre as imagens, que identifica seus personagens como de igual importância dentro do grupo familiar”<sup>222</sup>. Nas imagens, as moças, mais velhas aparecem:

“(...) ocupando o plano superior do espaço de figuração com vestimentas iguais que estabeleciam uma conexão entre elas. Os meninos, cada um com uma roupa condizente com sua idade,

<sup>222</sup> Aqui, tomamos emprestado da autora não só sua observação, mas também a disposição do material fotográfico. MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 323.

dispunham-se sentados, no plano inferior do espaço da figuração” (MUAZE, 2006, p.323).



Figura 110



Figura 111

Figuras 110 e 111, ambas pertencentes a coleção RMM (produção de 1870).

Assim como os adultos, os filhos também tiveram direito aos retratos individuais. Se no caso da fotografia de Júlia, exposta na figura 112, percebemos uma composição convencional, não é o que vemos no retrato do seu irmão, Antônio Ribeiro, retratado aos 11 anos (figura 113). Julia, na figura 112, faz uma composição bastante semelhante àquela já utilizada por sua mãe e por madame Doyen (figuras 105 e 107), mas Antonio, ao se retratar, trás consigo um ícone da sociedade rural, posando ao lado de um cabrito. A pose é muito interessante, ele segura na mão esquerda seu chapéu que, além do seu terno, é sinal de distinção. Ele veste um paletó, sob esse um colete, seus sapatos mostram certo brilho. Sua mão direita repousa sobre a cabeça do

animal. Ambos, pela coloração escura, ganham uma interessante projeção na cena, destacando-se diante do fundo na cor clara, no qual notamos a parte estragada do painel. A simbiose que se faz é interessante, pois congrega os valores vindos dos modismos europeus, mas os coloca, literalmente, lado a lado, como símbolos de uma sociedade que se forma sobre os pilares de uma economia agrária.



Figura 112



Figura 113

Figuras 112 e 113, ambas pertencentes a coleção RMM (produção de 1870).

Na figura 114, vemos José Maria, aos 6 anos, que posa ao lado de um carneiro. Ao contrário da fotografia anterior, nesse caso o destaque não é tão grande, pois o animal de pelo branco não ganha tanta projeção diante do fundo de coloração clara. Atrás do modelo, como na fotografia do seu irmão Antonio, nela vemos a base da haste de fixação. Detalhe que pode ser percebido atrás de seus pés.

Com relação à circulação, tais imagens são importantes para a afirmação da própria família, para Mariana Muaze as fotografias fluem:

“(...) numa rede de sociabilidade e amizade com a qual queriam ser identificados. A compreensão desejada depende das regras culturais compartilhadas pelos indivíduos envolvidos na sua produção, consumo, troca, organização e recepção”<sup>223</sup>.

Nesse sentido, a precariedade vislumbrada na produção está dentro de um discurso típico da sociedade agrária oitocentista brasileira. Muitas são colocadas dentro das correspondências, fazendo um jogo de complementação da linguagem escrita.

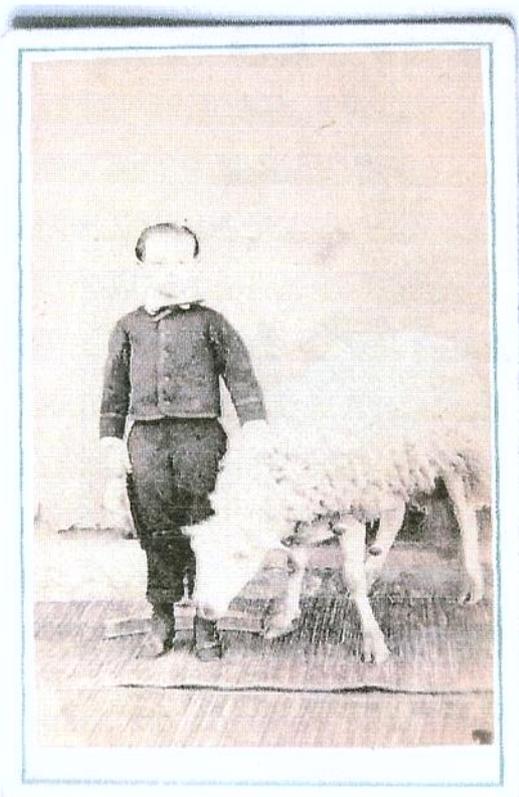


Figura 114, pertencente a coleção RMM (produção de 1870).

<sup>223</sup> MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 287.

Na figura 115, vemos Elisa Velho de Avellar, a filha mais nova. Interessante o fato de que, mesmo fazendo parte, ela ter sido excluída da composição que une todos os membros da família. Mas ela, aos 3 anos, ganha seu retrato individual, e aparentemente “(...) foi vestida com sua melhor roupa (...) enfeitaram-na com brincos de argola, laços de fita nos punhos” <sup>224</sup>. Ao fundo, vemos novamente a haste de fixação do modelo, o que parece não ser o suficiente, já que a pose determina que ela agarre a cadeira, ganhando maior imobilidade.



Figura 115, pertencente a coleção RMM (produção de 1870).

Os últimos exemplos que veremos diz respeito a imagens feitas em outra propriedade cuja localização desconhecemos, assim como os nomes dos retratados. Primeiramente, vamos observar que a pose da figura 116 emprega a mesma técnica de imobilização que a figura 115 repete, com a criança segurando com as mãos, mas que, por ser outro

<sup>224</sup> MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Op. Cit., 2006, p. 322.

local, mostra outra mobília. Entre as imagens 116 e 117 vemos a semelhança da pose, e até a mesma mobília, mas observamos que apenas na fotografia do menino é notada a base da haste de fixação do modelo. Um detalhe chama a atenção, que é o fato de Paula Ramos usar um tapete sobre a esteira, o que pode significar uma exigência do retratado, buscando atenuar a aparência da improvisação.



Figura 116



Figura 117

Figuras 116 e 117, pertencentes a coleção RMM (datação desconhecida).

Possivelmente passando por problemas de saúde incontornáveis, Manuel Maria de Paula Ramos faz um testamento (figura 118). No documento, ele assume não ter muitos bens e, ainda, confessa ter contraído dívidas, principalmente após a morte de sua esposa. Mesmo assim, ele deixa para sua sobrinha e afilhada a quantia de cem mil réis e pede que vinte mil réis sejam “(...) repartidos pelos pobres e

necessitados dessa cidade (...)", sendo mil para cada um deles. Com relação ao seu funeral, manifesta o desejo de ser enterrado "(...) num caixão da Santa Casa de Misericórdia e carregado pelos pobres, para os quais se pagará a quantia de dois mil réis para cada um deles"<sup>225</sup>.



Figura 118

Figura 119

Figuras 118 e 119, ambas pertencentes ao MJRJ

Procurando conhecer melhor Paula Ramos, além do seu testamento fizemos uma atenta leitura do seu inventário (figura 119), que apresenta alguns bens por ele deixados. O documento indica que, por determinação judicial, proferida em 1º de julho de 1887, o conjunto de bens deveriam ser levados a leilão público, realizado dois dias depois na cidade de Valença. Certamente serviu para ajudar no pagamento das dívidas deixadas por ele. Entre os bens listados temos alguns relacionados à atividade odontológica, como “uma cadeira de

<sup>225</sup> Testamento de Manuel Maria de Paula Ramos – Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro RJ.

dentista”, “duas chapas de aço para dentaduras”, “uma caixinha com artigos de dentista” e “uma pinça”.

Há, ainda, a descrição de objetos pessoais, como por exemplo, “duas estatuetas de gesso”, “uma estante grande”, “um dicionário popular”, “quatro gravuras”, “duas cadeiras”, “um banco”, “uma cafeteira”, “um espelho pequeno”, “três bengalas”, “uma comadre”, “uma rede com argolas”, “uma cama de casal”, “duas canastras velhas”, “um serrote”, “vinte três peças de louça”, “duas palmatórias”, “uma cavalo arriado”, duas esporas”, um “livro de história natural”, entre outros.

Dos materiais relacionados à atividade fotográfica, descreve-se a presença de “dois cortinados”, “vinte cinco quadros porta retratos”, “dois porta cartões de vidro”, “três quadrinhos de cartão”, “uma caixinha com vidro para retratos” e o principal objeto que encontramos: “duas máquinas de tirar retratos”, vendidas por cento e trinta mil réis e arrematadas por Paulo Chambelland<sup>226</sup>.

Ao que tudo indica, ele manteve até o final da vida as duas profissões, a presença das duas máquinas, até o fim da sua vida, é um indicativo disso. Mas de todos os bens por ele deixados, acreditamos que as fotografias *carte de visite*, são o que há de mais valioso. Seu trabalho nos mostra que ele, chegando à região, viu um filão comercial na emergente sociedade agrária. Ao fazer seu ofício, permitiu uma forma de representação bastante interessante, cuja apresentação dos indivíduos se mostra numa reluzente assimilação de valores e modismos, mas que nitidamente se mesclam com ícones agrários. Ao mesmo tempo, suas maneiras improvisadas de uso dos objetos cênicos dão fôlego à nossa crença de que a mediação é parte fundamental na realização de tais retratos, articulando o desejo e a idealização, materializando no espaço dos cartões fotográficos vontades germinadas no campo social.

---

<sup>226</sup> Inventário de Manuel Maria de Paula Ramos – Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro RJ.

### 6.3 Christiano Junior, vendo a rua da sala de poses

Nascido no ano de 1832, na Ilha das Flores, arquipélago de Açores, Portugal, José Christiano de Freitas Henriques Júnior se muda para o Brasil no ano de 1855, chegando ao país acompanhado de sua esposa e dois filhos. Inicia a atividade fotográfica por volta de 1860, na Rua do Comércio, em Maceió, Alagoas, onde mantém estúdio até 1862. Pouco depois, em 1863, transfere-se para o Rio de Janeiro, inicialmente atendendo no Hotel Brisson, na Rua da Ajuda, 57-B; um ano depois, ele está no Photographia do Comércio, à Rua São Pedro 69, tendo como sócio Fernando Antonio de Miranda. Em 1865, tem ateliê na Rua da Quitanda 53 (para melhor compreensão, vejamos o mapa 3, página 202, do acervo da Biblioteca Nacional), desta feita, sozinho<sup>227</sup>. Pouco depois, em 1866, associa-se a Bernardo José Pacheco e funda o ateliê Christiano Jr. & Pacheco (figuras 120 e 121, exemplo de fotografia do ateliê).

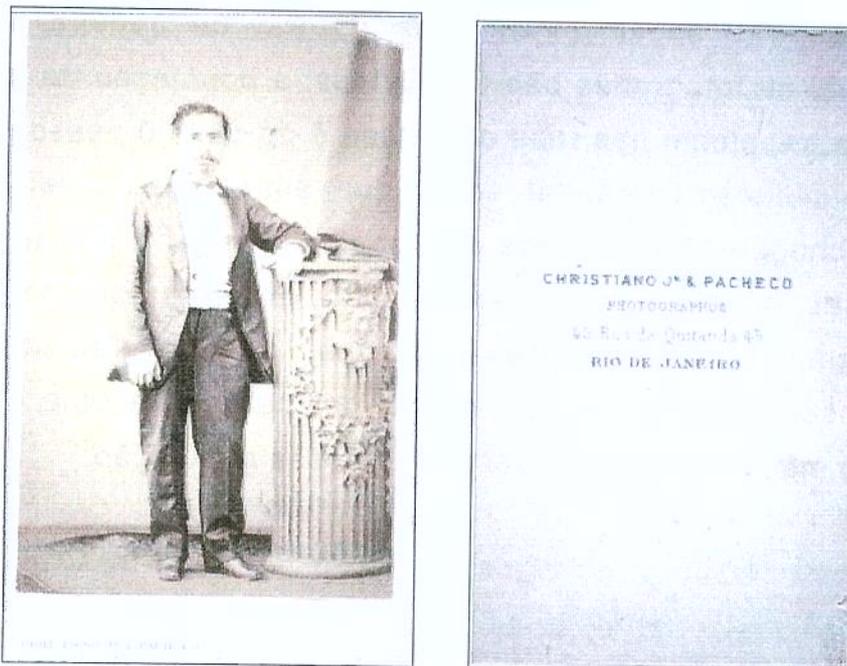


Figura 120 e 121, frente e verso de imagem do acervo do IMS (produção década de 1860).

<sup>227</sup> ERMAKOFF, George. Op. Cit., 2004, p. 122.

Seu ateliê é mais um na cidade a disputar a clientela, sendo freqüentado por mais de um segmento social. Mas, o que diferencia o seu trabalho, na sua passagem pelo Rio de Janeiro, e o que nos chama mais a atenção, são os retratos da população cativa da cidade. Realizado no suporte *carte de visite*, as imagens foram produzidas em dois padrões: retratos de corpo inteiro e bustos. Foi em 1866 que o *Almanak Laemmert* anuncia a venda de uma “Variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”<sup>228</sup>, tal anúncio pode ser visto na figura 122. Sua série, vendida no seu próprio estabelecimento e também na Casa Leuzinger<sup>229</sup>.

Pelo ano da realização, as imagens foram feitas especificamente quando ele trabalha sem sociedade, mas este acervo veio a ser incorporado à gama de produtos do ateliê Chistiano Jr. & Pacheco.

Tais imagens espelham as ruas do Rio de Janeiro. Nesta época, na qual as fotografias são produzidas, a população de negros escravos que trabalham nas ruas da cidade é de 55.000 pessoas, 1/3 do total da população da capital, sendo que, em alguns momentos do século XIX, chegou a ser metade da população total<sup>230</sup>. Em algumas das fotografias, principalmente nas de busto, encontramos anotações que identificam a nação africana da qual o negro registrado é originário. Isso, a nosso ver, demonstra por parte dele uma grande preocupação em evidenciar a diversidade dessa população.

---

<sup>228</sup> GORENDER, Jacob. In: “A Face Escrava da Corte Brasileira”. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício. **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Chistiano Jr. (1864-1866)**. São Paulo: Ex. Libris, 1988, p. 31.

<sup>229</sup> LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. Op. Cit., 2005, p. 133.

