

Luiz Henrique Vieira

OS CARTÕES FOTOGRÁFICOS OITOCENTISTAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SOCIAL DO RETRATADO E DA IDENTIDADE PROFISSIONAL DO FOTÓGRAFO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa:
Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações
artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Tutora no Estágio de Doutorado-sanduíche: Prof.^a Dr.^a Andreea Lazea

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2019**

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Vieira, Luiz Henrique, 1959-

Os cartões fotográficos oitocentistas na construção da identidade social do retratado e da identidade profissional do fotógrafo [manuscrito] / Luiz Henrique Vieira. – 2019.

289 p. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Fotografia – História – Séc. XIX – Teses. 2. Fotografia – Aspectos Sociais – Teses. 3. Fotógrafos – Séc. XIX – Teses. 4. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 770.9

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno **LUIZ HENRIQUE VIEIRA** Número de Registro **2015654059**.

Titulo: **“OS CARTÕES FOTOGRÁFICOS OITOCENTISTAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SO-CIAL DO RETRATADO E DA IDENTIDADE PROFISSIONAL DO FOTÓGRAFO”**

Maria do Carmo F. Veneroso

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG

Rita Lages Rodrigues

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular - EBA/UFMG

Marcos Cesar de Senna Hill

Prof. Dr. Marcos Cesar de Senna Hill – Titular – EBA/UFMG

Wanda de Paula Tófani

Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani – Titular – UFMG

Karina Castanheira Bartolomeu

Profa. Dra. Karina Castanheira Bartolomeu – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 26 de abril de 2019.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Houve, inclusive, o apoio do Erasmus+ Programme que viabilizou o Estágio de Doutorado-sanduiche na Universitatea de Vest din Timișoara, na Romênia.

À memória de Walter Benjamin,
com quem, mesmo tendo começado um relaciona-
mento conflituoso (o que não representa, ne-
cessariamente, um mal sinal), acabei me enten-
dendo muito bem.
Obrigado por ter disparado em mim o desejo de
investigar determinados retratos fotográficos
oitocentistas.

Nos jardins des Tuilleries, cenas de orgia: embriagados quebravam o que viam pela frente. Os guarda-roupas foram abertos e o povo se vestiu de seda e ouro. O trono foi queimado em praça pública. Caía um rei [Luís Felipe, o rei burguês] que era bom pai, bom marido, e em cuja família a burguesia se reconhecia.

Mary de Priore, *O castelo de papel*.

RESUMO

A proposta deste trabalho é investigar, através da perspectiva da história social da cultura, os cartões fotográficos – denominação dada a determinados retratos produzidos em estúdios, entre 1854 e 1920, que seguiam determinados padrões estéticos, envolvendo a valorização da pose e do vestuário, e a ambientação do retratado em cenários de inspiração neoclássica. Esses cartões eram compostos pelo retrato (influenciado por cânones da retratística pictórica) e por informações (textuais e imagéticas) sobre o fotógrafo e seu estúdio. Partiu-se da hipótese de que esses retratos teriam servido de ferramenta na construção e na divulgação da identidade social do retratado (indivíduos representantes das classes sociais emergentes naquele período), da mesma forma que teriam servido de meio para a construção e divulgação da identidade profissional do fotógrafo, considerando o recente surgimento desse ofício.

Palavras-chaves: retrato; estúdio; século XIX; burguesia; pose; fotografia, identidade, fotógrafo.

ABSTRACT

The proposal of this work is to investigate, through the perspective of the social history of culture, the photographic cards - denomination given to certain portraits produced in studios, between 1854 and 1920, that followed certain aesthetic standards, involving the appreciation of both the pose and clothing (appearance issues), and the setting of the portrayed in scenarios of neoclassical inspiration. These cards were composed by the portrait (influenced by canons of the pictorial portraiture) and by information (textual and imagery) about the photographer and his studio. The research was carried out from the hypothesis that these portraits had served as a tool in the construction and dissemination of the social identity of the portrayed (individuals representing the emerging social classes in that length of time), in the same way that served as a medium for the construction and disclosure of the professional identity of the photographer, considering the recent emergence of this craft.

Keywords: portrait; studio; XIX century; bourgeoisie; pose; photography, identity, photographer.

ADVERTÊNCIA

Padrão a ser adotado na elaboração das legendas das imagens. Deverão constar os seguintes dados, na seguinte ordem: 1- nome do autor; 2- título da obra, em itálico (de acordo com o idioma da fonte (autor, livro, site, etc.) de onde foi retirada a imagem; 3- dimensão (apenas para o caso de obras que não sejam cartões fotográficos, visto que estes possuem dimensões padronizadas); 4- país de origem (quando esta informação estiver disponível); 5- data de execução da obra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Parte do meu acervo de fotografias oitocentistas</i>	16
Figura 2: Édouard Manet. <i>L'automne (Portrait de Méry Laurent)</i> , 73 x 51 cm, 1882.....	44
Figura 3: Édouard Manet. <i>La musique aux tuileries</i> , 76 cm x 118 cm, 1862.....	46
Figura 4: Édouard Manet. <i>Detalhe da figura 3</i>	47
Figura 5: Edouard Manet. <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> , 208 x 264 cm, 1863.....	49
Figura 6: (esquerda): Marcantonio Raimondi. <i>The Judgement of Paris</i> (detalhe), 1515-16. (direita): Édouard Manet, <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> (detalhe da FIG. 5), 1863.....	50
Figura 7: Gustave Caillebotte. <i>Jeune homme à la fenêtre</i> , 117 x 82 cm, 1876.....	53
Figura 8: Jean Béraud. <i>Boulevard Poissonnière en automne</i> , 25,7 x 39 cm, c. 1880.....	55
Figura 9: Fotógrafo não identificado. <i>Fotografia da Passage Vivienne</i> , em Paris.....	57
Figura 10: Charles Marville. <i>Passage de l'Opéra</i> . (esquerda): <i>a galeria do relógio</i> ; (direita): <i>a galeria do barômetro</i> , c. 1866.....	58
Figura 11: Adolphe Martial Potémont. <i>l'entrée de la galerie du Baromètre</i> , gravura em metal aguarelada, 38 x 28,6 cm, c. 1875.....	59
Figura 12: Jean Béraud. <i>Avenue Parisienne</i> , 39,7 x 56,5 cm, s/d.....	63
Figura 13: (superior) Rudolf von Alt. <i>Hans Makart's studio in Gusshausstrasse</i> , watercolour, (dimensão?), 1885. (inferior) Fotógrafo não identificado. <i>Château de Ferrières</i> , 35 x 44 cm, 1863-1868.....	68
Figura 14: (esquerda): H. Davey. <i>Cabinet portrait de mulher não identificada</i> , Exeter, Inglaterra, s/d; (direita): John D. Strunk. <i>Cabinet portrait de mulher não identificada</i> , Reading, Pennsylvania, EUA, s/d.....	73
Figura 15: August Sander. <i>Der Maler Anton Räderscheidt [O pintor Anton Räderscheidt]</i> , Köln, 1927.....	76
Figura 16: William Edward Kilburn. <i>View of the Great Chartist Meeting on Kennington Common</i> , daguerreótipo, 10,7 x 14,7 cm, 1848.....	78
Figura 17: Jean Auguste Dominique Ingres. <i>Josephine-Eleonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Bearn, Princesse de Broglie</i> , 121,3 x 90,8 cm, 1853.....	82
Figura 18: Federico de Madrazo. <i>Amalia de Llano y Dotres, condessa de Vilches</i> , 126 x 89 cm, 1853.....	85
Figura 19: Oscar Rejlander. <i>Two Ways of Life</i> , 1857.....	95
Figura 20: Henry Peach Robinson. <i>Sleep</i> , 1867.....	96
Figura 21: Claude Monet. <i>Boulevard des Capucines</i> , 80,3 x 60,3 cm (à direita, um detalhe). ...	98

Figura 22: Bastos Dias. <i>Boudoir card do Sr. Souza</i> , Rio, 1902. 2: Santos Moreira. <i>Cabinet portrait de Laura Amélia Braga</i> , Rio, 1894. 3: Fotógrafo não Identificado. <i>Stamp card de jovem não identificado</i> , EUA, s/data. 4: Christiano Junior & Pacheco. <i>Carte-de-visite de homem não identificado</i> , Rio, 1866-76.	103
Figura 23: Justiniano José de Barros. <i>Frente e verso de carte-de-visite de Maria Joaquina da Costa Botêlho de Magalhães e filhas</i> , 1867.	109
Figura 24: Homisch L. István. <i>Cabinet portrait de senhora segurando retrato e jornal</i> , Arad, Romênia, s/d.	110
Figura 25: Fotógrafo e modelos não identificados. <i>Frente e verso de colagem de dois cartes-de-visite</i> (sendo um colado no verso do outro). Itália, c. 1870.	113
Figura 26: Olindo Belém. <i>Cabinet portrait de Guimarães Passos e do Governador Augusto de Lima</i> , Belo Horizonte, 1ª década do século XX.	115
Figura 27: Fotógrafo não identificado. <i>Paul Grimmelsmann Amateur Komiker</i> [Paul Grimmelsmann, comediante amador], Alemanha(?), c.1900.	116
Figura 28: J. Menezes. [<i>Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação: portrait 2</i>], <i>cabinet portrait</i> , [188-].	118
Figura 29: Magrin. <i>Carte-de-visite de homem inominado</i> , Constanța, Romênia, s/d.	119
Figura 30: D. L. Schröder Photograph. <i>Retrato de duas jovens: frente e verso do carte-de-visite</i> , Bremen, Alemanha, c. 1880 (data estimada).	123
Figura 31: S. T. Brackbill. <i>Frente e verso do carte-de-visite de homem não identificado</i> , Perrysville, Pensilvânia, EUA, c.1860.	124
Figura 32: Raymundo Pinto. “ <i>Como signal de amizade vos oferecemos os retratos dos nossos filhinhos</i> ” (<i>cabinet portrait</i>), Belo Horizonte, c. 1900.	125
Figura 33: Estúdio C. Ede. <i>Frente e verso de um carte-de-visite de Ansis(?) Schennevitz</i> , Goldingen, Letônia, datado em 1903.	126
Figura 34: M. Thomas. <i>Cabinet portrait de rapaz não identificado</i> , Shamokin, Pensilvânia, c. 1890 (data estimada).	129
Figura 35: Photographia Artística Italiana de J. Gallotti. <i>Oito cartes-de-visite</i> . Da esquerda para a direita, de cima para baixo: 1º: <i>Belchior de Oliveira Campos</i> , 2º: <i>Francelina de Campos Cordeiro</i> , 3º: <i>Joana Evangelista de Oliveira Campos</i> , 4º: <i>Joana Helena de Sá e Castro</i> , 5º: <i>Maria Joaquina de Campos Cordeiro Valadares e uma Criança</i> , 6º: <i>Cristina C. Abreu, Maria de Castro Duarte e Juvelina de Castro</i> , 7º: <i>Isabel Álvares da Silva</i> , 8º: <i>Sinhá Mocambo - Cunha Campos</i>	132
Figura 36: Henschel & Cia. sucessor de J. Vollsack. <i>Cabinet portrait de casal não identificado</i> , Rio de Janeiro, 1882.	133

Figura 37: James Presley Ball photographer. <i>Frente e verso de carte-de-visite de Jesse L. Berch, quartermaster sergeant, 22 Wisconsin Regiment of Racine, Wis. [and] Frank M. Rockwell, postmaster 22 Wisconsin of Geneva, Wis, 1862.</i>	135
Figura 38: W. A. W. Osborne. <i>Escravo, porteiro, em escritório da família Comber (carte-de-visite)</i> , Recife, 1861-4.....	136
Figura 39: August Sander. <i>The Varnisher</i> , 44 x 33 cm, Alemanha, c. 1930.....	138
Figura 40: <i>Anúncio publicado no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial (Almanak Laemmert), 1876, Seção “Notabilidades”, p. 107.</i> Obs.: o número que se lê no canto inferior direito não indica o número da página em que foi publicado, e sim o número do anúncio....	139
Figura 41: <i>Anúncio feito no Correio da Tarde, 25 de junho de 1852 (p. 4).</i>	140
Figura 42: <i>Fotógrafo não identificado. No alto do carte-de-visite: “St Maximin”; no rodapé, “Reliquaire & Chef De Marie Madaleine”, França, s/d.</i>	141
Figura 43: <i>Estúdio de José Ferreira Guimarães. Boudoir card de menina não identificada</i> , Rio de Janeiro, 1899.....	143
Figura 44: <i>Anúncio dos serviços prestados pelo estúdio de Christiano Junior, publicado na seção “notabilidades” do Almanak Laemmert, em 1866 (p. 27)</i>	148
Figura 45: Henri Sicard and Farradesche Lithographers. <i>Jardin zoologique d'acclimatation. Poster for Hottentot's at the Jardin d'Acclimatation at Paris</i> , c. 1870.....	150
Figura 46: <i>Anúncio feito no The Year-book of photography and photographic news almanac</i> , Londres, 1865.....	152
Figura 47: <i>Câmera de quatro lentes, similar à criada por Disdéri em 1854</i>	153
Figura 48: Disdéri. <i>Léontine Walter</i> , 19 x 23.5 cm, França, 1863.	154
Figura 49: <i>Anúncio de papel albuminado feito no The Year-book of photography and photographic news almanac</i> , Londres, 1865.	155
Figura 50: <i>Photographia Mineira de Raymundo Pinto. Carte-de-visite de João da Cruz Sardinha</i> , 1902(5?).	156
Figura 51: <i>Dois páginas do Handbook of the practice and art of photography (um manual de fotografia) de 1875</i>	158
Figura 52: <i>Ilustração de uso de um posing stand</i>	159
Figura 53: <i>Pedreira & Littran. Verso de cabinet portrait de senhora não identificada</i> , anos 1890, Pelotas.....	161
Figura 54: <i>Leuzinger. Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras</i> , (litografia, tendo como referência um daguerreótipo), 64,8 x 84,3 cm, 1852.	163
Figura 55: <i>Anúncio de gráfica litográfica, na Filadélfia, especializada em impressão de cartões fotográficos</i> , 1864.	164

Figura 56: Eugenio Rache. <i>Frente e verso de carte-de-visite do menino Argimino, oferecido ao tio, Manoel Vicente Lisboa, Jaguarão, RS, s/d</i>	165
Figura 57: Eugenio Rache. <i>Verso de carte-de-visite</i>	166
Figura 58: Photographia União de Antônio Corrêa da Fonseca. <i>Carte-de-visite de Guilherme Leocádio Pinto, aos 43 anos, Cidade do Porto, 1879</i>	166
Figura 59: Witcomb and Son. <i>Carte-de-visite de jovem não identificada, Inglaterra, c. 1900</i> .	167
Figura 60: Fotografia Casana. <i>Carte-de-visite (envelopado) de senhora inominada, Gênova, Itália, 1904</i>	168
Figura 61: <i>Capa de álbum de cartes-de-visite e cabinet portraits, 2ª metade do século XIX</i> ..	170
Figura 62: <i>Página de um álbum de cartes-de-visite e cabinet portraits, 2ª metade do século XIX</i>	172
Figura 63: <i>Dr. A. Thompson's Photograph Cabinet. Anunciado no The American Journal of Photography and the allied Arts and Sciences, 1864 (1ª quinzena de junho)</i>	173
Figura 64: <i>Scovill Boudoir display Photograph stand, anunciado no The American annual of photography and photographic times almanac, 1887</i>	174
Figura 65: A. A. Turner. <i>Carte-de-visite de senhora não identificada, c. 1860, NY</i>	175
Figura 66: Fredricks' Knickerbocker - Family Portrait Gallery. <i>Verso de cabinet portrait (detalhe), Nova York, anos 1880</i>	176
Figura 67: (esquerda) Montgomery P. Simons. <i>Retrato de Persifor Frazer, carte-de-visite produzido a partir de um daguerreótipo de autoria de Marcus A. Root. Philadelphia, c. 1857</i> . (direita) S.l. s.n.. <i>Luis XV, água-forte p&b, 39 x 28 cm, 1715(?)</i>	178
Figura 68: François Pascal Simon Gérard (Baron). <i>Portrait of Emperor Napoleon I, 226,5 x 146 cm, c. 1805 - c. 1815</i>	180
Figura 69: Joseph Siffred Duplessis. <i>Portrait of Louis XVI, King of France and Navarre, 80 x 62 cm, c. 1774</i>	182
Figura 70: (esquerda) Jean-Auguste-Dominique Ingres. <i>Autoportrait, à mi-corps, 29,9 x 21,9 cm, França, 1835</i> . (direita) Adolphe Beau. <i>Frente e verso de Carte-de-visite de homem não identificado, Londres, c. 1860</i>	184
Figura 71: (esquerda) W. A. Morrow. <i>Carte-de-visite de homem não identificado, Hillsboro, EUA, c. 1870</i> . (direita) H. Mossis Artist. <i>Carte-de-visite de Joseph Watkins Gray, Suíça, c. 1860 (ambas as datas estimadas)</i>	185
Figura 72: (esquerda) S.l. s.n.. <i>Carte-de-visite de jovem não identificado, s/d</i> . (centro) Manoel Garcia. <i>Carte-de-visite de Américo Pinto, Rio de Janeiro, c. 1870</i> . (direita) Elliott & Fry. <i>Carte-de-visite de homem não identificado, Londres, c. 1865</i> . (datas estimadas).	186

Figura 73: Escola de Philippe de Champaigne. <i>Portrait posthume de Louis XIII</i> , dimensão(?), França, 1647.....	188
Figura 74: Estúdio D R Mater. <i>Cabinet portrait de jovem senhora não identificada</i> , EUA, 1887.	190
Figura 75: <i>Frente de dois cartes-de-visite de modelos não identificados</i> . [esquerda] Christiano Junior (José Christiano de Freitas Henriques Junior), Rio de Janeiro, 1865-74. [direita] Autoria desconhecida, c. 1865.....	192
Figura 76: Hyacinthe Rigaud. <i>Portrait of Louis XIV, King of France</i> , 277 x 194 cm, França, 1701.	194
Figura 77: Charles Pradier (a partir de pintura de Jean-Baptiste Debret). <i>D. João VI, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves</i> , calcografia, 61.4 x 41.7 cm, c. 1820.	196
Figura 78: (esquerda) Michel Ange Houasse. <i>Luis I, príncipe de Asturias</i> , 172 x 112 cm, Madrid, 1717. (direita): Frank Edsall. <i>Carte-de-visite de menino não identificado</i> , Goshen, N.Y., c. 1860.	197
Figura 79: Théodore Chasseriau. <i>Alexis-Charles-Henri Cléral de Tocqueville</i> , 131,5 x 98,5 cm, 1850.....	200
Figura 80: Autor desconhecido. <i>Jean II le Bon, roi de France</i> , 59.8 x 44.6 cm, c. 1350.	201
Figura 81: (esquerda) [atribuído a] Pisanello. <i>Portrait d'une jeune princesse</i> , 43 x 30 cm, 1436-38. (direita) Revert Henrique Klumb. <i>Carte-de-visite da princesa Isabel menina</i> , Rio, 1863... 202	
Figura 82: W. Howard. <i>Carte-de-visite de jovem não identificado</i> , Kansas, EUA, c. 1870.	203
Figura 83: Alberto Hesnchel & C ^o . (esquerda): <i>Carte-de-visite de Anna Tavares de Araújo</i> ; (direita): <i>carte-de-visite de Maria das Mercês Lins Vieira de Araújo</i> . Os dois retratos foram produzidos na década de 1880.	204
Figura 84: Joaquim Insley Pacheco. <i>Pedro II, Imperador do Brasil</i> , 37,5 x 29,2 cm, Rio de Janeiro, 1883.....	207
Figura 85: Alexander Gardner. <i>Duas versões do retrato do presidente Lincoln e seu filho</i> , Thaddeus, EUA, 1865. (esquerda) <i>O retrato como foi tirado</i> . (direita) <i>O retrato (carte-de-visite) com o fundo adicionado posteriormente</i>	208
Figura 86: (esquerda) H. Davey. <i>Verso de cabinet portrait</i> , Exeter, Inglaterra; (direita) Ludwig Schill. <i>Verso de cabinet portrait de Ida Rissland</i> , Neward, EUA, 1890.....	210
Figura 87: Pascal Dagnan-Bouveret, <i>Une noce chez le photographe</i> . 85 x 122 cm, França, 1878-9.....	212
Figura 88: Pascal Dagnan-Bouveret, <i>Une noce chez le photographe</i> . (detalhe).....	214
Figura 89: <i>Três retratos em miniatura</i> . (esquerda): Anonim maghiar, sfârșitul secolului XVIII, <i>Profesorul maghiar Marton cu perucă, guașă pe fildeș</i> ; (centro). Anonim austriac, sfârșitul	

secolului XVIII, <i>Bărbat cu perucă și haină albastră, guașă pe fildeș</i> ; (direita). Anonim maghiar, sfârșitul secolului XVIII, <i>Tănăr cu perucă și haină albastră, guașă pe fildeș</i>	215
Figura 90: J. V. Dabbs photographer. <i>Verso de cabinet portrait</i> , Fort Scott, Kansas, EUA, s/data.	219
Figura 91: <i>Anúncio da Photographia Belém publicado no Guia de Bello Horizonte – Indicador da Capital, Ano I. Belo Horizonte, MG, 1912</i>	220
Figura 92: Autoria desconhecida. <i>John Haarer in front of his new studio</i> , EUA, década de 1880.	221
Figura 93: <i>Johnstone O'Shannessy's 1885 Studio, Melbourne. Drawing No. 4: The section A B (south to north) shows the three transverse glazed gables over galleries 1 and 2 and part of the longitudinal glazed hip roof over gallery 3 at the rear. The detail is of the screen which runs north-south along the dark room and the change rooms adjoining galleries 1 and 2. The section C D (east-west) is looking north towards, the internal glazing through the light well space. LTAD 108/130 No. 4</i>	222
Figura 94: <i>Interior view of the Fratelli Alinari studio</i> , Itália, c. 1900.	224
Figura 95: Autor não identificado. <i>Opening of Gustave Le Gray's Studio, 35 Blvd des Capucines</i> , xilogravura, 26,6 x 22,2 cm, Paris, 1856.....	226
Figura 96: Roger Fenton. <i>The artist's van. [Marcus Sparling, full-length portrait, seated on Roger Fenton's photographic van]</i> , 17.5 x 16.5 cm, Criméia, 1855.	228
Figura 97: <i>Anúncio dos fotógrafos e químicos M. Caro e H. Meynier. O Pharol</i> , Juiz de Fora. 17.10.1878, ano XII, N. 81, P. 4.	230
Figura 98: <i>Duas versões de autorretrato de Nadar. (Esquerda): Nadar in a balloon gondola (in the studio), photograph, carte-de-visite</i> , Paris, c. 1865; (direita): <i>a mesma foto sem cortes</i> ...	233
Figura 99: Autoria desconhecida. <i>Nadar's photographic studio at 35, Boulevard des Capucines</i> , Paris.	235
Figura 100: (esquerda): <i>Estúdio Nadar. Verso de cabinet portrait</i> , c. 1895. (direita): <i>Nadar Kodak No. 1 Label</i> , Paris, c. 1890.	237
Figura 101: <i>Fotógrafo não identificado. Broche com retrato de Antônio Mendes Campos e esposa. Fotografia sobre porcelana, contornada por aro de ouro, com fecho no verso, 2 cm de diâmetro</i> , c. 1890.	238
Figura 102: (esquerda): Nadar. <i>Paul Chenavard</i> , 24.8 x 19 cm, Paris, 1856-58; (direita): Nadar. <i>Carte-de-visite de mulher não identificada</i> , Paris, c. 1860.....	239
Figura 103: Honoré Daumier. <i>Nadar elevando a fotografia à altura da Arte</i> . Litografia publicada em <i>Le Boulevard</i> , França, 25 maio de 1863.	242
Figura 104: E. Maunoury. <i>Miguel Criado (carte-de-visite)</i> , Lima, Peru, 1865.....	244

Figura 105: Andre Adolphe-Eugene Disdéri. <i>Self-portrait (carte-de-visite)</i> , Paris, c. 1858.....	245
Figura 106: Disdéri. <i>Esther David</i> , 18.4 × 24.8 cm, França, 1866.....	247
Figura 107: Jean Alaux. <i>Dit le Romain</i> . 82 x 162 cm, França, 1862.....	248
Figura 108: Paul Delaroche. <i>The Execution of Lady Jane Grey</i> , 246 × 297 cm, França, 1833. ..	250
Figura 109: Louis Adolphe Humbert de Molard. <i>Louis Dodier as a prisoner</i> , daguerreótipo, 11,5 x 15,5 cm, França, 1847.....	252
Figura 110: Disdéri. <i>Vicomte de Renneville et Elie Cabrol</i> , 23,3 x 20,1 cm, c. 1860.....	254
Figura 111: (esquerda): Photographie D. L. Schröder. <i>Carte-de-visite de rapaz não identificado</i> , Bremen, Alemanha, c. 1880. (direita): Fotografia não identificado. <i>Retrato (em formato postal) de Helena do Carmo Vieira</i> , Belo Horizonte, final da década de 1920.	263
Figura 112: AP Photo/Michael Nash. <i>Varsóvia</i> , 1946.	265
Figura 113: Assis Horta. <i>Fotos 3x4</i> , Diamantina, década de 1940.	267
Figura 114: Assis Horta. <i>O trabalhador no estúdio fotográfico</i> , Diamantina, c. 1940.	269

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: <i>Carte-de-visite, carte de visite ou cartão de visita?</i>	19
Tabela 2: <i>Tabela com valores de serviços fotográficos na Itália.</i>	147
Tabela 3: <i>Relação entre abertura de lentes e número de poses obtidas.</i>	153

SUMÁRIO

[ANTELÓQUIO]: do afeto investigativo que me liga ao objeto de pesquisa	16
INTRODUÇÃO	18
1º CAPÍTULO:	
O contexto histórico em que emergem os cartões fotográficos	32
1.1 O século XIX e a modernidade	36
1.1.1 Manet: o pintor da vida moderna	43
1.1.2 A cidade, a rua, o flâneur	52
1.1.3 A concha do burguês	65
1.2. Dois retratos realizados em 1853	81
1.3. Fotografia e arte: uma via de mão dupla	88
2º CAPÍTULO:	
O que é um cartão fotográfico?	102
2.1 Possíveis funções dos cartões fotográficos	107
2.2 Aparência e conteúdo dos cartões fotográficos	123
2.3 Sobre a suposta democratização do retrato após o advento do <i>carte-de-visite</i>	145
2.4 Os processos usados na produção de um cartão fotográfico	151
2.4.1 Os processos químicos e óticos	151
2.4.2 Do tempo de exposição	158
2.4.3 A fatura do papel e a impressão do cartão em que é colado o retrato	160
2.4.4 O armazenamento dos cartões fotográficos	169
3º CAPÍTULO:	
A influência pictórica sobre a concepção dos cartões fotográficos oitocentistas	176
3.1 Relações entre a retratística majestática e principesca e os cartões fotográficos oitocentistas	187
3.1.1 O primeiro, mas não o mais relevante, dos referenciais aqui mencionados	187
3.1.2 O segundo e o mais relevante dos referenciais aqui mencionados	194

3.2 Análise comparativa dos retratos de dois meninos de dez anos	197
3.3 Análise comparativa dos retratos de duas princesas e de um plebeu	201
3.4 Mais algumas evidências da influência pictórica sobre a concepção dos retratos fotográficos oitocentistas	208
4º CAPÍTULO:	
O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão (negócio)	212
4.1 Estudo de caso: Gaspard-Félix Tournachon, Félix Nadar, ou apenas Nadar.	233
4.2 Estudo de caso: Disdéri e a descoberta da galinha dos ovos de ouro	245
CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
REFERÊNCIAS	270

[ANTELÓQUIO]: do afeto investigativo que me liga ao objeto de pesquisa



Figura 1: Parte do meu acervo de fotografias oitocentistas.

Ainda guardo na memória, com alguma clareza, a imagem das aventuras que dividi com minha irmã, Regina, em cima do guarda-roupa do quarto dos nossos pais, onde era acondicionada a maleta vermelha, que guardava o acervo fotográfico da família. Acessar aquela coleção de imagens – que, na época, me pareciam tão remotas – era uma forma de exercitar o meu senso de pertencimento ao nosso núcleo familiar, através de um fascinante portal que me possibilitava o acesso a imagens da juventude dos nossos pais, tios, avós e parentes menos próximos – todos eles trajando roupas que me pareciam estranhas e surpreendentes. Os vestidos da década de 1940, por exemplo, iam até abaixo do joelho, e, muitas vezes, tinham a parte superior enriquecida por drapeados, lastex, ombreiras e, com frequência, eram emoldurados por colares de pérolas. Já os homens se apresentavam em ternos com modelagens largas, de aparência muito antiga; e os sapatos

– muitas vezes de duas cores – pareciam ter sido criados para caminhar sobre um mundo diferente daquele em que eu nasci (pensava eu, como um exemplar da mais nova geração!). Também, me chamavam atenção a decoração das casas, os jardins com flores pouco cultivadas nos quintais da minha infância e, claro, as poses adotadas pelos modelos retratados. A coleção era composta por retratos de estúdio, fotos instantâneas tiradas por amadores e/ou fotógrafos que atuavam nas ruas da cidade, e também havia um conjunto de fotos mais recentes produzidas pelo meu pai – em sua maioria, tiradas dentro da nossa casa – a casa onde nasci. Em envelopes separados, eram preservados os negativos, que eu gostava de comparar com as respectivas imagens impressas.

