

AS ARTES DE UM NEGÓCIO: A FEBRE PHOTOGRAPHICA
SAO PAULO 1862-1886

Candido Domingues Grangeiro



Dissertação de Mestrado

Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha

IFCH/UNICAMP

G765a

21840/BC

**AS ARTES DE UM NEGOCIO: A FEBRE PHOTOGRAPHICA
SAO PAULO 1862-1886**

Candido Domingues [Grangeiro π /765

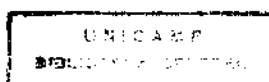
Dissertação de mestrado apresentada no Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão julgadora em 10 de
MAIÇO de 1994.

Recebeu

Orientadora: Maria Clementina Pereira [Cunha *f*

Campinas - São Paulo
novembro de 1993



UNIDADE	PC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	B765a
V.	Er.
TOMBO BO/	21840
PROC.	286/94
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	CR\$ 15.000,00
DATA	09/05/94
N.º CPU	

RECEBIMOS DO SENHOR [nome] o valor de [valor] em [data] para [motivo]

CM-00059055-3

Para
Narciso, Sebastiana,
Alexandre e Ciro.

AGRADECIMENTOS

No século XIX, costumava-se colocar nos álbuns de retratos as fisionomias das pessoas, que de alguma forma, faziam parte de sua vida: pai, mãe, namorados(as), tios, amigos e muitos outros. Estes retratos, geralmente, vinham acompanhados de uma dedicatória que expressava estas relações. No momento em que escrevo estas páginas, sinto-me como se estivesse construindo meu álbum de retratos, se bem que de uma maneira bem particular: faltam as fisionomias e a dedicatória sou eu quem escrevo, confesso que emocionado ao contemplar este trabalho quase pronto e sabendo que compartilho esta emoção com pessoas muito "caras ao coração". São Narcisos, Sebastianas, Alexandres, Ciros, Clementinas, Ebes, Silvias, Lauras, Silvanas, Gislanes, Mauros... que, de alguma forma, fazem parte deste trabalho.

As lembranças vão longe. Começam quando ainda estava fazendo o projeto para iniciar o Mestrado e a Maria Angela Salvadori teve uma incrível paciência para me auxiliar a organizar um monte de idéias difusas. Sem dúvida, se não fosse por ela, não teria conseguido traçar aquelas linhas iniciais. Nesta época, fazia estágio no DPH/SMC, onde conheci a Angela e um grupo de amigos que mostraram a importância deste caminho que escolhera: Dedé Bertussi, Jaime Rodrigues, Maria Conceição Carneiro, Mirna Penna, Julio Simões, Leila Diegoli, Cássia Magaldi. Ainda no DPH, conheci três pessoas que são, cada uma a seu modo, "responsáveis" por este trabalho. A Laura Antunes Maciel - a quem carinhosamente chamo de "minha auxiliar de pesquisa", pois, enquanto faz seu próprio trabalho, está sempre atenta para os temas dos amigos -trouxe-me informações do Rio de Janeiro, emprestou livros e vídeos, mas isto é apenas um reflexo de nossa amizade.

No primeiro dia de DPH, colocaram-me no meio de uma reunião, numa sala com uma enorme mesa, em cuja a cabeceira havia uma pessoa de quem, a princípio, confesso, tive medo: dava ordens e distribuía tarefas entre "tiradas de fino humor". Com o tempo, o medo passou e descobri que, além de incontestavelmente competente, era uma ótima companheira de trabalho, sensível, criativa e, sobretudo, bem-humorada. Não tive dúvidas: "arrumei-a" para orientadora. Depois disso, Maria Clementina Pereira Cunha teve a paciência de agüentar todas as confusões e incertezas deste orientando, colocando-me na "linha" e ensinando os meandros deste duro ofício acadêmico.

A terceira pessoa tinha o apelido de "leoazinha", provavelmente devido a seu charme aliado à "braveza" de chefe. Para além das relações no DPH, Silvia Lara, na UNICAMP, leu meu texto de Qualificação, falou coisas de que não gostei (creio que por saber que ela tinha razão) e, assim, me obrigou a trabalhar dobrado para conseguir dar conta do que me cobrava. Mas não foram só críticas: incentivou e mostrou caminhos importantes para a continuação do trabalho.

Mas, deste álbum de retratos, não fazem parte somente as pessoas que conheci no DPH. Somam-se a elas os amigos do Mestrado: a Edileine Toledo, o Leonardo Pereira, a Sheila Schvarzman. E, também, a Gabriela que, além de ler meus textos, salvou-me muitas vezes do mau humor. O mesmo mau humor que a Silvana Blanco também soube compreender muito bem, transformando-o em momentos de alegre convívio, numa cumplicidade que vai muito além dos muros da Universidade. Sem dúvida, um importante "achado" nesta Campinas e a quem devo parte desta empreitada.

Lugar de destaque neste álbum merece a Ebe Christina Spadaccini que, enquanto escrevo estes agradecimentos, está conferindo se a bibliografia está feita de forma correta e

me diz: "basta colocar agradeço a fulano e beltrano e pronto". Mas, se fizesse isso, como reconhecer o copy desk que ela fez neste texto e no seu autor, durante todos esses meses de trabalho? Nada disso: obrigado, Ebe, pela sua dedicação e carinho.

Obrigado também a Gislane Campos e a Mauro Padilha, companheiros de casa e testemunhas próximas deste percurso; a D. Raquel, ao Marcelo e Cleuza, familiares de Militão Augusto de Azevedo que abriram as portas de sua casa para que eu pudesse desvendar parte dos rostos paulistanos do século XIX; aos professores do Departamento de História da UNICAMP; aos funcionários de todas as instituições pesquisadas, e em especial, a Wanderlei Celestino, do Museu Paulista, que reproduziu parte das imagens desta Dissertação; e ao CNPQ pela concessão da bolsa de Mestrado.

SUMARIO

INTRODUÇÃO	1
CAPITULO I: TODOS OS DIAS, POR TODOS OS SYSTEMAS, RETRATOS DE TODOS OS TAMANHOS	27
1. Pintado ou fotografado?	29
2. A aventura dos pincéis: os pintores andarilhos ..	36
3. Um luminoso objeto do desejo	61
4. A febre do retrato	75
CAPITULO II: A FABRICA DE SONHOS	95
1. Palcos e cenários: as oficinas fotográficas	97
2. A batalha dos retratos: Gaspar x Perestrello	117
3. Militão Augusto de Azevedo e a <i>Photographia Americana</i>	147
CAPITULO III: CARAS AO CORAÇÃO	172
1. O retratista: o dócil instrumento de luz	174
2. O retratado: um modelo indócil	203
CONCLUSAO	238
FONTES	256
BIBLIOGRAFIA	260

INTRODUÇÃO

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.

(Walter Benjamin - 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica')

"Estou convencido de que os focinhos de toda esta geração irão à mais remota posteridade" (1). Esta frase não exprimia apenas o espanto de um cronista ao noticiar uma nova possibilidade de obter retratos através de "fotografias sobre aço", mas era também um veredicto sobre o que se podia observar no começo da década de 1860 na cidade de São Paulo. Esta nossa história tem início neste momento em que os paulistanos começam a ter a possibilidade de concretizar um sonho: o de possuir a sua própria imagem fixada em um pedaço de papel para expô-la, ou dispô-la, da forma que melhor lhes conviesse.

Durante muitos séculos, a única forma de obter a reprodução da própria imagem fora através das diversas técnicas de pintura. A óleo, aquarela, nanquim ou *crayon*, possuir um desses retratos era possível para poucos e desejo de muitos. No Brasil, durante o período colonial e nas primeiras décadas do Império, ter um retrato era privilégio alcançado apenas pelas poucas pessoas que ocupavam posição hierárquica de destaque em instituições civis e religiosas. Nas paredes das irmandades e ordens terceiras, era comum encontrar retratos de "benfeitores" (2); em outras palavras,

1. *Correio Paulistano*, Corso, 20.9.1862.

2. LEVY, Hannah. "O Retrato Colonial" In: *Pintura e Escultura I*. FAUUSP/MEC-IPHAN, 1978. Este texto nos traz uma descrição dos grupos sociais a que estavam restritos os retratos, embora possamos discordar de algumas de suas conclusões.

somente possuíam retratos aqueles que podiam pagar por ele - e também pelo direito de entrar no reino de Deus. Por isso mesmo, o retrato se constituiu, ao longo dos séculos, um símbolo de distinção, poder e nobreza.

A partir da segunda metade do século XIX, a fotografia apoderou-se deste desejo, ou sonho, e transformou o retrato de signo aristocrático em objeto ao alcance de muitos, de objeto raro em objeto mundano, possuído e distribuído por todos e para todos. A facilidade de possuir "em dúzias" um retrato através da técnica fotográfica fez com que a imagem humana pudesse circular de mão em mão, de casa em casa, multiplicando a existência do corpo ao mesmo tempo em que superava a sua finitude e ofertava ao homem uma perenidade tão desejada, uma eternidade baseada em poses empostadas e construídas nos signos da distinção e da honra.

Em São Paulo, entre 1862-1887, inúmeras oficinas fotográficas foram se sucedendo na disputa pelos rostos paulistanos. Nelas, o público tinha à sua disposição uma infinidade de produtos capazes de satisfazer qualquer fantasia ou contentar diferentes bolsos. Os fotógrafos ofereciam-se pelos jornais para tirar "retratos por todos os sistemas", "desde a mais pequena miniatura até o tamanho natural"; trabalhavam "todos os dias não importando o tempo chuvoso" (3). Não é à toa que o nosso cronista achava que

3. Frases que fazem parte da maioria dos anúncios das oficinas fotográficas *Carneiro & Gaspar* e *Photographia Americana*, publicados entre 1865 e 1886.

"pelo andamento das coisas, não admirará que o tal sujeito (já hoje pintor, palheta, e pincel) acabe (...) por confeccionar acessoriamente tela, caixilho, painel e até prego e uta para o pendurar" (4). Era sua constatação de que a indústria do retrato se instalava dia após dia em todos os recantos da cidade, gerando uma febre que iria "vitimar" indiscriminadamente indivíduos de todas as categorias sociais, sexos, idades, cores, convicções políticas ou religiosas.

Esta febre do retrato teve na fotografia a técnica capaz de proporcionar a sua massificação, gerando a instauração de uma indústria fotográfica, com todos os meandros do consumismo, onde importava menos a necessidade do objeto do que o significado e o prazer de sua posse. Desta forma, a fotografia não só impulsionou tudo que estava ligado ao retrato, como também se alimentou disso: usufruiu dos códigos estéticos das artes plásticas para a elaboração de suas poses habituais; ao mesmo tempo em que, popularizando o retrato, ampliou o mercado de trabalho para os pintores retratistas. Aliás, a febre do retrato reuniu sob a mesma placa comercial - Casa de Retratos - estes dois profissionais. Desta forma, pintores e fotógrafos andaram *pari passu* na caça aos rostos desejosos de serem eternizados.

4. *Correio Paulistano*, Corso, 20.9.1862.

Portanto, esta é a história de como toda uma geração pôde ter seus "focinhos", e não apenas eles, mas também os sonhos, os desejos, as vontades, as fantasias, os lances da vida cotidiana, das ruas e casas, enfim, toda a variedade da vida eternizada para a posteridade (se assim permitirem os homens de hoje, tão poucos ciosos, no Brasil, da importância da preservação de acervos históricos). Esta história começa em 1862, quando a cidade de São Paulo foi platéia da disputa de dois fotógrafos recém chegados - Gaspar Antonio da Silva Guimarães e Nuno Perestrello da Camara. No princípio, foram sócios e, depois, rivais, promovendo uma verdadeira guerra pelos "focinhos" paulistanos nas páginas dos jornais. Desta disputa originou-se a abertura da principal oficina fotográfica da cidade durante as duas décadas subseqüentes e, somente ela, foi responsável por deixar "à mais remota posteridade", nos seus 24 anos de atividades, os "focinhos" de cerca de um terço dos habitantes de São Paulo (5).

Este também é o ano em que chega à capital paulista, como membro de uma companhia dramática, um de nossos personagens principais, o sr. Militão Augusto de Azevedo, protagonista de boa parte deste um terço de retratos, já que sucumbiu à febre fotográfica pelo lado de trás das câmaras.

5.Os números populacionais da cidade são incertos. Sobre este assunto ver: MONTÓIA, Ana E. R. *Espaço Urbano e Política: São Paulo no século XIX*. Campinas, UNICAMP, 1990. Dissertação de Mestrado. O censo de 1872 (*Província de São Paulo: Quadro Geral da População - recenseamento de 1872*) aponta uma população na cidade de 31.385; já em 1888, o *Relatório Apresentado ao Exmo. Sr. Presidente da Província de São Paulo pela Comissão Central de Estatística* (São Paulo, Typ. King, 1888) aponta uma população em torno de 47.697 habitantes.

Trocou o palco dos teatros pelos de uma oficina fotográfica, tornando-se dono da Photographia Americana, nova denominação da antiga casa de Carneiro & Gaspar.

Mas, enfim, leitores, estes são alguns dos temas desta Dissertação. Quem tiver paciência para percorrer as próximas páginas irá acompanhar todos os lances e personagens que nos possibilitam admirar agora, com espanto e emoção, os "focinhos" dos que viveram em São Paulo na segunda metade do século XIX.

* * *

A fotografia trouxe, entre tantas outras alternativas, a possibilidade, estendida a quase todos, de possuir o próprio rosto gravado em um pedaço de papel. Para que o conhecimento histórico não transforme esta possibilidade em meras ilustrações de biografias, é preciso desvendar o motivo pelo qual uma multidão procurava as oficinas fotográficas e, numa relação com o fotógrafo, homens e mulheres produziram imagens que os eternizaram da forma desejada. Em outras palavras, é necessário recuperar os significados deste ato, expresso pelos retratos, de representar a própria vida - uma espécie de crônica sobre si mesmo oferecida para outros. Afinal, os retratos colocam no centro do palco os sujeitos da história: não apenas a sua obra (representada na arquitetura ou na literatura, por

exemplo), mas sobretudo o rosto, o corpo e as concepções de vida dos diversos personagens que povoam nosso passado.

Além disto, o retrato possibilita pensar a fotografia como técnica, em seus primórdios: no início da técnica fotográfica, o retrato foi o grande responsável pela sua disseminação - não porque a fotografia estava circunscrita a um limite técnico (o longo tempo de fixação da imagem), mas porque se consumia e produzia mais imagens do próprio homem do que das paisagens do mundo. A própria fisionomia era o produto fotográfico mais desejado. Portanto, é importante perceber que a fotografia não foi se disseminando como uma técnica auxiliar da ciência ou do registro do "real", mas como objeto de consumo para a população, porque atendia à necessidade de reproduzir, à sua semelhança, o culto do próprio indivíduo.

Hannah Arendt, analisando o racismo no século XIX, diz que este encontrou ressonância na sociedade porque o sentimento de aversão pelo outro já era existente nas lutas entre dinastias e povos europeus. Ou seja, o racismo se difundiu por um solo já existente, utilizou-se de um sentimento latente para marcar o seu espaço (6). Com a fotografia, pode-se usar a mesma lógica: a vontade de reprodução da própria imagem ajudou a difundir e legitimar a técnica fotográfica pela sociedade. Desta forma, a

6. ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

fotografia passou a fazer parte de um campo milenar de significados e, assim, a figurar como técnica para as representações da vida ao lado dos bustos esculpidos, das moedas cunhadas com a esfinge de seu proprietário, das telas a óleo ou das pinturas no fundo das cavernas.

É certo, como lembra Walter Benjamin, que a fotografia transformou os signos destas formas de representações (7). Segundo ele, a obra de arte sempre esteve associada a um valor de culto: "As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso" (8). Para Benjamin, estes significados ritualescos da arte permaneceram e assumiram sentidos diferentes conforme as tradições das sociedades que a produziram: as representações artísticas estão indissoluvelmente ligadas ao motivo pela qual são produzidas - elas clamam pelos seus significados.

Para Benjamin, a história da arte poderia ser reconstituída a partir do caminho de ampliação da exposição ao público das suas obras, pois esta é a contrapartida da forma pela qual se estabelece o culto de seus significados:

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em

7. BENJAMIN, Walter. 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica'. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 165-196.

8. BENJAMIN, Walter. 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica'. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 171.

primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária (9).

O que vem transformar definitivamente as características de exposição das representações da vida são as técnicas de reprodutibilidade, rompendo bruscamente com os padrões nos quais a arte estava estruturada. A reprodutibilidade sempre foi uma característica da humanidade: "em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível" (10). Mas somente com o advento do cinema e da fotografia - a primeira técnica de reprodução realmente revolucionária - é que os valores de culto e exibição tiveram alterados seus significados.

As técnicas de reprodutibilidade alteraram a originalidade do objeto de arte, destruindo a tradição em que secularmente se baseavam: ao atingir indiscriminadamente as pessoas, o objeto se desvincula do motivo pelo qual foi produzido - e os significados são sempre atualizados para o momento e o contexto em que a obra de arte é observada. O cinema, por exemplo, reatualiza a experiência humana a cada momento em que uma nova cena é exibida, uma montanha perde o seu significado único para o contexto em que é mostrada.

9. BENJAMIN, Walter. 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica'. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 173

10. BENJAMIN, Walter. 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica'. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 166

Desta forma, a autenticidade da obra também perde o sentido, pois não é mais o testemunho de um significado único, mas sim do que se quer mostrar:

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas - produtor, diretor, operador, (...) muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de socorro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde. Um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real (...) (11).

A análise de Benjamin sobre a transformação dos significados da obra de arte embute uma discussão, para ele muito maior, sobre a utilização política destas formas de representação. Por um lado, as técnicas de reprodutibilidade, ao desvincularem das obras de arte os seus significados, provocaram a perda dos parâmetros necessários para se formular considerações críticas sobre elas. Por outro lado, a produção artística efetuada pela reprodutibilidade técnica "assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade", pois livra as pessoas do "cárcere" de seus limites e experiências. Esta possibilidade, porém, aliada à perda do senso crítico, tornou-se importante instrumento de manipulação das massas pelo fascismo. Por isso, a importância de recuperar os significados da obra de arte - uma forma de se contrapor ao

11. BENJAMIN, Walter. 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica'. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 178.

projeto político de Hitler, que utilizava o cinema como meio de propoganda ideológica. Seu alerta sobre a má utilização das novas técnicas é semelhante ao "desafio" colocado aos oprimidos nas teses de Walter Benjamin sobre a história:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como de fato ele foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer se apoderar-se dela. (12)

* * *

O conhecimento de que estas páginas são portadoras é constituído pelas evidências encontradas durante a pesquisa, que esteve circunscrita à cidade de São Paulo, no período de 1862 a 1886. Com os elementos encontrados em jornais, almanaques, álbuns de retratos, memórias e outras fontes, formulei uma interpretação que, muitas vezes, contradiz parte da bibliografia existente. Com certeza, por ser, a interpretação histórica cheia de possibilidades, mas também porque muitos dos dados levantados nestes trabalhos anteriores referem-se aos anos iniciais da fotografia, mas suas conclusões são estendidas e generalizadas para todo o século XIX. Alerto, então, que o que vamos ler constitui uma versão sobre o que se passou na cidade de São Paulo, neste

12. BENJAMIN, Walter. 'Sobre o Conceito de História'. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 224.

período, com toda a transformação e a ambientação, o movimento que nós, historiadores, estamos acostumados a trabalhar e a verificar no desenvolver de nosso ofício. Espero que isto possa trazer "luzes" novas para muitas interpretações acerca do objeto fotográfico.

Por isso, considero importante fazer neste momento do texto algumas reflexões sobre o período estudado no que se refere à cronologia do desenvolvimento técnico da fotografia. A bibliografia está assentada sobre a idéia de que o período englobado por esta Dissertação é intermediário entre a fotografia como objeto único - a daguerreotipia - e a completa popularização da técnica e da imagem fotográfica através das câmaras automáticas lançada pela Eastman Kodak, em 1888 (13). Portanto, é um período em que a fotografia tende a tornar-se, paulatinamente, uma possibilidade ao alcance das pessoas, ao mesmo tempo em que se difunde pela sociedade (14).

13. Annateresa Fabris propõe uma periodização cruzando desenvolvimento técnico, fotografia e sociedade: 1839/1850 restrita a um pequeno grupo de amadores de classe abastada; 1854/1880 com o surgimento do cartão de visita que amplia o público da fotografia, com a diminuição dos custos; 1880/... quando começa a massificação e a fotografia se torna um objeto prevalentemente comercial. FABRIS, Annateresa. 'A invenção da Fotografia: repercussões sociais', In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da USP, 1991. Boris KOSSOY utiliza uma cronologia semelhante em *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980.

14. Alguns avanços técnicos foram importantes neste percurso de desenvolvimento da técnica fotográfica: o anúncio do processo positivo-negativo desenvolvido por Talbot logo após o anúncio de Daguerre; o Colódio úmido, em 1851, desenvolvido pelo inglês F. S. Archer que aperfeiçoou a resolução da imagem e facilitou a manipulação das emulsões; e a invenção do cartão de visita por

A fotografia teve um avanço técnico muito rápido, com os processos de fixação da imagem sucedendo-se rapidamente uns aos outros. No mercado, porém, estes processos conviveram ao mesmo tempo e foram utilizados por longos períodos: os fotógrafos do século XIX, em seus anúncios, ofereceram por décadas o mesmo processo fotográfico (15). Isto ocorria devido ao curto espaço de tempo entre uma novidade e outra, impossibilitando financeiramente a total reposição dos "ultrapassados" equipamentos (16).

Então, se a indústria fotográfica conseguiu desenvolver rapidamente o processo técnico, caminhando da daguerreotipia à câmara automática em apenas meio século, a inserção desta técnica na sociedade não manteve o mesmo ritmo. Assim, a câmara portátil de Eastman Kodak - que pode ser um dos marcos técnicos da possibilidade da posse da técnica fotográfica por todos - não significa que, de fato, esta democratização da técnica tenha ocorrido imediatamente de forma generalizada e, ainda mais, que estas inovações tenham atingido o Brasil nas mesmas proporções.

Disdèri - uma câmara fotográfica com várias objetivas que possibilitava a fixação de uma imagem, várias vezes, em um único negativo.

15.A *Carneiro & Gaspar*, por exemplo, oferecia como novidade em 1868 (*Correio Paulistano* - 17.3.68) fotografias sobre porcelana; o mesmo processo aparece no inventário de fechamento da *Photographia Americana* - sucessora desta oficina - em 1885 (*Diário de Correspondência Comercial* de Militão Augusto de Azevedo). O cartão de visita inventado por Disdèri só vai tornar-se acessível a todos, em São Paulo, praticamente 20 anos depois.

16.O mesmo ocorre em nossos dias com a indústria de informática, que consegue desenvolver seus produtos muito mais rapidamente que sua inserção no mercado.

A periodização e as interpretações da história da fotografia são bastante marcadas pelo critério quase exclusivo do seu desenvolvimento técnico. A medida em que se sucedem os processos fotográficos e os avanços no equipamento, conta-se a história da fotografia, faz-se o levantamento de oficinas fotográficas e de algumas características de produção da imagem. Se, por um lado, isto possibilita um mapeamento dos fotógrafos profissionais e a recuperação de referências sobre uma parcela desta produção fotográfica, fazendo-se assim um primeiro levantamento da existência da fotografia no país, por outro lado, estes estudos deixam de contemplar várias relações cotidianas na produção de imagens, fundamentais para o desvendamento de seus significados.

Pouco se conhece sobre o funcionamento de uma oficina fotográfica: a rotina do tirar retratos; o contexto de produção destas imagens; as formas e os motivos pelos quais eram planejados e executados; a vida dos fotógrafos; como o fotógrafo atraía sua clientela e, principalmente, os motivos pelos quais estes clientes se seduziam pela imagem; as necessidades e as circunstâncias pelas quais as pessoas se motivavam em tirar retratos definiam como queriam aparecer, e o que desejavam e faziam dos retratos. Enfim, a historiografia sobre o tema não conta com análises pautadas no cotidiano de sua produção e nos significados sociais e culturais de seus produtos.

Com esta visão técnica marcando a história da fotografia, perde-se principalmente a dimensão da sua inserção na sociedade e o diálogo que mantinha com ela. Durante o período pesquisado, e por muitos anos adiante, a técnica fotográfica foi um monopólio de profissionais. Os retratos, principal produto das oficinas fotográficas, requeriam um bom nível de conhecimento técnico para seu manuseio. Apesar disto, e de seu custo ainda relativamente elevado, eram fartamente consumidos nestas casas de retratos: só a *Photographia Americana*, uma das oficinas paulistanas do período, executou retratos em quantidade equivalente a quase um terço da população total da cidade, entre 1862 e 1886.

Portanto, a fotografia tem a sua produção, a sua posse e a sua circulação marcadas por estas características. Desta forma, uma revisão dos critérios em que está assentada a bibliografia se faz necessária para poder avançar no conhecimento da fonte fotográfica. Esta revisão, porém, será conseqüência de novas pesquisas que abordem a formulação social da fotografia: somente assim surgirão parâmetros que pontuem a história da fotografia para além do ângulo estreito da técnica.

Boris Kossoy, autor que serve como referência para todos os trabalhos brasileiros na área, propõe em seu livro *Fotografia e História* (17) duas estratégias de trabalho com

17.KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo, Atica, 1989.

a fonte fotográfica em análises históricas: uma história *pela* fotografia através da interpretação do conteúdo iconográfico da imagem; e uma história *da* fotografia, estudo das "etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos e das tendências de representação vigentes num certo momento histórico de um determinado país", fazendo parte desta abordagem dos usos da imagem fotográfica como, por exemplo, a sua utilização ideológica.

Os dois caminhos apontados para os estudos *da* ou *pela* fotografia têm sua origem nos próprios documentos fotográficos. As duas abordagens se interpenetram numa retroalimentação contínua. Kossoy entende que a produção fotográfica tem os seguintes elementos constitutivos: o *assunto*, escolha do tema dentro do mundo visível; o *fotógrafo*, autor do registro e quem filtra e compõe o assunto; a *tecnologia*, que são os equipamentos usados para o registro da cena; mais *as coordenadas de situação* que são o tempo e o espaço; estes "são os componentes (interligados) a serem detectados nos estudos históricos específicos, pois constantes em todos os processos" (18).

A classificação da imagem fotográfica por estes parâmetros leva à elaboração das duas vertentes dos estudos por ele propostos: "não se pode confundir a história da fotografia de um país com a história de um país através da

18.KOSSOY, Boris. *Fotografia...* Op. cit., p. 24.

fotografia" (19). A escolha da fonte determina o caminho a ser seguido. Na história da fotografia trabalha-se com documentos de "primeira geração", aqueles considerados originais, que são os produzidos diretamente pelo fotógrafo em sua época e em seu tempo. Entende-se que, através deles, é possível recuperar o processo fotográfico pela análise química do positivo ou negativo; o percurso da imagem e assim a sua circulação e a sua utilização. Em outros termos, nesta vertente, o objeto fotográfico tem uma importância fundamental para a formulação da história da fotografia.

Na história pela fotografia, os originais fotográficos estão em segundo plano, pois é o conteúdo iconográfico que deve ser analisado e interpretado. O conteúdo fotográfico deve ser checado por outras informações, compondo assim uma história onde a fotografia colabora com o testemunho visual do tema.

Este livro de Boris Kossoy é o principal, se não o único, trabalho sistemático e normativo sobre o uso de fotografias em análises históricas, tendo um significado importante, pois é referência para todas as pessoas que se iniciam na utilização da fotografia como fonte. Na verdade, aqueles que se dedicam aos estudos da fotografia não chegam a sistematizar o método utilizado e, com isto, não promovem um debate sobre as diversas alternativas possíveis. Isto aparece apenas nas entrelinhas dos trabalhos.

19.KOSSOY, Boris. *Fotografia...* Op. cit., p. 37.

Annateresa Fabris, por exemplo, alerta para a utilização de

Fontes muitas vezes ignoradas. Os jornais, entretanto, revelam-se riquíssimos de informações, permitindo traçar um panorama mais completo e mais concreto das relações entre fotografia e sociedade (20).

Fabris certamente não se refere aqui à falta de utilização dos periódicos nos trabalhos da área, já que eles são utilizados fartamente: Boris Kossov, Gilberto Ferrez, Pedro Vasques, entre outros, buscam nos jornais de época informações sobre as oficinas fotográficas, os processos químicos, as notícias de fotografia, etc. Sua crítica está direcionada às informações que se recupera destes documentos, e do cruzamento destas informações com outras fontes documentais.

Os trabalhos existentes sobre fotografia ainda não conseguiram identificar uma documentação significativa para trabalhar a relação fotografia e sociedade, além das próprias imagens fotográficas e dos periódicos de época. Mas existem outras possibilidades inexploradas: a literatura, os registros burocráticos dos gabinetes fotográficos, e toda uma série de registros a serem estudados para contextualizar e constituir a fotografia como fonte histórica.

20. FABRIS, Annateresa. "O Circuito Social da Fotografia: estudo de caso - I", *In*: FABRIS, Annateresa (org.). Op. cit., p. 39.

O livro de Kossoy é representativo do conhecimento existente da fonte fotográfica. Ao cravar uma diferença entre história *da* e *pela* fotografia - apesar da retroalimentação contínua entre elas -, cria um abismo nos estudos da relação fotografia e sociedade, pois divide a sua compreensão em dois blocos distintos, com fontes de conhecimento distintos: de um lado, o objeto fotográfico; de outro, a iconografia. Sedimenta-se desta maneira um equívoco, pois tanto o objeto fotográfico quanto a sua imagem são conseqüências de relações sociais e significados culturais que deverão ser levados em conta na análise.

Não é possível fazer um sem o outro: a iconografia tem que ser estudada a partir do lugar em que fala na sociedade e é este lugar na sociedade que vai dar condições de existência ao objeto fotográfico. Ele não existe como conseqüência do desenvolvimento técnico separado das teias sociais e do tempo histórico: ao contrário, são estes que determinam a sua existência.

Não se trata aqui de afirmar que qualquer estudo que utilize a fotografia como fonte histórica tenha que desenvolver junto uma história da imagem fotográfica. Mas trata-se de reconhecer que este conhecimento deve anteceder o trabalho com a fonte: não se trabalha com nenhum documento sem ter elaborada a crítica de sua produção. Neste sentido, a fotografia deve ser tratada pelo historiador com o mesmo

critério que preside à análise de qualquer outra fonte de pesquisa.

Existe um contraponto interessante, que se depreende de dois artigos que comentam coleções de retratos, sobre a necessidade do conhecimento das condições de produção da fotografia para os estudos desenvolvidos a partir dela. Estes artigos são o de Manuela Carneiro da Cunha: *Olhar Escravo, Ser Escravo*, e o de Gilberto Freire: *Por uma Sociofotografia*. (21)

Apesar da diferença de intenção na construção das imagens - a coleção analisada por M. Carneiro da Cunha é de postais e, portanto, atende a uma motivação diferenciada na elaboração da imagem em relação às fotografias de família trabalhadas por G. Freire -, as fotografias mostram semelhanças de registro como, por exemplo, negras exercendo seu trabalho. O que diferencia as imagens, portanto, é o olhar de quem a observa e os padrões metodológicos que a ela sobrepõem.

Gilberto Freire propõe, em seu artigo, uma "sociofotografia" na qual os retratos da coleção Francisco

21. CUNHA, Manuela Carneiro da. 'Olhar Escravo, Ser Escravo', In: AZEVEDO, Paulo C.; LISSOVSKY, Maurício. *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr.* São Paulo, Ex Libris, 1988. FREIRE, Gilberto de Mello. 'Por uma Sociofotografia'. In: FREIRE, Gilberto de Mello. *O Retrato Brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920.* Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Joaquim Nabuco, 1983.

Rodrigues são pensados a partir do pressuposto de testemunho incondicional do passado.

O que é característico da sociofotografia: dispensam comentários verbais. Apresentam, em imagens exatas, verdades que somente elas podem apresentar. Não mentem. Não inventam. Não fantasiam (22).

Manuela Carneiro da Cunha, por sua vez, analisa a coleção de cartões postais de escravos a partir da relação fotógrafo/fotografado:

Num retrato, pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante (23).

Compõe-se, a partir desta relação, a imagem na forma que se deseja. No caso desta coleção de postais analisada por M. Carneiro da Cunha, o negro é visto pelos olhos do fotógrafo que possivelmente apenas instrumentaliza aquilo que o consumidor do postal deseja ver. O negro não se mostra, é visto. A imagem fotográfica está compreendida a partir de algumas características de sua produção: é na relação do fotógrafo com o fotografado que surge a imagem. Portanto, é necessário saber quem são estes sujeitos que a constroem e, a partir do papel de cada um na sociedade, compreender a iconografia construída.

22.FREIRE, Gilberto de Mello. 'Por uma Sociofotografia'. FREIRE, Gilberto de Mello. Op. cit, p. 20.

23.CUNHA, Manuela Carneiro da. 'Olhar Escravo, Ser Escravo', In: AZEVEDO, Paulo C., LISSOVSKY, Maurício. Op. cit, p. XXIV.

Eis como o senhor olha o escravo: sopesa seu trabalho, sua disciplina, sua conformidade aos padrões de beleza daqui. As fotografias deixam perceber este olhar e adivinhar, em filigrana, um olhar devolvido pelo negro. Olhar ausente, olhar formal de desafio, de afirmação de dignidade, olhar inquiridor, remetem às várias formas de reação à escravidão: deixar morrer, matar-se, comprar a liberdade, obtê-las dos favores do senhor, fugir, aquilombar-se, todas são saídas da escravidão (24).

Freire, ao contrário, faz a interpretação da fotografia a partir de valores extemporâneos ao momento em que a imagem é executada já que, para o autor, o oferecido na fotografia são seus elementos reais documentados visualmente. Em outras palavras, o que predomina na análise da imagem são os valores de quem observa, relegando, assim, as relações de produção da fotografia a um segundo plano.

Nesses grupos fotografados, senhoris e servis serem de tal modo da mesma família que a categoria familiar seria predominante sobre categorias étnicas de todo atenuadas nos seus rigores (25).

Nenhum dos dois autores é especialista em trabalhos sobre fotografia. Seria até de surpreender que detivessem conhecimentos mais aprofundados das temáticas aqui apresentadas. Mas o artigo de cada um traz a importância desta discussão sobre o lugar histórico onde se pode iniciar o conhecimento da fonte fotográfica. O artigo de Gilberto

24.CUNHA, Manuela Carneiro da. 'Olhar Escravo, Ser Escravo', In: AZEVEDO, Paulo C., LISSOVSKY, Maurício. Op. cit, p. XXIX

25.FREIRE, Gilberto de Mello: 'Por uma Sociofotografia' FREIRE, Gilberto de Mello. Op. cit, p. 16.

Freire sugere que o objeto fotográfico seja analisado independentemente das relações sociais, já que ele não refletiria nenhuma posição ou não expressaria o conflito existente na sua elaboração. Já no artigo de Manuela Carneiro da Cunha, o objeto fotográfico é apenas um instrumento nas mãos de determinado grupo social e, portanto, reflete esta condição - com a imagem do postal sendo construída da forma que o consumidor deseja ver o escravo retratado.

Como ocorre com qualquer documento, a fotografia é passível de diversas interpretações. Mas nestes dois estudos, atentar para a condição de produção da imagem fotográfica equivaleu a não submeter a interpretação da fotografia a pressupostos já dados: não fazer da fotografia mera ilustração. Daí a importância de uma história social da fotografia que não esteja submetida a critérios de desenvolvimento técnico e que não seja fragmentada em *da* ou *pela*. Os historiadores de cada área, ao trabalhar com a imagem fotográfica, vão desvendando cada vez mais este diálogo mediado pela fotografia na sociedade, e do qual ela própria é resultado.

* * *

Tendo como tema central a produção e o consumo de retratos em São Paulo entre 1862 e 1886, esta Dissertação busca contribuir para na direção indicada. Seu ponto de

partida foram os números da *Photographia Americana*: cerca de 12.000 retratos - quase um terço da população de São Paulo - tiveram seus retratos executados nos salões de pose desta casa comercial. Estes números demonstram que, neste período, se instaurou na cidade uma epidemia - uma verdadeira febre de retratos. Assim o Capítulo I busca contextualizar os motivos pelos quais esta multidão foi a uma oficina fotográfica para obter a reprodução da própria fisionomia. O objetivo desta primeira parte é entender quais os significados deste objeto capaz de despertar tanta procura, evidentemente a forma pela qual a fotografia representou papel importante para a concretização deste desejo. Também se pretendeu, neste Capítulo I, acompanhar as transformações nos usos deste objeto a partir de um novo contexto de produção que a fotografia possibilitou.

Para atender a esta demanda foram aparecendo espaços específicos capazes de satisfazer às exigências da clientela. Este é o tema do Capítulo II: o universo das oficinas fotográficas. Como elas foram se constituindo em locais planejados para o ritual do retrato, à medida em que se ampliava o número de clientes. Portanto, esta parte da Dissertação discorre sobre a constituição de um mercado consumidor, os diversos modos de instalação de uma oficina, as estratégias para atrair a clientela, a disputa entre os fotógrafos pelos clientes e sobre quem eram os profissionais responsáveis pelo seu funcionamento.

Se os dois primeiros capítulos discutem o universo do retratado e do retratista, o Capítulo III é o espaço para compreender os valores que cada um destes lados possuía neste ato de retratar. O objetivo é perceber o resultado final do encontro destes dois lados dentro das oficinas fotográficas: como se contrói a representação dos desejos do cliente a partir de seus valores e anseios e como o fotógrafo, com seus conhecimentos técnicos aliados a conceitos artísticos, viabiliza a representação desejada pelo cliente.

Convido todos os leitores, que tiveram a paciência de chegar até aqui, a continuar acompanhando estas páginas para, juntos, passearmos por este fascinante universo de representação da vida que é o retrato.

CAPITULO I

**TODOS OS DIAS, POR TODOS OS SYSTEMAS,
RETRATOS DE TODOS OS TAMANHOS**

RETRATO FALANTE

Cecília Meireles

Não há quem não se espante, quando
 mostro o retrato desta sala,
 que o dia inteiro está mirando,
 e à meia-noite em ponto fala.

Cada um tem sua raridade:
 selo, flor, dente de elefante.
 Uns têm até felicidade!
 Eu tenho o retrato falante.

Minha vida foi sempre cheia
 de visitas inesperadas,
 a quem eu me conservo alheia,
 mas com as horas desperdiçadas.

Chegam, descrevem aventuras,
 sonhos, mágoas, absurdas cenas.
 Coisas de hoje, antigas futuras...
 (A maioria mente, apenas.)

E eu, fatigada e distraída,
 digo sim, digo não - diversas
 respostas de gente perdida
 no labirinto das conversas.

Ouçó, esqueço, livro-me - trato
 de recompor o meu deserto.
 Mas, à meia-noite, o retrato
 tem um discurso pronto e certo.

Vejo então por que estranho mundo
 andei, ferida e indiferente,
 pois tudo fica no sem-fundo
 dos seus olhos de eternamente.

Repete palavras esquivas,
 sublinha, pergunta, responde,
 e apresenta, claras e vivas,
 as intenções que o mundo esconde.

Na outra noite me disse: "A morte
 leva a gente. Mas o retratos
 são de natureza mais forte,
 além de serem mais exatos.

Quem tiver tentando destruí-los,
 por mais que os reduza a pedaços,
 encontra os seus olhos tranqüilos
 mesmo rotos, sobre os seus passos.

Depois que estejas morta, um dia,
 tu, que és só desprezo e ternura,
 saberás que ainda te vigia
 meu olhar, nesta sala escura.

Em cada meia-noite em ponto,
 direi o que viste e o que ouviste.
 Que eu - mais que tu - conheço e aponto
 quem e o que te deixou tão triste."

1. PINTADO OU FOTOGRAFADO?

Sabemos que, por séculos, retratos a óleo foram produzidos e exibidos como sinal de distinção social: retratos com poses elaboradas, vestimentas dignas, expressões nobres atestavam a categoria social de seus possuidores. Reis, marqueses, duques, ricos comerciantes tiveram suas imagens fixadas por grandes artistas - "os gênios da pintura" - ou, então, mais comumente - a grande maioria - pelos inúmeros pintores que peregrinavam de cidade em cidade oferecendo suas habilidades.

Os dicionários sempre procuram registrar os signos escritos utilizados por uma sociedade, normatizando o que o uso e o senso comum compreende destes códigos escritos. Assim, por meio dos dicionários, podemos ter uma aproximação não só dos significados que mais estavam ao alcance do entendimento geral, mas também de certas atitudes práticas e das palavras que as designam em uma determinada época.

Nos dicionários da Língua Portuguesa da segunda metade do século XIX, o substantivo retrato e o verbo retratar, se podem ser associados a alguma técnica, são relacionados à pintura. Na edição de 1858 do dicionário de Antonio de Moraes Silva, retrato significa: "a pintura em que se imita,

e representa a imagem, ou figura de alguma pessoa, ou cousa"; já retratar é "fazer em pintura a similitude de qualquer pessoa, ou objecto (...) tirar a sua imagem, ou figura **pintando**" (1). No *Diccionario Encyclopedico ou Novo Diccionario da Língua Portuguesa*, o substantivo retrato assemelha-se à descrição anterior, porém sem nenhuma especificação quanto à técnica: "cópia, imitação das feições, da figura da pessoa ou coisa, similitude perfeita, fiel cópia, imagem"; em compensação, retratista é aquela "pessoa que na pintura se applica particularmente a tirar retratos" e o verbo retratar significa "copiar pintando, representar a imagem de pessoa ou coisa em pintura, em debuxo" (2).

Avançando um pouco no tempo e procurando no *Diccionario Prosaico de Portugal e Brazil*, a associação de alguma técnica ao significado do retrato já se faz pela fotografia. Retratado é aquele "copiado em retrato, **photographado**, reproduzido"; retratista é a "pessoa que tira retratos; **photographo**", enquanto retrato continua mantendo sua definição anterior: "imagem reproduzida d'alguma pessoa; cópia exacta das feições d'algum" (3).

1. *Diccionario da Língua Portuguesa*. Composto por Antonio de Moraes Silva. 6ª edição, melhorada e muito accrescentada pelo desembargador Agostinho de Mendonça Falcão, sócio da Academia Real das Sciências de Lisboa, Lisboa, Typ. de Antonio José da Rocha, 1858.

2. *Diccionario Encyclopedico ou Novo Diccionario da Língua Portuguesa*. Para uso dos portuguezes e brasileiros, correcto e augmentado, n'esta nova edição, 5ª edição, Lisboa, Escriptorio de Francisco Arthur da Silva, Editor Proprietário, s/d.

3. *Diccionario Prosaico de Portugal e Brazil*. Por Antonio José de

Em todos os três dicionários, dos séculos XIX e XX, o verbete *photographia* corresponde à descrição do processo técnico, método que fixa imagens e objetos por reação química do sol.

Não é novidade para ninguém, repito, que **retrato**, **retratista** e **fazer-se retratar** foram, por quase toda nossa história, palavras e ato relacionados exclusivamente ao desenho e à pintura. O que é de se espantar é que em pouco mais de 50 anos esta idéia tenha se transformado tão radicalmente, a ponto de o desenho e a pintura terem desaparecido dos verbetes de dicionários, indicando o quanto se atenuava a sua participação nesta forma de representação. Desenho e pintura foram aos poucos sendo substituídos por uma técnica extremamente recente - a fotografia - desenvolvida no final dos anos 30 e popularizada a partir da década de 50 do século XIX.

Não é justamente o que causa sobressalto e abismo, o motivo pelo qual historiadores debruçam-se dias a fio sobre documentos empoeirados, mal conservados, em lugares inadequados à pesquisa, para tentar sair desta primeira aparência e revelar o processo destas transformações? O que mudou na arte de reproduzir rostos e semblantes humanos que justifique a mudança da compreensão do ato revelado através dos verbetes de dicionários?

Um cronista do *Correio Paulistano*, em 1866, nos dá uma pista:

Houve tempo, em que muita gente a não ser no espelho, no fundo de uma bacia com água, ou n'algun poço ou lago, vivia sem ver as bochechas, o olhar e a «coma» (vide léxico lusit). Era uma pobre gente que em questão de retratos, só os via na cara dos paes quando paes houvessem por direito de nascença.

Era um máo tempo. Os grandes, os ricos iam pincelar-se aos «ateliers» (vae em francês por não haver em português) gemiam e suavam mezes, ganhavão dores no pescoço; ficavam tortos e afinal de contas recebiam um pastel que era tanto retrato delles, como era o meu ou o do leitor.

Não valia a pena, viver-se nesse tempo.

Veio Daguerre; veio depois a photographia e a luz foi feita (4).

Sobre o século XIX, pode-se dizer que é também o século da reprodução. Técnicas foram sendo descobertas, possibilitando ao homem produzir em série não só objetos que otimizavam sua capacidade física, mas também aparelhos que podiam reproduzir os atributos do corpo - gramofones para multiplicar a voz, telefones para transportá-la a qualquer distância; telégrafo, fotografia, cinema (5) - e aos poucos o homem ia se livrando da necessidade da presença corporal

4.F. de Menezes, *Correio Paulistano*, Folhetim, 18.4.1866.

5.O século XIX, sobretudo em suas décadas finais, é marcado pelo fascínio da técnica - para Flora Süssekind, as "inovações técnicas (...) se fazem acompanhar de mudanças na visão de mundo e na percepção sobretudo nas populações da Capital Federal e das grandes cidades do país". SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 26. Ver também FOOT - HARDMAN, Francisco. *Trem Fantasma: A modernidade na selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

para ter a sensação de possuir a obra humana. É certo que, ao contrário da fotografia e do cinema, gramofones, telefones e outros aparelhos foram por muito tempo acessíveis a poucos, mas estas novas descobertas trouxeram, ao lado do fascínio da técnica que marca o século XIX, a possibilidade de vivenciar um fato sem a necessidade de se estar *in loco*. Assim, a fotografia, com suas características de objeto ao alcance de todos, trouxe para qualquer pessoa a oportunidade de adquirir a sua própria imagem. Possibilidade esta inserida neste movimento do século XIX: de reproduzir tudo, mecanicamente, ao mais baixo custo.