<sup>230</sup> GORANDER, Jacob. **A Escravidão Reabilitada**. São Paulo: Ática, 1991, p. 93.

PHOTOGRAPHIA E PINTURA: 27

**45 RUA DA QUITANDA 45**

**G A L E R I A**

**PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA**

**EM TODOS OS GENEROS**

100 retratos . . . . .	20\$000
200 ditos . . . . .	30\$000

---

CHRISTIANO JUNIOR participa ao respeitavel publico, e a seus amigos e freguezes em particular, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto, á concurrencia publica.

Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o unico que exista nesta capital.

Estes retratos, a que chamão — *timbres-poste*, — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carta para um amigo ou parente. Um magnifico apparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acaba o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscopica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a óleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em cenótypo.

Grande colleção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito propria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para albuns.

**45 RUA DA QUITANDA 45**

100 retratos . . . . .	20\$000
200 ditos . . . . .	30\$000

Figura 122, reproduzida do *Almanak Laemmert* 1866, "Notabilidades" p. 27.

Do ponto de vista comercial, tal modalidade fotográfica é um produto da época, e feito por outros profissionais em nosso país,

configurando-se uma modalidade muito difundida. Dentre outros profissionais que desenvolveram trabalhos deste tipo, destacamos Alberto Henschel, em Pernambuco, João Goston e Rodolpho Lindemann, na Bahia, e Felipe Augusto Fidanza, no Pará, mas nenhum o fez com a dimensão do seu trabalho, pois até o momento já foram reconhecidas mais de 100 imagens diferentes<sup>231</sup>.

Dentre o material deixado por Christiano, os retratos de corpo inteiro são aqueles que mais nos chamaram a atenção, são neles que vemos os negros executando os mais diferentes ofícios, típicos dos escravos de ganho: vendedores de frutas, barbeiros, amoladores de facas, carregadores, entre outros. Estas imagens são vendidas no comércio local e servem como uma espécie de *souvenir* dos trópicos, sobretudo, útil ao imaginário que acompanha os viajantes que por aqui passam. A forma de compor a imagem, deixando quase sempre o fundo sem nenhuma informação, permite que o modelo, no primeiro plano, ganhe destaque. Nas palavras de Bia e Pedro Corrêa do Lago:

“A escolha de fundos neutros e as composições elaboradas impostas pelo artista aos seus modelos, que observam com ar distante, fazem da série de *tipos de pretos* uma das obras mais notáveis e extensas do mundo neste campo (...)”<sup>232</sup>.

Embora seja inegável a presença de motivação mercadológica, esse elemento não compromete a importância do trabalho de Christiano Jr, pois salta aos olhos a forma extraordinária com que ele traduziu em imagens esse segmento social. As imagens mostram por parte dele um engajamento especial, seja por sua grande quantidade de tipos, pela diversidade de ofícios mostrados ou pelas próprias vestimentas. Nesse sentido, seu trabalho não apenas se destaca em relação à concorrência, colocando um novo produto fotográfico para o mercado, como também constrói um conjunto de imagens que

---

<sup>231</sup> LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. Op. Cit., 2005, p. 133.

<sup>232</sup> Ibid., p. 136.

destacam o cerne da sociedade da capital imperial. Esses homens e mulheres, na sociedade escravocrata, desempenhavam uma infinidade de funções, numa sociedade cuja conotação do trabalho braçal é pejorativa. Vejamos alguns exemplos.

Nas figuras 123 e 124, vemos duas fotografias de mulheres negras e (possivelmente) escravas. Na figura 123, vemos uma mulher que se apresenta com um turbante branco, sua saia, alongada e larga, possui rendas na parte inferior. Trata-se de uma fotografia mais convencional, um retrato que, ao contrário da maioria da série, não explora, por exemplo, a função exercida pelo retratado. A simbologia está no próprio indivíduo. Um detalhe é interessante: o fato de na fotografia não vermos os pés da modelo; assim, não sabemos se ela está realmente descalça, nesse caso ficamos com a suposição. Nas palavras de Jacob Gorender, o fato dos retratados aparecerem sem sapatos comprova que são realmente escravos<sup>233</sup>.

Tal afirmação é bastante pertinente, já que, segundo citado, o negro forro ou livre se agarra a símbolos da população livre para sua própria proteção numa sociedade racista. Voltemos à figura 123; nela, a retratada posa aparecendo de meio perfil, com seu braço esquerdo descansado sobre sua perna, e o direito, dobrado, estreita-se ao seu colo. Seu olhar é direto para o fotógrafo. É interessante o fato de, nas imagens de mulheres, os trajes apresentados serem em geral africanizados, quando nos homens ocorre a predominância de vestimentas ocidentalizadas. As mulheres se apresentam usando seus panejamentos e vestes africanas.

No exemplo da figura 124, vemos um primeiro exemplar de uma reprodução da cena das ruas. Na fotografia, uma vendedora carrega sobre sua cabeça um tabuleiro de frutas; nas suas costas, uma criança envolta em seu xale, certamente algo corriqueiro no seu dia-dia de trabalho. O posicionamento toma a cena, de maneira que

---

<sup>233</sup> GORENDER, Jacob. Op. Cit., 1988, p. 28.

reproduz seu caminhar. Por anteceder a Lei do Ventre Livre, de 1871, a figura 124 ganha uma conotação simbólica na sua construção, pois liga fisicamente o filho à mãe, metaforizando uma das faces da escravidão. A hereditariedade dessa condição faz com que mãe e filho, tomem a mesma forma e sigam a mesma direção, na sociedade escravocrata de então.



Figura 123



Figura 124

Figuras 123 e 124, pertencentes ao MIP e MHN, respectivamente (produção de 1865).

Vejamos o exemplo de uma cena executada fazendo uso de certa teatralidade, que remete à vida das ruas, que o fotógrafo reconstrói na sala de pose. Poderiam ser cenas por ele presenciadas, ou até sugeridas pelos retratados, não sabemos, mas inegável que são encenações elaboradas. Na figura 125, vemos uma interessante encenação de um encontro, imagem que mostra como havia realmente um intuito de trazer parte da atmosfera da rua para o ateliê, mas não uma atmosfera qualquer; antes, aquela que mostra um comportamento

educado. Como vemos, na maior parte dos casos, suas vestimentas são de corte ocidentalizado, mesmo que um deles vista um chapéu que nos parece ser muçulmano, quem sabe um africano islamizado.

Com relação a essa mesma imagem, Sandra Koutsoukos, salienta o fato da cena reproduzida ter uma conotação civilizada, configurando-se numa mensagem que passa ao público consumidor estrangeiro a idéia de uma escravidão “pacificada”, não cruel. Ou seja, não se tratava apenas de retratar as ruas, mas, a execução do trabalho deveria primar pela comunicação de determinada mensagem, contendo um parecer específico sobre a realidade apreendida<sup>234</sup>.



Figuras 125, pertencente ao acervo do MHN (produção de 1865).

Abrindo a série de vendedores, temos as figuras 126 e 127. Na figura 126, carregando uma cesta sustentada pelo braço esquerdo, o homem faz uma pose que sugere que ele está a caminhar. Com um chapéu na cabeça e visto de perfil, a cena ganha movimento; seu paletó

<sup>234</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Op. Cit., 2006, p. 138.

está abarrotado e apresenta manchas. Sua expressão é fechada, olhar direcionado para uma das laterais do ateliê, sem, no entanto, que o modelo se coloque totalmente de lado, ele tem uma leve inclinação para a direita. Esses homens circulavam pela cidade ou ficavam em pontos estratégicos, aguardando algum trabalho como carregador.

Na figura 127, vê-se um artesão. Ele ostenta um ar sério, que deixa sua testa franzida; seu olhar é direto para o fotógrafo. Sua roupa é uma calça preta e blusa branca. Na cabeça um gorro bastante justo. O retratado simula a fabricação de algum objeto feito de palha, e a posição ostentada faz com que seus pés descalços ganhem um destaque especial na composição. A técnica de trabalho empregada nessas obras com palha é de origem africana, sendo assim um ofício que, de certa forma, parece menos alienante que os demais<sup>235</sup>.



Figura 126

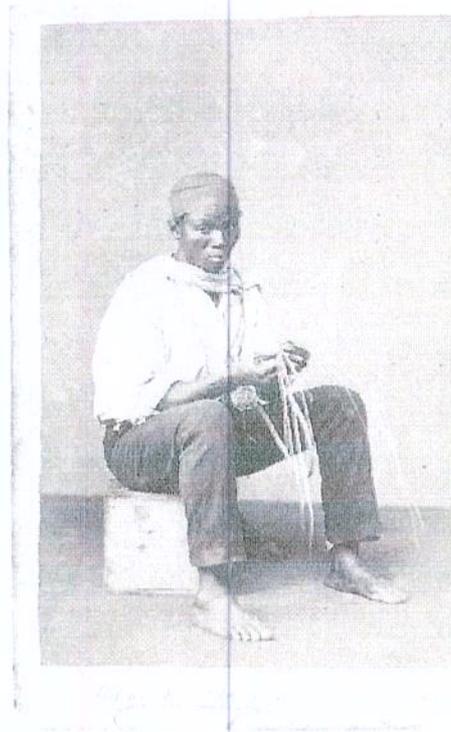


Figura 127

Figuras 126 e 127, ambas pertencentes ao MHN (produção de 1865).

<sup>235</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício. Op. Cit., p. 25.

Novamente fazendo uso de certa teatralidade própria das ruas, na figura 128 vemos um casal de vendedores. O homem apresenta uma surrada sobrecasaca, sua calça, da mesma forma, está esfarrapada. O serviço de carregador era um dos mais requisitados; qualquer negociante contava com um ao seu lado, pois só o escravo se prestava a esse encargo. Ocupando o espaço das ruas, os escravos assumiram a profissão de vendedores ambulantes, dos mais variados tipos de produtos. Alguns senhores passaram a treinar novos africanos na arte de vender, em vez de servirem simplesmente de carregadores, ampliando a exploração destes<sup>236</sup>.

Além de carregadores, alguns vendedores também levavam cestas sobre a cabeça, outros levavam tabuleiros de madeira ou caixas; escravos de ambos os sexos vendiam de tudo:

“(...) artigos de vestuário, romances e livros, panelas e bules, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, velas, poções de amor, estatuetas de santos, ervas e flores, pássaros e outros animais (...)”<sup>237</sup>.

Mas os carregadores de todos os tipos são os que mais chamam a atenção daqueles que passam pelo Rio de Janeiro; Debret passa a seguinte impressão acerca desse cenário, relatando ser estranho que “(...) nesse século de luzes se depare ainda no Rio de Janeiro com o costume de transportar enormes fardos (...)”, prática essa que “(...) assegura a remuneração diária de escravos empregados nos serviços de rua (...)” atendendo interesses dos proprietários (...) cujos negros

---

<sup>236</sup> GRAHAM, Sandra Lauderdale. House and street. **The domestic world of servants and masters in nineteenth-century- Rio de Janeiro**. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 146.

<sup>237</sup> Ibid., 141.

todas as noites trazem para casa os vinténs necessários muitas vezes à compra das provisões do dia seguinte”<sup>238</sup>.

Com relação aos vendedores ambulantes, as imagens 128 e 129 nos parecem ser as que, certamente, demonstram um maior desconforto dos modelos. Parte dessa impressão pode estar ligada à grande complexidade da produção; aliar o equilíbrio dos produtos sobre a cabeça, com certeza, é um complicador, devido ao tempo de imobilidade necessário para tais imagens. Na figura 128 vemos atrás dos retratados, no chão, um pano que cobre a haste de fixação, é possível notar que o homem segura em uma delas com o braço esquerdo, o que fica oculto por estar coberto pelo corpo da mulher. Ela usa uma vestimenta toda branca, o que provoca um destaque maior com relação ao fundo, fazendo com que o primeiro plano adquira maior expressividade.

A figura 129 oferece algo bastante interessante, seu cartão apresenta um detalhe, que é o nome de Christiano Jr. riscado no cartão, ficando apenas o nome do seu antigo sócio, Miranda. Interessante observar que tal sociedade foi uma das primeiras que ele firmou, o que nos faz crer que Miranda ficou com parte da sua produção após o rompimento da sociedade. Com relação à imagem, assim como a mulher da figura 128, a roupa branca também faz com que o modelo ganhe destaque com relação ao fundo. Aliás, esse fundo apresenta um corte horizontal na parte superior, possivelmente ocasionado pelo enquadramento mais distanciado, provocando o aparecimento do suporte onde poderia estar o painel de fundo. Essa opção por um enquadramento mais distante deixou o modelo menor em relação à cena, aumentando a dramaticidade da composição. Trata-se de um vendedor de água, mais um “negro de ganho”, vital para a vida da cidade, são homens que buscam a água nos chafarizes da cidade, levando-a até seus clientes.

---

<sup>238</sup> DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** (Tomo I - Vol. 1 e 2). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, p. 238.



Figura 128

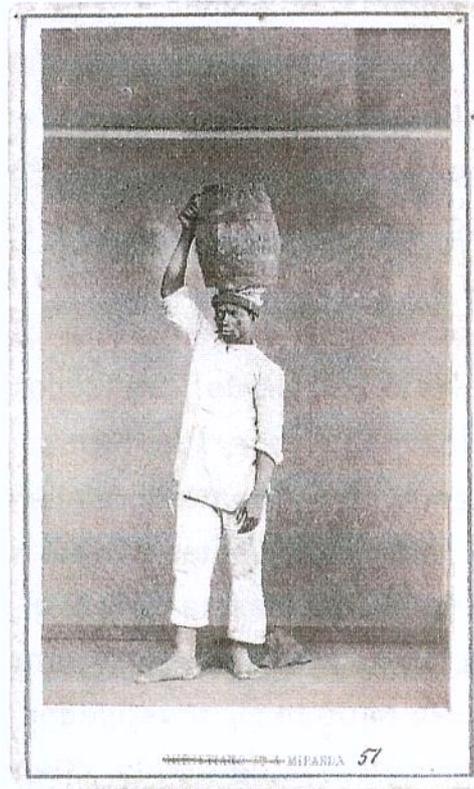


Figura 129

Figuras 128 e 129, ambas do acervo do MHN (produção de 1865).