Atualmente, passadas algumas décadas, meu campo de pesquisa encontra-se expandido a retratos bem mais antigos que os que me fascinavam na infância. Além disso, há outra diferença fundamental entre as imagens investigadas no passado e as de hoje: as da infância eram representações de membros da minha família, e as pesquisadas hoje são imagens de velhos e instigantes desconhecidos, sendo que, amiúde, nem acesso ao nome do retratado eu tenho. De qualquer forma, as duas experiências são igualmente fascinantes, e disparam, em mim, o desejo de compreender o contexto sociocultural em que viveram os personagens que habitam a velha superfície de papel recoberto de sais de prata. Para a minha frustração, no século XIX, foram poucos os que se deixaram retratar inúmeras vezes – como fizeram, por exemplo, o presidente Abraham Lincoln¹ (citado em meu texto) e a extravagante Condessa de Castiglioni, que idealizou cerca de 400 “autorretratos”, encarregando o fotógrafo Pierre-Louis Pierson da execução. Digo isso, para revelar o prazer que sinto ao me deparar com alguma volumosa coleção de fotos e outros documentos de um mesmo indivíduo – o que possibilita, mesmo que de forma lacunar, a criação de uma narrativa biográfica a partir da compreensão da evolução da individualidade de um sujeito. No entanto, no que concerne ao período histórico pesquisado (de 1854 a 1920²), esse meu desejo biográfico está fadado ao fracasso, já que representações de

¹ Segundo pesquisa de Charles Hamilton e Lloyd Ostendorf (1963), foram localizados 119 retratos de Lincoln, com autoria de 33 fotógrafos.

² Aqui pode surgir uma dúvida. Se o título desta tese faz referência a cartões fotográficos oitocentistas, como pode ser que o período pesquisado alcance a segunda década do século XX? Bem, os cartões produzidos nas duas primeiras décadas do século XX continuaram seguindo a tradição daqueles oitocentistas, e não seria incorreto (em minha opinião) considerá-los um tipo de manifestação característica do século anterior. De qualquer forma, talvez não seja necessário tanto rigor nas datações. No entendimento do historiador René Rémond, em termos ideológicos seria correto afirmar que o século XIX nasce com o fim das

celebridades contrariam minha intenção de investigar retratos de indivíduos anônimos, ou que não tiveram seus nomes incluídos nas narrativas históricas. Dessa forma, devo me conformar com o estudo de imagens avulsas, que, somadas entre si, compõem uma espécie de iconografia do homem (em especial, o burguês) ocidental oitocentista – revelando alguns de seus sonhos e aspirações sociais.

INTRODUÇÃO

Uma primeira questão: *carte-de-visite*, *carte de visite* ou cartão de visita?

<i>Carte-de-visite</i>	<i>Carte de visite</i>	Cartão de visita
Ana Maria Mauad (1997).	A BRIEF history of the carte de visite. In: <i>American Museum of Photography</i> (s/d).	Annateresa Fabris (2004).
ANDRÉ Adolphe-Eugène Disdéri. In: <i>Getty Museum</i> (s/d).	Andrea L. Volpe (2013).	
ANDRE-Adolphe-Eugene Disderi. <i>Marquise de Jalar</i> . In: <i>Musée D’Orsay</i> (s/d).	Boris Kossoy (2002).	
Beaumont Newhall (1982).	CARTE de visite (1854 – 1900s). In: <i>Museum of Obsolete Media</i> (s/d).	
CARTÃO de visita. In: <i>Enciclopedia Itaultural</i> (s/d).	CARTE de visite: portraits for the people. In: <i>Museum of New Zealand- Te Papa Tongarewa</i> (s/d).	
CARTE-de-visite portrait of Charles Dickens. In: <i>Smithsonian National Museum of African American History & Culture</i> (s/d).	CARTÕES de visita – cartes de visite. In: <i>Brasiliana Fotografica/ Biblioteca Nacional</i> (s/d).	
CARTE-de-visite. In: <i>Britannica</i> (s/d).	DISDÉRI André Adolphe Eugène (1819-1889). In: <i>Encyclopædia Universalis</i> (s/d).	
CARTE-de-visite. In: <i>National Portrait Gallery</i> (s/d).	Félix Nadar (1900).	
DISDERI et Cie. In: <i>La Photo Duxix</i> (s/d).	LE portrait photographique. In: <i>Camera Museum</i> (s/d).	
LE portrait carte-de-visite. In: <i>Bibliothèque nationale de France</i> (s/d).	Marcelo Eduardo Leite (2007).	
Leanne Gaudet (2018).	Maurício Lissovsky (2005).	

guerras napoleônicas e conclui seu ciclo com o início da primeira guerra mundial. Ou seja, de 1815 a 1914. (RÉMOND, 1981).

Mariana de Aguiar Ferreira Muaze (2007).	NARRATIVES: cartes de visite. In: <i>History of science Museum</i> (s/d).	
PHOTOGRAPHING carte-de-visite. In: <i>Preus Museum</i> (s/d).	O CASAL Dr. Felipe Gabriel de Castro Vasconcelos e Loida Azambuja Maia. In: <i>Arquivo Público Mineiro</i> (s/d).	
PRINCE Lobkowitz. In: <i>Metropolitan Museum</i> (s/d).	Shaba Kowsar (2015).	
Sylvie Aubenas (1997).	Yolanda Ruiz (2018).	

Tabela 1: *Carte-de-visite, carte de visite* ou cartão de visita?

Parece não haver um consenso sobre a grafia mais adequada para se escrever *carte de visite*, (referindo-se ao formato de retrato fotográfico que recebe esta denominação). Alguns autores usam hífen para unir as três palavras: *carte-de-visite*; outros, não. Ainda há quem optou por adotar a forma aportuguesada: cartão de visita. Com o objetivo de buscar a maneira correta, decidi fazer um levantamento dos autores e/ou instituições que usam esta ou aquela ortografia, este ou aquele idioma. No gráfico (TAB. 1), apresento os resultados que julguei mais relevantes, e apesar de estar consciente de que não esgotei as possibilidades, penso que o número de fontes citadas já demonstra que, neste caso, a grafia correta não existe. O que há são diferentes possibilidades. Assim sendo, começo a escrita da tese revelando a forma ortográfica com que vou me referir a esse objeto: *carte-de-visite*.

Quando, há alguns anos, tive a oportunidade de ler a “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin (1994), fui tomado por um incômodo sobre a forma com que ele estabelece um juízo de gosto para diferenciar o que denomina de período áureo da fotografia (segundo ele, “durante o primeiro decênio da nova descoberta”³), da produção do “período de declínio [...] quando o gosto experimentou uma brusca decadência” (1994, p. 99). Enfim, Benjamin denigre a produção “comercial” pós Disdéri⁴, alegando intenções puramente financeiras, por parte dos fotógrafos e tecendo comentários, como o seguinte:

Foi nessa época que começaram a surgir os primeiros álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de renda [...] (BENJAMIN, 1994, p. 97).

Como em outros momentos do texto, o autor, na minha opinião, se mostra precipitado, em seu juízo de gosto, e comete uma generalização categórica, em um depoimento reducionista; descartando os inúmeros retratos magníficos produzidos, dentro do formato *carte-de-visite* e, por exemplo, o seu primo - o *cabinet portrait*⁵, além dos ambrótipos⁶, ferrótipos⁷ e calótipos⁸. É importante considerar, porém, que o comentário inflamado de Benjamin é datado de 1931, no apogeu do modernismo – movimento eminentemente reativo aos modelos clássicos de representação –, após as ações das vanguardas artísticas do início do século, que pretendiam romper com todos os vestígios de tradição e alcançar a especificidade dos meios de expressão. Ou seja, em 1931, o cenário artístico

³ Neste trecho ele comete um equívoco, nomeando fotógrafos que teriam produzido neste período. Entre eles, ele cita a importante Julia Margaret Cameron que, na realidade, só começa a fotografar em 1863, aos 48 anos.

⁴ Fotógrafo que patenteou o formato *carte-de-visite*, em 1854.

⁵ Os *cartes-de-visite* costumam medir em torno de 11x7cm e os *cabinet portraits*, aproximadamente, 16x10cm. Estes são os mais conhecidos formatos de cartões fotográficos – objeto de pesquisa deste trabalho.

⁶ Os ambrótipos são imagens fotográficas negativas sobre vidro, obtidas através da técnica da placa úmida de colódio. Para serem visualizados, as placas são sobrepostas a um fundo negro (em geral, tecidos como o veludo), o que resulta em uma leitura positiva da imagem em negativo.

⁷ Ferrótipos são imagens fotográficas positivas sobre uma fina placa de ferro esmaltada com laca negra, obtidas sem o uso do negativo, através do processo de colódio úmido.

⁸ O calótipo é produto do processo negativo-positivo, desenvolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot, em que se emprega, como suporte para o negativo, uma folha de papel translúcido. Difundida comercialmente a partir de 1841, a Calotipia inaugura o sistema fotográfico de reprodutibilidade negativo-positivo.

já havia assistido a movimentos como o Dadaísmo, o Fauvismo, o Futurismo e o Cubismo, e havia sete anos, tinha sido publicado o Manifesto Surrealista – movimento pelo qual Benjamin se interessa, tendo inclusive publicado o ensaio “O surrealismo: o último instante da inteligência europeia” (1929). Também é necessário salientar a adesão do autor aos fundamentos comunistas propostos por Karl Marx – o que deve ter contribuído para sua recepção do que ele denomina de "decadente", visto que tal objeto estava impregnado, na sua visão, de valores relacionados à “degenerescência da burguesia imperialista” (BENJAMIN, 1994, p. 99).

Essas colocações não têm como objetivo defender uma tese contra o texto de Benjamin⁹ – seu intuito é apenas relatar a minha reação diante de seu texto; reação essa que, possivelmente, me levou a realizar uma pesquisa iconográfica sobre a produção de retratos oitocentistas.

Hoje, afastados dos paradigmas reativos modernistas, há aproximadamente meio século, já é possível olhar para manifestações culturais do passado sob uma nova perspectiva e com liberdade para, inclusive, reverenciá-las. Por outro lado, atualmente, assistimos a um crescente e notório interesse por questões relacionadas à memória, sendo que um dos autores mais discutidos, estudados e citados tem sido o alemão Aby Warburg¹⁰ (1866-1929), e na academia cresce o número de disciplinas que discutem a memória sob diversos vieses. O livro de Andreas Huyssen, *Seduzidos pela memória*, aponta “o surpreendente nascimento de uma cultura e de uma política de memória, e sua expansão global a partir da queda do Muro de Berlim, do fim das ditaduras latino-americanas e do *apartheid* na África do Sul”¹¹. Ou seja, é mais que oportuno que, neste momento, se lance um novo olhar para a produção dos cartões fotográficos oitocentistas.

*

Como o próprio Benjamin (1994) comenta, nos primórdios da fotografia, foram muitos os pintores que migraram, provisória ou definitivamente, para o novo ofício. A rigor, esses novos artistas-fotógrafos, instrumentalizados pelo conhecimento e pela sen-

⁹ Talvez, para Benjamin, esse tipo de retrato, na época, poderia parecer antiquado ou associado a um tipo de arte questionada pelo modernismo.

¹⁰ O respeitado Georges Didi-Huberman lançou, em 2002, o ensaio *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

¹¹ Resenha publicada na orelha do livro. HUYSEN, Andreas. *Seduzidos Pela Memória*. Rio: Aeroplano, 2ª ed., 2004.

sibilidade desenvolvida pela prévia experiência estética, se mostravam mais aptos a compor retratos mais elaborados e, possivelmente, terão produzido obras esteticamente mais relevantes que os não habilitados. Ferreira de Andrade (2004) verifica que, diferentemente do que ocorreu na Europa, esta migração não ocorreu em igual proporção nos Estados Unidos, e a maior parte dos primeiros fotógrafos veio de áreas não relacionadas com as artes plásticas. Em sua *Educação sentimental*, Gustave Flaubert (2006), declarado inimigo do retrato fotográfico, comenta, com certa dose de desprezo, a instabilidade e indefinição profissional de seu personagem, que o levou ao ofício de fotógrafo: “Pelegrin, depois de ter andado no fourierismo¹², na homeopatia, nas mesas giratórias, na arte gótica e na pintura humanitária, fizera-se fotógrafo” (FLAUBERT, 2006, p. 419). Apesar da ironia do autor, de fato, houve muitos que migraram de áreas não relacionadas às artes visuais para a fotografia. De qualquer forma, a infinidade de retratistas não nos facilita (e talvez, nem interesse a esta pesquisa; pelo menos, neste momento) identificar aqueles que migraram das artes plásticas; no entanto, há nomes importantes, como o do escocês David Octavius Hill – importante pioneiro da retratística fotográfica. Pintor escocês, Hill associou-se a Robert Adamson, com quem produziu uma das mais importantes e aplaudidas obras fotográficas do século XIX, tendo como foco, justamente, o retrato. Por outro lado, ainda citando fotógrafos célebres, há o caso do inglês Henry Peach Robinson, pintor de formação acadêmica, que também migrou para a fotografia em 1852, quando abre seu estúdio e começa a produzir imagens ilustrativas e/ou alegóricas bastante elaboradas.

Entre as várias categorias de retratos fotográficos, produzidas no século XIX, a que mais me entusiasma e intriga, a ponto de querer me debruçar sobre ela, é justamente o cartão fotográfico, que assume diferentes formatos, sendo que os mais populares são o *carte-de-visite* e o *cabinet portrait* – tão marginalizados, quanto fascinantes e ricos em informações sobre os ideais sociais inerentes àquele período. Desta forma, fica definido o objeto central desta tese, que deverá ser investigado pela perspectiva da história social da cultura. E para que fique claro o teor dessa abordagem historiográfica que con-

¹² Fourierismo: “teoria de organização social, preconizada por Charles Fourier, que defendia uma sociedade baseada em associações comunitárias de produtores, e na qual os homens teriam ocupações correspondentes a suas paixões e tendências pessoais.” (HOUAISS; VILLAR, 2009).

templa tanto o social quanto a cultura,¹³ faz-se necessário defini-la. Portanto, abro um parêntese na descrição do objeto de pesquisa para conceituar o enfoque. Ribamar Nogueira da SILVA (2010) entende por história social da cultura

aquela que tem por objeto a sociedade, numa abordagem que privilegia por um lado a experiência dos grupos sociais – experiência esta que se constitui como resultado das relações entre grupos e no interior dos próprios grupos – ou por outro o entendimento das (supostas) estruturas sociais; valendo-se de uma “interpretação” dos costumes, hábitos, crenças, artes, etc., ou seja, da cultura (SILVA, 2010, p. 470).

Para tanto, deverei fixar o foco da pesquisa na experiência social das classes burguesas que prosperavam ao longo do século XIX, no interior de um novo cenário (a modernidade), em que eram anunciadas diferentes formas de ruptura com a tradição.

É prudente advertir que, em meu caso (venho das artes visuais) específico, as bases de iniciação científica não estão diretamente relacionadas com as ciências históricas – o que configura um enorme desafio para mim, enveredar-me por um terreno, em tese, novo. Se digo “em tese” é porque, na prática me interessam tanto as narrativas históricas, quanto os lapsos e lacunas que fatalmente implicam tais narrativas. E, por outro lado, tenho, como aliados, o fascínio (propulsor) que sinto pelos retratos, e o desejo de revelar o que possa estar oculto além das “máscaras de dignidade”. Também, é importante assinalar a importância de minha formação em artes visuais e da prática artística (intimamente relacionada à produção de retratos), que me instrumentalizam para uma análise mais sensível do objeto de investigação – os cartões fotográficos. Assim, fecho o parêntese e retomo à descrição do objeto de minha pesquisa (os cartões), sinalizando, de forma sucinta, algumas de suas funções.

Os cartões fotográficos começaram a ser produzidos a partir de meados do século XIX, tendo, como principal diferencial, a função de facilitar e baratear a produção, a circulação e o colecionismo do retrato fotográfico. Inúmeros estúdios fotográficos passaram a oferecer esse serviço, e vários prosperavam em função da grande demanda por

¹³ Peter Burke adverte contra a velha tendência de se associar o conceito de “cultura” a um restritivo ideal de erudição (alta cultura), e expande o conceito abarcando “as heranças dos artefatos, bens, processos técnicos, ideias, hábitos e valores” (Burke, 2005, p. 43). Além de ampliar a abrangência do conceito cultura, o autor defende a existência de vínculos inevitáveis entre cultura e sociedade. Assim, “do ponto de vista das implicações e problemas envolvidos pelo conhecimento histórico, não há separação entre história social e história cultural” (BURKE *apud* Silvia Hunold LARA, 1997, p. 26).

esse tipo de produto. Há uma infinidade de fotógrafos que se destacaram e tiveram seus nomes incluídos na história da fotografia, e muitos personagens de relevância histórica encomendaram os seus cartões fotográficos; o que poderia sugerir uma pesquisa que envolvesse um número prodigioso de celebridades. Entretanto, o meu objetivo, aqui, é privilegiar, na medida do possível, os desconhecidos e os anônimos – aqueles que não foram contemplados com a glória de figurar entre a lista dos mais ilustres, e nem tiveram sua vida biografada.

Desde 2012, quando me propus a pesquisar o retrato fotográfico oitocentista, comecei a adquiri-los, e, hoje, possuo um acervo com cerca de 1500 retratos (entre daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos, e impressões sobre porcelana e papel) produzidos entre as décadas de 1850 e a de 1920. Considerando que essa coleção constitui um rico material a ser investigado, me proponho a fazer dela a principal fonte iconográfica da minha pesquisa, sem, no entanto, me restringir a essa fonte, na medida em que necessitar de exemplares não encontrados nesse acervo.

A fim de afunilar o campo de observação, a pesquisa deverá se restringir à produção dos cartões fotográficos ocidentais, priorizando, na medida do possível, a produção nacional, mesmo tendo conhecimento de que esta prática se difundiu pelos quatro continentes, a partir da década de 1860. Tal prioridade é justificada pela necessidade de se refletir sobre a cultura nacional, em contraposição ao pensamento eurocentrista. No entanto, não há como se conceber uma autonomia de costumes nacionais, principalmente quando se estuda o século XIX, quando o Brasil começa a esboçar feições de uma nação¹⁴. Além disso, é imperioso lembrarmos que nosso objeto de estudo é originário da França, estando, assim, carregado de valores inerentes à cultura desse país, que, a propósito, foi a principal referência cultural no ocidente durante o período estudado (1854 a 1920). Diante dessa ciência, parece ser relevante que, na análise de retratos produzidos no Brasil, sejam observadas possíveis adequações dos padrões importados à realidade nacional.

De acordo com a proposta teórico-metodológica de Paul Ricoeur (2007, p. 188), que afirma que "é armado de perguntas que o historiador se engaja em uma investigação de arquivos", defino algumas questões a serem tratadas e, se possível, respondidas neste

¹⁴ Seja onde e quando for, o conceito de autonomia cultural me parece equivocado e não deve ser aplicado à era moderna, considerando que as influências entre os povos e nações é inevitável. O que não descarta, porém, a existência de traços culturais que irão definir uma identidade nacional.

estudo:

1. De que forma os cartões fotográficos terão contribuído na formação da imagem identitária do homem de classe média oitocentista, e quais terão sido as implicações dessa prática no âmbito social?
2. Quais foram os códigos de representação utilizados na concepção desses retratos? E que fatores sociais teriam propiciado essa escolha?

Antes de definir a metodologia a ser usada na investigação das questões colocadas, convém conceituar a classe média oitocentista (objeto da primeira questão), já que o uso desta expressão será recorrente na escrita da tese. Foram levantadas algumas definições, que podem auxiliar-nos na compreensão de tal conceito. No capítulo “Power and Status”. In: *Portraiture*, sempre que Shearer West (2004) usa a expressão “classe média”, ela está se referindo à “burguesia”. Para Hobsbawm (2007) as classes burguesas (ou classes médias) eram majoritariamente¹⁵ compostas por capitalistas (banqueiros, comerciantes, lojistas, industriais, etc.), detentores de poder e influência, “independentemente do poder e influência derivados de nascimento e *status*” (HOBBSAWM, 2007, p. 339). Em uma definição mais inclusiva, Bill Bryson, (2011) considera que além dos capitalistas, integravam a classe média daquele período, profissionais liberais como “advogados, artistas, editores, designers, [...] incorporadores imobiliários e outros dotados de ambição e espírito criativo” (BRYSON, 2011, p. 176). A partir destas três definições, passo a considerar que a classe média (sinônimo de burguesia, no período) era composta predominantemente por capitalistas, mas, inclusive por prósperos profissionais liberais. E foi esta classe social que mais prosperou ao longo do século XIX, rivalizando com a, então, decadente aristocracia. Pensando ter deixado claro o conceito de classe média, trataremos da metodologia.

A fim de tratar a primeira das questões, pretendo contextualizar a produção desta categoria de retratos, dentro do cenário ocidental cientificista do século XIX, em que se dão, em meio aos novíssimos centros urbanos, os múltiplos experimentos no campo da fotografia, pontuando algumas das principais técnicas praticadas – o daguerreótipo e o ambrótipo –, para, em seguida, alcançar o meu objeto – os cartões fotográficos –, que

¹⁵ Importante frisar que ele não usou o termo “exclusivamente”.

surgiram como uma alternativa de “democratização” do retrato fotográfico. Deverá ser levado em consideração o impacto dessas conquistas tanto nos cenários científico e artístico, quanto na consciência das pessoas sobre a nova possibilidade de se construir (representar) uma identidade a ser, fotograficamente, registrada. O objeto também deverá ser observado, considerando a significativa revolução social que se deu no ocidente oitocentista, envolvendo conflitos entre a tradição (antigo regime absolutista) e os interesses das classes burguesas e do operariado (nova classe que surge com o advento da revolução industrial). Como resultado dessa revolução, surgem novos papéis sociais a serem assumidos, e essas novas posições deveriam ser pontuadas, elaboradas e afirmadas, inclusive por meio de representações, como o retrato.

A propósito da segunda questão, observo que é amplamente comentada a herança de códigos de representação consagrados pelos retratos pictóricos na concepção dos retratos fotográficos oitocentistas, sem que, no entanto, seja realizada uma análise comparativa desses dois meios. Assim sendo, me proponho a empenhar-me nessa demonstração, a partir de pesquisa iconográfica e através dos métodos analítico e comparativo, considerando elementos compositivos de valor simbólico e o clima de teatralidade, recorrentes em ambas as práticas. Para isso, serão selecionadas, predominantemente, obras da retratística majestática e principesca, como cânones imagéticos que teriam sido tomados como referenciais em determinados cartões fotográficos oitocentistas.

Como eixo central da pesquisa, defino a hipótese a ser investigada – a de que os cartões fotográficos, compostos pelo retrato (influenciado por cânones da retratística pictórica) e por informações (textuais e imagéticas) sobre o fotógrafo e seu estúdio tenham servido de ferramenta na construção e na divulgação da identidade social do retratado, da mesma forma que serviram de meio para a construção e divulgação da identidade profissional do fotógrafo. Para tanto, se faz necessário abrir um parêntese para elevar os conceitos de identidade social e de identidade profissional. Há de se ter em mente que a questão da identidade é bastante complexa e pode ser estudada pelo viés das ciências sociais – seja através da antropologia ou da sociologia. De qualquer forma, não nos interessa nos deter em suas diversas nuances e desdobramentos, e uma conceituação sintética deve bastar para que se esclareça a definição que deverá nortear nossa investigação.

A identidade social pode ser entendida como um conjunto de traços de um indi-

víduo que assinalam seu pertencimento a determinado(s) grupo(s) ou categoria(s) sociais (Jean Claude DESCHAMPS *et al. apud* Maria Paula de Almeida BORGES, 2007), “cuja compreensão estará ligada aos papéis sociais e às posições que um indivíduo ocupa na sociedade” (DESCHAMPS *et al. apud* BORGES, 2007, p. 167).

São fatores definidores da identidade social de um sujeito: situação econômica, aspecto físico, raça, vestuário, linguajar, gestualidade, comportamento, traquejo social, profissão, sindicalização, nível de erudição, nível de sofisticação cultural, nacionalidade, religião, adesão a determinados esportes, filiação político-partidária, associação a clubes sociais, definição de gênero e orientação sexual, etc.

A identidade social funciona como um facilitador no reconhecimento dos atributos e da categoria social de um desconhecido, que nos é apresentado. Ela seria uma espécie de código que nos orienta em relação aos benefícios e inconvenientes de determinadas aproximações sociais. É ela que sinaliza o encontro de semelhantes e alerta sobre os perigos da alteridade. Ela promove aproximações, estabelece distanciamentos estratégicos e, ainda, decreta divórcios.

A identidade social também pode ser entendida como uma estratégia de sobrevivência, através da qual “o sujeito tende a defender a sua existência e a sua visibilidade social, a sua integração na comunidade ao mesmo tempo que se valoriza e busca sua própria coerência” (Jean Claude RUANO-BORBOLAN *apud* BORGES, 2007, p. 167).

A delimitação e definição do território identitário é dificultado por seu caráter multidimensional e dinâmico, e sua complexidade assim como sua flexibilidade derivam dessa dinâmica polifônica. Podemos afirmar que “a identidade conhece variações, presta-se a reformulações e até manipulações” (Denys CUCHE *apud* Odir BERLATTO, 2009, p. 148). Com a intenção de assinalar esse caráter dinâmico da identidade, que determinados autores, como Cuche, defendem o conceito de estratégia de identidade. Sob essa perspectiva,

A identidade é vista como um meio para atingir um objetivo. Logo, a identidade não é absoluta, mas relativa. O conceito de estratégia indica também que o indivíduo, enquanto ator social, não é desprovido de uma certa margem de manobra. Em função de sua avaliação da situação, ele utiliza recursos de identidade de maneira estratégica. Na medida em que ela é motivo de lutas sociais de classificação, que buscam a reprodução ou a reviravolta das relações de dominação, a identidade se constrói através das estratégias dos atores sociais CUCHE

Ou seja, ciente dos efeitos e da eficácia produzida pela imagem identitária, o sujeito – um ator social – está apto a promover manobras para adaptar-se à identidade (conjunto de códigos identificadores) de determinado grupo, a fim de beneficiar-se, equiparando-se ou diferenciando-se do padrão normalizado pelo grupo. O que sinaliza o poder político da identidade. Entretanto, diferentemente do que se pode supor (por seu caráter elástico, adaptável e dinâmico), Berlatto (2009) esclarece que a construção identitária não deve ser entendida como uma prática fantasiosa ou ilusória, visto que é dotada de eficácia social e produz efeitos reais.

Finalizando a conceituação, ainda cabe definir a função da identidade social dos grupos. Para Cuche, “a identidade é um modo de categorização utilizado pelos grupos para organizar suas trocas” (CUCHE *apud* BERLATTO, 2009, p. 142). Ainda, de acordo com o autor, no processo de identificação de um grupo, não se buscam distinguir as particularidades individuais, mas, ao contrário, busca-se localizar os pontos recorrentes nos membros do grupo, para que, assim, se possa afirmar e manter a coesão cultural da classe. Dessa maneira, com os códigos bem delineados, torna-se mais eficiente a influência política de tal grupo dentro da sociedade.

Ainda nos falta definir o significado de identidade profissional. A rigor, a identidade profissional é uma das facetas da identidade social. Sim, pois um mesmo indivíduo pertence a vários grupos: o familiar, o escolar, os diversos tipos de grupos sociais (definidos pelos clubes frequentados pelo sujeito, agremiações de ordem política, esportiva, intelectual, religiosa, etc.) e, inclusive, o profissional.

“As identidades profissionais diferenciam-se das identidades sociais porque ‘se constituem e evoluem no quadro de actividades particulares: as actividades profissionais’” (COHEN-SCALI, 2008 *apud* BORGES, 2007, p. 177). Leia-se actividades profissionais em sentido ampliado, incluindo as actividades “laborais que a sociologia das profissões não reconhece como profissão” (BORGES, 2007, p. 177). Dessa maneira, as identidades profissionais implicam “maneiras de se definir, de se identificar face aos outros, no campo profissional” (Claude DUBAR, 2003 *apud* BORGES, 2007, p. 178).