Por isso, segundo o cronista, não valeria a pena viver em um tempo anterior - "num máo tempo" - em que o corpo e as mãos eram atributos indispensáveis à experiência, em que o homem estava plenamente atado à presença física. Tempos de trevas, para os quais a máquina teria trazido "luz".

Na segunda metade do século XIX, quem não possuísse um retrato não era muito sábio, "porque é coisa que por aí se vende, se dá e se empresta" (6). É lógico que o cronista se refere ao retrato fotográfico, pois este era o único meio capaz de reproduzir, à exaustão e a baixo custo, a figura humana. Por isso, para este cronista, Daguerre condenou à morte o retrato a pincel (7). Lendo esta afirmação nos dias de hoje não é difícil dar-lhe razão, principalmente se nos

6.F. de Menezes. *Correio Paulistano*. Op. cit.

7.F. de Menezes. *Correio Paulistano*. Op. cit.

apoiarmos nas descrições dos dicionários. Porém, em sua época, existiam os defensores incondicionais da tese de que um retrato, um "verdadeiro" retrato, só podia ser feito por meio da pintura. Portanto, neste período, a morte do pincel não era um caminho óbvio, mas um processo que foi se instaurando conforme a prática de retratar-se se transformava: com o passar dos anos, e cada vez mais, retratos eram produzidos por meio da fotografia. Alexandre Dumas, por exemplo, considerava uma heresia a apropriação do sol pelos fotógrafos na execução do ofício de retartista, que vulgarizava os retratos no seu propósito de torná-los acessíveis a todos:

O sol (...) depois de ter sido adorado como Deus por quase todos os povos primitivos, depois de ter sido altares entre os Guebres e Incas, depois de ter sido parado por Josué, depois de ter servido de divisa a uma companhia de seguros, tornou-se humilde servo dos photographos, que o levam a fazer, não o que elles não querem fazer, mas só o que elles não sabem fazer... Retratos.

É seguramente uma humilhação. (...)

E ahí temos o sol, que esta já, como ministro da luz encarregado por Deus de alumiar o mundo, de fazer rebentar os rebentões em abril, as flores em maio, morangos e as cerejas em junho, os pecegos e feijões em julho, os cereaes em agosto, as uvas em setembro, o amor em todo o tempo, encarregando-se nas horas vagas, como se o sol tivesselha-as vagas, comprehendido entre o imperador da China e a minha criada de salão!

O sol está furioso, em assim em vez de embellezar os retratos como fazem os miniaturistas, a feial-os. Está no seu direito vingá-se (8).

8. Alexandre Dumas, *Correio Paulistano*, Corso, 1.8.1864. Texto do

Dura tarefa emitir opinião sobre quem tinha razão - Dumas ou Menezes? Mas o que aconteceu em São Paulo, entre 1862 e 1867, pode nos auxiliar a compreender o que representava um retrato para diferentes pessoas neste período, seja ele fotográfico ou a óleo. No mínimo, vamos descobrir que a discussão é muito maior do que as velhas querelas entre defensores da pintura e da fotografia.

Na leitura dos jornais deste período, e em todas as fontes pesquisadas, pode-se constatar a formação de uma indústria do retrato na cidade. São incontáveis os anúncios e as notícias sobre pessoas que se ofereciam para tirar retratos através de outros incontáveis processos. A escolha de um ou de outro significava a opção por um determinado produto, por um determinado uso. Pintores e fotógrafos eram os profissionais que se denominavam os mais hábeis nesta tarefa. Os pintores ofereciam peças únicas e, portanto, de maior valor "artístico" e monetário; fotógrafos e litógrafos se propunham a reproduzir os rostos à exaustão. Livrarias, bazares e até mesmo barbeiros e alfaiates comercializavam os rostos alheios - no caso, os dos grandes personagens. Neste caso, além de quantidade a preços módicos, os fotógrafos contavam com o fascínio que o público nutria pela técnica.

2.A AVENTURA DOS PINCEIS: OS PINTORES ANDARILHOS.

escritor francês publicado no *Jornal Ilustrado* e transcrito pelo *Correio Paulistano*.

Durante todo o século XIX, o Rio de Janeiro, como em vários outros aspectos, foi o principal pólo irradiador das artes, sendo difícil sobreviver desta atividade nas outras províncias do reino, pelo menos é o que nos aponta a bibliografia (9). O Rio de Janeiro não era apenas a maior cidade do país: lá estavam o Imperador D. Pedro II - o grande mecenas do Império -, a Academia Imperial de Bellas Artes - o principal centro de estudos das artes plásticas e promotora das Exposições Gerais de Belas Artes, que premiava seus vencedores com subvenções e viagens de estudo ao exterior. Além de todo estes atrativos, a capital brasileira contava com todo o movimento cultural e social peculiares a uma corte, onde circulavam muito dinheiro e os principais membros das elites intelectuais e políticas do período, consumidores em potencial de todo o tipo de arte. Por isto, viver de arte no Rio de Janeiro era mais fácil do que em São Paulo.

Um dos principais marcos da história da arte brasileira no século XIX foi a chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro em 1816, delimitando a ruptura dos padrões estilísticos considerados legítimos na época e propiciando o fomento das artes na capital do Império. Os artistas

9. Sobre as condições paulistanas escreve Ciça França Lourenço: "São Paulo vivia em função do Rio de Janeiro (...) As condições eram completamente adversas e desestimulantes, só se estabelecia em São Paulo quem tivesse outra fonte de renda." LOURENÇO, Ciça França. *Entre um Século e Outro: Abertura para a modernidade.* In: *Dezenovevinte: Uma virada no século*. São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura/Pinacoteca do Estado, 1986, p.4.

franceses, chefiados por Joachin Lebreton, foram contratados por D. João VI com o objetivo de dar início ao ensino oficial das artes e ofícios no Brasil, tornando, assim, sua corte um pouco mais "civilizada" (10).

Coube a eles a fundação da Academia Imperial de Bellas Artes que, a partir de sua criação, passa a dominar, com seus critérios, os padrões estilísticos da produção artística, impedindo por todo século XIX a renovação propiciada pela incorporação de novas tendências artísticas surgidas na Europa. Numa rápida olhada pela produção da Academia, percebe-se o notável desenvolvimento de uma pintura oficial, com o surgimento de temas que procuravam reforçar uma nacionalidade brasileira, além dos quadros que idealizavam cenas históricas.

Mas, de qual arte estamos falando? Será possível pensar na existência de uma única manifestação artística no Brasil? Que todo o movimento das artes entre nós tenha passado pela vinda da Missão Francesa e pelas regras da Academia Imperial de Bellas Artes? Podemos criar tal unanimidade? Ou será preciso, para compreender os significados da arte, livrarmo-

10.A chegada da Missão Francesa no Brasil e a fundação da Academia Imperial de Bellas Artes são assuntos amplamente explorado na bibliografia especializada - razão pela qual não vou me ater às discussões sobre este assunto já amplamente discutido por autores mais familiarizados com o tema. Sobre o assunto ver, por exemplo: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983. Quanto às influências da Academia e dos conceitos franceses irradiados sobre a pintura e arquitetura durante o século XIX e início do XX, ver: NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

nos de valorações que determinam quais obras de arte são dignas deste título, em detrimento de outras que se tornam meras reproduções sem valor criativo? Mais do que isto, de quais artistas estamos falando? Quais suas práticas de trabalho? Quais seus pares?

Antes de mais nada, é importante lembrar a existência de vários tipos de arte e artistas. Uma delas, por exemplo, feita na Academia, tem a sua legitimidade respaldada por um grupo com domínio do discurso técnico e estético; outra arte é a pertencente aos pintores que buscam a sua sobrevivência na aceitação do grande público; cada uma delas com seus infinitos grupos, suas concepções de arte e de práticas profissionais, muitas vezes semelhantes, outras vezes radicalmente opostas.

São Paulo, em 1872, parecia ser uma cidade de artistas. Pelo menos é o que nos diz o censo deste ano. Entre homens livres e escravos, a população da cidade era constituída por 31.385 pessoas, sendo 3.828 escravos. Dos 27.557 homens livres restantes - que o censo se preocupou em classificar por ocupação -, vemos que na Paroquia da Sé, onde ficava o centro administrativo, uma das profissões que mais ocupava os paulistanos era justamente a de "artista", sendo o seu número inferior apenas aos operários, costureiras, proprietários e comerciantes. No entanto, dentro de sua área de classificação, o número de artistas era superior ao de militares, funcionários públicos, advogados, religiosos,

entre outros (11).

Pena que este censo não ultrapasse os números e não acrescente maiores detalhes sobre como se compunha esta categoria profissional - "artistas" - utilizando apenas esta designação genérica. Com certeza nesta classificação estão não só as pessoas que trabalhavam nos teatros, os pintores, escultores, entalhadores, fotógrafos, retratistas e mas também arquitetos, pintores de casas, seges, tabuletas, forradores de papel, encarnadores de imagens, litógrafos, gravadores, decoradores, douradores e outros. (12). Se se descrevesse esta generalidade poderíamos conhecer melhor os profissionais que se dedicavam à produção artística na cidade e, desta variedade, os que se dedicavam à arte de retratar. Estes números, porém, nos possibilitam começar a pensar sobre o papel do artista na cidade de São Paulo. Provavelmente, não há uma distinção entre o artífice e o artista, entre douradores e retratistas a óleo, por exemplo. Artistas são todos aqueles que se dedicam aos ofícios, a trabalhos com madeira, tinta, impressão, etc.

11. *Província de São Paulo: Quadro Geral da População* - recenseamento de 1872. Na paróquia da Sé o número de operários na indústria de tecidos era 837, costureiras 222, proprietários 97, comerciantes 242, militares 37, funcionários públicos 52, advogados 15, religiosos 12, e o de artistas era 76. Na Consolação os artistas são também a principal atividade dentro de sua área de classificação.

12. Essas atividades constam da classificação dos estabelecimentos e das pessoas que prestavam esses serviços, publicada em diversos Almanques para a cidade de São Paulo. A relação dos Almanques pode ser consultada na bibliografia deste trabalho. Sobre os Almanques e sua localização ver: *Os Primeiros Almanques de São Paulo: introdução à edição fac-similar dos almanques de 1857 e 1858*. São Paulo, IMESP/DAESP, 1983.

Nossos artistas são os que operam no interior das relações cotidianas da maior parte da população; produtores de uma arte que procura atender ao desejo das pessoas de possuírem a sua própria imagem para usá-la da forma que melhor lhes convier ou, ainda, que se dedicam à execução de uma natureza morta ou de meras figuras decorativas para enfeitar as paredes das casas. Estamos falando de artistas que não têm seus quadros expostos nas galerias de arte ou nas paredes dos museus: na maioria dos casos, são obras anônimas, mais destinadas ao consumo do que à posteridade do próprio autor, o que afasta definitivamente estes artistas dos "templos das artes".

A concepção de arte, no caso, não é aquela da "obra única", capaz de sintetizar a emoção de todos, mas que atende a um único cliente, ao seu ego e ao seu gosto (mesmo que, para muitos, seja um ego e um gosto duvidoso). Estamos falando da obra negociada entre o artista e o cliente, que sintetiza a relação de valores e os desejos de cada um e o que está em jogo nela: a forma pela qual o mundo vai passar a vê-los. Diferente daquela arte que pretende ver o mundo. Não é à toa que nos retratos fotográficos falte o nome de seus autores, mas quase nunca o endereço da oficina fotográfica: não importa quem vai confeccionar os retratos, pois estes profissionais estão condenados ao esquecimento. Esta é uma obra individual e particular cujo maior objetivo é imortalizar aqueles que se deixavam retratar de acordo com

as suas próprias escolhas.

Estas diversas artes estão circunscritas a grupos sociais determinados, que lhes outorgam a legitimidade. Estes artistas atuam, então, dentro destas relações de reconhecimento, dentro de e para determinados segmentos sociais. A arte e os artistas estão estratificados conforme seus consumidores e legitimadores e é, também, desta relação consumo/legitimidade que surgem os resultados finais da obra. Assim, consumo/legitimidade e as relações entre clientes e artistas são elementos indissociáveis na produção da arte.

Desta forma, se voltarmos a pensar na distância (mais que geográfica) que separa o Rio de Janeiro de São Paulo em suas dimensões culturais, ou se pensarmos sobre o que era produzir arte e viver dela nestes centros urbanos, veremos que a produção artística não está restrita somente às imposições de códigos entre um pólo irradiador (Rio de Janeiro) e um outro reproduzidor destes conceitos (São Paulo). A produção artística está também atrelada ao consumidor que, em última instância, é quem legitima o artista e a sua obra, outorgando, assim, dentro dos determinados grupos, uma valoração própria de arte e condenando à pluralidade este conceito de arte.

É possível pensar sobre esta discussão - com a finalidade de substanciar os conceitos aqui expostos -

utilizando o noticiário e os anúncios dos jornais sobre a produção artística deste período. Em suas páginas, podemos verificar os diferentes custos da produção artística, conforme o cliente que se destinava; descobrir o interlocutor de suas mensagens, a fim de constatar para qual público determinada obra artística era dirigida; observar as estratégias dos artistas para a conquista de sua legitimidade diante de cada cliente.

Começemos pela Academia de Bellas Artes e pelos seus artistas louvados e reconhecidos. Pedro Américo, por exemplo, é conhecidamente um dos principais pintores brasileiros do século XIX e tem seu nome ligado à Academia e ao mecenato de D. Pedro II. Em maio de 1878, encaminha de Florença uma circular endereçada aos Presidentes das Províncias na qual propõe cotizar os custos de um novo quadro laudatório da Guerra do Paraguai, nos mesmos moldes do recém-acabado Batalha do Avahy (13). No noticiário é completamente dispensável qualquer referência sobre a qualidade do autor: esta já fora atestada anteriormente quando o governo imperial comprara, por 40:000\$000 (quarenta contos de réis), a tela Batalha do Avahy (14).

Para esta nova obra, Pedro Américo estimou um custo de, no mínimo, 60:000\$000 (sessenta contos de réis) para cobrir despesas necessárias com a "composição, execução e moldura

13. MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. "Circular aos presidentes da Província". In: *Correio Paulistano*, Noticiário, 15.5.1878.

14. *Correio Paulistano*, Noticiário, 13.11.1877.

d'essa obra patriótica", e um prazo de execução em torno de "cinco annos de assíduos estudos e incessante trabalho". Para a realização deste quadro, era necessário a aquisição de inúmeros objetos e outras despesas: "tintas, modelos de homens e animaes, photographias, fardas, correames, petrechos bellicos nacionaes e estrangeiros, mappas topographicos etc." (15).

Sem dúvida, o único cliente possível, para obra tão vultosa, era o Estado, não apenas por ser o único capaz de pagar o dinheiro necessário, mas também porque, como representante da sociedade, deveria arcar com o patriotismo pictórico demonstrativo dos sentimentos desta mesma sociedade. O último parágrafo de sua circular mostra que são os valores políticos para com a "nação brasileira" que o levam a propor a confecção da tela e, somente compartilhando destes valores, o artista garantia seu ganha-pão:

Finalmente, cumpre-me declarar que nenhum calculo egoístico me leva a emittir essa idéia, visto que tanto o meu character, quanto as encommendas de que me acho incumbido por opulentos illustrados europeus, me collocam acima da necessidade de recorrer as especulações de mero interesse próprio, accrescentando que a exponho exclusivamente solicitado por motivos moraes como

15.MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. Op. cit.

sejam: o entusiasmo pela glória de minha pátria, o amor às artes, a que tenho ligado o meu nome, e a minha dedicação pessoal ao illustre e venerando marquez do Herval (16).

Assim como Pedro Américo, outros pintores da Academia Imperial de Bellas Artes tinham a sua legitimidade outorgada pelas suas relações com a Academia a qual, por sua vez, legitimava-se pelos seus estreitos laços com o Estado, sobrevivendo dos proventos que estas relações possibilitavam. O quadro Batalha do Avaí, por exemplo, fora pago pelo Tesouro Nacional com uma parte das verbas destinadas à Academia Imperial, para os exercícios de 1877 e 1878 (17). Com todo este investimento - tanto financiando as obras de seus pintores, quanto trazendo do exterior professores para suas cadeiras de ensino - a Academia tornou-se porta-voz dos códigos artísticos necessários para que uma obra tivesse seu mérito reconhecido. Assim, todos aqueles que se formaram nestes códigos, dentro dos muros da Academia, buscavam usufruir destas relações e da aceitação que ela possibilitava.

É, este, para tomar outro exemplo, o caso do pintor paulista Almeida Júnior que, em 1869, foi ao Rio de Janeiro para estudar dentro dos parâmetros da Academia, retornando a Itu - cidade do interior de São Paulo onde nascera - em 1874. Em 1878, segue para a Europa, às custas de D. Pedro II, com o objetivo de completar seus estudos, lá

16. MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. Op. cit.

17. *Correio Paulistano*, Noticiário, 13.11.1877.

permanecendo até 1882. Quando retorna da Europa, recusa convite para lecionar na Academia de Bellas Artes, preferindo fixar-se na cidade de São Paulo, tornando-se um dos seus mais requisitados pintores e exercendo grande influência sobre os negócios da arte em São Paulo. Aproveitando-se da experiência de vida de vida adquirida em Itu, pinta cenas que reproduzem a vida cotidiana do interior paulista, sendo este o tema mais marcante do conjunto de sua obra. De certo modo, pode-se dizer que, da mesma forma que os pintores da Academia Imperial trabalharam temas ligados à construção de uma nacionalidade brasileira, Almeida Júnior, trabalhou seus temas relacionando-os a uma identidade paulista, tão necessária naquele momento em que os cafeicultores se afirmavam econômica e politicamente (18).

Uma tentativa de implantar em São Paulo um centro produtor de artes e, assim, transferir para a cidade parte das relações que giravam em torno da arte carioca, se deu em 1883 com a fundação do Liceu de Artes e Ofícios. O principal objetivo do Liceu era "que o ensino profissional, criando bons artistas e operários, desenvolva as indústrias e por essa forma aumenta a riqueza pública e particular" (19). Tendo isto em vista, as matérias lá ministradas se dividiam em dois grupos: ciência aplicada e artes. Na área de artes,

18. *Dezenovevinte*. Op. cit.

19. *Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno bissexto de 1884*: organizado por Francisco Ignácio Xavier de Assis Moura: S. Paulo: Editores Proprietário Jorge Seckler & Cia., 1883. p. 114.

o aluno estudava vários modos de desenho-linear, de figura, geométrico, de ornato de flores e de paisagens, de máquinas, de arquitetura - e mais caligrafia, gravura, esculturas de ornatos e arte, pintura, estatuária, música, modelação e fotografia (20).

Se a Academia de Bellas Artes, em seu início, pretendia desenvolver os ofícios no Brasil e, durante o seu desenvolvimento, acabou somente implementando os estudos das artes plásticas no Império, com o Liceu de Artes e Ofícios aconteceu justamente o contrário, pois apenas alcançou um certo prestígio artístico na virada do século, tendo apresentado, até então, poucos atrativos para os artistas "consagrados" pela Academia, entre eles o próprio Almeida Júnior que recusou convite para dar aulas no Liceu (21). Mas, se não era atrativo para uns, sem dúvida o era para outros, pois lá formaram-se pintores que se dedicaram a produzir as obras artísticas que povoaram a maioria das paredes dos paulistanos. Jules Martin, que cumpriu muitas encomendas artísticas na cidade, foi professor de modelação no Liceu e, com certeza, deve ter levado para a Litographia Imperial, seu estabelecimento, alguns de seus alunos. No entanto, o prestígio que era oferecido pela Academia Imperial nunca foi alcançado, na mesma medida, pela sua versão paulista.

20. *Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno bissexto de 1884.* Op. cit.

21. *Dezenovevinte.* Op. cit., p. 5.

Desta forma, o Liceu representava para São Paulo muito mais um centro de habilitação profissional do que um centro de estudo de novas linguagens artísticas - que o diga, entre outros, Ramos de Azevedo (22). Se, por um lado, não podemos dizer que houve um pólo central na São Paulo do século XIX, capaz de desempenhar na cidade o papel de um centro produtor de artes à semelhança da Academia de Bellas Artes, também não podemos afirmar, por outro lado, que os paulistanos foram privados de seus desejos de consumo de produtos artísticos. Durante esse período, havia em São Paulo uma verdadeira indústria das artes, atendendo uma demanda por quadros e pastéis decorativos ou religiosos, retratos ou paisagens. Quem eram estes artistas relegados ao anonimato dos censos do período, e ao silêncio dos museus, hoje em dia? Quem eram estes pintores "mambembes"?

Muitos dos artistas que atenderam a esta demanda vieram de fora da cidade, do interior da província, de outras regiões do país e, até mesmo, de outras partes do mundo. É o caso dos pintores retratistas Angelo Agostini, Elpinice Torroni, Jules Martin, Salvador Escolá, Caetano Lige, Fernando Piereck, Nicolau Huascar Vergara; dos fotógrafos W. S. Bradley, Carlos Hoenen, Militão Augusto de Azevedo, Nuno Perestrello da Camara, Gaspar Antonio da Silva Guimarães, e de muitos outros que aparecem pelas páginas dos jornais, com

22. Para uma análise sobre o Liceu de Artes e Ofícios ver: BELLUZO, Ana M. de M. *Artesanato: arte e indústria*. Tese de Doutorado, São Paulo, FAU/USP, 1998.

tantas histórias e aventuras, pulando de país em país, de cidade em cidade, se dedicando, em cada lugar que passavam, a exercer o ofício de tornar real o sonho de muita gente. Sonho este de possuir uma imagem gravada, seja em tela, papel ou pano, para que pudessem mostrar a todos o mesmo sinal que por séculos ajudou a distinguir os nobres dos plebeus, homens de "cultura" dos homens do "povo".

Trabalhadores da arte que têm em comum na sua história pessoal apenas um mesmo sentido, um mesmo caminho: o de irem peregrinando atrás de uma clientela para que pudessem realizar o seu próprio sonho de serem reconhecidos como artistas de algum mérito. Artistas que viviam a aventura de nunca ter raízes, até o momento em que de conseguissem estabelecer, com relativa segurança, um negócio próprio, ou que uma arrebatadora paixão lhes fizesse fixar residência e família.

Entre os anos de 1862 e 1886 era rotineira a presença de pintores "andarilhos" na cidade de São Paulo. Os indícios de suas atividades são as notícias e os anúncios que deixaram pelas páginas dos jornais da época. Neste período encontrei referências a muitos pintores (23). Iam passando

23. Seria importante cruzar as informações obtidas nos jornais de São Paulo com as de periódicos de outras cidades, para poder estabelecer por exemplo, a existência de uma rota que habitualmente percorriam estes artistas, o tempo que permaneciam na cidade e a forma como elaboravam a sua rotina de trabalho e como se configuravam os códigos desta produção. Não foi encontrada nenhuma referência sobre estas questões na bibliografia disponível, pois este é um tema pouquíssimo explorado inclusive por pesquisadores de artes plásticas.

de cidade em cidade, demorando-se nelas, provavelmente, apenas o tempo em que a sua atividade fosse lucrativa; permanecendo, não raro, por anos ou, mesmo, indo e voltando pelos mesmos caminhos. Nas cidades, exerciam toda e qualquer atividade associada à pintura: retratos, paisagens, decorações de paredes, quadros, painéis e afrescos históricos e religiosos; e tinham, também, atividades paralelas, como dar aulas de desenho e caligrafia. Muitas vezes, associavam-se a outros estabelecimentos já existentes nas cidades ou improvisavam uma oficina própria.

As experiências destes pintores guardam muita semelhança com as práticas dos fotógrafos, sendo que muitos deviam ter bastante familiaridade com esta nova técnica e freqüentemente utilizavam a fotografia como modelo para a confecção do retrato pintado. Por este mesmo motivo, os fotógrafos deveriam dominar, ou no mínimo conhecer, técnicas de pintura, nem que fosse somente para executar os retoques dos retratos. Era extremamente frequente a associação destas duas categorias profissionais no mesmo estabelecimento comercial - mas este é um assunto que será trabalhado mais detalhadamente no decorrer deste texto. O importante, agora, é que se perceba que estas práticas itinerantes, assim como também a maior parte das práticas de trabalho, são tão familiares ao pintor quanto ao fotógrafo e, mais do que isto, estes profissionais atuavam principalmente sobre o mesmo produto: o retrato. Em grande medida, o que se diz

sobre as atividades de um deles pode ser usado como baliza para a compreensão da rotina do outro. Apesar disso, existe uma separação clara entre as atividades de fotógrafos e pintores, como meio inclusive de sedimentar a faixa de mercado em que cada um atuava.

Estes pintores chegavam à cidade guarnecidos de alguns exemplares do seu trabalho, para que servissem de instrumento de apresentação e *curriculum*. Um dos primeiros passos era procurar as redações dos jornais, onde mostravam estes quadros e, assim, conseguiam uma nota no noticiário geral provocando, além da divulgação de sua chegada, a aceitação e a confiança do público em geral. O próximo passo era arrumar um lugar onde pudessem deixar em exposição os trabalhos para serem "julgados" por clientes em potencial. Para completar a estratégia, colocavam anúncios nos jornais, oferecendo seus serviços. Isso feito, era só esperar pelos clientes e trabalhar por algum tempo. Quando a freguesia se esgotava ou quando esta estratégia não surtia efeito, era hora de deixar a cidade e se encaminhar para a próxima parada.

Salvador Escolá, espanhol, "pintor retratista", chegou a São Paulo em março de 1878 vindo do Rio de Janeiro, tendo feito, provavelmente, algumas paradas nas cidades do Vale do Paraíba (24). Trazia em sua bagagem um quadro representando uma ferraria em pleno funcionamento: fagulhas luminosas aos

24. *A Província de São Paulo*, Noticiário, 2.4.1878.

embates do martelo, a bigorna, o ferro em brasa, tudo formando, com "os operários robustos", "uma luz viva e phantástica" e, também, com os pormenores de toda a "scena peculiar", um "bellissimo conjunto", como descreve um entusiasmado redator.

Nosso artista, após instalar-se no Hotel da Paz, deve ter ido à redação do jornal A Província de São Paulo, que publicou a notícia de sua chegada, assim como a descrição, com elogios, deste seu quadro: "é um magnifico specimem". O jornal informa ainda da intenção do artista em expô-lo, para que a população pudesse "julgar directamente do mérito do artista". Cinco dias depois, o mesmo jornal noticia que:

Já esta exposto na Casa Garraux o interessante e primoroso quadro a óleo, do pintor hespanhol sr. Salvador Escolá.

É o quadro de que ha dias fizemos rápida indicação como um trabalho digno de alto apreço.

É quanto basta para firmamos a reputação de um artista (25).

Passada uma semana, Escolá expõe, também na Livraria Garraux, um retrato a óleo do deputado provincial paulista Dr. Moreira de Barros, retrato elogiado pelo jornal como "um bello trabalho artistico" (26). Na semana seguinte e por vários dias, é a sua vez de fazer publicar um anúncio comercial:

25. *A Província de São Paulo*, Noticiário, 7.4.1878.

26. *A Província de São Paulo*, Noticiário, 13.4.1878.

Pintor Retrartista - Estando de passagem nesta cidade o pintor Escolá, auctor do retrato exposto na Casa do Garraux, previne ao público que se encarrega de fazer retratos a óleo, seja ao natural, seja como reprodução de photographia, não importando o estado em que esta esteja.

No caso de não estar o trabalho ao gosto do interessado, todo o ajuste ficará nulo.

São Paulo, Hotel da Paz (27)

Esta passagem pela cidade - que parece ter sido programada para ser rápida - acabou se estendendo por um tempo razoável. Mais de um ano depois, vê-se nova notícia sobre Salvador Escolá que, desta vez, expõe um retrato a óleo em formato grande do Dr. Américo Braziliense, na mesma Livraria Garraux (28).

Se me permitem abrir um parênteses, a Livraria Garraux, uma das mais tradicionais casas comerciais de São Paulo neste período, era a grande "galeria de arte" da cidade. A maior parte dos pintores expunha em suas vitrines, o que era tão significativo para o estabelecimento quanto para a cidade. Localizada junto ao comércio mais sofisticado de São Paulo (29), a livraria, em um anúncio de 1870, convidava o público a ir visitá-la, ver a suas vitrines, galerias e salões de exposições, enfim uma boa opção de lazer para o paulistano:

27. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 14.4.1878.

28. *A Província de São Paulo*, Noticiário, 6.8.1879.

29. A livraria Garraux esteve localizada no Largo da Sé e na Rua da Imperatriz, atual 15 de novembro.

Um dos melhores divertimentos de São Paulo é visitar a loja e as vidraças da casa A. L. Garraux onde encontra-se sempre novidades e cujo sortimento ultimamente recebido de Paris, fez da referida casa um verdadeiro museu d'artigos de gosto (30).

Os quadros não serviam apenas para ajudar a decorar as vitrines, mas tornavam-se um atrativo em si, além, é claro, de dar uma "mãozinha" nos negócios da casa. Esta sucessão de notícias nos jornais sobre quadros e fotografias (também expostas nas vitrines da Livraria) era sempre acompanhada de uma recomendação à apreciação pública no local de exposição. Aproveitando-se disto, Garraux mantinha sempre um salão permanente de exposição onde se podia encontrar artigos relacionados à pintura e fotografia, como molduras e álbuns de retratos, e lá também podia-se comprar quadros a óleo, vistas fotográficas e cartões postais.

Garraux encarregava-se de receber os recados de encomendas para os pintores, quando estes precisavam, além de prestar uma série de outros serviços, funcionando inclusive como casa de importação de materiais e serviços da França. Além desta livraria, outros estabelecimentos comerciais expunham quadros, entre eles, por exemplo, as oficinas fotográficas. Assim, na ausência de locais exclusivos para a exposição dos produtos artísticos, as casas comerciais eram as responsáveis pela divulgação desta atividade na cidade. Como se pode perceber, a arte não havia

30. *Correio Paulistano*, Anúncio, 6.1.1870.

atingido ainda, em São Paulo, o *status* de "culto" tão característico dos nossos dias, e este é mais um dos elementos que se somam para reforçar a hipótese da "pobreza" das artes plásticas paulistanas do período.

Retornando aos nossos pintores andarilhos, outro personagem que, vindo do Rio de Janeiro, tentou a sorte pelas paragens de São Paulo foi o sr. Fernando Piereck. A primeira notícia que temos dele é de outubro de 1877, no *Correio Paulistano* (31). Diferentemente de Salvador Escolá, Piereck preferiu começar suas atividades na cidade junto a uma oficina fotográfica pertencente a um conterrâneo - o alemão Carlos Hoenen. O motivo da "aquisição" do "hábil pintor F. Pierecek de Vienna da Austria" foi "habilitar" a Photographia Allemã a "tirar retratos a óleo e aquarella de todo e qualquer tamanho", aumentando desta forma a variedade na oferta de retratos.

A produção de retratos de Piereck constituiu durante algum tempo, motivo para atrair a clientela para a oficina fotográfica. Seus retratos ficavam expostos nas salas do estabelecimento e o público era convidado a ir vê-los, tomando, assim, conhecimento de que poderia adquirir naquela oficina qualquer espécie de retrato com acabamento a óleo. As habilidades do pintor possibilitavam anúncios nos jornais oferecendo uma diversidade de composição de retratos bem maiores, através de técnicas diversas - "retratos a óleo,

31. *Correio Paulistano*, Anúncio, 27.11.1877.

photo pintura e aquarella". Tal diversidade era transmitida ao público como um grande aprimoramento dos trabalhos da oficina, pois permitia que a arte de retratar fosse feita por sistemas mais variados e sofisticados (32).

Na verdade, evidência-se aqui, apenas um jogo de retórica uma vez que nem as técnicas de pintura anunciadas e nem a existência de pintores nas oficinas fotográficas eram novidade. No máximo, isto representava um acréscimo de *status* ao estabelecimento, que ampliava o seu público ao incorporar a possibilidade do retrato pintado, consumido exclusivamente por pessoas de maior poder aquisitivo.

Mas Piereck não era somente um pintor retratista. Além de ter se tornado professor da Escola Allemã, sua habilidade estendia-se à pintura de quadros decorativos ou com temas religiosos, o que ampliava ainda mais os serviços da oficina fotográfica. Em abril de 1878, a Photographia Allemã publicava um anúncio no qual chamava a atenção dos "amadores das bellas artes" para um quadro feito "para embellezar o teto da sala de jantar do novo e grande hotel do sr. Glete, da rua de São Bento". Ao final, indicava a quem estava dirigido o anúncio:

É uma obra própria para decorar as salas de luxo dos srs. proprietários de palacetes (33).

32. *A Província de São Paulo, Avisos*, 8.2.1878 e *Correio Paulistano*, Anúncio, 19.7.1878.

33. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 30.4.1878.

Nos jornais deste período, as artes plásticas tinham um lugar garantido no noticiário geral. Pintores e fotógrafos conseguiam sempre espaço na imprensa para divulgar suas obras, fossem elas retratos ou quadros decorativos e religiosos. Com certeza, esses trabalhos era um assunto de certo interesse, dada a freqüência com que aparecia. No entanto, estas notícias serviam também para demonstrar que a cidade possuía um "tom" de civilidade ao cultuar as "bellas artes", uma esperança para que ela saísse da barbárie, tão deplorada nos jornais desta época. Divulgar estas notícias poderia dar a ilusão de que São Paulo abandonava progressivamente seus ares provincianos, aproximando-se dos padrões culturais e sociais que vigoravam na Corte. Desta forma, as notícias sobre as atividades artísticas na cidade respondiam a estes dois objetivos: ao de atender os desejos de seus leitores e ao de reforçar um discurso da necessidade de estabelecer novos hábitos neste caminho de abandono da "barbárie" rumo à "civilização".

Um quadro de Piereck feito para a igreja da Penha pode servir de exemplo. Esta pintura de Piereck foi enfaticamente noticiada em *A Província de São Paulo*. Considerada de difícil execução, a obra representava um importante acréscimo aos templos da cidade, onde "em geral só existem painéis de nenhum valor e deficientes". Era uma pintura representando "a mãe de Christo subindo ao céu, entre nuvens, cercada de anjos e de um coro de virgens que lhe

entoam hinos". A descrição do jornal é minuciosa tanto no que se refere à cena quanto à composição técnica da tela:

O vigor com que está desenhada a figura principal, a par da doçura da expressão da pysionomia; as bem estudadas posições e irreprehensíveis formas dos anjos, um dos quaes, rompendo uma nuvem surge entre os raios de luz que circundam a fronte da virgem, para coroa-la com uma grinalda, e a harmonia que reina em todo o quadro, dão-lhe um toque de originalidade, que mostra ter sido o artista tão feliz na concepção da idéia como na sua execução

Alem disto, é correcto o desenho, têm frescuras as tintas, são suaves as formas e bem tractados os incidentes. A claridade da luz do céu, reflectindo no plano inferior, por baixo das nuvens escuras que fazem destacar os grupos, é de admirável effeito, e junto ao todo harmônico do quadro empresta-lhe tão grande suavidade, que parece existir a diaphaneidade do ar no espaço em que se desenham, visivelmente suspensas, as figuras do primeiro plano (34).

O artigo termina conclamando todos a irem ver a obra de Piereck, para que se fomente o hábito da fruição da pintura entre os paulistanos, o que, no artigo, é visto como algo natural, pertencente à própria "índole" brasileira, sendo necessário apenas despertar esta sensibilidade:

Resta que não sejamos indifferentes para com o artista de mérito, e que à vista dos seus trabalhos se estimule o gosto pela grandiosa arte de Rafael, pra qual temos nós, os brasileiros, tão decidida vocação (35).

34. *A Província de São Paulo*, Noticiário, 28.7.1878.

35. *A Província de São Paulo*, Noticiário, 28.7.1878.

Lida hoje, esta notícia sugere que o apreço pelas "bellas-artes" entre os paulistanos naquele período era restrito, pelo menos dentro dos códigos que se convencionaram para a "grandiosa arte de Rafael" (já que existia, como estamos vendo, uma produção, exibição e consumo de produtos artísticos na cidade). Assim, o apelo do jornal pode ser visto no sentido da valorização de uma arte que não estivesse apenas voltada para o mercado, para que, desta forma, se desenvolvesse uma manifestação artística "pura" desvinculada da relação comercial.

Apesar de Piereck ter feito, aparentemente, sucesso em São Paulo, ele decide, em outubro de 1878, exatamente um ano após sua chegada, deixar a cidade rumo a Campinas, onde irá trabalhar em uma outra oficina fotográfica: a *Photographia Campinense* de Henrique Rosen (36). Ao que parece, Piereck tinha familiaridade com este tipo de estabelecimento comercial, conhecendo bem as técnicas para composição de retratos, pintura sobre fotografias, retoques e todos os demais trabalhos que um pintor pudesse nelas executar.

Se Piereck fez a opção de se especializar em trabalhos próprios de uma oficina fotográfica e se Escolá preferiu improvisar seu local de trabalho num hotel, outros pintores que chegavam à cidade poderiam optar, também, por desenvolver seu ofício na *Loja de Bellas Artes* de José Maria Villaronga, nome, aliás, bem propício para este

36.A *Província de São Paulo*, Anúncio, 23.10.1878.

estabelecimento: pelos anúncios publicados, executava todo e qualquer trabalho referente às belas artes, além de vender os produtos necessários a artistas profissionais e amadores.

Villaronga deve ter percebido o grande negócio que eram as "bellas artes" e montou um estabelecimento que oferecia praticamente todo o círculo de atividades desenvolvidas em torno deste ramo. Só lhe faltava o talento para fabricar os produtos. Com este tipo de loja, Villaronga podia oferecer emprego a qualquer pintor, independentemente de sua especialidade, como a outros profissionais relacionados às artes. Com todo este aparato, habilitava-se a prestar serviços na capital e em qualquer parte da província.

Em seu ecletismo, a "Loja de Bellas Artes" oferecia a todas as pessoas os seguintes serviços: retratos a óleo a partir de fotografias; pinturas históricas, religiosas ou sobre temas mitológicos; entalhe de imagens; trabalhos em ouro; esculturas; consertos de porcelanas e espelhos e, até, pinturas de paredes das casas, sendo estas com motivos decorativos ou lisas. No entanto, seu principal trabalho, e o que ele fazia pessoalmente, era pintar cenários para teatros. Para realizar esta tarefa, dispunha de uma oficina no teatro São José, onde podia ser encontrado das 7 horas da manhã às 6 da tarde. Neste local, pintou vários panos para teatros do interior da província e, certamente, para as muitas peças encenadas na capital.

Além deste gerenciamento de mão-de-obra e serviços, Villaronga, em sua loja da rua do Ouvidor, nº 5, tinha "sempre tintas preparadas de todas as cores, para pinturas de casas, letras, etc., pinceis, tubos, caixas de aquarela, broxas, tintas em pó desde as mais caras até as mais insignificantes, tintas para pintura de cadeiras e chapéus, vernizes e tudo o que é necessário para pintura" (37). Também encarregava-se "de mandar todas as tintas precisas e preparadas, e papéis pintados para qualquer curioso apromptar sua casa, assim como de remetter officiaes hábeis para qualquer parte da província" (38).

Em todo o período pesquisado, a loja de Villaronga é um exemplo único de negócios múltiplos com "bellas artes". Pode ser que seus anúncios fossem uma mera estratégia para atrair clientela e que seu estabelecimento não estivesse tão bem "habilitado" para cumprir todas as tarefas a que se propunha. Porém, a existência desta proposta serve para nos fazer pensar no comércio em torno das artes, e em como parte dele estava voltado para os espaços internos. Por que misturar pintura de paredes com retratos decorativos? Ou, ainda, conserto de espelhos e porcelanas com esculturas e trabalhos em ouro? Sem dúvida, porque todos estes trabalhos estão relacionados com a decoração dos espaços internos, visto que, neste período, as casas - tanto as pertencentes às classes mais abastadas quanto às de baixa renda - tinham

37. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 21.2.1878.

38. *Correio Paulistano*, Anúncio, 27.2.1878.

suas paredes pintadas com motivos decorativos. Podemos supor então que estes anúncios eram dirigidos para suprir esta demanda do mercado. Lógico que apenas para aquelas pessoas que superassem o problema de ter comida na mesa e lugar fixo de moradia, pois somente depois disto poderiam viabilizar o desejo de possuir um quadro na parede. Mas, para poder suprir este desejo, ainda restava uma alternativa: recorrer a formas mais baratas. Algo que pudesse substituir a pintura a óleo com os mesmos resultados e preços mais baixos. É neste ponto que fotógrafos e pintores a óleo se separam.

3.UM LUMINOSO OBJETO DO DESEJO

Entre todos os produtos que um pintor ou fotógrafo poderiam executar - naturezas mortas, vistas das cidades e dos campos, reproduções, paisagens, cenários, etc. - o mais rentável, devido à grande procura, eram os retratos. Este era, sem sombra de dúvida, o serviço oferecido com maior freqüência nos jornais e era também o que oferece a maior variedade de opções, estando ao alcance do público retratos de todas as espécies e formas, todos os tamanhos e preços. Este é um bom indício de que a demanda era grande e englobava todas as camadas da população. Vale lembrar os números da Photographia Americana, no que se refere à confecção de retratos: 12.000 para uma população que girava em torno dos 30.000 habitantes.

A única explicação plausível para a existência desta procura impressionante é que o fato de o retrato ter sido, por séculos, restrito a poucos - com significados relacionados à honra e à distinção - acabou gerando o que poderíamos chamar de uma demanda reprimida. Os números sugerem um desejo generalizado em possuir um objeto desta natureza, ao contrário do que diz Hannah Levy (39): para ela, escravos ou pequenos comerciantes nem se lembrariam de fazer pintar um retrato durante o período colonial. Como informa a própria Levy (40), muitos dos retratos produzidos neste período ficavam expostos em lugares de ampla circulação, como repartições públicas e igrejas, atestando em suas paredes não só a dignidade, a bondade e o poder da pessoa retratada, mas também, sobretudo, a diferença e a sua distinção diante da maior parte das pessoas que por ali passavam. É lícito supor, nestes termos, que escravos e pequenos comerciantes sonhassem em possuir o próprio retrato e até em mantê-los expostos no lugar destinado aos "homens mais reconhecidos" da sociedade - mesmo que naquela sociedade, as possibilidades de ascensão social pudessem ser mais limitadas.

A tradição de fazer o retrato de um membro que se destacava na sociedade foi algo que permaneceu ao longo dos

39.LEVY, Hannah. Op. cit.

40.LEVY, Hannah. Op. cit. pp. 147-149.

anos (41) como demonstração de agradecimento e reconhecimento público. No período estudado, evidentemente, encontramos exemplos disto: são situações onde o retrato não é uma obra pensada e encomendada pelo indivíduo retratado, mas por membros de uma coletividade que, a partir de determinados laços de identidade ou códigos internos, manda executar o retrato de um de seus membros com a finalidade de prestar-lhes uma homenagem.

Exemplo desta espécie de "ritual" de homenagem e reconhecimento ocorreu em 10 de julho de 1877, quando da inauguração da Estrada de Ferro do Norte, que ligava São Paulo ao Rio de Janeiro. Neste dia, São Paulo estava em festa: "Por toda a parte arcos, coretos, bandas de música, foguetes, etc., grande aglomeração nas ruas: entusiasmo indescriptível" (42). No roteiro de comemorações constava uma homenagem ao sr. Falcão Filho, superintendente da Companhia S. Paulo e Rio de Janeiro durante a construção da estrada de ferro e, portanto, responsável pela grande obra. Para a sua residência deslocou-se uma multidão, comandada pela comissão organizadora dos festejos. Em frente à residência do sr. Falcão, este, acompanhado de sua família, foi chamado:

Ahi o sr. Dr. Silveira Balcão, como orador da
comissão nomeada para exprimir os sentimentos de

41. Tradição que perdura até os nossos dias: é só pensarmos no retrato dos governantes pendurados nas repartições públicas, ou dos Reitores nos "salões nobres" das universidades.

42. *Correio Paulistano*, Noticiário, 12.7.1877.

todas as pessoas ali reunidas, dirigiu-se à exma. senhora mãe do sr. Dr. Falcão e após um bello improviso fez-lhe entrega de um rico álbum com o retrato de seu digno filho que a comissão em nome dos amigos e admiradores do mesmo offerciam-lhe como prova de muita consideração e elevada estima.

O sr. Dr. Falcão filho assaz commovido respondeu em breves mas expressivos termos.

Com os mesmos objetivos de "exprimir os sentimentos de todas as pessoas", os trabalhadores de uma tipografia de Porto Alegre mandaram confeccionar um retrato a crayon do Dr. Tymotheo Pereira da Rosa, para ser exposto no próprio local de trabalho. O jornal considera "um nobre procedimento o desses artistas, prestando a decidida homenagem a um distincto batalhador da imprensa" (43). Os exemplos se sucedem, como no caso da homenagem feita pelos moradores da Colônia de Itapura, que enviaram um abaixo-assinado à redação do *Diário Popular*, no qual narram que haviam se cotizado para mandar fazer um retrato de seu diretor, o Capitão Joaquim Ribeiro da Silva Peixoto:

Nesse documento dizem os signatários que querendo dar uma prova de alta estima àquelle cavalheiro pelos relevantes serviços prestados à colônia em seu progresso, disciplina, moralidade e pela construção da igreja matriz, offerencem-lhe o seu retrato tirado a óleo, pedindo mais licença para collocarem o mesmo na igreja (44).

Tais homenagens ocorriam com grande freqüência. São retratos que homenageiam professores, artistas, políticos,

43. *Correio Paulistano*, Noticiário, 24.8.1877.

44. *Diário Popular*, Noticiário, 13.6.1885.

homens públicos e que eram expostos, na maioria das vezes, em locais de destaque, no centro da comunidade que o mandou executar. Pode-se julgar, por estas manifestações coletivas, as quais atribuem honra e a reafirmam cada vez que o quadro é olhado, que o desejo de posse de um retrato deve ter sido grande.

No entanto, as pessoas "comuns" tiveram que esperar até o surgimento da fotografia para ter seu desejo satisfeito. O acesso ao retrato tornava-se, por meio de novas técnicas, mais fácil e barato e, a partir deste momento de popularização, serão desvendados novos usos para este objeto, capazes de fomentar ainda mais o desejo de posse da imagem pessoal. André Bazin alude a um "culto da imortalidade" possível de ser encontrado na origem da arte, uma tentativa de sobrevivência do indivíduo diante da morte:

A morte é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida (45).