Sobre os carregadores em geral, Debret alerta para sua importância, pois eles assumem um papel bastante significativo; nas suas palavras os “(...)negros carregadores, que passeiam com o cesto no braço (...) que se dá o nome de *negro de ganho*; espalhados em grande número pela cidade (...)”, fazem todo tipo de trabalho, tendo se tornado indispensáveis para a sociedade<sup>239</sup>. Na sua detalhada descrição, tais homens podem ser vistos, em algumas ocasiões, carregando minúsculas cargas, pois é considerado “(...) desprezível quem se mostra no Brasil com um pacote na mão, por menor que seja”<sup>240</sup>. Os escravos urbanos estão, na sua maioria, ligados a algum tipo de atividade de carroto, desde carregadores de água e dejetos

<sup>239</sup> Ibid., p. 159.

<sup>240</sup> Ibid., p. 159.

humanos, passando por carregadores de cadeiras e mercadorias, outros são vendedores ambulantes de uma infinidade de produtos<sup>241</sup>.

As figuras 130 e 131 são bons exemplos da preocupação que Christiano Jr. tem com relação ao uso de indumentárias, elementos que enriquecem a composição do modelo. Na figura 130 vemos mais um carregador, segurando o que nos parece ser um galão de leite. De todas as fotografias, parece ser essa a *carte de visite* na qual o modelo apresenta mais desenvoltura diante do fotógrafo, já que mostra um semblante bastante tranqüilo. Sua postura chama a atenção, principalmente por sua forma rígida de posar e seu olhar seguro, buscando algum ponto do ateliê, mas sem abaixar o rosto. A pose é de meio perfil, suas vestes são formadas por um avental branco, que cobre uma roupa da mesma cor. Ele se destaca diante do fundo, todas as variantes narradas dão uma forma especial para o primeiro plano.

Na figura 131, o vendedor de papagaios se apresenta ostentando alguns símbolos de *status*, chapéu, paletó e um guarda chuva que, ao servir de apoio, cumpre a função de uma bengala. Inclusive, o objeto dá um equilíbrio à cena, ajudando o retratado na sua postura, que se completa por conta do seu olhar direto e seu ar sereno. Mas a carga de informação de alguns objetos também está ligada à referência da sociedade civilizada; assim, guarda-chuva e chapéu imprimem uma função simbólica. Porém, o detalhe mais interessante na elaboração de tal retrato está na forma pela qual o fotógrafo faz a ornamentação do ofício representado, ornando-o com aves, dispondo-as em três pontos diferentes. Sendo um deles de forma frontal, possibilitando uma perfeita visualização, que se destaca por se posicionar defronte à sua roupa clara. É interessante a preocupação descritiva do fotógrafo, sempre detalhista na apresentação dos objetos relacionados ao trabalho.

---

<sup>241</sup> KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 267.



Figura 130



Figura 131

Figura 130 e 131, ambas do acervo do MHN (produção de 1865).

Nas figuras 132 e 133 vemos mais dois tipos de vendedores. Na figura 132, pés descalços, calça escura, e paletó aberto mostrando uma vestimenta na cor branca, que ganha destaque. Na posição de meio perfil, ele tem diante de si sua mesa portátil com maçãs, numa encenação do seu ritual de venda, ele aperta uma delas com a mão direita. Ele veste uma calça que está presa por um cinto de couro, uma camisa branca e, sobre ela, um casaco que faz conjunto com sua calça. Sobre a cabeça uma elegante boina, tendo também sua barba devidamente aparada. Seu olhar se perde em algum ponto do ateliê.

Na figura 133, diante do seu tabuleiro vemos aquele que pode ser um escravo de pele clara, tal fato, mesmo ocorrendo em menor proporção, acontecia. Segundo Jacob Gorender, o simples fato de os brancos, mesmo os mais miseráveis, negarem-se a fazer tais ofícios, comprova ser mesmo uma confirmação da condição escrava do

retratado<sup>242</sup>. Luis Felipe de Alencastro, afirma que este fato foi ignorado pelo censo de 1872, que, numa decisão eminentemente ideológica considerou todos os escravos como negros ou pardos, ignorando essa minoria de brancos, filhos de mães escravas<sup>243</sup>.



Figura 132



Figura 133

Figuras 132 e 133, ambas pertencentes ao acervo do MHN (produção de 1865).

Vejamos a figura 134, cujo retratado apresenta um barbeiro, personagem extremamente importante na cena urbana e anteriormente reproduzido em aquarela por Jean Baptiste Debret. Aliás, segundo nos parece, é provável que Christiano tenha conhecimento acerca dos trabalhos dos desenhistas e pintores do início do século, já que suas fotografias dialogam de perto com eles. Posando como a totalidade dos modelos, ele está descalço, simbolizando inequivocamente, aos olhos do estrangeiro, sua

<sup>242</sup> GORENDER, Jacob. Op. Cit., 1988, p. 29.

<sup>243</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. Cit., 1997, p. 89.

condição de escravo. Ela veste calça, camisa e paletó; nas mãos vemos seus instrumentos de trabalho, um pente e uma tesoura. Ser assim retratado, manipulando seu instrumento de trabalho, comprova de certa forma a sua habilidade para a profissão, o que indicava alguma distinção, quando comparado a outras modalidades de serviço, tais como carregadores, por exemplo. Depreende-se, então, que a especialidade configura para ele uma posição mais elevada na hierarquia, podendo significar até a possibilidade de fazer economia para comprar a própria alforria. Outra questão relevante é o fato de eles serem, ao mesmo tempo, as pessoas que poderiam, dentro do seu próprio grupo, resolver problemas dentários ou medicinais.

Na figura 135 observamos uma vendedora de legumes; usando uma espécie de turbante na cabeça, ela está com um vestido cujo tecido é quadriculado, e, sob este, aparece um de seus pés, denunciando a sua condição de cativa. No seu rosto também vemos as marcas étnicas, cicatrizes simétricas que são sinais de costumes tribais<sup>244</sup>. Em uma das mãos, ela segura um dos seus produtos e, em mais um exemplo de encenação, o menino ao seu lado simula estar adquirindo o produto. Possivelmente, a cena transpõe para a sala de poses um pedaço da praça “mercado de legumes”, onde as vendedoras se reúnem todas manhãs<sup>245</sup>. É interessante pensarmos que tais fotografias são pedaços da cidade rearranjados no ateliê e, certamente, quando isso ocorre o retratado é, sem dúvida, aquele que compreende com muito mais propriedade o seu próprio universo.

---

<sup>244</sup> GORENDER, Jacob. Op. Cit., 1988, p. 29.

<sup>245</sup> DEBRET, Jean Baptiste. Op. Cit., 1975, p. 232.

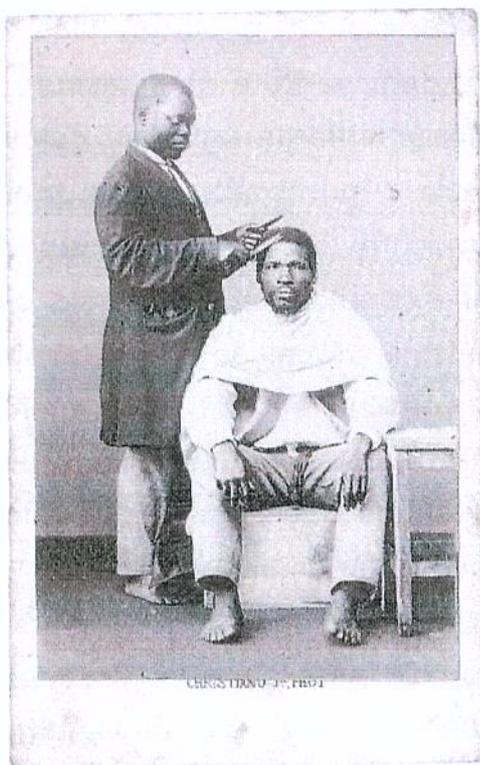


Figura 134



Figura 135

Figura 134 e 135, pertencentes ao acervo do MIP (produção de 1865).

Na figura 136, vemos um negro que veste um surrado paletó e segura numa das mãos um chapéu o que, de certa forma faz uma paródia dos padrões de vestimenta da época. O objeto que ele ostenta é uma sacola, o que pode ser um indicativo de que ele seja um prestador de pequenos serviços, como mensageiros, ou encarregado de pequenas entregas. Interessante é sua roupa, com calças bem postas, paletó de veludo, portando, ainda, um relógio de algibeira, um anel com pedra, chapéu e até um charuto. Mas um detalhe é intransponível, ele tem que andar descalço. Como todos os escravos, ele não calça sapatos, sinal indisfarçável de sua condição de cativo<sup>246</sup>.

<sup>246</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. Cit., 1997, p. 19.



Figura 136, pertencente ao acervo do MHN (produção de 1865).

A série de retratos de “negros de ganho” de Christiano Jr., parcialmente analisadas por nós, gera discussões com enfoques variados. A primeira colocação sobre o material, foi feita pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, em 1988. Segundo sua apreciação, nos parece que a grande diferença com relação a nossa leitura, radica no fato de não existir a típica relação entre o retratista e retratado na sua elaboração. Para ela, o retratado, categorizado como “coisa”, surge totalmente distanciado do processo de produção das imagens, reduzido a mero objeto. Ainda, segundo a autora, se o homem livre tem a sua imagem formalizada por meio de uma *carte de visite*, o retrato do escravo se dá na forma de cartão postal: “(...) um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”<sup>247</sup>. Ao que nos parece, ela crê

---

<sup>247</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da. Op. Cit., 1988, p. 24.

que, ao participarem da cena fotográfica, os escravos perdem a sua condição humana, tornando-se objetos. Ainda segundo a autora:

“Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver. (...)”<sup>248</sup>

Entendemos que tal colocação ignora a mediação do fotógrafo que, ao estar diante de um escravo, na visão apresentada, desaparece, perdendo-se a relação de troca entre retratista e retratado. É um ponto de vista que descarta toda a relação subjetiva que, mesmo num encontro de desiguais, subsiste. Não se trata, aqui, de desqualificar a brutalidade da escravidão, mas sim, de reconhecer a mediação do fotógrafo na produção da imagem. Pois, inevitavelmente, a cena que vemos é elaborada num processo amplo, possivelmente iniciado na negociação, depois a chegada ao ateliê, escolha de indumentária ou manutenção da vestimenta original, e elaboração efetiva da fotografia, a fixação do modelo, tarefa que, segundo observamos, não é das mais fáceis. Outra questão é que os retratados são personagens cotidianamente envolvidos no ir e vir da cidade. Num certo momento, a própria autora confirma isso e diz que:

“Os negros de ganho estão por todo o Rio de Janeiro. Ocupam as ruas da cidade. Sustentam-se, a si e a seus senhores, dos mais ricos aos mais àqueles caídos na miséria, para quem um negro de ganho, por velho que seja, é o único recurso”<sup>249</sup>.

Ou seja, eles estão efetivamente influenciando na cena local, interagindo com o cotidiano da cidade, fato que explica a geração

---

<sup>248</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da, “Olhar escravo, ser olhado”, em AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio [e outros], Op. Cit., p. 23.

<sup>249</sup> Ibid., p. 25.

dessas imagens, frutos desse ambiente. Essa realidade vista nas fotografias, não pode ser captada como algo distante e remoto, já que, o “objeto” em questão é algo permanentemente ligado ao dia-a-dia da cidade. Fotografá-los, para Christiano Jr., é mais uma forma de se relacionar com eles, dentre tantas relações cotidianas que são estabelecidas, inclusive pelo próprio Christiano Jr., com esses indivíduos

Mais recentemente, novamente a bibliografia nacional engrossa a perspectiva de que tais imagens praticam a “coisificação” dos retratados. Em publicação recente, Pedro Vasquez diz que o fotógrafo fez uso dos modelos para ganhar “dinheiro fácil”, equiparando a série a uma coleção de insetos, presos nas vitrines da coleção de um entomologista<sup>250</sup>. Interessante divergirmos, promovendo uma reflexão sobre isso, pois segundo nosso viés de compreensão, construído nesse trabalho, o fotógrafo é percebido como um mediador.

Assim, ao direcionarmos nosso olhar para outra possibilidade, que não refuta, mas acrescenta novas suposições àquela proposta por Vasquez, invertermos a colocação, pois o que fica patente é o não reconhecimento do indivíduo que faz a imagem, bem como a negação de sua relação com o retratado. Parece-nos que essa vertente de interpretação é que coisifica tanto o retratado como o retratista, transformando-os em meros objetos. Um fato que parece ser ignorado é o de que existe uma relação de aproximação, compreensão e re-construção da imagem “do outro”. Se o escravo é mostrado nas *cartes de visite* como ele é visto nas ruas, é porque ele não passou pelo corriqueiro processo de transformação, observável na maioria das imagens deste tipo.

Sugerimos que é injusto responsabilizar o autor das imagens pelo fato de mostrar “as coisas” com certo realismo. Num certo

---

<sup>250</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. Op. Cit., 2002, p. 23-4.

sentido, é uma forma de desvelar-se, inclusive, muito próxima daquela que determina o seu próprio olhar sobre os retratados. No mesmo sentido, Sandra Koutsoukos aponta que “(...) os modelos posaram para Christiano sempre com *dignidade*, a eles parece que sempre foi dado um certo grau de controle da própria imagem (...)”. Ainda, segundo a autora, se a função das imagens era a de servir como *souvenir*, hoje elas são, a bem da verdade, documentos históricos<sup>251</sup>.

Aceitando-se que o produto final objetiva vender o exotismo, por outro ângulo de análise podemos assimilar que os retratos colocam os escravos no cerne da modernidade, socializando a imagem das próprias contradições do país. É verdade, também, que a fotografia permite que o retratado, mesmo sendo escravo, se posicione dentro do seu próprio grupo, já que as referidas imagens são expostas nas vitrines dos estabelecimentos. Inclusive, um retratado pode ter funcionado como mediador da contratação de outros modelos.