Diferentemente de uma relação exclusiva com as actividades laborais vigentes, a

identidade profissional contempla, de forma ampliada, uma projeção do ator social “no futuro, a antecipação de uma trajetória de emprego e o desencadear de uma lógica de aprendizagem, ou melhor, de formação” (DUBAR, 2003 *apud* BORGES, 2007, p. 179). Também podendo ser entendida como identidade ocupacional, a identidade profissional designa as implicações de um indivíduo com uma carreira¹⁶ e seus reflexos na estratificação social (DUBAR, 2003 *apud* BORGES, 2007).

Dessa forma, fica esclarecido que, como parte integrante e indissociável da identidade social, a identidade profissional se refere à trajetória de vida laboral de um sujeito, implicando o processo de formação qualificante para tal ocupação e as implicações sociais decorrentes do nível de prestígio conferido à classe profissional em questão.

Supondo ter deixado claro nosso entendimento sobre os conceitos de “identidade social” e “identidade profissional”, podemos retornar às considerações sobre as estratégias metodológicas a serem usadas na construção desta tese.

Apesar de terem sido concebidos a partir de cânones da retratística pictórica, não será de interesse da pesquisa o possível caráter artístico dos cartões fotográficos – nosso objeto de estudo, que, de forma mais abrangente, será tratado como uma manifestação cultural genérica, do mesmo modo que como uma prática de caráter comercial. Assim sendo, faz-se necessário recorrer a referências teóricas relacionados à história cultural do século XIX.

Como em um dos capítulos (“O que é um cartão fotográfico?”), tento conceituar os nossos cartões, abordando sua origem, características formais, conteúdo, acessibilidade, funções sociais, etc., senti a necessidade de tratar, inclusive, de questões técnicas, como os processos (óticos, químicos, etc.) usados na produção dos cartões. E como vivemos, hoje, um momento em que o interesse pelo conteúdo parece ter suplantado as apreciações técnicas, me vejo forçado a justificar minha necessidade de detalhar aspectos que, possivelmente, seriam desconsiderados por outros pesquisadores. Até o momento, não tive acesso a qualquer pesquisa acadêmica que entrasse no mérito de tais questões

¹⁶ É importante relativizar a ideia de “carreira” nos dias atuais, considerando que o sujeito contemporâneo não costuma ter uma trajetória linear. “Bourriaud (2011) detecta o surgimento de um novo indivíduo contemporâneo, denominado por ele de ‘radicante’. Este novo sujeito, diferentemente do indivíduo modernista que buscava sua origem (raiz única e fixa), se mostra disposto a adaptar-se a novos territórios, aonde vai lançando raízes, na medida em que se fizer necessário e conveniente. O radicante, assim, se desenvolve de acordo com o solo que o acolhe” (Nicolas BOURRIAUD *apud* Luiz Henrique VIEIRA, 2012).

técnicas – o que, a meu ver, deixa uma lacuna na recepção crítica do objeto. A consideração de, por exemplo, que determinada imagem é constituída por sais de prata aglutinadas pelo albúmen (clara de ovo) e impressa sobre um papel fabricado com trapos de roupas pode mudar, significativamente, a sua recepção. Assim, a partir dessa iniciativa, espero contribuir com outros pesquisadores.

Autores como David Harvey, Eric Hobsbawm, Lewis Mumford, Marshall Berman e Walter Benjamin deverão constituir a principal referência teórica de estudos sobre a história cultural oitocentista. Aliados aos teóricos, deverão ser consultados escritores (como Charles Baudelaire) e artistas plásticos (como Édouard Manet) oitocentistas que refletiram sobre a modernidade, através de suas obras. Sobre questões relacionadas à fotografia desse período, serão consultados, predominantemente, os autores André Rouillé, Annateresa Fabris e Gisèle Freund, além das fontes primárias (manuais de fotografia, almanaques e outros textos datados do século XIX).

A tese será composta pela introdução, quatro capítulos e considerações finais. Abaixo, uma síntese do conteúdo de cada um dos capítulos:

1. 1º capítulo: “O contexto histórico em que emergem os cartões fotográficos”, em que são abordadas questões como: o pensamento positivista associado ao século XIX; a inclinação cientificista que influenciou tanto a produção de conhecimento científico, quanto práticas artísticas, como a literatura e as artes plásticas; os paradigmas e paradoxos da modernidade; a cidade moderna, com seus bulevares, suas passagens, galerias comerciais, parques e cafés; Manet, como o pintor da vida moderna; a relação do *flâneur* com a rua e a cidade; o privado e o público no século XIX; a mentalidade e o gosto burguês e sua relação com os cartões fotográficos; relações entre fotografia e artes visuais.
2. 2º capítulo: “O que é um cartão fotográfico?”, abordando a definição desse gênero de retrato oitocentista e seu conteúdo e possíveis funções; os processos (químicos e óticos) usados na produção desses cartões; a fatura do papel e a impressão do cartão em que é colado o retrato fotográfico; as formas de troca, circulação e agrupamento dos cartões em álbuns fotográficos.

3. 3º capítulo: “A influência pictórica sobre a concepção dos cartões fotográficos oitocentistas”, em que são comentadas, a partir de pesquisa iconográfica e através dos métodos analítico e comparativo, as evidentes influências da retratística pictórica clássica sobre a concepção de retratos fotográficos oitocentistas, considerando elementos compositivos de valor simbólico e o clima de teatralidade, recorrentes em ambas as práticas. Tais influências, já mencionadas por outros autores, são ainda carentes de demonstrações minuciosas. Para isso, foram escolhidas obras da retratística majestática e principesca, como cânones imagéticos que teriam sido tomados como referenciais em determinados retratos fotográficos oitocentistas.

4. 4º Capítulo: “O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão (negócio)”, em que são tratadas questões relacionadas a esse novo ofício, como a infraestrutura e a logística dos estúdios fotográficos comerciais, as estratégias de *marketing* usadas por eles, a ocorrência dos fotógrafos ambulantes, a fotografia dividindo espaço com outros ofícios (como a arte), a necessidade de autoafirmação profissional por parte dos fotógrafos e o uso dos cartões fotográficos como forma de se afirmar essa identidade profissional. Também há dois estudos de casos de fotógrafos que se destacaram como empreendedores¹⁷ exemplares: 1º caso: Estudo de caso: “Gaspard-Félix Tournachon, Félix Nadar, ou apenas Nadar”; 2º caso: “Disdéri e a descoberta da galinha dos ovos de ouro”, em que é ideológica e comercialmente contextualizado o advento dos *cartes-de-visite* – a perspicaz invenção patenteada por Disdéri.

¹⁷ No caso de Nadar, além de empreendedor, um fotógrafo notável.

1º CAPÍTULO:

O contexto histórico em que emergem os cartões fotográficos

A 28 de julho de 1831¹⁸, um parisiense expôs o seu retrato ao mesmo tempo que o de Louis Philippe, fazendo-os acompanhar pela seguinte legenda: Não existe qualquer distância entre Philippe e eu; ele é rei-cidadão, eu sou cidadão-rei. Esta história traz à luz a nova consciência de si própria que havia adquirido a pequena burguesia, cujas ideias e sentimentos se tinham tornado profundamente democráticos.

Jean Jaurès¹⁹

A rigor, a contextualização histórica do objeto de investigação deveria abranger, integralmente, o espaço temporal (1854-1920) abordado em minha pesquisa. No entanto, se considerarmos que os cartões fotográficos têm, como ponto de partida, a concepção e a iniciativa de único indivíduo (Disdéri), em 1854, parece razoável que se priorize a contextualização a fatores relacionados ao período em que se deu tal concepção. No entanto, quando for entendida a necessidade de me estender até a década de 1880, isso será feito.

Seguindo o mesmo raciocínio, mesmo considerando que o campo de observação da minha pesquisa se estende ao ocidente, a contextualização territorial deverá apontar, como principal foco, o país de origem dos primeiros cartões. Assim como já foi mencionado, nosso objeto de estudo é originário da França, estando, assim, carregado de valores inerentes à cultura desse país, que, a propósito, foi a principal referência cultural no ocidente oitocentista. E. H. Gombrich (1999) observa que, ao longo do século XIX, Paris era a capital europeia das artes, “tal como fora Florença no século XV e Roma no século XVII”. Artistas de diferentes partes do mundo confluíram para Paris, com o objetivo de “estudar com os grandes mestres e, sobretudo, para se juntar ao debate sobre a natureza da arte nos cafés de Montmartre, onde a nova concepção de arte²⁰ era laboriosamente prepara-

¹⁸ No salão de 1831, organizado pelo Museu do Louvre, em Paris, um ano após a revolução liberal de 1830. Dentre as obras expostas, destacamos a emblemática pintura *Le 28 juillet. La Liberté guidant le Peuple*, de Delacroix.

¹⁹ (*apud* FREUND, 1989, p. 35).

²⁰ Neste caso, dúvidas podem ser levantadas, já que foi deliberado que os cartões fotográficos não estão sendo investigados como obras de arte, e sim como manifestação cultural genérica. Bem, enquanto produto cultural, nosso objeto de estudo se relaciona a outras manifestações de semelhante teor como, por exemplo, a moda, a etiqueta social, a decoração de interiores, e, claro, as manifestações artísticas (leia-se artes visuais, literatura, arquitetura e outras).

da” (GOMBRICH, 1999, p. 504). Alinhado com Gombrich, Benjamin (2006) denomina a capital francesa de “Paris, a capital do século XIX”. Dessa forma, fica definido que a contextualização territorial deve priorizar a França, sem, no entanto, impedir que, por diferentes razões, sejam feitas breves incursões pontuais por outros países²¹.

David Harvey indaga sobre um método através do qual seria possível se ter acesso ao pensamento oitocentista, considerando “as esperanças e os sonhos, os temores e as fantasias que motivaram as pessoas a agir” (HARVEY, 2015, p. 336). O autor aponta a vasta produção literária, que sendo devidamente complementada por outras manifestações culturais como as artes visuais, as charges, os projetos de arquitetura e engenharia, etc., pode nos dar pistas sobre o pensamento, o sentimento e a forma de agir de um número significativo de pessoas. Entretanto, como a maioria não deixou marcas tangíveis, não há como ouvirmos as vozes da massa da população. “É necessário um estudo cuidadoso da linguagem – palavras, gestos, canções populares, teatro e publicações de massa [...] para obter uma percepção mais fragmentária do pensamento e da cultura populares” (HARVEY, 2015, p. 337). O autor está, com isso, propondo um projeto de pesquisa ambicioso, que, certamente, consumiria vários anos²² de exaustivas investigações, e, ao final, resultaria em uma representação polifônica de época, sem, no entanto, contemplar um número “satisfatório” de vozes. Isso, porque a representação será sempre lacunar. Assim sendo, ciente das limitações da minha pesquisa, dou início à contextualização histórica do objeto de pesquisa, desejando abraçar a cultura francesa de meados do século XIX, mesmo sabendo que há uma muito extensa lista de textos e imagens que não consegui consultar.

*

O século XIX costuma ser associado ao pensamento positivista. Para Harvey (2015), no entanto, tendo em vista os padrões modernos, tratava-se de um tipo de positivismo bastante paradoxal, implicando dúvidas, tensões e ambiguidades. “Os pensadores estavam se empenhando de diferentes maneiras e em diferentes níveis para conciliar aspirações e convicções incompatíveis” (Adrian RIFKIN *apud* HARVEY, 2015, p. 337). Uma

²¹ Será comentado, por exemplo, um retrato espanhol de meados do século XIX, com o propósito de exemplificar a difusão de valores estéticos eminentemente franceses.

²² Muitos mais do que os quatro anos do doutoramento.

das contradições verificadas se dava na concordância entre a *intelligentsia*, os artistas e os acadêmicos, assim como muitos trabalhadores, quanto aos ideais de progresso. No entanto, essa última classe resistia em aplicar tais ideais no processo de trabalho. “O trabalhador que lê, escreve, tem o espírito de um poeta e grandes aspirações materiais e espirituais, aquele devoto de progresso torna-se, efetivamente, um reacionário, retrógrado e obscurantista quando se trata do seu próprio negócio” (Claude Anthime CORBON *apud* HARVEY, 2015, p. 336-7). Da mesma forma, ocorria com escritores e artistas que se submetiam ao poder monetário do capitalismo, prostituindo suas habilidades aos ditames do mercado (Harvey, 2015). O autor está, provavelmente, se referindo ao *Salon de Paris* (importante Salão de Arte da época²³) – reduto de tradição e conservadorismo, e que costumava rechaçar²⁴ manifestações contrárias aos temas e linguagens convalidados pela Academia Real de Pintura e Escultura.

Muitos estavam encantados com as virtudes da ciência, e as conquistas da medicina alcançaram especial importância no imaginário das pessoas. “Os estudantes de medicina não só estavam na vanguarda dos movimentos políticos e científicos da década de 1860” (HARVEY, 2015, p. 337-9), mas, em pé de igualdade, a imagem da dissecação do corpo humano (objeto tão pessoal!) também se tornou um paradigma do que a ciência representava. E se o corpo humano podia ser dissecado, o corpo político também podia – afinal, a ciência era um método através do qual se desmistificava coisas, a fim de alcançar sua essência. Tal atitude desmistificadora²⁵ estava por trás, inclusive, do pensamento que defendia a arte pela arte. Nesse momento, todos podiam aspirar à ciência – artistas, historiadores, poetas e filósofos.

Ela [a ciência] era isenta da moralidade convencional e de qualquer intuito didático; era pura, no sentido em que eles desejavam que sua arte fosse pura, [e]

²³ Esse evento continua existindo (atualmente, com o nome *Le Salon des Artistes Français*), e, pelo que pude verificar na *internet*, reúne obras que, em minha opinião, não refletem nem o pensamento, nem o gosto contemporâneos.

²⁴ Um exemplo que se tornou clássico foi o *Salon des Refusés* [Salão dos Recusados] ocorrido em 1863, sob determinação de Napoleão III, em resposta aos incansáveis protestos de artistas que tiveram seus trabalhos recusados pelo júri. Uma década depois, como será comentado no capítulo “O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão (negócio)”, ocorreu o Salão dos Recusados de 1874, organizado pelos pintores impressionistas.

²⁵ A mesma que foi capaz de dessacralizar antigos tabus, que atribuíam caráter sagrado a determinados seres, como no caso do monarca Louis Philippe I, que antes da Revolução Francesa jamais teria tido o seu retrato exposto ao lado de um simples cidadão, como mencionado na epígrafe deste capítulo.

sua objetividade e imparcialidade se assemelhavam à sua determinação de evitar o sentimentalismo e a demonstração de sentimentos (HARVEY, 2015, p. 339).

Para se ter uma ideia da associação que era feita entre arte e ciência, recorremos ao comentário de Sainte-Beuve sobre o desempenho de Gustave Flaubert em *Madame Bovary*: “Todo escritor ambiciona utilizar a pena como outros utilizam o bisturi” (SAINTE-BEUVE *apud* HARVEY, 2015, p. 339). O próprio Flaubert²⁶ comentou seu gosto, contextualizando-o: “É curioso como sou atraído por estudos médicos”, [aliás] “essa é a maneira como o vento intelectual está soprando nos dias de hoje” (FLAUBERT *apud* HARVEY, 2015, p. 339).

Artistas plásticos também se mostraram receptivos a pesquisas de caráter científico, como foi o caso dos pintores impressionistas, que se empenharam na observação e na representação de fenômenos óticos. Mais que interessados no conteúdo temático de suas pinturas, eles estavam comprometidos com o registro da variedade cromática da luz refletida, e chegaram a distinguir vários fenômenos. Um desses fenômenos se refere a uma mesma cor, que refletida através de dois meios (a água e a neve), se comporta de formas diferentes.

“Os impressionistas notaram também que as sombras, como a cor local, são compostas, não de um, mas de vários matizes, e que as cores nas sombras incluem as cores complementares da cor do objeto que as projetou” (REYNOLDS, 1985, p. 88). As investigações desses pintores também assinalaram os efeitos de luz que incidem sobre os olhos, as especificidades do meio circundante e as condições atmosféricas verificadas no instante da percepção da luz. Considerando que a percepção da cor está diretamente ligada ao órgão receptor, e que cada artista possui seu próprio órgão (que é dotado de singularidades), o impressionismo se torna um instrumento de questionamento das subjetividades do olhar, que, inclusive, se estende ao olhar do espectador.

Além das implicações científicas, o impressionismo se mostrou capaz de desvincular a arte de questões de ordem moral, se detendo mais em fraseados plásticos do que em discursos éticos – o que foi de fundamental importância para o movimento modernis-

²⁶ Era filho de médico e fascinado por dissecação de cadáveres. Em seu romance *Madame Bovary*, Charles Bovary, marido da protagonista, é um médico sem ambições materiais.

ta, que estava para ocorrer em breve.

Em meados do século XIX, quando o cientificismo estava em voga, a fotografia gozava de grande prestígio popular e, apesar de ter sido colocada em xeque por pessoas como Baudelaire²⁷, na maior parte das vezes, foi alvo de críticas elogiosas como as três que foram assinadas, em 1840, por Edgar Allan Poe. Em uma delas, se referindo à câmera fotográfica, ele diz: “O aparelho deve ser considerado, sem margem de dúvidas, como o mais importante, e talvez o mais extraordinário triunfo da ciência moderna” (POE, 2013, p. 55). Em outro momento do texto, o escritor faz uma comparação entre as representações fotográfica e pictórica: “Com efeito, a verdade é que a chapa daguerreotipada é infinitamente [...] mais precisa na sua representação do que qualquer pintura efetuada por mãos humanas” (POE, 2013, p. 56). De fato, o escritor (assim como tantos outros do seu tempo) encarava a fotografia como um processo objetivo e de natureza puramente química e ótica. Sendo que o resultado era tido como um fiel espelhamento “da própria verdade na sua perfeição suprema” (POE, 2013, p. 56). Esta (na verdade, complexa e delicada) relação entre fotografia e arte será especialmente tratada em um subtítulo deste capítulo.

1.1 O século XIX e a modernidade

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo, transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo nihilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas de suas realidades mais palpáveis (Marshall BERMAN, 1990, pp. 13-14).

Em sua síntese da ideia de modernidade, Berman (1990) aponta o paradoxo como um tópico recorrente no pensamento do homem aterrorizado pelo abismo gerado

²⁷ O poeta questionava a possibilidade de a fotografia poder ser usada como meio artístico. Em sua opinião, a fotografia não era seletiva como o olhar humano, e, portanto, não se prestava à síntese interpretativa.

pela ruptura das tradições (convicções e valores morais, políticos e estéticos). Enquanto tudo parece se desfazer, o sujeito moderno oscila, como um diapasão, entre a revolução e o conservadorismo, ora como subversivo, ora conformista. (Um bom exemplo desse ser que oscila entre a revolução e o conservadorismo pode ser observado em cartões fotográficos, em que tenham sido utilizados elementos cenográficos que aludem à antiguidade clássica, ao mesmo tempo em que o sujeito posava diante de uma câmera fotográfica – instrumento representativo da mais avançada tecnologia daquele período. Também podemos considerar retrógrado repetir paradigmas pictóricos na concepção desses retratos, no entanto, por outro lado, deveria soar moderníssimo que, dependendo do processo fotográfico usado, o cliente pudesse sair do estúdio portando o seu retrato, logo após a sessão de pose. Tanto o daguerreótipo quanto o ambrótipo permitiam tal imediatismo). Dicotômico e autocrítico, esse indivíduo necessita ser antimoderno para existir como moderno. E o que significa ser propriamente antimoderno? Seria consultar o passado, em busca da ancestralidade, como fizeram muitos modernistas das primeiras décadas do século XX? Seria evocar elementos greco-romanos, criando cenários para que homens do século XIX pudessem posar para os seus retratos fotográficos?

Para Berman (1990), a modernidade aproxima os homens, na medida em que enfraquece fronteiras e diferenças – sejam elas geográficas, raciais, religiosas ou ideológicas. Entretanto, essa aproximação é contraditória, na medida em que todos estão sujeitos aos efeitos de desintegração e constantes mudanças, de ambiguidade e angústia. “Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1990, p. 15). Podemos associar a ideia de circulação de bens de consumo, assim como de conhecimento, ao enfraquecimento das fronteiras. Aplicar esse argumento ao nosso objeto de pesquisa ajuda a esclarecer a rápida difusão dos padrões a serem usados na produção dos cartões fotográficos, da mesma forma que a circulação dos cartões só foi possível devido ao encurtamento das distâncias territoriais.

De acordo com Berman (1990), ao tentar identificar os timbres e ritmos característicos do século XIX, nos deparamos com uma nova paisagem, desenvolvida e dinâmica, ocupada por engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, extensos parques industriais; facilitada por publicações noticiosas diárias, telégrafos, telefones e outros eficientes instrumentos midiáticos; conglomerados multinacionais de capital; manifestações

sociais de massa; um mercado mundial em franca expansão e que tudo absorve e desperdiça. “Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior” (BERMAN, 1990, p. 18).

No entanto, apesar dos conflitos e desacordos, todos se sentiam, paradoxalmente, desenvolvidos e sensíveis às novas possibilidades (que não eram poucas para os mais destros e diligentes). A partir do momento em que a indústria e o comércio prosperavam, novos postos de trabalho surgiam (inclusive dentro dos grandes estúdios fotográficos e das indústrias²⁸ que davam suporte à fotografia). Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, o universo do indivíduo se ampliou, favorecendo mudanças de rumos e metas. Tudo era possível, exceto a estabilidade. E, dessa forma, caminhava, ironicamente, o cético homem oitocentista.

De acordo com Clarissa Ribeiro (2003), a ideia de crise acompanha a ideia de modernidade. E a crise, entendida como reflexão, constitui condição da própria constituição da razão. Crise, razão e história, só têm lugar em um mundo desencantado. A modernidade é o reino da razão desencantada. Assim, o conceito de modernidade, aqui tratado, remete a algo mais que a uma simples divisão histórica do tempo. Modernidade diz respeito a uma certa estrutura organizacional espiritual, política, social e econômica, e não a um dado período de tempo compreendido pelo intervalo entre revoluções, ou que vai do governo de um certo ditador ao de outro presidente, por exemplo. Mas, talvez, seja possível afirmar que a modernidade seja um conjunto de consequências espirituais, políticas, sociais e econômicas, em última instância, da revolução industrial. Marshall Berman (1990) cita um trecho de Marx em que este coloca como fato básico da vida moderna, o de ela ser radicalmente contraditória em sua base. Influente personalidade do seu tempo, Karl Marx refletiu sobre os contrastes que observava entre os avanços tecnológicos e científicos e o processo de desumanização (desmoralização) do homem escravizado pelas próprias conquistas.

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso

²⁸ Entre elas, a indústria papeleira, a química, a de molduras, a de mobiliário, estatuária, colunas e outros objetos cênicos usados pelos estúdios para compor os retratos.

poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material (MARX *apud* BERMAN, 1990, p. 19).

Marx não deixa claro qual teria sido a misteriosa distorção que fazia com que as fontes de saúde se transformassem em fontes de penúria, da mesma forma com que deixa de explicar a perda de caráter que ele associa às conquistas da arte. A que conquistas ele estava se referindo (sendo que ele proferiu o discurso em 1856)? Nesse momento histórico, o mais proeminente movimento das artes plásticas era o realismo²⁹, que, de acordo com Reynolds (1986), tinha Courbet e Manet como suas principais vozes.

“A carreira de Manet foi marcada por sua adesão ambivalente³⁰ à tradição, por um lado, e sua própria opção individual pelo neorrealismo, por outro” (REYNOLDS, 1986, p. 74). O artista desejava tanto o reconhecimento profissional quanto o êxito financeiro, o que só poderia ser alcançado, segundo Reynolds (1986), através do reconhecimento vindo do Salão de Arte, que, por sua vez, era orientado por determinadas preferências estilísticas e temáticas. Ciente dessas condições, Manet teria tentado conciliar o velho e o novo³¹, pretendendo a legitimação de sua obra aos olhos dos jurados do Salão³².

Assim como Manet, também Courbet, seu contemporâneo, enfrentou resistência por parte da crítica da época, pelo fato de ter se recusado a evocar figuras idealizadas e temas históricos. Enfim, a questão do endosso oficial era fundamental para quem desejasse prosperar e, provavelmente, muitos artistas cederam às exigências (expectativas) da crítica, distanciando-se, dessa forma, de suas próprias convicções. Apesar de Marx não ter

²⁹ Que teria surgido em meados do século XIX, como reação ao estilo “correto” que se verificava nos Salões (a uniformidade polida herdada dos velhos mestres) e, por outro lado, contra a subjetividade e os extremos resultantes da perspectiva romântica (REYNOLDS, 1986).

³⁰ A partir do conceito de Berman, que identifica o paradoxo como uma característica do indivíduo moderno, fica mais fácil entender o conflito de Manet. De qualquer forma, talvez nem careça de justificativa para o desejo de prosperidade profissional e êxito financeiro.

³¹ Sobre a conciliação entre o velho e o novo, *vide* a análise da obra *Almoço na relva* (Figuras 5 e 6).

³² Apesar dessa ambivalência apontada por Reynolds, Manet é considerado o “pintor da vida moderna”, e merecerá uma análise de sua obra ainda neste capítulo.

deixado claro, em seu texto, o significado de “a perda de caráter”, pode ser que ele estivesse se referindo a esse tipo de conduta, mas, claro que estamos apenas especulando.

Para Berman (1990), caso tenhamos Marx como um modernista, nos damos conta do impulso dialético, subjacente ao seu pensamento, que o estimula. Tal impulso trabalha contra seus próprios conceitos e ambições. Dessa forma, no Manifesto Comunista, verificamos que a ação das forças revolucionárias que pretendem destronar a burguesia emerge das mais profundas aspirações dessa mesma classe social:

A burguesia não pode sobreviver sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, e com eles as relações de produção, e com elas todas as relações sociais. [...] Revolução ininterrupta na produção, contínua perturbação de todas as relações sociais, interminável incerteza e agitação, distinguem a era burguesa de todas as anteriores (MARX *apud* BERMAN, 1990, p. 20).

Essa ideia de constante revolução, perturbações e incertezas foi, provavelmente, a força motriz dos incontáveis e incansáveis movimentos (avessos à tradição) que caracterizam o projeto modernista, desde o século XIX, quando Marx desenvolve seu manifesto, até meados do século XX, quando o modernismo cede lugar à pós-modernidade. E Marx prossegue, descrevendo a velocidade com que coisas, ideias e conceitos se tornam ultrapassados por novidades que chegam às pressas:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade³³ e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado (MARX *apud* BERMAN, 1990, p. 20).

Quem nos dá um exemplo das possíveis dessacralizações (ou profanações, como

³³ Lewis Mumford (2008) observa que, desde o princípio, a lógica pecuniária se mostrou favorável ao desprezo pelo passado (por se tratar de um fato consumado), em acolhimento ao novo (por representar uma nova oportunidade lucrativa). Daniel Defoe (1738), em *The complet English Tradesman*, nos auxilia na compreensão de hábitos sugeridos pela moda e suas novidades, já no século XVIII: “todos os alfaiates inventam modas, os modistas estudam modelos novos, os tecelões fazem tecidos com belas e alegres figuras, o fabricante de carruagens imagina máquinas novas, e acessórios modernos e sofisticados, tudo para espicaçar a fantasia e a vaidade desmedida dos fidalgos. O marceneiro faz o mesmo em matéria de móveis, levando senhoras ao cúmulo de trocar seu mobiliário todos os anos, e não deixarem que seus aposentos fossem visitados por pessoas de qualquer projeção social mais que duas vezes” (DEFOE *apud* MUMFORD, 2008, p. 518).

adotado por Marx) é Baudelaire (2016), em seu poema em prosa, “A Perda da auréola”³⁴. O poema se desenvolve a partir do diálogo entre um poeta e um seu amigo, em um encontro que se dá em um lugar de reputação suspeita – o que deixa intrigado o amigo, que supunha que o poeta, habituado às quintessências, fosse incapaz de frequentar aquele lugar infame. E o poeta revela-se irônico³⁵, ao responder:

Meu caro, você sabe bem o horror que me inspiram cavalos e coches. De repente, sem mais nem menos, quando eu atravessava a rua, apressado, saltitando na lama, no meio desse caos em movimento³⁶, em que a morte chega a galope por todos os lados, minha auréola³⁷, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça e caiu no lodo de macadame. Não tive coragem de pegá-la de volta. Achei menos desagradável perder as insígnias³⁸ do que arrebentar os ossos. E depois, me consolei pensando que há males que vêm para bem. Agora posso andar por aí incógnito³⁹, cometer baixezas, dar uma de crápula, como o mais simples dos mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, tal como você vê⁴⁰! (BAUDELAIRE, 2016, p. 147).