A fotografia veio ocupar esse espaço da materialidade - não só física, mas também espiritual - do indivíduo diante da morte: o objeto sobrevive independente de sua presença. Portanto, não é somente uma questão de se expor à câmara e à sociedade, mas há também um rito pessoal pela perenidade, um culto pela eternidade que a fotografia vem redimensionar e

45. BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

tornar mais acessível. Além disso, se retratos a óleo foram encarados por tanto tempo como sinal de distinção social, explica-se que gente pobre, no século XIX, se dispusesse a gastar o preço de duas camisas para garantir a perpetuação da própria imagem e, ainda, ver-se eternizada neste "quadrado" de papel.

A fotografia foi, assim, a grande responsável pela disseminação do retrato na sociedade, uma técnica que veio ao encontro da necessidade humana de sobrepujar a condição mortal e transitória: o papel fotográfico retém não só a vida, mas também a juventude, a infância, os momentos memoráveis da existência que o tempo apaga. Por isso, a representação iconográfica do homem vai além do seu corpo:

Esculpido, pintado, fotografado, o corpo é sempre mais que um objeto de arte ou de mero consumo banalizado: desvela uma concepção de homem. O que encobre ou despe é, antes de mais nada, o valor ou o desvalor que lhe é atribuído, sua dignidade ou sua abominação, sua fragilidade ou sua força, sua natureza pecaminosa ou sua virtude (46).

Não era casual que um dos serviços oferecidos pelos fotógrafos fosse o de tirar retratos de pessoas no seu leito de morte. Velhos, crianças e jovens tinham, assim, a sua imagem fixada em seu último momento sobre a terra, para que fossem arrebatados do esquecimento a que a ausência do corpo os condenava e para que aqueles que ficavam, assim como as

46. PESSANHA, José Américo Motta. 'Despir os Nus'. In: *O Desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991. p. 43.

gerações futuras, pudessem realimentar na imaginação as lembranças de sua existência.

Com a disseminação pela sociedade, o retrato vai ocupando espaços até então desconhecidos nos seus significados. Durante o período pesquisado, não era apenas como sinal de distinção que as pessoas o desejavam, mas também como um objeto de uso pessoal do qual que elas podiam dispor, por exemplo, para provocar a lembrança de uma pessoa amada ou de alguém que estava ausente. Serviam para lembrar e fazer-se lembrar, para agradar e cortejar, para atestar sentimentos de amizade e selar cumplicidades ...

Numa época em que muitos poderiam possuir seu próprio rosto gravado, a fotografia acentuou a característica de posse individual do retrato; levando-o do lugar público - seja a sala de visitas, seja a parede de uma igreja - para os espaços íntimos: para o quarto, para o bolso, para os álbuns de retratos, para os camafeus. Uma crônica do *Diário Popular* conta a história de um homem apaixonado que guardava, junto ao seu corpo, o retrato da mulher que tanto amava. Um dia, cansado de andar por entre flores a recitar versos, nosso apaixonado senta-se num tronco de árvore à beira de um bosque e põe-se a olhar enternecido uma pequena miniatura com o retrato de sua amada:

Desde que morreu, não me lembrava já das suas crueldades, nem das suas mentiras, reví-a no meu pensamento tal qual deveria ser; sentia uma dor deliciosa em contemplar no retrato querido a

fronte pura em que eu tinha posto o calor do meu hálito ... (47).

Perdido nestas doces lembranças, ele é surpreendido por um velho louco, que já tinha visto algumas vezes, e que começa a questionar o sentimento que lhe era despertado pelo retrato:

- Porque olhas tu para esse retrato? Porque lhe queres por os lábios? Não está parecido. Tenho certeza de que o não está! Ah! Ah! Julgas achar nelle o que amaste, porque reconheces ahí a boca, os olhos, todo o rosto? Imaginas que a beleza da mulher é a própria mulher? É preciso que estejas doido. A boca mente, os olhos enganam, a fronte illude. O que tem entre as mãos é a similitude de uma hypocrisia. Ias beijar a imagem de uma mascara!

O louco desafia o amante. Sugere-lhe que mande vir qualquer pintor para fazer o retrato que quizer:

... verás nascer magnificamente, sob os pinceis, os olhares, os sorrisos, as carnes que amaste, que possuístes; mas a tua amante não! Porque na verdade os que querem ter o verdadeiro retrato de uma mulher devem te-lo no coração.

O amante, por fim, concorda com ele: sentimentos agradáveis, crueldades e agruras despertados pelo amor não podem ser reproduzidos em um quadro. Mas o velho retruca dizendo que é possível reproduzir tudo isto em um retrato e que ele próprio possuía um destes exemplares. Havia despedaçado e quebrado as miniaturas e as fotografias onde

47.MENDES, Catulle. 'O Retrato Parecido'. In: *Diário Popular, Variedades*, 23.2.1886.

revivia o seu amor, e tinha guardado "longe de todos os olhos, com ciúmes a imagem perfeita, do seu coração"

Tirou do bolso um cofrezinho de setim azul, desbotado, em que as lágrimas, tinham posto manchas pallidas, beijou-o, abriu-o lentamente, para tirar d'elle, enfim, um quadro dourado, redondo, estreito, que me mostrou com ar de triumpho.

Mas entre os lavores do quadro não havia nada (...)

- Eis aqui o retrato de seu coração...

Para além do tom sentimental, a crônica indica um dos novos espaços que o retrato vai ocupar na vida das pessoas. A medida que vai sendo transformado de objeto público em um objeto incorporado aos espaços mais pessoais, ele passa a compartilhar a própria intimidade de seu possuidor, podendo expressar e condensar os seus próprios sentimentos. Quem resiste a admirar por horas o retrato da pessoa amada, imaginando situações que o cotidiano muitas vezes impede de serem vividas?

Nestes meandros dos sonhos o retrato extrapola a própria realidade. Mesmo um amor não correspondido pode tornar-se através da imaginação, sucedâneo de experiências, ocupando - o retrato - o lugar do interlocutor no diálogo ideal entre o apaixonado e o ser amado. Realidade que é subvertida não apenas nas experiências cotidianas, mas além, no desejo de compartilhar inúmeras situações com personagens míticos que povoam a vida: o ator de teatro, o literato, o

herói de guerra, o político, a realeza, a polaca ou francesa do cabaré, a atriz.

Numa época em que a imagem não entra espontaneamente dentro de casa e em que não se pode sonhar através da tela de televisão ou do cinema, o retrato ocupa mais este espaço: o de tornar íntima a convivência com os personagens públicos, compartilhando suas aventuras e seus sucessos. O comércio de retratos, neste período, não se restringe; assim, apenas ao desejo de possuir a própria imagem, mas também ao de adquirir, em oficinas fotográficas, livrarias, bazares e até mesmo em barbearias e alfaiatarias, o retrato de personagens públicos. E não apenas deles: conta Gisèle Freund que na França, desde 1850, havia uma legislação proibindo a venda de fotografias de nus femininos, o que ocasionava repressão a este tipo de comércio (48). Imagens semelhantes eram comercializadas no Brasil no final do século, como narra Margareth Rago:

Toda uma indústria e todo um comércio especializado se desenvolveram em torno da prostituição - máquina de prazeres -, referenciando-se ambiciosamente pelo "erotismo aristocrático" difundido no interior da burguesia francesa. Divulgavam-se, ao lado das inúmeras tecnologias importadas, novos equipamentos do desejo (...) a exemplo das famosas fotos de "nus artísticos" que causavam sucesso na cidade [São Paulo] (49).

48.FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.Op. cit. p. 80-81.

49.RAGO, Margareth. *Os Prazeres da Noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro, Paz e

É de se supor que estas imagens fossem comercializadas nas cidades antes do final do século, pois este é um período em que quase todos os produtos de consumo eram trazidos de além-mar, e não seria justamente esta fina "iguarria" que ficaria fora das listas de importação. Da mesma forma, pode-se supor que, no Brasil, fotógrafos produzissem também este tipo de imagens em suas oficinas, atendendo, assim, os desejos de uma vasta clientela masculina.

Mas não era somente estas situações que ampliavam o desejo de se adquirir o retrato de outras pessoas. O fotógrafo Nuno Perestrello da Câmara anunciava que em sua "casa encontra-se bellissimos retratos de artistas e poetas como Casemiro de Abreu, Paulo Juliem, Joaquim Augusto, etc., etc., algum dos quaes já honraraõ as taboas do nosso theatro" (50). Pelo que parece o culto das personalidades públicas já existia desde este período - arrancando suspiros escondidos de donzelas, e não somente das donzelas -, pois este tipo de comércio de retratos era uma das atividades comum à quase totalidade das oficinas fotográficas, representando uma boa alternativa comercial para elas.

Em agosto de 1863, como estratégia para impulsionar os negócios de sua oficina fotográfica, o mesmo Nuno Perestrello da Camara consegue comercializar as fotografias

Terra, 1991. p. 90.

50. *Correio Paulistano*, A Pedidos, 8.11.1863.

do Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva, e dos Drs. Martim Francisco Ribeiro de Andrada e Antonio Carlos de Andrada Machado e Silva. A julgar pela notícia que o *Correio Paulistano* publica a respeito da venda destes retratos, estes personagens da história nacional já haviam recusado outros pedidos para cederem seus rostos à comercialização, privando assim, segundo o jornal, seus admiradores de possuírem tão nobres fisionomias em seus álbuns de retratos. Porém, havemos de convir que, além de ser interessante para o fotógrafo possuir tais retratos em seu estabelecimento, atendendo assim a uma vontade da clientela, também o fato de ter o rosto exposto e consumido pelas lojas da cidade trazia vantagens importantes para os retratados, principalmente se fossem políticos:

Desde muitos annos os amigos destes illustrados cavalheiros solicitavam com empenho esta permissão, mas a modéstia do sr. conselheiro José Bonifacio a ella se opunha, hoje, porem, cedendo às novas instâncias que se lhe fizeram, devemos agradecer-lhes essa condescendência, que tanto lisongea os seus numerosos amigos (51).

Outro exemplo deste comércio de retratos de personalidades nas oficinas fotográficas é a venda de retratos, em setembro de 1863, do falecido ator João Caetano. Eram duas imagens comercializadas na *Photographia Acadêmica* de Gaspar Antonio da Silva Guimarães: uma mostrava

51. *Correio Paulistano*, Noticiário, 23.8.1863.

o ator caracterizado como personagem teatral e, na outra, ele aparecia com vestimentas normais. Em um anúncio de 1870, pode-se verificar que este não era o único retrato de personagem ilustre comercializado por Gaspar: havia toda uma galeria de personalidades, no mesmo estilo da que possuía Perestrello, e também diversas vistas da cidade de São Paulo, da construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí e da cidade de Santos.

Entre os novos usos do retrato, alguns poderiam utilizá-lo para reafirmar sua ascendência e fidelidade à terra natal. Era possível comprar os retratos de Sua Majestade D. Luiz I, de Portugal, "mandados vir de propósito pela sociedade portugueza - amante da monarchia e beneficente - para serem distribuídos pelos seus sócios." (52). No catálogo de leilão da mobília de uma residência paulista, à rua do Ouvidor, nº 25, encontram-se relacionados, entre os móveis da sala de visitas, quadros de D. Pedro II e D. Luiz I - o que deveria fazer tremer os patriotas do período, pela alusão à união das duas coroas - e, ainda, na sala de jantar da mesma residência, oito quadros da morte e do funeral do Duque de Orleans e outros quatro "da vida de um jogador" (53).

A intensa circulação de retratos por todos os cantos da cidade e da casa acentuava todos estes novos usos, assim

52. *Correio Paulistano*, Noticiário, 23.11.1864.

53. *Correio Paulistano*, Anúncio, 9.7.1864.

como a sua demanda. Muitas revistas publicavam, como atrativo para a clientela ilustrações ou reproduções de gravuras e os retratos de personagens reconhecidos: era o caso de *O Contemporâneo*, um jornal-revista lançado em setembro de 1877 e "consagrado às letras e às artes, com retratos de contemporâneos notáveis e úteis ao paiz" (54). Desta forma, o retrato ia adentrando o espaço da casa e participando de várias formas do dia-a-dia das pessoas. Certamente, é difícil estabelecer se isto era decorrência da febre do retrato ou se, ao contrário, era o que motivava a febre. O mais provável é que, em mão dupla, um alimentasse o outro, mantendo esta mania por décadas.

Apenas para se ter uma idéia do quanto era importante e vultosa esta mania de possuir retratos, há uma notícia sobre a venda de fotografias do Papa Pio IX, transcrita de um jornal português pelo *Correio Paulistano* (55): por ocasião do aniversário do Papa, um livreiro belga vendeu 400.000 retratos de Sua Santidade. A notícia diz, também, que, estimulado por este grande negócio e estando o papa doente, o comerciante belga prevê uma venda ainda maior caso o Papa viesse a falecer; pondo-se, então, a oferecer os retratos a outros comerciantes, com a promessa de que, no verso de cada fotografia, faria imprimir uma pequena biografia do Santo Padre.

54. *Correio Paulistano*, Anuncio, 5.9.1877.

55. *Correio Paulistano*, Noticiário, 25.10.1877.

O enorme lucro que este comerciante obteve com a morte de Pio IX não foi obviamente divulgado, mas em 1879 um fotógrafo inglês chamado John Eastham foi a Roma e tirou alguns retratos de seu sucessor, Leão XIII. Como qualquer leigo, o Sumo Pontífice ficou tão contente com os resultados que condecorou o fotógrafo com o hábito da ordem de S. Gregório e escreveu "com seu próprio punho a seguinte inscrição sobre a arte photographica":

Ars photographica
 Expressa solis speculo
 Nitens imago, quam bene
 Frontis decus, vim luminom
 Refert et oris gratam!
 O mira virtus ingeni!
 Novum que monstrum! Imaginem
 Mature. Apelles Emulus
 Non pulchriorem pingeret.
 Leo, P. XIII (56)

4.A FEBRE DO RETRATO

Sem dúvida, em cada estória uma história. No caso do retrato, de formas tão diversas, elas se sucedem. Impossível não sentir espanto na hora em que algumas delas são reunidas: percebe-se, então, que à medida que o retrato vai

56.Arte fotográfica / expressa a imagem brilhante / do sol no espelho / Quão bem a dignidade da fronte / e leva a força da luz / e a graça da face /   admirável virtude do engenho / que novo prodígio! / Rápida imagem, / Apelles Emulus / não pintaria uma mais bela! *Correio Paulistano*, Noticiário, 22.1.1879.

fazendo parte do dia-a-dia, é praticamente impossível rastrear todos os seus usos. Cada indivíduo o utiliza de uma forma bem particularizada: uns ganham muito dinheiro, outros se emocionam, muitos o guardam no íntimo de suas lembranças. O certo é que todos queriam possuir o seu próprio retrato e quase sempre o de outros homens e mulheres, o do ser amado, de um parente, um amigo, ou de quem se admirava à distância. E deseja-se estes retratos por motivos tão vários que nem a imaginação mais pródiga poderia enumerar.

Nicolao Huascar de Vergara foi um pintor que passou por São Paulo várias vezes. Em 1862, ele publica uma espécie de diário de viagem, provavelmente do percurso que percorreu para chegar em território brasileiro (57). Numa de suas paradas pela floresta Amazônica, ele foi surpreendido por índios que o levaram para a aldeia. Lá ele tenta estabelecer diálogo com os nativos e, para isso, retira de sua bolsa algumas bugingangas no intuito de dá-las como presente:

... tirei primeiro alguns álbuns - para poder introduzir a mão, e procurar os objectos de que precisava, unanimemente - insistiram - em que lh'os mostrasse. Abri, pois e mostrei-lhes as paisagens silenciosas, olhavam para o bosque reproduzido pelo lápis. Mas - quando viram-se elles próprios desenhados, grandes risadas echoaram de todos os lados, fallando e saltando de contentes. Queriam todos, e me pedião - que os pintasse. Procurei contenta-los. Sentei-me em um banco, tomei um lápis, e rodeado por todos elles -

57. Huascar de Vergara, Nicolao. 'O Amazonas - Fragmentos de Viagem'. In: *Correio Paulistano*, Folhetim, a partir de 26.10.1862.

que quasi me afogavam, puz-me a desenhar índios e mais índios (58).

Huascar conta que o desejo dos índios de se verem retratados era tão grande que eles não o deixavam parar e só com muito custo, horas depois, é que conseguiu descansar. Com certeza, ele não supunha que o melhor presente que poderia ofertar era a própria imagem dos índios, talvez por julgar que este era um hábito próprio do "homem civilizado", que não despertaria nos "selvagens" nenhum interesse. Nesta simples curiosidade de se ver, e ver ao outro, está fundamentado todo o interesse pelo retrato. Poder-se-ia concluir que isto é próprio da natureza humana, mas o que nos interessa, sobretudo, é perceber como valores peculiares a cada cultura vão se acrescentando a este impulso tão simples e quase "natural".

Neste afã humano pela conquista do próprio retrato o que menos importava era saber detalhadamente como ele era produzido, qual a técnica adequada para concretizar este desejo. Três histórias, deste período de popularização do retrato que está em discussão, ilustram muito bem esta situação. Sátiras ou não, elas ilustram a idéia de que o valor maior está no produto final - o retrato -, colocando em plano secundário a técnica que o produz. Todas as três são relatos de imprensa sobre pessoas que procuravam fotógrafos para pedir-lhes que tirassem um retrato delas e,

58.Huascar de Vergara, Nicolao. Op. cit. 30.10.1862.

por desconhecerem a técnica fotográfica, acabaram por criar situações curiosas e hilariantes (59).

Um dia um homem se encaminhou a uma oficina fotográfica para perguntar ao profissional que ali trabalhava, se era possível tirar o retrato de seu pai (60). O fotógrafo disse que bastava trazê-lo à oficina. O rapaz lhe afirma que não era possível, pois seu pai havia morrido há 8 meses. O fotógrafo pediu, então, que lhe levasse um retrato antigo, para que pudesse reproduzi-lo. "- Também não tenho dele retrato algum" disse o cliente. Então, perguntou o fotógrafo, "como quer que eu o arranje?":

- Por meio de um passaporte, o qual eu aqui trago com todos os quesitos necessários, filiação, naturalidade, e com exactidão todos os signaes exigiveis em taes casos!...

O photographo, mediu o tal simplorio dos pés a cabeça e disse lhe que se não podia encarregar de tão fácil encommenda porque ... tinha muito que fazer.

O único desejo do rapaz era materializar aquilo que estava em sua lembrança para que através da imagem, pudesse satisfazer suas saudades, o retrato era uma forma de trazer o ente querido de volta ao seu convívio. Podemos imaginar a

59. Não é possível determinar se estas histórias são ficcionais ou não, pois seus conteúdos narram situações que poderiam ser produzidas como sátiras. No entanto a sátira está respaldada em situações cotidianas que ilustram as experiências vivenciadas no dia-a-dia, servindo desta forma para que se conheça neste caso, estas confusões que a novidade técnica trouxe e demonstrando que a sua inserção está respaldada nas tramas culturais das sociedades que a absorvem.

60. *Correio Paulistano*, Cors, 30.11.1862.

confusão deste rapaz visto que, por todos os lados, se anunciava a possibilidade de se retratar, faça chuva ou faça sol, por todos os sistemas e tamanhos. Como imaginar que, com tantas alternativas, não haveria uma capaz de lhe restituir a fisionomia do pai?

A outra história fala de um português, residente no Maranhão, que enviou uma carta a um fotógrafo do Porto pedindo-lhe que fizesse seu retrato (61). Como no caso anterior, o fotógrafo teria que confeccionar o retrato a partir de uma descrição que constava da carta. O português explicava que escolhera este fotógrafo depois de ter lido no jornal que ele havia sido premiado em uma exposição pelos belos retratos que produzia. Como sendo o retrato destinado a seus pais, que moravam em Portugal, julgava preferível não tirá-lo no Brasil: "parece-me que quanto mais perto for isto melhor ficará". O portador da carta era o próprio pai, que pegaria o retrato assim que ficasse pronto. Dito isto, o freguês passa a fazer a sua própria descrição e a da forma pela qual gostaria de ser retrato:

Tenho 19 annos e 3 mezes ...

Estimaria muito que me pintasse ao balcão com ar muito agradável a servir um fregues, ou então a noite à canteira do escriptorio a fazer lançamentos no borrão dos gastos do negocio, que é o livro de que estou encarregado.

Se me pintar ao balcão com ar de riso, é preciso que me ponha com um dente de menos que me falta nos de diante.

61. *Correio Paulistano*, Corso, 7.12.1862.

E se for de noite não deve esquecer de por em cima da carteira um bom candieiro solar que é o de que usa o patrão.

Ha dias trago uma borbulhagem por todo o corpo , e por isso não seria mau que pozesse na cara umas pintinhas que parecessem borbulhas.

Espero que v. s. fará uma obra perfeita como costuma.

Eu não me importo que custe mais mil reis menos mil reis, o que quero é que seja um retrato tão parecido como se fora à vista.

O que primeiro chama a atenção, neste caso, é a confusão que o rapaz faz entre fotógrafo e pintor retratista, entre técnicas de pintura e a técnica fotográfica. Ele encaminha uma carta a um fotógrafo, mas seu pedido refere-se a um retrato pintado ("Se me pintar"). No entanto, a descrição que faz do retrato revela que estava realmente pensando numa fotografia: só assim justifica-se sua preocupação com detalhes transitórios de sua própria figura, que facilmente poderiam ser relevados pelo pintor, como o dente que faltava e as "borbulhas" no rosto. Ele, com certeza, pensa em fixar um instante que não pode ser traído ou forjado: era preciso oferecer aos pais um retrato tal e qual a última visão que eles possuíam dele ou que ele tinha de si próprio. Ao mesmo tempo, esta imagem teria que representar sua vida cotidiana, o seu dia-a-dia no trabalho, atendendo fregueses ao balcão (sorridente?) ou escrevendo no livro de borrão; uma imagem que retratava o sucesso de um jovem imigrante, já que empregado em uma atividade urbana e não na lavoura, o que seria mais comum nesta situação.

Este diálogo, entre um retratista e o seu cliente para a composição da cena é outro aspecto importante da carta, apesar de, no caso, o português exprimir um desejo irrealizável. O pedido pode ser lido como o momento exato em que profissional e cliente combinam o serviço, em que o freguês expressa a forma pela qual deseja se ver retratado: sorridente e com um ar agradável ao balcão, mesmo que isto não correspondesse à realidade; com um objeto que identifica a figura do empregador, mesmo que o "candieiro solar que é o de que usa o patrão" não fosse utilizado por ele. Ao mesmo tempo, toda esta criação tinha que estar respaldada em seu critério de veracidade, de forma que não pudesse ser negada. Por isso, a insistência de ver retratadas a falta do dente e as borbulhas no rosto, não importava mil réis a mais ou a menos, desde que fosse "tão parecido como se fora à vista". É lamentável que não possamos saber o resultado desta negociação e nem a resposta do fotógrafo, na tentativa de solucionar os desejos deste português, pois assim poder-se-ia conhecer a reação do profissional diante da confusão acerca de seu ofício.

Uma terceira história de busca de um retrato é de uma senhora, "fidalga de velhos pergaminhos", que vai a Alicante com o propósito de se fazer retratar (62). Antes de ir ao fotógrafo, ela faz uma refeição em uma hospedaria e ouve,

62. *Correio Paulistano*, Corso, 7.12.1862. Dos três episódios narrados este é o que mais apresenta a pura pilhéria ficcional. As anteriores aparecem com um tom mais próximo do relato cômico, de um episódio risível, mas verídico.

por acaso, uma conversa sobre as Câmaras inglesas. Sem entender o assunto, ela pergunta a um velho amigo, que a acompanhava ao jantar, sobre o que vinham a ser estas tais de Câmaras inglesas. Ele, distraidamente, explica que "na Inglaterra havia camara de commons e camara dos lords, que era a dos nobres". Após o jantar, ela vai ao fotógrafo cumprir sua missão:

... como o photographo disse que ia preparar a camara, atalhou-ella:

- Ouça, em que camara vai o senhor me retratar.

- N'aquella em que costume retratar toda a gente.

- Então é nas câmaras dos comuns? Pois faça o favor de me retratar na camara dos lords porque eu sou nobre.

Trata-se certamente de uma anedota ou de uma daquelas situações insólitas que fazem rir. No entanto, esta narrativa trás uma sutil ironia sobre o aspecto democrático da fotografia: uma nobre recusa-se a obter seu retrato por meio de uma câmara fotográfica que poderia servir a todas as pessoas indistintamente. Esta incompatibilidade entre a nobreza e a técnica que servia aos "comuns" é demonstrada como pura ignorância, não apenas do processo técnico, mas também dos novos códigos políticos e sociais. Desta forma, os valores da pobre fidalga já não dão mais conta de compreender o mundo contemporâneo, do qual a técnica e a igualdade de direitos são noções fundamentais.

Mas enfim, pelo menos quanto ao processo técnico-fotográfico, a ignorância era algo generalizado. Trata-se da mesma ignorância que levou os dois personagens anteriores a procurarem um profissional apenas com o desejo de possuir um determinado objeto e com a idéia de que algo semelhante ao que se desejava era produzido naquele local, sem saber ao certo os meios pelos quais o fotógrafo realizava sua tarefa.

Como já foi dito, no decorrer deste texto, o retrato circulava em grande quantidade por todos os cantos da vida cotidiana, assim como era adquirido por um grande número de pessoas. Alimentando todo este frenesi, os jornais publicavam matérias e anúncios comentando e oferecendo retratos, criando uma idéia de variedade tão grande que era difícil para qualquer um distinguir as suas diferenças e a pluralidade de formas pelos quais poderiam ser produzidos. Mas, isto ocorria apenas porque, na maioria dos casos, não era tão importante o processo pelo qual se fazia um retrato: o valor imperativo, neste momento de aquisição, era o desejo dos clientes em obter um produto que pudesse satisfazer seus anseios. Desta forma, valia mais o conteúdo do retrato, sua composição estética e estilística, do que se era a óleo ou fotográfico - a despeito do fascínio que modernos artefactos técnicos podiam produzir sobre os consumidores dos retratos.

Retornando, por um breve instante, aos textos de Menezes e Dumas, vale lembrar que um dos pontos de discussão abordado por ambos gira em torno da semelhança dos traços

fisionômicos do retratado. Para Menezes, passavam-se meses de trabalho de um pintor para, no final das contas, resultar um retrato que podia ser de qualquer um; já Dumas alegava que uma coisa que os fotógrafos não sabiam fazer era justamente o retrato: tornavam feios os seus "modelos" vivos. Sem dúvida, este era um dos principais quesitos para a aceitação de um retrato: ele deveria ser o mais parecido possível com o retratado.

Mas engana-se quem supõe que retrato e espelho sejam, então, quase sinônimos. Um retrato, um verdadeiro retrato (produto que se vende e se compra), deveria parecer antes de mais nada com aquilo que era desejado pelo cliente, assemelhando-se à idéia que ele fazia de si mesmo e à forma pela qual ele desejava concretizar este ideal de imagem. É sobretudo esta figuração imaginada que a pessoa quer ver retratada com toda a fidelidade. Lembremos do jovem português que, a partir de elementos irrefutáveis de sua identificação, criava a cena que julgava a ideal para ser lembrado pelos pais.

Então, quando se vendia um retrato, a primeira coisa a fazer era garantir a perfeição na reprodução dos traços da pessoa ao mesmo tempo em que se buscava garantir que o cliente pareça melhor do que ele mesmo: através de diversos processos técnicos era possível realçar os traços fisionômicos, criando aparências leves, alegres, doces, enfim um momento único em que toda as contradições da vida

são deixadas de lado para que apenas o sonho seja eternizado.

Por tudo isso, fotógrafos e pintores procuravam atestar ao máximo sua condição artística e sua habilidade para esta tarefa da reprodução da imagem. Enfatizavam para o público, através de anúncios nos jornais, o período que passavam estudando composições de retratos e seu domínio das diferentes técnicas, levando ao conhecimento geral que estavam habilitados para atender a qualquer capricho escolhido por quem queria ver-se representado num retrato.

Henrique Rosen, fotógrafo de Campinas, recém-chegado de uma viagem à Europa, oferece aos seus clientes o "processo lambertype (...) que produz retratos grandes, sem retoques, de um effeito bellissimo". Se o desejo do cliente não fosse o de possuir um retrato sem retoques, mas sim o de ter um retrato de duração eterna, poderia optar pelas "photographias inalteráveis em carvão"; se a idéia fosse impressionar alguém com um retrato que destacasse a "doçura e beleza deslumbrantes, deixando o retrato saltar vivo, por assim dizer, do quadro, e com todas as cores naturaes" escolheria a "chromo-photographia". Para quem não pudesse ir até a oficina fotográfica, Rosen anunciava que havia adquirido "também todos os preparos necessários para poder trabalhar com chapas secas fora de casa, tirando vistas de fazendas, palacetes, etc. etc., e retratos de defuntos", além de uma

Câmera solar (machina de aumentar retratos) [que] vae-me habilitar-me a reproduzir, de qualquer retrato pequeno, velho ou novo, retratos grandes até o tamanho natural, bastando que o fregues remetta o retrato, declarando o tamanho que deseja, e a cor do cabello e dos olhos da pessoa. O colorido é executado a óleo ou aquarella, conforme o pedido, por um artista muitissimo habilitado (63)

A lista de processos de reprodução da imagem conforme o desejo do cliente não acaba aqui. Havia heliominaturas anunciadas como "delicadíssimas"; "photo pintura" onde o retrato a óleo era pintado sobre a fotografia, mantendo os traços do original e acrescentando-lhe detalhes desejados para qualificar o retratado (paisagens, objetos); cartões de visita para álbuns e cartas - esse era o tipo de retrato mais requisitado pois, em tamanho pequeno, servia para ser ofertado a outras pessoas -; miniaturas para alfinetes à imitação de marfim, pintados ou fotografados, que eram colocadas na roupa como detalhe; retratos "em ambrotypo, melanotypo, alabastrino, pannotypo, allotypo" serviam para diferentes produtos e diferentes suportes como pano, vidro e papel; retratos em porcelana, que podiam ser colocados na parede ou feitos em miniaturas para serem guardados como relíquias. Além destes produtos, havia os tradicionais retratos a óleo, pastel, aquarela, crayon, bem mais caros, que atestavam o requinte dos seus seletos possuidores.

Mas toda esta variedade de opções não bastava. Era possível multiplicá-la com as possibilidades dadas pelos

acessórios - caixinhas para retrato, álbuns de diversos tamanhos, porta-retratos de toda a variedade, molduras de todos os preços, broches de ouro com pedras e medalhões para retratos, alfinetes - enfim, todos os objetos que podiam fazer do retrato desde uma simples lembrança, até uma jóia de alto custo.

Mas podemos continuar multiplicando ainda mais a possibilidade de confecção de retratos, pois podia-se encomendá-lo a diversos profissionais habilitados para isto que se encontravam espalhados pela cidade de São Paulo, ou mandar confeccioná-lo no Rio de Janeiro ou mesmo em Paris. Além disso, o retrato poderia ser encomendado no tamanho que se quisesse, desde o tamanho natural, de meio busto ou corpo inteiro, até a mais delicada miniatura.

RETRATOS EXTRA - GRANDES

O celebre photographo americano, sr. W. Bradley está a disposição do illustrado publico desta capital para tirar retratos de todas as classes a preços reduzidos e especialmente os de tamanho natural de novo systema, garantidos perfeitos, a 30\$ cada um (valem na corte 80\$) (64).

Antes que o leitor se canse de tentar visualizar casas, quartos, paredes e gavetas repletos de retratos, uns diferentes de outros, em vários tamanhos, com diversos acabamentos, passemos a imaginar que, diante de tantas variedades, era possível escolher um destes produtos

64.A *Província de São Paulo*, Anúncio, 6.2.1876.

conforme o poder aquisitivo e a finalidade desejada. Somente com toda esta variedade técnica, o retrato poderia tornar-se acessível a todos e, também, criar uma demanda capaz de sustentar todos os profissionais envolvidos neste ramo.

De qualquer forma, para todas as classes, o valor que estes profissionais cobravam pelos seus serviços era muito menor que o cobrado por um pintor como Pedro Américo, e o trabalho era executado com uma rapidez muito maior. Vale lembrar que o mercado comportava diversos tipos de produtos e era possível comprar imagens para todos os gostos e bolsos. Os pintores atuavam com produtos mais caros; os fotógrafos tinham diversos preços, mas eram os únicos que podiam atingir todas as classes com valores mais acessíveis, decorrentes de uma produção massiva que a técnica fotográfica possibilitava.

Entravam, também, nesta disputa pelo mercado de imagens, aquelas que poderiam ser reproduzidas à exaustão pela litografia, atingindo um preço ainda mais baixo e sendo vendidas em diferentes estabelecimentos de comércio: uma produção em série, maior do que a existente entre fotógrafos e pintores, uma produção, no entanto, restrita à confecção de imagens de personalidades e gente famosa, já que somente a quantidade é que as tornavam baratas.

Um retrato feito a mão por um pintor tinha seu preço fixado, na década de 1880, em torno de 60\$000 (sessenta mil

réis). Era este o preço cobrado por Lino Moniz por um retrato a crayon (65); Huascar cobrava, por um busto em tamanho natural, na década de 1870, 80\$000 (oitenta mil réis) (66). Com certeza, estes eram preços mínimos relativos a um quadro simples, sem muito requinte e provavelmente reproduzido de fotografia, a qual facilitava o trabalho tanto para o cliente como para o pintor. Tais preços de retratos feitos por pintores não estavam muito longe de alguns exemplares executados através da técnica fotográfica: W. S. Bradley oferecia, na década de 1870, retratos fotográficos em tamanho natural a 30\$000 (trinta mil réis) alegando que, na corte, custavam 80\$000 (oitenta mil réis) (67).

Com o passar dos anos, estes preços foram diminuindo, inclusive os de retrato a óleo. A modalidade fotográfica, no entanto, teve uma queda muito mais acentuada e, se os pintores quisessem disputar um mercado intermediário, era preciso baixar seus preços: na década de 1860, um retrato a óleo custava no mínimo 100\$000 (cem mil réis), vinte anos depois seu preço tinha diminuído em 20%.

Nesta mesma década de 1860, um retrato fotográfico simples poderia ser comprado por preços a partir de 30\$000 (trinta mil réis) a duzia - 2\$500 (dois mil e quinhentos

65. *Diário Popular*, Seção Particular, 15.3.1886.

66. *Correio Paulistano*, Anúncio, 14.8.1877.

67. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 6.2.1876.

réis) a unidade (68); já na década de 1880 o mesmo produto custava 5\$000 (cinco mil réis) a dúzia ou \$420 réis a unidade: seis vezes menos que na década de 1860. Se se considerar preço promocionais, essa diferença podia chegar até a dez vezes (69).

Pela comparação de preços entre os retratos pintados (ou retratos fotográficos pintados ou em tamanho natural) e os preços cobrados pelo cartão de visita pode-se afirmar que este último era o produto mais vendido e o objeto mais consumido nesta massificação do retrato. A maioria das pessoas só podiam optar, por óbvias questões financeiras, pelo cartão de visita. As outras opções de retratos existentes estavam restritas a uma camada bem menor da população, sendo muitas vezes encomendados em situações especiais, seja para servir de decoração aos palacetes seja para homenagear alguém por motivos diversos.

Para uma melhor compreensão do custo de um retrato para pessoas de diferentes poderes aquisitivos, podemos recorrer a uma comparação entre os preços dos retratos e o de diversos serviços, gêneros alimentícios e salários, no período. Quanto aos salários: um militar aposentado em 1873, com patente inferior a capitão, recebia entre 25\$000 e

68. *Correio Paulistano*, Anúncio, 12.10.1862.

69. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 14.4.1883. *A Photographia Americana* neste período vendia a dúzia de cartão de visitas a 3\$000, para liquidar os negócios.

40\$000 por mês (70); uma cozinheira, em 1878, ganhava por mês em torno de 30\$000 (71). Um levantamento feito pela comissão de estatística em 1886 aponta os seguintes salários diários: um carroceiro ganhava entre 2\$000 e 2\$5000, um chapeleiro entre 2\$500 e 6\$000, tipografo entre 3\$000 e 7\$000 e pintor entre 3\$500 e 6\$000 (72).

Quantos aos serviços: o transporte de trem de 2ª classe entre a Pça da Sé e as longíquas paragens de Agua Branca custava \$700, para Perus 2\$000, Santos 6\$000 e Campinas 7\$680 (73). Um Tílburi (carro) de aluguel custava 2\$000 pela primeira hora e 1\$000 pelas subseqüentes (74). A igreja cobrava: por casamento ou pela presença de um padre durante funeráis, de 4\$000 a 6\$000 e um batizado, custava módicos 2\$000 (75).

A respeito da alimentação: em 1863 para almoçar e jantar numa "pensão" pagava-se 16\$000 por mês (76). Já os preços dos gêneros alimentícios no mercado, em 1862, custavam: arroz 9\$000 a arroba - \$600 o kilo; feijão 5\$000 o

70. *Almanak da Província de São Paulo para 1873*: organizado e publicado por Antonio José Batista de Luné e Paulo Delfino de Fonseca: primeiro anno. - São Paulo: Typographia Americana, 1873.

71. Se a cozinheira fosse uma negra alugada, seu proprietário lucraria 20\$000. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 4.5.1878.

72. *Relatório Apresentado ao Exmo. Sr. Presidente da Província de São Paulo pela Comissão Central de Estatística*. (São Paulo, Typ. King, 1888.

73. Idem, ibidem.

74. *Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno bissexto de 1884*: organizado por Francisco Ignácio Xavier de Assis Moura: S. Paulo: Editores Proprietário Jorge Seckler & Cia., 1883.

75. Idem, ibidem.

76. *Correio Paulistano*, Anúncio, 6.2.1863.

alqueire; açúcar 3\$500 a arroba - \$235 o kilo; toucinho 3\$700 a arroba - \$250 o kilo (77).

Para poupar ao leitor o trabalho de fazer contas, comparando estes preços com os dos retratos:

- O valor pago a Pedro Américo em 1877 pelo quadro Batalha do Avaí (40:000\$000) era suficiente para mandar fazer 8.000 dúzias de cartões de visita na Photographia Americana de Militão Augusto de Azevedo, a qual, durante 24 anos de atividades, sob responsabilidade de três diferentes proprietários, produziu cerca de 12.000 retratos fotográficos.
- Com o valor de uma dúzia de cartões de visita (30\$000) em 1863, podia-se almoçar e jantar durante quase dois meses em uma "pensão".
- Uma cozinheira teria que gastar, em 1878, um sexto de seu salário, para adquirir por 5\$000 uma dúzia de cartões de visita; em 1886 um carroceiro teria que trabalhar dois dias pelo mesmo produto; um tipografo ou um pintor, para obter sua dúzia de retratos, trabalharia um dia, se preferisse um retrato a óleo teria que dispor de um mês de seu trabalho.
- Em 1873, fazia-se quatro cartões de visita pelo preço de um batizado; pelo valor da dúzia de cartões, ia-se sete vezes da Praça da Sé à longinqua Agua Branca ou, então, ia-se de trem à cidade de Santos.
- As maiores oposições verificam-se entre o retrato e os gêneros alimentícios; um retrato à óleo (100\$000), na década de 1860, equivale a 165 kg de arroz ou a 300 kg de

77. *Correio Paulistano*, Mercado de São Paulo - preços da praça da última semana, 19.10.1862 .

feijão; uma dúzia de cartões de visita (30\$000) no mesmo período equivale a 50 kg de arroz ou 90 kg de feijão.

Como se pode ver, caro leitor, é desnecessário continuar a fazer contas para concluir que possuir um simples retrato, neste período, é possível para quase todos, pois seu valor por dúzia, corresponde a um sexto do salário de uma cozinheira ou dois dias de trabalho de um carroceiro, sem contar que poderiam ser adquiridos em quantidades inferiores a doze. Evidentemente são valores altos quando se pensa em todas as necessidades que o salário tinha que satisfazer, considerando, também, que normamente ele era responsável pelo sustento de mais de uma pessoa. No entanto, este não era um sonho irrealizável e, pela procura de retratos na cidade, expressa pela quantidade de retratos executados na Photographia Americana, percebe-se que muita gente optou pelo retrato em vez de quilos de arroz e feijão, pelo fato de poder adquirir sua própria imagem pelas lentes de um fotógrafo.

O sonho de possuir um retrato só se tornou real pela capacidade da técnica fotografica de reproduzir as imagens do mundo a baixo custo. Por isso, a fotografia tornou-se uma técnica a serviço de todos, garantindo a qualquer um o direito de possuir não apenas as cenas do mundo, mas também, e principalmente, a sua própria cena. É como disse Alexandre Dumas em sua crônica irada contra os fotografos, os quais, segundo ele, não sabiam fazer retratos, mas, apesar disto,

com a técnica que dominavam, haviam transformado o sol, de humilde servidor do Imperador da China, a também, servidor de sua criada de salão (78).

78. Alexandre Dumas, *Correio Paulistano*, Corso, 1.8.1864.

CAPITULO II

A FABRICA DE SONHOS

ENCOMENDA

Cecília Meireles

Desejo uma fotografia
como esta - o senhor vê? - como
esta:
em que para sempre me ria
com um vestido de eterna festa.

Como tenho a testa sombria,
derrame luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.

Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não... Neste espaço que ainda
resta,
ponha uma cadeira vazia.

1. PALCOS E CENARIOS: AS OFICINAS FOTOGRAFICAS

Uma fábrica de sonhos, localizada à Rua da Imperatriz, nº 58: *Photographia Americana* de Militão Augusto de Azevedo, antiga casa de *Carneiro & Gaspar*. Um sobrado com vários cômodos, o principal deles conhecido como salão de poses, onde a mobília disputa o espaço com refletores de luz e câmaras fotográficas. Convido os leitores a imaginarem esta sala: de um lado, uma rica mobília de Bois Noirci, com dunquerque de Bouli, marchetados de madrepérola e dourados a fogo, espelhos bizantinos, cortinas de tule, cadeiras de carvalho e veludo, mesas à renaiçsense; do lado oposto, enormes câmaras fotográficas apontam suas objetivas para este cenário. Ao fundo, paredes trabalhadas com frisos decorativos ou, então, grandes telas que copiam diversas paisagens bucólicas de campos, vales e florestas. Amontoadas, a um canto da sala, uma porção de "quinquilharias": ferros que servem para sustentar o corpo durante a fotografia, tapetes imitando relva, algumas roupas, inúmeros acessórios decorativos. Grandes janelas, paredes e teto de vidro, fazem entrar uma intensa luz natural que, por meio de refletores, despejam sobre as pessoas uma luz medida para realçar seus traços mais marcantes. "Olha o passarinho!" - e alguns momentos depois está pronto mais um retrato.

Paga-se 5\$000 (cinco mil réis) e é a vez do próximo cliente entrar. Ele aguarda na sala de visitas imaginando como irá compor a sua cena. Uma série de retratos com molduras douradas pendurados pelas paredes, alguns com passe-partout de até 25 aberturas, ajuda-o a decidir. Há também quadros representando a moda e, espalhados pela sala, alguns dos produtos que servem de mostruário dos serviços que a oficina está habilitada a fazer. A um canto, encontram-se álbuns de retratos produzidos na oficina fotográfica, nos quais o cliente pode observar os resultados de boa parte das cenas que aconteceram dentro do salão de poses, olhar diversos rostos conhecidos e amigos, além de imaginar como ficará o seu próprio retrato neste mesmo álbum. Após a espera, uma conversa com o fotógrafo para combinar o tipo de serviço, o acabamento e o formato do retrato. O cliente, então, está apto para entrar no salão de poses. "Olha o passarinho!", alguns momentos e está pronto mais outro retrato.

É possível imaginar tais lugares e cenas porque a principal mensagem, que se encontra nas fontes pesquisadas, é o convite para que todos venham a uma oficina fotográfica obter o seu retrato. Estas casas são os lugares ideais para que o sonho de possuí-lo seja realizado e, para isso, oferecem uma lista infindável de produtos capazes de concretizar as reproduções exatas dos desejos e a criação de qualquer realidade. Se estas listas reuniam diversos

atrativos para que as pessoas da época se fizessem retratar, hoje elas possibilitam saber das peças que compunham estas verdadeiras casas de retratos: seus objetos, seus serviços, seu funcionamento.

Estas casas de retratos espalhadas pelas cidades contavam com uma considerável infra-estrutura para atender à procura por retratos, reprimida por séculos. No entanto, desde o surgimento da fotografia nem sempre foram assim: elas foram se transformando até atingir as condições consideradas, então, ideais para atender à demanda. Mello Moraes Filho conta que, na década de 1850, no Rio de Janeiro, dois fotógrafos vindos da Hungria haviam instalado uma oficina fotográfica na Rua de São Pedro. Carlos Kornis - professor de Direito - e Birany - criminalista - haviam abandonado seu país durante a crise de 1848 que tomou conta de toda a Europa, indo a princípio para os Estados Unidos onde, em Nova York, na oficina de um fotógrafo chamado Brad, aprenderam fotografia. Logo em seguida, imigraram para o Brasil.

O atelier de daguerreotypia de Birany e Carlos Kornis, à Rua de São Pedro era simples, severo, modesto.

Na sala da frente viam-se, emolduradas gravuras ornamentando as paredes, mesa central com estatuetas de bronze e passe-partout ao acaso; algumas caixinhas abertas ou fechadas, contendo retratos por elles executados, e dezenas de outros, com ovas duplo e aparelho stereoscópico, segundo o systema então em voga nos Estados Unidos.

Breve tapete na entrada, aparadores com vasos de flores artificiaes, espelho dourado, cadeiras usadas, e pouco mais, completavam os adereços d'essa desluxeosa peça de recepção e de espera (1).

Apesar da oficina ser freqüentada por pessoas importantes da corte, o que garantia apenas notoriedade aos artistas, o estabelecimento não dava lucro. Mello Moraes Filho diz que, neste período, a arte de retratar através da daguerreotipia era praticada no Rio de Janeiro por profissionais pouco habilitados, afugentando, desta forma, a clientela. O que ele não leva em consideração é que o preço de um daguerreótipo era muito caro, tornando-o acessível somente a esta elite frequentadora da oficina de Kornis e Birany. A produção em série, que será uma das características marcantes do retrato fotográfico e que trará trabalho a muitos fotógrafos, era ainda coisa do futuro, se bem que próximo.