A exploração da vertente do pitoresco não teve início com a modalidade fotográfica, mas já existia, tradicionalmente, nos desenhos, litogravuras e aquarelas, denotando explícitas finalidades comerciais. Independente do fato de a fotografia ter aderido a esse padrão mercadológico, a projeção e circulação das referidas imagens assumiu várias outras funções, prestando-se a novas nuances de interpretação.

Outra diferenciação necessária é a que deve ser feita e que, a nosso ver, pode promover interpretações equivocadas. Estamos nos referindo à confusão entre a confecção desses retratos e aqueles voltados aos estudos antropométricos, servindo a teses científicas. Tais registros não aderem às formas clássicas de elaboração do retrato, possuindo padrões próprios de produção. Neles, a cabeça do

---

<sup>251</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Op. Cit., 2006, 140-1.

modelo é retratada sempre em duas posições distintas: de frente ou de perfil. Na maioria das vezes, os indivíduos são retratados sem vestimenta, posicionados de pé e com os braços pendentes ao lado do corpo. O que se pretende é que o registro fotográfico do corpo humano resulte em dados fotométricos extremamente claros, que permitam a obtenção de informações confiáveis e passíveis de comparação. O fato é que as imagens feitas por Christiano não tem a função de controle, antes, são releituras da vida nas ruas do Rio de Janeiro.

Pouco depois de fazer tais registros, por recomendação médica, em 1866, Christiano Jr. deixa o Rio de Janeiro, seguindo rumo ao Sul; fixou-se por pouco tempo em Santa Catarina, na cidade de Desterro e em Mercedes, no Uruguai. Contudo, seu objetivo era Buenos Aires, onde, no ano de 1867, ele se instala à Rua Florida 159. Na ocasião o jornal *La Tribuna*, em 20 de outubro de 1867, anuncia a sua chegada à cidade. Interessante é o fato do estabelecimento Christiano Júnior & Pacheco se manter em atividade, mesmo com a saída de Christiano do país, o que pode significar a manutenção da sociedade. No ano de 1872, quando sabemos que ele já não atua no Rio de Janeiro, o *Almanak Laemmert* anuncia o ateliê, como podemos ver na figura 137.

**PHOTOGRAPHIA**  
DE  
**CHRISTIANO JUNIOR & PACHECO**  
45 RUA DA QUITANDA 45

Neste antigo e acreditado estabelecimento photographico tirão-se retratos todos os dias, desde as 9 horas da manhã, até às 4 da tarde, com toda a perfeição e por preços commodos.

Duzia de retratos em cartões. . . . .	5\$000
Dita de ditos em cartão album. . . . .	15\$000
Dita de ditos, systema Grozat. . . . .	15\$000

**45 Rua da Quitanda 45**

Figura 137, reprodução do *Almanak Laemmert* 1872, "Notabilidades" p. 53.

Na capital da Argentina o fotógrafo inicia uma maciça produção de retratos. Estima-se que foram produzidos por ele mais de 4.000 retratos, entre 1873 e 1875<sup>252</sup>. Como prova de seu sucesso, temos o fato dele ter inaugurado um outro ateliê, desta feita, voltado ao público infantil. Denominado *Fotografia de La infância*, a casa é, segundo anúncio publicado no jornal *La Prensa*, de 04 de fevereiro de 1875, possuidora de "máquinas instantâneas que permiten sacar retratos de criaturas inquietas y traviesas"<sup>253</sup>. O *Fotografia de La Infância* é destruído por um incêndio, em março de 1875. Porém, foi reaberto logo depois, à Rua Victoria 296, agora dirigido pelo filho Jose Virgilio, que anteriormente havia sido seu ajudante.

<sup>252</sup> Com a pretensão de conhecer melhor o perfil de Christiano Júnior, estivemos em novembro de 2004 no Archivo General de La Nación, em Buenos Aires, na visita pudemos conhecer a produção dele no referido país. Tal aproximação, a nosso ver, confirmou o viés etnográfico do seu trabalho e sua busca em conhecer a cultura das sociedades na qual ele vive.

<sup>253</sup> ABE, L Alexander; PRIAMO, Luis. "Recordando a Christiano". In: *Un País en Transición – Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Júnior 1867 – 1883*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, 2002, p. 23.

Ainda no ano de 1875, Christiano torna-se fotógrafo oficial da Sociedade Rural Argentina e realiza sua primeira exposição pela entidade da qual se desliga, em 1878. Aos poucos Christiano amadurece a idéia de confeccionar um álbum de vistas e, em 1876, lança o primeiro volume da coleção intitulada *Album de Vistas y Costumbres de La Argentina*. Composto por 16 imagens da cidade de Buenos Aires, o álbum possui textos explicativos em quatro idiomas.

No ano de 1877, é lançado o segundo volume, contando com doze retratos de tipos populares urbanos e com vistas de construções modernas e históricas. No ano de 1878, seu estúdio é vendido para Witcomb & Mackern, exatamente quando ele estava vivendo seu melhor momento. A opção em largar o ateliê é motivada pelo desejo de continuar a série de álbuns de Vistas e Costumes da República Argentina. O fotógrafo, agora, se atira numa fantástica peregrinação pelas mais variadas regiões do país, entre os anos de 1879 e 1883. Passa pelas cidades de Rosário, Córdoba, Río Cuarto, Mendoza, San Juan, San Luis, Catamarca, Tucumán, Salta e Jujuy.

Antes de chegar às cidades, anuncia nos jornais locais que ali prestará seus serviços. Monta seu estúdio associado a um fotógrafo local e, em alguns casos, acompanhado de seu filho. Uma vez instalado na localidade, dá início ao trabalho no ateliê e, paralelamente, desenvolve seu projeto maior: os álbuns de vistas. Sua andança é feita sobre várias mulas, que levam uma parafernália em equipamentos. Seu trajeto e alguns detalhes dessas suas viagens podem ser constatados pelos jornais das cidades por onde passa<sup>254</sup>.

As dificuldades financeiras para tocar um projeto tão complexo obrigam-no a pedir ajuda nas províncias que visita, infelizmente nem sempre é atendido. Desta forma, as dificuldades financeiras atrapalham seus planos. Sua obstinação e paixão pela fotografia não são suficientes para a conclusão do trabalho.

---

<sup>254</sup> Ibid., p. 32-6.

Christiano Júnior vem a falecer, aos 70 anos de idade, no dia 19 de novembro de 1902, em Assunção, Paraguai. A revista portenha *Caras y Caretas* publica uma nota, na qual informa que ele passou seus últimos tempos pintando fotografias. Quando faleceu, esse homem que a tantos emprestou seus olhos estava praticamente sem nenhuma visão. As imagens deixadas no Brasil por Christiano Júnior testemunham a peculiaridade de seu modo de ver e, sem dúvida, constituem-se na referência incontornável para a reflexão a respeito da história social do nosso país.

#### 6.4 Insley Pacheco, o fotografo da elite imperial

Joaquim José Pacheco, mais conhecido como Insley Pacheco, nasceu em Cabeceiras de Basto no ano de 1830, entre as serranias da Cabreira e do Marão, às margens do rio Tâmega. Chegando ao Brasil, radicou-se inicialmente no Ceará. O período de sua chegada, na década de 1840, permite-nos considerá-lo como um dos introdutores da daguerreotipia entre nós. Consta que veio aprender a técnica da fotografia com o irlandês Frederic Walter, que difundiu o daguerreótipo nas cidades litorâneas do nordeste brasileiro. Pouco depois, como aponta o pesquisador Boris Kossoy, Pacheco veio a divulgar no jornal *O Cearense*, do dia 17 de maio de 1849, que praticava preços mais baixos que seu antecessor. Alertou, também, que se mudaria para a cidade de Sobral, num sinal claro, que marca a atividade na época, de buscar nova clientela<sup>255</sup>. Consta que percorreu a região realizando seu trabalho em várias localidades<sup>256</sup>.

Como vimos anteriormente, o período é de grandes avanços, marcado pelo veloz aprimoramento dos equipamentos e pela conseqüente reciclagem dos profissionais, que buscam adaptar-se aos novos conhecimentos. A concorrência é incessante, impulsionada pela chegada contínua de imigrantes, através dos quais novos conhecimentos também aportam aqui.

No ano de 1849, Insley Pacheco parte para os Estados Unidos da América para adquirir conhecimentos na área. Instala-se em Nova York, com um ícone da fotografia oitocentista, Mathew Brady, cujo ateliê situava-se na Broadway. Gilberto Ferrez indica que Brady mantinha alguns aprendizes, oriundos dos Estados Unidos, e também de outros países. Insley Pacheco teve contato ainda com Jeremiah Gurney e H. E. Insley, também com ateliês na cidade<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit. 2002, p. 248.

<sup>256</sup> FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit., 2005, p. 21.

<sup>257</sup> FERREZ, Gilberto. Op. Cit., 1985, p. 33.

A convivência com Brady, certamente influenciou a estratégia de Insley, pois, ao ser o fotógrafo preferido dos estadistas norte americanos, mostrou um filão profissional interessante. Vale lembrar que foi ele que produziu imagens de Abraão Lincoln, o que foi útil na politicamente. Segundo Flávia Fábio, a estratégia de Insley Pacheco, de estudar fora do país, tem similaridade com a formação realizada por outros artistas, sobretudo pintores, que fazem do intercâmbio uma forma de legitimação da sua atividade<sup>258</sup>. Interessante essa colocação, pois indica que ele busca ser um profissional cujo trabalho está mais ligado às artes, fator que funciona como um diferencial de sua obra. Após seu retorno, ele fica ainda um período na capital cearense; posteriormente instala-se em Sobral e, em 1854, tem endereço em Recife, onde anuncia ter “recentemente chegado aos Estados Unidos”<sup>259</sup>. Parece-nos claro que, depois do seu retorno Pacheco vem decidido a conquistar um nicho específico da clientela. Após sua volta, ele se anuncia como “discípulo de exímios e habilíssimos professores de New York” e que “empreendeu muitas viagens a vários Estados da União Americana” sempre, com o intuito de cada vez mais se aperfeiçoar<sup>260</sup>.

Insley Pacheco muda-se para o Rio de Janeiro por volta de 1854, onde monta estúdio na Rua do Ouvidor. Começa, então, a fazer ambrótipos, tornando-se também um especialista no retrato pintado (foto-pintura).

A transferência de Insley Pacheco para o Rio de Janeiro determinou novos rumos para a sua carreira. Entre outras coisas, é quando ele introduz o nome Insley, certamente dando um perfil mais internacionalizado e mostrando grande tino comercial. O nome é emprestado de um de seus mestres em Nova York, Henry Insley. A mudança para o Rio de Janeiro ocorre no ano de 1854, e está inserida

---

<sup>258</sup> FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit., 2005, p. 24.

<sup>259</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit, 2002, p. 247-51.

<sup>260</sup> *ibid.*, p. 247-51.

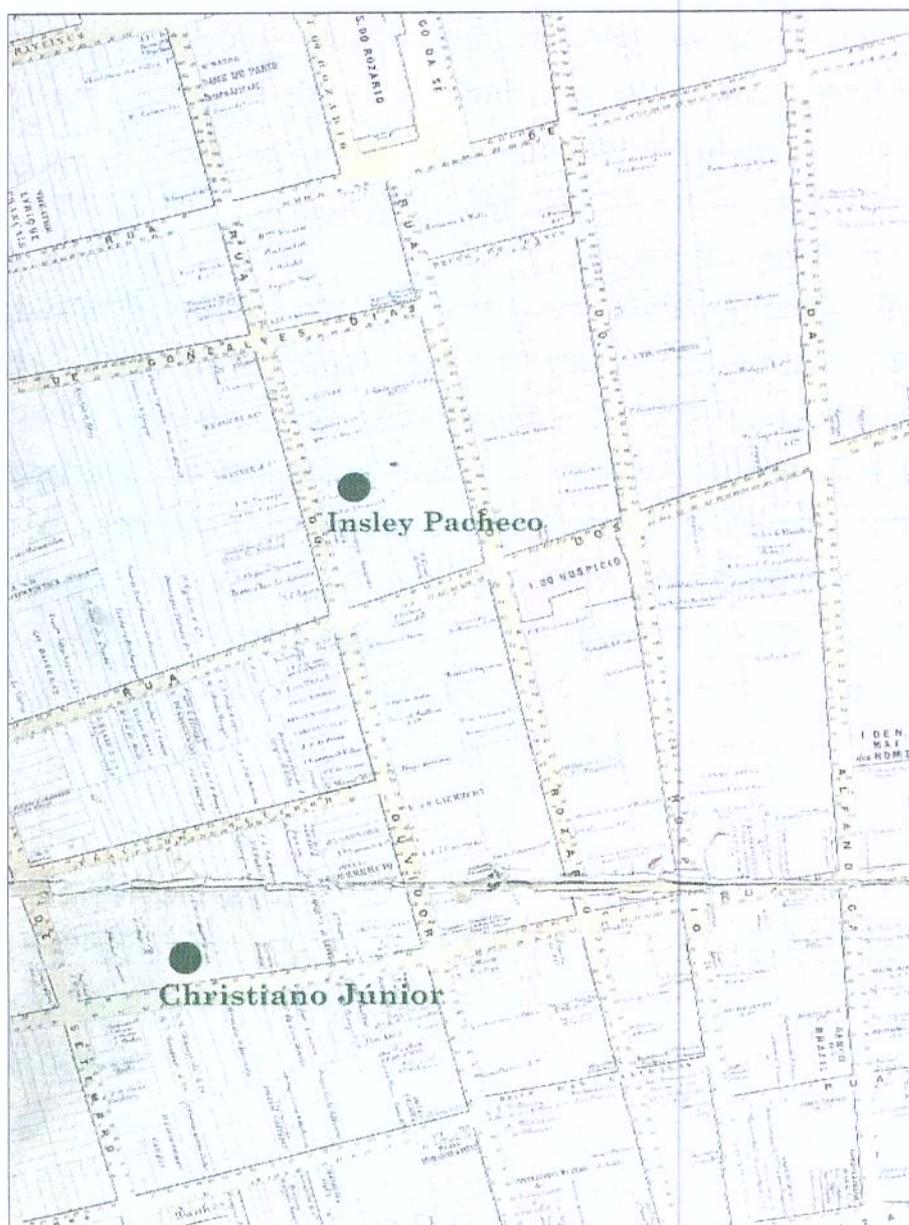
“(…) num conjunto de atitudes que visam igualar-se aos fotógrafos internacionais num sinal de modernidade e caráter cosmopolita. Intenção que se confirma nos textos de seus anúncios”<sup>261</sup>.