Berman (1990) considera que a função da auréola na cabeça do poeta seria a de satirizar a crença alimentada pelo próprio Baudelaire sobre a sacralidade da arte. Em 1855, o poeta escrevera: “O artista nasce apenas de si mesmo. [...] Ele morre sem deixar filhos, tendo sido seu próprio rei, seu próprio sacerdote e seu próprio Deus” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1990, p. 151). Dessa forma, a queda da auréola simboliza a cisão com essa imagem análoga ao sagrado, que tanto artistas quanto demais pessoas costumam alimentar a respeito de artistas e poetas.

Berman (1990) nos faz notar uma aproximação entre a imagem da dessacraliza-

³⁴ “A perda da aureola” é um dos 51 poemas que integram o volume *O spleen de Paris*, escrito em 1865 e publicado pela primeira vez em 1869, dois anos após a morte do autor e um ano antes da conclusão da reforma urbana de Paris, realizada sob a responsabilidade do Barão Haussmann, sob demanda de Napoleão III. O conceito e os padrões adotados na reconstrução de Paris acabaram se tornando um modelo de urbanização moderna, e foi adotado em cidades emergentes, “em todas as partes do mundo, de Santiago a Saigon” (BERMAN, 1990, p. 147).

³⁵ Irônico, assim como Berman (1990) caracteriza o sujeito moderno.

³⁶ Referência ao tumultuado tráfego moderno, característico dos grandes centros urbanos oitocentistas.

³⁷ Anel luminoso ou metálico que circundam, em representações, a cabeça de personagens sagrados. Fazendo uso dessa figura, Baudelaire faz uma crítica à idealização (sacralização) da imagem de poetas e artistas.

³⁸ Atributos de poder e de dignidade.

³⁹ “Andar por aí incógnito”, nesse caso, seria uma maneira de desvencilhar-se dos “veneráveis preconceitos e opiniões” a que se referiu Marx. Também podemos associar a atitude do personagem à ideia moderna de autodefinição.

⁴⁰ De forma despojada de insígnias.

ção em Baudelaire e em Marx, que no seu Manifesto Comunista (1848) denuncia, de forma trágica, a dessacralização, por parte da burguesia, de antigos ofícios:

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados. A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias. (MARX, Karl; ENGELS, Friedrich, 1998, p. 42).

Neste trecho, além da imagem da destituição da auréola de algumas classes profissionais, há a desconstrução do véu (como algo postiço, alheio à essência familiar) sentimental. De acordo com Berman (1990), entre as imagens construídas por Marx e Baudelaire há uma diferença de escala – enquanto Baudelaire pensa em uma dimensão íntima, Marx pensa em escala monumental, localizando a experiência em um contexto histórico mundial.

Retornando ao texto de Baudelaire, é fundamental entender a importância da cidade moderna, com seus bulevares, com seu trânsito infernal se impondo ao ritmo individual das pessoas (sejam, elas, condutores ou pedestres), que se veem compelidas a conquistar seu próprio espaço no caos, a interagir de forma rápida e eficiente dentro do espaço comum. Num gesto de autopreservação, para atravessar o caos⁴¹, o indivíduo moderno “precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares” (BERMAN, 1990, p. 154). E, por outro lado, desde que o sujeito esteja apto a se deslocar dentro do caos, “a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade” (BERMAN, 1990, p. 154), como a de ir e vir, com relativa segurança, a qualquer canto. E, de forma figurada, foi o que se passou com o poeta de Baudelaire, que em um movimento brusco, tem sua auréola caída na lama, e, em um movimento autolibertador, opta por prosseguir desvinculado dessa insígnia.

⁴¹ Os primeiros semáforos só surgiram em 1905, primeiramente nos EUA. E, pelo que podemos verificar por registros fotográficos, relatos, ilustrações da época, etc., as principais artérias dos grandes centros urbanos costumavam ser bastante frequentadas e movimentadas.

1.1.1 Manet: o pintor da vida moderna

Há uma lógica em se atribuir a Manet o título distintivo de “o pintor da vida moderna”⁴², se consideramos que sua obra lançou as bases para a arte moderna, na medida em que ele rompe, por exemplo, com o ilusionismo inerente à representação tradicional de volumes, texturas e planos, que dificultavam a fruição da própria pintura, com sua materialidade, suas pinceladas, sobreposições de camadas, etc. A capacidade de síntese formal de Manet, sua opção pelas ágeis e imprecisas pinceladas, que, muitas vezes, resultam em representações inconclusivas, inacabadas, inexatas sinalizam um novo rumo, tanto para a prática da pintura, que passará, a curto prazo, a emancipar-se da função de espelhar o real, quanto para a arte de forma mais abrangente, que cobrará a participação do espectador para lidar com questões inconclusas da obra. Outro aspecto revolucionário na obra de Manet é a escolha temática coerente com o seu tempo, incluindo cenas do cotidiano urbano, em um momento histórico em que o homem parisiense⁴³ descobre o prazer de flunar pelos novos bulevares, socializar nos célebres cafés-concerto, nos parques recém-inaugurados e/ou restaurados.

⁴² “O pintor da vida moderna” é, originalmente, o título de um texto de autoria de Baudelaire, no qual ele comenta a contemporaneidade que vê nas pinturas de Constantin Guys – uma espécie de cronista visual (autor de pinturas de costumes, de acordo com Baudelaire, 2010) da vida moderna do seu tempo, atento a episódios fugazes do cotidiano citadino. “Guys é um dos primeiros a exercer o ofício de ‘artista-repórter’, título que lhe é atribuído pelo próprio jornal para o qual trabalha, *The Illustrated London News*, o primeiro semanário ilustrado do mundo” (Jerôme DUFILHO, 2010, p. 108).

⁴³ Parisiense, sim, mas também de outras cidades modernizadas. No Rio de Janeiro, no mesmo período, era um hábito comum passear pelo Passeio Público. Quem nos conta é Joaquim Manuel de Macedo: “Nas noites de luar, dirigiam-se alegremente para o Passeio Público numerosas famílias, galantes ranchos de moças, e por consequência, ranchos de mancebos; e todos, depois de passear pelas frescas ruas e pelo ameno e elegante terraço, iam, divididos em círculos de amigos, senta-se às mesas de pedra, e debaixo dos tetos de jasmim odoríferos ouviam modinhas apaixonadas, e lundus travessos, cantados ao som da viola e da guitarra, rematando sempre esses divertimentos com excelentes ceias dadas ali mesmo”. (MACEDO, 2009, pp. 125-6).



Figura 2: Édouard Manet. *L'automne (Portrait de Méry Laurent)*, 73 x 51 cm, 1882.⁴⁴

Serão comentadas, aqui, três obras de Manet, e a tarefa de selecioná-las não é fácil, tendo em mente a vasta produção⁴⁵ desse artista. Apesar da ciência de que ele foi autor de trabalhos emblemáticos e de ruptura como *Déjeuner sur l'herbe* (1863), *Olympia* (também de 1863) e *Le Bar aux Folies-Bergère* (1881), opto por trazer, primeiramente, um retrato⁴⁶, mas não um retrato importante como, por exemplo, o que representa Emile Zola ou o outro de Zacharie Astrud. Minha escolha pelo Retrato de Méry Laurent (FIG. 2) se deve ao fato de cada elemento nesse quadro ser tratado como pintura. Tomemos como exemplo o vestido, que diferentemente do que ocorria em pinturas tradicionais, como o *Retrato de Josephine-Eleonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Bearn*, de autoria de Ingres (a ser comentado neste capítulo), em que o tecido se comportava como tal e era visualmente identificado como tal. Já no *Retrato de Méry Laurent*, parece e não deve ter havido a intenção de convencer o espectador, quanto às especificidades do ma-

⁴⁴ Acervo Musée des Beaux-Arts de Nancy, França. Fonte da imagem: Orienti; Pool (1970); do detalhe: Sam Caro (2018).

⁴⁵ Orienti & Pool (1970) catalogaram 451, entre retratos, naturezas-mortas, paisagens, pinturas de gênero, cenas do cotidiano, etc.

⁴⁶ Por ser, este, o meu objeto de pesquisa.

terial representado. O que se vê são pinceladas velozes e matéria de tinta. O fundo (representação de um papel de parede? Não repete um padrão para que seja papel de parede...) funciona como uma abstração a partir do tema floral. A fluidez das pinceladas nesse retrato pode ser melhor entendida, ao tomarmos conhecimento de que o artista costumava pincelar óleo sobre a tela (fina e sem trama) antes de começar a pintar (J. H. BLANCHE *apud* ORIENTI; POOL, 1970). Podemos dizer que Manet rompeu com regras da pintura da época, que recomendavam representações ilusionistas e de acabamento polido. Convém, aqui, uma comparação entre o retrato (FIG. 2) pintado por Manet e o rigor formal e o apreço à tradição observados em tantos retratos que compõem cartões fotográficos. Talvez, a resposta esteja na diferença de gosto (e de expectativa) existente entre o público consumidor dos dois tipos de manifestação.

Além do tratamento pictórico que rompe com a tradição, Manet foi revolucionário ao sinalizar, em várias⁴⁷ de suas pinturas, o deslocamento do homem moderno, do interior do lar para o ar livre dos parques, praças e ruas da cidade⁴⁸. Também é fundamental observar que, em geral⁴⁹, houve em sua obra um significativo deslocamento de foco – dos personagens históricos e das figuras mitológicas para o homem comum daquele período.

“Pode-se dizer que [...] Manet e seus seguidores provocaram na reprodução de cores uma revolução quase comparável à revolução grega na representação das formas” (GOMBRICH, 1999, p. 514). Segundo Gombrich (1999), eles observaram e demonstraram que, ao olharmos a natureza fora dos limites do *atelier*, não enxergamos objetos cromaticamente autônomos, e sim uma rica mescla de matizes que são processados em nossa mente. Mas o autor alega que tais descobertas não ocorreram bruscamente, e nem são de autoria de um único observador.

⁴⁷ Digo “várias”, pois na maioria dos retratos pintados por ele, os modelos estão ambientados em interiores ou posam em frente de fundos neutros.

⁴⁸ Tema a ser amplamente tratado neste capítulo.

⁴⁹ Fugindo dos seus usuais personagens extraídos do cotidiano, são conhecidas duas pinturas religiosas produzidas por ele: *Jésus insulté par les soldats* [Cristo insultado pelos soldados], (1865) e *Le Christ mort et les anges* [Cristo morto com anjos], (1864).



Figura 3: Édouard Manet. *La musique aux tuileries*, 76 cm x 118 cm, 1862⁵⁰.

O segundo trabalho a ser comentado é o *La musique aux tuileries* [Música nas Tulherias] (FIG. 3) – uma representação das reuniões musicais que aconteciam duas vezes por semana nos jardins das Tulherias, em Paris⁵¹. A razão da escolha por essa pintura se dá, principalmente, pelo tema escolhido pelo artista – o encontro de grande número de pessoas, aparentemente elegantes, que compareceram a um concerto no parque. Segundo texto anônimo (s/d)⁵², esta foi a primeira grande obra em que se retratou a vida urbana moderna. Desta forma, justifica-se o título dado a este subtítulo – “Manet: o pintor da vida moderna”.

O jovem Manet, com apenas 30 anos, está representado⁵³ na parte inferior esquerda do quadro, junto dos amigos, Baudelaire, Théophile Gautier, Ignace Fantin-Latour

⁵⁰ Acervo do National Gallery (Londres). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/fr/edouard-manet/la-musique-aux-tuileries-1862>; acesso em: 22 nov. 2018.

⁵¹ Segundo Ben Pollitt (s/ data), essas apresentações musicais reuniam a elite do Segundo Império.

⁵² ANÔNIMO 3. “Music in the Tuileries Gardens”. In: *National Gallery*. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>; acesso em: 22 nov. 2018.

⁵³ Apesar de ser uma representação do próprio artista e de amigos do mesmo, eu não entendo que este seja um retrato (*stricto sensu*) de grupo. Em minha opinião, trata-se de uma representação de personagens, sem maiores pretensões de se revelar peculiaridades dos mesmos.

e Jacques Offenbach, além de Eugène, irmão do pintor. Não se pode precisar onde estejam os músicos, visto que os personagens se ocupam de diversas maneiras e direcionam suas cabeças para todas as direções possíveis. Quem sabe, este não seria um momento que precedia ao concerto, e as pessoas estavam aguardando?

A composição pode ser vista como dois blocos horizontais: um inferior, representando uma massa de figuras humanas coroadas por dezenas de cartolas; e o superior, onde são representadas as copas das árvores, através de pinceladas rápidas, nervosas e pouco sistemáticas. O pintor não está interessado em detalhes⁵⁴ e as formas são definidas por massas de cores. Conectando os dois blocos horizontais, estão os troncos das árvores – representados sem a menor intenção de sugerir o volume dos mesmos.



Figura 4: Édouard Manet. Detalhe da figura 3.

Pollitt (s/d) observa, com razão, que a representação espacial é especialmente subjetiva e intrigante:

⁵⁴ Como outros pintores integrantes do movimento Realista, Manet pintava o que estava vendo, sim, mas, longe de se ater em mínimos detalhes (ele não estava interessado na reprodução exata), pois era afeito à síntese. De acordo com Carlos Cavalcanti, os realistas costumavam ser bastante eletivos na escolha do que deveria ser representado dentro de uma cena, descartando elementos considerados supérfluos ou inexpressivos, “para fixar apenas os elementos considerados expressivos e definidores. Ser realista, convém repetir, não é ser exato, mas verdadeiro” (CAVALCANTI, 1966, p. 31). Ao representar um objeto qualquer, o realista não incorrerá na “descrição analítica dos detalhes” (CAVALCANTI, 1966, p. 75), porque o que lhe importa é a transmissão sintética do caráter do objeto, com suas singularidades.

[...] algumas figuras são mais claramente definidas do que outras, não de uma maneira ordenada, como na técnica renascentista de perspectiva aérea, em que as cores e a forma perdem sua clareza na medida em que se afastam do primeiro plano. Em vez disso, Manet aplica um sistema arbitrário ou "contingente" que desrespeita essas convenções (POLLITT, s/d, p. 1).⁵⁵

Ao verificarmos que a figura (à esquerda do detalhe – FIG. 4) de Henri Fantin-Latour é bem mais nítida que as dos três homens no plano mais próximo, fica clara a intenção de Manet, que vai além de captar e reconstruir a visão de uma multidão, convidando o espectador para uma experiência de olhar para uma multidão, assim como fazemos na vida real, ora fixando o foco em determinado objeto, ora em outro⁵⁶, independentemente da distância que nos separa do objeto. De acordo com Gombrich (1999), na vida real, não somos capazes de registrar, em igual medida, vários objetos. “Num momento qualquer, só conseguimos focalizar em um ponto com os olhos, e tudo o mais nos parece um amálgama de formas desconexas. Podemos saber o que são, mas não as vemos” (GOMBRICH, 1999, p. 517). De acordo com esse entendimento, o método usado por Manet no quadro *Música nas Tulherias* não poderia ser mais realista.

“O passageiro, o fugaz e o contingente são elementos que agradam a Manet - e, ao fazê-lo, ele descarta de bom grado as técnicas de criação de imagens que dominaram a arte ocidental desde os tempos de Leonardo”⁵⁷ (POLLITT, s/d, p. 1). Para Pollitt (s/d), a importância da pintura *Música nas Tulherias* foi ofuscada pelo sucesso alcançado através do escândalo causado pelos trabalhos *Déjeuner sur l'Herbe* e *Olympia*,⁵⁸ mas há uma reivindicação para que ela seja considerada a primeira pintura modernista da história.

E será justamente a obra *Déjeuner sur l'Herbe* [Almoço na relva] a próxima pintura de Manet a ser comentada, por ser, ela, emblemática de rupturas com a tradição.

⁵⁵ Livre tradução nossa (objetivando evitar repetições, nas traduções seguintes será suprimida a expressão “livre tradução nossa”. Do original: “[...] some figures are more clearly defined than others, not in an orderly way such as in the Renaissance technique, aerial perspective where colors and form lose their clarity the further they are from us. Instead, Manet applies an arbitrary or “contingent” system that flouts these conventions.”

⁵⁶ Como se o pintor nos desse uma câmera fotográfica para ver a multidão e, em seguida, fosse alterando o plano focal. É possível que Manet tenha feito, através dessa pintura, um comentário visual sobre a focagem no processo fotográfico.

⁵⁷ Do original: “The transient, the fleeting and the contingent, these are the elements that Manet delights in—and by doing so, he willingly discards image-making techniques that had dominated Western art since the time of Leonardo.”

⁵⁸ Provavelmente, as duas obras mais aclamadas de Manet.



Figura 5: Edouard Manet. *Le Déjeuner sur l'herbe*, 208 x 264 cm, 1863.⁵⁹

Segundo Reynolds (1986), o *Almoço na relva* (FIG. 5) é uma das mais controversas obras de Manet. No mesmo ano de sua realização (1863), foi submetida à apreciação do júri do Salon, que a recusou. Entretanto, participou da mostra paralela, denominada *Salão dos Recusados*, criado, sob ordem de Napoleão III, para que pudessem ser apreciadas as obras dos artistas que tinham tido seus trabalhos recusados. Por razões de conteúdo e de linguagem, nem o imperador nem os críticos agradaram da pintura de Manet, sendo que esses últimos associaram a tela de Manet à *Fête Champêtre* (na qual também são representados dois homens vestidos, sentados juntos a uma moça despida), de Giorgione⁶⁰. Na opinião dos críticos, a obra de Giorgione era muitíssimo superior à de Manet. Além das questões de estilo e linguagem, a tela chocou a sensibilidade da época, pelo fato de uma mulher despida ser representada ao lado de homens vestidos. No entendimento daquele momento, a figura só poderia estar nua, caso se tratasse de uma repre-

⁵⁹ Coleção Musée d'Orsay. Imagem disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe; acesso em: 18 dez. 2018.

⁶⁰ Atualmente, a autoria da obra é atribuída a Ticiano, e Giorgione teria pintado apenas os rostos.

sentação de uma deusa, e não uma mulher comum.

Em *Almoço na relva* (FIG. 5), além de quatro personagens (três sentados e um se banhando) ambientados em um bosque, a natureza-morta (em primeiro plano) revela o teor do encontro – um piquenique. Diferentemente de pinturas clássicas, em que as figuras fossem representações de entidades mitológicas ou personagens históricos, os quatro, aqui, representados são pessoas comuns: Victorine Meurend (principal modelo de Manet), Eugène (seu irmão), seu cunhado, Ferdinand, e mais um modelo feminino não identificado, ao fundo.



Figura 6: (esquerda): Marcantonio Raimondi. *The Judgement of Paris* (detalhe)⁶¹, 1515-16. (direita): Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (detalhe da FIG. 5), 1863.

Na realidade, o grupo central de figuras foi baseado em uma gravura (FIG. 6, esquerda) de Raimondi, baseada em Rafael. Sendo que, na gravura, os três personagens estão despidos, além de representarem entidades da mitologia grega. Reynolds (1986) assinala a significância do referencial temático (bastante conhecido) renascentista, como também, os recursos composicionais, que implicam uma série de “interpenetrações de arcos e triângulos em diferentes planos, que têm origem nas obras de Giotto, no século XIV, e alcançam requintado grau de desenvolvimento na Itália quinhentista” (REYNOLDS,

⁶¹ Coleção British Museum, Londres. imagem disponível em: <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/7354137226>; acesso em 19 dez. 2018.

1986, p. 77). Referenciais que poderiam gerar dúvidas quanto ao comprometimento de Manet ao movimento de ruptura das tradições, mas cabe, aqui, salientar a atitude contemporânea de Manet, ao atualizar a cena de Raimondi, substituindo as figuras míticas por pessoas comuns, contemporâneas e íntimas do pintor moderno⁶². Além das figuras representadas, há outra diferença fundamental – o tratamento pictórico dado por Manet diz muito da época em que sua tela foi produzida. E quem comenta tal tratamento é Reynolds:

Nas amplas áreas planas de cor (especialmente no grupo central de figuras), Manet rejeitou a técnica acadêmica de tratar a superfície de tinta até obter o acabamento apropriado e a modelagem tridimensional de suas formas. Embora empregasse os contrastes tradicionais de sombras e luzes [...], as formas em *Almoço na relva* são muito mais simplificadas, menos lineares e muito tenuamente pintadas. Tais qualidades eram inaceitáveis para a maioria dos acadêmicos. No fundo paisagístico, por exemplo, a folhagem e os reflexos na água são meramente sugeridos por pinceladas soltas; ainda outras formas, como a margem do regato no centro da composição e os troncos das árvores (especialmente aqueles à esquerda da composição), foram definidas por contrastes tonais das massas de cor. A ausência de relevo em Manet levou Courbet a comparar suas figuras com as imagens de cartas de baralho (REYNOLDS, 1986, p. 78).

Não é difícil entender o comentário de Courbet, que, mesmo sendo contemporâneo de Manet e também sendo um realista, tinha uma pintura muito menos sintética e espontânea que a do colega. Talvez, Courbet tenha sido mais revolucionário pelos temas escolhidos (de relevância político-social, ao retratar, por exemplo, trabalhadores, como os quebradores de pedras, as peneiradoras de trigo e o pescador, além, claro, da emblemática *A origem do mundo*), do que pelo arrojo técnico e por rupturas linguísticas. De qualquer forma, assim como Manet, a obra de Courbet foi de fundamental importância para o desenvolvimento das artes do seu tempo.

⁶² Além disso, vale voltar a consultar Berman sobre o conceito de modernidade. Para o autor, ser moderno “É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador” (BERMAN, 1990, p. 13). E não é de forma ambivalente que podemos interpretar o gesto de Manet ao atualizar um tema clássico?

1.1.2 A cidade, a rua, o flâneur

Em seu conto intitulado “*O homem da multidão*” (1840), Edgar Allan Poe (2010) descreve o fascínio de um personagem, que, através da janela de um café londrino, observa a diversidade de tipos humanos que compõem a multidão, que desfila pelo passeio de uma das principais artérias de Londres. E essa multidão crescia à noitinha, quando os “lâmpioes se iluminam⁶³ e duas densas e contínuas correntes de gente passavam [...] diante da porta [...] e o agitado mar de cabeças humanas enchia-me, pois, de uma emoção deliciosamente nova” (POE, 2010, p. 92). Um pouco mais tarde, especialmente curioso a respeito de um senhor específico que passa diante do café, o espectador resolve segui-lo por suas andanças pela cidade e, depois de horas, percebe que o outro vagava sem destino. Dessa forma, Poe anuncia a existência de um novo homem moderno, que será denominado, por Baudelaire, de *flâneur*. Para Eliana Kuster e Robert Pechman (2014), Baudelaire é um “homem que substitui todos os símbolos de sua vida burguesa privada por ícones da vida pública das ruas” (KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 69).

⁶³ “Nas ruas de Londres o gás começa a ser utilizado a partir de 1807; em Paris, a partir de 1819”. (Valmir PEREZ, 2004, sem numeração de página). Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica26.htm>; acesso em: 16 nov. 2018.

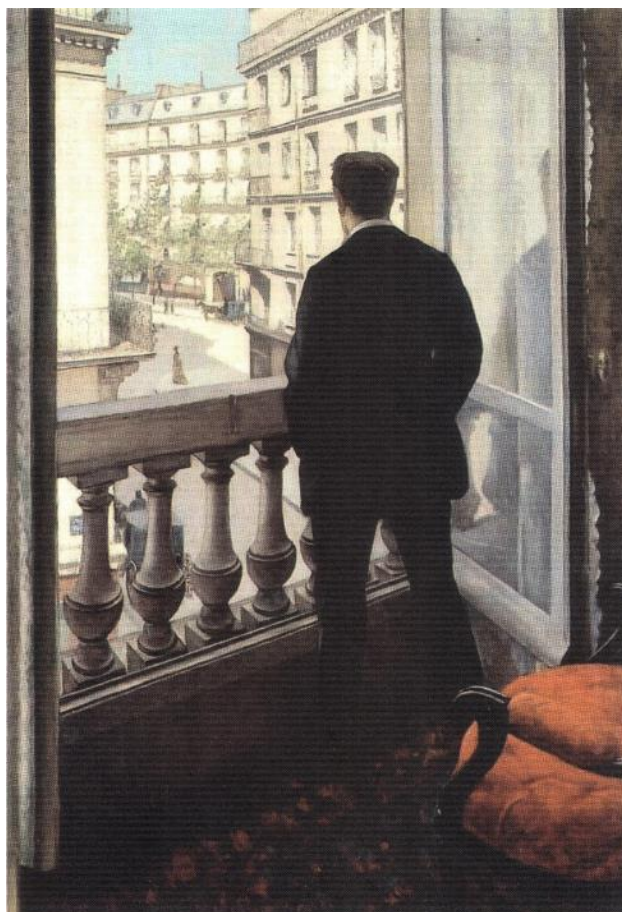


Figura 7: Gustave Caillebotte. *Jeune homme à la fenêtre*, 117 × 82 cm, 1876.⁶⁴

O jovem na Janela (FIG. 7) é uma das representações⁶⁵ criadas por Gustave Caillebotte, nas quais o pintor coloca seus personagens contemplando a rua. O jovem de Caillebotte encontra-se em um interior doméstico, onde é possível verificar a existência de uma cadeira em primeiro plano. Em seguida, um homem (como se tivesse se levantado da cadeira) se posiciona, de pé, diante da balastrada de uma sacada e observa o mundo exterior (a rua). “Embora ainda esteja resguardado em sua sala – o protagonista logo ganhará as grandes avenidas. Temos aqui o retrato da transição que Benjamin define como sendo a essência do ‘ser coletivo’” (KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 69). Além das representações de personagens contemplando a cidade através de sacadas, há outros trabalhos em que Caillebotte “leva” seus personagens para passear pelos bulevares, como no caso

⁶⁴ Coleção particular, NY. Fonte da imagem: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert (2014).

⁶⁵ Foram localizadas as seguintes pinturas, representando esse mesmo tema: “Woman at the Window” (1880), “Portrait of a Man” (1880), “Un Balcon, Boulevard Haussmann” (1880), “Man on a Balcony” (1880), além da “A balcony in Paris” (1881), na qual é representado um bulevar, visto através do gradil de uma sacada, sugerindo que alguém (o próprio pintor?) esteja desfrutando essa vista.

da pintura *Le Pont de l'Europe* (1876), na qual o próprio artista é representado próximo a outros transeuntes.

“O século XIX criou a rua”, observa Chantal Georgel (*apud* KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 59). Apesar de ter sua existência vinculada ao surgimento da primeira cidade, a rua nunca havia assumido o papel alcançado no século XIX, quando deixa de ser um simples caminho de acesso entre dois pontos e se torna o lugar da multidão e o principal palco do espetáculo urbano. Em 1848, é publicado um texto, enaltecendo a importância da rua para as multidões:

Quando o sol é pleno e plena a liberdade, eu amo deixar minha modesta pocilga e baixar à rua e me misturar de longe aos grupos, que como eu, têm muito tempo a perder e nada ganhar... Eu me permito o prazer inocente e barato de percorrer flanando os diversos bairros da cidade. Observador curioso, eu deslizo despercebido por todos os lugares onde a multidão se concentra, onde as paixões se agitam, onde os sentimentos se exaltam (BRESCIANI *apud* KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 63).

De acordo com Mumford (2008), a configuração da cidade moderna deriva da expansão dos costumes⁶⁶ da antiga praça do mercado feudal, de maneira universal, em direção a todos os cantos da cidade. Sem respeitar limites territoriais e temporais⁶⁷, a cidade comercial moderna se expandiu, fazendo com que a “loja” ao ar livre desse lugar a um novo tipo de estabelecimento situado atrás de ampliadas janelas de vidro (vitrines), que cobriam “toda a frente e serviam como centro de exibição”⁶⁸ (MUMFORD, 2008, p. 517).

Dando exemplo a outras importantes capitais do século XIX, Paris aderiu ao já mencionado conceito anti-histórico do desprezo pelo passado, em acolhimento ao novo,

⁶⁶ Nas cidades medievais, a praça do mercado era o lugar onde se concentravam as atividades comerciais e muitas das atividades sociais. Uma curiosidade: na língua romena, é utilizada a mesma palavra (*piață*) para designar tanto “praça” quanto “mercado”.

⁶⁷ Se as barracas de mercado funcionavam em determinados dias da semana, “na cidade comercial, todos os dias eram dias de feira” (MUMFORD, 2008, 518).

⁶⁸ Este padrão de lojas com frentes envidraçadas foi adotado, inclusive, por estúdios fotográficos, que mostravam, em suas vitrines, produtos e serviços oferecidos pelos estabelecimentos, como será comentado no último capítulo desta tese.

tendo sua malha urbana reconfigurada, em audacioso projeto racional⁶⁹ que, às custas da destruição de antigos e decadentes bairros medievais, habitados por integrantes das classes sociais menos favorecidas,⁷⁰ abriu amplos bulevares que cruzam a cidade, facilitando a circulação de mercadorias, dinheiro e pessoas, além de terem contribuído para a geração de novos empregos.