Antes do retrato tornar-se acessível a todos, no final da década de 1840, um irlandês chamado Frederic Walter percorria o nordeste brasileiro com um "aparelho de daguerreotipo, que usava durante o dia, e um gabinete de mágica, que funcionava à noite nos theatrinhos" (2). Podemos imaginar o que significavam, para o seu público, estes dois objetos de fantasia que subvertiam a realidade conhecida: um

1.MELLO MORAES FILHO, A. J. *Artistas do meu Tempo: seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904. pp 43-44.

2.MELLO MORAES FILHO, A. J. Op. cit. p. 37.

objeto que some, um retrato que aparece. Quantas pessoas, como num passe de mágica, não ficaram eternamente presas num pedaço de cobre!

E foi com este personagem "bizarro" que um dos mais bem conceituados fotógrafos do Rio de Janeiro, durante o período estudado, aprendeu a profissão de fotógrafo:

Natureza em demasia curiosa, índole decidida e aventureira, o rapazola Insley Pacheco, que lá se achava, abeirando-se pouco a pouco do bizzaro figurão, tomou-lhe de um relance o ânimo, dominou-lhe a privança, e dentro em breve, a troco de desenhos de sortes para as exhibições magicas, surge aqui e allí, tirando retratos com as grosseiras machinas e acanhado saber do irlandês viajante, até que afinal, com aparelhos importados da América do Norte, eil-o já separado do saltibanco e mestre, a retratar por sua conta e risco, de villa em villa, de cidade em cidade, de província em província, percorrendo quasi o norte do Brasil, em excursão compensadora e de verdadeira surpresa artistica (3)

Sem dúvida, nesta "iniciação" de Insley Pacheco temos muitos dos aspectos comuns aos artistas desta época. Provavelmente, ele trocou com o irlandês as suas habilidades no desenho pela possibilidade de aprender o ofício da fotografia, tornando-se, posteriormente, ele próprio um retratista itinerante. Passando de cidade em cidade, foi a Nova York aprender os conceitos estéticos para a confecção de um retrato, teve aulas de pintura com Grazoffre e adquiriu o conhecimento e o domínio das novas técnicas da fotografia na mesma oficina de Brad, por onde tinham passado

os dois húngaros que faziam sucesso no Rio de Janeiro, na década de 1850.

Quando retorna ao Brasil, continua a percorrer o nordeste do país e, em 1853, resolve ir para o Rio de Janeiro. Neste mesmo período, aí se encontravam Birany e Kornis instalados na Rua de São Pedro com sua oficina. Como eles, Insley Pacheco teve dificuldades para obter lucros com a fotografia até o dia em que teve a chance de comprar, de um capitão de um navio ancorado no porto do Rio de Janeiro, uma máquina de tirar retratos pelo sistema de ambrótipos, "cabendo-lhe a honra de introductor do systema entre nós" (4). O que equivale a dizer: introductor do retrato por dúzias, a preços baixos e, portanto, acessível para quase todas as pessoas. Ao contrário do daguerreótipo, o ambrótipo não é uma chapa única, pode ser reproduzida à exaustão, é de mais fácil manuseio e mais barata. A técnica, como sempre, foi sendo adaptada às vontades humanas: enquanto uns podiam obter seu desejo de retrato, outros podiam satisfazer o seu sonho de uma vida confortável e com estabilidade financeira.

Otimista com esta nova perspectiva de muito trabalho, Insley Pacheco manda emissários à Inglaterra, à França e à Bélgica com o intuito de adquirir equipamentos necessários para a abertura de uma grande casa de retratos no Rio de Janeiro, situada no mais elegante ponto comercial da Corte, que, em pouco, se assemelharia àquela de Kornis e Birany e à

4.MELLO MORAES FILHO, A. J. Op. cit. p. 40.

sua própria casa de alguns anos atrás:

Em afan de aspirações, aos deslumbramentos dos domínios da arte, no estímulo que rebenta das vocações poderosas, Insley Pacheco, possuidor de formulas esplendidas, rodeado de aparelhos custosos e de ultimo aperfeiçoamento, inaugura sumptuoso atelier na mesma rua [Ouvidor] nº 102, e a deprender do que se lê nos jornaes do tempo, fora semelhante estréa memoravel jubiléo nos factos históricos das nossas Bellas-artes.

(...)

E a família imperial, individualidades politicas, as illustrações do tempo, as moças mais formosas da aristocracia passaram ante as objectivas do atelier principesco, o mais notável do Rio de Janeiro, o mais completo da América do Sul (5).

A partir das histórias de Insley Pacheco e de Birany e Kornis, podemos nos introduzir nestes anos em que se constituíram as oficinas fotográficas do período. Estes locais foram se transformando na mesma proporção em que aumentava a sua clientela e à medida que o preço de seu produto básico - o retrato - regredia. Aos poucos, foram se contituindo em espaços especialmente preparados para receber e executar os retratos de uma multidão de pessoas desejosas em ver seu rostos fixados. A condição de executar os serviços a preços baixos obrigaram as oficinas fotográficas a se remodelarem para receber a demanda de clientes. Por isso, vê-se a diferença entre as primeiras casas de retratos, simples e sem luxo - quando o produto era caro e as condições técnicas limitavam a clientela - e as outras,

5.MELLO MORAES FILHO, A. J. Op. cit. pp. 64-66.

suntuosas oficinas fotográficas - quando os preços eram baixos e, grande a demanda. Estamos falando aqui de uma lógica de mercado, mas um mercado muito particular das imagens.

O planejamento para a montagem de uma oficina fotográfica passa necessariamente pelas condições que esta técnica estabelece. Na execução de um retrato, o cenário deve ser planejado anteriormente ao clique do fotógrafo: em uma conversa que antecede este momento, cliente e fotógrafo estabelecem a forma de composição do retrato. O cliente expõe seus anseios, o fotógrafo os adequa às condições de sua oficina e a seu conhecimento técnico, pois uma cartola e uma bengala não podem ser acrescentadas a qualquer tempo na fotografia. É necessário que o cliente as envergue antes, conforme seus planos, desejos e intenções. Diferentemente da pintura que constrói seu aspecto real a partir, exclusivamente, da semelhança física, não necessitando da presença material de objetos para elaborar e fixar um cenário, a fotografia necessita de todos os adereços em torno da pessoa para que a imagem possa atingir seu objetivo. Em uma pintura, pode-se acrescentar um cenário de floresta ou qualquer outro, conforme a imaginação do pintor; na fotografia, é necessário que este cenário exista fisicamente para aparecer no retrato, é preciso que ele esteja atrás do retratado se este quiser associar sua imagem à de um conquistador ou a outra fantasia qualquer.

Desta forma, uma oficina fotográfica deveria reunir em suas dependências o máximo possível de objetos para atender aos anseios de seus clientes. Em épocas de parca clientela, montar ou aumentar a infra-estrutura de uma oficina era aventura perigosa que esbarrava no limite das leis de mercado - aliás, na falta do próprio mercado. Entretanto, numa época de mercado promissor, era a quantidade e a variedade de objetos e acessórios no interior de uma oficina fotográfica que a qualificava, marcando a diferença entre as diversas casas de retratos.

Ao passar por estas transformações, a oficina fotográfica tornou-se a partir da década de 1860, o lugar ideal para uma pessoa se retratar, concretizar e multiplicar seus sonhos e suas imagens. Quando Militão Augusto de Azevedo resolveu liquidar, na cidade de São Paulo, a Casa de retratos *Photographia Americana* - a nossa fábrica de sonhos -, uma das máquinas fotográficas colocada em leilão era capaz de tirar, numa mesma chapa e ao mesmo tempo, 72 retratos (6). Talvez seja este o dado, e o símbolo, que melhor represente o funcionamento de uma oficina fotográfica durante este período: um lugar onde se reproduziam rostos e poses, um espaço onde os conceitos estéticos da arte estavam combinados com a agilidade e a eficiência de concretizar a reprodução infinita do sonho e do desejo de posse de um retrato.

6. *Diário Popular*, Anúncio, 27.2.1886.

Em 1864, nas páginas do primeiro número do jornal ilustrado *Diabo Coxo*, há uma caricatura com o título de "Febre Photographica". Título e imagem sugestivos para pensar na constituição do universo fotográfico destas décadas e para entender por que uma oficina fotográfica devia ser rápida e eficiente nos trabalhos que executava.



"Febre Photographica" foi a título que Angelo Agostini (7) encontrou para sintetizar o que sua experiência pessoal

7. Angelo Agostini foi uns dos caricaturista mais famosos da segunda metade do século passado. Era italiano e deve ter chegado à São Paulo no começo da década de 1860 onde trabalhou como pintor retratista, professor de desenho e jornalista. Em São Paulo fundou o primeiro jornal humorístico da cidade *Diabo Coxo* (1864-1865) e depois o *Cabrião* (1866-1877), mas foi no Rio de Janeiro, para onde se transferiu na década de 1870, que conseguiu maior destaque profissional, sendo um dos fundadores da *Revista Ilustrada*. Sobre o *Cabrião* e as revistas humorísticas em São Paulo, ver: *CABRIAIO*:

mostrava. Em 1862, ele fora contratado por dois fotógrafos - Perestrello e Gaspar - como retratista a óleo para trabalhar na oficina que estavam abrindo em São Paulo. Com o fim desta sociedade, continuou a trabalhar com Perestrello, conhecendo bem a voracidade das atividades das oficinas fotográficas.

O desenho de Agostini sugere uma produção em série das fotografias: pela parte de trás da câmara fotográfica, entra uma multidão ávida e apressada por se fazer retratar. O fotógrafo, acima do equipamento, coordena esta atividade: como um maestro, transforma a ansiosa multidão, através da objetiva de sua máquina, em outra multidão, só que agora de retratos. Ou será de dinheiro? Não importa: a indústria fotográfica funcionava a todo vapor, com um vasto mercado consumidor e com locais especialmente montados para atendê-lo. A caricatura evidencia que a fotografia não era apenas uma arte e nem mais uma atividade de pioneiros: era, antes de mais nada, um grande negócio.

Uma oficina fotográfica podia ser montada de diversas formas, conforme o propósito e o poder aquisitivo do fotógrafo. Por isso, não é possível estabelecer uma regra geral para as instalações existentes no período. Pode-se porém, traçar algumas conjecturas a partir das experiências dos diversos fotógrafos e das oficinas expostas pelas páginas dos jornais, estabelecendo, assim, algumas das

Semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis: 1866-1867. Edição fac-similar/introdução de Délio Freire dos Santos. São Paulo, IMESP/Arquivo do Estado, 1982.

práticas comuns à aventura de possuir uma oficina fotográfica. Assim, uma casa de retratos que pretendesse fixar-se por longo tempo em uma cidade teria que ter condições suficientes para criar uma estrutura mínima, com um bom salão de poses, diversos equipamentos, mobília, bibelôs, etc. Representava, então, um bom investimento de capital, pois só desta forma tornavam-se locais adequados para um público urbano que se sofisticava e desejava possuir retratos. Este é, por exemplo, o caso da *Photographia Americana*, que seguramente foi o maior e o mais importante estabelecimento fotográfico entre 1862 e 1886 na cidade de São Paulo.

Porém, sempre havia a alternativa - caso não se tivesse capital para fixar uma boa casa de retratos em lugar rentável - de instalar uma oficina provisória, com poucos equipamentos e utilizando eventuais acessórios arranjados no próprio local. Podia-se, também, prestar jornadas de trabalho em oficinas já estabelecidas. Um exemplo de oficina itinerante pertencente a fotógrafo andarilho é a de Elwell e Dulley, que o *Correio Paulistano*, em 1866, noticia como situada à rua da Imperatriz, nº 46. Vale lembrar que, neste período, nem era necessário pagar para obter publicidade nas páginas dos jornais - o pagamento só era feito pelos que optavam em ter uma mensagem veiculada por vários dias; caso contrário, bastava procurar a redação com exemplares fotográficos para conseguir publicidade e é este o artifício

utilizado por Elwell e Dulley. Eles enviaram uma vista fotográfica da Rua da Imperatriz para a redação do jornal que, agradecido, publica uma nota dando o nome e o endereço dos fotógrafos:

Photographia: No estabelecimento photographico dos srs. Elwell e Dulley, rua da Imperatriz, 46, tirou-se uma bella vista da mesma rua. Agradecemos a offerta de um exemplar que nos foi feita (8).

Esta é a primeira referência à oficina de Elwell e Dulley. No entanto, o fotógrafo Elwell já havia tentado a sorte por São Paulo, no ano anterior a esta nova experiência, tendo trabalhado na oficina fotográfica, recém-aberta, de Carneiro e Gaspar: a *Photographia Acadêmica*. Segundo o anúncio de abertura do estabelecimento, Elwell era um fotógrafo recém-chegado dos Estados Unidos e perito "na extração colorida e perfeição dos retratos de photographia" (9). Porém, tendo permanecido pouco tempo na *Photographia Acadêmica*, Elwell transfere-se, um mês depois, para Campinas onde vai trabalhar na Casa de José Xavier Balieiro (10).

Pelo menos aparentemente, Elwell tinha o perfil de um grande aventureiro, passando de lugar em lugar e testando diversas associações comerciais, fossem elas provisórias ou fixas. Nessas andanças pelo mundo deve ter conhecido Dulley

8. *Correio Paulistano*, Noticiário, 6.5.1866.

9. *Correio Paulistano*, Anúncio, 16.7.1865.

10. *Correio Paulistano*, Anúncio, 17.8.1865.

e, com ele, planejado retornar a São Paulo para uma nova experiência profissional, quem sabe atraído pelo sucesso que *Carneiro & Gaspar* obtinham na cidade e que ele havia testemunhado, tentando assim abocanhar uma fatiazinha do mercado paulistano.

Pelo que indica o noticiário de jornal, Elwell e Dulley dedicaram-se, principalmente, a produzir vistas fotográficas, dando preferência pela produção externa de imagens. Em setembro de 1866 enviam à imprensa uma cópia fotográfica da Ponte Grande, em agosto do mesmo ano realizam um trabalho para o Seminário da Glória que posteriormente será enviado à Exposição Nacional:

Exposição Nacional - A photographia do Seminário da Glória que se achão retratada a directora, professores, educandas em numero de quarenta e duas, tirado a 15 de agosto do corrente anno, dia da festividade da padroeira do seminário, trabalho da officina dos srs. Carlos Elwell e Dulley (11).

Esta segunda notícia, cinco meses após a primeira, é o último vestígio deixado por Elwell e Dulley nas páginas do *Correio Paulistano*, em São Paulo. Uma hipótese que podemos levantar é que estes fotógrafos tenham montado uma oficina improvisada, com poucos recursos técnicos. Sem condições de montar um amplo salão de poses - ao exemplo de *Carneiro e Gaspar* ou *Balieiro* - restou-lhes investir, então, na produção de imagens externas, valendo-se para isso, da

11. *Correio Paulistano*, Noticiário, 4.10.66.

experiência acumulada como itinerantes, o que os tornavam capazes de realizar facilmente este tipo de serviço, pois possuíam habilidade para improvisar as condições necessárias à sua execução.

Pelas características destes profissionais na improvisação, pouco importava a cidade em que estavam, desde que fosse satisfatório o volume de trabalho que conseguiam nela. Desta forma, para Elwell e Dulley mais lucrativo seria ir para uma cidade onde não sofressem a concorrência de uma oficina com o porte da *Carneiro & Gaspar*, e onde poderiam atender a uma demanda menos exigente por retratos, que era sem dúvida o "filhão" do ramo fotográfico.

Assim como Elwell e Dulley, também outros fotógrafos sabiam que o retrato fotográfico era uma verdadeira febre, como sugeria Agostini. Por isso andavam de cidade em cidade à caça dos rostos desejosos de se fazerem retratar (e, lógico, à procura também, do que eles guardavam dentro de seus bolsos). No entanto, exercer a profissão de fotógrafo itinerante era uma boa opção nas cidades de menor porte, mas não nas maiores, pois acabava-se enfrentando a concorrência de casas tradicionais, fixadas já há algum tempo e com estrutura capaz de satisfazer mais plenamente à clientela.

A característica de itinerante, contudo, era uma das mais fortes neste ramo de atividade. No *Diário de*

Correspondência Comercial (12) de Militão Augusto de Azevedo, há uma carta de 1883, endereçada ao capitão Antonio João Azevedo, residente em Jacareí, no Vale do Paraíba (13), que demonstra a transitoriedade dos fotógrafos, sobretudo, nas cidades de pequeno porte. Nesta carta, Militão pede ao destinatário hospedagem em sua casa durante os festejos daquela cidade e comenta sobre a possibilidade de montar, em um de seus cômodos, uma oficina de retratos provisória, como já tinha sido feito no ano anterior. Em maio do ano seguinte, outra correspondência com o mesmo teor é

12.0 *Diário de Correspondência Comercial* de Militão Augusto de Azevedo é mais uma das peças que restaram do serviço rotineiro da *Photographia Americana*. Constan dele cartas comerciais de 1881 até seu fechamento em 1886; dep[ois do que, Militão mescla cartas comerciais e pessoais até 1902. Há, ainda, uma transcrição parcial do Manual sobre instalação de oficinas fotográficas escrito por Alphonse J. LIBERT (1827-1914). *La Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique. Contenant les découvertes les plus récentes. 4. ed., augmentée d'un appendice sur le gelatino-bromure.* Paris, B. Trianol, Editeur, 1884. É provável que existissem Diários semelhantes com datação anterior a esta, visto a sua obrigatoriedade pela legislação comercial.

Boris Kossoy afirma que este é um *Diário* pessoal - mas uma leitura do *Diário* demonstra que ele é mais uma peça burocrática do gabinete fotográfico. *O Código Commercial Brasileiro*, em vigor até hoje, estabelece em seu capítulo III, artigo 11: "Os livros que os comerciantes são obrigados a ter indispensavelmente na conformidade do artigo antecedente, são o "Diário" e o "Copiador de Cartas". O artigo seguinte esclarece a sua finalidade: "No Diário é o comerciante obrigado a lançar com individuação e clareza todas as suas operações de commercio, letras e outros quaesquer papeis de crédito que passar, aceitar, afiançar ou endossar, e em geral tudo quanto receber e despende de sua ou alheia conta, seja por que titulação for, sendo suficiente que as parcelas de despesas domésticas se lancem englobadas na data em que forem extrahidas da caixa. Os commerciantes de retalho deverão lançar diariamente no diário a somma total das suas vendas a dinheiro, e em assento separado a somma total das vendas fiadas no mesmo dia." Como estes Diários não podiam ter rasura, pois perderiam a validade em juízo, os commerciantes utilizavam livros rascunhos e foi um destes livros-rascunho da *Photographia Americana* que sobreviveu ao tempo.

13. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a Antonio João Azevedo, 20.5.1883.

endereçada a um sr. Moreira, de Caçapava:

Farece-me que ha ahi uma festa no dia 1 de junho. Manda-me dizer com franqueza se vallia a pena ir la com os retratos estantaneos, isto é, tirar também photographias em busto (em cartão) (tirar los ahi e vir prepara-los cá) (14).

O que chama a atenção, nestas cartas, é o fato de o proprietário de um estabelecimento comercial bem estruturado optar por executar o seu trabalho em condições precárias (15). O que levou Militão Augusto de Azevedo a se locomover entre uma cidade e outra, com uma verdadeira parafernália de equipamentos, se não os lucros que ele poderia obter desta forma? Estas festas deveriam atrair para a cidade as pessoas que moravam e trabalhavam na zona rural, representando um bom momento para exercer o ofício de retratista com uma câmara portátil em um salão de poses improvisado. Este aparato possibilitava-lhe efetuar retratos simples, que eram entregues ao cliente em pouco tempo; já os mais elaborados - os bustos - ele traria a São Paulo e, depois do acabamento, remeteria ao capitão para serem encaminhados aos seus donos.

Outro motivo que levava Militão a optar por exercer a fotografia desta maneira poderia estar relacionado com o fato de seus negócios não estarem indo muito bem. No entanto, esta era uma prática comum a outros fotógrafos e,

14. *Diário de Correspondência Comercial*, carta a sr. Moreira, 14.5.1884.

15. Militão, era neste período, proprietário da *Photographia Americana*, a principal casa de retratos da cidade de São Paulo.

também, ao passado de sua oficina. Em 1869, José Carneiro, sócio gerente da *Carneiro & Gaspar*, antecessora da *Photographia Americana*, publica um anúncio dizendo que, durante a Semana Santa estaria na cidade de Campinas (que, em relação a São Paulo, não era no período uma "cidade pequena") para tirar retratos (16). Neste período, a *Carneiro & Gaspar* tinha uma casa no Rio de Janeiro, uma em São Paulo e outra em Santos e, apesar de toda esta estrutura, mantinha vários fotógrafos itinerantes pelas cidades do interior do país.

A existência de fotógrafos itinerantes e a vontade disseminada de posse de um retrato devem ter incentivado pessoas de bom "faro" comercial a abrir uma oficina fotográfica sem possuir os conhecimentos específicos para operá-la: é o caso de Dath e C. Em 1875, sob a direção de um "pintor photographo de mérito", famoso na região do Prata e acostumado a operar em Paris, Montevideú e Buenos Aires, surge uma nova oficina fotográfica - pertencente ao sr. Dath e C., que só tem seu nome vinculado à fotografia como proprietário de uma casa comercial. George Renoleau havia sido contratado por três meses para trabalhar nesta recém-inaugurada oficina de Dath e C. O anúncio elaborado para a ocasião dizia que o fotógrafo tirava retratos instantâneos de crianças e davam aulas de fotografia com os atributos artísticos adquiridos em 17 anos de experiência. Mas,

16. *Correio Paulistano*, Anúncio, 18.3.1869.

certamente, não a experiência do próprio sr. Dath (17).

Pouco antes de completar os três meses de contrato de Renoleau aparece, em anúncio, o nome de W. S. Bradley associado a esta oficina. Bradley se propunha a tirar retratos por módicos preços e para todas as classes (18). Apesar da presença de Bradley na oficina, Renoleau pode ter permanecido trabalhando por mais tempo neste local. O certo é que, em 1886, onze anos depois, ele está estabelecido na Rua Direita, nº 6, com outra oficina fotográfica (19). Contudo, apenas mais uma notícia de trabalhos de Bradley irá aparecer nos jornais do período: trata-se de um álbum com vistas da cidade, intitulado "Lembranças de São Paulo" (20), após o que desaparece o rastro de Bradley e Dath e C. dos jornais depois de ter passado quase um ano anunciando constantemente seus serviços.

Graças a esta prática itinerante, muitos fotógrafos tiveram breves estadias na cidade de São Paulo: W. S. Bradley, Dulley, Elwell, Rubini, Victor Telles, Silva e Irmão, Dursky, entre outros. Já alguns fotógrafos preferiram explorar o mercado paulistano por mais tempo: Nuno

17. *Correio Paulistano*, Anúncio, 23.12.1875.

18. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 6.2.1876.

19. Seu nome aparece relacionado, como fotógrafo, nas páginas do *Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1886 (fundado e organizado por Jorge Seckler: quarto anno.* - S. Paulo: Editores Proprietarios Jorge Seckler & Cia., 1883). Também é certo que veio a falecer em São Paulo pois, nos *Registros de Feitos do 12 cartorio de officios da familia e sucessões* aparece seu inventário (este documento, porém, não foi localizado nos arquivos do Tribunal de Justiça - proc. nº 3588).

20. *Correio Paulistano*, Noticiário Geral, 30.8.1876.

Perestrello da Câmara, Carlos Hoenem, Renoleau, Militão Augusto de Azevedo (21). Na prática de cada um destes profissionais, há uma forma diferente de oferecer e trabalhar a sua arte. Contudo é possível dividir estes profissionais entre os itinerantes - quando permaneciam por pouco tempo nas cidades e possuíam recursos limitados - e os que optavam por se fixar - montando casas de retratos com razoável infra-estrutura. Normalmente, atendiam a uma clientela diferenciada, em cidades com características diferentes, mas sempre realizando o mesmo desejo e vendendo o mesmo produto. Sabemos que o principal serviço executado numa oficina fotográfica - independentemente de suas condições técnicas - era o retrato, como apregoava de modo insistente o anúncio-padrão publicado nos jornais pela *Photographia Americana*: "Tiram se retratos por todos os tamanhos, desde a mais pequena miniatura até o tamanho natural. Trabalha-se todos os dias não importando o tempo chuvoso".

Este foi o principal *slogan* da *Photographia Americana* durante os seus 24 anos de atividades. Sua instalação e o seu funcionamento durante todo este período é resultado

21. É importante dizer que o reconhecimento dos fotógrafos foi efetuado através dos anúncios e noticiários da imprensa; podendo haver, portanto, casos em que estes profissionais tenham sua história inversa do que se pode supor por estas fontes, seja permanecendo por mais tempo na cidade, seja estabelecendo práticas diferentes das aqui evidenciadas. Outros fotógrafos, ainda, podem ter optado por não fazer propaganda de seu trabalho ou por apenas tornar pública parte de seus serviços, passando, desta forma, total ou parcialmente incógnitos os leitores atuais destes velhos periódicos.

desta disputa pelo mercado de retratos e um exemplo das estratégias utilizadas para a exploração da febre fotográfica - epidemia que, ao assolar São Paulo, despertou um intenso movimento comercial. Pelo longo período que permaneceu com suas portas abertas, nos permite acompanhar, em seus registros, vários momentos peculiares a esta época em que o retrato se tornou, paulatinamente, acessível a todos e no qual seus novos usos iam despontando. Conhecer estes momentos da *Photographia Americana*, portanto, é desvendar como se constituiu este universo onde o retrato fotográfico era produzido e conhecer um dos lados desta nossa história pela conquista do direito de possuir, em fotografia, a própria fisionomia. Esta verdadeira *Fábrica de Sonhos* tem início no começo da década de 1860.

2.A BATALHA DOS RETRATOS: GASPAR X PERRESTRELLO

Em 1862, São Paulo não era mais que uma pequena vila no interior do país e contava com pouco mais de 30.000 habitantes e, se comparada ao Rio de Janeiro, pouco oferecia aos seus moradores e visitantes. Para não dizer que nada havia, a cidade contava com a Academia de Direito do Largo de São Francisco que arrebanhou, por muitas décadas, jovens do Brasil inteiro, em busca do anel substituto do título de nobreza. Academia que roubava a São Paulo o seu ar de pacata vila: teatros, restaurantes, bares, associações científicas,

serenatas, brigas existiam quase que exclusivamente por iniciativa dos estudantes que emprestavam a São Paulo uma certa boêmia e alguma programação cultural.

Misero mancebo que abandonaste as plagas benedictas de Guanabara, cabeça tresloucada doido argonauta que vês em busca do pomo de ouro da sciencia, deixando immersa em dores a tua infeliz família, o que vês tu, o que procurão teus olhos ávidos de belleza, sedentos de luz e galas, o que vês tu?

Subiste altas serranias, e contemplaste à teus pés, valles sem fim, e o mar que pela derradeira vez se despedia de ti, o mar que em amoroso amplexo abraça a tua terra de flores, e que em eternos brados suspira as desditas de uma sentença fatal; após decestes e estenderão-se a teus olhos os campos que sonhaste infante, quando lias a legenda popular da tua pátria e caminhaste até que afinal... a terra dos homens livres surgio à teus olhos!

Ambos, tu e o teu sendeiro saudarão a contentes!

O que vês tu, mancebo?

Ruínas só ruínas! É esta a terra que eu sonhei vivente, phantastica, miragem no deserto, pátria de heroes, El-dorado do amor, e da sciencia? (22)

Os estudantes, com certeza, eram os habitantes mais "barulhentos" de São Paulo, mas não eram os únicos. No entroncamento entre o litoral e o interior da província, a cidade foi traçando um perfil comercial e de distribuição de mercadorias para toda a região interiorana, constituindo-se como um importante centro comercial. A convivência entre os grupos que habitavam São Paulo nem sempre foi pacífica. Não faltavam os que afirmavam que a cidade só valia a pena pela

presença dos estudantes, ficando monótona e intediante durante o período de férias, já outros juravam que os estudantes traziam vários transtornos à cidade, tirando-lhes a tranqüilidade.

Já é hoje lugar comum a defesa da academia de São Paulo como também um lugar comum as hostilidades contra ela (...)

Deixae a mocidade: pela estrada real ou por desvios ella chegará aonde deve chegar: as honras e as glorias (...)

Para onde soprar o vento: todos os portos são nossos (23).

De qualquer forma, povoada por esta sôfrega platéia acadêmica, São Paulo era uma rota quase que obrigatória para todas as atividades culturais que se punham na estrada, na direção sul do país, assim como parada obrigatória de nossos artistas itinerantes. "Estrangeiros" e "nativos" consumiam toda e qualquer atividade artística que passava pela cidade ou nela se fixava. Em 1862, a nova Companhia Dramática Nacional lotou, por noites e noites, o teatro: "No sabbado, já uma enchente, como poucas vezes se costuma ver (...) Os camarotes estavam todos guarnecidos por muitas famílias e a platea não tinha um lugar vago." (24). Já em 1877, a abertura de um Rink de Patinação foi a grande sensação. Circos, steoramas, recitais tinham, enfim, uma clientela garantida em São Paulo.

23. *Imprensa Acadêmica*, São Paulo, 14.07.1864.

24. *Correio Paulistano*, Folhetim Theatral, 2.12.1862.

Esta interinidade porém, causava a sensação de que, em São Paulo as coisas não tinham parada: "Em mal! Tudo que é bom para pouco nesta terra!" - observava um cronista (25). Mas eram justamente estes momentos passageiros que provocavam a ilusão nos paulistanos de uma cidade agitada, romântica e boêmia:

Não há duvida que São Paulo é, ou antes foi a terra dos jantares e das serenatas, dos cursos pelos arrabaldes e dos passeios ao luar (...) [São Paulo] anda bem disposto, e ao amanhecer não tem mais a fronte pallida e os olhos amortecidos da serenata ou orgia da noite passada.

Pelos tempos que correm até a mesada chega para São Paulo ir vivendo!

Vivendo? Vida! Será! ... Mas quando se sente no peito um coração um desejo ardente de amor, do ... inferno, e na imaginação a lembrança das serenatas de Hespanha e dos cursos da Itália, hade concordar o leitor que dormir á noite não é viver (26).

Em um dia de maio de 1862, aparece no *Correio Paulistano* o anúncio de dois fotógrafos recém-chegados à "pacata" cidade, dizendo que permaneceriam por pouco tempo: apenas o suficiente para tirar retratos em "photographia, ambrotypo, melanotypo, alabastrino, pannotypo, e o novissimo allotypo" a partir de 2\$000 (dois mil réis). Ofereciam também vistas estereoscópicas, fotografias pintadas a guache e aquarela e retratos em tamanho natural executados a óleo, serviço para o qual contavam com o pintor-retratista Angelo Agostini, ampliando assim as possibilidades de seu negócio

25. *Correio Paulistano*, Conversas a Vapor, 22.01.1865.

26. *Imprensa Acadêmica*, São Paulo, 17.04.1864.

ao atender à demanda de uma clientela mais abastada (27).

Instalados no largo da Cadea, esquina com a Rua Tabatinguera, eram a princípio, apenas mais uma dupla de fotógrafos itinerantes que vinham satisfazer o desejo dos estudantes de possuir retratos que pudessem remeter aos seus familiares, exibindo os amigos e a vida que levavam nestas paragens, ou o desejo das famílias de trocar retratos entre si, ou então, vinham alimentar a vaidade dos comerciantes em deixarem exposta, em cima de sua mesa, uma pose digna e distinta.

Chamavam-se Nuno Perestrello da Câmara e Gaspar Antonio da Silva Guimarães e podemos até supor que, neste período, possuíam quase nenhuma experiência, pois deixavam de "exibir títulos de sua habilitação para melhor serem aquilatados pelo respeitável público a vista de seus trabalhos" (28). Poucos arriscariam dizer que nesta aventura de tentar a sorte em São Paulo residia a origem da principal oficina fotográfica da cidade nas duas décadas seguintes. Durante os 24 anos que foram necessários para fixar o rosto de milhares de paulistanos, esta oficina fotográfica mudou várias vezes de endereço, de proprietários e, com certeza, nenhum dos personagens envolvidos na sua história tinha a real dimensão deste movimento que nós, historiadores, teimamos em remexer mais de um século depois.

27. *Correio Paulistano*, Anúncio, 22.5.62.

28. *Correio Paulistano*, Anúncio, 22.5.62.

A sociedade entre Perestrello e Gaspar foi curta: pouco mais de dois meses depois já os encontramos separados, cada um por si. Perestrello continuou no largo da Cadea, Gaspar foi convidado a dirigir uma nova oficina fotográfica aberta na rua da Cruz Preta, filial da casa denominada *Carneiro & Smith*, localizada na Rua dos Latoeiros, nº 60, no Rio de Janeiro.

Tudo indica que *Carneiro & Smith* fizeram um grande investimento nesta nova casa, em São Paulo, montando-a com condições para acabar com a concorrência local. Além de Perestrello e Gaspar, apenas outros dois fotógrafos se encontravam instalados na cidade: o sr. Muller na Rua Direita e o sr. Ignácio na Rua da Freira, sendo este o fotógrafo que se encontrava há mais tempo na cidade. Dos estabelecimentos de Muller e Ignácio é de se supor que não possuíssem grandes instalações e que contassem com poucos recursos técnicos, assemelhando-se muito às condições de Birany e Kornis. Portanto, São Paulo era um mercado ainda inexplorado que poderia trazer, com alguns investimentos, bons lucros. Provavelmente, foi esta a razão pela qual *Carneiro & Smith* resolveram abrir uma filial em São Paulo e que fez Perestrello enfrentar a concorrência, promovendo uma verdadeira guerra pelo título de "melhor fotógrafo" da cidade. Encobrimo a disputa pela conquista do mercado de retratos fotográficos na cidade.

Nesta guerra, a oficina de *Carneiro & Smith* saiu na

frente, e a justificativa para isso é dada no próprio anúncio de abertura da oficina: dizem ter trazido do Rio os modernos aparelhos e materiais necessários para fazer, em São Paulo, os retratos que lhes davam fama na sede do Império; os melhores processos para se obter cartão de visitas para álbuns e cartas, além de poderem mandar pintar fotografias, retratos e miniaturas para alfinetes por "artistas especiaes" na matriz carioca (29).

Em um domingo, um jornalista do *Correio Paulistano* vai à rua da Cruz Preta confirmar a veracidade do anúncio. Encantado, ele escreve que, sem querer menosprezar o trabalho dos outros artistas da cidade, os retratos realizados pelo sr. Gaspar na casa de *Carneiro & Smith* são de um "acabado maravilhoso", graças às novas técnicas de que se utilizam na oficina:

As mais recentes descobertas feitas para o aperfeiçoamento de todos os systemas encontram-se n'aquella gabinete, o mais completo desta cidade, e o que, segundo nós, preenche melhor os fins dos que se desejam retratar.

A perfeição dos seus trabalhos, a decencia (...) do seu gabinete, tudo convida a visitar-se aquelle estabelecimento, e o seu proprietário bem merece a coadjuvação de todos os amadores.

Os differentes aparelhos de que serve-se o sr. Gaspar são vindos dos Estados Unidos, de onde recebe constantemente quanto de novo apparece n'esse paiz concernente a este mister.

Chamamos sobre este gabinete a attenção do público

29. *Correio Paulistano*, Anúncio, 18.8.1862.

(30).

Com todo o sucesso obtido por Gaspar, só restou a Perestrello lançar mão de campanhas promocionais. A primeira foi uma redução de 50% no preço da fotografia pintada a óleo (31), justamente o trabalho executado por Angelo Agostini. Entretanto, uma campanha muito mais audaciosa ainda estava por vir: alguns meses depois, anuncia que iria sortear, entre seus clientes, objetos de ouro que atingiam o valor de até 180\$000 (cento e oitenta mil réis). Perestrello afirmava que isto era apenas "uma prova de seu reconhecimento pelas maneiras attentiosas com que tem sido tractado, e pela afluência de trabalhos que lhe tem sido confiados" (32).

Esta promoção era válida para todos os clientes que gastassem, no mínimo, 20\$000 (vinte mil réis), o que era equivalente a meia dúzia de retratos do tipo cartão de visita, ou "três bustos em photographia", ou "um ambrotypo em bonito quadro dourado". Estes clientes marcavam seu nome em uma lista de cem números e concorriam a dez prêmios, que seriam sorteados logo após o preenchimento de toda a lista. Os prêmios eram todos confeccionados em ouro, entre eles: "um par de bixas" de brilhantes no valor de 180\$000, uma "corrente de relógio com sinete" que custava 100\$000, além de broches com pedras para retratos, "memorias" e

30. *Correio Paulistano*, Noticiário, 10.9.1862.

31. De 100\$000 (cem mil réis) como eram cobradas na Corte, passou a ter seu preço fixado em 50\$000 (cinqüenta mil réis), com um prazo de 6 dias para serem entregues. *Correio Paulistano*, Anúncio, 23.8.1862.

32. *Correio Paulistano*, Anúncio, 3.9.1862.

"medalhões" (33).

Não bastassem estas promoções, Perestrello resolveu baixar todos os preços: qualquer produto, em sua oficina, tinha descontos de 50%. Uma dúzia de retratos de 30\$000 passou a custar 15\$000; retratos grandes saíam por 12\$000; ambrótipos custavam de 2\$000 a 10\$000, dependendo do tamanho e do acabamento. Com isto, ele esperava que o público aproveitasse a oportunidade de tirar retratos "por tão diminutos preços". Ao final, mandava um recado: pretendia deixar a cidade em pouco tempo (34), o que pode ser entendido como um apelo aos paulistanos para que fossem sensíveis a todas as suas estratégias para conseguir permanecer na cidade.

Enquanto isso Gaspar desfrutava do prestígio de sua casa-matriz, pois apenas anunciava que começaria a dar aulas de fotografia, ensinando a tirar retratos por todos os sistemas, e que venderia os utensílios necessários para o ofício, utilizando-se da sua facilidade em trazê-los do Rio de Janeiro - inclusive oferecia-os com 10% de desconto em relação a qualquer outra casa de São Paulo. Quanto aos preços dos retratos, mantinha-os da mesma forma apesar de estarem custando o dobro de seu concorrente.

Esta briga entre Gaspar e Perestrello durou todo o segundo semestre de 1862. No fundo, cada um procurava o seu

33. *Correio Paulistano*, Anúncio, 3.9.1862.

34. *Correio Paulistano*, Anúncio, 11.10.1862.

lugar ao sol, pois nenhum dos dois possuía tradição firmada na cidade, com uma clientela consolidada e fiel aos seus serviços. Ambos eram recém-chegados e disputavam não apenas serviços esporádicos: o que desejavam também era se fixarem na cidade, podendo explorar por mais tempo este mercado ainda virgem. Neste período, a fotografia, graças aos novos sistemas, tinha seus custos diminuídos e ampliava seu mercado consumidor. O cartão de visitas começava a ser um produto que possibilitava a um público cada vez maior a posse do retrato, ao mesmo tempo em que gerava os seus novos usos. Portanto, nesta disputa, embora importassem em grande medida os lucros imediatos, o principal objetivo era ter a sua oficina fotográfica reconhecida como a melhor da cidade, pois obter este reconhecimento significava sedimentar uma tradição que poderia sustentar o funcionamento da casa pelo tempo que durasse a febre do retrato.

Gaspar enfrentou este primeiro momento da disputa pelo mercado apostando apenas no reconhecimento público da qualidade de seu trabalho que poderia vir através do nome de um estabelecimento da Corte. Em um período em que as novidades e o modismo necessariamente passavam pelo Rio de Janeiro, julgava que, com o nome *Carneiro & Smith*, a qualidade de seu trabalho estaria acima de qualquer suspeita, além de garantir, com esta associação, o acesso rápido, e sem grandes acréscimos nos custos, às novidades que iam surgindo na Corte. Sem esta importante arma,

Perestrello só podia tentar a sedução da clientela distribuindo prêmios e praticando preços baixos. Mas ambos sabiam que o resultado final desta batalha estava no reconhecimento por parte do público da competência de cada um em executar seu trabalho.

Uma carta enviada ao jornal *Correio Paulistano*, para ser publicada na seção "A Pedidos", é que nos oferece a melhor pista sobre esta disputa do reconhecimento pela competência. Esta carta expressa claramente sua preferência pelo trabalho de Gaspar, e não seria surpresa se tivesse sido enviada pelo próprio Gaspar à redação do jornal. Trata-se de um leitor que constata a acirrada disputa entre os fotógrafos: "rivalidade que por ali existe, e que por horas apenas se tem manifestado pelos annuncios teimosos por assim dizer, que o *Correio Paulistano* tem publicado, e que pode como a faísca despresada, levantar incêndio" (35). Como apenas Perestrello e Gaspar faziam publicar anúncios (36), esta carta refere-se, claramente, a estes fotógrafos, evidenciando que a disputa do mercado paulistano estava de fato restrita a estas duas oficinas.

Na opinião deste leitor, cada um desses fotógrafos ficava em seu canto atestando a sua própria competência, exibindo em suas oficinas exemplares de seus trabalhos como forma de justificar tal afirmativa. Por outro lado, o

35. *Correio Paulistano*, A Pedidos, 15.10.1862.

36. Vale lembrar que os fotógrafos instalados em São Paulo eram Ignácio, Muller, Gaspar e Perestrello.

público, que era o maior interessado, observava estas obras em momentos separados, não podendo, assim, comparar a qualidade dos trabalhos artísticos e ficando, desta forma, sem condições de julgar qual dos artistas merecia o título de melhor fotógrafo. A proposta deste leitor era de que os quatro fotógrafos da cidade - Perestrello, Gaspar, Muller e Ignácio -, abandonando os preconceitos e as rivalidades entre eles, montassem uma sala onde expusessem coletivamente os seus trabalhos. Assim, o público poderia ser o juiz deste grande impasse, colocando fim à rivalidade existente ao outorgar os louros de melhor profissional a um deles:

Aventando semelhante idea não temos em vista se não ver os retratistas de S. Paulo consagrados entre si, e formando como que uma só família. - D'est'arte seus trabalhos serão vistos, combinados, e julgados, resultando daqui a sanção publica da importância que cada um merecer. Até hoje temos visto galerias parciaes, isto é, a do sr. Gaspar na rua da Cruz Preta, a do sr. Perestrello no Largo da Cadea, a do sr. Muller da Rua Direita, a do sr. Ignácio na Rua da Freira, procura-se uma sala, pendura-se todos esses quadros, exponha-se aos olhos do público, e estamos certos que disto, se não se resultar vantagem, o que duvidamos, também não trará prejuízo.

Aproveitem a idea, mãos a obra, e nós lhe auguramos um resultado satisfactorio.

M.E.F. (37).

No fundo, o que este leitor propunha era um confronto direto entre Gaspar e Perestrello. Não podemos esquecer que, no verso dos retratos fotográficos produzidos por estes

profissionais, junto aos logotipos de suas casas, se ostentavam os títulos ganhos em exposições e, muitas vezes, o endereço de casas filiais em cidades importantes, como Rio de Janeiro e Paris. Nem sempre estes escritos correspondiam à verdade: eram simplesmente uma forma de superar o problema da aceitação pública, oferecendo referências anteriores.

Muitas vezes estas referências eram falseadas para causar maior e mais firme impressão no público, constituindo-se nuances próprias da propaganda e da competição comercial. Militão, em outubro de 1883, escreve a Bischoff, um fotógrafo de Pindamonhangaba que lhe devia dinheiro - mas negava, uma furiosa carta. Nela Militão afirmava que era mentira que este não lhe devia dinheiro pela aquisição de equipamentos fotográficos, tanto quanto "dizeres que tens um grande estabelecimento em Hamburgo" (38).

Quanto à disputa de Perestrello e Gaspar pelo reconhecimento do público, pode-se afirmar que esta era uma competição sem fim que se realimentava a cada momento em que um fato novo surgia no mundo das casas de retratos, como o aparecimento de um novo fotógrafo ou o surgimento de uma novidade técnica. Certo é que ambos permaneceram na cidade por muito mais tempo. Perestrello, pelo menos, por mais dois anos, até 1865 e Gaspar manteve seus negócios na capital

38. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta ao sr. Bischoff, 12.10.1883.

paulista até sua morte. E, enquanto permaneceram juntos em São Paulo, mantiveram a competitividade, alternando altos e baixos. O que se pode ter certeza, de toda esta competição, é que houve um aumento pela procura de retratos. Afinal, durante seis meses, quase todos os dias, os jornais circularam com anúncios que chegavam a ocupar meia página e que ofereciam ao público os melhores métodos e os melhores preços na arte de retratar. Sorte teve o público que pode usufruir desta disputa adquirindo retratos mais baratos!

A partir do segundo semestre de 1862 a disputa entre ambos parece ter sido menos acirrada: se não foi tão acirrada quanto nos seis primeiros meses, em nenhum momento dos anos seguintes deixou de existir. O que Perestrello fazia, Gaspar repetia e vice versa, mesmo que isto demorasse um pouco: Gaspar começou a dar aulas, logo depois foi a vez de Perestrello; um vende retratos de personalidades, o outro também começa a vender; um abaixa o preço, o outro o iguala. A sucessão de anúncios sugere claramente o acirramento da concorrência: sem dúvida nenhum dos dois se permitia perder terreno para o outro poder crescer.

Em 1863, enquanto mantinha os preços, Gaspar resolveu investir em sua casa de retratos. No começo do ano, apesar do sucesso que alcançara com a oficina, avisava ao público que fecharia o estabelecimento por alguns dias, pois ia "montal-o em muito maior escala, dotando-o dos mais aperfeiçoados aparelhos photographicos, riquíssima moldura

para retratos álbuns e mil outros objectos de gosto (...) (39)", no mesmo endereço da rua da Cruz Preta.