Outra questão, a nosso ver, muito relevante, é a escolha do local para a instalação do ateliê que, por si só, já pode ser tido como um diferencial. Primeiramente, em sociedade com T.O. Smith e instalado na Rua do Ouvidor 31, entre 1855 e 1863, mudando-se depois para outro imóvel, no número 102 da mesma rua, entre 1864 e 1895<sup>262</sup> (para melhor compreensão, vejamos o mapa 3, página 202, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional). No segundo endereço, o ateliê é cercado pelas principais lojas da capital imperial, dividindo espaço, entre outros, com o estabelecimento de Bernardo Ribeiro da Cunha, na Rua Ouvidor, 80, casa que, além de ser uma “sala de cortar cabelos”, vende perfumes das melhores marcas da França e Inglaterra.

---

<sup>261</sup> FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit., 2005, p 28,

<sup>262</sup> KOSSOY, Boris. Op. Cit., 2002, p. 247.



Mapa 3, detalhe de mapa mercantil 1870. Acervo da BN

Oferecendo, ainda, porcelanas, cristais, óculos de teatro, vinhos e uma infinidade de produtos requintados (figura 138). Poucos metros depois, outra loja de importados, Ao Bule Monstro, na Rua do Ouvidor 88, local da venda de uma variedade enorme de produtos, como pratarias, porcelanas e uma infinidade de artigos importados<sup>263</sup>.

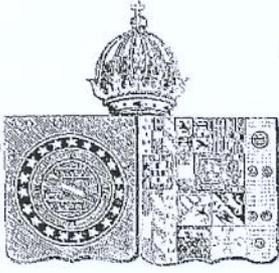
<sup>263</sup> ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, "Notabilidades", p. 1-80..

**80 RUA DO OUVIDOR 80**

**CASA DE BERTH  
GABRIEL**

PERFUMARIAS  
HAS  
MELHORES FABRICAS  
DE FRANÇA  
E INGLATERRA

VERDADEIRA  
CHOCOLATE MARQUEIS



MELHORES MANEIRAS PARA  
FUMAR E TERRETES

NAVALHAS, TESOURAS  
CANIVETES E  
OBJECTOS DE AÇO FINO  
DE ROQUELS  
PARA TOILETTE

CHARUTOS  
DE HAVANA

**BERNARDO RIBEIRO DA CUNHA**  
SUCCESSOR  
DE  
**J. DELPECH, E DE SILVA EN JUGAND**  
CABELEIREIROS  
DE  
**SS. AA. II. E RR.**

Recebe por todos os paquetes inglezes e francezes, de suas casas de Paris e Londres, o mais completo e variado sortimento de porcellanas, crystaes, bronzes, ornatos de sala, caixas de costura, ditas de viagem, escrevaiuhas, carteiras, bijuterias, enfeites e flocos para penteados, objectos para tocadores, e de luxo para presentes; perfumarias das melhoeres fabricas francezas e inglezas de mais voga; objectos de marfim madreperola, e tartaruga; pentes, escovas, oculos para theatro, de tartaruga, marfim, e madreperola; o mais variado sortimento de bocetas para rapé; vinhos finos, champagne e cotes; cognac fino, chocolate de Marquis; esponjas, bengalas, navalhas, tesouras, canivetes, e outros objectos de ago fino, proprios para todeltes, de fabricantes inglezes e francezes; objectos para escriptorios, de crystal, porcellana, tartaruga, marfim, madreperola, bronze, e de ago; objectos para ertiaças.

Tem sempre o melhoer e mais variado sortimento de charutos de Havana, das marcas mais estimadas.

ENCARREGA-SE DE ENCOMENDAS PARA MANDAR VIR  
DE  
**PARIS E LONDRES**

Figura 138, reprodução do *Almanak Laemmert*, 1866, "Notabilidades" p 51.

Na mesma região estão, também, os mais importantes alfaiates, dentre eles Farrouch Baillion & E C, que oferece à clientela "(...) grande e variado sortimento de fazendas e artigos modernos, escolhidos e mandados diretamente pelo sócio Ballion que se acha em Paris e é encarregado das compras da casa" (figura 139) <sup>264</sup>.

<sup>264</sup> ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1867, "Notabilidades", p. 53.

**CASA ESTABELECIDADA DESDE 1830**

78  78

RUA DO OUVIDOR RUA DO OUVIDOR

**FARROUCH, BAILLION & C.**

**ALFAIATES**

Da Marinha Nacional e Imperial, do Exército, do Civil, etc.  
COM LOJA DE FAZENDAS E ROUPA FEITA DE TODAS AS QUALIDADES.

Esté antigo e bem conhecido estabelecimento se acha no caso de entrar em concorrência com os mais acreditados da Europa; recebe por todos os paquetes um grande e variado sortimento de fazendas e artigos modernos, escolhidos e mandados directamente pelo sócio Baillion que se acha em Paris encarregado das compras da casa, por conhecer perfeitamente o gosto do paiz.

Aprómptase com brevidade qualquer encommenda para as Provincias e fóra do Imperio.

Encarregão-se de mandar vir da Europa todos os artigos que lhes fôrem pedidos, e com condições muito vantajosas.

**ESPECIALIDADE DE FARDAS BORDADAS.**

Perfeição nas obras, modicidade nos preços.

78 **RUA DO OUVIDOR** 78

CASA EM PARIS — Rue St. Quentin, 23.

Figura 139, reprodução do *Almanak Laemmert*, 1867, "Notabilidades" p 53.

A leitura do *Almanak Laemmert* das décadas de 1860, 1870 e 1880, nos mostra a visível diferenciação na especialidade de serviços oferecidos na Rua do Ouvidor, sendo ali a centralização da venda de importados e o corredor da disseminação de valores europeus. Ali estão também instalados, no número 116, o Armazém de Instrumentos de Óptica, Physyca e de Musica, de João de Souza Moreira, e o estabelecimento de Costa Real & Pinto, locado no número 98 e que tem "(...) uniformes militares, mantos para cavaleiros e tudo mais pertencente ao seu officio"<sup>265</sup>.

<sup>265</sup> ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert. 1866, "Notabilidades", p. 30.

Percebendo todos os paços dados na sua trajetória pessoal e profissional, fica claro que Insley Pacheco realiza um verdadeiro projeto, primeiramente, aprimorando seus conhecimentos nos Estados Unidos, depois, mudando de nome e, ainda, ao seguir o cominho de vários fotógrafos, instalando-se no Rio de Janeiro. Mas, devemos reconhecer que, ao fazê-lo, ele escolhe a dedo a localização. Concordamos com Flávia Fábio, quando ela afirma que a escolha do endereço, o teor dos anúncios e o requinte dos cartões indicam a gana em atender uma clientela de elite. Tal pretensão, ao observarmos o acervo por ele deixado, foi plenamente alcançada. Certamente, além do perfil profissional citado, ele congrega outros atributos, como a formação artística, a experiência em Nova York, elementos que o colocam dentro de um círculo restrito e lhe permitem transitar nos principais grupos da capital imperial<sup>266</sup>. Outro fato relevante é o de Insley Pacheco ser também pintor, transitando também no circuito das artes plásticas.

Essa projeção rapidamente o aproximou do imperador, de quem se tornou amigo, em apenas um ano na cidade, já ostentava o título de Photographo da Caza Imperial, recebido em 1855 (como podemos ver no verso do cartão na figura 140)<sup>267</sup>. Na década de 1860, também anunciava ter recebido o Habito de Cavalleiro da Real Ordem de Christo. Essas conquistas configuram-se em ferramentas sabiamente utilizadas na manutenção da sua imagem e no alargamento da visibilidade de sua obra<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit., 2005, p 32-3.

<sup>267</sup> Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 e 15 de fevereiro de 1855, apud, FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit., 2005, p. 46.

<sup>268</sup> FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit. 2005, p 30-1.

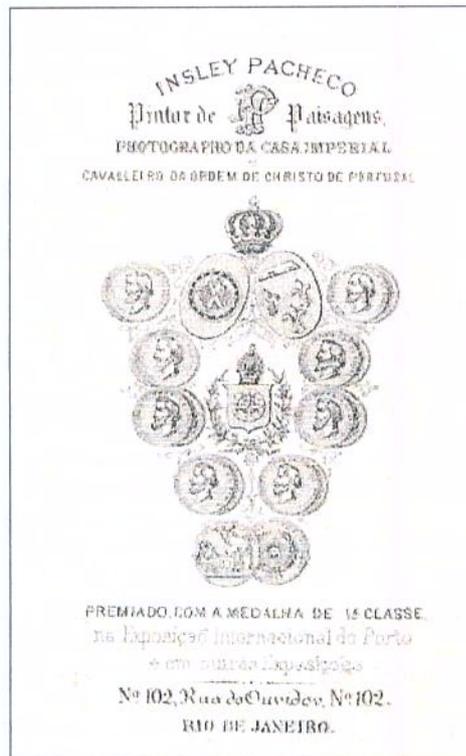


Figura 140, detalhe de fotografia do acervo MIP (datação desconhecida).

Nas imagens selecionadas, vemos alguns desses retratados, membros do segmento mais alto do país. Nas figuras 141 e 142 vemos as *cartes de visite* do Imperador Pedro II e da princesa Isabel, respectivamente. Ambos, assíduos clientes do ateliê, onde faziam retratos de todos os tipos. Interessante frisar que, toda a família imperial faz uso dos mais variados formatos de fotografia, dos mais caros aos mais baratos, que é o caso da *carte de visite*. Primeiramente, notamos, em ambas, a ausência de uso do painel de fundo, o que aumenta o destaque do retratado.

Na figura 141, o imperador veste um uniforme militar, indumentária que dialoga com questões do momento, já que estávamos nos tempos da Guerra do Paraguai. A pose de D. Pedro, segue a forma napoleônica, imortalizada pelo pintor francês Jacques-Louis David<sup>269</sup>. Seu olhar é direto para o fotógrafo, ele segura com o braço esquerdo

<sup>269</sup> BURKE, Peter. Op. Cit., 2004, p. 87.

seu chapéu e traz o seu braço direito colado ao corpo. Ao seu lado, uma cadeira e um vaso. Interessante notar a maestria com que Insley Pacheco esconde a haste de fixação, que pode ser notada em inúmeros exemplos apresentados anteriormente. Na imagem 142, a princesa Isabel aparece numa pose raramente vista, de perfil. Seu vestido preto provoca destaque diante do já mencionado fundo neutro, que nesse exemplo fica ainda mais contundente. Os aparatos cênicos são os mesmos, mas notamos uma pequena mudança na posição da cadeira, bem como o fato da retratada segurar no vaso, ajudando na sua imobilidade. Seu vestido se esparrama pelo chão e as linhas das dobradas passam a idéia de movimento. Certamente ambas foram feitas no mesmo dia, numa visita da família ao estabelecimento.



Figura 141



Figura 142

Figura 141 e 142, ambas pertencentes ao acervo do IHGB (datação desconhecida).

Na figura 143, vemos a fotografia da Imperatriz Teresa Cristina, esposa de D. Pedro e mãe de Isabel. Ao contrário das imagens que vimos anteriormente, a composição sofre algumas mudanças, tais como o uso de mobília e painel. Percebemos a intenção de criar a atmosfera de um ambiente fechado, criando a perspectiva do primeiro plano com relação ao fundo. Assim como na figura 142, a roupa preta provoca destaque da retratada com relação ao fundo. Sentada, ela tem seu corpo apoiado sobre a mesa, o que também ajuda na sua imobilidade. Sobre a mobília vemos um vaso com flores. Seu vestido ganha destaque, pela imponência e beleza e por sua aba, extremamente larga. Seu olhar é direto para o fotógrafo. Nas três imagens (141, 142 e 143), o cartão é o mesmo, mais simples que o convencionalmente usado pelo fotógrafo.



Figura 143, pertencente ao acervo do IHGB (datação desconhecida).

Nas figuras 144 e 145 temos uma seqüência que, ao que tudo indica, foi feita no mesmo dia. Na figura 144, o casal, Princesa Isabel e seu esposo, o conde D'Eu, posam juntos. Eles estão trajados de branco, sendo que o conde D'Eu ostenta uma elegante sobrecasaca preta. Com sua mão esquerda ele segura uma elegante cartola, prendendo-a ao seu corpo. Ele usa também uma elegante gravata borboleta preta. Seu braço direito, dobrado, serve de apoio à princesa, que segura nele. O vestido da princesa apresenta rendas pretas que ornamentam a parte superior da vestimenta, utilizada como uma espécie de casaco. Sobre sua cabeça, um lenço também branco. Atrás do casal, vemos a projeção da sombra, indicativo de que a luz vem do lado direito dos retratados. Na figura 145, conde D'Eu posa sozinho e sentado, vestindo a mesma roupa da fotografia anterior, a não ser pela presença de um colete sob a sobrecasaca. Ele cruza as pernas, numa imagem de certa forma descontraída para esse tipo de retrato. A cor branca das calças dá mais destaque às suas calças, e a posição expõe sua bota, impecavelmente lustrada. Sobre a mesa um livro, usual representação de conhecimento.