Figura 8: Jean Béraud. *Boulevard Poissonnière en automne*, 25,7 x 39 cm, c. 1880.⁷¹

Os novos bulevares propiciaram novas formas de espetáculo, com a agitação das carruagens e de veículos de transporte público, assim como com o surgimento das gran-

⁶⁹ Racional na medida em que substitui velhas ruelas de traçados orgânicos e subjetivos, por racionais vias geométricas e objetivas. Também racional, se considerarmos que um dos objetivos da reforma foi dificultar a formação de barricadas em levantes populares.

⁷⁰ Algo similar, mas de proporções muito inferiores, ocorreu em Barcelona que, no século XX (para as Olimpíadas de 1992), sofreu um processo de reurbanização ao longo da zona portuária. Às custas da demolição de bairros degradados, a capital catalã ganhou novos bairros compostos por edificações assinadas por arquitetos de renome internacional, além da conquista de mais de quatro quilômetros de praias artificialmente construídas, em uma zona anteriormente ocupada por antigos prédios residenciais e por antigos galpões. Segundo informações que obtive na época, a areia usada nas praias foi levada da África.

⁷¹ Imagem disponível em: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jean-beraud-french-1849-1936-boulevard-poissonniere-5549951-details.aspx>; acesso em: 04 abr. 2018. A data foi estimada, considerando os trajes representados.

des lojas de departamentos⁷² (que constituíam expressão máxima do ascendente poder da mercadoria, como espetáculo) e dos cafés (que ocupavam, com suas mesas, as calçadas dos bulevares). Tudo isso tornava impreciso o limite entre espaços públicos e privados. Além dos novos bulevares, a sociedade podia desfrutar de parques (novos ou reformados, como o Bois de Boulogne) e de praças (como a Square du Temple) – locais de socialização e lazer, que sugeriam a “exibição pública da opulência privada. A socialização do grande número de pessoas atraídas aos bulevares era agora tão controlada pelo comércio quanto pelo poder policial” (HARVEY, 2015, p. 288).

Quando se trata da cidade moderna e de *flânerie*⁷³, também é de fundamental importância comentar o surgimento, a adesão e a multiplicação das passagens, descritas por Benjamin (2009), como centros de mercadorias de luxo, expostas com arte pelos comerciantes. “Essas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação” (Texto extraído de um guia de Paris *apud* BENJAMIN, 2009, p. 54). Como uma cidade em miniatura, iluminada pela luz filtrada pelo vidro e protegida das intempéries, alinham-se duas fileiras de lojas elegantes. “Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Foi nas passagens que se realizaram as primeiras experiências com a iluminação a gás⁷⁴”. (BENJAMIN, 2009, p. 54).

⁷² “O Bon Marché, inaugurado em 1852, foi o pioneiro [...], embora os protótipos remontassem à década de 1840” (HARVEY, 2015, p. 288).

⁷³ O ato ou a arte de passear.

⁷⁴ Esse tipo de iluminação possibilitou uma radical mudança de hábito. Em Paris, durante o segundo império (1852 a 1870), as lojas das principais avenidas permaneciam abertas até, pelo menos, às dez da noite. “Era a grande época do noctambulismo” (BENJAMIN, 2009, p. 53).



Figura 9: Fotografia não identificada. Fotografia da Passage Vivienne, em Paris.⁷⁵

A primeira passagem parisiense, a Passage du Caire, foi inaugurada em 1799. No ano seguinte, abriu-se a Passage des Panoramas [...]; era mais elegante, reservada ao comércio de luxo e aos *magasins de nouveautés* (os chocolates Marquis, a loja de perfumes Farina, o joalheiro Stern etc), além de abrigar o Théâtre des Variétés. Em 1840, havia em Paris aproximadamente uma centena de passagens. Mencionaremos algumas das que subsistem: a Passage Vérododat (construída em 1826), as passagens vizinhas Vivienne (1823) [FIG. 9] e Colbert (1826), próximas da Bibliothèque Nationale, a Passage Brady (1828) e du Grand Cerf (1825), e a Passage des Princes, criada em 1860 pelo banqueiro Mirès. – Uma passagem muito especial é a Passage de l’Opéra. Aberta em 1822 e contendo duas galerias, a do Relógio e a do Barometro, ela levava do Boulevard des Ateliers até a Ópera. Foi demolida em 1924, quando da abertura do Boulevard Haussmann [...] (nota de rodapé do tradutor francês, J. L.⁷⁶, in: BENJAMIN, 2009, p. 77).

⁷⁵ Fonte da imagem: The covered passages of Paris. Disponível em: <https://www.cultural.fr/en/visites/the-covered-passages-of-paris>; acesso em: 15 nov. 2018.

⁷⁶ De acordo com o que consta na nota.



Figura 10: Charles Marville. *Passage de l'Opéra*. (esquerda): a galeria do relógio; (direita): a galeria do barômetro, c. 1866.⁷⁷

Considerando que as estreitas ruas dos arredores da Ópera estavam sempre cercadas de veículos, e que os pedestres saídos do teatro estavam expostos a perigos, surgiu a ideia de utilizar algumas construções que separavam o teatro do bulevar. Essas construções foram demolidas para dar lugar a uma passagem estreita – a *Passage de l'Opéra* (FIG. 10), que passou a ligar a Ópera ao Bulevar. “Esse empreendimento, ao mesmo tempo que se tornou uma fonte de riquezas para seus autores, foi para o público de uma imensa vantagem”. (J. A. DULAURE, 1835 *apud* BENJAMIN, 2009, pp. 78-9). Através da passagem, era possível deslocar-se, em segurança, da entrada da Ópera ao bulevar. Acima das fachadas das lojas, que eram separadas por pilastras dóricas, erguiam-se dois pavimentos de apartamentos, e sobre esses últimos reinavam as vidraças que cobriam a galeria (DULAURE, 1835 *apud* BENJAMIN, 2009).

O tráfego de carruagens era especialmente intenso nas ruas de Paris até 1870⁷⁸, além disso, resultava incômodo andar nas muito estreitas calçadas. Muito mais cômodo e

⁷⁷ Fonte das imagens: GLOAGUEN, Laurent. “Charles Marville / Vues du Vieux Paris”. In: VERGUE, 2015. Disponível em: <http://vergue.com/post/594/Galerie-du-Barometre>; acesso em: 15 nov. 2018.

⁷⁸ Ano em que é concluída a reconstrução de Paris, que ganha largas calçadas e amplos bulevares – fatores que, inclusive, terão contribuído para desobstruir o trânsito.

pitoresco era flunar pelas passagens, que, inclusive, protegiam os transeuntes dos incômodos da chuva e do frio (BENJAMIN, 2009). Edmond Beaurepaire dá seu testemunho sobre essa comodidade, que favorecia os passeios feitos pelos pais dele. “Nossas ruas mais largas e nossas calçadas mais espaçosas⁷⁹ tornaram mais fácil e doce a *flânerie*, impossível a nossos pais noutra lugar que não nas passagens” (BEAUREPAIRE, 1900 *apud* BENJAMIN, 2009, p. 79).



Figura 11: Adolphe Martial Potémont. *l'entrée de la galerie du Baromètre*, gravura em metal aguarelada, 38 x 28,6 cm, c. 1875.⁸⁰

⁷⁹ O autor está se referindo à configuração de Paris após as reformas.

⁸⁰ Acervo do Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France. Fonte da Imagem: GLOAGUEN, Laurent. “Charles Marville / Vues du Vieux Paris”. In: VERGUE, 2015. Disponível em: <http://vergue.com/post/594/Galerie-du-Barometre>; acesso em: 15 nov. 2018.

Considerado por Benjamin, como “o botânico do asfalto” (BENJAMIN, 2015, p. 39), o *flâneur* encontrava seu lar nessas passagens, onde abundavam os mais variados tipos de comércio de artigos finos, assim como serviços diversos, assim como é ilustrado pela gravura de Adolphe Martial Potémont (FIG. 11), na qual se pode verificar as placas dos seguintes estabelecimentos: salão de beleza, salão de leitura de jornal, a escola de dança do professor Henri Alexandre Cellarius, salão de exposição (sobre esta placa, três maiores, sendo que duas delas com desenhos que sugerem figuras humanas ao lado de pilares). Paul D’Ariste complementa nossa observação, informando a existência de um café chamado *Divan de l’Opéra e o Baile de Idalie* (instalado no subsolo), onde “as costureirinhas da Restauração dançavam”. Também, lá, se estabeleceram a Perfumaria da Ópera, a Confeitaria Roller, a editora de música Marquerie e, por fim, o artista Lemonier – especializado em confecção de relicários e outros artigos funerários confeccionados com fios cabelo (D’ARISTE *apud* BENJAMIN, 2015).

É o *flâneur* “que oferece ‘a esse lugar predileto dos transeuntes e dos fumantes, a essa arena de todas as pequenas profissões’ o seu cronista⁸¹ e o seu filósofo” (Ferdinand von GALL, 1845⁸² *apud* BENJAMIN, 2015, p. 39). Por outro lado, retribuindo essa serventia do *flâneur*, as passagens funcionavam como um infalível remédio contra o tédio – uma doença que se propaga com facilidade “sob o olhar mortífero de um regime reacionário saturado”⁸³ (BENJAMIN, 2015, p. 39). “Afim, quem consegue entediar-se no meio de uma multidão é um idiota” (Constantin GUYS *apud* BENJAMIN, 2015, p. 39).

Da mesma maneira com que o burguês se sente confortável entre suas quatro

⁸¹ De acordo com Benjamin, o *flâneur* era responsável pelo registro de descrições fisiológicas (leia-se descrições de tipos humanos, “como aqueles que se encontrava quando se observava o mercado”). (BENJAMIN, 2015, p. 37). Também era comum a prática das fisiologias da cidade. Começaram a aparecer publicações com títulos como “Paris à noite” (BENJAMIN, 2015, p. 38). A propósito, em seu conto “O homem da multidão”, Poe (2010) narra a cena em que seu protagonista faz uma espécie de catalogação dos tipos sociais, que desfilam em frente ao café, de onde o personagem os observa. Benjamin explica que os fisiologistas “afirmavam que qualquer pessoa, independentemente de ter ou não conhecimentos especializados, era capaz de adivinhar a profissão, o caráter, as origens e o estilo de vida de um transeunte” (BENJAMIN, 2015, p. 41). Este, certamente, foi um dos novos passatempos surgidos nas grandes cidades, onde o anonimato possibilitava esse tipo de “devaneio”, e “o observador é um príncipe que em toda parte faz uso pleno do seu estatuto de incógnito” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2015, p. 43). E parece que tal passatempo não se restringiu ao século XIX. Nos anos 1980, quando morei em Barcelona, eu e meu companheiro Juan nos deliciávamos, sentados em cafés de calçada, observando os transeuntes e adivinhando-lhes as profissões, índoles, temperamentos e classes sociais.

⁸² Em seu livro *Paris e seus salões*.

⁸³ Nesse comentário, Benjamin parece situar o *flâneur* como um tipo progressista, avançado e avesso ao conservadorismo.

paredes, o *flâneur* se sente em casa, flanando pelas passagens, onde as brilhantes placas publicitárias⁸⁴ das lojas são tão ou mais interessantes que as pinturas que adornam as paredes dos salões burgueses; e os quiosques de jornais funcionam como verdadeiras bibliotecas (BENJAMIN, 2015).

Mas nem tudo era favorável à *flânerie*. A cidade moderna, além de oferecer facilidades, diversidade de lazer e um número prodigioso de vitrines e outras curiosidades para o incansável *flâneur*, também oferecia inconvenientes⁸⁵ e perigos, como retrata o poema *Paris la nuit*, assinado por Ennerry e Lemoine:

Os cafés se enchem
de *gourmets*, de fumantes,
os teatros se lotam
de alegres espectadores.
As passagens fervilham
de curiosos, de amadores,
e os trapaceiros agitam-se
Atrás dos *flâneurs*.
(ENNERRY; LEMOINE *apud* BENJAMIN, 2015, p. 86).

Pelas ruas, “tudo desfilava e era visto” (BENJAMIN, 2015, p. 38), e como era natural, que, nas grandes capitais, as pessoas desconhecem seus próprios vizinhos, tornou-se frequente a franca exibição, através da qual os indivíduos criavam impressões sobre sua posição social, seu gosto, sua prosperidade. E qual teria sido o objetivo desse tipo de ostentação social a desconhecidos? Talvez fosse o de se estabelecer, para si mesmo e para o outro, sua posição dentro da hierarquia social e, a partir desse levantamento, definir aproximações e afastamentos cabíveis. De forma similar, através dos cartões fotográficos, determinada camada da população criava impressões sobre sua posição social, seu gosto e sua prosperidade, sendo que, neste caso, dentro de um círculo social restrito. Um dos códigos de leitura do *status* gozado por determinada pessoa pode ser ditado pela moda (leia-se vestimenta, comportamento, linguagem, etc.). “A moda é, por assim dizer,

⁸⁴ Aqui, Benjamin prevê a importância das imagens publicitárias (signos do *mass media*) na concepção da Pop Art, ao equipará-las e até sugerir que sejam mais interessantes que as pinturas consumidas pelos burgueses.

⁸⁵ Para aqueles que não possuíam recurso para pagar por um albergue, as passagens serviam de abrigo noturno, “num canto qualquer onde a polícia ou os proprietários os deixassem dormir” (ENGELS, 1848 *apud* BENJAMIN, 2015, p. 86). F. F. A. Béraud (1839) assinala que anteriormente “à abertura de novas passagens e à ampliação e embelezamento de muitas outras” havia uma tolerância desmedida, e prostitutas circulavam quase nuas pela região do Palais-Royal. Já após as renovações, “o pudor público ganhou muito com isso” (BÉRAUD, 1839 *apud* BENJAMIN, 2015, p. 86).

o uniforme da época, e as pessoas bem-educadas usavam esse uniforme, em casa ou na rua, com a mesma disciplina do soldado, na parada militar” (MUMFORD, 2008, 519). Portanto, para aquele interessado em causar boa impressão, era fundamental que alinhasse sua imagem social aos ditames da moda.

Em 1860, ainda durante a reconstrução de Paris⁸⁶, Edmond Goncourt, em tom nostálgico, relembra a Paris anterior ao processo de modernização, quando, pelo que ele diz, a vida familiar não tinha sido “comprometida” pelo chamado dos bulevares e seus encantos, que acabaram resultando em uma mudança de cultura. Os bulevares, suas amplas calçadas⁸⁷, com seus cafés e as também novas lojas de departamento e galerias convidavam as pessoas a desfrutar do ambiente público urbano, a socializar e, claro, a consumir como nunca antes na história. Enfim, o depoimento de Goncourt tem o sabor de uma despedida do antigo mundo, sem as boas-vindas ao novo, que, em sua opinião, remete à ideia de futuro distópico:

Nossa Paris, a Paris em que nascemos, a Paris dos costumes de 1830 e 1848, está desaparecendo. E não apenas materialmente, mas também moralmente. A vida social está começando a sofrer uma enorme mudança. Posso ver mulheres, crianças, maridos e esposas, famílias inteiras no café. O lar está morrendo⁸⁸. A vida ameaça se tornar pública. O clube para as classes superiores, o café para as inferiores – é esse o ponto ao qual a sociedade e as pessoas comuns estão chegando. Tudo isso faz com que eu me sinta um viajante em minha cidade natal espiritual. Sou um estranho para o que acontecerá e o que já está aqui, por exemplo esses novos bulevares que nada têm a ver com o mundo de Balzac⁸⁹, remetendo-nos a Londres⁹⁰ ou a alguma Babilônia do futuro (GONCOURT, 1860 *apud* HARVEY, 2015, p. 297).

⁸⁶ O processo de modernização da cidade foi iniciado em 1853 (um ano antes do advento do *carte-de-visite*) e concluído em 1870.

⁸⁷ “As calçadas de Haussmann, como os próprios bulevares, eram extravagantemente amplas, juncadas de bancos e luxuriosamente arborizadas” (BERMAN, 1990, p. 147) – o que consistia em um agravável ambiente para se caminhar, sentar e socializar. De acordo com Berman (1990), a inserção das árvores na nova paisagem foi possível devido à uma máquina inventada por engenheiros de Haussmann, que possibilitava o transplante de antigas árvores, sem danos às mesmas.

⁸⁸ Como havia previsto Marx, em 1848, quando disse que a burguesia havia rasgado o véu sentimental que envolvia as relações familiares.

⁸⁹ Balzac foi um influente escritor francês naturalista, de convicções políticas conservadoras (era monarquista), renomado por suas perspicazes análises psicológicas e por ter se dedicado, particularmente, a produção de retratos representativos da ascendente burguesia da primeira metade do século XIX. Por ter falecido em 1850, não teve a oportunidade de testemunhar a reconstrução de Paris e, talvez, por essa razão, Goncourt tenha evocado o universo de sua obra como alheia (e antagônica) à nova realidade.

⁹⁰ Terá, o autor, se referido a Londres, por essa cidade ter sido o berço da revolução industrial e do consequente processo de mecanização das atividades produtivas?

Goncourt, como já foi dito, deu o seu depoimento em 1860 – data que coincide com a de início do movimento impressionista, que, no entendimento de G. C. Argan, “formou-se em Paris entre 1860 e 1870” (ARGAN, 1992, p. 75). Assim como as famílias, mencionadas no texto⁹¹ de Goncourt, trocaram o ambiente privado dos seus lares pela vida pública dos bulevares com seus clubes e cafés⁹², os impressionistas também abandonaram o *atelier* (antigo “lar do artista”) e foram buscar seus temas fora dos domínios da tradição. Esses artistas estavam de acordo em relação à “recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos”, assim como concordavam sobre “o trabalho *en plein-air*” (ARGAN, 1992, p. 76).



Figura 12: Jean Béraud. *Avenue Parisienne*, 39,7 x 56,5 cm, s/d.⁹³

⁹¹ Depoimento que sinaliza uma mudança de perspectiva do homem moderno.

⁹² “Transformados no que Balzac chamou de ‘o parlamento do povo’, lugar onde todos ‘os notáveis do bairro se reúniam’, os cafés da classe trabalhadora estavam sujeitos a muita regulação e vigilância durante o segundo império. No entanto, sua inexorável expansão numérica (de 4 mil em 1851 para 42 mil em 1885) garantia sua florescente importância na vida social e política” (HARVEY, 2015, p. 296).

⁹³ Coleção particular. Imagem disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/19th-century-european-art-n08673/lot.38.html>; acesso em: 06 abr. 2018.

A pintura de Jean Béraud (FIG. 12) é ilustrativa da dinâmica que imperava sobre os espaços públicos da nova Paris (pós reconstrução), que reunia variados tipos sociais e representantes de todas as classes profissionais e sociais. Em primeiro plano, à esquerda da composição, estão retratados três indivíduos: um distinto ancião, usando cartola, que observa o movimento com as mãos apoiadas em uma bengala; uma jovem bem-vestida, com um cesto retangular sobre as coxas⁹⁴; do lado oposto do mesmo banco, um homem robusto (em traje de açougueiro?) lê um jornal, tendo ao seu lado, preso à cintura, um objeto que parece ser uma longa lâmina. Em segundo plano, competindo pela atenção do espectador, uma jovem atravessa da rua para a calçada, enquanto um garçom, estende um braço, como se estivesse, por exemplo, chamando uma carruagem. Na calçada: dois cavalheiros caminham de braços dados; dois senhores se cumprimentam, tirando seus chapéus. Na mesma calçada, mais ao fundo, um homem sentado em uma mesa de café. Na rua: várias charretes, carruagens e um ônibus⁹⁵ de dois andares dividem espaço com pedestres.

Ao longo do último quartel do século XIX, o espetáculo dos espaços públicos foi um assunto bastante popular para artistas franceses, e Jean Béraud era um deles. Fascinado por diversos aspectos da vida moderna parisiense, tornou-se reconhecido como um dos seus observadores mais afeiçoados. Ao representar a combinação de membros de diferentes classes sociais naqueles ambientes públicos recém-acessíveis, Béraud conseguiu retratar o processo de modernização de Paris através das ações, vestimentas e aparências dos seus habitantes (ANÔNIMO 2⁹⁶, 2018).

⁹⁴ Como o cesto está coberto, não é possível ver seu conteúdo.

⁹⁵ O "omnibus" (que significa "para todos" em latim), criado por Stanislas Baudry em 1828, em Nantes, foi a primeira forma de transporte público urbano organizado. Ele levou sua ideia para Paris, e em 1853 os primeiros ônibus de dois andares foram criados; o nível superior era mais barato e era, como visto na extrema direita da composição, muitas vezes descoberto. Em 1913, o último dos ônibus puxados a cavalo foi oficialmente substituído por seu equivalente motorizado (ANÔNIMO 1, 2010, p. 1). Do original: "The "omnibus" (meaning "for all" in Latin), created by Stanislas Baudry in 1828 in Nantes, was the first form of organized urban public transportation. He took his idea to Paris and in 1853 the first double-decker omnibuses were created; the upper level was cheaper and, as seen in the far right of the composition, often uncovered. In 1913, the last of the horse drawn omnibuses were officially replaced by their motorized equivalent."

De acordo com Benjamin, "antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra" (BENJAMIN, 2015, p. 40). No entanto, segundo Houaiss e Villar (2009), a datação do termo DILIGÊNCIA ("grande carruagem de tração animal, com suspensão de molas, empr. no transporte de passageiros, bagagem e malas do correio, entre localidades distantes") é do século XVIII.

⁹⁶ Texto anônimo publicado no catálogo *19th Century European Art*. New York: Christie's, 2018.

Assim como os pintores impressionistas, Béraud trabalhava ao ar livre. Em 1880, o jornalista Henry Bacon, escreveu sobre a iniciativa desse pintor de trabalhar dentro de ateliêes improvisados dentro de taxis (carruagens), de cujas janelas, era possível observar cenas do cotidiano urbano. Ele conta que Béraud pagava dois francos por hora pelo privilégio de trabalhar dentro do taxi, que devia manter-se imóvel (BACON, 1880 *apud* ANÔNIMO 2).

Embora tenha tido formação como artista acadêmico, Béraud aderiu às pinceladas rápidas dos impressionistas. Foi amigo íntimo de Édouard Manet e frequentava os mesmos cafés que Degas, Renoir e Toulouse Lautrec. Assim como eles, ele se especializou em temas urbanos, enquanto outros artistas impressionistas fugiam de Paris para pintar paisagens rurais. “Embora sua pincelada e escolha de assunto estivessem imbuídos do espírito impressionista, Béraud combinou esses elementos com o estilo clássico mais aceito naquele período, para criar obras de singulares”⁹⁷ (ANÔNIMO 2, 2018, p. 12).

1.1.3 A concha do burguês

Na contramão desse deslocamento⁹⁸ do ambiente privado ao universo público urbano, situava-se o burguês⁹⁹ que se esforçava na busca de uma compensação para o perecimento de indícios da vida privada, e assim o fez entre quatro paredes (da mesma forma como ocorria com os cartões fotográficos, visto que também eram produzidos entre quatro paredes - as dos estúdios). Era fundamental para a mentalidade burguesa preservar o rastro dos seus artigos de consumo. Sem trégua, ele buscava capas e estojos protetores para acessórios diversos, como relógios, talheres e guarda-chuvas. Por serem tecidos que, com facilidade, guardam vestígios (memórias) de contatos, o veludo e a pelúcia

⁹⁷ Do original: “Although his brushwork and choice of subject matter was imbued with the spirit of Impressionism, Béraud combined this with the more classically accepted styles of the day to create works of a unique character.”

⁹⁸ O mesmo deslocamento do qual se queixou Goncourt, em seu depoimento visto há pouco.

⁹⁹ Referindo-se ao contexto histórico-social oitocentista, Hobsbawm (2007) entende que o burguês típico ou membro da classe média do referido período raramente seria alguém que não pudesse ser denominado de capitalista. E o que era um capitalista? Alguém que possuía e administrava o capital ou algum empresário em busca de lucro. Em geral exerciam uma das seguintes ocupações: banqueiros, comerciantes, lojistas, industriais. Ainda sob a conceituação de Hobsbawm: “uma das principais características da burguesia como classe era que consistia num corpo de pessoas com poder e influência, independentemente do poder e influência derivados de nascimento e *status*” (HOBSBAWM, 2007, p. 339).

tornam-se preferenciais no estofamento de móveis (BENJAMIN, 2015).

Dessa forma, se configura mais um paradoxo oitocentista entre duas pulsões: do público e do privado – a expansão e a resistência. A rua, como palco do acontecimento, do imprevisto, das manifestações sociais, do consumo, do encontro, do reconhecimento do outro, da lida com as diferenças, do compartilhamento, de riscos diversos. E a casa, como lugar da sonhada segurança, do silêncio, do controle, da preservação, do culto idealizado da moral e dos bons costumes, como relicário de afetos e troféus.

De acordo com Benjamin (2015), em conformidade com o estilo Makart¹⁰⁰, a casa toma feição de concha, no sentido de invólucro que acolhe o ser humano, juntamente com os seus pertences, “preservando assim os seus vestígios tal como a natureza conserva no granito¹⁰¹ uma fauna extinta” (BENJAMIN, 2015, p. 49). Esse instinto de autopreservação antissocial, protege os objetos de olhares profanos do não proprietário. Hobsbawm (2007) assinala que o “interior burguês de meados do século era [...] demasiado repleto e oculto, uma massa de objetos, frequentemente escondidos por cortinas, almofadas, tecidos e papeis de parede, e sempre muito elaborados, qualquer que fosse o material” (HOBBSAWM, 2007, p. 322)¹⁰². Os quadros devidamente finalizados com molduras entalhadas e douradas, toda peça de tecido finalizada em borlas, móveis torneados e toda e qualquer superfície recoberta de tecido ou servindo de suporte para objetos que, por sua vez, expressavam seu custo, e tudo era pensado para produzir efeito de riqueza e *status* (HOBBSAWM, 2007). De acordo com Michelle Perrot, havia uma certa nostalgia aristocrática nesses interiores burgueses, “particularmente [...] nos lugares onde subsistia uma vida de corte”, e mesmo em países que haviam conquistado a democracia, o cenário ideal continuava sendo “o dos salões e castelos do século XVIII” (PERROT, 1991, p. 310). Para comporem esses ambientes foram desenvolvidos diferentes formatos (com suas respectivas destinações) de cartões fotográficos. Primeiramente, foram os *cartes-de-*

¹⁰⁰ Estilo que, segundo Benjamin (2015), era característico do final do Segundo Império (1852-1870). Hans Makart (1840-1884) foi um pintor austríaco, especializado em representações de cenas históricas e alegóricas, cercadas de grandiloquência, pompa e afetação. Além das grandes cenas, Makart se dedicou a retratar a aristocracia austríaca.

¹⁰¹ Como nos processos de fossilização.

¹⁰² O surgimento da classe média resultou em novos níveis de demanda na sociedade. Subitamente, uma grande profusão de esplêndidas residências foi construída, demandando itens de decoração, e o “mundo estava cheio de objetos desejáveis para preenchê-las. Tapetes, espelhos, cortinas, móveis estofados e bordados, e mais uma centena de coisas que raramente se encontravam nas moradias” do passado (BRYSON, 2011, p. 176).

visite, que podiam ser vistos, dispostos sobre salvas e bandejas de prata, nos *halls* de entrada ou nas salas de visita. Logo depois, vieram os *cabinet portraits*, que, emoldurados, compunham a decoração dos cômodos homônimos (os *cabinets*: gabinetes/escritórios). Mais tarde, vieram os de maior formato, como o *boudoir card*, que era destinado à composição decorativa de cômodos homônimos (um *boudoir* era uma espécie de saleta íntima, como será visto no próximo capítulo).



Figura 13: (superior) Rudolf von Alt. *Hans Makart's studio in Gusshausstrasse*, watercolour, (dimensão?), 1885.¹⁰³ (inferior) Fotografia não identificada. *Château de Ferrières*, 35 x 44 cm, 1863-1868.¹⁰⁴

Objetivando tornar claro o estilo Makart, citado por Benjamin (2015), parece interessante que se mostre uma imagem do principal *atelier* do pintor, montado em espaço

¹⁰³ Acervo: Wien Museum (Vienna, Austria). Imagem disponível em: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=139027>; acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁰⁴ Acervo: Bibliothèque nationale de France. Imagem disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446992c/f18.item>; acesso em 20 fev. 2019.

cedido, em 1868, pelo Imperador Franz Joseph. Como pode ser verificado na aquarela assinada por Rudolf von Alt (FIG. 13, superior), Makart transformou o antigo galpão industrial (uma antiga fundição) em uma espécie de cenário faustoso, orientado pelo gosto *bric-à-brac*, que muito lembra o aspecto de estúdios fotográficos¹⁰⁵ da época, povoados de adereços cenográficos.