Somente no final de 1863 - pouco abalado pela campanha de Perestrello -, é que Gaspar irá baixar seus preços. E, mesmo assim, neste período, Perestrello baixou-os ainda mais: a dúzia do cartão de visita passou a custar 12\$000 em sua oficina fotográfica, o mesmo preço que cobrava um novo fotógrafo chegado a São Paulo, o sr. Rubini. Perestrello buscava atuar para uma camada da população menos abastada, ampliando o mercado: com preços mais populares poderia lucrar menos em cada retrato, mas em compensação trabalhava mais e ganhava na quantidade. Além disso, é possível que os custos dos materiais estivessem efetivamente barateando no período, uma vez que o preço do retrato fotográfico caiu paulatinamente durante estes 24 anos em que o estamos acompanhando: de 30\$000 (trinta mil reis) em 1862 foi despencando até chegar a 3\$000 (três mil reis) na década de 1880, época em que Militão empenhou-se para liquidar o seu outrora rendoso negócio.

É também no final de 1863 que uma nova carta é enviada ao *Correio Paulistano* na seção "A Pedidos", mas desta vez os termos são bem diferentes. O cliente diz ter ido há pouco dias à oficina da Rua São Bento e se derrama em elogios a Perestrello. Para ele, quem olhasse com atenção os retratos feitos nesta casa não poderia resistir à tentação de possuí-

39. *Correio Paulistano*, Anúncio, 14.2.1863.

los devido à grande perfeição do trabalho. A propaganda era tão acintosa que o autor da carta põe-se a recomendar também a compra dos retratos de gente famosa vendidos pela oficina, e a louvar a "perícia" e a "promptidão com que serve a seus numerosos freguezes", sendo estes os incentivos a pessoas que querem possuir "um retrato perfeito e tão fiel como o próprio espelho.":

O sr. Perestrello dispoendo de bastante recursos intellectuais e alem disso dedicando-se exclusivamente ao estudo da arte que professa, tem conseguido progredir de dia em dia apresentando bem acabados retratos, que conferem-lhe o lugar de primeiro photographo entre nós.

(...)

Concorão (sic) a sua casa e se convencerão de que estas linhas são filhas da verdade e tem por fim applaudir a arte tão dignamente representada pelo sr. Nuno Perestrello (40).

O ano de 1864 traz algumas surpresas e novos rumos para esta disputa. É, provavelmente, neste ano que a sociedade de Carneiro e Smith chega ao fim e, com isto, Carneiro inicia uma nova sociedade com Gaspar, denominada *Carneiro & Gaspar*, com casa matriz no Rio de Janeiro e filial em São Paulo. Em 1865, a *Galeria Explendida* de *Carneiro & Smith* dá lugar a *Photographia Acadêmica* de *Carneiro & Gaspar*, uma oficina muito mais equipada e requintada (41). Abalado pelo fim da sociedade entre Carneiro e Smith, a oficina de Gaspar

40. *Correio Paulistano*, A Pedidos, 8.11.1863.

41. As datas do término da *Carneiro & Smith* e do começo da *Carneiro & Gaspar* são supostas a partir da publicação dos anúncios destas casas.

mantém-se durante 1864 afastada das páginas dos jornais e provavelmente diminui a participação no mercado de retratos. Aproveitando-se deste fato, Perestrello consegue neste ano o maior destaque de sua estadia em São Paulo, ampliando sua casa e conquistando um espaço maior na imprensa.

Tudo indica que 1864 era realmente o ano de ouro de Perestrello em São Paulo. Ele resolve ir ao Rio de Janeiro para estudar os novos progressos da arte fotográfica: pretendia ter o mesmo *know how* de Gaspar e, por isso, vai à Corte para ser aluno de Insley Pacheco: aquele rapaz que aprendera a arte da fotografia das mãos do bizarro mágico e que agora já é professor. Neste período, ostentava o título de fotógrafo da Casa Imperial e o *Correio Paulistano* não titubeia em nomeá-lo como o "número 1" do país.

Logo após a sua volta do Rio de Janeiro, Perestrello anuncia "que continua a tirar retratos por todos os systemas com perfeição, e em tudo igual aos das principaes casas da corte." (42), jactando-se diante do público para mostrar que o tempo que permanecera no Rio de Janeiro fora suficiente para assimilar o conhecimento de todas as novidades lá realizadas. Alguns meses depois de seu retorno, numa tentativa de ampliar a oficina, ele muda de endereço e importa dos Estados Unidos e da Inglaterra parte de suas novas instalações (43). Esta nova casa aberta na rua

42. *Correio Paulistano*, Anúncio, 24.3.1864.

43. *Correio Paulistano*, Anúncio, 25.9.1864.

Direita, nº 38, não deve, porém, ter tido vida longa: em janeiro de 1865, ao mesmo tempo em que *Carneiro & Gaspar* abriam a sua nova casa, conquistando a hegemonia do mercado paulistano, Perestrello faz publicar seu último anúncio nos jornais de São Paulo (44).

Com este último anúncio perdemos sua pista. Não há mais dados que informem qual foi o seu destino, se mudou ou permaneceu em São Paulo por mais tempo, sem ter aparecido nos jornais ou se, mesmo, continuou como fotógrafo ou trocou de profissão. Pode-se afirmar que, nestes três anos de permanência em São Paulo, Perestrello, apesar da inconstância de endereços - iniciou no largo da Cadea, logo depois foi para a rua de São Bento, mudou em 1864 para a rua Direita, para voltar em breve tempo para outra casa da rua de São Bento -, foi um dos principais profissionais da cidade neste ramo, desempenhando sempre um papel importante no que acontecia neste meio profissional.

Nos três anos em que perdurou a disputa entre Gaspar e Perestrello, Gaspar foi solidificando seu nome na cidade de São Paulo como um excelente profissional na realização de produtos fotográficos e teve este reconhecimento conquistado definitivamente quando passa a ser sócio de Carneiro nos empreendimentos da oficina sob a razão social *Carneiro & Gaspar*. A partir deste momento, ambos vão construir um considerável comércio de produtos fotográficos, chegando a

44. *Correio Paulistano*, Anúncio, 17.1.1865.

possuir casas de retratos no Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, contando com fotógrafos que circulavam pelas cidades do interior do país, comercializando e importando equipamentos fotográficos (45).

É no ano de 1865 que Carneiro e Gaspar abrem as novas casas fotográficas de São Paulo e do Rio de Janeiro, dispendendo vultosa quantia nestes empreendimentos. A casa de São Paulo é a primeira a ser aberta: em 16 de julho, o *Correio Paulistano* noticia a inauguração à Rua do Rosário, nº 31, da *Photographia Acadêmica* de Carneiro e Gaspar (46). Segundo o jornal, a nova oficina superava várias das casas fotográficas do Rio de Janeiro, ganhando em "luxo", "gosto" e "beleza", fazendo "honras" à cidade de São Paulo que merecia, a muito tempo, um estabelecimento deste nível. Tantos elogios deviam-se ao fato de o sobrado, onde estava instalada a oficina, ter passado por grandes adequações e ter sido dividido em vários ambientes decorados com uma luxuosa mobília. Como se isto não bastasse, diz o jornal, Gaspar, para auxiliar na realização da fantasia dos retratos, preocupou-se em planejar "esquisitos móveis e peças raras de muita estimação", provavelmente colunas,

45.A sociedade *Carneiro & Gaspar* não foi o objetivo principal desta pesquisa e os dados utilizados referem-se exclusivamente à filial desta oficina em São Paulo, mas parte considerável do acervo de quase 12.000 retratos, em posse dos descendentes de Militão Augusto de Azevedo, foi produzidas quando o estabelecimento pertencia a estes fotógrafos (1865-1875).

46.*Correio Paulistano*, Noticiário, 16.7.1865. A rua do Rosário trocou de nome, logo depois, para rua da Imperatriz e atualmente chama-se rua XV de Novembro.

imitações de pedra e outros elementos cenográficos que veremos sendo oferecidos no anúncio deste estabelecimento ao longo dos anos subseqüentes.

No anúncio que fazem publicar no dia da inauguração, temos mais algumas pistas de como era esta "luxuosa" oficina fotográfica. Diz o anúncio que ela tinha sido aberta porque a antiga oficina da rua da Cruz Preta já não comportava o assédio da clientela; no novo estabelecimento os clientes poderiam contar com "salas decentemente mobiliadas para a recepção de famílias", e o salão de poses tinha sido planejado para penetrar "uma luz excelente", dando um maior rigor técnico na elaboração dos retratos. A decoração tinha sido feita com vários móveis trazidos de Paris e, para a execução dos retratos, havia sido contratado um fotógrafo recém-chegado dos Estados Unidos (47).

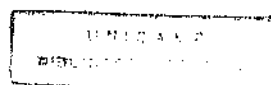
Pelo teor das notícias, São Paulo nunca tinha visto uma casa para retratos tão luxuosa e é de se supor que esta seja uma das primeiras oficinas de retratos da cidade a ter seu espaço planejado para este fim. As outras anteriores parecem ter percorrido o caminho do provisório: instaladas para permanecer pouco tempo, não chegaram a possuir dependências adequadas para atender às condições ideais de produção do retrato. A *Carneiro & Gaspar* tinha preparado um sobrado, adaptado-o para instalar a sua oficina: o salão de poses com luz intensa provavelmente possuía parede e teto com largas

47. *Correio Paulistano*, Anúncio, 16.7.1865.

aberturas em vidro, como recomendavam os manuais técnicos de orientação para a implantação de uma oficina fotográfica, permitindo assim a penetração de intensa luz para a composição dos retratos (48); haviam sido especialmente projetados móveis e acessórios cenográficos para compor os espaços dos retratados, além de ter sido adquirida mobília importada para garantir espaços luxuosos para aqueles clientes que desejassem mostrar distinção. Estes são alguns dos indícios de que esta oficina pretendia permanecer com suas portas abertas por muitos anos, satisfazendo plenamente - através de excelente infra-estrutura - as exigências do público.

A *Photographia Acadêmica* de Carneiro e Gaspar foi, entre 1865 e 1875 - período em que permaneceu com esta razão social -, a principal casa de retratos de São Paulo. Seus profissionais eram amplamente reconhecidos nas páginas dos jornais, seus trabalhos eram sempre divulgados como possuidores de relevantes méritos artísticos. Era decisivo para esta fama e legitimidade o fato de Carneiro e Gaspar participarem frequentemente de exposições: em 1866, ganham medalha de prata pelos trabalhos exibidos na Exposição Geral de Bellas Artes da Academia Imperial; no mesmo ano conquistam outra medalha de prata, na Exposição Nacional, pelas fotopinturas da Família Imperial executadas por J.

48. Ver LIEBERT, Alphonse J. *La Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique. Contenant les découvertes les plus récentes. 4. ed., augmentée d'un appendice sur le gélatino-bromure.* Paris, B. Trianol, Editeur, 1884.



Courtois; em 1867 participam, sem premiação, na Exposição Universal de Paris (49). Estas glórias eram sempre noticiadas com destaque pela imprensa paulistana:

Chegarão ao estabelecimento photographico dos bem conhecidos artistas os srs. Carneiro e Gaspar alguns dos quadros ultimamente expostos com geraes louvores na exposição da Academia de Bellas Artes.

Só vendo-se pode-se dizer o que são aquelles quadros, verdadeiras maravilhas no mundo das artes.

Diante desse grande progresso, para não ser cuzadia a ploclamar-se a morte do retrato a pincel.

Com as ultimas perfeições photographicas ganham todos e a econômia do tempo, a econômia pecuniária e a semelhança do retrato não devem ser contados por pouco.

Convidamos ao publico a ir visitar o estabelecimento dos srs. Carneiro e Gaspar, aproveitando a estadia entre nós d'este ultimo artista o snr. Gaspar.

Encontrará o que admirar, e ficara captivo pelos trabalhos e pelas cavalheirosas maneiras do talentoso artista (50).

Os novos processos eram constatemente apresentados ao público pela oficina, mantendo sempre um ar de novidade na arte de retratar. Em 1868, a técnica "diaphano-typo" trazia a novidade de fixar o rosto fixado sobre lâminas de porcelana. Segundo a imprensa, este era um novo processo recém-desenvolvido nos Estados Unidos e praticado no Rio de Janeiro por "duas ou tres casas apenas": por isto o público

49. TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos na Era do Espetáculo*. São Paulo. Fundação Vitae. 1993. pp. 231-261.

50. *Correio Paulistano*, Noticiário, 14.3.1866.

deveria visitar a casa de *Carneiro & Gaspar* a fim de apreciar os trabalhos executados com a nova técnica (51).

Em 1875, ainda no auge de sua fama, a *Photographia Acadêmica* de Carneiro e Gaspar, troca de dono: logo após a morte de Gaspar Antonio da Silva Guimarães, Joaquim Feliciano Alves Carneiro vende o estabelecimento para Militão Augusto de Azevedo, sócio-gerente da filial paulista, que executa algumas reformas e passa a denominá-la *Photographia Americana*. Sob esta nova razão social, esta casa de retratos sobrevivera por mais dez anos, na competição para fixar os rostos paulistanos.

Joaquim Feliciano Alves Carneiro, sócio sobrevivente da extinta firma de Carneiro & Gaspar, faz publico que vendeu ao sr. Militão Augusto de Azevedo todo o material pertencente a dita firma, que existia no estabelecimento de photographia, sita à rua da Imperatriz Nº 58 nesta cidade, ficando o anunciante inteiramente desligado desta data em diante.

São Paulo, 25 de novembro de 1875
Joaquim Feliciano Alves Carneiro

As páginas dos jornais são as testemunhas da presença dos fotógrafos em São Paulo. Conseguiram permanecer por mais tempo na cidade, aqueles que ofereciam uma maior estrutura, variedades de produtos através de diversas técnicas e acabamento, vendas de álbuns de retratos e outros acessórios, e os que produzissem fotografias e retratos

51. *Correio Paulistano*, Noticiário, 15.3.1868.

pintados a óleo, coleções de postais e de personagens ilustres, entre outros serviços. Aqueles que executavam apenas cartões de visita ou vistas fotográficas tinham seus dias contados. Eram, provavelmente, profissionais itinerantes e deveriam procurar cidades onde não existisse a concorrência de fotógrafos fixos com oficinas bem equipadas, com uma razoável infra-estrutura. Em São Paulo, entre 1862 e 1886, pode-se afirmar que somente dois estabelecimentos preencheram estes quesitos: A *Galeria Explendida/Carneiro & Gaspar/Photographia Americana* e a *Photographia Allemã*.

A *Photographia Allemã*, instalada na rua do Carmo, 74, pertenceu a Carlos Hoenen, profissional alemão que abriu sua casa fotográfica em 1875, no mesmo ano em que Militão comprou a *Photographia Acadêmica* de Carneiro, e com ela permaneceu aproximadamente até o ano de 1885 (52), indo depois para a Alemanha onde morreu por volta de 1887 (53). Em São Paulo, durante todo o tempo em que permaneceu aberta, foi a principal concorrente da *Photographia Americana*.

Pelos anúncios, a *Photographia Allemã* (54), era uma

52. O *Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1886*, cataloga este estabelecimento este ano como havendo um sucessor.

53. Inventário de Carlos Hoenen. Registros de Feitos do 2.º ofício da família e sucessões. Arquivo do Tribunal de Justiça, processo nº 1199 de 1894.

54. O último anúncio sobre Hoenen encontrado nos jornais data de 19.7.1878 e constitui um exemplo das armadilhas que esta fonte de conhecimento histórico nos prepara. Com o sumiço de Hoenen dos jornais poderíamos supor que se retirou de São Paulo por volta de seu último anúncio; porém, os almanaques comerciais de 1883, 1884 e 1885 catalogam sua presença na cidade no mesmo endereço. O *Novo Almanach de São Paulo para o anno de 1883 (guia administrativo, commercial e*

casa de retratos bem equipada, executando variados serviços como "retratos de tamanho natural, em busto e grupos de todo o tamanho; assim como vistas campestres, cartões, etc." (55), além de investir bastante na venda de acessórios para retratos, possuindo um diversificado sortimento que variava entre álbuns para retratos, "com capas de veludo, marchetados de madrepérola, couro da Rússia com gravura sobre vidro", quadros e passe-partouts.

O estabelecimento de Hoenen contava com uma sala de exposição para exibição dos serviços prestados e servia-se de pintores-retratistas para executar tanto retratos a óleo como para fazer foto-pintura. Vale lembrar que o sr. Piereck, um de nossos pintores-retratistas do 1º capítulo, trabalhou por um determinado período nesta oficina e seus serviços eram utilizados para ampliar a clientela e a lista

industrial para as cidades de São Paulo, Santos, Campinas e Rio-Claro, acompanhado de uma planta da cidade de São Paulo. São Paulo: Editores Proprietário Jorge Seckler & Cia., 1882. Anuncio p. 435) aponta para o fato de Hoenen estar estabelecido em São Paulo desde 1875, o que nos induz a pensar que não houve interrupção nas atividades da oficina. No entanto, o mesmo anuncio afirma que Hoenen estava novamente "à testa de sua officina photographica", após ter permanecido na Europa por quase um ano, para estudar os "processos mais modernos da arte que adoptou, principalmente o de chapas seccas (emulsion gelatine) ou chapas instantaneas". Neste retorno, diz estar trabalhando sozinho por não ter "precisão, no seu atelier, de artistas photographos", por acha-los muito dispendiosos e estar pessoalmente "habilitado a fazer os retratos mais perfeitos e por preços mais commodos que outra qualquer casa".

Nos anúncios anteriores a 1878, a *Photographia Allemã* é dirigida por uma associação de Hoenen & C., mas em nenhum deles aparece o nome de seu sócio. O mais provável é de que este sócio seja seu irmão Pedro Hoenen que, a partir de 1884 aparece nos Almanques como estabelecido na rua São Bento, nº 36, com a *Photographia Germania*. Durante a ausência de Carlos Hoenen do Brasil deve ter sido este sócio misterioso quem dirigiu a oficina.

55. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 25.4.1876.

de ofertas de produtos, prática esta comum a muitas oficinas (56).

Após quase dez anos de funcionamento sob a gerência de Carlos Hoenen, a *Photographia Allemã* mudou de dono. Hoenen deve ter optado por vender a oficina fotográfica para poder voltar à Alemanha. O motivo desta sua decisão é desconhecido, mas por volta de 1887 veio a falecer naquele país, onde residia parte de sua família. No inventário de Carlos Hoenem, a *Photographia Allemã* não é listada como parte de seus bens. Sua herança resume-se a 20:000\$000 (vinte contos de réis), aplicados numa fábrica de chapéus pela sua esposa, logo após sua morte. Apenas para fazer mais uma associação de fatos, este momento em que Hoenen transfere seu estabelecimento é o mesmo período em que Militão está tentando liquidar, sem sucesso, sua *Photographia Americana*.

Paciente leitor, além destes gabinetes fotográficos seria possível continuar discorrendo sobre outras práticas de instalação de oficina fotográfica, mas acredito que começa a ficar enfadonho acompanhar estas variações sobre o mesmo tema, como continuar escrevendo sobre elas. Além do que, a esta altura o leitor já deve estar se perguntando qual o rumo deste texto; são tantos assuntos iniciados e não concluídos que pode estar parecendo que o seu final está

56.0 mesmo fazia Militão na *Photographia Americana* mantendo outro pintor retratista, o sr. Caetano Lige.

muito longe, talvez tão longe que seja impossível de ser alcançado. Com certeza, se estivesse no seu lugar, me perguntaria se este tal historiador não vai falar sobre quem são estes personagens que desfilam pelas suas páginas como se brotados do nada. Afinal de contas, no início deste capítulo foi dito que ele nos serviria para ajudar a compreender as casas de retratos, estes locais ideais para se retratar, mas depois disso veio uma avalanche de informações sobre como eram fisicamente estas casas comerciais e seus métodos de instalação, seus meandros comerciais e a luta pelo mercado. E onde estão seus personagens? Afinal de contas quem são estes Nunos, Gasparens, Carneiros, Hoenens, Militões, que dedicaram parte de sua vida a abrir e fechar oficinas e planejar a forma e o espaço ideal para as pessoas possuírem um retrato?

Antes que esta opinião se cristalice e o leitor me abandone de vez, cabe tentar uma explicação. Para conhecer todos estes personagens, desde a sua origem, passando pelo aprendizado da fotografia, a opção de como trabalhar com ela, seus negócios e seus valores, teria que armazenar dados suficientes para elaborar uma biografia de cada um deles, o que lamento dizer que não possuo. Não por má vontade: esta é uma documentação que não foi possível localizar, apesar de todos os esforços. Resta, então, juntar fragmentos sobre cada um destes personagens na esperança de conseguir esboçar um perfil sobre estes profissionais e suas rotinas de

trabalho.

Alguns destes indícios já estão espalhados pelo texto. Boa parte destes fotógrafos eram estrangeiros: Carneiro, Gaspar e Pacheco eram portugueses; Kornis e Birany húngaros; Elwell e, talvez, Dulley norte-americanos; Carlos e Pedro Hoenen alemães. Fotógrafos estrangeiros, aliás, como muitos dos pintores-retratistas: Escolá, Huascar, Piereck. Vindos de várias partes do mundo, estes artistas, possuíam como únicas riquezas seus sonhos e pouquíssimos equipamentos. Mello Moraes Filho revela que o irlandês Frederico Walter, que ensinou a Pacheco a arte da fotografia, desembarcou no Nordeste com apenas uma máquina de daguerreotipar (57). Possuíam pouco para permanecer muito em um lugar, principalmente se aí houvesse concorrência.

Quanto ao aprendizado destes profissionais, os únicos indícios que temos são as notícias das viagens que fazem para o exterior em busca de aperfeiçoamento. Estas viagens, porém, ocorrem, em geral, quando já possuem uma certa estabilidade e dinheiro acumulado para que possam dar-se tal luxo. No início, deviam utilizar-se apenas das aulas oferecidas pelos fotógrafos mais experientes em suas oficinas. Em São Paulo, na década de 1870, poderiam recorrer às aulas do Liceu de Artes e Ofícios, única instituição conhecida que ministrava aulas de fotografia. Mas o que deve

57. MELLO MORAES FILHO, A, J. Op. cit. p. 37.

partes do mundo, é o fato de terem adquirido o conhecimento técnico da arte fotográfica numa relação de aprendiz de ofício, como ocorreu com Pacheco no Nordeste e, provavelmente, com o próprio Militão, entre tantos outros.

O grande mistério é saber se estes fotógrafos conseguiram realmente fazer fortuna e se, assim, o ofício de tirar retratos fotográficos era realmente tão rentoso. O inventário de fotógrafos como Militão Augusto de Azevedo e Carlos Hoenen, além do de Martha Hoenen, esposa de Pedro Hoenen (58) podem fornecer indícios importantes. Militão e Hoenen conseguiram, durante o exercício da fotografia, acumular um patrimônio que lhes garantisse razoável padrão de vida. Militão construiu um patrimônio avaliado, em 1905, em 120:334\$336 (cento e vinte contos ... de réis), dividido entre duas propriedades, correspondentes a quase um quarto do montante, e várias ações. Carlos Hoenen, apesar de ter morrido na Alemanha, deixou no Brasil dinheiro suficiente para sustentar os estudos de seus dois filhos no exterior (59).

58. Inventário de Carlos Hoenen, Registros de Feitos do 2.º ofícios da família e sucessões, processo nº 1199 de 1894; de Martha Hoenen, Registros de Feitos do 2.º ofícios da família e sucessões, processo nº 1644 de 1900; de Militão Augusto de Azevedo, Registros de Feitos do 3.º ofícios da família e sucessões, processo nº 938 de 1905. Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Além deste três inventários foi identificado no Registros de Feitos do 1.º ofícios da família e sucessões, processo nº 3588 o de Jorge Renoleau, porém o documento não foi localizado, no Arquivo do Tribunal de Justiça.

59. Pedro Hoenen, quando do inventário de sua mulher, possuía uma fábrica e comércio de molduras, na rua de São Bento, onde anteriormente estava localizada sua oficina fotográfica. Seu negócio envolvia um bom capital e devia garantir-lhe uma vida tranqüila.

Estes fotógrafos tinham em comum a característica de terem possuído oficinas fixas, a partir do que se pode dizer que este tipo de negócio garantia uma certa estabilidade financeira. Quantos aos profissionais itinerantes não foi localizada nenhum documento que desse conta de suas posses, mas certamente seus lucros eram menores: questão de escala, recursos técnicos e tipo de clientela. Era possível, no entanto, que a condição de itinerante correspondesse a um momento da vida e da carreira profissional e, cedo ou tarde, a tendência era que estes artistas se fixassem em um lugar. É o caso de Pacheco que andou pelo o Nordeste e acabou no Rio de Janeiro, de Julio Dursky que passou por São Paulo e abriu, em Sorocaba, um "armarinho photographico" que vendia perfumes e retratos; de Renoleau que veio da Europa, passou pela região do Prata e se fixou em São Paulo; e também de Militão que perambulou como ator de teatro e se fixou como fotógrafo, também em São Paulo.

Por falar em Militão, para alento do leitor, é hora de acompanhar mais detalhadamente sua vida, como uma possibilidade de ver mais de perto o trabalho e a experiência destes profissionais da imagem. Nisso podemos respirar aliviados: há uma pequena saída, pois os descendentes de Militão preservaram as peças de seu trabalho rotineiro na oficina fotográfica e, com isto, conservaram a memória de alguns momentos de sua vida que serviram para

Como se vê, o ramo de retratos guarda uma infinidade de alternativas. Ver: Inventário de Martha Hoenen (...).

orientar a busca de seus rastros.

3. MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO E A PHOTOGRAPHIA AMERICANA.



Foto: Militão Augusto de Azevedo, oficina fotográfica de Valério Vieira.

Militão é o dono deste invejável bigode registrado pelas lentes de Valério Vieira (60). Nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1840, filho de Antonio Ignácio de Azevedo e Lauriana Augusta de Azevedo - esta senhora da foto abaixo

60. Valério Vieira era um dos principais fotógrafos instalados em São Paulo na virada do século. Sua obra mais famosa é *Os Trinta Valérios*, onde procura inovar a linguagem fotográfica. Em sua oficina reuniam-se diversos fotógrafos e intelectuais, entre eles Militão Augusto de Azevedo. Sobre Valério Vieira ver: KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980. Ver também: SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. Op. cit.

que está segurando seu neto (terceiro filho de Militão), no retrato elaborado nos salões de pose da *Photographia Americana*. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, Militão viveu a maior parte de sua vida em São Paulo, onde morreu subitamente às dez horas da noite do dia 24 de maio de 1905 em sua residência da rua Conselheiro Furtado, nº 62.



Foto: Lauriana Augusta de Azevedo e neto, Photographia Academica.

Foi ator de teatro e fotógrafo, nestes 64 anos de vida. Primeiramente, ator de teatro, iniciando sua carreira provavelmente no Rio de Janeiro e tendo atuado nas companhias teatrais Joaquim Heleodoro (entre 1858 e 1860), Companhia Dramática Nacional (entre 1860 e 1862) e, posteriormente, na companhia de João Caetano em 1869 (61).

61.GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e*

Segundo D. Raquel, sua bisneta (62), chegou a apresentar-se na Itália, provavelmente antes de 1862. O passado de ator irá deixar em Militão uma permanente nostalgia desta atividade, mantendo bons amigos no meio teatral, como Jacinto Heller, com quem trocava correspondência frequentemente.

Depois tornou-se fotógrafo, mas só vamos encontrar seu nome associado à fotografia em 1868, em um anúncio do *Correio Paulistano*. A *Photographia Acadêmica* de Carneiro e Gaspar avisava seus clientes que permaneceria fechada por quinze dias, pois seu "gerente", Militão, iria ao Rio de Janeiro estudar novos métodos de tirar retratos, entre os quais o processo de fotografia sobre porcelana, ainda praticamente inédito no país (63).

Em 1875, Militão, faz o negócio de sua vida ao comprar a casa de retratos *Photographia Acadêmica* de Carneiro. Por este ato selava definitivamente a sua opção profissional e a forma pela qual será conhecido pelas gerações futuras: o fotógrafo da cidade de São Paulo, proprietário e principal protagonista de uma das maiores casas fotográficas do século XIX nesta cidade.

Apesar de ter dedicado a maior parte de seu tempo a

Literário do Teatro no Brasil, Rio de Janeiro, Cátedra, 1975. Apud: KOSSOY, Boris. "Militão de Azevedo". In: *Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Histórico, 1981, p. 34.

62. Raquel de Azevedo, entrevista concedida em setembro de 1993.

63. *Correio Paulistano*, Anúncio, 18.2.68.

tirar retratos, foi através das vistas fotográficas, produzidas sobre a cidade de São Paulo, que seu nome escapou, pela primeira vez, ao limbo do tempo. Logo após fechar a *Photographia Americana*, ele decidiu editar um álbum comparativo de duas épocas da cidade. Aproveitando-se de clichês de diversos lugares da cidade produzidos em 1862 - e que provavelmente eram comercializados como *souvenirs* pela oficina fotográfica -, pode, em 1887, com novas fotografias do mesmo ângulo de vista das anteriores, fazer uma comparação iconográfica da transformação da cidade nestes 25 anos (64) - os mesmos que tinham decorrido desde sua chegada a São Paulo.

Vendido a 50\$000 (cinquenta mil réis) cada exemplar, este Album sobreviveu ao tempo e foi se transformando em objeto de interesse para todos os pesquisadores que desenvolviam estudos urbanos sobre São Paulo. Segundo hipótese levantada pela equipe de pesquisadores do Museu Paulista, foi a partir destas imagens que Benedito Calixto, por exemplo, pintou seus quadros sobre a cidade, encomendados por Taunay, então diretor do Museu Paulista. No entanto, Militão lançou o Album sem assinalar nele sua autoria, relegando a si mesmo ao esquecimento - e somente

64. AZEVEDO, Militão Augusto de. *Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*. São Paulo, s/e, 1887. Existem duas publicações que reproduzem o Album: *Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Histórico, 1981. E também AZEVEDO, Militão Augusto de. *São Paulo em Três Tempos*. São Paulo, IMESP, 1982. Este último possui reproduções melhores das fotografias do Album, e os dois contêm artigos analíticos deste trabalho de Militão.

após quase cem anos é que estes dados puderam ser recuperados (65).

Deixando de lado, por alguns momentos, a vida profissional de Militão, vamos nos debruçar brevemente sobre sua vida pessoal. Foi casado duas vezes, sua primeira mulher chamava-se Benedita Maria dos Santos Barrozo e era atriz de teatro. Teve com ela seu primeiro filho, Luiz Gonzaga de Azevedo, nascido no Rio de Janeiro em 1862. Sua segunda mulher foi Maria Affonso das Dores e com ela teve dois filhos, Francisco de Paula Azevedo, nascido em São Paulo em 1870, e Francisco Militão Affonso de Azevedo, nascido também em São Paulo em 1871. Contrariando os padrões da época não foi casado legalmente com nenhuma das duas esposas e só reconheceu legalmente seus três filhos quando de seu testamento.

De certa forma, a vida de Militão pode ser dividida em dois momentos, conforme a profissão que exercia: o primeiro foi vivido principalmente no Rio de Janeiro, como ator de teatro; o segundo exclusivamente em São Paulo como fotógrafo. Militão atuou, entre 1858 e 1862, como ator em companhias teatrais cariocas (66), e isto corresponde aos primeiros momentos de sua vida profissional, no qual os palcos do Rio de Janeiro eram os espaços onde Militão

65. Ver LAURITO, Ilka. 'O Século XIX na Fotografia de Militão e nas Cartas do Fotógrafo a Crônica Política e Social de uma Época', *In: O Estado de São Paulo*, 31 de Dezembro 1972, Suplemento Literário.

66. GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Op. cit.*

recriava a vida.

Naquela época, a vida de um ator de teatro não era das mais tranqüilas. As companhias teatrais não contavam com o apoio financeiro das elites e, desta forma, a efemeridade era a sua característica principal. Geoffrey Needell nos informa que as "camadas superiores da sociedade" optavam por promover encontros entre amigos em suas salas de visitas, "dentro dos limites e do conforto de suas casas", indo raramente a locais públicos de diversão, o que contribuía ainda mais para a instabilidade das companhias teatrais brasileiras (67).

Apesar desta vida atribulada, os atores de teatro podiam gozar de grande prestígio na sociedade, e alguns de seus rostos eram comercializados pelas lojas da cidade - o que revela que, apesar de tudo, tinham um público fiel: estudantes boêmios, jornalistas e muitos outros juntavam-se no desejo de uma "urbes" moderna e cosmopolita, em que não se precisasse sempre "dormir à noite". Neste contexto o teatro era um elemento indispensável a construção de uma imagem elegante e civilizada para a cidade. Contudo, companhias e atores, experimentavam uma grande instabilidade financeira e uma vida incerta, estando no rol dos profissionais que circulavam conforme as oportunidades de

67.NEEDELL, Geoffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. pp. 86-87.

exercer sua arte (68).

Em 1862, São Paulo carecia de uma companhia de teatro estável, pois seus palcos eram ocupados apenas por trupes que executavam turnês pelas cidades afora. Sem uma programação fixa, os jornais reclamavam da inconstância de alternativas de lazer. Aproveitando-se deste fato, o empresário e ator Joaquim Augusto Ribeiro de Souza monta com artistas da Corte o elenco para a tão desejada companhia paulistana de teatro. Em 15 de novembro de 1862, o *Correio Paulistano* noticia a composição da nova trupe do teatro: a Companhia Dramática Nacional entrava em cena.

Entre os 14 novos contratados para alegrar as noites paulistanas, encontravam-se Militão Augusto de Azevedo e sua esposa d. Benedita. E foi desta forma que Militão chegou à cidade de São Paulo, como ator de teatro de uma companhia que fez muito sucesso nos palcos paulistanos. Sua estréia foi na noite de 29 de outubro, com casa cheia, e a peça em cartaz era a comédia em cinco atos, *Luxo e Vaidade*, escrita em 1860 por Joaquim Manuel de Macedo (69):

Inaugurou-se - finalmente - no sabbado 29 de novembro a nova empreza dramática, dirigida pelo nosso melhor actor o snr. Joaquim Augusto, e sob o

68. Sobre o teatro neste período ver: HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre, UFRJ/IEL, 1979, 2 vols.

69. Joaquim Manuel de Macedo é autor de *A Moreninha*, e escreveu várias peças teatrais de sucesso no período, como por exemplo *O cego* (1849). Era também empresário teatral, sendo um dos proprietários da Companhia Dramática Nacional carioca; por estas evidências é de se supor que haja relação entre estas duas Companhias.

titulo de Companhia Dramática Nacional.

No sabbado, já uma enchente, como poucas vezes se costuma ver, quando os bilhetes não são distribuídos pela população por algum beneficiado.

Os camarotes estavam todos guarnecidos por muitas famílias e na platea não tinha um lugar vago.

O Luxo e Vaidade é um verdadeiro quadro, pintado com as cores as mais vivas, do muito que vae no interior de não poucas casas modernas (70)

Militão Augusto de Azevedo interpretava o papel de um Coronel, "um personagem verdadeiro de mais para que nos enganemos com elle! Procuremol-o, ao meio dia sem lanterna ao braço de um amigo ... tolo! Nos jantares, nas ceias, à noite, eil-o! Rindo-se e mostrando-se um compendio de astucia e de parasitismo" (71). Deve ter sido uma noite de gala: a população curiosa lotou o teatro, em uma noite de festa. Na platéia, talvez, Gaspar e Perestrello aplaudissem efusivamente, acompanhando a todos e esquecendo por alguns momentos as suas rivalidades (72).

Por um ano Militão permaneceu nos palcos de São Paulo e a crítica sempre lhe foi favorável: se não chegou a ser o ator principal, nunca figurou entre aqueles que comprometiam o espetáculo. Em agosto de 1863, faz seu benefício (73),

70. *Correio Paulistano*, Folhetim Theatral, 2.12.1862.

71. *Correio Paulistano*, Revista Dramática, 3.12.1862.

72. Machado de Assis e outros literatos da Corte escreviam que, apesar dos aplausos do público, *Luxo e Vaidade* era uma comédia ruim. HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. Op. cit. pp. 113-114.

73. Como forma de pagamento aos atores promoviam-se espetáculos, conhecidos por **benefícios**, em que a renda lhes era destinada. Geralmente, cada um dos atores tinha direito a um benefício por ano.

sendo esta a última vez que Militão aparece nos jornais de São Paulo como ator de teatro. Já sua esposa d. Benedita, continua trabalhando na Companhia Dramática Nacional e nas companhias que a substituíram, até por volta do final de 1868, quando seu nome desaparece dos programas (74).

Em 1868, Militão aparece pela primeira vez com o seu nome associado à fotografia, trabalhando na casa de Carneiro e Gaspar. O que fez entre um período e outro só pode ser formulado como hipótese: suponho que, no final de 1863, Militão, após abandonar o teatro, tenha se dedicado à fotografia, talvez na própria oficina de Gaspar. Não são conhecidos os motivos que o levaram a deixar o teatro, mas podemos supor que tenha optado por exercer uma atividade profissional que viesse a ser mais rentável e estável - a fotografia; afinal de contas, Militão nestas alturas era já responsável pelo sustento do filho de quase um ano de idade. De qualquer forma, depois de abandonar o teatro, continuou morando em São Paulo, já que sua esposa permaneceu na cidade trabalhando na Companhia Teatral.

Como Militão aprendeu o ofício da fotografia também é desconhecido, mas sabemos que Gaspar dava aulas de fotografia e ele pode ter aprendido dessa maneira, inclusive exercitando-se em fotografar as vistas da São Paulo de 1862

74.O nome de d. Benedita aparece pela última vez no elenco da Companhia teatral de Eugenia Câmara que esteve em São Paulo no ano de 1868; quando deixou a cidade, no final deste ano, a Companhia levou consigo vários artistas e, entre eles, poderiam estar Benedita e Militão.

que fazem parte de seu *Album Comparativo*. Ou pode ser, também, que tenha chegado em São Paulo já dominando esta técnica e que a exercesse paralelamente à atividade de ator, reforçando, assim, com a fotografia, os poucos ganhos. Durante esta dupla experiência pode ter cedido a uma boa proposta para trabalhar exclusivamente no palco de uma oficina fotográfica, optando por ela no final de 1863.

O certo é que, em 1869, decide retornar ao teatro (75), fazendo parte da companhia carioca João Caetano. Com certeza, a opção se fazia não pela proposta financeira, mas por representar a vida, novamente, nos palcos do teatro. Em 1870, está de volta à cidade, pois é em São Paulo que nasce seu segundo filho. Já não está mais casado com d. Benedita, mas com d. Maria Affonso das Dores e, nesta volta, retoma o seu trabalho na oficina de *Carneiro & Gaspar*, provavelmente como sócio da casa em São Paulo. Mais uma vez, a estabilidade falou mais alto, pois neste momento já tinha dois filhos.

Se esta hipótese é correta, Militão acompanhou quase todos os momentos importantes da *Carneiro & Gaspar/Photographia Americana*: presenciou a disputa inicial, entre Gaspar e Perestrello em 1862, que deu origem a oficina; viu o lançamento da nova e luxuosa casa de *Carneiro & Gaspar* em 1865, no endereço em que permaneceu até ser fechada; colaborou para consolidar os negócios desta casa de

75. GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Op. cit.

retratos nos anos subseqüentes, período em que passou a ser sócio-gerente da filial paulista; para finalmente, tornar-se, em 1875, seu único proprietário:

Militão Augusto de Azevedo - comunica a esta praça e a do Rio de Janeiro, que liquidou e dissolveo com o sr. Joaquim Feliciano Alves Carneiro, a sociedade que em São Paulo girava sob a firma de Carneiro & Gaspar, com casa de retratos, a rua da Imperatriz n.º 58; ficando a casa com todo o seu activo a elle Militão Augusto de Azevedo, que responde também pelo passivo, de que fica exonerado o sr. Joaquim Feliciano Alves Carneiro por si, e como representante dos direitos do fallecido sócio Gaspar Antonio da Silva Guimarães, que se retira da sociedade pago e satisfeito de sua parte de capital, lucros e interesses.

São Paulo, 25 de novembro de 1875.

Militão Augusto de Azevedo (76).

Passados onze anos, em 1886, Militão liquida a *Photographia Americana*, colocando fim a um espaço que servira como local ideal para concretizar o desejo dos paulistanos em ver seu rosto representado num pedaço de papel. Vinte e quatro anos foi o tempo que esta fábrica de sonhos precisou para registrar os "focinhos" de uma grande parte da população de São Paulo. Foi também um tempo em que a febre fotográfica se instalou, cresceu, e depois arrefeceu em sua intensidade.

Em setembro de 1884, Militão põe-se a escrever cartas para vários amigos avisando de sua intenção de fechar a

76.A *Província de São Paulo*, Anúncio, 28.12.1875.

Photographia Americana e indagando se estes estavam interessados ou se conheciam alguém que pudesse comprar o estabelecimento. Uma destas cartas é endereçada a Joaquim Feliciano Alves Carneiro, antigo dono da *Photographia*, a quem já havia comunicado, no começo do mesmo ano, a sua intenção. Nesta carta, Militão diz conhecer as dificuldades de venda de um estabelecimento fotográfico e que, por isso, tornava suas condições de venda maleáveis, inclusive estaria disposto a perder no negócio:

A venda será feita por balanço e com preços reduzidos. Como estou resolvido acabar com isto e conhecendo as dificuldades da venda deste estabelecimento, estou disposto a perder no negócio só p. me ver livre delle (77).

Na sua avaliação, o que faltava à *Photographia Americana* era uma reforma e um profissional retocador, além de um gerenciamento melhor - coisa que seu "gênio acanhado" atrapalhava. Feito isto, o estabelecimento poderia dar lucro, pois era uma casa muito conhecida, segundo sua própria experiência. Em carta a J. F. Guimarães, ele explica o motivo da venda: é por lhe faltar um sócio que compense sua timidez, alguém que lhe ajude a "tocar" o negócio. Nesta justificativa, chama a atenção o fato de um ex-ator de teatro, acostumado ao grande público, sentir-se tímido para dirigir um estabelecimento comercial. Com certeza, Militão tinha maiores inclinações para a arte do que para o comércio

77. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a Joaquim Feliciano Alves Carneiro, 11.9.1884

e não se sentia à vontade no [próprio] negócio que era a febre do retrato; deixava claro nesta justificativa, que a opção pela *Photographia Americana* fora antes de mais nada uma decisão prática. Prevendo os transtornos de dividir o negócio com um sócio e desanimado com o comércio, Militão prefere se desfazer da oficina.

Estou [ilegível] acabar com o meu estabelecimento até o fim do anno, preciso por consequencia vendelo. Não conseguirei aqui tenho certeza disso. Lembrei-me do amigo ahí que, conhecido e conhecedor do mundo photographico pode com facilidade descobrir alguém que me compre o estabelecimento. O estabelecimento está precisando apenas uma pequena reforma na casa e de um retocador. É uma casa muito conhecida e que com alguma gerencia até pode fazer alguma coisa...
(78)

Podemos acompanhar, neste período, o desenvolvimento dos negócios de Militão e perceber qual foi realmente a gota d'água para ele decidir vender a *Photographia*: além da falta de um "espírito comercial", teve que aturar muitas águas no mês de setembro. O pouco movimento e o hábito nada prático de "pendurar" as contas de amigos e conhecidos - aí, ao que parece residia o seu "acanhamento" - foram uma conjuração fatal para o ator convertido em homem de negócios. Ele põe-se a reclamar e a cobrar de seus clientes dívidas atrasadas, por não estar conseguindo trabalhar devido ao mau tempo - apesar da oficina ter passado os últimos 24 anos afirmando em seus anúncios que tirava retratos todos os dias

78. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a J. F. Guimarães, 11.9.1884

independentemente do tempo chuvoso:

Não tenho feito nada este mês graças a época (...) tenho por consequencia necessidade de recorrer a cobrança (79).

Em consequencia do mau tempo que tem feito e continua a fazer não lhe posso remetter os seus retratos no sabbado (80).

Peço-lhe encarecidamente mandar-me [o dinheiro] até o fim [ilegível]. O tempo continua péssimo e eu nada faço (81).

Tomada a decisão de vender a *Photographia* até o final de 1884, Militão veicula, em dezembro, um anúncio para tentar vender primeiro a mobília da oficina: "Vende-se por preços reduzidos, para liquidar, até 31 de dezembro" (82). Quanto aos equipamentos fotográficos ficou aguardando, provavelmente, a resposta das cartas que havia escrito aos amigos do ramo. A resolução de vender o estabelecimento por partes devia-se justamente ao fato de Militão estar consciente, como ele mesmo dissera a Carneiro, das dificuldades desta tarefa. Consciência adquirida em outras duas tentativas de liquidação: em 1878 quando resolveu ir a Europa, e em 1883 por motivo desconhecido.

79. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a Augusto Pinto de Oliveira, 29.8.1884.

80. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a Francisco Pinto de Sá, 29.8.1884.

81. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a Augusto Pinto de Oliveira, 11.9.1884

82. *Diário Popular*, Anúncio, 9.12.1884. Apesar de neste anúncio não constar o nome do estabelecimento ou do Militão e de o endereço estar errado, a relação da mobília é muito semelhante a da que consta no anúncio do leilão.

Em março de 1878 aparece, em *A Província de São Paulo*, um anúncio de liquidação da *Photographia Americana*. Militão havia decidido ir a Paris para "estudar os aperfeiçoamentos e progressos da arte photographica". Este é o primeiro "inventário" da *Photographia Americana*, e no anúncio aparecem listados os utensílios à disposição dos interessados. Comparando esta lista com os anúncios de 1865, vê-se que ainda permaneceram na *Photographia* quase todos os objetos deste época da inauguração da casa. Não era à toa que, em 1884, a oficina fotográfica precisasse de "pequenas reformas" (83). A última reforma pela qual havia passado a casa tinha sido em 1875, quando Militão comprara o estabelecimento.

Apesar de em 1878 Militão querer se desfazer de seu estabelecimento, parece que intencionava voltar a São Paulo e continuar no mesmo ramo. No anúncio, o prédio da *Photographia* era oferecido para aluguel por tempo determinado, entre 1 de maio e 31 de outubro, período em que permaneceria viajando. Pode ser que a sua intenção fosse ir à Europa em busca de alguma novidade e, ao retornar à cidade, abrir um novo estabelecimento. Talvez os três anos passados desde a compra tenha sido o tempo necessário para recompor as dívidas contraídas na aquisição da *Photographia*, podendo somente depois deste período pensar em ampliar os negócios, para dar-lhes o perfil que desejava. Não se sabe

83. *A Província de São Paulo*, Anúncio, 7.3.1878

se encontrou dificuldades em vender a casa ou se alterou seus planos, porém a *Photographia* não foi vendida naquela ocasião: Militão foi para a Europa e deixou em seu lugar, gerenciando o estabelecimento, o retratista a óleo, fotógrafo e retocador que trabalhava na casa, Caetano Lige.