Figura 144

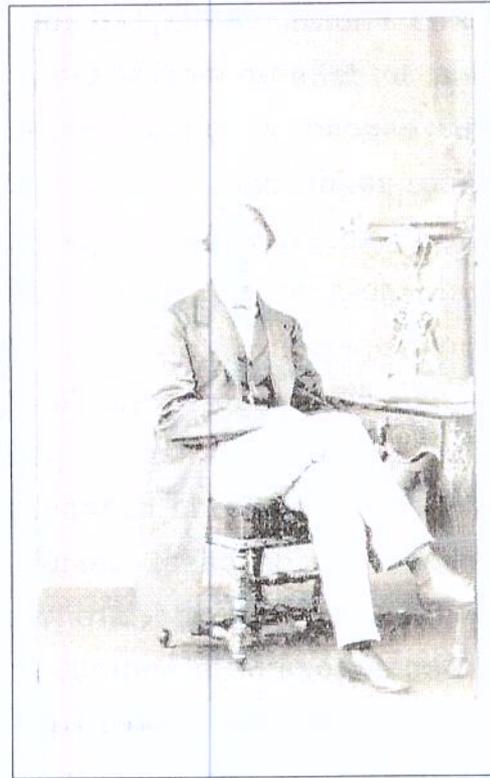


Figura 145

Figura 144 e 145, pertencentes ao IHGB e MIP, respectivamente (datação desconhecida).

As figuras 146 e 147 nos mostram retratos infantis e, como vimos anteriormente, a usual composição na qual, irmãos posam juntos. Nas duas imagens o fundo é neutro, uma prática comum do fotógrafo Insley Pacheco. Os retratados, principalmente os homens, usam terno, ratificando a prática comum de vestir as crianças com roupas similares as dos adultos. Segundo Mauad, não havia a venda de roupas para os adolescentes, então o corte era o mesmo daqueles oferecidos aos adultos<sup>270</sup>. Os retratados da figura 146 posam em pé, e lado a lado. A menina apóia seu braço sobre o ombro do menino, e ele tem seu corpo sobre o aparato cênico. O olhar deles é sério e o enquadramento é feito de uma forma que eles ocupam a parte inferior, o

<sup>270</sup> MAUAD, Ana Maria. "A vida das crianças de elite durante o Império", In: PRIORE, Mary Del (organização). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 142.

espaço que resta na parte superior do enquadramento, salienta a baixa estatura dos modelos.

Já a figura 147 apresenta uma composição mais descontraída; os retratados são os irmãos Joaquim e Maria Monteiro Velho. Joaquim posa com uma roupa que tem um ar mais juvenil, o que é raro para o período em questão. Maria, sentada sobre a mesa, acentua o ar de descontração, sua mão descansa sobre o ombro do seu irmão, o que a ajuda também na necessária imobilidade. A mesa é a mesma usada na figura 143, bastante imponente, com aspecto refinado que, de certa maneira, contrasta com a pose dos modelos. Mais uma vez, não vemos a haste de fixação que não aparece.



Figura 146



Figura 147

Figura 146 e 147, ambas pertencentes ao acervo do MIP (datação desconhecida e 1866, respectivamente).

A figura 148 nos mostra mais uma *carte de visite* da Princesa Isabel; na fotografia ela posa de perfil, mas tem seu rosto virado para o lado, olhando diretamente para o fotógrafo. O aparato cênico, colocado ao lado, tem sobre ele uma baixela. É mais uma das inúmeras imagens da família imperial, que tem na fotografia, além de uma forma de construção da própria imagem, uma prática cotidiana. Segundo relato do próprio conde D'Eu, chamou bastante sua atenção o ritual da casa, marcado pela visualização de fotografias quase que diariamente após o jantar<sup>271</sup>.



Figura 148, pertencente ao acervo do IHGB (datação desconhecida).

Nas figuras 149 e 150 vemos dois exemplos da classe política como clientela do ateliê de Insley Pacheco. Na figura 149 vemos João Maurício Wanderley, o Barão de Cotegipe, presidente do senado entre

<sup>271</sup> MAURO, Frédéric Mauro. **O Brasil no Tempo de Dom Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 190-1.

1882 e 1885, representante da Bahia<sup>272</sup>. Ele é retratado sentado, numa pose de meio perfil; em suas mãos um livro, sugerindo, mais uma vez, a representação da imagem de pessoa culta. Seu terno e seus sapatos são impecáveis, apontando para o pleno domínio dos valores de representação de *status* da época. Na figura 150, outro senador, Manuel Gomes Ribeiro, o Barão de Traipu, representante de Alagoas; ele posa em pé, mas em ligeiro perfil. Traz o braço esquerdo apoiado sobre a coluna cênica, a mesma usada na figura 148. Do seu lado direito, vemos uma cadeira que aparece parcialmente, possivelmente mais um artifício que induz que estamos num ambiente de trabalho. Na lateral, uma cortina se escora sobre a coluna. As duas imagens, sem dúvida, passam um ar sóbrio e sério, devidamente engajado na representação pretendida pelos indivíduos em questão.



Figura 149



Figura 150

<sup>272</sup> Informações obtidas no site do Senado Federal: [www.senado.gov.br/](http://www.senado.gov.br/)

Figura 149 e 150, ambas pertencentes ao acervo do IHGB (datação desconhecida).

As figuras 151 e 152 indicam uma demonstração de como os barões transpunham para os seus filhos a mesma pompa ao se fazer representar. Na figura 151, Julio Paranaguá, filho do Marquês de Paranaguá, o menino posa sentado e ostentando ícones pouco relacionados a um jovem, veste um terno preto, dispõe a mobília como um ambiente de trabalho, sobre a mesa, pode-se ver alguns livros. Suas pernas, cruzadas, fazem que a calça recue, mostrando os seus sapatos. Seu olhar é direto para Insley Pacheco. Tendo uma composição bastante parecida, a figura 152 nos mostra o filho do Barão de Cotegipe, já visto na figura 149, ele veste um conjunto cuja calça é um pouco curta, mostrando seus sapatos. Seu ar é bastante sério, e seu olhar direto para o fotógrafo. O clima é de formalidade. A cadeira é outra, diferente das usadas na imagem anterior, e é indicativo de que a quantidade de mobília oferecida por Insley Pacheco é maior que o que verificamos em outros casos.



Insley P. Pacheco

Figura 151

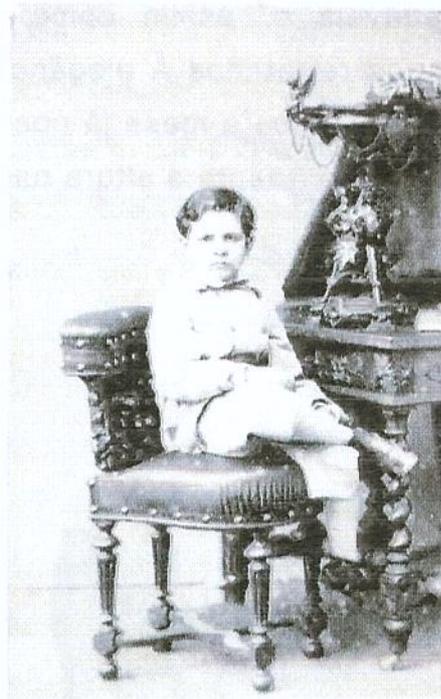


Figura 152

Figura 151 e 152, ambas pertencentes ao acervo do IHGB (datação desconhecida).

Na figura 153, vemos Capitão Tenente Joaquim Antônio Cordovil Maurity, pertencente à Marinha e que posa ostentando traje militar. Em pé, ele tem a perna direita ligeiramente dobrada, o que dá um ar de relaxamento à cena, contrastando com seu uniforme. Sua mão esquerda segura uma espada, sua farda expõem algumas condecorações. Novamente, Insley Pacheco dispõe de uma cadeira (a mesma da figura 152), ligeiramente apontando para o lado de fora da cena, como em exemplo anterior, ela aparece com parte de sua aparência cortada. Na figura 154, o Barão e a Baronesa de Sertório, ele, governador do Rio Grande do Sul no período imperial. O casal posa com o homem colocando a mão sobre a esposa, invertendo a prática de alguns exemplos, nos quais a mulher é que toca o homem. Ele tem o corpo, ligeiramente

projetado para um dos lados, e o seu o olhar é direto. As vestes são impecáveis e, assim como nos registros anteriores, devem ser dos próprios retratados. A elegância deles nos chama muito a atenção. Como mobília, vemos a mesa já observada nas figuras 145 e 149, sobre ela um objeto, que adapta a altura para que a mulher se apóie.

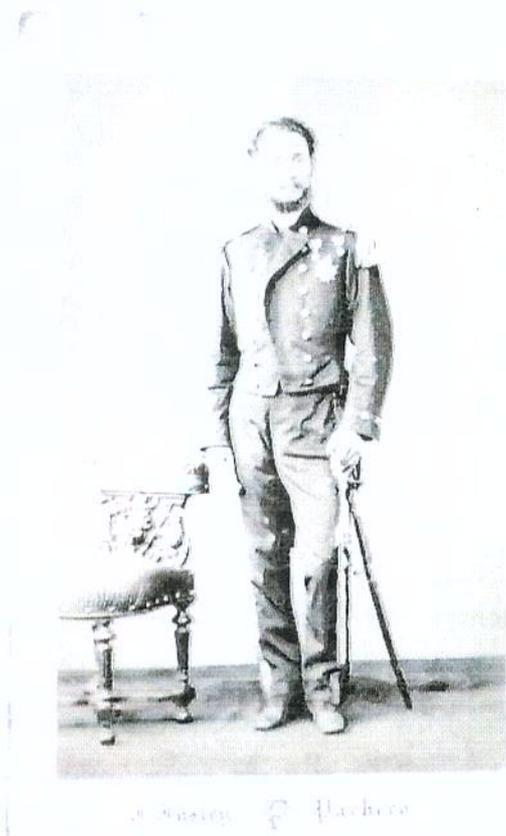


Figura 153



Figura 154

Figura 153 e 154, pertencentes aos acervos do IHGB e MIP, respectivamente (datação desconhecida).

Finalmente, na figura 155, vamos observar a fotografia do bacharel e literato Franklin Américo de Menezes Dória, deputado provincial pela Bahia e presidente da Câmara dos Deputados no período imperial, junto de seu filho<sup>273</sup>. A posição, de meio perfil, coloca o retratado apontando para um dos lados do ateliê. Seu braço esquerdo circunda o menino, que

<sup>273</sup>Informações obtidas em: <http://www2.camara.gov.br/conheca/historia/presidentes>

tem uma posição invertida em relação à do pai. Ambos olham diretamente para o fotógrafo, o que reafirma um estilo de trabalho de Insley Pacheco. A mobília ao fundo apresenta um panejamento, que escurece a parte de baixo da mesa. As vestes, seguindo o que já observamos, são impecáveis. Além disso, mais uma vez ele não faz uso de painel de fundo, deixando a mostra que esta é sua forma de compor tais retratos.



Figura 155, pertencente ao acervo do MIP (datação desconhecida).

Analisando os retratos deixados por Insley Pacheco, notamos que ele criou uma marca diferenciada dentro campo da fotografia da capital imperial, configurando-se, num exímio mediador das formas de representação da elite oitocentista. Com relação ao material por ele deixado, como vimos, é marcante a grande quantidade grande de políticos e barões, além, é claro, da própria família imperial. Nesse sentido, percebemos que há uma relação de confiança na sua

capacidade de mediar tal auto-representação. Desta forma, essa é a maior marca, a de se voltar pra um segmento e para ele proporcionar seu discurso imagético construído na sala de poses.

No ano de 1885, Insley Pacheco começa a trabalhar acompanhado pelo filho, quando seus cartões-suportes ostentam a marca Joaquim Insley Pacheco & Filho, com dois endereços no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor e outro, à Rua dos Ourives. Nestes anúncios, Insley Pacheco estendia o título de Photographo da Caza Imperial ao seu novo sócio, seu filho Joaquim Insley Pacheco Filho. Apesar dessas mudanças, ele manteve como clientes a elite da cidade. A família imperial, por exemplo, continuou como cliente até 1889, último ano deles no país. Insley Pacheco veio a falecer no dia 12 de outubro de 1912, fato divulgado em notas nos jornais Correio da Manhã e Jornal do Brasil<sup>274</sup>.

Sua obra fotográfica, disposta em várias coleções, revela um profissional que, valendo-se de uma série de estratégias bem sucedidas, garantiu sua ascensão e a manutenção de seu *status* profissional face à acirrada concorrência do mercado, àquela época. As *cartes de visite* por ele deixadas, e por nós analisadas, se comparadas as outras que vimos anteriormente, dão elementos para que possamos compreender algumas diferenças na expansão desse tipo de fotografia em nosso país. Com relação a Insley Pacheco, acreditamos que as *cartes de visite* por ele feitas, levam mais a risca as regras de trabalho impostas pelos manuais e que primam por uma organização espacial mais apurada, quem sabe isso ocorra pelo fato de se dirigem a um segmento mais exigente. Tal conjunto, colocado ao lado de outros trabalhos, mostra as disparidades nas maneiras de retratar no Brasil Imperial.

---

<sup>274</sup> FÁBIO, Flávia de Almeida. Op. Cit., 2005, p. 37.

## Considerações Finais

Tendo se mantido como o principal produto fotográfico das décadas de 1860, 1870 e 1880, a *carte de visite*, no final do século, inicia sua decadência. Se, como vimos anteriormente, ela é fruto de um conjunto de progressos das técnicas, a continuidade desse mesmo avanço, é um dos fatores que provocam o seu desaparecimento. O principal fator é o aprimoramento que permite, nos últimos anos do XIX, que os retratos, inicialmente restritos aos ateliês, sejam feitos ao ar livre. Já nos primeiros anos do século XX, temos também a chegada dos primeiros fotógrafos amadores, permitindo que o ato de fotografar deixe de ser uma tarefa restrita aos profissionais da imagem. As últimas *cartes de visite* que encontramos, datam do final da década de 1900, que, nos ateliês, já perdem espaço pra outros tipos de fotografia.

Mas, as décadas nas quais a *carte de visite* se manteve como um produto fundamental para a representação dos indivíduos, ela foi determinante. Nosso olhar contemporâneo reconhece no acervo deixado um manancial rico e que nos ajuda a compreender o final do XIX, apresentando questões que dizem muito da formação do nosso país e que refletem nos dias de hoje.

Ao buscar compreender os referidos retratos, procuramos, primeiramente, entender como esse processo de produção tem a sua lógica específica. Nossa proposta também objetivou a análise do papel dos fotógrafos como mediadores de variadas formas de representação dos mais diversos segmentos da sociedade, reconhecendo diferentes condições de inserção dos profissionais.