Já a FIG. 13 (inferior) é um registro de parte de um salão do Château de Ferrières, propriedade dos Rothschild (família de banqueiros), localizado nas cercanias de Paris. Com suas colunatas, balcões, acúmulo de móveis de diferentes estilos, tapeçarias, esculturas, paredes cobertas de pinturas de grande formato (sendo que, no mezanino, há várias pinturas murais), nenhum ambiente seria mais adequado para ilustrar o interior burguês, tão bem descrito por Hobsbawm. A saturação da decoração é extrema. O sofá circular, à esquerda da fotografia, é de uma magnificência ostensiva. De acordo com Alain Corbin (1991), em meados do século XIX, os burgueses passam a frequentar lojas de segunda mão e antiquários, e nasce uma paixão pela ideia do museu particular, do gabinete de arqueologia. Surge uma legião de colecionadores riquíssimos. “Todos os grandes homens de negócios experimentaram o desejo de colecionar objetos preciosos. Em alguns, fica claro que tal desejo se sobrepõe a qualquer outra paixão” (CORBIN, 1991, p. 498).

Se retornarmos ao conceito de modernidade elaborado por Berman (1990), que aponta o paradoxo como um tópico recorrente no pensamento do homem moderno, aterrorizado pelo abismo gerado pela ruptura das tradições, torna-se mais fácil compreender o homem oitocentista, como um sujeito que oscilava, feito um diapasão, entre a revolução e o conservadorismo. Dessa forma, em um mesmo período histórico, artistas como Manet se empenharam em se despojar de velhos paradigmas, em busca de linguagens que refletissem a contemporaneidade, e, por sua vez, artistas como Makart representavam a resistência da tradição.

Também é interessante notar a divergência de caminhos tomados pela pintura de ponta da época, em relação à retratística fotográfica comercial do mesmo período. Enquanto os pintores (de ponta) foram trabalhar ao ar livre, os fotógrafos retratistas se dirigiram aos seus estúdios, onde controlavam a pose e a iluminação, além de terem substi-

¹⁰⁵ Como será detalhado no capítulo “O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão (negócio)”, desta tese.

tuído, muitas vezes, a paisagem natural por painéis pintados. Por que tais fotógrafos fizeram o caminho inverso? Possivelmente, tenha existido mais do que uma razão para essa escolha. A primeira delas terá sido a questão de impossibilidade de se controlar e ajustar a luz natural, de acordo com o desejo do profissional. Como exemplo, digamos que, na atualidade, algum fotógrafo pretenda fotografar o modelo, tendo, como fundo, alguns arbustos e montanhas dispostos sob um céu azul, enriquecido por algumas nuvens. Bem, a luminosidade do céu é bastante intensa, e dependendo da posição do sol é impossível que se tenha tanto o modelo quanto o céu iluminados de forma satisfatória. Em geral, o que se consegue é a figura bem iluminada e o céu estourado (demasiadamente claro e sem as nuances desejadas) ou, caso se priorize as nuances delicadas no céu, o modelo ficará mal iluminado (escuro)¹⁰⁶. Além da luminosidade natural do céu diurno, “as placas de vidro com colódio sintético utilizado na fotografia de impressão em papel [eram] extremamente sensíveis à luz azul” o que contribuía para que o céu ficasse superexposto [branco] (Alan TRACHTENBERG, 2013, p. 105). Uma alternativa encontrada por fotógrafos da época para solucionar esse problema foi a de se utilizar dois negativos (com dois tempos de exposição diferentes¹⁰⁷), em fotomontagens.

A segunda razão pode ter sido a de, em se tratando de um retrato, ser recomendado (pela tradição) que este fosse produzido em ambiente reservado, favorável à necessária concentração do modelo. Além da questão da concentração, deve-se considerar que pode ser uma boa ideia isolar o modelo de informações visuais indesejadas, tanto na natureza quanto no cenário urbano. E dentro do estúdio era (e continua sendo, quando desejado) possível compor o retrato de forma mais controlada, tanto no que se refere à iluminação (o fotógrafo controlava a entrada de luz, através de toldos retráteis, cortinas e rebatedores), quanto em relação à escolha dos objetos cênicos que compunham o retrato. Dentro do estúdio era possível, desde optar por um fundo neutro (claro ou escuro), até simular (através de panos de fundo e de objetos cenográficos) um ambiente domésti-

¹⁰⁶ Atualmente, nesse tipo de situação, para compensar a luminosidade do céu, utiliza-se *flash* para iluminar o modelo.

¹⁰⁷ Método ainda utilizado em muitos casos, por vários fotógrafos que seguem trabalhando com tecnologia analógica. Por outro lado, atualmente, tanto câmeras profissionais quanto aparelhos celulares com tecnologia de ponta possuem o recurso HDR, que consegue regular as discrepâncias de luminosidade, através da captura de três imagens, obtidas com tempos de exposição diferentes, que, em seguida, são compiladas em uma única imagem, em que são atenuados os grandes contrastes, buscando tanto o detalhamento nas áreas de luz quanto nas de sombra.

co (o mesmo ambiente apontado por Benjamin como a concha do burguês).

Uma terceira razão ainda pode ser levantada. Como ainda não havia tecnologia (ótica e química) para que se pudesse fazer registros com tempos curtos de exposição, produzir um retrato no cenário urbano, poderia significar ter que lidar com sérias dificuldades. Durante a década de 1860 (por exemplo), a fotografia deveria ser executada com sol a pino, caso contrário, o modelo deveria ter o corpo imobilizado por um *posing stand* (apoio de corpo), pois o tempo de exposição de uma foto, “sob condições de luz intensa” iria variar “de quinze segundos a um minuto” (N. G. BURGESS, 1863 *apud* NEWHALL, 1982, p. 59). Por essa razão é que em muitos retratos da época, é possível visualizar os apoios de corpo atrás dos modelos. Dessa forma, é identificada mais uma dificuldade técnica para se realizar um retrato no século XIX, tendo a cidade como pano de fundo. Mas, se considerarmos que os retratos comerciais eram produzidos em estúdios devido a limitações técnicas, como iremos justificar a insistência dessa tradição até muito recentemente? Foi verificado que até, pelos menos, a década de 1930, ainda eram produzidos retratos em estúdios que faziam uso de panos de fundo pintados, cadeiras e pequenos pilares para apoio de braço. Já com outro tipo de solução estética, estúdios comerciais como o Sonora e o Glamour eram bastante populares na década de 1980.

Após ter cogitado nas três hipóteses acima, cabe mais uma consideração – provavelmente, a que mais me convence: a de que os burgueses¹⁰⁸ estavam interessados em posar dentro dos cenários característicos dos cartões fotográficos, que propiciavam a simulação de ambientes conectados ao passado, e não à “vida moderna”. Eram esses recursos cenográficos, aliados às poses extraídas de retratos pictóricos, que contribuíam na produção da identificação dos retratados com aqueles que lhes serviam de modelo: a aristocracia. E por que, apesar do burguês estar efetivamente inserido (como um ator, que desempenha um papel ativo) na “vida moderna” do seu tempo, continuava a ter como referência um mundo que não existia mais, e que não era o seu mundo, nem representava a sua realidade? Talvez, pelo fato de esse mundo referencial estar associado a ideia de poder político, de prestígio e estabilidade sociais, que ainda estavam, ao longo do

¹⁰⁸ Convém esclarecer que indivíduos de outras classes sociais (eu não incluiria o proletariado, antes do *fin-de-siècle* – a não ser de forma excepcional), com maior ou menor dificuldade, tiveram acesso ao retrato. No entanto, o modelo *carte-de-visite* e os demais cartões fotográficos atendiam a uma demanda estética burguesa.

século XIX, sendo conquistados pela burguesia. Ainda cabe apontar o conservadorismo estético como característica recorrente das classes burguesas, que parecem demonstrar interesse especial por tudo aquilo que já está estabelecido pelo senso comum (pelo possível risco de comprometer a autoimagem através do acatamento do ainda duvidoso?).

Se era de interesse burguês ter seu retrato ambientado em um contexto cenográfico que refletisse (representasse) o que Benjamin denominou “concha burguesa”, por que os retratos não eram ambientados nos próprios interiores burgueses descritos por Hobsbawm? Quem tem uma resposta é Mauad: “por causa dos limites de tempo e luminosidade para a fixação das chapas, poucas são as fotografias tiradas no interior das casas” (MAUAD, 1997, p. 199). Já os estúdios, diferentemente das casas, possuíam teto e, muitas vezes, uma parede lateral, de vidro.

Como última consideração às possíveis razões para os retratos fotográficos comerciais terem sido produzidos em estúdios, menciono os próprios estúdios fotográficos, como ambientes, em geral, luxuosos, pitorescos e que funcionavam como ponto de encontro de membros das elites intelectual e socioeconômica. Ou seja, frequentar os estúdios já era, pelo programa em si, uma conquista de visibilidade social. Mauad (1997) assinala a importância social de se frequentar os estúdios fotográficos no Rio de Janeiro imperial. Tal atividade integra “um conjunto de códigos de comportamento que pretendem igualar o habitante do Rio ao morador de Paris, e a rua do Ouvidor ao boulevard des Italiens, integrando a cidade na civilização ocidental” (MAUAD, 1997, p. 199).

Ainda buscando responder à questão sobre a divergência de caminhos tomados pela pintura de ponta da época, em relação à retratística fotográfica comercial do mesmo período, foi feita uma investigação sobre a produção de retratos pictóricos oitocentistas, e foi verificado que, mesmo na obra de artistas de vanguarda (como Manet, por exemplo), diferentemente das telas pintadas ao ar livre (no campo e/ou na cidade), os retratos ortodoxos eram feitos em estúdios, com os modelos ambientados em interiores domésticos ou, preferencialmente, posicionados contra fundos neutros. Dessa forma, a pergunta “Por que tais fotógrafos fizeram o caminho inverso?”, feita há pouco, deve ser revista, e podemos entender que o retrato – seja, ele, pictórico ou fotográfico – sugere o recolhimento do retratado. Por isto, devemos reiterar que, como regra geral, os pintores deixavam o *atelier* apenas quando não iam pintar retratos.

Apesar desse deslocamento do artista de dentro do *atelier* para a cidade e/ou o campo, mesmo em se tratando da pintura de ponta, talvez não tenha havido, no século XIX, retratos (em seu entendimento ortodoxo) que tenham a cidade moderna como fundo.¹⁰⁹ O que tenho verificado em minha pesquisa é que os retratos (*stricto sensu*) continuaram sendo feitos em interiores; já representações menos investigativas das singularidades individuais passam a ser ambientadas onde quer que seja. Há de se admitir a existência de uma lógica que estabelece que se deve retratar a intimidade de um indivíduo na privacidade e no acolhimento de um interior. Para Kant “a identidade do homem é [...] domiciliar; e eis por que [...] aquele que não tem nem eira nem beira, e, portanto, nem fé nem lei, condensa em si toda a angústia da vagabundagem” (KANT *apud* PERROT, 1991, p. 308).



Figura 14: (esquerda): H. Davey. *Cabinet portrait de mulher não identificada*, Exeter, Inglaterra, s/d; (direita): John D. Strunk. *Cabinet portrait de mulher não identificada*, Reading, Pennsylvania, EUA, s/d.¹¹⁰

¹⁰⁹ Há uma pintura (*La Vue de Village: Castelnau*) produzida por Frederic Bazille, em 1868, que retrata uma jovem sentada no cume de uma montanha (um mirante?), tendo, ao fundo e à distância, um vilajero. Apesar do título da obra assinalar o caráter paisagístico, eu entendo que se trata de um retrato, mas a paisagem (rural) de fundo está longe de representar uma cidade moderna.

¹¹⁰ Coleção LHV.

Os dois retratos (FIG. 14) ilustram duas formas de se ambientar o modelo, em um salão de pose. No primeiro deles (esquerda), produzido pelo estúdio de H. Davey, na Inglaterra, a mulher posa dentro de um cenário, que, pela ostentação estilística, remete a um interior palaciano (a propósito, guardadas as devidas proporções, há alguma semelhança entre este ambiente e o *atelier* do artista Hans Makart, já mencionado). Benjamin (2013) observa que o interior burguês datado entre 1860 e 1890 ostentava vultosos aparadores ostensivamente entalhados, como o que é representado na FIG. 14 (esquerda). Supondo que a retratada tenha pertencido à classe média baixa (por sua postura e seu traje)¹¹¹, torna-se interessante questionarmos a contextualização de seu retrato em ambiente tão pretencioso. Em 1855 (um ano após a criação dos *cartes-de-visite*), o cronista Theodor Mundt observava que “se a sociedade alemã viesse a entrar em colapso um dia, seria porque as classes médias tinham começado a procurar aparência e luxo, sem buscar contrabalançar isso com o sentido burguês para o trabalho” (MUNDT *apud* HOBSBAWM, 2007, p. 341). É desconcertante observar esta mulher (FIG. 14, esquerda) inserida em um ambiente cenográfico projetado para ambientar um burguês. Por que um burguês? Porque ele não queria ser identificado como um burguês, ao contrário, queria sua imagem atrelada a um ideal aristocrático, de nobreza, que continuava a ser, para ele, a imagem ideal. Daí o cenário fazer referência a um ambiente palaciano. Comentando, de forma genérica, retratos de mulheres burguesas produzidos no século XIX, Shearer West (2004) sinaliza “evidências de riqueza no mobiliário e na vestimenta das retratadas”¹¹², e teria sido essa ênfase nesses símbolos de poder que teria levado “muitos a condenar tais retratos como manifestações vulgares de posses”¹¹³ (WEST, 2004, p. 87).

De acordo com West (2004), ao longo do século XIX, “o retrato foi acoplado à projeção da distintividade da classe média”¹¹⁴. Como o crítico de arte Théodore Duret co-

¹¹¹ Analisando retratos fotográficos norte-americanos oitocentistas, Joan Severa (1997) encontra indícios de que indivíduos representantes de classes menos favorecidas, quando vestidos com seus melhores trajes, se assemelhavam àqueles das classes altas. No entanto, após um exame mais cuidadoso, a autora acaba verificando que esses retratos revelam traços da real identidade social do retratado.

¹¹² Do original: “evidence of affluence in the furnishings and dress of the sitters”.

¹¹³ Do original: “many to condemn such portraiture as vulgar demonstrations of possessions.”

¹¹⁴ Em seu texto, sempre que a autora usa a expressão “classe média”, ela está se referindo à “burguesia.” Segundo Bill Bryson, (2011), o termo “classe média” surgiu (em um livro irlandês, sobre o comércio de lã) no ano de 1745. Desde então, um número prodigioso de pessoas passou a ser identificada como integrante dessa classe, e traços como a autoconfiança, loquacidade e prosperidade retratavam “banqueiros, advoga-

locou em 1867, ‘o triunfo da arte da burguesia é o retrato’¹¹⁵ (*apud* WEST, 2004, p. 82). Por que razão Duret teria se referido ao retrato como o triunfo da arte burguesa? Por que através dele, a burguesia teria logrado uma aproximação simulada com o universo aristocrático, satisfazendo uma antiga demanda? Também, podemos pensar no triunfo simbólico da classe, que foi a principal responsável por destronar os antigos monarcas, conquistando, dessa forma, o poder político almejado. Ainda é possível cogitar num triunfo, no sentido de vingança pelas críticas recebidas desde o século XVI, como “o ataque de Lomazzo à degradação de retratos que representavam comerciantes e não heróis” (*apud* WEST, 2004, p. 85). Enfim, apesar de terem derrotado o inimigo, parece que a burguesia entendeu que convinha basear-se nele (o inimigo com seus símbolos de poder) para construir sua identidade social.

Agora, voltemos à Figura 14. No caso do retrato de autoria do estadunidense John D. Strunk (FIG. 14, direita), a retratada é situada em uma representação de paisagem rural. Levar a “paisagem” para dentro do estúdio pode ser entendido como uma forma de tornar os retratos mais pitorescos¹¹⁶, sem, no entanto, expor o modelo às distrações do exterior, e com a vantagem de se poder controlar a luz. Mas, considerando que os painéis de fundo poderiam representar diferentes temas, por que razão não eram usadas representações de paisagens urbanas? (Em minha pesquisa iconográfica, jamais encontrei um único cartão fotográfico que tenha sido ambientado em tal tipo de cenário). Talvez, por serem, as ruas, o lugar da distração e da multidão. O retrato de autoria de August Sander (FIG. 15) pode ser considerado uma experiência muito bem-sucedida, no sentido de o fotógrafo ter conseguido evitar a presença de transeuntes atrás do retratado – o que perturbaria a necessária concentração no real objeto da fotografia: o retratado.

Seja como for e por que motivos for, há muitos casos de figuras humanas¹¹⁷ fotografadas ao ar livre, em meados do século XIX, mas, pela prodigiosa produção de retratos feitos em estúdio, entende-se que o senso comum determinou que a maneira mais

dos, artistas, editores, designers, comerciantes, incorporadores imobiliários e outros dotados de ambição e espírito criativo” (BRYSON, 2011, p. 176). Essa nova e emergente classe social favorecia “não só os muito ricos, mas também, de forma ainda mais lucrativa, uns aos outros. Foi essa mudança que fez o mundo moderno” (BRYSON, 2011, p. 176).

¹¹⁵ Do original: “portraiture was coupled with the projection of the middle-class distinctiveness. As the art critic Théodore Duret put in 1867, ‘the triumph of the art of the bourgeoisie is the portrait.’”

¹¹⁶ “Pitoresco” também pode significar “pictórico”.

¹¹⁷ Representação de figura humana não significa, necessariamente, um retrato.

adequada de se produzir esse gênero de fotografia seria dentro de estúdios.



Figura 15: August Sander. *Der Maler Anton Räderscheidt* [O pintor Anton Räderscheidt]¹¹⁸, Köln, 1927.

Nas primeiras décadas do século XX, rompendo com o senso comum clássico, August Sander¹¹⁹ produziu vários retratos em que os modelos são apresentados em seus ambientes (*habitats*) de trabalho: artistas de circo, no circo; o cozinheiro, na cozinha; os jovens e o velho fazendeiros, na paisagem rural; músicos, na sala de concerto; estudantes, na escola; uma velha lavadeira e sua bacias, ao lado de uma fonte, em plena rua; o inválido, em sua cadeira de rodas, aos pés da escadaria urbana; e, inclusive, o retrato do pintor Anton Räderscheidt (FIG. 15), que posa em uma rua da Cidade de Colônia, na Alemanha. Como ele é a única pessoa a ser vista na rua¹²⁰, é provável que a foto tenha sido

¹¹⁸ Da série *Künstlerportraits* [retratos de artistas]. Imagem disponível em: Lempertz (August Sander, Künstler-portraits). Disponível em: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1058-1/39-august-sander.html>; acesso em: 03 nov. 2018.

¹¹⁹ A obra de Sander influenciou, por exemplo, a produção de Diane Arbus, cuja obra foi marcada pelo interesse da fotógrafa em registrar o cotidiano de indivíduos que, por diferentes razões, viviam à margem do sistema social.

¹²⁰ Certamente, caso houvesse outras pessoas na rua, o retrato perderia a potência que tem. Cabe, aqui, um esclarecimento: para que o retratado figurasse sozinho na rua (uma avenida, na realidade), deve ter sido necessário fotografar logo após o amanhecer.

tirada logo após o amanhecer.¹²¹ Aparentemente, esse retrato é uma homenagem ao imaginário de Räderscheidt, que, nos anos 1920, pintou várias representações de figuras humanas (rígidas como manequins), tendo a arquitetura urbana como pano de fundo. Apesar de o retratado ter posado em cenário urbano, é visível a sua concentração na câmera e seu empenho em se deixar retratar. Já a paisagem urbana não chega a nos distrair da atenção ao modelo – o que pode ser explicado pela figura especialmente escura, posicionada contra um fundo que, além de estar desfocado, é dominado por tons claros, além de não haver outras pessoas na rua.

Este retrato de Räderscheidt pode ser visto como uma conquista do retrato fotográfico, ao ir de encontro com a urbanidade que, desde os seus primórdios, a fotografia buscou registrar. Desde a primeira imagem fotográfica permanente conhecida, a vista da janela do estúdio de Joseph Niépce, em Le Gras, produzida em 1826, passando pela vista do Boulevard du Temple, registrada por Louis Jacques M. N. P. Daguerre, em 1838, à primeira fotografia oficial produzida no Rio de Janeiro, retratando o Paço imperial em 1840 (entre tantas outras, que poderiam ser mencionadas). Em 1844, comentando a nova paixão que havia encantado muitos amadores (além dos pesquisadores), Mark-Antoine Gaudin os descreve em suas janelas. Eles “se extasiavam diante dos tubos de aquecimento; contavam sem parar as telhas dos telhados e os tijolos das chaminés; admiravam-se de, entre cada tijolo, ver o lugar do cimento” (GAUDIN *apud* André ROUILLÉ, 2009, p. 43).

Diferentemente do que pode ficar subentendido através de retratos que compõem cartões fotográficos, a fotografia, desde cedo, se mostrou, preponderantemente, urbana – seja pelos telhados descritos, seja pelos materiais descritos (tijolo, cimento), mas, sobretudo pela nitidez das imagens. “Ultrapassando a capacidade do olho, essa precisão está mais adaptada às formas urbanas (arestas, ângulos retos, ou linhas retas, etc.) do que às formas difusas dos campos e das florestas do interior” (ROUILLÉ, 2009, p. 43).

¹²¹ Como, também, havia feito Eugène Atget, no *fin-de-siècle*, quando fotografava as ruas desertas de Paris.



Figura 16: William Edward Kilburn. *View of the Great Chartist Meeting on Kennington Common*, daguerreótipo, 10,7 x 14,7 cm, 1848.¹²²

Surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, a fotografia desenvolveu-se paralelamente ao progresso desses grandes centros, e foi nesses cenários que explorou conteúdos de diversas naturezas, como o registro de monumentos, praças e parques, construção e demolição de edificações, os novos bulevares, documentação para uso policial e, como não poderia deixar de ser, testemunhou manifestações populares, como no caso do daguerreótipo (FIG. 16), que representa um momento durante o Grande Encontro dos Cartistas em Kennington Common, em que uma multidão se reuniu para entregar uma petição do primeiro movimento trabalhista da classe operária. Em 1848, quando foi produzida esta imagem (FIG. 16), ainda não era possível congelar movimentos – o que impossibilitava o registro de qualquer corpo em movimento, sem que esse corpo fosse representado como um vulto (borrado). As necessárias longas exposições e a consequente exigência de “imobilidade do modelo faziam com que a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista” (FABRIS, 1998, p. 174). O que pode ter contribuído para a opção adotada por Disdéri na escolha de padrões for-

¹²² Royal Collection, Windsor Castle, UK. Fonte da imagem: Hacking (2012).

mais a serem usados na produção dos retratos *cartes-de-visite*.

Rouillé (2009) entende que nos primeiros anos da década de 1850 (época quando, por sinal, foram concebidos os *cartes-de-visite*) foi estabelecida uma oposição entre o recém-criado negativo de vidro (colódio¹²³) e o, então, já conhecido negativo de papel (calótipo). De acordo com o autor, tal oposição se deu entre duas inclinações fotográficas que, de certa maneira, “podem enunciar uma série de distinções de ordem formal (nítido e desfocado), temática (retrato e paisagem), espacial (estúdio e exterior), territorial (cidade e interior), todas elas convergindo para a grande distinção indústria e arte” (ROUILLÉ, 2009, pp. 43-44). Dessa forma, de acordo com sinalização de Rouillé, os cartões fotográficos podem ser recebidos como um produto industrial, caracterizado pela busca de nitidez, desenvolvendo o tema do retrato, ambientado dentro do estúdio que, por sua vez, é localizado na cidade. Assim, podemos afirmar que esses retratos (objeto de minha pesquisa) são manifestações intimamente ligadas ao novo ambiente cultural da cidade moderna.

No entanto, tal relação dos cartões fotográficos com o ambiente urbano moderno se mostrou paradoxal. Por um lado, a produção dos cartões era uma prática condizente com o raciocínio industrial (bastante atual naquele momento), envolvendo não só uma equipe (no caso de grandes estúdios, numerosa) de mão de obra especializada dentro da empresa¹²⁴, mas demandando a interação com as indústrias química, ótica, papelaria, moldureira, vidreira, de adereços e objetos cenográficos, etc. Também, podemos associar os cartões com outro conceito que se desenvolveu na segunda metade do século XIX – a publicidade¹²⁵ moderna¹²⁶. Sim, através desses objetos (*cartes-de-visite*) portáteis¹²⁷, os

¹²³ Método usado, inclusive, na produção dos retratos que compunham os *cartes-de-visite*.

¹²⁴ Como veremos, detalhadamente, no capítulo “O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão [negócio]”, desta tese.

¹²⁵ Uma crônica de meados do século XIX, publicada no Novo Correio das Modas em 1854, reflete, de forma divertida, sobre o papel e funções da publicidade: “Ó anúncio! Tu és a luz dos historiadores futuros, diz um escritor moderno. Qual vendo um anúncio do fluido transmutativo não ficará percebendo que houve neste século pessoas vaidosas que tentavam mudar a cor dos cabelos quando eles lhe branqueciam? Qual contemplando os nomes simbólicos de *cold cream*, de branco de baleia, não concluirá daí que a tez das damas se preparava para os estragos da atmosfera... e do tempo? Quem não ficará iniciado na clínica vulgar de cada época, lendo o nome de patês, de farinhas, [...] dos elixires, das pílulas, das cápsulas, que os estômagos digerem em nome da saúde? O anúncio é hoje em dia o rei das opiniões. Um anúncio faz uma reputação. Um homem que não materializou o seu nome num anúncio não é digno de figurar na lista de eleitores, nem de ter voto para membro de qualquer associação [...] O anúncio [...] esse agente do industrialismo, esse representante vivo do *make money*, triunfa até mesmo nas límpidas esferas onde outrora reinava a soberana inspiração (*apud* Mauad, 1997, p. 202). É interessante observar o uso de expressões em inglês,

estúdios divulgaram sua identidade visual e os serviços prestados. De outro lado, as imagens produzidas referenciavam a arte tradicional. O que nos leva a insistir na pergunta: porque, enquanto os artistas (os de ponta¹²⁸, naturalmente) se encaminham no sentido de romper com a tradição, através de descartar a temática clássica, e passam a se interessar pela vida e pelos temas cotidianos, os burgueses que consumiam *cartes-de-visite* preferiam ser retratados como aristocratas, em cenários idealizados, clássicos? Essa problemática tem a ver com a ruptura com a tradição na pintura e o lugar que o burguês ocupa na sociedade, nesse momento.

Como se deu a ruptura com a tradição? A cisão com as temáticas clássicas foi realizada pelo Romantismo e principalmente pelo Realismo. Esses dois movimentos introduziram o cotidiano na pintura, que antes explorava cenas bíblicas, mitológicas e alegóricas. Os Românticos reivindicaram o direito de o artista expressar, através do seu trabalho, sua visão pessoal do mundo. Já com os Realistas o que ocorreu é que, paralelamente à sua pesquisa que almejava a objetividade e a fidelidade ao que os olhos percebiam do mundo visível, eles se depararam com uma nova realidade: com a Revolução Francesa (mais uma forma de ruptura) e a ascensão de uma nova classe ao poder – a burguesia – o artista, que até então havia trabalhado sob o patrocínio da nobreza e do clero, passou a ter um mercado potencialmente formado por essa burguesia emergente. Os interesses dessa nova classe estavam relacionados aos bens materiais, ao dinheiro e à realidade do mundo moderno que a cercava. Apesar disso, seu gosto estava atrelado à tradição, e eles pareciam se espelhar em um suposto estereótipo do gosto aristocrático (isso se reflete, por exemplo, nos cenários e ambientação de determinados¹²⁹ *cartes-de-visite*). Os burgueses, apesar de terem conquistado poder econômico, careciam de educação estética. Ao que parece, eles seguiam um gosto tradicional (de fácil assimilação e efeito decorati-

como o “*make Money*”, pronunciadas no século marcado pelo capitalismo avançado, que favoreceu o fortalecimento das classes burguesas.

¹²⁶ Apesar de o conceito tal qual conhecemos hoje ser relativamente recente, já era presente na antiguidade, “quando a publicidade [...] baseava-se na transmissão oral por homens que eram conhecidos como pregoeiros. Estes homens saíam à rua para apregoar à toda a comunidade uma série de mensagens e notícias, como a convocação para certos eventos ou acontecimentos” (André FERREIRA, 2017, p. 1).

¹²⁷ Os cartões fotográficos são mais que imagens planas. São objetos dotados de espessura, peso, cheiro, de frente e verso, são manuseáveis e portáteis. E foi essa portabilidade que os tornou uma forma de divulgação da imagem identitária do retratado e a identidade visual do estúdio.

¹²⁸ Pois continuaram existindo numerosos artistas adeptos à tradição.