Quanto à tentativa de venda de 1883, pode ser que a idéia de acabar com a *Photographia Americana* tenha se iniciado neste período, pois não há nenhum motivo aparente para Militão querer fechar a oficina. É certo que o grande surto do retrato já não era mais o mesmo e havemos de convir que Militão já poderia estar cansado da profissão. Na mesma carta escrita a J. F. Guimarães, em 1884, ele afirmava que, acabando com a *Photographia*, se veria livre também de São Paulo. Mas, como ainda permaneceu na cidade até sua morte, não deveria ser a capital o que mais o incomodava. Foi nesta tentativa de liquidação que a dúzia do retrato atingiu seu preço mais baixo no período estudado:

RETRATOS A 3\$ A DUZIA !!!

PHOTOGRAPHIA AMERICANA

58 - Rua da Imperatriz 58

Tendo de se fechar por algum tempo este estabelecimento, e precisando liquidá-lo com brevidade, resolvemos fazer este grande abatimento, que durará enquanto houver uma certa concorrência de freguezes diária (84).

Militão não obteve sucesso em nenhuma das alternativas

84.A *Província de São Paulo*, Anúncio, 14.4.1883.

de liquidação. Por isso, resolveu colocar um ponto final nesta novela em outubro de 1885, quando enviou ao procurador da Câmara Municipal e ao Coletor de Rendas Gerais o aviso de que estaria fechando a *Photographia* no final deste ano:

São Paulo 30 de Outubro de 1885.

Illm Sr.. Procurador da Câmara Municipal.

Participo a [ilegível] que no dia 31 do corrente fecho o meu estabelecimento photographico sito na Rua da Imperatriz, 55 placa. Tendo pago em tempo competente a minha licença até o dito dia (85).

Ao mesmo tempo, inicia um inventário da *Photographia*, relacionando todo o estoque que a oficina possuía com os respectivos preços, além do valor da mobília e dos utensílios. Entre passe-partouts, máquinas fotográficas, produtos químicos etc. possui um estoque de 2:600\$830 (dois contos, seiscentos mil e oitocentos e trinta réis); em móveis e utensílios 4:369\$900 (quatro contos, trezentos e sessenta e nove mil e novecentos réis). Em outra palavras, nossa fábrica de sonhos valia no mínimo 7:000\$000 (sete contos de réis). Era o bastante, mas não suficiente para sentir-se rico: um ano antes Militão havia comprado um sobrado na Rua das Flores, 49, por 4\$000:000 (quatro contos de réis).

Não conseguindo se desfazer dos utensílios da *Photographia* resolve fazer um leilão destes objetos, mas nem

assim seu martírio chega ao fim. O leilão foi, na avaliação de Militão, um fracasso "só vendi os trastes (vendi é uma modo de dizer por que quase os dei) ficando tudo de photographia porque os collegas está em resolver" (86). Mas nem tudo são tristezas e logo depois Militão embarca para as merecidas férias na Europa. No seu retorno, continuou a comercializar produtos fotográficos e iniciou a venda de cartões postais, além de dedicar-se ao *Album Comparativo da Cidade de São Paulo*, sua última grande obra como fotógrafo:

... como Verdi despedindo-se da música escreveu seu Otello, eu quis desperdir-me da photographia fazendo o meu (87).

O anúncio do leilão da *Photographia Americana* é um importante documento para tecer algumas considerações sobre os espaços de uma oficina fotográfica e para que possamos certificarmos-nos que era necessário possuir razoável infraestrutura para se montar uma casa de retratos. Este anúncio é uma espécie de catálogo do leilão e, portanto, caracteriza um verdadeiro inventário desta oficina fotográfica (88). É possível colocar uma lógica neste anúncio e, desta forma, compreender os diversos ambientes e utensílios que compunham uma oficina fotográfica no século XIX.

86. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a J. Heller, 5.4.1886.

87. *Diário de Correspondência Comercial*. Carta a Portilho, 1.6.1887.

88. *Diário Popular*, Anúncio, 27.2.1886. No *Diário de Correspondência Comercial* de Militão é possível acompanhar todo o desenvolvimento da liquidação da *Photographia Americana*, constando dele, inclusive, um inventário feito por Militão para tentar vender os objetos da oficina, as minhas conjecturas aqui se utilizam destes dois

Neste período, era muito comum leiloar os móveis das residências quando a família deixava a cidade, indo para a Corte, ou voltava para seu país de origem. Nestes leilões, vendiam-se, com exceção dos pertences pessoais, todos os objetos das casas, em lotes que eram organizados conforme os cômodos - sala de visita, de jantar, quartos. Esta prática certamente orientou o arranjo do anúncio do leilão da *Photographia Americana*, com os objetos sendo organizados pelos espaços que ocupavam dentro da casa de retratos, com exceção dos móveis, agrupados em um único lote, com certeza para atrair interessados ao leilão que não fossem vinculados ao ramo fotográfico (89).

A *Photographia Americana* era dividida no mínimo em cinco espaços: uma sala de poses, uma sala de espera e recepção, uma área de depósito de material e lugar de manuseio das chapas fotográficas, um laboratório vedado à luz para revelação dos clichês, e áreas administrativas. O estabelecimento ocupava um sobrado na Rua da Imperatriz, uma das principais ruas comerciais da cidade de São Paulo, onde o aluguel valia em torno de 250\$000 (duzentos e cinquenta

documentos.

89. Os móveis relacionados no anúncio do leilão são: "Esplendida mobília de Bois Noirci, ricos dunquerque de Bouli, marchetados de madrepérola e doirado a fogo; um dito com lindo cofre de ferro patente e segredo à prova de fogo; magníficos espelhos bysantinos, molduras doiradas, cadeira de carvalho e mesas à renaissense, obra de talha; elegante e solida mobília de cerejeira, secretária de mogno, guarda roupas, toilettes à renaissense, para casados, ditos para solteiros; rico etager de carvalho, solida mesa elástica de dito, obra de talho; sofaletes, poltronas, cadeiras avulsas etc., etc". *Diário Popular*, Anúncio, 27.2.1886.

mil réis) anuais, equivalentes a 50 dúzias de retratos do tipo cartões de visita, quantia que correspondia, em 1879, a 14% do serviços de retratos executados na casa (90). Para que se possa imaginar o tamanho do espaço ocupado pela oficina, depois que decide acabar com as atividades da *Photographia* e alugar a casa, Militão pôde optar em fazê-lo para várias pessoas, dividindo o seu espaço em diferentes atividades comerciais.

A parte principal de uma oficina fotográfica é o seu salão de poses. É o lugar onde se montava todo o cenário utilizado na composição do retrato e que se assemelhava à descrição feita no início deste capítulo, com diversas máquinas fotográficas, refletores de luz, móveis, ornatos como as colunas que aparecem em muitos cartões de visita desta oficina, pedras artificiais, diversos bibelôs, panos de fundo, janelas grandes para a entrada de luz natural e paredes com detalhes decorativos em friso.

Honrado com a confiança do proprietário, o distinto cavalheiro, Illmo. sr. Militão Augusto de Azevedo apresentará em franca venda aos lances do srs. concorrentes, todo o material existente, machinas, utensílios, drogas, bronzes, estatuas de mármore, balaustres, columnas para photographia, pedras artificiaes, ornatos, vasos de alabastro, bronzes florentinos, molduras de carvalho e douradas, ditas avelludadas com guarnições

90. Segundo anotações de Militão Augusto de Azevedo nos *Albums de Retratos da Photographia Americana* vol. VI neste ano foram tirados 656 poses. Portanto a cifra de 14% pressupõe que todos fossem cartões de visita - o produto mais comercializado e, também o mais barato. Esta não é, com certeza, uma hipótese factível, evidentemente outros tipos de produto eram executados, mas o cálculo pode fornecer um parametro com relação ao custo de aluguel .

douradas a fogo, estatuetas de bronze, ricas jardineiras douradas, jarras da Índia, ditas de bronze, enfeites de mesa, pannos de fundo com paisagens, fundos circulares, reflectores para retratos à **Rambam**, ferros de encosto, poltronas, galerias, reposteiros, etc., etc.

Machinas Americanas

Dita 72 retratos em ferrotypia servindo igualmente para photographia com 13 objetivos completos.

Machinas Francesas

para 24 retratos em ferrotypia e photographia com 16 objetivos; câmaras escuras, systema o mais moderno.

Outro espaço importante de uma officina fotográfica era a sala de espera, onde o cliente era recebido, discutia seu desejo, a forma de compor o retrato, o acabamento e outros detalhes do produto. Com certeza, nesta sala da *Photographia Americana* havia uma série de retratos expostos em quadros pendurados pelas paredes, como na descrição que faz Mello Moraes Filho da officina de Birany e Kornis. No caso da *Photographia Americana*, no entanto, esta sala era mais suntuosa, contando com mobília, quadros representando a moda, vários exemplares dos serviços da *Photographia*, além de um espaço destinado à exposição dos artigos à disposição do cliente para serem utilizados no acabamento dos retratos - como álbuns, papéis e cartões de suporte e, ainda, vistas fotográficas e retratos de pessoas célebres. Assim, o anúncio apregoava também:

Completa galeria de retratos de homens celebres, pintura a óleo emmolduradas. Quadros de costumes

em cromo lithographia (obra rara) cópia do museu do Louvre do affamado pintor Adolph Robert.

Passes-partouts de todos os tamanhos, quadros diversos, ditos para exposição de retratos, de 4 a 25 aberturas diversos diâmetros e gostos.

Papéis e cartões para retratos

Papel albuminado extra, dito de filtro, dito mata-borrão, dito de seda para limpar vidros; enorme colleção de cartões com frisos, para cartões de visitas, idem ditos em porcellana, à fantasia, idem ditos para ferrotypia, ditos para bijout e victoria, ditos para stereoscopia, ditos imperiaes, ditos bristol, etc.

Grande sortimento de quadros dourados, à phantasia, para mignon e victoria ou ferrotypia; caixas cortinas e envelopes de tamanhos diversos.

Como em qualquer officina, lá existia um lugar onde se podia trabalhar o produto comercializado. O retrato, após ser revelado e fixado no papel fotografico, precisava passar por um acabamento, colado no passe-partout ou montado em caixinhas conforme o pedido, utilizando-se para isso, além do material para o acabamento, máquinas de cortar chapas e prensas. Este é o mesmo espaço em que se confeccionava os produtos fotograficos que podem ser manipulados à luz. Também nesta sala ficava o arquivo de clichês de vistas fotograficas e o dos retratos que eram guardados para eventuais reproduções.

Outra função deste espaço era armazenar o estoque de mercadorias. No caso da *Photographia Americana*, devia ocupar mais de uma sala, já que uma das atividades importantes deste estabelecimento era a venda de equipamentos e

acessórios fotográficos para diversos profissionais e amadores da cidade e do interior. Militão, antes de fechar a empresa, fez um balanço de todos estes produtos armazenados: são centenas de cartões, vários produtos químicos, chapas fotográficas, etc. É curioso que, em a meio destes artefatos e equipamentos, apareçam também os resultados do trabalho do fotógrafo - parte de sua obra -, indicando que estes clichés eram importantes na hora da venda do estabelecimento, pois representavam a continuidade de comercialização destas imagens para o seu futuro dono.

Objetivos de diversos tamanhos, dos melhores auctores inglezes e allemães: prensas para impressão, ditas para bombe, o que há de mais moderno; banheiros copos de devellopar, machinas para cortar chapas, ditas americanas para ferrotypia; colleção completa de clichês, idem de vistas de toda a linha da estrada de ferro ingleza: idem das cidades de São Paulo e Santos.

Para o laboratório da oficina, onde se manipulavam, as emulsões, revelações e ampliações, era necessário uma sala vedada à luz. Neste local, deveria ficar o que, na época, se chamava de "drogas" - os produtos químicos - além das banheiras para lavar o papel fotográfico, equipamento para ampliação e manipulação do papel (91). Se, no anúncio, esta listagem está muito incompleta, o balanço contido no *Diário de Correspondência Comercial* oferece uma relação mais extensa:

91. Para os pesquisadores que se preocupam com os processos técnicos, este material é um bom indicativo destes recursos.

Drogaria

Superfície algodão pólvora, ether. álcool ratificado, ácido pyrolinhoso, sulphato de ferro ammoniacal, ioduretos e bromuretos, verniz para negativos e positivos, nitrato de prata crystallizado, etc., etc.

Os últimos espaços inventariados pelo anúncio do leilão da *Photographia Americana* são os locais destinados à administração, como por exemplo o escritório, local onde se colocava em dia a correspondência comercial, fazia-se as encomendas ao exterior, recebia-se os pedidos vindos de fora da cidade via carta. O que chama a atenção neste conjunto de peças é que a mobília seria suficiente para montar uma casa residencial ou ricos cenários fotográficos, pois contava inclusive com peças como copos, cálices e talheres, o que faz supor que o estabelecimento possuía dependências que se assemelhavam muito a uma residência. Sabemos que, em alguns casos, era comum o comerciante residir no mesmo local do estabelecimento. No entanto, no caso de Militão, isto não ocorria, já que o imóvel era oferecido para ser alugado durante o leilão.

Havendo além do salão de visitas e sala de jantar, diversos gabinetes com mobília austríacas, escrivaninha, mesas de cabeceira, estantes, cabides, poltronas balançoirs e diversos acessórios luxuosos, de preço e gosto.

Serviços completos de porcelana e granito, colleção de vieux-chaine, guarda prata de vinhático, copos, cálices e floreiras de crystal, talheres, vasos de porcellana de sévres, jarras da India, metaes finos, castiças e mais utensílios de gosto, indispensáveis a uma casa de tratamento

(92).

Esta é, enfim, a forma provável de como estavam divididos os diversos espaços da *Photographia Americana* e de outras casas de retratos. Por esta organização, podemos tecer hipóteses sobre como se realizavam seus serviços, desde a chegada do cliente até a realização do serviço encomendado. Podemos também imaginar atitudes de retratista e retratados dentro desta fábrica de sonhos, para concretizar o objetivo de materializar as fantasias de uma população, que neste período, começava a ter no retrato a possibilidade de aquisição de mais um objeto de uso pessoal e de instrumento para intermediação das relações sociais e culturais.

CAPITULO III

CARAS AO CORAÇÃO

Consinta-me pois ó sol, ó astro benéfico, que, inspirado pelo gênio mau da ironia, te dirija d'aqui as minhas saudações e os meus respeitos. Illumina-me com um raio d'essa luz cheia de graças, e, se a tua benevolência o permite, escuta as derradeiras palavras que hoje te dirijo: - A providência, na sua infinita sabedoria igualou os homens perante a morte e perante a vida eterna; porém, na vida social, foste tu que os nivelaste, andando a collocar o busto do cozinheiro na mesma galeria em que figuram os dos grandes homens.

G. D'Azevedo (*Correio Paulistano* 20.10.66)

O RETRATISTA: O DÓCIL INSTRUMENTO DA LUZ

"Horror aos Photographos" é o título de uma crônica que aparece no *Correio Paulistano*, em 1866. Conta a história de um marquês francês que não simpatizava com os fotógrafos. Nutria uma aversão tão grande por estes profissionais que chegou a fazer o juramento de nunca permitir que lhe fixassem a imagem: "Fugiria para 100 léguas distantes se lhe propozesse que se photographasse." (1). Porém, um dia, o marquês teve que quebrar a sua palavra, pois à sua porta veio bater um jovem fotógrafo recomendado por uma velha duquesa, muito amiga sua, que lhe pedia um retrato: pedido que não havia como negar.

Atendendo ao desejo da duquesa, o marquês e o fotógrafo encaminharam-se para o jardim, já que o retratista possuía um processo fotográfico instantâneo e era neste cenário que desejava fotografar o fidalgo. Enquanto o marquês esperava que o fotógrafo aprontasse seu equipamento, amaldiçoava, em pensamentos, "a photographia instantânea e os photographos" pela situação em que se encontrava. Após quinze minutos de espera, o fotógrafo pediu ao marquês que ficasse imóvel porque iria dar início à sessão de retratos:

- Atenção, sr. Marquês, não se mexa!

Passaram seis minutos. O marquês suava em grossas bagas, mandava para o diabo todas as viúvas e

1. "Horror aos Photographos". *Correio Paulistano*, Corso, 5.12.1866. Notícia transcrita do jornal *Revolução*.

todas as duquezas do mundo inteiro. Finalmente o artista apresentou a sua prova! Oh! Terror! Era o retrato... d'uma soberba roseira da Índia que se achava a um metro do marquês.

O fotógrafo, decepcionado, queria tirar nova cópia, mas o marquês exultava de alegria e já começava a arquitetar a vingança contra os fotógrafos e a fotografia:

- Perfeito! Disse elle simplesmente, lançando os olhos para a prova cômica. Tende a bondade de vir comigo ao meu gabinete, quero dar-vos algumas cartas de recommendação para todas as mulheres feias do meu conhecimento, está feita a vossa fortuna se conseguirdes transformal-as em flores!

Nesta história, não era o marquês um homem de sorte por ter conseguido, ao final de tudo, manter sua promessa de não se deixar fotografar, nem o fotógrafo era um azarado por ter se atrapalhado com o seu equipamento. A história seria diferente se a duquesa houvesse pedido ao marquês que fosse a uma oficina fotográfica: nestas condições, o fidalgo não teria conseguido manter a sua promessa e com certeza sairia da oficina com o seu próprio rosto no bolso. Da mesma forma, o fotógrafo, se possuísse uma oficina fotográfica em vez de uma câmara instantânea, teria com certeza evitado a humilhação e não teria saído da casa do marquês com a sua "cara no chão".

Dentro de uma oficina fotográfica tudo estava preparado para executar um retrato. Fotógrafos e clientes passavam por um ritual estabelecido sobre regras que orientavam todo o

ato de retratar-se: normas artísticas e comerciais que regiam a forma de recepção do cliente, o diálogo preparatório para a sessão de retratos e, principalmente, o método para se compor esteticamente o retrato, obedecendo aos desejos do cliente e às suas características físicas e sociais, como altura, idade, sexo, ocupação profissional, identidade cultural.

O domínio destas normas técnicas, com certeza, eram aprimoradas pelos fotógrafos no decorrer de seus anos de ofício; porém estes profissionais poderiam recorrer, caso quisessem, a uma vasta literatura sobre como montar uma oficina fotográfica e como operar no seu interior (2). A utilização desta literatura pelos fotógrafos pode ser confirmada na documentação de Militão Augusto de Azevedo que possuía, entre os seus livros, uma edição da obra de Alphonse J. Lièbert (3), fotógrafo francês que detinha, entre os brasileiros, o título de "Photographo da Casa Imperial". Provavelmente, Militão atribuía importância ao trabalho de Lièbert, pois traduziu parte considerável do livro para o

2. Esta literatura era basicamente em língua francesa e inglesa. Sobre estes manuais ver: MENDES, Ricardo. "Descobrimos a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da USP, 1991. pp. 83-130.

3. ALPHONSE, J. Lièbert. *La Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique. Contenant les découvertes les plus récentes*. Paris. Troisième Edition, / En vente chez l'auteur A. Lièbert / 6, Rue de Londres, 6 et chez tous les fournisseurs pour la photographie, 1878. A Poli-USP possui um volume da quarta edição "augmentée d'un appendice sur le gelatino-bromure."

português (4). Não é possível estabelecer quais eram as relações entre Militão e Lièbert, mas é de supor que ultrapassassem as relações de mero leitor/escritor: o nome da *Photographia Americana* pode ter sido emprestado ao estabelecimento do francês. Além disto, Militão em sua viagem à Europa, em 1878, traz cartões de visita tirados na oficina do francês, o que demonstra, ao mínimo, algum contato pessoal (5).

Photographie en Amerique é uma descrição meticulosa do funcionamento e da instalação de uma oficina fotográfica, chegando a citar detalhadamente o projeto arquitetônico de seus edifícios e de como deveriam ser distribuídos os objetos dentro destes espaços. Ele descreve, por exemplo, quais as medidas e os formatos das aberturas de luz nas salas de poses e sugere diversas formas para a construção destes salões; no caso da disposição dos objetos dentro das oficinas, indicava a posição que as estantes, mesas e recipientes deveriam ocupar dentro do quarto escuro utilizado para a manipulação do negativo. Porém, se sua descrição da instalação e organização da oficina fotográfica obedecia a esse rigor, o mesmo não ocorre quanto à elaboração das poses. Sua preocupação maior era com a parte

4. Esta tradução ocupa parte do *Diário de Correspondência Comercial* de Militão sendo escrita em suas páginas finais. Duas partes do livro foram traduzidas: a primeira segue até a p. 50, no capítulo que aborda a construção de um salão de poses; a segunda parte da tradução é do capítulo sobre objetivas. Militão ignorou, na tradução, o capítulo sobre composição de retratos.

5. LAURITO, Ilka. Op. cit.

técnica e com a organização das possibilidades para otimizar o trabalho e os resultados obtidos. No caso do retrato, sua ênfase é para o domínio técnico da quantidade de luz e dos equipamentos que podiam ser utilizados nesta tarefa, preterindo uma discussão sobre a forma como as pessoas deveriam se apresentar diante das câmaras.

O livro de Lièbert é um manual que pode ser dividido em três partes. Em uma das partes, faz uma explanação sobre a técnica e como deveriam ser executados os diversos processos fotográficos: era uma discussão sobre os equipamentos, abordando os diversos tipos de máquinas fotográficas, objetivas, acessórios e produtos químicos, fornecendo inclusive uma relação dos materiais necessários para o funcionamento de uma oficina fotográfica. Numa segunda parte, discorre sobre a instalação da oficina fotográfica, o salão de poses com paredes e teto de vidro para permitir a penetração de luz, os locais para manipulação dos produtos químicos, assim como, os locais para a revelação dos negativos. Ainda nesta segunda parte, pode-se incluir uma descrição de como fabricar alguns dos acessórios necessários à oficina. A terceira parte trata da elaboração do produto fotográfico: como deveria ser disposta a pose no retrato, quais os critérios estilísticos que deviam ser seguidos, o que era para ser realçado ou atenuado num retrato, além de comentários sobre fotografias exteriores e reproduções fotográficas.

Um manual de teoria fotográfica apresenta idéias que nem sempre são adotadas nas práticas cotidianas dos fotógrafos. Porém, como qualquer teoria, só pode ser formulada a partir de experiências: Lièbert era um fotógrafo francês com oficina à rue de Londres, nº 6, em Paris, e o seu livro, com certeza, foi produzido a partir de uma reflexão sobre suas próprias vivências dentro desta oficina fotográfica. Para estes artistas/profissionais, o domínio e o conhecimento da técnica era um ponto crucial e essencial. Sem o conhecimento de câmaras fotográficas, objetivas, emulsões, controle de luz, tempo de sensibilização dos clichês, etc., tornava-se impossível a uma pessoa executar um retrato na segunda metade do século XIX. Por isso, boa parte do livro de Lièbert foi dedicada a estas questões e também por isso Militão ignorou em sua tradução a parte do livro dedicada à composição de retratos. Se a elaboração destes retratos podia ser apreendida no dia-a-dia de um salão de poses, o mesmo não pode ser dito dos elementos técnicos. Nenhuma oficina fotográfica possuía todas as objetivas para saber a que melhor se adaptava a uma determinada situação. Este é um conhecimento que só podia ser adquirido em catálogos e manuais técnicos ou através dos relatos de companheiros de ofício.

Foi com estas preocupações que Lièbert escreveu seu tratado sobre fotografia. Diz ele, na apresentação do livro, que a primeira edição fora consagrada ao desenvolvimento da

parte técnica fotográfica e que havia negligenciado os temas de composição dos retratos. Porém, como este tema era de grande importância para os fotógrafos retratistas e para que estes pudessem produzir verdadeiros trabalhos artísticos, acrescentou às outras edições uma discussão sobre o assunto. Ora, o acréscimo deste tema ao livro ocorre justamente pelo fato de a fotografia passar a ser a técnica principal para a execução de retratos, mais do que isto, por ser este o seu principal uso. Foi através do retrato que a fotografia, a princípio, se disseminou pela sociedade, tendo por isso se tornado conhecida e possuída por muitos. Assim, em um primeiro momento, o interesse pelos manuais fotográficos residia na possibilidade de domínio desta técnica, e os objetivos deles eram exclusivamente ensinar os meios pelos quais ela poderia ser manipulada. A partir deste momento de desvendamento da técnica, a fotografia passou a ser largamente utilizada para a confecção de retratos - fotógrafos tornaram-se sobretudo retratistas - e, desta forma, qualquer manual fotográfico que se pretendesse completo teria que, inevitavelmente, abordar o tema de composição de retratos em suas páginas. Portanto, estas duas edições de *Photographie en Amerique* são um indicativo da forma pela qual a técnica fotográfica se disseminou pela sociedade e de como, no início, os fotógrafos a utilizaram.

A segunda edição de *Photographie en Amerique* destina vários capítulos aos métodos de construção e montagem de uma

oficina fotográfica voltada para o retrato. Lièbert afirma que nestas oficinas o salão de poses é a dependência principal, por ser o local em que são produzidos os retratos e, portanto, deveriam ser espaços planejados adequadamente. O item fundamental a ser seguido para se obter um bom salão de poses, segundo o autor, era garantir a entrada de uma grande quantidade de luz, pois este era o principal elemento para a composição de um retrato.

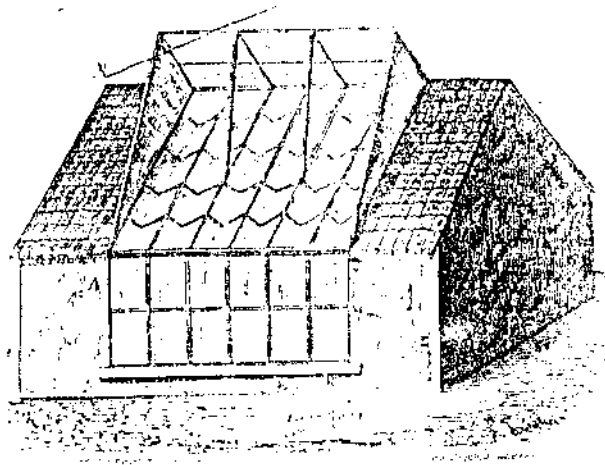
Desta forma, Lièbert dedica, à iluminação, boa parte das páginas destinadas à construção e montagem de um salão de poses, a explica detalhadamente como deveria ser construída uma sala de poses amplamente envidraçada para que a luz penetrasse em abundância e como, por meio de refletores, a luz podia ser corretamente distribuída sobre o modelo. Muitos fotógrafos, segundo Lièbert, ignoravam esta questão, utilizando janelas simples para a captação da luz, ao contrário de possuírem amplas aberturas que possibilitassem receber luminosidade de diversas direções. Entendia Lièbert que, procedendo a uma distribuição perfeita de luz sobre o modelo a ser fotografado, era possível realçar suas características fisionômicas, alcançando maior fidelidade no retrato. Dominar a luz para a produção de retratos artísticos era, inclusive, o que marcaria a diferença entre um bom fotógrafo e um simples manipulador de máquinas, entre um profissional artista e um mero produtor de imagens:

La lumière étant un instrument docile dans le mains de celui qui sait l'employer e la distribuer avec itelligence, on distinguera bien vite le véritable artiste de celui qui opère machinalement, sans goût et sans talent (6).

Se a luz era fundamental para se obter um bom retrato, devia-se garantir a sua presença. Neste período não se contava com técnicas avançadas de iluminação artificial e, portanto, a luz utilizada para a fotografia tinha de ser, quase que exclusivamente, a natural. Por isto, o salão de poses deveria possuir amplas aberturas envidraçadas que permitissem a entrada da luz do dia: aberturas feitas tanto nas paredes, para que a luz entrasse pela lateral, quanto no teto, para que ela penetrasse sobre o modelo. Um bom salão de poses deveria ter no mínimo 12 m de comprimento por 6 m de largura, e uma altura de 2,30 m. As janelas deveriam descer levemente inclinadas desde o teto, e ir em linha reta até o chão, tendo a altura total de 5 m e 8 m de comprimento, preenchidas com vidros despolidos (opacos) e transparentes. Lièbert estabelecia, ainda, que a construção destas vidraças deveria ser executada de acordo com o sentido do sol; para o hemisfério sul, na face norte do edifício. Caso a oficina fotográfica se localizasse próxima a outras edificações, o salão de poses deveria ser construído em um andar superior às outras construções, para que a penetração da luminosidade não fosse atrapalhada em

6. ALPHONSE, J. Lièbert. Op. cit. p. 71. A luz sendo um instrumento dócil nas mãos daquele que sabe emprega-la e distribui-la com inteligência, distinguir-se-a bem rapidamente o verdadeiro artista daquele que opera maquinalmente, sem gosto e sem talento.

seu caminho direto. Outra vantagem deste tipo de construção envidraçada era evitar que a oficina fotográfica interrompesse suas atividades nos períodos do ano em que o sol era mais tênue, já que as amplas janelas garantiam luminosidade suficiente por todo o ano.



Lièbert, La Photographie en Amerique, p.48.

O principal problema que Lièbert apontava neste salão de poses envidraçado era a penetração de luz excessiva sobre o modelo a ser fotografado - o excesso de luz prejudicava tanto quanto a sua ausência, ocasionando incômodo nos olhos e provocando retratos nos quais os retratados assumiam uma postura ridícula, com olhares displicentes, perdendo toda a "expressão" e "naturalidade". Além disso, o retrato ficava com uma cor acinzentada e com a imagem inexpressiva. Era

importante perceber que não apenas a presença da luz garantia bons resultados em uma sessão de retratos; ela tinha que ser dosada e distribuída com inteligência: nem menos nem mais luminosidade, a quantidade certa para que os traços do cliente encontrassem sua harmonia.

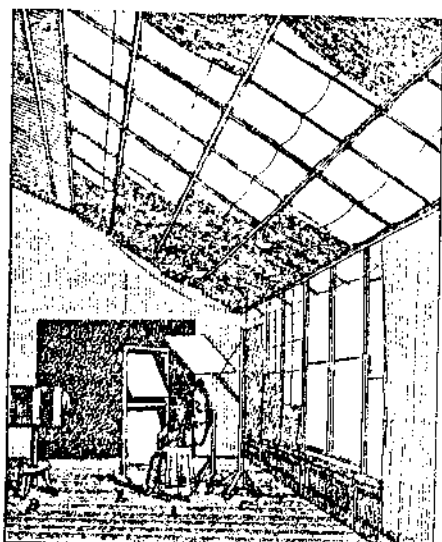
Para proceder à distribuição exata de luz sobre o modelo, o fotógrafo deveria controlar a entrada da luminosidade na sala recorrendo a equipamentos e acessórios especificamente planejados para a iluminação do retrato. As vidraças deveriam possuir cortinas móveis que seriam deslocadas conforme a posição da luz exterior, e o arranjo da luz, sobre o cliente, deveria ser feito por refletores e aparadores que direcionavam ou bloqueavam a luz. Conforme o efeito que se planejava dar ao rosto ou no corpo do retratado, direcionava-se pontualmente a luminosidade captada por esses acessórios. Os refletores podiam ser planos ou côncavos, conforme se desejasse espalhar ou concentrar a luz; já os aparadores serviam para projetar sombras no modelo, atenuando, assim, alguns de seus traços, além de ajudar a diminuir a quantidade de luz em dias de muito sol.

A utilização destes aparadores e refletores garantia ao fotógrafo uma variedade de composições de poses. Cada espécie de retrato requeria uma iluminação diferente; portanto, esses acessórios, ao distribuírem luz sobre os clientes, garantiam não apenas claridade suficiente para

fixar a imagem, mas também a possibilidade de transformar as pessoas naquilo que imaginavam para a sua representação. A luz poderia embelezar ou enfear o modelo conforme fosse distribuída: a mesma luz que embelezava um rosto masculino enérgico, tornava feio o rosto de uma mulher com traços suaves ou o de um garoto. Nos casos de traços fisionômicos mais tênues, por exemplo, era preferível utilizar uma luz vertical que realçava os traços da pessoa; mas esta mesma iluminação deveria ser evitada nos retratos de pessoas que possuíssem traços salientes.

Para auxiliar a iluminação na sua função de destacar ou omitir características físicas da pessoa, o fotógrafo deveria posicionar sua câmara com exatidão, escolhendo o ângulo em que iria fixar seu cliente. Era essencial combinar iluminação e ângulo para conseguir perfis insinuantes ou olhares singelos. Acompanhemos, a seguir, alguns dos exemplos mencionados no livro de Lièbert, para melhor compreender como, a partir de um jogo de luz e da escolha do ângulo era possível produzir diferentes expressões. Observe-se, por exemplo, a posição dos refletores e dos aparadores em relação às vidraças, de que modo era feita a distribuição de luz sobre o modelo, assim como a posição da câmara para captar todo o efeito produzido pela iluminação: na primeira figura, existe um aparador que projeta sombra nas costas da modelo, um refletor que projeta uma luz meio lateral, e um fundo que esconde a luminosidade e compõe a parte de trás do

retrato, ajudando na concentração de sombras nas costas do modelo; a câmara, oposta a esta montagem, focaliza costas e perfil da mulher:



A posição dos acessórios e o resultado obtido.

Luz, sombra, aparadores, refletores, rosto levemente inclinado, objetivas fotográficas: uma combinação de técnicas que proporcionava a fotógrafos e clientes reproduzir a realidade conforme a vontade de um ou de outro. Baudelaire dizia sobre a fotografia em 1859: "agradecemos-lhe que seja a secretária e o arquivo de todos aqueles que, pela sua profissão, precisam de uma absoluta exatidão material (...) mas coitados de nós se permitíssemos que ela se imiscuisse nos domínios do impalpável e do imaginário"

(7). Nem em um simples retrato - a reprodução do próprio rosto -, a fotografia conseguiu escapar aos domínios do impalpável, da recriação da própria realidade testemunhada. O que nos faz pensar o quanto é falsa a concepção da fotografia como reprodução da realidade, como é também pura balela a idéia de uma realidade incontingente: esta é recriada, como nos retratos, conforme as condições materiais e imateriais que se possui ou se escolhe. Em outras palavras, realidade e retrato são concretizados conforme os sonhos, desejos e posses materiais das pessoas.

E já que estamos falando de recriar a realidade e criar retratos, outro elemento de composição das "verdades" destas imagens eram os fundos que iam às costas do retratado, Lièbert recomendava que fossem móveis para que pudessem ser trocados de cliente para cliente, com o objetivo de alcançar maior harmonia entre retrato e retratado, e por isso a oficina deveria possuir vários destes acessórios/cenários. Estes fundos podiam ser de dois tipos: pintados, recriando um cenário imaginário, ou apenas lisos. Em ambos os casos, devia-se tomar cuidado com as cores, porque elas produziam tonalidades diferentes de cinza nos retratos. Quanto aos cenários, eram mais recomendados para retratos de corpo inteiro, quando as possibilidades de composição entre retrato e retratado eram maiores, pois, nem sempre, segundo Lièbert, os cenários eram agradáveis aos olhos de quem os

7. *Apud*: PAZ, Otávio. 'Instante e Revelação', *In*: BRAVO, Manuel Alvares. *Fotografias*. México, Imprenta Madero, 1985.

via. Quando os retratos eram de busto e de meio corpo, era preferível utilizar fundos lisos e coloridos que ocupavam a parte do corpo enfocada durante a sessão de retratos, provocando uma harmonia maior na imagem.

Ils seront peints en décors, mais en grisaille seulement, en accentuant un peu les premiers plans; ils pourront figurer: 1º un intérieur de salon; 2º un jardin avec statue, une serre, un parc; 3º un port de mer; 4º un champ de bataille ou un champ; 5º un paysage quelconque; 6º un monastère, etc., etc., toutes vues allégoriques qui forment un tableau charmant et qu'on peut approprier au personnage que veut reproduire son portrait avec les emblèmes de la position qu'il occupe (8).

Até agora tratamos dos acessórios, julgados necessários por Lièbert, para se alcançar um bom resultado nas composições de retratos. Resta ainda toda a discussão sobre como se devia construir a pose do modelo, a maneira pela qual o cliente se postaria para ser retratado: pés, mãos, braços, rostos, pernas tinham que ser distribuídos, da mesma forma que os equipamentos, para compor a pose desejada. Esta era a primeira etapa de uma sessão de retratos: apenas depois de ajeitar o corpo era que os equipamentos podiam ser ajustados. Este era um dos motivos da necessidade de se utilizar, nas sessões de retratos, ferros de apoio ao corpo

8. ALPHONSE, J. Lièbert. OP. cit. p. 57. Eles [fundos] serão pintado com decoração, mas apenas em grisalha, acentuando um pouco os 1º planos; eles poderam representar: 1º um interior de salão; 2º um jardim com estatuas, uma estufa, um parque; 3º um porto marítimo; 4º um campo de batalha, um campo; 5º uma paisagem qualquer; 6º um monastério; etc., etc., Todas as vistas alegóricas que formam um quadro sedutor e que podemos associar ao personagem que quer se reproduzir em retrato com os emblemas da posição que ele ocupa.

ou balaustradas, colunas, poltronas e cadeiras. Sem eles, o retrato seria uma tarefa muito difícil. Imagine o leitor a situação: o cliente junto com o fotógrafo escolhe determinada pose para se retratar; demoram um certo tempo para ajeitar o corpo à pose pensada; somente após isto é que o fotógrafo pode arrumar seus refletores, aparadores, fundo e câmara e, enquanto isso, o cliente não pode se mexer, pois iria alterar iluminação e, principalmente, o foco da máquina. Vocês se lembram que o marquês, do início do capítulo, suou em grossas bagas durante seis minutos para o fotógrafo retratar a roseira? Este não é o tempo de fixação da imagem no clichê, mas o tempo entre o término da pose e o término da fixação. No entanto, seis minutos é muito tempo para se ficar absolutamente parado: tente, o leitor, experimentar.

Si l'étude de l'éclairage est indispensable pour rendre avec justesse l'expression de chaque physionomie et pour mettre en relief ce qu'il y a de beau dans le visage humain, le choix de la pose n'est pas moins important, au point de vue de la ressemblance générale (9).

Havia três formas possíveis de enquadramento: de corpo inteiro, meio corpo e busto, e dentro destas variações, o profissional deveria propor a composição da cena. O retrato de corpo inteiro era o mais difícil de se executar, pois era

9. ALPHONSE, J. Lièbert. OP. cit. p. 83. Se o estudo da iluminação é indispensável para fornecer com exatidão a expressão de cada fisionomia e para salientar o que existe de belo no rosto humano, a escolha da pose não é menos importante do ponto de vista da semelhança geral.

o que possibilitava maiores informações sobre o modelo e, por isso, requeria maiores cuidados. Era preciso preocupar-se com todo o corpo ficasse em foco, principalmente o rosto, os pés e as mãos. Da mesma forma, era preciso atenção para a posição de cada parte do corpo: como as mãos iam permanecer, como eram postadas as pernas e, também, a expressão do rosto. Além disso, um retrato de corpo inteiro normalmente utilizava objetos cenográficos que precisavam estar de acordo com o retratado, sem que isto poluísse muito a imagem. Este tipo de composição era a que oferecia o maior número de variedades.



Os retratos de meio corpo e de busto ofereciam um conhecimento menor do cliente e, por não utilizar a parte inferior do corpo, diminuían as possibilidades de poses além de restringirem a utilização dos cenários. No entanto, recomendava Lièbert, a preocupação com este tipo de retrato não deveria ser menor. O rosto era a parte mais importante neste tipo de composição: era ele que retinha todas a informações e, por isso, deveria sugerir, junto com a parte superior do corpo, as características físicas e sociais do modelo. Em outras palavras, neste tipo de retrato, era no rosto e no busto que residiam todos os códigos de representação do cliente e, portanto, deveriam reproduzir sua condição. Nestes retratos de meio corpo e busto, a iluminação era um dos instrumentos principais de composição, pois como enfatizava o autor do manual, ocultava ou realçava os traços fisionômicos do retratado.



Além destas representações individuais, o fotógrafo deveria ter conhecimento de composição de retratos para grupos de pessoas, pois esta era uma demanda freqüente, e representavam uma dificuldade muito maior: a pluralidade de rostos e gostos trazia um grande desafio ao fotógrafo que era de combinar diferentes idades, alturas, sexos e fisionomias de uma forma harmoniosa. Neste caso, dever-se-ia procurar a simplicidade, organizando o grupo de maneira a balancear as diferenças, tarefa na qual o fotógrafo deveria observar determinadas regras. No retrato de duas pessoas, podia-se atenuar a altura colocando a mais alta sentada em uma cadeira, com a outra atrás, apoiada sobre as costas da cadeira; no caso de duas crianças, uma podia ser colocada ao lado da outra, com a menor enlaçando seu braço em torno da maior, para dar à pose uma sensação carinhosa. Em um grupo de três pessoas, duas podiam ser colocadas sentadas, e a terceira em pé, entre os outros dois, compondo a cena triangularmente. Mas a quantidade de variações nestes retratos de grupos eram tão grandes que Lièbert termina apenas por dar um conselho: é o gosto artístico que deve reger a sua composição.



Para realizar um bom retrato, Lièbert considerava que o fotógrafo tinha que buscar representar o retratado de sua forma habitual, com características do ambiente vivenciado por esta pessoa. Para atingir-se este objetivo, a primeira coisa a fazer era representar adequadamente a idade, estatura do modelo e elementos de seu cotidiano; em segundo lugar, destacar aquilo de que mais se orgulhava o retratado no seu dia-a-dia e, por fim, evitar posturas estudadas com ares elaborados e rígidos, devendo-se orientar o cliente para fazer poses que lhe eram habituais.

O grande segredo para se construir esta naturalidade seria distrair o cliente, fazendo-o esquecer que estava ali para se retratar, animando-o a fazer as expressões mais leves possíveis. Para isto, valia uma conversa com o modelo com o objetivo de despertar nele o sentimento que desejava ver reproduzido na imagem: eram estes sentimentos interiores que deveriam compor a pose. Desta forma, estava garantido um retrato com feições íntimas e sinceras, dando maior veracidade à imagem. Alcançar este objetivo significava ter um retrato animado e com vida ou, ao contrário, possuir um retrato convencional com poses matemáticas e medidas, sem nenhuma qualidade artística.

Dizia, também, Lièbert que num salão de poses se reproduzia um ser vivente e não uma estátua fria e inanimada. Humanizar o cliente era uma tarefa do fotógrafo que, com sensibilidade, deveria perceber os elementos mais importantes do retratado para que, assim, pudesse propor este ou aquele tipo de composição. No entanto muitos fotógrafos, segundo Lièbert, pediam a seus clientes para sorrir e orientavam a direção de seu olhar, determinando a expressão com que o cliente deveria "aparecer". Segundo Lièbert, era preciso tomar muito cuidado com estas orientações, porque podiam provocar uma composição artificial, fazendo com que o modelo assumisse uma postura que não lhe era comum. A atitude correta era estimulá-lo para que ele próprio encontrasse a sua forma "natural" de

representação. Com isto, o fotógrafo conseguiria executar um retrato que fugia das representações tristes e rígidas que pouco diziam a respeito dos retratados.

De toda esta discussão desenvolvida por Lièbert em seu tratado sobre fotografia pode-se, a princípio, depreender algumas conclusões sobre o papel que fotógrafos e clientes desempenhavam na elaboração da cena. O conhecimento Técnico era função exclusiva do fotógrafo: somente uma pessoa que por muitos anos houvesse se dedicado ao conhecimento de diversos equipamentos e acessórios teria condições de viabilizar a realização de um retrato. Acompanhamos, nas páginas anteriores, um emaranhado de apetrechos que viabilizavam o ato de retratar; porém, são apenas instrumentos e, como tal, requerem conhecimento específico para a sua manipulação.

Mas o domínio do funcionamento de câmaras e refletores não garantia por si só a execução ideal de um retrato; era necessário o conhecimento de normas estéticas e estilísticas para efetuar trabalhos com qualidade artística. Os equipamentos técnicos apenas serviam para viabilizar códigos artísticos. Portanto, o conhecimento técnico do fotógrafo ia para além do domínio dos equipamentos, eram os conhecimentos teóricos que o ligavam à arte como composição de cenário, iluminação e perspectiva.

Podemos recorrer a outros manuais para compreender melhor alguns desses códigos; utilizados na composição das poses dos retratos, e observar ainda mais esta estreita ligação entre arte e técnica que marca o trabalho destes profissionais. Técnica que garantia não só a possibilidade de exercer o ofício, mas também um outro elemento de atração para a clientela: a posse de um objeto executado por um artefacto capaz de expressar a modernidade; servindo para uns como diversão, transporte, otimização do cotidiano, etc. e, para outros, como possibilidade de concretizar um ofício. Onde, neste nosso caso, a técnica é apenas um instrumento para exercitar a arte, como pretendiam homens como Lièbert.

Henry Hunt Snelling, autor de um outro manual de fotografia (10), dizia que, para se obter uma pose "graciosa" e "cômoda", era preciso que os olhos do modelo estivessem fixados em um ponto acima da máquina fotográfica e levemente desviados para o lado. Era importante que o olho nunca estivesse direcionado à máquina, pois dava ao retratado ares tolos, espantados, carrancudos e doentios. Já John Towler (11) julgava que a melhor forma para se obter um retrato era posicionar o modelo apoiado a algum objeto, balaustrada ou pilar, ou sentado, evitando-se, ao mesmo

10. SNELLING, H. H. *The History and Practice of the Art of Photography*. New York, G. P. Putnam, 1849. Edição fac-similar por Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1970. Apud: MENDES, Ricardo. Op. cit. p. 103.