Desta maneira, notamos que tais fotografias, mesmo estando presas a padrões bem definidos de produção, mostram algumas diferenças quanto ao conceito da elaboração, principalmente devido às condições de produção e às perspectivas dos próprios retratados. Isto posto, as imagens estudadas neste trabalho configuram-se numa janela privilegiada pela qual pudemos observar, além das técnicas de

elaboração de tais fotografias, a diversidade da própria sociedade brasileira. Assim, tais fotografias expõem as mais variadas formas de representação da população de um país em construção. Além disso, revelam uma porta de entrada interessante para que conheçamos alguns detalhes da vida cotidiana e das minúcias do ofício fotográfico.

Nosso objetivo principal foi refletir, detidamente, sobre este material. Para tal, consideramos necessário lançar luz sobre diversas questões que envolvem a geração e a circulação destas fotografias. Inicialmente, procuramos entender como pensar as fotografias e sua mensagem, aceitando-as como depositárias de uma linguagem própria e específica, e que, justamente por isso, exigem do pesquisador uma reflexão atenta ao seu sentido. Tal reflexão encontrou eco em alguns trabalhos que mostram os fotógrafos como agentes diretos da construção de uma linguagem específica, interagindo tecnicamente e construindo uma nova realidade por meio da fotografia.

Deste modo, a compreensão das fotografias obrigou um aprofundamento da lógica peculiar de produção dos ateliês, que tem na relação direta entre o profissional e o seu cliente um aspecto fundamental, que buscamos contemplar na análise. Ao lado disso, nosso trabalho partiu do pressuposto de que as imagens são originárias de contextos sociais específicos e singulares, o que nos obrigou a relacionar a produção examinada às demandas e anseios dos retratados. Cabe destacar que a realidade social específica da produção fotográfica foi fator determinante para conseguirmos aproximar a representação dos seus significados ligados ao seu meio.

É preciso destacar, também, que a abordagem de cada uma das imagens partiu do princípio de que elas possuem uma história particular. Nesse sentido, as leituras realizadas, ainda que guiadas por certas balizas interpretativas gerais, traçaram caminhos específicos. As imagens, observadas uma a uma, permitiram o acesso às vontades dos retratados, proporcionando a construção de uma interessante equação,

que relacionou diretamente técnica e anseios de representação, individuais e coletivos.

Vimos como, do ponto de vista de sua construção, cada fotografia carrega em si uma gama muito grande de elementos, materiais e imateriais, dos aparatos cênicos aos gestos, da afirmação de posições sociais à busca de posicionamentos individuais (foi possível apreender inúmeras formas de se colocar num contexto tão heterogêneo). Mas o intuito não foi apenas contemplar as formas de representação da população em geral, e, sim, perceber como elas emergiam das lentes e da inserção desses profissionais.

O contato com os acervos deixados pelos fotógrafos do século XIX constituiu-se em um grande desafio, não só devido às suas dimensões, mas pela própria diversidade do material aí reunido. A tarefa exigiu da pesquisa critérios bem definidos, já que, o risco – literal - de se perder na multidão seria enorme. A seleção, por sua vez, proporcionou uma gama muito grande imagens, o que determinou um recorte no trabalho, optando-se por quatro profissionais. Nosso trabalho também apresenta o perfil desses profissionais, ressaltando as peculiaridades de cada um deles.

Finalmente, traçar o caminho destas imagens, segundo nos parece, faz do ato de estudar as *cartes de visite* um privilégio, seja pela possibilidade de conhecer personagens peculiares da sociedade brasileira, seja pela oportunidade de esboçar rumos que nos ajudam a entender a especificidade da difusão da fotografia em nosso país.

## **Bibliografia**

### **Artigos, livros e trabalhos acadêmicos**

- AARON, Scharf. *Arte y Fotografía*. Madri: Alianza Editorial, 1994.
- ABEL, Alexander e PRIAMO, Luis. *Recordando a Christiano. Un País en Transición – Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Júnior 1867 – 1883*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, 2002.
- ALENCRASTO, Luis Felipe (org.). *A História da vida privada no Brasil – Volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. "Novas fontes para o estudo do século XIX: o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de conservação e preservação Profoto". In: *Acervo – Revista do Arquivo Nacional - V. 6 n. 1-2*. Rio de Janeiro: 1993.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da foto-reportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia*. São Paulo: Estação Liberdade/EDUC/Fapesp, 2002.
- ARANADA, Patricio Toledo. "Imágenes de la Frontera: uso, interpretación y circulación de fotografías Mapuche de finales de siglo XIX y principio de XX". *Revista Chilena de A. Visual - U. A. Humanismo Cristiano* URL: [www.antropologiavisual.cl/REVISTA/imprtledo.htm](http://www.antropologiavisual.cl/REVISTA/imprtledo.htm) (acessado em setembro de 2003).
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1981.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- AZEVEDO, G. de. "A propósito da photographia". *Correio Paulistano*: São Paulo (21.10.1866).
- AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (organização). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BECEYRO, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

- BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas de Baudelaire" In: BENJAMIN, W. Textos escolhidos (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERTIN, Enidelce. Alforrias na São Paulo do século XIX. São Paulo: Humanitas/FFCLH USP, 2004.
- BICALHO, Maria Fernanda Batista. A cidade e o Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. História & fotografia. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2003.
- BOUDIEU, Pierre. Razões Práticas sobre a teoria da Ação. Campinas: Papirus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre (org.). Un Arte Medio. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRILLIANT, Richard. Portraiture. Londres: Reaktion Books, 2002.
- BROWN, Sarah Graham. Images of Women: The Portrayal of Women in Photographs of the Middle East 1860-1950. New York: Columbia University Press, 1988.
- BURKE, Peter (organizador). A Escrita da História. São Paulo: Unesp, 1992
- BURKE, Peter. Testemunha ocular. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- CALMON, Pedro. História do Brasil. Século XIX – O império e a ordem liberal. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1959, volume V.
- CANO, Wilson. Raízes da Concentração Industrial em São Paulo. São Paulo: Hucitec, 1990.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de; e RODRIGUES, Tânia Francisco. "Fotografia e História: ensaio bibliográfico". São Paulo: Anais do Museu Paulista [volume 2]. São Paulo: MP/USP, 1994.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; e LIMA, Solange Ferraz de. "Fotografia no Museu: um projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo". Anais do Museu Paulista [volume 5]. São Paulo: MP/USP, 1997.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. "Fotografia e Sociedade: como fica a pesquisa com os retratos de Militão?", Revista de História (v. 137). São Paulo: 1998.

- CARVALHO, Vânia Carneiro de; e LIMA, Solange Ferraz de. "Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo". Revista do IPHAN [número 27 - organização Maria Inez Turazzi]. Brasília: MP/USP, 1998.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de. Ao sul da história: lavradores pobres e trabalho escravo. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de; e SCHNOOR, Eduardo (org.). Resgate. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- CHALHOUB, Sidney. Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "A fotografia através dos anúncios de jornais. Juiz de Fora (1877-1919)". Lócus – Revista de História, nº10. Juiz de Fora: UFJF, 2000.
- COKE, Van Deren. The painter and the photograph. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1972.
- COLLOMB, Gerard. "Imagens do Outro, Imagem de Si", Cadernos de Antropologia e Imagem – Número 6 (Imagens Diversas). Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1998.
- CONRAD, Robert. Os últimos anos da Escravatura no Brasil. 1850-1888. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CORRÊA, R. L. "Hinterlândias, hierarquias e redes: uma avaliação da produção geográfica brasileira", In: Revista Brasileira de Geografia V. 3. Rio de Janeiro, 1989.
- COSTA, Cristina. A imagem da Mulher. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- DARRAH, William. C. Cartes de Visite in the nineteenth century photography. EUA: W.C. Darrah Publisher, 1981.
- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil – Vol 1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil – Vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- DECCA, Edgar de. O nascimento das Fábricas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- DELANOË, Jacques. Les pionniers de la Photographie. Paris: Terre de Brume Éditions, 1996.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. Campinas: Papirus, 1994.
- EDWARDS, Elizabeth. Anthropology & Photography 1860-1920. New Haven and London: Yale University Press and The Royal Anthropological Institute, 1992.
- ERMAKOFF, George (texto) e VASQUEZ, Pedro Karp (apresentação). Juan Gutierrez. Imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2001.
- ERMAKOFF, George. O negro na fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
- EXPILLY, Charles. Mulheres e costumes do Brasil. Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- FÁBIO, Flávia de Almeida. Um álbum Imaginário – Insley Pacheco (mestrado em Multimeios). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2005.
- FABRIS, Annateresa. Fotografia usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.
- FABRIS, Annateresa, Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- FABRIS, Annateresa. "Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia", em Revista Studium (revista eletrônica: [www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br)), n. 16, acessado em janeiro de 2005.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do (edição e textos). O século XIX na fotografia brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora e Fundação Armando Alvares Penteado, 2000.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. O Século XIX na fotografia Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Corrêa do Lago, 2001.
- FERRAZ, Vera Maria de Barros (organização). Imagens de São Paulo : Gaensly no acervo da Light – 1899-1925. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.
- FERREIRA, Miguel Ângelo Barros. O nobre e antigo bairro da Sé. São Paulo: Prefeitura do Município, 1971.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1953.
- FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. Pioneer photographers of Brazil, 1840-1920. New York: Center for Inter-American Relations, 1976.
- FLUSSER, Villém. A Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

- FRANCASTEL, Pierre. Arte e Técnica: no Século XIX e XX. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.
- FRANCASTEL, Pierre. Imagem, Visão e Imaginação. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FRANCO, Maria Silvia de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Unesp, 1997.
- FREITAS, Marcos Vinicius de. Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial 1865-1878. São Paulo: Metalivros, 2001.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- FREYRE, Gilberto; LEON, Ponce de. O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983.
- FRIZOT, Michel (e outros). Identités. De disderi au photomaton. Paris: Centre National de la Photographie, 1985.
- GEBARA, Ademar. O mercado do trabalho livre no Brasil – 1871-1888. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, Emblemas, Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOULART, Paulo Cezar Alves; MENDES, Ricardo. Noticiário Geral da Photographia Paulistana 1839-1900. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão. São Paulo: M. Fontes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance II. New York: Phaidon Press, 1978.
- GORANDER, Jacob. A Escravidão Reabilitada. São Paulo: Ática, 1991.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. House and street. The domestic world of servants and masters in nineteenth-century- Rio de Janeiro. New York: Cambridge University Press, 1988.
- GRANJEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo: 1862-1886. Campinas: IFCH/UNICAMP (Tese de doutoramento em História Social), 1993.
- GRUNSPAN, Elise (organização). O sujeito em perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil: do século XIX até 1940. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 1992.

- HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira (edição), Retratos modernos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- HOBBSAWM, J. Eric. A Era das Revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JEHEL, Pierre-Jerôme. "Fotografia e Antropologia na França no Século XIX", In: Cadernos de Antropologia e Imagem – Número 6 (Imagens Diversas). Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1998.
- KARASCH, Mary. A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- KOHL, Frank Stephan, "Um olhar europeu em 2000 imagens. Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul", em Revista Studium n. 21 <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html> (acessado em junho de 2006).
- KOSSOY, Boris. Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia (dissertação de mestrado). São Paulo: FESP/SP, 1978.
- KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX. São Paulo: Mec-Funarte, 1980.
- KOSSOY, Boris. Hercules Florence – 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.
- KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Edusp, 1994.
- KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KOSSOY, Boris. Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910) (tese de livre docência). São Paulo: ECA/USP, 2000.
- KOSSOY, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. "No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX" Revista Studium n 9 <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html> (acessado em novembro de 2004).

- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX (Tese de doutorado). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2006.
- LAGO, Bia Corrêa do. Augusto Stahl. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- LAGO, Pedro Corrêa do. Marc Ferrez nas Coleções do Quai D'orsay. São Paulo: Contracapa, 2001.
- LAGO, Pedro Corrêa do; FERNANDES JR, Rubens F. (apresentação). Militão Augusto de Azevedo. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. Os fotógrafos do Império. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.
- LANSDELL, Avril. Fashion à la Carte 1860-1900. London: Shire Publications, 1985.
- LARA, Sílvia Hunold. Campos da violência. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.
- LAVELLE, Patrícia. O espelho distorcido. Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEITE, Marcelo Eduardo. "Fotografia e Sociedade no Brasil Imperial: A Heterogeneidade Humana e Social Fixada pela fotografia", In: Cadernos de Campo (volume 7). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, 2001.
- LEITE, Marcelo Eduardo. Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885) (Dissertação de mestrado). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, 2002.
- LEITE, Marcelo Eduardo. "Algumas reflexões para o estudo das imagens fotográficas", In: Cadernos de Campo (volume 9). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, 2003.
- LEITE, Marcelo Eduardo, "Os múltiplos olhares de Christiano Junior", em Revista Studium N. 10 (acessado em julho de 2004. <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/6.html>).
- LEITE, Marcelo Eduardo, "Militão Augusto de Azevedo: Um olhar particular sobre a sociedade paulistana (1862-1887)", em Revista Studium (revista eletrônica: [www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br)), n. 05, acessado em setembro de 2005.
- LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família. São Paulo: Edusp, 2000.

- LEMAGNY, Jean-Claude e André ROUILLE (org.). *Historia de La Photographie*. Paris: Larousse, 1998.
- LEON, Ponce de (organização). *O retrato brasileiro. Fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia e Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983.
- LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de, "Fotografia no Museu: um projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo", em *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, MP/USP, volume 5, 1997.
- LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.
- LINHARES, Maria Yedda; TEIXEIRA, Francisco Carlos. *Historia da Agricultura Brasileira: debates e controvérsias*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LINKMAN, Audrey. *The Victorians: Photographic Portraits*. London and New York: Tauris Parke Books, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- MACHADO, Arlindo. *O quarto. iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MARRÉ, Jacques Léon. "História de vida como método Biográfico". In: *Cadernos de Sociologia*. – V. 3. Porto Alegre: UFRS, 1991.
- MATHEWS, Oliver. *The album of carte-de-visite and cabinet portrait photographs 1854-1914*. Londres: Reedminster Publications Ltd., 1974.
- MATTOS, Hebe Maria. *Ao Sul da História*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- MATTOS, Hebe Maria. *Das Cores do Silêncio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- MAURO, Frédéric Mauro. *O Brasil no Tempo de Dom Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAUAD, Ana Maria. "Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista", em *Revista Studium* n. 15 <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html?studium=index.html> (acessado em março de 2004).