¹²⁹ Há outros gêneros desses cartões, em que foram prescindidos os recursos cenográficos.

vo), vinculado à arte e aos valores do passado. Apesar dos temas tradicionais dizerem muito pouco a essa nova classe emergente, que se liga mais à sua realidade imediata, eles ainda consumiam arte e objetos vinculados a uma temática tradicional. Isso demonstra que eles buscavam identificar-se com valores aristocráticos, construindo sua identidade social a partir dessa identificação.

1.2. Dois retratos realizados em 1853

No mesmo ano que a *La traviata*¹³⁰ foi encenada pela primeira vez (1853), no ano anterior à iniciativa de Disdéri de patentear o *carte-de-visite* (1854), e um ano após a restauração imperial francesa (1852), em favor de Luís Napoleão¹³¹, dois artistas (Jean Auguste Dominique Ingres e Federico de Madrazo) – um francês e o outro espanhol – produziram dois retratos pictóricos, que dialogam perfeitamente com a proposta estética verificada em muitos dos cartões fotográficos investigados em minha pesquisa. Trata-se dos retratos de duas jovens nobres: uma princesa e uma condessa, representadas com toda a distinção que, naquele momento, se esperava de indivíduos oriundos da classe social a que pertenciam as jovens damas.

¹³⁰ Ópera de Giuseppe Verdi, baseada no romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas.

¹³¹ Segundo Dita Amory (2016), o restabelecimento da corte imperial francesa teria incentivado uma crescente opulência na moda, e estilos eram louvados ou ridicularizados pela imprensa.



Figura 17: Jean Auguste Dominique Ingres. *Josephine-Eleonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Bearn, Princesse de Broglie*, 121,3 x 90,8 cm, 1853.¹³²

Com uma expressão de recato, sorriso discreto e generoso olhar, Pauline de Broglie se apresenta ao espectador do seu retrato. Aproximadamente 50% da superfície da tela é constituído de representação de seda: o vestido de baile, o arranjo na cabeça (que serve de base às penas de marabou), a *bergère* adamacada¹³³, e logo atrás da figura e

¹³² Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, Nova York. Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459106>; acesso em: 08 mar. 2018.

¹³³ Onde estão dispostos, de forma casual, acessórios luxuosos como uma luva, um tecido bege rebordado em dourado [um xale de caxemira?], um leque claro [provavelmente de madrepérola, com detalhes em dourado e vermelho] e algo que sugere um chapéu colocado sobre um tecido preto com acabamento em pequenas penas da mesma cor.

próximo da parede, uma superfície em capitonê adameado azul (o encosto de um sofá?). Os braços da moça estão apoiados de forma sinuosa no encosto da poltrona¹³⁴, sendo que uma das mãos desaparece nas dobras de uma manga do vestido – o que sugere conforto e sensualidade. As joias, em ouro, esmalte e pérolas, complementam o requinte do figurino, sendo que Pauline usa um colar de pérolas, informalmente, envolto ao redor do braço esquerdo. Este conjunto de tecidos de variadas texturas (cetim de seda, no vestido; os adameados; a organza rebordada, que contorna, com leveza, as mangas do vestido; as penas de marabou; o xale de caxemira e os demais acessórios, trabalhados de forma tão cuidadosa, a fim de refletir as qualidades físicas de cada um dos materiais, nos faz refletir sobre o fascínio que a moda exercia sobre a mentalidade do artista. Digna de nota, também, é a surpreendente materialidade da pele do modelo,

trabalhada até obter o acabamento de marfim, sem linhas naturais, fazendo com que as superfícies pareçam demasiado planas. Um exame mais atento, porém, especialmente do rosto, revela como Ingres manipula uma gama surpreendentemente limitada, mas sutil de tons, lembrando as madonas de Rafael, por quem alimentou duradoura admiração. (REYNOLDS, 1986, p. 25)

Também merece ser observado o pingente circular, com a representação da cruz de pátea¹³⁵ – que pode ser associada à religiosidade da retratada. Tanto o penteado quanto a estilização dos olhos da retratada fazem alusão ao oriente (uma inclinação do pintor), mas é importante assinalar que este tipo de penteado é visto em incontáveis retratos (inclusive os fotográficos) da década de 1850, e os olhos oblíquos são uma espécie de assinatura de Ingres. Quanto ao emblema heráldico pintado no canto superior direito, Amory (2016) explica que se trata de uma fusão dos brasões da família da princesa e de seu esposo – o que ressalta o caminho conjugal seguido pelo casal.

De acordo com Amory (2016), embora Ingres tivesse confessado, muitas vezes, a relutância em pintar retratos, suas esplêndidas representações de aristocratas franceses e personalidades influentes da época teriam favorecido a imagem do pintor, assegurando

¹³⁴ Como veremos no decorrer deste texto, os retratos fotográficos analisados repetem, a miúdo, esta fórmula que associa, de diferentes formas, figura e cadeira.

¹³⁵ “Derivada do francês *croix pattée*, significando cruz patada. Por vezes chamada cruz templária, sendo mais do que uma cruz específica, é uma categoria de cruces caracterizadas por terem pontas mais amplas no seu perímetro do que no centro, configurando ‘patas’”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_p%C3%A1tea; acesso em: 10 mar. 2018.

sua ascensão social nos círculos reais de Louis-Philippe d'Orléans (r. 1830-48). Isso gerou um fluxo constante de encomendas e uma reputação insuperável no gênero do retrato.

Na ocasião em que Ingres elaborava o retrato de Pauline, e trabalhava na pose do modelo e sua relação com o ambiente, o pintor dependeu de modelos profissionais, pois, segundo sua convicção, para melhor entender o relacionamento do corpo com sua roupa, um artista deve primeiro conhecer os contornos da figura despida. Ingres foi introduzido nesta técnica, quando foi aluno de Jacques Louis David (AMORY, 2016).

Ingres comenta seu progresso no retrato, em várias cartas dirigidas ao seu amigo Charles Marcotte. Ele escreveu sobre ter "tanto problema para pintar ao natural, por causa do sol. Estou matando meus olhos no fundo do retrato da princesa de Broglie, que eu estou pintando em sua casa, e isso me ajuda a avançar muito. Mas, infelizmente, como esses retratos me fazem sofrer, e este, certamente, será o último, exceto, no entanto, o retrato de Delphine." (Delphine foi a segunda esposa do artista e, de fato, foi objeto do seu último retrato). Ingres menciona a pintura ao natural da tímida Pauline de Broglie e confirma ter se hospedado nos fundos da residência de Broglie, em Paris, no número 90 da rue de l'Université. As paredes do interior pintado parecem, em um primeiro momento, neutras em tons suaves e cinza, mas são marcadas por um emblema heráldico fictício - um brasão imaginário que funde os brasões das famílias da princesa e de seu esposo.¹³⁶ (AMORY, 2016, p. 1)

Relatos como esse, de Ingres, em sua correspondência com o amigo, nos auxiliam na desmitificação da figura do artista que havia atrás de telas (como o retrato de Pauline) impregnadas de luxo e de sensações agradáveis como o toque da seda – tão bem representada em muitas de suas pinturas. Em sua mensagem, ele revela sua (e de tantos outros artistas!) angústia diante da encomenda de um retrato – o que o faz prometer ser, aquele, o último. Por outro lado, ele diz da experiência de estar trabalhando na casa de sua cliente – oportunidade, como ele mesmo diz, de adiantar o trabalho, mas também de estar próximo do cotidiano da retratada, que, segundo Amory (2016), teria sido uma católica piedosa e autora de vários textos sobre as virtudes cristãs dos santos. Precocemente, foi vítima de tuberculose, vindo a falecer aos 35 anos, deixando os familiares inconforma-

¹³⁶ Do original: "Ingres notes his progress on the portrait in several letters to his friend Charles Marcotte. He wrote of having "so much trouble painting from life because of the sun. I am killing my eyes on the background of the Princesse de Broglie, which I am painting at her house, and that helps me advance a great deal; but, alas, how these portraits make me suffer, and this will surely be the last one, excepting, however, the portrait of Delphine." (Delphine was the artist's second wife, and indeed the subject of his final portrait.) Ingres mentions painting the shy Pauline de Broglie from life, and confirms that he laid in the background at the de Broglie residence in Paris, 90 rue de l'Université."

dos. Embora seja dito que, após seu falecimento, o marido tivesse coberto o quadro com uma cortina, ele chegou a emprestar o retrato para as exposições de 1867, 1885 e 1900.



Figura 18: Federico de Madrazo. *Amalia de Llano y Dotres, condessa de Vilches*, 126 x 89 cm, 1853.¹³⁷

Assim como a princesa de Broglie, a condessa de Vilches (FIG. 18) também é retratada usando um vestido azul – em tonalidade mais viva (quente) que o da princesa, mas também azul. O tecido também é de seda, mas neste caso foi usado o tafetá, que possui um caimento menos pesado que o cetim. Na parte superior do traje, pode ser observada uma série de pequenos babados, dispostos na horizontal e intercalados por faixas de tecido branco. O acabamento das bordas da saia é feito com franjas curtas, na mesma

¹³⁷ Acervo Museo del Prado, Madrid. Imagem disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/amalia-de-llano-y-dotres-condesa-de-vilches/5aa9dcdd-3e53-40bd-84f4-d5afad8cbfdd?searchMeta=amalia%20de%20llano>; acesso em: 08 mar. 2018.

cor do tafetá. O número de joias, aqui, usadas é inferior ao primeiro caso: no pulso direito, ela usa um aro de ouro (de aparência muito sintética para a época), e no outro braço é usada uma pulseira de modelo dinamarquês, composta de uma sucessão de pequenos medalhões em ouro e esmalte. Na mão deste mesmo braço, um anel que faz conjunto com a pulseira. O penteado usado por Amalia é uma variação do mesmo usado por Pauline.

Aparentando dialogar, simpaticamente, com o espectador, a condessa posa sentada em uma poltrona de veludo brocado, em cujo braço o modelo apoia o cotovelo esquerdo. Dois dedos da mão esquerda da jovem encostam, de forma sutil, em seu queixo¹³⁸. Ainda sobre o braço da cadeira, um tecido vermelho (uma capa de veludo?), bordado em dourado, com aplicação de pedraria. Já o outro braço descansa sobre o colo, e a mão, em gesto circular (em desenho que se opõe ao meio-círculo formado pela mão esquerda), segura um leque de prováveis penas de cisne, ornado com olhos de penas de pavão.

Diferentemente do tratamento da pintura de Ingres, este trabalho de Madrazo ostenta pinceladas rápidas em todas as áreas que não sejam a carnação, que possui uma superfície “polida”. Esta forma “ágil” de se pintar condiz com a escola romântica a que pertencia o artista. A espontaneidade (e segurança) das pinceladas atinge seu auge na execução do fundo, que, por sinal, remete aos painéis de fundo usados em retratos fotográficos de estúdio, produzidos na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Referindo-se ao retrato da condessa de Vilches, José Luís Díez assinala: “O melhor trabalho da retratística romântica espanhola e o mais atraente dos retratos femininos de seu autor é, sem dúvida, o trabalho mais emblemático das coleções do século XIX do Museu do Prado.”¹³⁹ (DÍEZ, 2007, p. 1). Segundo o autor, esta obra é resultado de grande esmero e refinamento de um artista maduro que, aos 38 anos, se propôs a retra-

¹³⁸ Recurso que remete a alguns retratos realizados por Ingres, que, por sinal e segundo J. L.de Díez (2007), foi professor de Madrazo, em temporada que o espanhol passou em Paris.

¹³⁹ Do original: “Obra cumbre de la retratística romántica española y el más atractivo de los retratos femeninos de su autor, es, sin duda, la obra más emblemática de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado.”

tar uma das mulheres mais belas e charmosas de Madrid isabelina,¹⁴⁰ e que era, inclusive, amiga pessoal do artista¹⁴¹. Diferentemente da austeridade e do recato verificados em retratos espanhóis da época, o ar francês e informal que domina a efígie, e que é bastante adequado à elegância da jovem, foi “aprendido durante sua formação em Paris junto a Ingres”¹⁴² (DÍEZ, 2007, p. 1).

Núria Pinyol (2012, aos seis minutos do depoimento¹⁴³) traz informações interessantes para a compreensão do personagem retratado por Madrazo. A autora afirma que além de ter sido amante da literatura, e figura importante nos círculos literários¹⁴⁴ do seu tempo, a condessa costumava protagonizar peças teatrais apresentadas no teatro que existia em sua própria casa. (In: DÍEZ, José Luís de; PINYOL, Núria, 2012).

Enfim, apesar de algumas semelhanças¹⁴⁵ entre o retrato da princesa (de Ingres) e o da condessa (de Madrazo), há diferenças, e, entre elas, uma fundamental – a diferença de linguagem. Enquanto Ingres demonstra enorme interesse em captar (e representar, de forma ilusionista¹⁴⁶) as características táteis dos materiais representados, eliminando quaisquer vestígios do trabalho de pincel, nos fazendo delirar na textura, no brilho e no caimento das sedas, Madrazo nos apresenta a voluptuosidade da fatura norteadada pela emoção, em que o ritmo das pinceladas pode ser lido como um gráfico que registra frequências elétricas resultantes de atividades emocionais. Dessa forma, quando visto de perto, o tafetá¹⁴⁷ do vestido deixa de ser tecido para ser pintura (expressão pictórica). Podemos justificar essa polaridade entre razão e emoção, verificada na confrontação desses dois retratos, a partir de duas correntes conflitantes, existentes na academia, desde longa data, “entre os poussinistas, de um lado, que buscavam preservar a pureza de linha

¹⁴⁰ Referindo-se ao período do reinado da rainha Isabel II (1833- 1868).

¹⁴¹ Consta nos diários de Madrazo, que a condessa frequentava festas na casa do artista, onde costumava cantar (*apud* Díez, In: DÍEZ, José Luís de; PINYOL, Núria, 2012).

¹⁴² Do original: “aprendido durante su formación en París junto a Ingres.”

¹⁴³ Comentário gravado no vídeo *Otros ojos para ver el Prado: La condessa de Vilches, de Madrazo*.

¹⁴⁴ Ela chegou a escrever dois romances.

¹⁴⁵ São representações realizadas em um mesmo ano, de duas jovens damas belas e elegantes, membros da nobreza, posando em trajes luxuosos (uma sentada em uma cadeira e a outra apoiada no encosto de uma poltrona), em interiores aparentemente domésticos. De acordo com Díez (2007), como já foi citado, o retrato espanhol recebeu influências francesas, através de Ingres.

¹⁴⁶ A compreensão “desse ilusionismo buscado por Ingres é útil para entender sua interpretação do real e do ideal, preocupação que impregna toda a arte do século XX”. (REYNOLDS, 1986, p. 25).

¹⁴⁷ Para citar apenas um dos materiais representados.

e do desenho e a tradição clássica¹⁴⁸ [...], e, do outro lado, os rubenistas, cuja fidelidade à cor e à técnica das massas de cores era exemplificada na obra de Peter Paul Rubens” (REYNOLDS, 1986, p. 24). Um clássico exemplo dessa polaridade, ocorrido no século XIX, se deu entre o pensamento de Ingres e o do seu opositor (também francês), Eugène Delacroix – autor de pinturas voluptuosas e dramáticas, muitas delas inspiradas pelos trabalhos de Dante e Shakespeare, assim como de autores, seus contemporâneos: os românticos, como Lorde Byron, rompendo com a tradição que sugeria os referenciais da antiguidade (REYNOLDS, 1986).

1.3. Fotografia e arte: uma via de mão dupla

É meu mais profundo desejo que a fotografia, ao invés de cair no domínio da indústria e do comércio, seja incluída entre as artes, que é o seu único e verdadeiro lugar, e é nessa direção que eu sempre me empenharei para guiá-la. Compete aos homens dedicados ao seu avanço manter este conceito, firmemente, em suas mentes.¹⁴⁹

Gustave Le Gray, 1852.¹⁵⁰

Desde o seu advento, a fotografia se mostrou dividida entre a arte e a ciência. Tal cisão se revelou, logo de imediato, através da oposição entre os processos – o daguerreótipo (nítido, sobre a placa de metal) e o positivo direto (com seu efeito de *sfumato*, sobre o papel), e pela diferença de natureza das instituições que apoiam esses processos: a Academia de Ciências e a Academia de Artes. Em 1839, ao apresentar a nova invenção a ambas as Academias, o cientista François Arago toma o partido do Daguerreótipo, contra o processo do negativo direto. Dessa forma, Daguerre passa a ser considerado o inventor

¹⁴⁸ Presentes na obra de Nicolas Poussin.

¹⁴⁹ Do original: “It is my deepest wish that photography, instead of falling within the domain of industry, of commerce, will be included among the arts. That is its sole, true place, and it is in that direction that I shall always endeavor to guide it. It is up to the men devoted to its advancement to set this idea firmly in their minds.

¹⁵⁰ (*Apud* Malcolm DANIEL, 2004). Le Gray foi um fotógrafo destacado em sua época, além de ter sido professor de importantes nomes como Felix Nadar e Maxime Du Camp. Em 1860, quando os *cartes-de-visite* começaram a fazer muito sucesso, Nadar escreve: “Le Gray não conseguiu se resignar a transformar seu estúdio em uma fábrica; ele desistiu” (*apud* DANIEL, 2004, p. 1). Dessa forma, recusando-se a competir com a produção em massa, fechou sua empresa (Gustave Le Gray et Cie) nesse mesmo ano.

oficial¹⁵¹ da fotografia. No entanto, poucos meses após a autoria da invenção ter sido concedida a Daguerre, o historiador Désiré Raoul-Rochette apresenta aos membros da Academia de Belas Artes os positivos diretos, de Bayard, como uma bem-sucedida alternativa para o daguerreótipo (ROUILLÉ, 2009).

Uma década após a divulgação desses processos (sobre papel e sobre metal), a oposição entre partidários da nitidez¹⁵² e os adeptos dos contornos imprecisos se torna mais evidente e definidora de concepções estéticas. “Nessas alternativas, de fato se exprimem diferentes usos do processo (para a ciência ou para a arte, a profissão ou a criação¹⁵³, a ‘utilidade’ ou a ‘curiosidade’” (ROUILLÉ, 2009, p. 198).

De acordo com Rouillé (2009), os dois polos – ciência e arte – continuaram se atritando ao longo da história da fotografia, e após um século e meio de debates sobre a possível existência de uma arte tecnológica, muito recentemente (a partir do final da década de 1980), a fotografia assume, de forma expressiva, o papel de um dos principais meios de expressão artística.

Mas, por hora, voltemos ao século XIX, quando, além das questões de ordem técnica (que ocuparam muitos profissionais e amadores das áreas da ótica e da química em busca de aprimoramentos, como objetivas mais claras e emulsões fotossensíveis mais eficientes), as principais discussões giravam em torno da possível relação entre fotografia e arte. Desde os seus primórdios, em 1839, houve quem se opusesse à nova invenção diabólica, que pretendia copiar a imagem humana (criada à semelhança a imagem de Deus), e, por outro lado, artistas naturalistas, como Paul Delaroche¹⁵⁴, que ao ver, admirado, as primeiras fotografias, declarou: “A partir de hoje a pintura morreu” (DELAROCHE *apud* FREUND, 1989, p. 86), admitindo a possibilidade de a fotografia funcionar como

¹⁵¹ Na verdade, a autoria da invenção é bastante controversa. Parece que o mais correto é entender que o advento da fotografia foi resultado do investimento de vários pesquisadores. De qualquer forma, no mesmo ano em que Daguerre anunciou a invenção do daguerreótipo, William Henry Fox-Talbot reclama, na Inglaterra, a patente do calótipo – processo que utiliza negativos de papel.

¹⁵² Interessa, aqui, situar meu objeto de pesquisa (os cartões fotográficos) na prateleira dos produtos partidários da nitidez. Cabe mencionar que, em minha pesquisa iconográfica, não foi localizado nem sequer um único retrato pictorialista (que use a lógica do desfocado ou dos contornos imprecisos, como elemento de linguagem). Penso ser dispensável explicar que tal lógica pictorialista não comungava com a pretensão de convencimento que orientava a produção dos retratos burgueses.

¹⁵³ Aqui, no caso da oposição “profissão ou criação”, não fica claro se Rouillé defende a incompatibilidade entre os dois substantivos.

¹⁵⁴ Autor de pinturas representativas de personagens e eventos históricos.

meio de expressão artística, e, pelo seu nível de detalhamento realista (dificilmente alcançável por um desenhista ou pintor), poder desbancar a pintura. Por outro lado, Delacroix, que mesmo defendendo a importância da fotografia na complementação do ensino do desenho e como “um tradutor capaz de nos fazer penetrar mais profundamente nos mistérios da natureza” (DELACROIX *apud* FREUND, 1989, p. 86), não a aceitava como obra de arte, pois, no seu entendimento, “o essencial [...] não era a semelhança exterior, mas o espírito” (*op.cit.*). O pintor ainda alertava para o perigo de o artista pretender alcançar a perfeição verificada na placa de metal¹⁵⁵. Tal esforço só revelaria a incompetência de se imitar a cópia mecânica.

Em meados do século XIX, em muito pouco tempo, a fotografia tinha dominado o mercado do retrato, estabelecendo uma perigosa concorrência para gravadores e miniaturistas e, de forma não menos preocupante para pintores que realizavam retratos em maiores formatos. Isso se deu em um momento histórico em que a demanda pelo retrato partia de todos os meios burgueses – tendência que podia ser verificada nas exposições anuais, nas quais a proporção de retratos, em relação às paisagens e naturezas mortas, se multiplicava com o passar dos anos. Inversamente proporcional a essa proliferação, os retratos foram assumindo menores formatos, já que diferentemente daqueles que integravam as galerias dos antepassados aristocráticos, os novos retratos encontravam seu lugar nos também novos apartamentos burgueses. Mas o burguês, cada vez mais, acabava optando pelo retrato fotográfico que, entre outros atrativos, era dotado de inquestionável verossimilhança. E no caso de o cliente estar disposto a pagar uma taxa suplementar, podia ter seu retrato colorizado à mão. Dessa forma, o pintor que se sustentava com as encomendas de retratos, se via perdendo mercado, e “a grande culpada era a fotografia, e não é surpreendente que a maioria desses artistas, e nomeadamente os de talento médio, tenham votado hostilidade profunda a essa moda que não cessava de ganhar terreno” (FREUND, 1989, p. 88).

Em uma outra linha de raciocínio, Rouillé (2009) discorda¹⁵⁶ que o advento da fotografia tenha gerado resistência por parte dos artistas, por razões de concorrência dire-

¹⁵⁵ Referindo-se ao suporte usado na produção dos daguerreótipos.

¹⁵⁶ Em meu entendimento, a diferença de posição entre Freund e Rouillé, mais que entrar em atrito, abre uma nova questão: já que os pintores estavam fundamentalmente ligados à tradição artesanal, essa nova forma (industrial) de funcionamento da arte não estaria colocando em risco a serventia do seu ofício?

ta, visto que a imagem técnica não estava equipada para suplantar a pintura, mas estava, sim, apta a conquistar a possibilidade de um novo funcionamento da arte. Com ineditismo e através da máquina, a produção de imagens “rompia com o lento e minucioso trabalho da mão: o artesanato cedia o passo à indústria” (ROUILLÉ, 2009, p. 295). Enfim, a fotografia constituía uma ameaça à tradição artesanal¹⁵⁷ na produção de imagens.

Enfim, seja por temor à concorrência ou à nova forma de funcionamento da arte, estimulada pela fotografia, houve muita desconfiança em relação às novíssimas imagens técnicas, e, provavelmente, o exemplo mais contundente de crítica desfavorável à fotografia tenha vindo de Baudelaire, que “destilou sua aversão àquilo que julgava ser responsável pela decadência do gosto francês” (Ronaldo ENTLER, 2007, p. 5).

Em 1859 (cinco anos após o advento dos *cartes-de-visite*), Baudelaire escreve uma crítica sobre o *Salon de Paris* daquele ano. Nessa edição de 1859, pela primeira vez e de forma ainda hesitante, a fotografia ganhou espaço na prestigiada exposição anual, dividindo com as belas artes o mesmo pavilhão. No entanto, apesar da aproximação física, as duas áreas possuíam entradas devidamente separadas. De acordo com Entler (2007), a adesão da Sociedade Francesa de Fotografia no Salão se deu em razão da influência de seu presidente, Gustave Le Gray, e do prestígio de filiados como Félix Nadar.

Em sua crítica ao Salão, Baudelaire se empenha em convencer o leitor a respeito do embrutecimento do gosto do público afetado pelo progresso – termo definido pelo próprio poeta como “o progressivo desaparecimento da alma e progressivo domínio da matéria” (BAUDELAIRE, 1859, p. 101). Ele também se queixa do gosto exclusivo pelo verdadeiro¹⁵⁸, que, em seu entender, prejudica a apreciação do belo. Referindo-se à fotografia, ele diz

Nesses dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria¹⁵⁹ que muito contribuiu para confirmar a idiotice na fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Que essa multidão idólatra postulou um

¹⁵⁷ Papel “precocemente” contestado por Marcel Duchamp nos primeiros anos do século XX, ao se declarar não um artista, mas um articulador de ideias.

¹⁵⁸ De acordo com o autor (1859), essa seria uma deturpação do conceito de naturalismo, favorecido pelo culto das imagens fotográficas.

¹⁵⁹ Mais de uma vez, no mesmo texto, Baudelaire (1859) associa o conceito de “indústria” à prática fotográfica. Em outro trecho ele defende a ideia de que “a indústria fotográfica” teria atraído pintores fracassados e despreparados, que teriam assumido a fotografia para se vingarem dos bem-sucedidos.

ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso é evidente. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo actual do povo, sobretudo em França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: “creio na natureza e somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é, e só pode ser, a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente pretende que os objetos de carácter repugnante sejam excluídos, como um penico ou um esqueleto). Assim, uma indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta” (BAUDELAIRE, 1859, p. 102).

Enquanto Baudelaire se posiciona de forma tão ortodoxa em relação ao pensamento naturalista, artistas como Courbet¹⁶⁰ se organizavam na criação do manifesto dos ideais realistas, cujo principal meio de difusão foi a revista *Le Réalisme*, lançada em 1856. De acordo com Freund, “a teoria destes primeiros realistas é inseparável da estética positivista” (FREUND, 1989, p. 81), e um dos princípios desse grupo foi a convicção de que só se devia pintar aquilo que se via, evitando a imaginação, por seu carácter subjetivo. Para esses artistas, “a atitude face à natureza deve ser absolutamente impessoal” (*op.cit.*) – o que torna compreensível a máxima de “o mundo visível é o seu único domínio” (*op.cit.*). Ou seja, em tese, o programa desse movimento coincide, aparentemente, com a crença, naquela época, de que a fotografia era como o reflexo do real, obtido através de um aparelho operado por um “técnico” instruído sobre leis da ótica e da química¹⁶¹. É importante que se entenda que nas primeiras décadas após o advento da fotografia, ainda não era possível para as pessoas (mesmo aquelas dotadas de sensibilidade privilegiada) compreender que a fotografia estava impregnada pela subjetividade do fotógrafo (autor¹⁶²).

A aversão de Baudelaire, portanto, se refere a determinada tendência realista (afeita ao detalhismo e à exatidão¹⁶³) como um todo, sendo que o autor atribui à fotografia o papel de catalizador desse pensamento. Sob a perspectiva de Baudelaire, o que de

¹⁶⁰ Assim, ele assinava seus quadros: “Courbet sem religião e sem ideal”.

¹⁶¹ Diferentemente de contemporâneos seus, que entendiam que a fotografia era um reflexo fidedigno do real, “Freud enuncia desde logo que o real qual ele é não existe e o que vemos, captamos, observamos constitui uma virtualidade refractada na película negativa da memória pelos raios de luz dos sentidos”. (Sigmund FREUD *apud* Isabel Capelo GIL, 2012, p. 164).

¹⁶² Para Rouillé (2009), com a fotografia, criar deixou de ser fabricar, para passar a significar escolher (enquadrar). Assim, o fotógrafo tem o direito à escolha do momento (do clique) e do recorte (enquadramento) do evento, não lhe sendo permitido ocultar (eliminar) o indesejado. Estes limites contrariam o princípio, expresso por Gustave Planché, que orienta que “a arte não deve transcrever o que ela vê, mas escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém” (PLANCHE *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 296). Ainda segundo o autor, essa teria sido a causa de pintores e críticos oitocentistas terem renegado a fotografia como expressão artística. De qualquer forma, desde sempre, foi possível construir cenas para serem fotografadas – os retratos de estúdio produzidos no século XIX são uma prova dessa possibilidade.

¹⁶³ A arte “submissa à reprodução exata da natureza” (ROUILLÉ, 2009, p. 293).

fato importa não é a matéria e o mundo visível, mas, sim, a alma com suas fantasias, seus sonhos e tudo aquilo que ele supunha que a fotografia não fosse capaz de revelar.