11. TOWLER, John. *The Silver Sunbeam*. New York, Joseph H. Ladd, 1864. Edição fac-similar por Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1974. Apud MENDES, Ricardo. Op. cit.

tempo, que as suas mãos estivessem repousadas ao colo ou penduradas pelo dedão em bolsos da calça ou do colete: esta composição tornaria ridículo o retratado, caindo na vulgaridade massificada que levava os retratos a serem sempre semelhantes uns aos outros. Towler afirmava que o único elemento possível para distinguir um retrato de outro era a variedade das poses:

Belo e jovem, bonito e feio, o humilhado e o jubiloso, todos estavam cobertos com a mesma pele, todos foram agrupados ou pousaram com as mesmas vestes. Acima de tudo, esforça-se ao menos para produzir uma variedade de posições e parafernália nos respectivos membros de uma mesma família, de outro modo suas fotografias não serão melhores do que a pintura da família do Dr. Goldsmith em Vicar of Wakefield, onde se vê uma laranja na mão de cada elemento (12).

Na tentativa de diferenciar um retrato do outro, para Towler, valia recorrer à cenarização, representando o cliente tocando piano, em paisagens bucólicas ou no convés de num navio, livrando-os assim do "constrangimento" de cenas cotidianas que padronizavam o retrato. Estas representações, completa Towler, não faziam perder a característica artística da fotografia, desde que os cenários fossem bem elaborados.

12. TOWLER, John. *The Silver Sunbeam*. New York, Joseph H. Ladd, 1864. Edição fac-similar por Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1974. Apud MENDES, Ricardo. Op. cit., p. 115



Nestas diversas opiniões acerca de como compor o retrato dentro do salão de poses, podemos encontrar alguns pontos comuns. Todos são unânimes em apontar que a composição do retrato deve escapar às poses elaboradas que não estejam respaldadas na vida do próprio cliente. A realidade é retratada mesmo quando se utiliza a cenarização, pois este artifício serviria apenas para realçar os sentimentos interiores do retratado: se, por um lado, projeta-o para uma representação fantasiosa, descolada da realidade, por outro, está respaldada em seus sonhos e na forma que deseja ver a sua imagem representada. Fantasia e realidade são dois valores equivalentes quando se trata de

arranjar elementos para que um sujeito possa elaborar a sua própria imagem.

Dar veracidade a este conjunto de representações significa elaborar poses onde a "naturalidade" é o quesito principal. Grosso modo, trata-se de "vender o peixe" da melhor forma possível, fazendo o outro acreditar que o que vê à sua frente é a pura expressão da verdade, já que a familiaridade com que a pose está fixada é a maior prova da intimidade entre a representação e a vida real. Em outras palavras, é fazer o outro acreditar que o que está representado na foto faz parte do seu próprio dia-a-dia. Um retrato que tem como cenário a mesa de um bar, desde que seja representada com familiaridade, faz crer ao outro que é este o ambiente natural do retratado, não passando ao observador a menor dúvida sobre se o retratado sairia melhor representado, afinal, num cenário bucólico...



Quando estas regras não eram seguidas, o retrato caía na impessoalidade ou na vulgaridade, podendo ser tanto o retrato de um como o de outro qualquer. É esta capacidade de fugir à massificação que distinguia um fotógrafo do outro e que outorgava, a um profissional, o reconhecimento devido ao "artista", marcando a diferença entre um simples operador de máquinas e o profissional que elaborava seu ofício, detendo-se em cada tarefa com a preocupação de operacionalizá-la conforme sua especificidade. Fugir à massificação seria, nestes manuais, a principal tarefa de um bom fotógrafo e, para isso, ele necessita do conhecimento da técnica, mas, sobretudo reflexão sobre o seu trabalho:

Observar e lembrar!
Experimentar e lembrar!
Se você fez um erro, lembre-se!
Ou teve sucesso, lembre-se! (13).

Entretanto, esta oposição entre a "naturalidade" e a "artificialidade" dos retratos, conforme os métodos de elaboração da imagem, pode ser interpretada a partir das suas condições de produção, afinal de contas, o cliente estava sujeito a ficar um longo tempo "amarrado" a ferros, sem poder mexer qualquer músculo. Esta situação colocava qualquer retrato muito próximo da artificialidade, simplesmente pelo fato de poder viabilizá-lo, visto que a

13. ESTABROOKE, E. M. *The Ferrotypes and how to Make it*. Cincinnati, O. e Louisville, KY., Gatchell & Hyatt, 1872. Edição fac-similar por Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1972. Apud MENDES, Ricardo. Op. cit. p. 120

fotografia ainda não era um instantâneo. Desta forma, o discurso da "naturalidade" representava uma tentativa de fugir a esta condição de atrelamento à técnica e, assim, suplantar os limites impostos por ela.

A superação das condições impostas pela técnica era o que tornava a fotografia uma arte, dando a prevalência ao fotógrafo, enquanto criador. Por isso, nos manuais, o retratado é quase sempre designado como um "modelo" - sujeito passivo sobre o qual incide o gênio do artista. Contudo, estes manuais esqueceram-se que isto eram "artes" de um negócio, onde a intervenção do freguês era inevitável, transformando o fotógrafo em um técnico, em um profissional que possuía o domínio dos instrumentais necessários para a concretização de uma vontade. É por isso que os retratos produzidos na oficina fotográfica não traziam a assinatura do fotógrafo. Como vimos, esta era uma arte voltada para a imortalização do cliente - a partir de seus anseios - e não o artista; portanto esta arte pertencia em vários sentidos, também, ao retratado.

Então, os retratos não se constróem apenas a partir dos conhecimentos do fotógrafo. Seu ponto inicial é a vontade do cliente em se fazer retratar. Os manuais, interpretados em suas entrelinhas, reforçam esta idéia: ao dedicar páginas e mais páginas às maneiras de se retratar e à ação do fotógrafo enquanto criador. A procura por retratos levou a maioria dos fotógrafos a exercerem o ofício de retratista,

tornando uma obrigação para a literatura especializada a reflexão sobre as formas de realização desta tarefa específica. Afinal, se não for pela presença de uma grande clientela à procura de retratos, como compreender a construção de espaços específicos para a arte de retratar, como os salões de pose envidraçados? Ou então, se não for pela massificação do retrato, como compreender a discussão que procura sensibilizar o fotógrafo retratista para o domínio de conceitos estéticos?

Como temos insistido aqui, a fotografia foi a técnica que viabilizou, para um grande número de pessoas, a posse de uma imagem "real", fixada para a eternidade. Muitas pessoas procuravam uma oficina fotográfica com a vontade de ver sua fisionomia fixada num pedaço de papel. Os tratados de fotografia nos remetem para esta procura, mas sugerem, também, que estas pessoas possuíam **apenas a vontade** de serem retratadas e delas não se podia esperar nada mais além da disponibilidade para permanecerem seis minutos imóveis diante das objetivas e atadas a ferros.

Nos manuais de fotografia, o cliente sempre aparece como um modelo, algo a ser fotografado, um objeto. Certamente, o fotógrafo não esperava do retratado a familiaridade com a técnica fotográfica e nem que dominasse os códigos estéticos e estilísticos de composição dos retratos, julgando, portanto, difícil a sua intervenção na hora de elaborar a cena. A expectativa do fotógrafo era de

sempre encontrar um sujeito acuado pela presença da técnica e nervoso pela situação em que se encontrava. Por isso, Lièbert os aconselhava a tentar deixar o retratado à vontade, numa conversa inicial, na qual o fotógrafo deveria estudar o cliente e encontrar a forma ideal para retratá-lo. Tratado como um verdadeiro coitado, o cliente parece inexistente, sem vontades, sem caprichos: uma presença ignorada para planejar a composição de seu próprio retrato. Os manuais nos ensinam que compor um retrato é atributo da sensibilidade do fotógrafo, enquanto possuidor e detentor dos conhecimentos da técnica.

2.0 RETRATADO: UM MODELO INDÓCIL

Mas releveamos esta inexistência do retratado, pelo menos por enquanto, e fiquemos com a idéia inicial de que as pessoas procuravam as oficinas fotográficas desejosas de algo, desejosas dos retratos que eram oferecidos nestas casas de diversas formas. Nos textos dos anúncios de qualquer oficina fotográfica, entre 1862 e 1886, a mensagem que mais se repete é a oferta de cartões de visita. Nos *Albuns de Retratos da Photographia Americana*, a maior parte dos serviços executados referem-se a este artigo (14), e não

14. Embaixo dos contatos fotográficos destes *Albuns*, além do número, consta uma marcação: em geral, aparece uma letra "d"; mais esporadicamente aparece "r" e raramente inscrições como "não pagou", "131 clichês", "não gostou". Suponho que estas marcações se refiram ao serviço executado, com o "d" indicando "duzia", que era a

exagero afirmar que a febre do retrato teve, no cartão de visitas, o seu principal produto.

Um cartão de visita tinha, em média, 10 cm x 6 cm e, caso o fotógrafo não conseguisse diferenciar o cliente através da pose, ele poderia recorrer a diversas alternativas de acabamento destes retratos. O cartão de visitas consistia no papel fotográfico colado (prensado) sobre um papel cartão que variava de qualidade e desenho. No inventário da *Photographia Americana* encontramos relacionados diversos tipos destes papéis: eram cartões denominados como "imperial", "phantasia", "victoria", "bijou" (15). Estes cartões eram importados, possuíam um formato retangular, diferentes gramaturas e vários motivos decorativos: os mais utilizados eram os que tinham traços coloridos pelas bordas do cartão (Militão chamava estes traços de elipse); já outros cartões traziam apenas frisos; caso o cliente preferisse um retrato com maiores detalhes poderia optar por cartões com desenhos que imitassem relógio cuco, ou molduras. O papel fotográfico poderia ser colado em cima deste suporte de forma plana ou destacada, ficando a

quantidade básica de reprodução do cartão de visita.

15. *Diário de Correspondência Comercial*. Inventário da *Photographia Americana* em 31.10.85. No inventário consta o preço de custo deste produto e quantidade que a *Photographia* possuía em seu estoque: 100 carteiras para bombe, 6\$000 o cento; 1 resma e meia de papel chupão, 6\$500 a resma; 4200 cartões victoria para ferrotipia, 9\$200 o milheiro; 2700 cartões bijou, 9\$200 o milheiro; 1000 cartões a phantasia, 3\$300 o cento; 200 carteira para cartão imperial, custavam 8\$000; 200 cartões grande para phantasia, 11\$000 o cento; 100 papéis para abertura, 1\$000 o cento.

imagem em relevo, a qual poderia ser ovalada, ocupando apenas o centro do cartão, ou então retangular, ocupando quase toda a totalidade dele. Neste caso, o retrato poderia ir perdendo-se em efeitos de esmaecimento, assumindo um tom enevoado. Além de todas estas opções, o cartão de visita poderia vir envolto em papel de seda e capa, ou então em algum tipo de estojo.

Porém, a característica principal do cartão de visita não é, toda esta sua possibilidade de acabamento, mas sim o fato de ser vendido nas oficinas e procurado pelos clientes a dúzias. As pessoas não iam a uma casa de retratos, neste período, para possuírem um objeto único que pudessem deixar exposto na sala da casa: iam em busca de uma porção de retratos. Meia dúzia, uma dúzia, duas dúzias... leva-se o próprio rosto em quantidade, e deixa-se os clichês nas oficinas para buscar, depois, um novo conjunto (16). É esta a principal característica do cartão de visita: ser comercializado em quantidade. Com a fotografia, o retrato não só deixou de ser restrito a poucas pessoas, mas também, principalmente tornou-se um objeto que podia ser possuído a dúzias. De único e restrito a plural, o retrato percorreu um caminho de transformação de seus significados, deixando de ser somente um objeto que ostentava fisionomias pelas

16. Era comum constar, nos anúncios das oficinas e nas costas dos cartões de visita, a mensagem de que os clichês (negativos) seriam guardados para futuras reproduções. No caso da oficina de Militão eles eram guardados por dois anos. Como já vimos, os *Albuns de Retratos da Fotografia Americana* serviam, entre outras coisas, para o registro e a localização destes clichês.

paredes para, em tamanho diminuto e em quantidade, passar a intermediar as relações entre indivíduos.

Uma pessoa, com seu retrato em dúzias nas mãos, o distribuía para todas as outras com os quais desejasse ou mantivesse relações. Após saírem de uma oficina fotográfica com vários retratos, procuravam as pessoas de importância para si: distribuía e recebiam retratos de parentes, seduziam as pessoas com quem mantinham vínculos profissionais, impressionavam o ser amado. Desta forma, o retrato deixava de ser somente um objeto que ficava no próprio espaço e transmitia impressões apenas para quem o freqüentava. Pelo contrário, passava a adentrar em quantidade o espaço alheio e a representar e intermediar as relações existentes ou desejadas entre o retratado e o ofertado, reafirmando laços sociais e afetivos.

As cartas pessoais de Alvares de Azevedo, num período em que a fotografia ainda tateava seus novos usos, são vestígios que nos introduzem na compreensão destas trocas afetivas, sociais e culturais através da fotografia. Em 1848, Alvares de Azevedo era um estudante da Faculdade de Direito de São Paulo e trocava, constantemente, correspondência com seus pais que residiam no Rio de Janeiro. Em 26 de maio envia à casa de seus familiares uma encomenda que continha, em seu interior, cartas, uma caixa

de chá da "nobre paulicéa" e um retrato (17). Na carta para sua mãe, ele conta que, em São Paulo, "lavrou uma mania de Daguerreotypar-se (...). Não há estudante q. não se tenha retratado ou não pretenda retratar-se". Para ele, parecia uma doença de que todos haviam se contagiado: "a moléstia vai se espalhando e o médico vai lucrando".

A carta de Alvares de Azevedo, para além de atestar os primeiros momentos da febre fotográfica que se alastrava, deixa algumas pistas sobre este ritual de retratar-se. Os estudantes iam em grupo, e várias vezes, à oficina fotográfica. Lá, compunham as poses de diversas formas, tiravam retratos individuais e coletivos, guardando assim as cenas dos momentos de juventude. Este ato de se obter o retrato era descrito pelo poeta como um acontecimento, uma diversão ao modo festivo dos bailes:

Esse retrato meu não é o q. eu destinava pa. mandar-lhe eu tinha tirado um sozinho n'uma chapa do tamanho da q. vai - e portanto em ponto maior mas Tio José trocou-o pr. este q. nós 2 juntos tiramos depois - O meu primeiro está mto. parecido segundo dizem - até achão mto bonito - e esta à Byron - de capa - e tão romântico achou-se isto q. tudo agora quer tirar retrato de capa (...) (18).

Por enquanto, negligenciemos o fato de Alvares de Azevedo, um cliente, ter composto "à Byron" seu retrato. Apenas vamos realçar que, como Byron, Alvares de Azevedo era

17.AZEVEDO, Alvares de. *Cartas de Alvares de Azevedo*. Comentários de Vicente de Azevedo. São Paulo, Academia Paulista de Letras, 1976, pp. 76-78.

18.AZEVEDO, Alvares de. Op. cit. p. 76.

um homem de letras e não é ao acaso que a semelhança é procurada. Fiquemos também com o fato de o retrato "à Byron", escolhido para ser remetido aos seus pais, tenha sido trocado pelo Tio José por um retrato em que os dois aparecem juntos. Acompanhemos o resto da carta para ver como são trocados significados importantes para as pessoas através do retrato, neste caso uma troca afetiva, e que só se tornarão possíveis pela condição de reprodutibilidade da fotografia:

A remessa de meu retrato - como já dice (sic) na carta de Papai - segue-se q. Vmcê me mando o seu - e se quizer - tire o delle no mmo. quadro - q. ficará esse com dobrado valor (19).

Esta troca de retratos parece em nossos dias óbvia e corriqueira, mas só nos causa esta impressão por que é um destes atos que permanecem por muitos anos. É certo que se transforma, altera seus significados, aumenta ou diminui de importância e intensidade. No entanto, para Alvares de Azevedo, naquela época, a troca de seu retrato pelo de seus pais é uma grande novidade, coisa que ele a menos de dez anos não poderia sequer pensar em fazer: ficar em seu quarto contemplando as fisionomias de seus pais que estão longe. Ou contemplando a si mesmo, por isto quer se parecer com Byron, investindo em si a figura do poeta que reverencia. Esta é também a imagem que seus pais, quando o olharem a distância, vão reter. Mas Tio José (que era um companheiro de

19. AZEVEDO, Alvares de. Op. cit. p. 78.

faculdade) prefere que seus pais o olhem na sua companhia, constate a cumplicidade de ambos e imaginem as suas aventuras na cidade estranha.

Observe-se que este fato acontece em 1848, época do daguerreótipo, um processo de fixação da imagem que não permite reproduções: o retrato é ainda um objeto único e caro, se bem que mais acessível que a pintura. Imaginem todas as possibilidades que ele oferece após pouco mais de dez anos, no início do período de que estamos tratando, alçado às proporções de dúzias, sem contudo perder a novidade, pois era o momento em que começava a tornar sua posse possível a todos e ampliava suas possibilidades de uso. Não era à toa que o daguerreótipo era colocado dentro de um estojo, com veludo, protegido por vidro, enquanto o cartão de visitas era colocado dentro de álbuns, ao lado de vários outros retratos. Álbuns que ficavam, geralmente, nas salas para que todas as visitas pudessem observar a extensão das relações pessoais que os moradores da casa possuíam. Ver um destes álbuns era conhecer um pouco a dinâmica social e cultural daquela família. Vale a pena abrir um pequeno parêntese para conhecer os lugares e o que era feito com estes álbuns dentro de uma tranqüila casa de família.

Nos anúncios de leilões de residências cujos moradores deixavam a cidade, encontramos freqüentemente, porta-álbuns e porta-cartões entre os objetos leiloados. O sr. John Miller, por exemplo, leilou os objetos de sua casa em junho

de 1885 (20). Entre os móveis do salão nobre, aparecem gravuras sobre aço, esculturas de bronze, jarros da Índia, estereoscópio com vistas da Inglaterra e álbuns, porta-cartões de níquel cinzelado e um porta-álbuns de ébano lavrado. Já na casa de mlle. Sylvie Daydeé, em 1884 (21), na sala de visitas, ao lado de uma fosforeira, um estereoscópio com 150 vistas e dois quadros a óleo, havia um elegante porta-cartões. Em outra residência, em 1868 (22), a sala de espera possuía um porta-cartões. No leilão da casa do sr. Affonso Augusto de Oliveira (23), vemos que ele também, além de possuir porta-cartões na sala, mantinha nos quartos "bonitos álbuns para retratos".

Podemos imaginar o que representavam estes retratos nas salas das residências, ao lado de estereoscópios e outros álbuns, principalmente sabendo que era comum, a estas famílias, organizarem em suas casas reuniões entre amigos e parentes, sendo o lar um dos espaços mais utilizados para o entretenimento (24). A estereoscopia, por muitos anos, causou fascínio e não era para menos: pessoas que muitas vezes não haviam ultrapassado os limites de sua cidade podiam observar, pelas lentes do estereoscópio, paisagens de todo o mundo ou acompanhar diversas histórias fantasiosas. Pelas lojas de comércio da cidade, vendiam-se séries

20. *Diário Popular*, Anúncio, 11.6.1885.

21. *Diário Popular*, Anúncio, 25.12.1884.

22. *Correio Paulistano*, Anúncio, 11.7.68.

23. *Diário Popular*, Anúncio, 12.6.1885.

24. NEEDLELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. pp. 86-87.

temáticas de cartões para este aparelho, as quais, segundo, nos conta Maria Pessanha, podiam ser de "flores, animais, paisagens, cenas da vida cotidiana ou historietas imaginárias" (25).

O estereoscópio também era um fascínio garantido a todos, através de exposições públicas. Em 1868, na cidade de São Paulo, instalava-se um "Steorama Francez", que funcionava no Hotel das 4 Nações, das 10 horas da manhã até 9 da noite, cobrando ingresso a \$500 réis. Em sua programação de imagens constavam 32 vistas da Exposição Universal de Paris (1867) com imagens do Palácio de Exposições, suas dependências e as novidades da técnica mundial. Mas não eram apenas estas imagens que atraíam o público; outras cenas do mundo, e também do céu e do inferno faziam parte da programação do "Steorama":

Os monumentos, cidades e sítios mais notáveis da mundo; as montanhas da Suíça e da Sabóia (...) cobertas de neve; scenas populares de diversos povos da terra; scena jocosas e originaes do purgatório e do inferno. Satanaz com suas roupas e as suas obras; o juizo final. A tentação esquisita do nosso próprio Santo Antonio, os actos mais solemnes de nossa religião christã, enfim a paixão de nosso senhor Jesus Christo com as 14 estações da cruz (26).

25. PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O mundo em terceira dimensão*. Rio de Janeiro, M.E.A Pessanha, 1991, p. 14. O estereoscópio é um equipamento que com lentes duplas, proporciona às pessoas observar fotografias em tridimensão; suas imagens são produzidas em câmaras fotográficas especialmente planejadas para este fim.

26. *Correio Paulistano*, Anúncio, 22.2.68.

Detentor de toda esta fantasia, o estereoscópio era uma atração nas salas de visitas das residências. Suas imagens podiam ser vistas em seqüência, dando ritmo à história visualizada nos cartões de estereoscopia; por isto não seria absurdo sugerir que estes aparelhos eram, de certa forma, os antecessores do cinema e da televisão pois, além colocar em movimento as imagens ocupavam um espaço na sala, proporcionando diversão e entretenimento.

Ao lado do entretenimento proporcionado pela estereoscopia, ficavam os diversos álbuns, que eram observados nestes "saraus" de que a sala era palco. Neste período, pode-se dizer que havia uma mania de colecionar lembranças, organizadas em diversas espécies de álbuns: em um deles era possível guardar diversas vistas fotográficas, uma espécie de cartões-postais (27); outras imagens da cidade já vinham prontas em álbuns, como as fotografias da construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí ou o *Album Comparativo da Cidade de São Paulo* (28). Estes álbuns podiam ainda guardar desenhos, gravuras, litogravuras, e eram vendidos em várias casas comerciais. No entanto, não guardavam apenas imagens; podiam esconder autógrafos e

27. Em 1864, a livraria Garraux oferecia vistas fotográficas da cidade de São Paulo aos acadêmicos da Faculdade de Direito (*Correio Paulistano*, Anúncio, 9.11.1864); a *Photographia Americana*, em 1877, vendia vistas da estrada de ferro de Lisboa ao Porto (*Correio Paulistano*, Noticiário, 18.11.1877).

28. As vistas da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí eram vendidas na Carneiro & Gaspar (*Correio Paulistano*, Anúncio, 2.12.1870); já o *Album Comparativo da Cidade de São Paulo* (Op. cit.) feito por Militão Augusto de Azevedo foi colocado à venda em 1887 na redação do *Correio Paulistano* (*Correio Paulistano*, Anúncio, 11.8.1887).

dedicatórias de artistas e literatos, verdadeiras celebridades, freqüentemente assediadas para cederem a sua assinatura acompanhada de versos ou mensagens escritas (29).

Entre todos estes álbuns, o principal era o de retratos, mais íntimos da família, que reuniam as poses das pessoas da casa em diversas situações. As pessoas que gostavam de se retratar poderiam possuir, em seus álbuns, retratos tirados nos vários cenários das oficinas fotográficas, dando-lhes um ar de brincadeira. No entanto, não deixavam de possuir também poses sérias e respeitosas que tiravam para distribuir entre os conhecidos menos íntimos e em situações formais. Ao lado destes retratos, ia-se agregando a extensão da família, como pais, avós, tios e primos. Mas os álbuns não eram lugares exclusivos dos retratos familiares: junto a eles ficavam as fisionomias dos amigos, conhecidos, pretendentes, bajuladores, compadres, comadres, subalternos, parceiros de negócio, enfim, a imagem de todas as pessoas que faziam parte de alguma forma das relações pessoais da família.

Tais relações não eram expressas somente pelos rostos, mas também se completavam pelo que estava escrito no verso do retrato, mais um testemunho dos laços que ligavam seus possuidores. Um retrato ofertado deveria conter uma

29.Ver: PEREIRA, Leonardo A. de Miranda. *O Carnaval das Letras. Os literatos e as histórias de folia carioca nas últimas décadas do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, IFCH-UNICAMP, 1993, p. 16.

dedicatória, com o nome da pessoa que o enviava e o motivo pelo qual o fez:

Em signal de amizade offereço este retrato ao meu amigo Antonio de Andrada Almada (Ass. J. L. Nepomuceno) (30);

Carolina Serqueira offerece em signal de amizade e gratidão ao sr. Almada e família (31);

Ao amigo A. Hummel recordação dos bons tempos de Araras, e Campinas (32).

Gratidão, amizade, recordações dos bons tempos, sincera amizade, afeto e simpatia, são as palavras que acompanhavam os retratos, demonstrando os sentimentos e a cumplicidade, e mostrando por que as pessoas tiravam retratos e faziam questão de distribuí-los. Não era somente um ritual de mesuras, onde se expressavam algumas cordialidades para manter as aparências sociais; muitas vezes estes cartões iam para além destes gestos, eram objetos depositados na mão do outro para indicar admiração, confiança e afetividade.

Maria Georgina Aguirra era uma dessas pessoas que recebia cartões fotográficos com dedicatórias: de Tremembé, Georgina recebeu o retrato de uma pequena menina, que com certeza não escreveu a dedicatória "Offerecida a Exma. D. Georgina (...) e Fa. em signal de amizade e gratidão. (...) [ass.] Arlinda Satyna das Chagas" (33); a amiga Laura E. O.

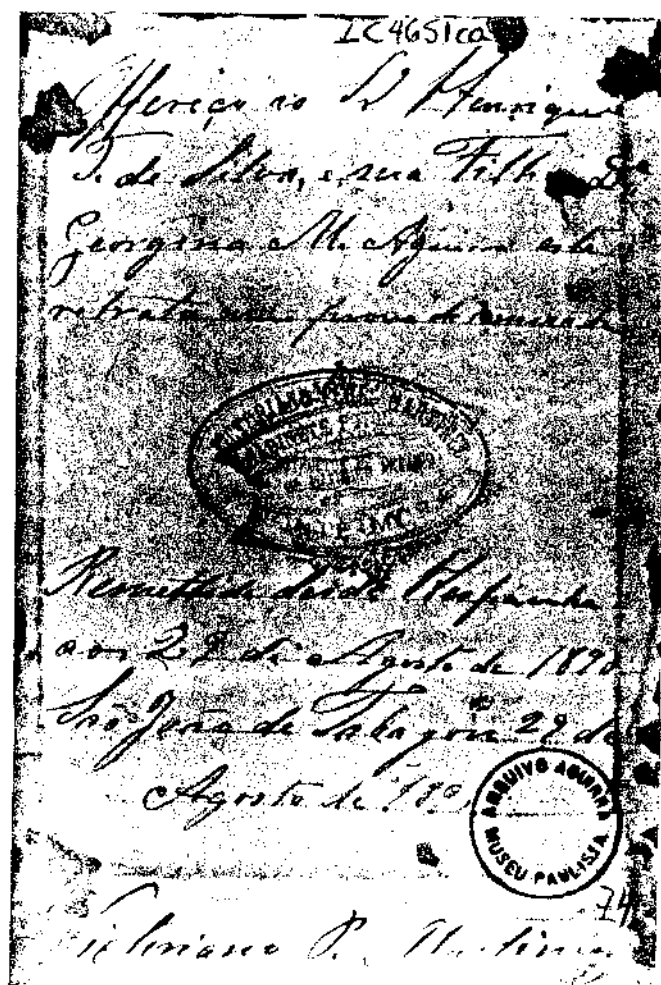
30. Museu Paulista/USP RG:IC7633 CMN.

31. Museu Paulista/USP RG:IC7625 CMN.

32. Museu Paulista/USP RG:IC6857 CAH.

33. Museu Paulista/USP RG:IC4583 CA.

Valente tirou um retrato em São Paulo e lhe enviou "em affeto de sincera amizade" (34); Adelaide tirou o retrato em Campinas "Em signal de muita sympathia e gratidão offereço este retrato à minha muito estimável amiga Maria Georgina" (35). Mas um destes retratos Georgina poderia guardar com maior carinho e mostrar em tons de confissão às amigas Laura e Adelaide: era o de Victorino P. Martinez, um jovem espanhol que havia enviado de sua terra natal um cartão de gabinete, cuja a pose não esconde a "prova de amizade" que tributava à jovem moça (36):



34. Museu Paulista/USP RG:IC4650 CA.
 35. Museu Paulista/USP RG:IC4634 CA.
 36. Museu Paulista/USP RG:IC4651 CA.

O pai de Georgina, Henrique Ferraz da Silva Aguirra, também recebia cartões de visita com dedicatórias, alguns deles vindos da Corte, talvez de parceiros profissionais: Taldino Soares Binheim havia tirado seu retrato no Rio de Janeiro e "Offerece ao seu amigo Henrique (...), como prova de amizade" (37); Saluthiel também tirou o retrato na Corte que era "Offerecido ao amigo Henrique em signal de sympathia" (38); um retrato, tirado em local mais próximo, foi o que lhe ofertou Otaviano, um pequeno cartão de visita (6,6 cm x 5,1 cm) condizente com idade do retratado, mas singelo e carinhoso: "Aos meus dedicados padrinhos offereço (...) como prova de amizade e estima." (39).



-
37. Museu Paulista/USP RG:IC44597 CA.
38. Museu Paulista/USP RG:IC4569 CA.
39. Museu Paulista/USP RG:IC4617 CA.

"Prova" é uma das palavras que mais aparece nestas dedicatórias e, talvez, seja a melhor para definir o ato de tirar e dar retratos. Ela deixa a comprovação de que a pessoa existe, ou existiu, e que um dia lhe ofereceu um retrato em sinal de alguma coisa. O retrato é a "prova" que não só substitui atos e palavras que o tempo faz esquecer, mas também é uma representação que diz ao outro como você gostaria de ser visto, por desejar se ver assim. É a "prova" que se oferece para ser conhecido e reconhecido. Por isso Adelaide, Saluthiel e Taldino remeteram de longe seu retrato, não apenas por querer reafirmar as amizades, mas também para deixar a salvo do tempo as lembranças que a memória teima em perder, com a vantagem de poder escolher como quer ser lembrado. Motivo semelhante fez um homem remeter um retrato de Angra para o sr. Antonio de Andrada Almada, sem ao menos conhecê-lo: a imagem substitui uma relação feita à distância, impressões que o retrato vem ajudar a construir:

Ao Ilmo Sr. Almada sinto deverás não ter já a honra de o conhecer pessoalmente e apreciar devidamente o seu trato ameno e cavalheiresco, porém, não obstante não ter chegado ainda esse dia, por mim tão almejado permitta-me, ao menos, que d'aquí de tão longe, lhe offereça o meu retrato, em signal de grande estima e consideração que lhe tributo.

Angra, 19 de julho de 1873 (40).

Já as intenções de Victorino, no retrato que enviou a Georgina, almejam mais do que vencer as limitações da memória: desejam impressioná-la no presente, convencê-la, numa pose insinuante, dos bons momentos que podiam passar juntos. Mas o retrato de Victorino tinha uma tarefa anterior. Ele não servia apenas para seduzir a filha, mas também para vencer as barreiras do pai e ganhar o seu consentimento para tentar a tarefa principal. As formalidades na dedicatória de Victorino não deixam dúvidas de que a função esperada do retrato não era de apenas abrir as portas do coração de Georgina, mas também as da casa: "Offereço ao D. Henrique da Silva, e sua filha Da. Georgina M. Aguirra este retrato como prova de amizade. Remettido desde Hespanha". O mesmo tentava João Baptista de Melo Peixoto com a D. Feliciano Bartolina Gouvea Veiga e suas filhas:

A Ilma e Exma Sra. D. Feliciano Bartolina Gouvea Veiga, e às Exmas. Srsa. suas dignas e joviais filhas, em signal de profunda sympathia e eterna gratidão offerece João (...) (41).

Guardando, assim, as histórias das famílias - expressas pelos retratos familiares que eram ofertados pelos amigos e conhecidos -, os álbuns de retratos inventariavam parte da dinâmica da casa, denunciavam os pretendentes das filhas, os negócios do pai, as amizades da mãe. Uma denúncia feita em avalanche, pois a mesma pose era distribuída em dúzia. Uma

cópia ficava em poder do próprio retratado, as outras poderiam ser dadas para parentes com estreitos vínculos afetivos, pessoas importantes na vida profissional, colegas, cúmplices de aventura, multiplicando, desta forma o volume dos álbuns e dos lugares que as fisionomias ocupavam.

O maiores de todos os álbuns de retratos ficavam nas oficinas fotográficas. Eram os locais em que os fotógrafos catalogavam a sua produção, como forma de localizar posteriormente os clichês para futuras reproduções e, além disso, serviam como exemplo para orientar as pessoas na escolha da pose e do produto que desejavam. Dos seis álbuns de retratos da *Photographia Americana* de Militão Augusto de Azevedo constam 11.375 retratos. Neles estavam a imagem do Imperador D. Pedro II, da Imperatriz D. Leopoldina, do amigo e ator de teatro Jacinto Heller, do ex-patrão Joaquim Augusto, da mãe D. Lauriana de Azevedo e do filho Luiz Gonzaga de Azevedo, retratos que dividiam as páginas com o barbeiro Avelino de Souza Figueiredo, o poeta Castro Alves, o abolicionista Luís Gama, a engomadeira Catharina Pavão, os dois malandros Je Poeta e Gerebita, entre muitos e díspares personagens da cidade de São Paulo (42).

42. Sobre estes últimos personagens, os termos utilizados para a identificação são os que aparecem no livro *Índice de Antigos Paulistas Ilustres* que faz parte do Acervo Militão Augusto de Azevedo. Este livro traz a identificação de alguns dos retratos dos *Álbuns de Retratos* e deve ter sido preenchido por Luís Gonzaga de Azevedo, filho de Militão. Sobre este livro de identificação ver: AZEVEDO, Ruy Brandão. 'Militão Augusto de Azevedo' In: OLIVEIRA, João Socrates de. *Fotografia Arte e Uso*. São Paulo, MASP/Kodak, 1981.

O *Correio Paulistano*, em setembro de 1865 (43), traz na coluna de Variedades, um interessante relato sobre um casal francês à procura de sua filha. Nesta aventura, os grandes álbuns de retratos das oficinas fotográficas foram peças fundamentais para um final feliz. Convido o leitor a acompanhar esta história e a imaginarmos juntos - fazendo um paralelo entre os álbuns de residências e os das oficinas fotográficas - o que era possível acontecer numa salas de visitas de uma casa, quando seus donos recebiam convidados e mostravam seus álbuns.

Em 1847, Ms. e Mme. Armand, pequenos comerciantes na cidade de Paris, tiveram uma filha que levou o nome de Antoniette Armand. Durante a crise de 1848, viram-se obrigados a fechar o pequeno negócio que possuíam e, com o pouco de dinheiro que sobrou depois de pagar todas as dívidas, resolveram se aventurar em busca de uma nova vida nos Estados Unidos. Mas deixaram na França, aos cuidados de uma moça de confiança, Paulinia Piley, a guarda da pequena filha. Com o passar dos anos, fizeram riqueza no Novo Mundo, tornaram-se comerciantes ricos e bem sucedidos. Perderam, porém, o contato com Paulinia Piley, ficando sem notícias do paradeiro de sua filha (44).

Começaram, então, uma procura insana. Por todos os meios tentaram localizá-la: entraram em contato com velhos

43. *Correio Paulistano*, Variedades, 13.9.1865.

44. *Correio Paulistano*, Variedades, 13.9.1865.

amigos e escreveram cartas, mas tudo foi em vão, não havendo meios de encontrar o paradeiro da filha Antoniette. Diante de tal situação, resolveram voltar à França para empreender pessoalmente esta busca. No entanto, nem esta tentativa foi coroada com o sucesso. Cansados e desiludidos, resolveram retornar à América certos de que dificilmente tornariam a ver a filha.

Antes de retornar aos Estados Unidos, os amigos de Ms. Armand pediram-lhe que deixasse como lembrança um retrato. Apesar de resistir à idéia, resolveu ceder aos pedidos indo "à casa de um verdadeiro artista, um dos mestres que tem aproximado mais da arte a descoberta de Daguerre". Enquanto esperava para ser atendido, pôs-se a folhear os álbuns de retratos da oficina fotográfica, "examinando com curiosidade os personagens, e procurando adivinhar os rostos desconhecidos".

De repente uma exclamação lhe escapa, é o retrato vivo de sua mulher que elle acabara de ver, de sua mulher tal como na epocha em que a esposou, com todo o encanto de uma bella graciosa e delicada. Elle contempla este doce rosto, cuja candura parece coberto por um véo de melancolia. Uma involuntária esperança deu-lhe ao coração (45).

Quando finalmente apareceu o fotógrafo, Ms. Armand, mal contendo a emoção, pergunta quem era aquela moça. O fotógrafo ensaiou uma desculpa, alegando ser necessário manter a discrição em favor de seus clientes:

45. *Correio Paulistano*, Variedades, 13.9.1865.

- Oh! Senhor, fallae, fallae sem temor, trata-se talvez da felicidade de uma família inteira!

M. Armand fallava com um tom que não deixava duvida, soube que o retrato era de uma moça que dava licções de piano em casa dos amigos do photographo. Então elle contou a sua própria história, e munido do endereço dos amigos deste, para lá correu.

Assim recommendado obteve facilmente o domicilio e o nome da mestra de piano; chamava-se Antoniette Armand.

Era sua filha (...) (46).

Finalmente, a busca de Ms. Armand havia chegado ao fim. Resolveu vender o seu negócio nos Estados Unidos e voltar a morar na França, junto da filha, recompondo novamente sua família. Não duvido que viveram felizes para sempre, graças aos álbuns de retratos. Álbuns que, nas salas das residências serviam para - a exemplo de Ms. Armand na sala de espera da oficina - adivinhar os rostos desconhecidos, contemplar os famosos, verificar as extensões de amizade e familiares, assim como se identificar com as fisionomias íntimas; desta forma, podiam ser, ao lado de estereoscópios, álbuns de dedicatórias e vistas do mundo, motivo para se entreter horas neste espaço doméstico. Esta é uma das justificativas para a ostensiva presença destes objetos nas salas, verificada nos leilões das residências paulistanas.

Um entretenimento carregado de significados. Ms. Armand vai a uma oficina fotográfica não por capricho próprio, mas para atender ao desejo de velhos amigos. Pessoas que

46. *Correio Paulistano*, Variedades, 13.9.1865.

acompanharam e se compadeceram de suas desventuras, vivenciaram e compartilharam sua busca insana. Uma história que estava prestes a chegar a um final triste com a decisão de Ms. Armand em retornar aos Estados Unidos, sem encontrar sua filha. Da solidariedade surgida nestes momentos, o retrato foi a lembrança escolhida pelos amigos, pois podiam manter em sua sala a fisionomia daquele homem cujo drama haviam presenciado: seria uma grata lembrança e motivo para conversas e comentários nos longos serões noturnos.

Após este desenrolar feliz, Ms. Armand deve ter tirado com gosto seu retrato que teve, na última hora, seu significado transformado, deixando de ser uma lembrança dramática para tornar-se uma recordação feliz. Os álbuns de retratos tornaram-se guardiões desses momentos de felicidade e Ms. Armand pôde distribuir os retratos às dúzias, já que os obteve numa oficina fotográfica. E não poderia ser diferente: como compartilhar a sua felicidade com todas as pessoas que participaram de sua aventura? Este é um dos motivos pelos quais as pessoas procuravam uma oficina fotográfica: além de poderem se representar da forma que desejavam, podiam se apossar desta forma de representação e distribuí-la conforme suas vidas, conforme a quantidade que a própria vida exige. As aventuras e desventuras, os desejos de conquistas amorosas e profissionais, os interesses de amizade e de parentesco, são apenas alguns dos múltiplos

desejos, meros exemplos daquilo que movia o interesse em se possuir retratos na segunda metade do século XIX.

Apesar de serem comprados por dúzias, o critério de distribuição não era aleatório. Não se pode esquecer que o preço deste produto ainda era caro para grande parte da população e, para muitas pessoas, possuir um retrato implicava sacrifício e economia. Portanto, os usos do retrato seguiam os caminhos da dificuldade de sua posse. Um casal pobre que se fazia retratar, provavelmente com apenas meia dúzia de cópias, escolhia a dedo os destinatários das outras cinco, que assumiam um outro significado: muitas vezes, sua doação superava a demonstração de afeto e apreço, para tornar-se um objeto de distinção e honra. Afinal de contas, este casal se apropriava e transformava um ato que a elite executava como parte de seu ritual social. Durante a escravidão, andar de sapatos para um negro não tinha o mesmo sentido que para um homem branco. Os pés descalços eram um dos símbolos da escravidão. Uma das primeiras coisas que um negro liberto fazia era comprar um par de sapatos, cobrir os pés para que todos soubessem que era dono de sua liberdade (47). Os operários franceses durante o século XIX, segundo conta Michelle Perrot, gastavam parte de seu salário em

47.Ver: CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

roupas, para que pudessem desfrutar da distinção que elas poderiam conferir (48).

Os leitores, empolgados, devem estar achando que se fará, aqui a distinção entre os usos de retratos conforme o grupo social de seu possuidor. Infelizmente, não há pesquisa capaz de suprir tal ansiedade: esta é apenas uma possibilidade que aponto para a continuidade da investigação sobre este objeto tão íntimo das pessoas do século XIX e que serviu - como serve até hoje - para estabelecer uma realidade medida para a concretização dos desejos. Para a tarefa de compreender os usos dos retratos, a partir da condição social de seu possuidor, seria necessário munir-me de uma documentação que ligasse retrato a retratado, conhecendo a vida destas pessoas e sabendo como utilizavam estes objetos. Quem nos dá uma pista deste caminho é Robert W. Slenes, em um artigo que reitera o apelo de muitos historiadores pela preservação dos vestígios que as gerações passadas nos legaram (49).

Em meio a uma documentação cartorial, procurando listas de matrícula de escravos, Robert Slenes localizou um processo de adultério movido por Dona Maria José P. L. N., contra seu segundo marido, Antonio A. de A. Acusava-o de ter

48.Ver: PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

49.SLENES, Robert W. 'Escravos, Cartórios e Desburocratização: O que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?' *In: Revista Brasileira de História*, nº 10. São Paulo, ANPHU/Marco Zero, março/agosto de 1985. pp 166-196.

se apoderado de seu patrimônio e de tê-lo dilapidado com uma ex-escrava, de nome Marcellina, que o próprio Antonio havia libertado e que, segundo testemunhas, mantinha na Corte. A prova do adultério era uma carta trocada entre os amantes e um cartão de visita fotográfico de Marcellina, tirada na oficina carioca de José Feliciano Alves Carneiro, o mesmo sócio da *Carneiro & Gaspar*, a nossa fábrica de sonhos (50). Marcellina, no retrato, não tinha nada de ex-escrava apenas a cor: estava vestida de modo a fazer inveja a qualquer madame branca da Rua do Ouvidor carioca, posando de leque e tudo. A julgar pela carta que Antonio lhe manda, não deveria estar usando as roupas da oficina fotográfica pois, mantida pelo seu ex-amo e fazendeiro, usufruía de uma vida mais que confortável na capital do Império:

Marcellina.

Você como tem passado meu bem? Estou com muitas saudades de Você, e ainda não fui dar-lhe um abraço porque estou na roça, feitorando outra vez, e não quero sahir sem acabar o serviço que estou fazendo; mas vejo que não posso demorar muitos dias, porque estou afflicto para estar com Você nem que seja um bocadinho. Enquanto eu não vou, me escreve; uma carta sua é um alívio e uma consolação.

Adeos, minha negra, recebe um abraço muito e muito saudoso, e até breve. O frio já está apertando, e faz-me lembrar das noites da barraca com uma saudade que me põe fora de mim; está bom, não quero dizer mais nada por hoje, se começo a me lembrar de certas cousas, em vez d'esta carta vou

50. Neste período Carneiro contava com novo sócio - Tavares, sob o qual não disponho de maiores informações.

eu mesmo, e hoje eu não posso sahir. Outra vez Adeos, e até lá (51).

Podemos imaginar os motivos pelos quais Marcellina tinha tirado o retrato: tanto ela quanto Antonio desejavam esta imagem, símbolo da cumplicidade de ambos. Marcellina, paramentada da melhor maneira possível, representava a realidade do casal. Antonio, pelas suas limitações de esposo de outra mulher, propiciava à amante as compensações materiais: dava-lhe presentes, oferecia o luxo. Já Marcellina, com este romance, pôde desfrutar da liberdade e ter acesso a uma vida material desejada. O luxo do retrato de Marcellina é a confirmação de como ambos haviam estabelecido sua relação sentimental: ela poderia ostentar a todos a sua riqueza, mostrando o retrato, Antonio, por sua vez, satisfazia seu amor vendo-a plenamente realizada na fotografia. Porém, o mais importante é que ninguém, olhando o retrato e sem conhecer de perto a história, poderia afirmar que possuíam uma relação infeliz e é este o sentimento que, demonstrado no retrato, mais valia.

Se acompanhássemos o processo, provavelmente descobriríamos maiores informações sobre a vida de Marcellina: com quem, além de Antonio, se relacionava, o que fazia no seu dia-a-dia, se possuía parentes ou amigos

51. Carta de Antonio à Marcellina em 15.5.1887. Apud: SLENES, Robert W. Op. cit. pp. 173-175. A referencia do processo é: Embargo, 1887 (Dr. Antonio A. de A., suplicado; Dona Maria José P. L. N., suplicante), Maço de Processos Cíveis Diversos. nº 42 (número do autor), Cartório de Primeiro Ofício, Vassouras.

íntimos e, desta forma, poderíamos deduzir a utilização que fez dos retratos, adquiridos em uma das viagens furtivas de Antonio à Corte.

Ao desvendar este universo de Marcellina, ligamos o sujeito da imagem à representação que ele escolheu para si, possibilitando interpretar desta forma os signos expostos no retrato. Mais do que isto: a partir destes signos, passamos a compreender melhor não somente a imagem, mas sobretudo o personagem que a compôs, os valores sociais e culturais que possuía para planejar sua representação. Valores que, para este personagem, são extremamente importantes, pois são demonstrados em um objeto que, além de preservar a sua própria imagem para a posteridade, será distribuído às pessoas que o cercam: é o espelho que deseja para si.