- MCCAULEY, Elizabeth Anne. A. A. E. Disdéri and the carte the visite portrait photograph. New Haven: Yale University Press, 1985.
- MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. Entre as mãos os anéis. A lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil. Campinas: Cecult/IFCH/UNICAMP, 1999.
- MILLIET, Sergio. Roteiro do Café e Outros Ensaio. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MORAES, Roberto Menezes de. Os Ribeiro de Avellar na Fazenda Pau Grande (Paty do Siferes). Niterói: Editora Laser, 1994.
- MOREL, Marco. "Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844", em Revista Studium n. 10 <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/7.html> (acessado em janeiro de 2003).
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organização). Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. A travessia de Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Editora. Universidade de São Paulo, 2000.
- MOURA, Clóvis. História do negro Brasileiro. São Paulo: Ática, 1989.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. O Império do Retrato: Família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (doutorado em História Social). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.
- NARANJO, Juan. Fotografia, Antropología y Colonialismo (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- NEWHALL, Beaumont. Historia da la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- NAXARA, M.R.C.. Estrangeiro em sua própria terra - Representação do trabalhador nacional - 1870/1920 (dissertação de mestrado). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. Do reflexo à mediação – um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta (Dissertação de mestrado em Multimeios). Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1994.
- OLSZEWSKI FILHA, Sofia. A fotografia e o negro na cidade de Salvador, 1840-1914. Salvador: EGBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.
- ORTIZ, Renato. Cultura e Modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PAZIN, José Luis. "Barão de São Laurindo", (obtido no portal Vale do Paraíba [www.valedoparaiba.com.br](http://www.valedoparaiba.com.br)), acessado em 31 de maio de 2007.
- PERRO, Michelle (organizador). História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Exposições Universais. Espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.
- PINTO, Alfredo Moreira. A cidade de São Paulo em 1900. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- PRIORE, Mary Del (organização). História das crianças no Brasil. São Paulo: Contexto, 1999.
- PRIORE, Mary Del (organização). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2002.
- PULTZ, John. La fotografía y el Cuerpo. Madri: Akal/Arte em Contexto, 1995.
- RÉMOND, René. O século XIX.- 1815-1914. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ROBINSON, Henry P. The Studio: and What to do in it. New York: Arno Press, (1891) 1973.
- ROCHA, Cristiany Miranda. História de Famílias escravas. Campinas, século XIX. Campinas: UNICAMP, 2004.
- RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Belo Horizonte e São Paulo: Editora Itatiaia e Editora da USP, 1989.
- SAGNE, Jean. L'atelier du photographe (1840-1940). Paris: Presses de la Renaissance, 1984.
- SAMAIN, Etienne (organização). O Fotográfico. São Paulo, Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCHARF, Aaron. Art y Fotografia. Madri: Alianza Editorial, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Retrato em Branco e Negro – Jornais, Escravos e cidadãos no Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEGALA, Lygia. "Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco", em Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27, 1998.
- SEGALA, Lygia. Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco (tese de doutoramento). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau (organização). História da vida privada no Brasil 3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SEVERA, Joan, Dressed for the photographer. Ordinary americans & fashion, 1840-1900. Ohio: The Kent State University Press, 1995.
- SKIDMORE, T. E. Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SLENES, Robert W., Na senzala, uma flor. Esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SOARES, Carmem. Imagens da Educação no corpo. Campinas: Editora Autores Associados, 2002.
- SÔLHA, Hélio Lemos. A construção dos olhares (dissertação de mestrado em Multimeios). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1998.
- SONTAG, Susan. Ensaio sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.
- SOUGEZ, Marie-Loup. Historia de la fotografia. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- TACCA, Fernando Cury de. O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico na comissão Rondon (tese de doutoramento). São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- TAGG, John. The Burden of Representation: Essays on photography and Histories. Los Angeles: Com. Culture, 1988.
- TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887) (reedição). São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1981.
- TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, Min. da Cultura, 1995.

- TURAZZI, Maria Inez. Marc Ferrez. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- VASQUEZ, Pedro Karp. D. Pedro II e a Fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho; Companhia Internacional de Seguros, 1985.
- VASQUEZ, Pedro Karp; SILVA, Augusto C. da. Rio de Janeiro: 1862-1927. Álbum fotográfico da formação da cidade. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.
- VASQUEZ, Pedro Karp. Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX. São Paulo: Metalivros, 2000.
- VASQUEZ, Pedro Karp; ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de (apresentação). Revert Henrique Klumb: um alemão na corte imperial. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2001.
- VASQUEZ, Pedro Karp. A Fotografia no Império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- VASQUEZ, Pedro Karp. O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo: Metalivros, 2003.
- WERWIN, William. El Cuerpo: fotografías de la configuración humana. Madrid: Ed. Siruela, 1996.
- WILLIAMS, Carol. "Photographic portraiture of aboriginal women on Canada's Northwest coast circa 1862-1880", em Visual Anthropology Forum <http://cc.ioensuu.fi/sights>, Canadá: University of Northern British Columbia (acessado em setembro de 2005).
- WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Sonhos Africanos, Vivências Ladinhas. – Escravos e Forros em São Paulo (1850-1880). São Paulo: Hucitec, 1998.

### **Documento Cartográfico**

RIO DE JANEIRO Mapa Mercantil "Acervo da Biblioteca Nacional RJ" 1874.

RIO DE JANEIRO Mapa Mercantil, contendo as principais casas de negócio "Acervo da Biblioteca Nacional RJ" 1870.

SÃO PAULO Mapa do Capital da Província, seus edifícios e hotéis "Acervo da Biblioteca Nacional RJ" 1877.

## **Fontes Iconográficas**

ÁLBUNS de Retratos dos Ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana. Volume I – 1865 (contendo 2117 imagens). Coleção Militão Augusto de Azevedo - Museu Paulista da USP.

ÁLBUNS de Retratos dos Ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana. Volume II – 1870 (contendo 3223 imagens). Coleção Militão Augusto de Azevedo - Museu Paulista da USP.

ÁLBUNS de Retratos dos Ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana. Volume III – 1874 (contendo 2715 imagens). Coleção Militão Augusto de Azevedo - Museu Paulista/USP.

ÁLBUNS de Retratos dos Ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana. Volume IV – 1877 (contendo 737 imagens). Coleção Militão Augusto de Azevedo - Museu Paulista/USP.

ÁLBUNS de Retratos dos Ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana. Volume V – 1879 (contendo 568 imagens). Coleção Militão Augusto de Azevedo - Museu Paulista/USP.

ÁLBUNS de Retratos dos Ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana. Volume VI – (sem data) (contendo 3.814 imagens). Coleção Militão Augusto de Azevedo - Museu Paulista/USP.

ÁLBUNS de Retratos que pertenceu ao Barão de Cotejipe [IA3.7.6] Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro RJ.

ÁLBUNS de Retratos que pertenceu a Francisco Xavier de P. Lima [IA 3.11.6] – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro RJ.

COLEÇÃO Carlos Eugênio Marcondes de Moura (Fotografias Avulsas) Museu Paulista/USP.

COLEÇÃO de Fotografias Avulsas da Seção de Documentos Iconográficos da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional – RJ

COLEÇÃO de Fotografias Avulsas do Museu de Imagem e do Som – Campinas SP

COLEÇÃO de Fotografias Avulsas do Museu Major Levy Sobrinho– Limeira SP

COLEÇÃO de Fotografias Avulsas do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga – Rio Claro SP

COLEÇÃO de Fotografias Avulsas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - Rio de Janeiro RJ

COLEÇÃO "Francisco Rodrigues" da Fundação Joaquim Nabuco – Recife PE

COLEÇÃO "Nº 1" - Instituto Moreira Salles – São Paulo SP

COLEÇÃO Roberto Menezes de Moraes. Niterói: "Um Fotógrafo itinerante da província Fluminense", Audiovisual apresentado no Colégio Brasileiro de Genealogia. Rio de Janeiro: 1981.

COLEÇÃO Wanderley Pinho – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro RJ.

FOTOGRAFIAS avulsas de autoria de Insley Pacheco – Museu Imperial de Petrópolis/IPHAN/MINC

### **Fontes Manuscritas**

INVENTÁRIO de Manuel Maria de Paula Ramos – Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro RJ.

LIVRO Copiador de Cartas - Diário de Correspondência Comercial. Militão Augusto de Azevedo. São Paulo (1881-1902). São Paulo: Coleção Militão Augusto de Azevedo/Museu Paulista/USP.

TESTAMENTO de Manuel Maria de Paula Ramos – Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro RJ.

### **Catálogos de Exposições**

ASPECTOS da Fotografia Brasileira – Século XIX. Texto de Pedro Vasquez. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1987.

MESTRES da Fotografia no Brasil – Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

RIO de Janeiro (1862 – 1927). Catálogo da Exposição Fotográfica. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

O GRANDE retratista Francês - Félix Nadar. São Paulo: Caixa Econômica Federal e Conjunto Cultural da Caixa , 2002.

### **Almanaques Comerciais**

ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1860.

ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1861.

- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1862.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1863.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1864.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1865.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1866.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1867.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1868.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1869.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1870.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1871.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1872.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1873.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1874.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1875.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1876.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1877.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1878.

- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1879.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1880.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1881.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1882.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1883.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1884.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1885.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1886.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1887.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1888.
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert, 1889.

### **Endereços Eletrônicos**

Antiq-photo Rainbow Creations  
URL: <http://www.19cphoto.com/>

Antique Networking – A GoAntiques Company:  
URL: <http://www.antiqnet.com>

Almanak Leammert – Center of Research Libraries  
URL: <http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>

Arquivo Nacional  
URL: <http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>

Arquivos Fotográficos Francisco Rodrigues - Fundação J. Nabuco:  
URL: <http://www.fundaj.gov.br/docs/indoc/icono/fr.html>

Associazione Giuseppe Panini Archivi Modenesi (Modena – Itália):  
URL: <http://www.edis.it/agp>

Camara dos Deputados – Brasil  
URL: <http://www.camara.gov.br>

Central Pacific Railroad Photographic History Museum:  
URL: <http://cpr.org/>

Centro de Pesquisa de História Social da Cultura  
URL: <http://www.unicamp.br/cecult/>

Fundação Biblioteca Nacional  
URL: <http://www.bn.br/>

Fundação Maria Luísa e Oscar Americano  
URL: <http://www.fundacaoscamericano.org.br/>

Historical Photographic Images:  
URL: <http://www.stereo-views.com>

Instituto Histórico Geográfico Brasileiro  
URL: <http://www.ihgb.org.br/>

La Fototeca Restauro Conservazione Archiuiazione (Bologna – Itália):  
URL: <http://www.fototeca.it>

Lawrence Artier Fine Arts:  
URL: <http://www.artier.fsnet.co.uk>

Museu Imperial – Petrópolis  
URL: <http://www.museuimperial.gov.br/>

Museu Histórico Nacional  
URL: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>

Museu Paulista - Coleção Carlos Eugênio M. de Moura:  
URL: [http://www.mp.usp.br/Carlos\\_eugenio.htm](http://www.mp.usp.br/Carlos_eugenio.htm)

Popular & Family Photo History:  
URL: <http://www.city-gallery.com>

PoBrocante Antiquités – Objets de Collections – Genève Suisse  
URL: <http://site.ifrance.com/pobrocante/>

Prefeitura Municipal de Paty dos Alfes  
URL: <http://www.patydoalferes.rj.gov.br/>

The American Museum of Photography (Virtual Museum):

URL: <http://www.photographymuseum.com>

The Daguerrian Society (Pittsburgh, PA, USA):

URL: <http://www.daguerre.org>

The Homepage of Roger F. Vaughan (Gloucestershire - England. UK):

URL: <http://www.msraantiques.com/>

The Royal Photographic Society:

URL: <http://www.rps.org/>

Maine Antique Photographica Gallery:

URL: <http://www.stereoviews.com>

Studios Photographs – From the collections Roger Vaughan:

URL: <http://homepages.tesco.net/~roger.vaughan/>

Sitio para la Historia de la fotografía Argentina y Latinoamericana:

URL: <http://www.fotohistoria.org>

Vale do Paraíba

URL: <http://www.valedoparaiba.com.br>

Vale do Café

URL: <http://www.valedocafe.com.br>

## **CDROM**

Militão Augusto de Azevedo e a cidade de São Paulo - Museu Paulista - Fundação Roberto Marinho. São Paulo: 1997.

## **Imagem em Movimento**

AS POSES DO XIX – 9' – Produção: Gavin Adams. São Paulo: Museu Paulista da USP e Espaço Digital, 2002, VHS.

MODERN MARVELS – The Invention of Photography - History Channel, Jaffe Productions & Hearst Entertainment Television. 60 min, 1997, VHS.

## **Relação das Coleções e Acervos Visitados**

### **Arquivos e Museus Públicos**

Archivo General de La Nación - Buenos Aires (Argentina)

Arquivo Nacional – Rio de Janeiro RJ

Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro RJ

Fundação Joaquim Nabuco – Recife PE

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro RJ

Museu da Imagem e do Som – Campinas SP

Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro RJ

Museu Histórico Amador Bueno da Veiga – Rio Claro SP

Museu Histórico Major Levy Sobrinho – Limeira SP

Museu Imperial de Petrópolis – Rio de Janeiro RJ

Museu Paulista da USP – São Paulo SP

### **Arquivos Privados**

Instituto Moreira Salles – São Paulo SP

### **Coleção Particular**

Coleção Roberto Menezes de Moraes – Niterói RJ

Coleção Valdemar & Dadico – Rio Claro SP

Coleção Waldyr da Fontoura Cordovil Pires – Rio de Janeiro SP