Porém, depois desta fotografia de Marcellina, uma dúvida minha se fez certeza: como poderia comprovar que pessoas pobres possuíam retratos, certificando-nos de que o retrato fotográfico em São Paulo, entre 1862 e 1886, era acessível a todos? Os estudos da fotografia começam, no Brasil, a tatear seus conhecimentos históricos. Muita documentação ainda necessita ser localizada e estudada. No caso dos retratos possuímos vários álbuns de pessoas de razoável poder aquisitivo preservados em várias instituições públicas, da mesma forma que informações sobre sua vida

(52). Isto garante minimamente o conhecimento dos significados do retrato dentro destes grupos sociais. Porém, o mesmo não se pode dizer das camadas populares. Seus álbuns, se é que o possuíam, não alcançaram a preservação nos acervos públicos; com muita sorte, devem estar escondidos no fundo das gavetas de seus familiares. Mas resta a alternativa de rastrear estes vestígios em documentação que nos conte, indiretamente, a respeito destas pessoas, como as fontes cartoriais exploradas por Robert Slenes e muitos outros historiadores preocupados com a experiência destes personagens.

Recorrer apenas às imagens fotográficas para desvendar os usos dos retratos nas camadas populares seria um erro grave. Nenhum conhecimento histórico estrutura-se somente a partir de uma fonte, e aí está o retrato de Marcellina para nos lembrar isto. Poderíamos muito bem lançar mão dos 11.375 retratos dos *Álbuns da Photographia Americana* para exemplificar a posse generalizada do retrato. Não duvidem que, entre eles, aparecem muitos negros, imigrantes, migrantes, gente pobre dos arredores. Porém, estas fotografias não expressam de imediato a condição do sujeito fotografado e não é possível, pelo retrato, identificar a origem das pessoas: se são banqueiros, políticos, escravos, negros libertos, migrantes. Pura ignorância julgar que as

52. É o caso, por exemplo, dos álbuns de retratos de Rui Barbosa sob guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa, e dos álbuns utilizados nesta pesquisa pertencentes ao Museu Paulista/USP.

peessoas trazem no rosto a estampa do que são, julgar que escravo tem "cara" de escravo ou que banqueiro tem "cara" de banqueiro, e não considerar que pessoa tem cara de pessoa e que a diferenciação é, antes de mais nada, cultural e se manifesta por filigranas, por um sapato, por um anel, uma cartola.

Na fotografia, esta diferenciação torna-se muito mais tênue, pois se constrói a realidade na medida em que convém no interior dos salões de pose. Paramentar-se para assumir o lugar social desejado é algo que a fotografia oferece aos sonhos e desejos de seus clientes - e constitui o próprio cotidiano das oficinas fotográficas. Mesmo um escravo, se puder pagar, só será escravo na foto se o desejar: há sapatos, cartolas e ternos para que ele vista e apareça diante de si e da posteridade como um homem, só um homem possuidor de sua liberdade.

Portanto, caro leitor, trocando em miúdos toda essa discussão, a posse de um retrato tem significados diferentes conforme as dificuldades que seu possuidor enfrenta para adquiri-lo. Possui, também, um valor muito maior, dado pela preciosidade que este objeto assume e estabelecido nas relações que ele intermedia. No entanto, seus usos podem muitas vezes ser coincidentes e servir para reafirmar os mesmos sentimentos, embora com intensidades diferenciadas. Em outras palavras, trata-se aqui de afirmar que a posse do retrato não é exclusividade de nenhum grupo social, nem a

sua utilização está circunscrita a determinadas pessoas, muito pelo contrário. Mas é necessário submeter este objeto às suas especificidades, conhecer seus possuidores, suas vidas, seus valores para compreender seus significados conforme o sujeito que o possui.

Alguns podem estar pensando que, neste momento, estou inviabilizando todo o estudo feito até aqui. Engano: parto do pressuposto de que 11.375 retratos para uma pequena cidade do interior do país nas décadas de 1860, 1870 e 1880, feitos em uma única oficina fotográfica, são uma amostragem que possui uma abrangência muito grande, principalmente sabendo-se que esta não era a única oficina fotográfica da cidade e que boa parte destes retratos foram produzidos em dúzias. Além disso, a variedade é a tônica dos *Albums da Photographia Americana*, que estão muito longe de possuir uma homogeneidade de poses e rostos que se permita afirmar pertencerem somente a um grupo social. O que afirmo é apenas que, para conhecer de fato esta variedade, é imprescindível ligar estas poses ao conhecimento de seus possuidores. Portanto, se a generalização da posse do retrato é inegável, resta ainda evidenciar que os usos até agora expostos aqui podem ser comuns a todas estas pessoas. Com certeza estas páginas não resistiriam a uma pesquisa nos moldes daquela proposta há pouco, visando ampliar o conhecimento deste objeto. Não por ser equivocado estender estes valores a todos, mas porque, como lembra Thompson:

O conhecimento histórico é, pela sua natureza, (a) provisório e incompleto (mas não por isso inverídico), (b) seletivo (mas não, por isso, inverídico), (c) limitado e definido pelas perguntas feitas à evidência (e os conceitos que informam essas perguntas), e, portanto, só "verdadeiro" dentro do campo assim definido. Sob esses aspectos, o conhecimento histórico pode se afastar de outros paradigmas de conhecimento, quando submetido à investigação epistemológica (53).

O conhecimento provisório de que estas páginas são portadoras foi construído a partir de evidências deixadas em jornais, diários, retratos, dedicatórias, livros e memórias que permitem iniciar um primeiro reconhecimento dos significados do retrato e de suas condições de produção. Antes de começar a puxar o fio da meada desta nossa narrativa gostaria de lançar mão de mais uma história que consta da páginas do *Correio Paulistano* de 1865 (54). Nela, mais que em todas as outras, podemos ver que o desejo de posse de um retrato está para além da condição social, e que seu uso está determinado pelos condicionantes impostos pela vida - e que, por isso, o seu conhecimento deve ser submetido a uma investigação que faça revelar suas especificidades.

Um episódio de nossa história pátria - a guerra entre Brasil e Paraguai - oferece a melhor comprovação de todas estas relações em torno do retrato, desta transformação de objeto único em múltiplo, para ser possuído e ofertado por

53. THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. São Paulo, Zahar, 1981, p. 49-50.

54. *Correio Paulistano*, 1º semestre de 1865.

todos e para todos. Em 1865, quando a guerra se iniciava, o exército brasileiro organizava suas forças por meio de recrutamento dos cidadãos. A "nação em perigo" clamava a todos para que se alistassem em fileiras de combate que ficaram conhecidas por "Voluntários da Pátria". Voluntários até certo ponto, pois boa parte destes soldados eram alistados compulsória e aleatoriamente entre os cidadãos, o que causava um certo pavor entre os homens do período.

Histórias curiosas povoam as páginas dos jornais desta época, algumas delas contestando veementemente os critérios que permeavam o alistamento, outras relatando pequenos fatos que ocorriam por causa desta prática: falam do medo dos homens em circular pelas ruas e serem surpreendidos pelas juntas de recrutamento que podiam alterar seu caminho de retorno para casa, desviando-o para o "theatro da guerra"; e falam, também, de vendedores ambulantes que se negavam a circular nas ruas pelos mesmos motivos. Uma crônica no jornal humorístico *Cabrião* ironizava esta situação (55). Ela conta a história de Thomé que, em sua juventude ficou conhecido por Thomé das Moças - período em que levava uma vida invejável. Até o momento em que "Lopes arreganha os dentes, e bumba! Levou tudo a breca." Depois disto só se escutava "- pega! pega! Era gente que queriam para a guerra". Só restava, a ele, a possibilidade de se afundar

55. *Cabrião*: Semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis: 1866-1867. Ed. fac-similar/introdução de Délio Freire dos Santos. São Paulo, IMESP/Arquivo do Estado, 1982. P. 14.

no mato: "Deos é grande, mas o matto é ainda maior". Tanto fazia ser "doentes, papudos, aleijados, com queixo ou sem queixo", porque tudo servia. "Pegou-se, trancafiou-se e apresentou-se ao antropófago do Paraguay".

O que fazer, perguntava-se aflito Thomé das Moças - "fugir? Mas, para onde? No matto faz frio, na cidade estou seguro..." Tomou assim uma resolução: "Casei-me com a primeira coruja que encontrei. De mulher só tinha o sexo, mas que fazer? Não tinha tempo para a escolha. Precisava safar-me da entaladella e casava-me até com a filha do Diabo." O casamento foi um grande acontecimento:

Eu ia muito bem vestido; pé no chão, calça de algodãozinho, surtum de baeta e carapuça vermelha.

Até me pediram o retrato de tanto que gostaram.

(...)

A Dorothea (minha noiva), estava que nem um anjo. Vestia um ropão novo de chita azul com pingos amarellos, mantilha de puçá, sem balão (que não se uza), trazendo sobre a cabeça uma grinalda de flores de pepino (56).

Porém, o problema maior ainda estava por vir. Nem havia acabado a lua de mel e a guerra "apertava"; o governo queria mais gente. Thomé das Moças pensou em casar-se pela segunda vez, "mas o diabo da Dorothea, tem um ciúme, que é capaz de me comer vivo". Assim, além de ter casado, Thomé podia ainda ir para a guerra. "Vejam o que são desgraças, quiz fugir da

56. *Cabrião*. Op. cit. p. 14.

guerra e caí no matrimônio!". A única solução: "se a coisa continuar, afundo para o matto, metto-me por um buraco de tatu e sumo-me para sempre. A Dorothea que se divirta: está robusta, pôde ainda aguentar as sóvas deste mundo".

Não sabemos se Thomé conseguiu, afinal, escapar do recrutamento. Mas, se fosse para o "theatro da guerra", teria tido o consolo de poder retratar-se pela metade do preço na casa de retratos de Gaspar Antonio da Silva Guimarães - promoção a que não teria direito se resolvesse fazer o retrato, por estar tão bonito, quando se casou com a "coruja" Dorothea.

Em abril de 1865, três meses antes de abrir a nova e luxuosa *Photographia Acadêmica* com Joaquim Feliciano Alves Carneiro, Gaspar resolveu lançar uma promoção para os Voluntários da Pátria: executava retratos pela metade do preço para todos aqueles que deixavam seu lar em defesa do país. Na condição de fotógrafo retratista, Gaspar afirmava que ele - mais do que ninguém - sabia dos desejos de uma pessoa que trocava a estabilidade do lar pelas incertezas de uma guerra: um saber adquirido com a sua experiência dentro de um salão de poses, realizando a vontade de muitos clientes em possuir a própria fisionomia fixada em um pedaço de papel, comprado ao fotógrafo, para que pudesse ser usado como instrumento capaz de reavivar a própria existência e a dos vários momentos que ela propiciara:

(...) e reconhecendo mais que todos esses senhores, ao partirem ao teatro da guerra, alimentarão o desejo, como bons filhos, bons irmãos, e dignos parentes de deixarem às pessoas que lhe são caras ao seu coração, o retrato fiel de suas physionomias, resolveu somente para os Voluntários da Pátria, reduzir os preços de seus retratos de photographia (...) (57).

É desnecessário comentar os significados de uma guerra e as incertezas dos soldados que se encaminham para a linha do *front*, quase sempre contra a sua vontade e muitas vezes sem saber os motivos que os levam a lutar. Desta forma, o retrato de um soldado podia ser deixado como o seu último testemunho diante de uma situação irreversível:

No momento em que uma separação se realiza é de apreço inestimável o retrato da pessoa que se ausenta, e os srs. Voluntários da Pátria que tantas affeições deixam na sua terra e amigos e parentes, ambicionarão por certo legar ao mesmos uma copia de sua physiomia (58).

No primeiro *Album de Retratos da Photographia Americana* (59) encontram-se os rostos de muitos soldados, comprovando que realmente esta foi uma das armas usadas pelos Voluntários da Pátria para vencer as batalhas da separação, da ausência, das incertezas e do medo. Da mesma forma, podemos supor que muitos dos rostos que os cercam nestas páginas, pertenciam a parentes e amigos desejosos de que os soldados levassem consigo sua fisionomia, um rosto amigo que

57. *Correio Paulistano*, Variedades, 25.5.1865.

58. *Correio Paulistano*, Noticiário, 25.4.1865.

59. Este volume dos *Albums de Retratos da Photographia Americana* é corresponde ao período em que a casa fotográfica operava como Carneiro & Gaspar.

pudesse dividir com eles os dias na linha de combate, e os momentos de solidão e perigo.

Gaspar tinha razão. O retrato era, para os soldados, o objeto ideal para se deixar às pessoas de inestimável apreço, assim como era a melhor recordação para levar consigo: afinal, somente um retrato poderia ser capaz de manter o sorriso num cenário destruído, seja ele na casa do soldado ou na linha de combate, trazendo um pouco de alento nos momentos difíceis.

CONCLUSAO

Até aqui percorremos, por estas páginas, dois caminhos paralelos que constantemente foram se entrecruzando: por um destes caminhos andou uma multidão desejosa em possuir um retrato, vontade contida por séculos que a técnica fotográfica veio tornar realidade; pelo outro caminho seguiram nossos artistas retratistas, possuidores de um conhecimento técnico capaz de concretizar este desejo; e o ponto de cruzamento desses caminhos se dava nas oficinas fotográficas. Retornemos, então, ao papel que cada um destes caminhantes desempenhavam neste lugar comum, conforme demonstrado nos manuais.

Relembrando as páginas dos manuais, elas haviam construído um abismo entre as relações de fotógrafo e fotografado, no que concerne à elaboração de retratos. O fotógrafo era o personagem responsável pelo domínio da técnica e pela construção estética e estilística do retrato. Cabia a ele fazer o cliente esquecer que estava numa oficina fotográfica para se retratar, analisar o cliente buscando elementos fisionômicos e de sua vida social e cultural para elaborar a composição da cena, assumindo desta forma toda a responsabilidade por concretizar o ato de retratar. A capacidade em realizar esta tarefa era o que outorgava a estes profissionais a qualidade de artista, era o que os

distinguiu de um simples operador de máquinas. Então, um bom fotógrafo era aquele que dominava completamente tudo que se passava dentro de seu salão de poses.

Os caminhanes do outro percurso - os retratados - eram vistos nas páginas dos tratados de fotografia apenas como modelos. Deles não se esperava o conhecimento da técnica fotográfica nem dos conceitos de construção de um retrato. Pelo contrário, consideravam ser comum que, diante destes meandros, se sentissem acuados, dificultando a realização da fotografia. Desta forma, segundo os manuais, seria restrita a colaboração que estes personagens poderiam dar na composição do próprio retrato. Assim, a participação esperada era a de que apenas se dispusessem a ficar presos pelos ferros de sustentação do corpo e passivos diante de toda a parafernália de refletores, câmaras e acessórios que compunham os salões de pose. Acompanhemos um trecho do manual fotográfico escrito por E. M. Estabrooke:

Em primeiro lugar vamos imaginar que o operador, tendo cada coisa preparada para o dia de trabalho, está esperando pelo seu primeiro freguês da manhã. A sala de recepção foi primorosamente varrida, os vários objetos da mobília foram limpos do pó e dispostos ao redor da sala à procura de efeito. (...) Uma senhora entra. Ela olha ao redor, vê que esmero e ordem são aparentes no arranjo da mobília e no cuidado da sala. Ela sente de imediato que veio ao lugar certo (...) nos quais a posse de um bom gosto e um conhecimento dos princípios de arte são muito necessários, e dão aos seus proprietários tantas vantagens.

Você imediatamente percebe, ao conversar com a dama, que ela está impressionada, e que despertou um sentimento de confiança graças à aparência do

ambiente. Ela é clara, expõe seus desejos de modo franco e liberal, e sendo recebida com cortesia e atenção ela faz seu pedido. Ela pretende fazer um ferrótipo para enviar a um amigo, mas gosta da atenção recebida e dos exemplos de trabalho mostrado a ela, e decide fazer meia dúzia em vez de um só (1).

Para além de toda a questão comercial explícita neste texto, vemos que o fotógrafo deveria despertar a confiança de seu cliente através das impressões causadas pelo seu estabelecimento, garantindo, assim, uma opinião favorável sobre seus atributos como artista. Desta forma, poderia fazer o cliente esquecer-se, não apenas da quantidade de retratos que desejava, mas também que estava ali para se retratar e, com isto, executar a composição da pose. Retornemos um pouco mais, às questões que discutimos sobre como eram montados estes estabelecimentos comerciais, para que possamos verificar até onde ia a razão dos manuais.

Lièbert escrevia que um bom salão de poses deveria ser amplo e bem iluminado, e estes são dois pontos que *Carneiro & Gaspar* destacavam no anúncio de abertura de sua nova casa de retratos em 1865: instalada num sobrado, conforme orientação de Lièbert para auxiliar a iluminação, esta casa possuía amplas salas mobiladas para receber famílias e salão de pose que contava com uma excelente iluminação para aprimorar o rigor técnico.

1. ESTABROOKE, E. M. *The Ferrotypes and how to Make it*. Cincinnati, O. e Louisville, KY., Gatchell & Hyatt, 1872. Edição fac-similar por Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1972. Apud MENDES, Ricardo. Op. cit. pp. 121-122.

Outro quesito, dado por Lièbert, para se ter uma boa casa de retratos e fazer uma elaboração adequada dos retratos era a posse de acessórios necessários para esta tarefa: refletores, peças decorativas, fundos pintados e etc. No anúncio do leilão da *Photographia Americana* encontramos todos estes objetos relacionados: refletores para retratos Rambam, fundos circulares, ferros de encosto, balaustradas para apoio em retratos de corpo inteiro, panos de fundo com paisagens e imitações de pedras para composição de cenários e diversas máquinas fotográficas.

Resta, ainda, um terceiro quesito para se conquistar a confiança dos clientes: o domínio da técnica da arte de retratar. Neste ponto, relembremos a disputa de Gaspar e Perestrello, toda pautada pelo reconhecimento do público de seus serviços. Perestrello foi ao Rio de Janeiro estudar os novos processos, Gaspar garantia esse acesso pelo contado direto com a matriz carioca; além disso vimos que, freqüentemente, os fotógrafos iam à Europa atrás de novos conhecimentos que eram depois apresentados ao público, como é o caso de Militão, em 1878, e de Henrique Rosen, em 1875.

Podemos, também, fechar algumas questões no que diz respeito aos fotógrafos na conquista da confiança do público. Não resta dúvida de que eles realmente possuíam o domínio da técnica e dos conceitos estéticos e estilísticos de composição de retrato, tanto expressa na preocupação de adquirir este conhecimento em viagens, quanto na montagem de

seus estabelecimentos com os equipamentos necessários para atender estas exigências. Portanto, estamos falando de profissionais que cumpriam seu ofício conforme o explicitado pelos manuais, estavam aptos a concretizar os desejos de posse do retrato nutrido pelas pessoas, eram os artistas dotados de sensibilidade que os manuais postulavam para a perfeita elaboração do retrato.

Mas é justamente neste ponto que começa a nossa outra questão: os manuais deixam claro que estes profissionais executavam seu ofício a partir de uma demanda, de uma procura pelo retrato que eles estavam aptos a executar. Vimos que esta demanda se baseou, a princípio, em um desejo de posse do retrato que esteve reprimida por séculos, em que a técnica de produção de fisionomias estava vedada, por causa de seu custo, à maior parte das pessoas. Mas não apenas por isto: esta forma de representação embutia significados importantes de distinção e honra os quais extrapolavam as barreiras do tempo e do corpo e se estendiam para a eternidade, salvando seus possuidores do esquecimento que a morte imprime. Possuir uma representação de si é alcançar a perenidade, deixar o testemunho de sua existência para todas as gerações futuras.

Mas não qualquer testemunho. Em um retrato, seja ele pintado ou fotografado, a realidade não é apenas a vivenciada, mas é também, e sobretudo, a desejada: é uma forma escolhida para ser lembrado, um espaço onde as

contradições do dia-a-dia são colocadas de lado para vigorar também a fantasia da vida. Em um pedaço de papel ou tela, os sonhos são eternizados, a vida acontece de uma forma diferente:



Página do Album de Retratos da Photographia Americana

Em busca destes significados, uma multidão utilizou-se da fotografia por ser ela uma técnica capaz de realizar este desejo. Porém, este novo processo de reprodução da fisionomia humana não possuía as mesmas características da pintura, a começar pelo custo, e se diferenciava dela sobretudo por poder ser adquirido em quantidade, redimensionando, assim, os seus usos e seus significados. As pessoas, então, começaram a procurar, nas oficinas fotográficas, não apenas por um objeto que pudesse garantir-lhes a perenidade, a distinção e a honra, mas também por um objeto capaz de materializar os sentimentos que permeavam a suas vidas. Desta forma, o retrato deixou de ser somente um objeto supremo e único, que ostentava o poder de alguns pelas paredes, para preencher um espaço no cotidiano de muitas pessoas.

Seguimos por estas páginas várias histórias que demonstraram a transformação deste objeto de representação da figura e da vida humana, desvendando parte dos motivos que levavam multidões a uma oficina fotográfica. Vimos a história de Antonio e do seu romance proibido com Marcellina, paramentada de forma a negar toda e qualquer infelicidade imposta pela sua condição de negra alforriada e amante de seu ex-dono; a história de Alvares de Azevedo trocando com sua mãe a imagem de sua vida em São Paulo; os retratos recebidos de longe por Georgina e seu pai Henrique, entre eles o de Victorino que mandava da Espanha a prova de

que desejava cortejar a jovem donzela; o mesmo desejo expresso por João no retrato enviado à d. Felicidade e às suas filhas; o retrato recebido pelo sr. Almada de um homem de que nem sequer conhecia a fisionomia; as aventuras de Ms. Armand que, graças ao pedido de seus amigos desejosos de uma recordação, pôde encontrar num álbum de retratos a sua filha desaparecida; os Voluntários da Pátria que, diante de futuro incerto, deixavam seu retrato como testemunho de seus sentimentos e receios.

Amizade, gratidão, perenidade, aventuras amorosas, medidas, carinho, registro de bons momentos, lembranças, recordações são uma ínfima amostra dos motivos para se possuir um retrato fotográfico na segunda metade do século XIX em São Paulo. Uma ínfima amostra dos motivos que levavam as pessoas às oficinas fotográficas para adquirir este objeto não somente para si, mas principalmente para ofertá-lo a outros. É esta uma ínfima amostra do porquê os "focinhos" de 11.375 paulistanos ficaram eternizados para a posteridade, nos salões de pose da *Photographia Americana*.

Por todos estes novos usos e desejos dos retratos, se justificava a construção de espaços específicos para executar esta tarefa. Uma câmara e uma cadeira não eram suficientes para dar conta de todos estes anseios: era preciso construir uma *Fábrica de Sonhos*, um lugar que possuísse cenários, peças decorativas, pedras artificiais, objetos de luxo, roupas elegantes; era preciso construir

acessórios específicos, como os ferros de sustentação do corpo, os aparadores e os refletores. E eram também precisos profissionais habilitados para fabricar os sonhos atendendo, assim, aos desejos dos clientes.

Depois desta breve recapitulação, temos alguns elementos para seguirmos adiante. Sabemos agora os valores que cada um de nossos personagens levava para dentro deste lugar comum a retratistas e retratados, que eram as oficinas fotográficas. Resta-nos discutir como, a partir desses valores, se construía a representação que procuravam, já que a visão dos manuais de fotografia estava equivocada quando ignoravam o cliente na composição do retrato. Afinal, um retratado não procurava simplesmente um retrato qualquer, mas um objeto que pudesse atender aos seus múltiplos desejos: a um apaixonado de nada valeria um retrato que não fosse capaz de impressionar o ser amado; para Alvares de Azevedo de nada valia uma pose cuja imagem não lhe desse os ares do poeta que admirava; Marcellina recusaria uma representação que lhe lembrasse a época de cativoiro. Portanto, são nestes valores que os retratos são executados, valores que freqüentemente fogem à realidade vivenciada no dia-a-dia.

Se, por um lado, o fotógrafo, segundo os manuais, deveria utilizar os elementos da realidade do retratado para compor a cena, por outro lado, o retratado desejava uma "realidade relativa" para atingir o seu objetivo. O que o

cliente queria era uma imagem estilizada, algo que sintetizasse sua auto-representada existência, uma imagem que mostrasse a sua "essência", um momento único que fugisse ao dia-a-dia e apenas mostrasse os valores sociais e culturais escolhidos para si e para ser conhecido por outros. Por isso, para se fazer fotografar, utilizava-se a melhor roupa, a melhor cadeira, os melhores adereços, os melhores enfeites e os melhores cenários. O retrato era uma construção onde somente a roupa pertencia ao retratado e, às vezes, nem isto... afinal, as oficinas tinham, como os teatros, seu guarda-roupa e seus adereços sempre disponíveis.

Outro elemento que nos revela este desejo de fuga do cotidiano e de construção de uma nova realidade são as confusões que as pessoas faziam com as técnicas de representação, diferenciando muito pouco pintura e fotografia, conforme vimos no capítulo I. Ora, sabemos a diferença entre estes tipos de representação: a fotografia está relacionada à reprodução do "real" irrefutável e visível, a pintura relaciona-se à interpretação deste real. Mas, se estes valores confundiram-se, frequentemente, neste período, era porque esta diferenciação não era feita, pelo menos, pelos consumidores deste produto, que são os que aqui nos interessam. Desta forma, fotografia e pintura (ao menos aquela menos "reconhecida" pelos padrões acadêmicos) equivaliam-se neste período considerando-se o sentido de

recriação do real e a possibilidade que ambas tinham de representarem uma cena que fugisse da realidade imediata. Por isso, fotógrafos e pintores podiam oferecer seus produtos nos mesmos termos e, muitas vezes, trabalhar lado a lado nas casas de retratos, porque no fundo ambos operavam sob os mesmos códigos.

Havia, porém, uma distinção muito grande entre estas duas formas de representação: a pintura esbarrava na reprodutibilidade - o que a impedia de ser possuída por todos, já que não havia meios de diminuir seus custos -, impossibilitando sua disseminação pela sociedade. Mas este não foi um limite imposto ao retrato, pois esta forma de representação das pessoas utilizou-se da fotografia como técnica para se multiplicar e chegar a todos. É por isto que, nos dicionários do início deste século, o verbete **retrato** passou a ser associado à técnica fotografica, transformando-se na principal - e mais utilizada - maneira de executar retratos.

O ato de retratar-se tinha como ponto de partida os anseios de um cliente, uma vez que ninguém ia a uma oficina fotográfica para obter um retrato que podia ser tanto o dele quanto o de outro qualquer. Por isso, nenhuma sessão de retratos iniciava-se antes de ficarem explicitados os desejos do cliente e os motivos que o levaram a obter o retrato. Somente a partir disso, o fotógrafo podia lançar mão de seus conhecimentos específicos e dos acessórios de

sua casa de retratos. Se isto é correto, havemos de concordar que um retrato começava a ser concretizado a partir da interação dos valores destes dois sujeitos: ao fotógrafo cabia dizer ao retratado suas possibilidades de obter o produto da forma que desejava; ao retratado, saber se era esta a forma que melhor lhe convinha para atingir seus objetivos. Alvares de Azevedo, um entre tantos exemplos, escolheu a capa para compor seu retrato "à Byron", associando, assim, a sua imagem ao mundo das letras, e o fotógrafo viabilizou esta representação com os meios de que dispunha.

Um comentário de Militão Augusto de Azevedo sob um dos contatos de seus *Albuns de Retratos* nos possibilita desvendar a relação de construção de um retrato (2). No comentário que esta anotado embaixo da imagem de uma criança, cujo pai havia recusado o produto, alegando que seu preço era alto e que obteria o mesmo retrato por menor preço no Rio de Janeiro, Militão sentencia: "nota-se que não gostou". Neste desabafo do fotógrafo, notamos que seus critérios de composição de um retrato poderiam ser secundários, que de nada valia sua experiência se os objetivos do retrato não fossem atingidos e o cliente não se sentisse realizado. Ora, a *Photographia Americana* pertencente a Militão era um estabelecimento comercial e, portanto, a sua sensibilidade artística, neste caso, estava

2. *Album de Retratos da Photographia Americana* VI, retrato n. 10202.

condicionada ao desejo do cliente. Assim a vontade deste último sobrepõe-se aos conhecimentos do fotógrafo, fazendo com que este exerça sua arte, e seu ofício, nos limites impostos por aquele. Por isso, afirmamos que estas eram as "artes de um negócio": conceitos estéticos e estilísticos a serviço do público pagante.

Pelos retratos espalhados pelas páginas desta Dissertação, podemos constatar a interferência ativa do retratado. Estes retratos nos dizem muito sobre o cliente através de representações escolhidas por ele, como poderiam dizer sobre o fotógrafo. Mas este nem sequer colocou a sua assinatura no retrato, porque sabia que aquela era uma obra que não lhe pretendia, que era destinada a um único possuidor; uma obra que tinha a função de satisfazer o gosto, o desejo e a fantasia de uma determinada pessoa, e é por isso que, quando o "modelo" pega seu retrato e o oferece a alguém, coloca nele a sua própria assinatura, mantendo no anonimato o "artista".

Não se trata, nestas páginas, de reafirmar o ditado popular de que "o freguês sempre tem razão". Não: afinal, os maiores responsáveis pela concretização do ato de retratar são os conhecimentos do fotógrafo sobre o seu equipamento e o espaço do salão de poses cuidadosamente planejado por ele. Mas esta estrutura só assume sentido se atender às necessidades para as quais foi planejada: fixar os sonhos,

os desejos e as fantasias do cliente que quer possuir um objeto que lhe sirva para atingir seus objetivos.

Nesta forma de compreender o retrato reside um fator muito importante que é, justamente, o de estabelecer o discurso que se pode elaborar a partir desta forma de representação. Estabelecer também sua forma de produção é, antes de mais nada, estabelecer de que personagem estamos falando e, assim, delimitar o conhecimento que podemos depreender destes vestígios deixados pelas gerações passadas. Ao afirmar que o retrato fotográfico é obra exclusiva da sensibilidade do retratista, os estudos deste universo de rostos ficam reduzidos a ótica do fotógrafo e à valorização da técnica. O retrato seria, então, a sua interpretação sobre os indivíduos que foram a sua oficina fotográfica. A abordagem, neste caso, seria semelhante à que normalmente se faz das vistas fotográficas das cidades. Sobre o *Album Comparativo da Cidade de São Paulo*, do próprio Militão Augusto de Azevedo, escreveu Benedito Lima de Toledo:

Das diversas descrições da cidade de São Paulo no século XIX, a de Militão é, em muitos aspectos, a mais eloqüente.

Tal como um professor de anatomia, o fotógrafo procurou dissecar seu assunto, a cidade, com isenção e método (3).

3. TOLEDO, Benedito Lima de. 'A Imperial Cidade de São Paulo vista por Militão' in: *Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio

O fotógrafo é o narrador de uma cidade, o cronista que escolhe ângulos e aspectos que julga relevantes para serem eternizados e oferece, ao pesquisador do futuro, elementos para a interpretação de seu passado. Sobre a mesma obra escreveu Boris Kossoy:

Militão atuou nas duas áreas e nos deixou duas visões importantes em ambos os setores. Suas fotos têm a marca interpretativa tão essencial para aquilatarmos a participação pessoal do fotógrafo, retratando cenas de estúdio e de ruas, no período em que a cidade de São Paulo transformava-se de forma vertiginosa (4).

Novamente, temos no fotógrafo a qualidade de narrador de seu tempo, neste caso não apenas do aspecto físico da cidade, mas também das pessoas que a fazem e que estão representadas nas cenas de seu estúdio. Desta forma, os retratos elaborados nos salões de poses passam a ser uma interpretação exclusiva do fotógrafo sobre o retratado: é a sua forma de ver o outro que estaria explícita na imagem. Mas, se mesmo assim, os retratos continuam a falar do retratado - como as imagens das cidades nos contam sobre suas histórias -, é através de um discurso intermediado e reinterpretado, nos dizendo apenas indiretamente do sujeito impresso na imagem.

No entanto, ao interpretar estas imagens como sendo executadas a partir dos critérios que as pessoas

Histórico, 1981. p. 5.

4.KOSSOY, Boris. 'Militão de Azevedo' in: *Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*. Op. cit. p. 31.

estabeleceram para o fotógrafo poder efetuar a sua representação, quem nos surge como protagonista da cena é o próprio retratado e, desta forma, este sujeito fala diretamente de si, de como o retratado interpretava a sua própria existência e de que maneira queria ver a sua realidade fixada para a posteridade: é uma mensagem que o cliente codificou e ofereceu para seus contemporâneos e que hoje podemos interpretar diretamente, sem interlocutores. Para Walter Benjamin, a fotografia - a exemplo da psicanálise que descortinou a possibilidade de interpretação do universo pessoal a partir de uma única palavra da própria fala - trouxe a possibilidade de interpretar o movimento do mundo, fixando um de seus instantes (5). Transferindo esta idéia para o retrato, ele é a palavra que possibilita compreender o universo do retratado.

E eu pergunto como os adornos destes cabelos
E desse olhar rodeia os seres de antigamente
Como essa boca aqui beijada em torno da qual o desejo
Se enrola, loucamente, como fumaça sem fogo ... (6)

Somente desta maneira este objeto pode torna-se fonte de conhecimento - ao adquirirmos certeza de que os adornos do cabelo e os desejos provocados pelos olhares são signos escolhidos pelo seu portador. Representações da própria vida feitas por todos e para todos. Os "focinhos" de São Paulo,

5. BENJAMIN, Walter. 'Pequena História da Fotografia' in: BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 94.

6. Poesia citada (sem autor) in: BENJAMIN, Walter. 'Pequena História da Fotografia'. in: BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 94.

na segunda metade do século XIX, resolveram passar em um salão de poses e deixar, para nós, um recado: de como era viver, passear, estudar, trabalhar e se fotografar nesta cidade, em um tempo cuja a imagem se esfumaça - como em um velho retrato.

* * *

FONTES

1. FONTES ARQUIVISTICAS

Coleção Militão Augusto de Azevedo (coleção particular).

Albuns de Retratos da Photographia Americana, vol. I, 1865, vol. II, 1870, vol. III, 1874, vol. IV, 1877, vol. V, 1879, vol. VI, s/d;

Diário de Correspondência Comercial - 1881-1902;

Índice das Photographias de Antigos Paulistas, constantes nos Albuns de Retratos (total de 428 nomes);

Diversas fotografias de São Paulo e Santos: incluindo *Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*; *Album de Vistas da construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí* s/d; e *Album da Cidade de Santos*, s/d.

Arquivo do Tribunal de Justiça

Registros de Feitos do 1. ofícios da família e sucessões
Inventário de Jorge Renoleau, processo 3588/191 (não localizado).

Registros de Feitos do 2. ofícios da família e sucessões
Inventários de Carlos Hoenen, processo 1199/1894; Martha Hoenner, processo 1644/1900 (esposa de Pedro Hoenen).

Registros de Feitos do 3. ofícios da família e sucessões
Inventário de Militão Augusto de Azevedo, processo 983/1905.

Arquivo do Estado de São Paulo

Documentação do Tesouro da Província de São Paulo.

Arquivo Municipal de São Paulo

Livros de Impostos - Negócios ou Profissão - 1885-1886.

Museu Paulista/USP (Museu do Ipiranga)

Fotografias das Coleções - João Batista de Campos (CA); Pacheco Chaves (CPCH); Mário Neme (CMN); Carlindo Pio de Macedo (CCPM); Alexandre Hummel (CAH).

2. FONTES IMPRESSAS

- AGOSTINI, Angelo. *Alarme e Protesto contra a Academia de São Paulo por Figaro Júnior*. Rio de Janeiro, Typ. Acadêmica, 1878.
- Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno bissexto de 1884. organizado por Francisco Ignacio Xavier de Assis Moura*. São Paulo, Editores Proprietários Jorge Seckler & Cia., 1883.
- Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1885: terceiro anno*. São Paulo, Editores Proprietários Jorge Seckler & Cia., 1883.
- Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1886: fundado e organizado por Jorge Seckler: quarto anno*. São Paulo. Editores Proprietários Jorge Seckler & Cia., 1883.
- Almanach administrativo, commercial e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1887: fundado e organizado por Jorge Seckler: quinto anno*. São Paulo. Editores Proprietários Jorge Seckler & Cia., s.d.
- Almanach Brasileiro*. Reis, Antonio Manuel, Rio de Janeiro, Typ. do Apostolo, 1876 (3 v.).
- Almanach do Estado de São Paulo para 1890: por Jorge Seckler: setimo anno*. São Paulo. Editores Proprietários Jorge Seckler & Cia., s.d.
- Almanak Administrativo Mercantil e Industrial*. Rio de Janeiro, Henrique Laemmert, 1854.
- Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brazil para 1883*. Rio de Janeiro, H. Laemmert & C., 1883.
- Almanak administrativo, mercantil e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1857: organizado e dirigido por Marques & Irmão: 1. anno*. São Paulo, Typographia Imparcial, de J. R. de Azevedo Marques, 1856.
- Almanak administrativo, mercantil e industrial da Província de São Paulo para o anno de 1858: organizado e dirigido por Marques & Irmão: 2. anno*. São Paulo, Typographia Imparcial, de J. R. de Azevedo Marques, 1857.
- Almanak da Província de São Paulo para 1873: organizado e publicado por Antonio Jose Batista de Luné e Paulo Delfino de Fonseca: primeiro anno*. São Paulo, Typographia Americana, 1873.

ALPHONSE, J. Lièbert. *La Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique. Contenant les découvertes les plus récentes*. 4. ed., augmentée d'un appendice sur le gelatino-bromure. Paris, B. Trianol, Editeur, 1884.

ALVES, Castro. *Obras Completas. Edição comemorativa do cinqüentenário do poeta*. Rio de Janeiro, Alves, 1921 (2 v).

AZEVEDO, Alvares de. *Cartas de Alvares de Azevedo: Comentários de Vicente de Azevedo*. São Paulo, Academia Paulista de Letras, 1976.

AZEVEDO, Alvares. *Obras Completas*. São Paulo, Nacional, 1942. (2 v).

MELLO MORAES FILHO, A. J. *Artistas do meu Tempo: seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904.

Novo Almanach de São Paulo para o anno de 1883: guia administrativo, commercial e industrial para as cidades de São Paulo, Santos, Campinas e Rio-Claro, acompanhado de uma planta da cidade de São Paulo. São Paulo. Editores Proprietários Jorge Seckler & Cia., 1882.

OLIVEIRA, José Joaquim Machado. *Quadro Histórico da Província de São Paulo*. São Paulo, Governo do Estado, 1978.

Província de São Paulo: Quadro Geral da População. (Recenseamento de 1872). s/l, s/e, s/d.

Relatório Apresentado ao Exmo. Sr. Presidente da Província de São Paulo pela Comissão Central de Estatística. São Paulo, Typ. King, 1888.

3. JORNAIS

A Província de São Paulo. São Paulo. Anos pesquisados: 1875-1886.

CABRIÃO: Semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis: 1866-1867. Ed. fac-similar/introdução de Délio Freire dos Santos. São Paulo, IMESP/Arquivo do Estado, 1982.

Correio Paulistano. São Paulo. Anos pesquisados: 1862-1888.

Diabo Coxo. São Paulo. Período pesquisado: 17/09/1864 e 31/12/1865.

Diário Popular. São Paulo. Anos pesquisados: 1884-1886.

Imprensa Acadêmica: Jornal dos estudantes de São Paulo. Ano pesquisado: 1864.

‘O Estado de São Paulo Suplemento Literário’ (página mensal sobre fotografia publicada a partir de 7/05/1972, até dezembro de 1974.

4. LEGISLAÇÃO

Código Commercial do Império do Brasil. Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert, 1864. Anotado pelo S. O. Araujo Costa. Acompanhado do novo Regulamento do Papel Sellado.

Colleção das Decisões do Governo do Império do Brasil, 1850. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1851.

Leis da Província de São Paulo. Anos pesquisados: 1850-1875.

BIBLIOGRAFIA

- O Acervo Fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico: processamento técnico e informatização.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.
- Adequação da Ordem: escritório Ramos de Azevedo e o processo de modernização da cidade de São Paulo.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Histórico (mimeo), 1991.
- Album Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Histórico, 1981.
- ANDRADE, Milton. 'A Alma das Ruas'. In: *Revista Memória.* São Paulo, Eletropaulo, Nos. 10/11, 12, 13.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Ariès, Philippe. *História Social da Criança e da Família.* Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- AZEVEDO, Militão Augusto de. *São Paulo em Três Tempos.* São Paulo, IMESP, 1982.
- AZEVEDO, Paulo C.; LISSOVSKY, Maurício. *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr.* São Paulo, Ex-Libris, 1988.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: Nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *O Cinema.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.
- BELLUZO, Ana M. de M. *Artesanato: arte e indústria.* Tese de Doutorado. São Paulo, FAU/USP, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.* São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Liberalismo: ideologia e controle social. Um estudo sobre São Paulo de 1850 - 1910.* Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 1976.
- BURKE, Peter. *Viena e Amsterdã: Um estudo das elites do século XVII.* São Paulo, Brasiliense, 1991.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX.* Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte.* São Paulo, Companhia das

Letras, 1990.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *O Retrato Feminino na Pintura Brasileira 1800-1950: do realismo ao romantismo, análise estética e sociológica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 1985.

A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Antonio Candido [et. ali.]. Campinas, Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

DELEMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 1984.

DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

Dezenovevinte: Uma virada no século. São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura/Pinacoteca do Estado, 1986.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX: Ana Gertudres de Jesus*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Diccionario da Lingua Portuguesa. Composto por Antonio de Moraes Silva. 6ª Edição, melhorada e muito accrescentada pelo desembagador Agostinho de Mendonça Falcão, sócio da Academia Real das Sciências de Lisboa. Lisboa, Typ. de Antonio José da Rocha, 1858.

Diccionario Encyclopedico ou Novo Diccionario da Lingua Portuguesa. Para uso dos portugueses e brasileiros, correcto e augmentado, n'esta nova edição. 5ª edição. Lisboa, Escriptorio de Francisco Arthur da Silva, Editor Proprietário, s/d.

Diccionario Prosáico de Portugal e Brazil. Por Antonio José de Carvalho e João de Deus, 14ª edição revista e muito augmentada, Porto, 1916.

DUARTE, Benedito L. *Album Iconográfico da Av. Paulista*. São Paulo. Ex-Libris/João Fortes, s/d.

I Encontro de Fotografia e Memória Nacional. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 16 a 28 de setembro de 1981.

Estrada de Ferro Madeira Mamoré. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1993.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da USP, 1991.

FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 - 1900*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

- FOOT - HARDMAN, Francisco. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- FREIRE, Gilberto de Mello. *O Retrato Brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Joaquim Nabuco, 1983.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.
- GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e outros Ensaio*s. Lisboa/Rio de Janeiro, DIFEL/Bertrand Brasil, 1991.
- GOULART, Paulo Cesar; MENDES Ricardo. 'Militão Augusto de Azevedo'. In: *Noticiário Geral da Photographia Paulistana*. São Paulo, Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo (mimeo), s/d.
- HABERMAS, J. 'Técnica e Ciência Enquanto Ideologia', In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1980.
- HESSEL, Lothar ; RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre, UFRJ/IEL, 1979, (2 v).
- Iconografia de Joaquim Nabuco*. Recife, IJNPS/MEC/DAC, 1975.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo, Atica, 1989.
- KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a Documentação Fotográfica de São Paulo (1862-1887): a recuperação da cena paulistana através da documentação fotográfica*. Tese de Mestrado. São Paulo, Fundação Escola de Sociologia e Política, 1978.
- KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980.
- LAURITO, Ilka. 'O Século XIX na Fotografia de Militão e nas Cartas do Fotógrafo a Crônica Política e Social de uma Época', In: *O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, 31.12.1972.
- LEITE, Miriam L. Moreira. 'A Fotografia e Ciências Humanas', In: *BIB/ANPOCS*, nº 25. Rio de Janeiro, BIB/ANPOCS.
- LEITE, Miriam L. Moreira. 'Fotografias de Família (Potencialidades e limitações da documentação fotográfica)'. In: *Cadernos do CERU*, nº 18. São Paulo. 1983.
- LEVY, Hannah. 'O Retrato Colonial'. In: *Pintura e Escultura I*. FAUUSP/MEC-IPHAN, 1978.
- MACHADO, Joaquim de Oliveira. *Manual do Oficial de Registro Geral e das Hypotecas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1888.

- MADDOW, Ben. *Faces: A narrative history of the portrait in photography*. Boston, New York Graphic Society, 1977.
- MENEZES, Raimundo de. *Histórias da História de São Paulo*. São Paulo, Melhoramentos, 1954.
- MONTÓIA, Ana E. R. *Espaço Urbano e Política: São Paulo no século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 1990.
- MOURA, Carlos Eugênio M. *Retratos quase Inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983.
- NEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography From 1839 to the Present*. New York, The Museum of Modern Art, 1982.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- OLIVEIRA, João Socrates de. *Fotografia - Arte e Uso*. São Paulo, MASP/Kodak, 1981.
- Paulicéias Perdidas*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento do Patrimônio Histórico, 1991. Série Registro vol. 14.
- PAZ, Otávio. *Instante e Revelação*. In: BRAVO, Manuel Alvares. *Fotografias*. México, Imprenta Madero, 1985.
- PEREIRA, Leonardo A. de Miranda. *O Carnaval das Letras. Os literatos e as histórias de folia carioca nas últimas décadas do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, IFCH-UNICAMP, 1993.
- PERROT, M. *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os Nus*. In: *O Desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.
- PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O mundo em terceira dimensão*. Rio de Janeiro, M.E.A Pessanha, 1991.
- Os Primeiros Almanques de São Paulo: introdução à edição fac-similar dos almanques de 1857 e 1858*. São Paulo, IMESP/DAESP, 1983.
- RAGO, Margareth. *Os Prazeres da Noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siécle: política e cultura*. São

Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SLENES, Robert W. 'Escravos, Cartórios e Desburocratização: O que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?' *In: Revista Brasileira de História*, n. 10. São Paulo, ANPHU/Marco Zero, março/agosto de 1985.

SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas; a moda no século dezenove*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987

TACCA, Fernando Cury de. *Sapateiro: O Retrato da Casa - a representação da casa do operário francano através de seu próprio olhar fotográfico*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 1990.

THIELEN, Eduardo Vilela. *Imagens da saúde do Brasil: a fotografia na institucionalização da saúde pública*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC-SP, 1992.

THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. São Paulo, Zahar, 1981.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos na Era do Espetáculo*. São Paulo, Fundação Vitae, 1993.

ZALUART, Antônio Emílio. *Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*. São Paulo, Cultura, 1943. Série Brasília, v. 4.