Baudelaire identifica a “indústria fotográfica” como responsável pelo “empobrecimento do gênio artístico francês¹⁶⁴, já tão raro” (BAUDELAIRE, 1859, p. 103). Para o autor, a irrupção de tal indústria no campo da arte estava sendo perniciosa, representando uma “confusão de funções que impede que ambas se cumpram” (*op. cit.*). Ele ainda defende a tese de que teria sido permitido que a fotografia substituísse a arte “em qualquer de suas funções” – o que, em sua opinião, iria suplantar e corromper a arte, num futuro próximo (*op. cit.*). Dessa forma, seria necessário que colocassem a fotografia em seu devido lugar: “o de ser [uma humilde] serva das ciências e das artes” (*op. cit.*).

Em outros momentos, como em uma carta endereçada à sua mãe, em 1865, Baudelaire, apesar de admitir o desejo de ter o retrato fotográfico da mãe, reforça sua aversão à ideia de “reprodução exata da natureza” (já citada), ao afirmar que “todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma [...] em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades se tornam muito visíveis” (BAUDELAIRE, 1865 *apud* ENTLER, 2007, p. 6). Em outro momento da carta, o autor revela sua preferência por retratos exatos, mas que tenham “o *flou* de um desenho” (*op. cit.*). Enfim, apesar de temer que, através da verossimilhança, a fotografia desbancasse a pintura, Baudelaire recomendava que o retrato fotográfico se comportasse de forma sintética (selecionando e eliminando o que deve e o que não deve figurar na imagem, como as verrugas e as rugas) e assumisse “o *flou* de um desenho”. Ou seja, ele propunha que fosse eliminada da fotografia uma das suas características fundamentais – a nitidez¹⁶⁵ (tão almejada, mais tarde, pelos defensores da *straight photography* [fotografia direta, pura], nos anos 1930).

¹⁶⁴ Baudelaire não foi o único a associar a fotografia comercial à decadência estética. Como já foi visto na introdução desta tese, Walter Benjamin também comenta a produção do “período de declínio [...], quando os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos [...] o gosto experimentou uma brusca decadência” (BENJAMIN, 2012, p. 104). Já para Gisèle Freund (1989), o declínio artístico do retrato fotográfico oitocentista foi resultado da demanda da clientela, aliado ao fato de que os fotógrafos se viram forçados “a trabalhar a preços muito baixos.”

¹⁶⁵ Nitidez que nem os positivos diretos sobre papel (de Hippolyte Bayard), nem o calótipo (de Talbot) possuíam, em função da granulação e trama do papel. Já o daguerreótipo e o negativo de colódio (usado, por exemplo, na produção dos *cartes-de-visite*) primavam pela nitidez (sendo que o daguerreótipo ainda mais).

Como um homem tipicamente moderno (de acordo com a definição de BERMAN, 1900), Baudelaire era contraditório, na medida em que, apesar de demonstrar, em sua crítica, aversão à imagem fotográfica, encontrou na fotografia, um meio de cultivar afetos e memórias. E, além de ter sido amigo de alguns fotógrafos importantes, se deixou fotografar várias vezes por eles, juntando-se, dessa forma, ao grupo de Narcisos que se lançavam à “contemplação de sua imagem trivial sobre o metal¹⁶⁶” (BAUDELAIRE, 1859, p. 102).

Ao longo do século XIX, além das incertezas provocadas pelo novo ofício (o de fotógrafo) que, pela novidade, ainda não havia sido suficientemente discutido, conceituado e categorizado, havia a resistência de nomes influentes (como o de Baudelaire), que se recusavam a aceitar a fotografia como meio artístico. Por outro lado, havia fotógrafos que também eram pintores ou que haviam migrado da pintura para a fotografia, mas que desejavam manter o título de “artistas”.

Pretendendo alcançar o *status* artístico que lhes era negado, fotógrafos se empenhavam na produção de imagens alegóricas, inspiradas por pinturas holandesas (de Rembrandt, Hals, Van Dyck, de Hooch) e inglesas (de Gainsborough). Com a mesma intenção, também eram produzidas cenas religiosas, naturezas-mortas e cenas de gênero. Por sua vez, a crítica era elogiosa diante de fotografias que trabalhassem “temas elevados”, e que superassem a “mera reprodução da realidade”. Títulos de alguns desses trabalhos, por si só, já são capazes de esclarecer o teor das imagens: *Os dois caminhos da vida*, *As aventuras de Robson Crusoe*, *A cabeça de São João Batista*, *Aurora e crepúsculo*, etc. (Fabris, 1998, p. 186-7).

Parece que, com a mesma intenção de aproximar o retrato fotográfico do aspecto tradicional da arte (no caso, do retrato pictórico), Disdéri desenvolveu um programa estético (através de uma roupagem artística) a ser adotado na produção dos *cartes-de-visite*. Por que se decidiu por esse tipo de solução estética? Para agradar ao gosto conservador burguês?

¹⁶⁶ Referindo-se ao suporte metálico usado na produção dos daguerreótipos



Figura 19: Oscar Rejlander. *Two Ways of Life*, 1857.¹⁶⁷

De autoria de Oscar Rejlander, a fotomontagem *Os dois caminhos da vida* (1857) é uma das fotografias alegóricas mais emblemáticas. Esse trabalho (FIG. 19) possui dimensões que podem ser entendidas como tendenciosamente¹⁶⁸ grandes – 40 x 78 cm. A imagem deriva da iconografia pictórica acadêmica, e as poses das figuras também são descendentes do mesmo legado iconográfico, evocando “estátuas greco-romanas”. Apesar de ter sofrido críticas, pelo caráter demasiado teatral e pelo ostensivo naturalismo com que os nus são tratados, a obra conquistou a admiração da rainha Vitória, que a adquiriu. E no que tange ao gosto popular, *Os dois caminhos da vida* foi considerada, na época, como um exemplar do “nível mais elevado alcançado pela fotografia até aquele momento” (FABRIS, 1998, p. 187).

Além do fato de ter sido concebida a partir da iconografia acadêmica, a fotomontagem de Rejlander (FIG. 19) possui um caráter moralizante, ao representar dois caminhos – o do vício e o da virtude (com suas devidas consequências) – a serem seguidos pelo homem. Apesar do aspecto (formal e moral) conservador, a obra nos traz um recurso moderno (para o período): nus femininos (fotográficos), que diferem daqueles representados através de pinturas, onde o nível de idealização costumava ser alto e notório.

¹⁶⁷ Imagem disponível em: <https://canadadoesuk.wordpress.com/category/photography-critical-and-contemporary-perspectives/page/2/>; acesso em: 08 out. 2018.

¹⁶⁸ Fazendo referência a formatos de quadros de cavalete – recurso que poderia reforçar a pretensão de aproximar a fotografia da pintura.

Também interessa observar que a construção cenográfica verificada na imagem (com o pano de fundo pintado, com representação de arcos, colunas e cortinas drapeadas) remete diretamente ao universo dos retratos, que compõem os cartões fotográficos.



Figura 20: Henry Peach Robinson. *Sleep*, dimensão(?), 1867.¹⁶⁹

Outro fotógrafo que também produzia imagens alegóricas era Henry Peach Robinson. De temperamento obsessivo, e de sensibilidade e gosto mais sofisticados que Rejlander, Robinson costumava trabalhar com sobreposição de vários negativos para construir detalhadas cenas de gênero, alegorias (como *Fading Away*, 1858) e potentes ilustrações de teor fantástico, como a fotomontagem intitulada *Sleep* (FIG. 20), 1867.

De autoria de Robinson, o livro *Efeitos pictóricos na fotografia* (1869) se tornou uma espécie de guia para fotógrafos “desejosos de conferir a seu meio o mesmo *status* das técnicas tradicionais” (FABRIS, 1998, p. 187). Seu texto defende o uso de truques capazes de “evitar o feio, o banal, o desagradável e” estimula a correção daquilo “que não

¹⁶⁹ Foi localizada uma cópia desta fotografia no acervo do National Science and Media Museum, The Royal Photographic Society, Ref Number: 2003-5001/2/20754; mas, infelizmente, não informam as dimensões da imagem. Imagem disponível em: <https://www.heise.de/foto/meldung/TV-Tipp-5-teilige-Foto-Dokureihe-auf-Arte-1741433.html?hg=1&hgi=1&hgf=false>; acesso em: 09 out. 2018.

tem caráter pictórico. Muito pode ser feito, e se podem obter imagens belíssimas com uma mistura de realidade e de artifício” (ROBINSON *apud* FABRIS, 1998, p. 187).

Assim como Robinson, Disdéri produziu (em 1862) seu manual, o livro *A arte da fotografia*, no qual, além de comparar a câmera fotográfica ao pincel, estimula os profissionais do novo ofício a “lançar mão de todos os temas pictóricos, com exceção daqueles em que a cor era fundamental” (DISDÉRI *apud* FABRIS, 1998, p. 187). Apesar de eu não ter tido oportunidade de consultar o texto de Disdéri, é de se supor que tenha sido de grande valia para os milhares de fotógrafos que seguiram o trilho¹⁷⁰ deste empreendedor.¹⁷¹

Mas, apesar de ter buscado, recorrentemente, influências na tradição pictórica, a fotografia, por sua vez, influenciou fortemente as artes plásticas, desde a utilização de imagens fotográficas como referencial para produção de desenhos, gravuras e pinturas, até a aderência linguística sobre determinadas escolas naturalistas tradicionais. Rouillé (2009) assinala que, mesmo antes de Baudelaire ter recomendado que a fotografia se prestasse ao papel de serva das artes, fotógrafos, como Louis-Camille d'Olivier,¹⁷² se especializaram na produção de fotografias de nus para fins artísticos (para servir de referência a artistas plásticos, dispensando, assim, as locações de modelos vivos, além de já trazerem os volumes traduzidos para a bidimensionalidade do papel fotográfico. Já, no início dos anos 1870, o fotógrafo Marconi produz um catálogo composto por fotografias de homens, mulheres e crianças em poses vigentes em pinturas clássicas. De acordo com Rouillé (2009), “muitos serão os pintores¹⁷³ que vão continuar a utilizar a fotografia dessa forma, como documento simples e passivo, o mais transparente possível” (ROUILLÉ, 2009, p. 301).

¹⁷⁰ Dedicando-se à promissora produção dos *cartes-de-visite*.

¹⁷¹ Como será visto no último capítulo desta tese.

¹⁷² Que também foi pintor. Ele fundou a Sociedade Fotográfica em 1853, especializada na produção dos referidos nus.

¹⁷³ Não só artistas oitocentistas, mas, inclusive, importantes pintores do século XX, como David Hockney (para citar apenas um nome), que chegou a desenvolver uma pesquisa sobre a utilização secreta da câmera escura, por importantes mestres como Vermeer.



Figura 21: Claude Monet. *Boulevard des Capucines*, 80.3 x 60.3 cm, Paris, 1873-1874. (à direita, um detalhe).¹⁷⁴

Um importante artista oitocentista que sofreu notória influência da fotografia foi o impressionista Monet. O *Boulevard des Capucines* (FIG. 21) pode ser usado como um exemplo da influência que Monet (assim como tantos outros artistas do seu tempo) sofreu da imagem fotográfica. Nenhum elemento nesta pintura é representado com minúcia. Tudo é, apenas, ligeiramente sugerido por manchas difusas de cor – o que torna evidente a intenção do artista de trabalhar a questão da luminosidade atmosférica. De acordo com Reynolds (1986), a forma como as figuras estão representadas nessa tela não deixa dúvida sobre a influência de fotografias urbanas produzidas na época, em que as pessoas flagradas em movimento eram registradas como vultos¹⁷⁵ (borrões). Ainda, segundo Reynolds (1986), Courbet recorreu a referencial fotográfico para compor suas pinturas de

¹⁷⁴ Acervo Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Imagem disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_des_Capucines,_Claude_Monet,_1873-1874_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC08982.JPG; acesso em: 28 dez. 2018.

¹⁷⁵ Devido às longas exposições.

banhistas. O autor ainda assinala que “alguns escritores viram a influência do pano de fundo usado no século XIX pelos estúdios fotográficos em alguns fundos de telas de Manet (em *Almoço na relva*, por exemplo)” (REYNOLDS, 1986, p. 91).

É importante assinalar que, além da influência que a fotografia exerceu sobre a maneira “despretensiosa” de se pintar, como muito bem ilustra a pintura de Monet (FIG. 21), a fotografia libertou (em muitos casos¹⁷⁶) a pintura da obrigatoriedade de representar fidedignamente os seres e coisas do mundo visível, e essa segunda vai buscar, na sua própria materialidade, sua razão de ser. Mas, a fotografia não só influenciou a linguagem pictórica, como também nas características formais de enquadramento, nos gestos francos dos modelos (como que congelados em instantâneos fotográficos), e na banalidade temática (ao inserir a trivialidade, como possível assunto a ser tratado pelas artes plásticas).

Enfim, apesar de muitos esforços (através de diferentes estratégias) para entrar para o *hall* das artes plásticas, da influência que exerceu sobre as formas de se pensar e praticar a pintura, e da fundamental importância que desempenhou no desenvolvimento do pensamento que resultou no novo sistema das artes, somente a partir das primeiras décadas¹⁷⁷ do século XX, a fotografia começa a ser reconhecida (inclusive) como possível meio de expressão artística, autônomo e desvinculado dos paradigmas pictóricos. Em 1904, no auge do Pictorialismo¹⁷⁸, Hartmann defende sua convicção:

Eu não faço objeção ao retoque¹⁷⁹, desde que não interfira nas qualidades naturais da técnica fotográfica. [...] Eu não desejo que ele [o fotógrafo] seja menos artístico do que é hoje, pelo contrário, eu desejo que ele seja mais artístico, mas

¹⁷⁶ Se digo “muitos casos”, considero que tanto no século XIX, como posteriormente, seguiram existindo escolas que optam pela verossimilhança. Apenas como um exemplo, podemos citar o caso do pintor Jean Béraud e suas duas pinturas (*Boulevard Poissonnière en automne* e *Avenue Parisienne*) já comentadas nesta tese. Diferentemente de Monet, Béraud escolheu descrever detalhadamente a paisagem urbana, com seus personagens, suas construções, os veículos e animais.

¹⁷⁷ Com os experimentos das vanguardas francesa e alemã, nos anos 1920, e com o surgimento, nos anos 1910, da *straight photography* (fotografia direta, pura) – a partir do conceito de Sadakichi Hartmann, e que culminou com a formação do Grupo *f/64* na década de 1930.

¹⁷⁸ Movimento que surge na última década do século XIX, em que, através do uso de recursos típicos da técnica de pintura, buscava-se uma aproximação com a visualidade pictórica – qualidade que, supostamente, garantiria, à fotografia, um lugar no *hall* das artes plásticas. Esse movimento constituiu mais uma das várias formas que os fotógrafos encontraram de buscar o reconhecimento como artistas. Por sua vez, Hartmann compreendeu que a forma legítima de se produzir fotografia artística seria através de meios específicos da fotografia.

¹⁷⁹ Muito recorrente em fotografias pictorialistas.

por caminhos legítimos [...] (*apud* NEWHALL, 1982, p. 167).¹⁸⁰

Passadas oito décadas após a declaração de Hartmann, comentando o processo de reconhecimento da fotografia como expressão artística, Lisette Lagnado (2004) assinala que até o final da década de 1980, ainda era frequente que se afirmasse “a superioridade das formas tradicionais, notadamente a pintura e a escultura, sobre as investigações técnicas da imagem” (LAGNADO, 2004, p. 1). Devemos lembrar que o departamento de fotografia do Museu de Arte moderna de Nova York (MOMA) foi criado em 1940 (um século após a publicação da daguerreotipia), e mesmo após as décadas de 1960 e 1970, quando artistas conceituais como Joseph Kosuth, Gerhard Richter, Duane Michals e Dennis Oppenheim (entre outros) começam a empregar a fotografia como meio de expressão e/ou como parte de suas instalações, a resistência permaneceu por mais uma década, como foi observado por Lagnado (2004).

Compartilhando a mesma linha de raciocínio que Lagnado, e indo além, Rouillé (2009) entende que a fotografia só começa a ser, de fato, requisitada como ferramenta artística a partir da arte contemporânea. Antes disso, nos anos 1960 e 1970, os artistas conceituais usavam a fotografia como forma de negar o artesanato na arte e como forma de fazer com que a ideia prevalecesse sobre a materialidade. Entretanto, para aqueles artistas, a fotografia continuava sendo puro documento (um vetor), “tão neutro, impessoal e transparente quanto mecânico [...] não merecendo nenhuma atenção técnica e formal particular, e seu papel serve apenas de contraponto visual aos textos esquemas, mapas ou coisas que eles justapõem para constituir suas propostas” (ROUILLÉ, 2009, p. 314).

Dessa forma, segundo Rouillé (2009), foi necessário aguardar o final dos anos 1980¹⁸¹ para que a fotografia passasse a ser adotada como material (aliás, um dos principais) da arte contemporânea. Tal evolução é apontada pelo autor como radical, na medida em que a diferença entre material (a nova função) e vetor (a função dada pelos artistas conceituais) não é de medida, mas de natureza. Estabelecendo-se, assim, uma inédita

¹⁸⁰ Do original: “I do not object to retouching, dodging or accentuation as long as they do not interfere with the natural qualities of photographic technique [...] I don't want him to be less artistic than he is today, on the contrary I want him to be more artistic, but only in legitimate ways [...].

¹⁸¹ Período que coincide com o sugerido por Lagnado (2004).

aliança¹⁸² entre fotografia e arte – o que havia sido, desde o advento da fotografia, inconcebível. Assim, a partir dos anos 1980, artistas passam a dominar o procedimento fotográfico, chegando a produzir imagens tecnicamente impecáveis, e contrariando a função subalterna¹⁸³ sugerida por Baudelaire, em meados do século XIX.

Em entrevista concedida a David Silvester, o artista plástico Francis Bacon defende a ocorrência de profunda transformação da prática da pintura, em função do advento da fotografia. Ele responsabiliza a fotografia pelas diferenças verificadas entre a sua maneira de pintar (baseada na deformação) e a de Degas (que investia na simplificação). Bacon argumenta que o aprimoramento técnico alcançado pela fotografia recente força “os pintores a ‘ser cada vez mais inventivos’ e a pintura a redefinir-se, a mergulhar em alguma coisa de mais elementar e fundamental, isto é, em ‘reinventar o realismo’” (BACON *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 302).

De qualquer forma, apesar das conquistas alcançadas pela fotografia, ostentar o título de “fotógrafo” ainda continua sendo um indicativo de que o profissional não trabalha com artes visuais. No caso contrário, ele se apresenta como “artista visual que trabalha com produção de imagens fotográficas” [o equivalente ao “artista-fotógrafo do século XIX)].

¹⁸² Em determinada medida, pela natureza de meio de expressão artística, essa aliança pode ser entendida como uma retomada e ampliação dos experimentos das vanguardas dos anos 1920, e por que não mencionar as fotomontagens alemãs dos anos 1910?

¹⁸³ A “de ser [uma humilde] serva das ciências e das artes”, como já visto neste subtítulo.

2º CAPÍTULO:

O que é um cartão fotográfico?

Os cartões fotográficos, como todos sabem, se tornaram a moeda social, o “papel moeda” da civilização, nos últimos tempos ¹⁸⁴.

Dr. Oliver Wendell Holmes, 1863.

A moda é fazer o seu retrato através da fotografia em pequeno formato, muito conveniente para oferecer aos amigos e para ter constantemente a imagem deles à mão ¹⁸⁵.

Julie Bonaparte, 1856.

Como já foi dito na introdução desta tese, o objetivo deste capítulo será conceituar os cartões fotográficos, abordando questões relacionadas à sua origem, suas características formais, conteúdo, acessibilidade e circulação, funções sociais, e, inclusive, as especificidades técnicas, como os processos (óticos, químicos, etc.) usados na produção desses cartões. Ainda, reiterando o que já foi mencionado na introdução, o atual foco crítico sobre o conteúdo da imagem tem, em minha opinião, dispensado eventuais apreciações técnicas – sugerindo que essas sejam irrelevantes. Dessa forma, parece conveniente que se justifique a necessidade de detalhar aspectos que, possivelmente, seriam desconsiderados em pesquisas com diferentes enfoques. Assim, a partir dessa iniciativa, espera-se contribuir com outros pesquisadores, que possam valorizar informações dessa natureza.

Maurício Lissovsky (2005) corrobora nosso argumento, ao apontar uma característica inerente à recepção da imagem fotográfica. De acordo com o autor, tal recepção está inevitavelmente relacionada “a um juízo sobre sua feitura. Investigar na imagem os traços desta *factura* nos remete ao ato fotográfico como tal” (LISSOVSKY, 2005, p. 2). E quando se trata da fotografia oitocentista, ainda é necessário considerar a observação de Benjamin: “cada tecnologia da imagem implica uma certa instalação na visualidade que lhe é própria, estabelecendo não apenas as condições do que é visível, mas, sobretudo, do invisível que lhe é correlato” (*apud* LISSOVSKY, 2005, p. 2).

¹⁸⁴ Do original: Card portraits, as everybody knows, have become the social currency, the “green backs” of civilization, within a very recent period” (*apud* Darcy Grimaldo GRIGSBY, 2015, p. 144).

¹⁸⁵ Do original: “la mode [est] de faire faire son portrait en photographie en petit très commode pour donner à ses amis et pour avoir constamment leur image sous la main.” (*apud* Shaba KOWSAR, 2015, pp. III).

Os cartões fotográficos são fotografias cartonadas, produzidas ao longo da segunda metade do século XIX e, de forma menos frequente, nas duas primeiras décadas do século XX. A temática da grande maioria desses cartões é o retrato, mas também existem exemplares de fotografias de interiores, paisagens, animais de estimação e objetos de diversas naturezas montadas dessa maneira. Os formatos de cartões fotográficos mais adotados são o *carte-de-visite* e o *cabinet portrait*, mas, como pode ser conferido na FIG. 22, há cartões de outras dimensões – alguns mais portáteis, outros menos.



Figura 22: Bastos Dias. *Boudoir card* do Sr. Souza, Rio, 1902. 2: Santos Moreira. *Cabinet portrait* de Laura Amélia Braga, Rio, 1894. 3: Fotografia não Identificado. *Stamp card* de jovem não identificado, EUA, s/data. 4: Christiano Junior & Pacheco. *Carte-de-visite* de homem não identificado, Rio, 1866-76.

As dimensões aproximadas dos cartões são: *boudoir*¹⁸⁶ card: 22 x 13 cm, *cabinet*¹⁸⁷

¹⁸⁶ *Boudoir* é uma palavra de origem francesa usada para designar uma pequena sala íntima para o uso da dona da casa e, inclusive, um toucador (penteadeira). Seria um equivalente, para a mulher, do escritório usado pelo marido. Ela o usava, principalmente, para ler, bordar e receber visitas íntimas. Diferentemente do que se possa supor, esse cômodo de nome francês também era encontrado em certas residências brasileiras, como o palacete de meados do século XIX, localizado na Praia de Botafogo, pertencente à família do barão de Itambi. Evelina Nabuco (neta dos barões de Itambi), *apud* Gilberto Freire (1951), descreveu a residência dos avós, mencionando sua recordação do casamento de sua tia Carlotinha. Segundo seu relato, o altar para a cerimônia religiosa foi armado no *Boudoir*, localizado ao lado do salão de festas do palacete.

portrait: 16,5 x 11 cm, *carte-de-visite*: 10,5 x 6,5 cm e o *stamp*¹⁸⁸ [selo]: 7,5 x 5 cm. Além dos formatos apresentados, aqui, existem outros (menos usuais) que, em momento oportuno, serão comentados.

O *carte-de-visite* – o primeiro dos cartões fotográficos – é patenteado, em 1854, pelo francês André Adolphe Disdéri e, na década seguinte, já havia se proliferado, maciçamente, por todo o mundo. De acordo com Patrícia de Bello (2012), o advento das fotografias *carte-de-visite* contribuiu na redução do custo do retrato fotográfico que, até a década de 1850, ainda era relativamente alto. Essa redução de custo foi possível, devido à agilidade do processo¹⁸⁹ que permitia que até oito poses fossem realizadas no mesmo negativo, inclusive simultaneamente. As pequenas dimensões também favoreceram o barateamento do retrato. Além das vantagens do “baixo” custo, o novo formato propiciou a circulação, a troca e o colecionismo das imagens que passaram a ser reunidas em álbuns produzidos especialmente para guardar *cartes-de-visite*.

Ex-comerciante, ator e daguerreotipista, Disdéri abre seu estúdio fotográfico em Paris, por volta de 1852-53. Homem de origem modesta, mas dotado de inteligência prática e de sentido da realidade, ele consegue, através do amigo e desenhista, Chandelier, os meios necessários para ampliar os negócios, montando um estúdio de grande envergadura (FREUND, 1989). Na realidade, os avanços fundamentais propostos por Disdéri já circulavam no ar, mas, de qualquer forma, “com o instinto muito ajustado, ele foi o primeiro a aprender as exigências do momento e os meios de as satisfazer” (FREUND, 1989, p. 69). Ele percebeu que, devido ao seu alto custo, a fotografia só resultaria acessível às camadas abastadas, e que, para atingir às camadas menos favorecidas seria necessário diminuir o seu custo (*op. cit.*). Dessa forma, além de ter tido a ideia de reduzir o formato dos retratos, passou a adotar o negativo de vidro (utilizando a nova tecnologia do colódio úmido), que possibilitava a reprodução das imagens, e criou a câmera dotada de quatro lentes (a ser comentada no tópico “processos químicos e óticos”, deste capítulo), que

¹⁸⁷ Também de origem francesa, o termo *cabinet* é usado para denominar tanto um escritório, como uma escrivaninha.

¹⁸⁸ Em meu acervo pessoal, existe um *cabinet portrait produzido pelo Studio Genelli dos irmãos Hulbert*, de St. Louis (EUA), em cujo verso, os proprietários dizem possuir a patente (desde 1885) do formato *stamp* e se dizem donos dos direitos autorais do álbum específico para agrupar fotos nesse formato. Do original: “[...] Patented Dec. 29, 1885 / Patentees of the ‘stamp photo’ and owners of copyright on the ‘stamp photo album [...]”.

¹⁸⁹ O processo será detalhado no próximo tópico deste capítulo.

agilizava o processo.

O *carte-de-visite* proposto por Disdéri implicava uma cópia fotográfica em papel albuminado¹⁹⁰ de gramatura levíssima, colado sobre um cartão relativamente resistente, sobre o qual eram impressas, de forma mais ou menos ornamental, informações sobre o estúdio fotográfico (nome, logomarca, premiações e medalhas concedidas ao fotógrafo, endereço e, muitas vezes, referências sobre a disponibilidade do negativo para futuras cópias) – dados que, além de constituírem uma assinatura, denotam uma clara estratégia publicitária.

Antes de seguir conceituando os cartões fotográficos, parece conveniente sublinhar a importância das premiações e medalhas concedidas aos fotógrafos, que faziam constar estes títulos no verso de seus cartões. Das honrarias, a maior terá sido o título honorífico concedido por Casas Imperiais. Apresentamos três exemplos. Na Inglaterra vitoriana, o estúdio de A. & G. Taylor ostentava, no verso de *cartes-de-visite*, o título “Photographers to her Majesty the Queen and their Royal Highnesses the Prince and Princess of Wales”. Na cidade do Porto, Antônio Corrêa da Fonseca imprimia no verso dos seus cartões: “Ant^o. Corrêa da Fonseca, Photographo da Casa Real, premiado na exposição de Philadelphia de 1876” (vide FIG. 58). No Rio de Janeiro, os versos dos *cartes-de-visite* de Revert Henrique Klumb recebem “o carimbo impresso que diz: Rt. Hque. Klumb photographo de SS.MM., de SS.AA. II. e da I. Academia de Bellas Artes” (Cecilia Duprat Britto PEREIRA, 1982, p. 223). Fotógrafo amador e grande incentivador deste ofício, Dom Pedro II foi muito importante na alavancagem da carreira de Klumb, a quem concedeu o privilégio de ostentar o título acima. De acordo com a pesquisa de Guilherme Auler, 23 fotógrafos foram agraciados, por Pedro II, com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial” – o primeiro deles (Buvelot & Prat) em 1851, e o último (Inácio Mendo) em 1889 (AULER apud Flávia de Almeida FÁBIO, 2005).

Como é fácil supor, a denominação “*carte-de-visite*” deriva dos tradicionais cartões de visita, que já existiam na época de Disdéri, mas, de acordo com Darrah (1991), apesar do nome, eles raramente eram usados como cartões de visita, como entendemos

¹⁹⁰ A maioria dos cartões fotográficos foi produzida usando o albúmen como aglutinante dos sais de prata, mas também podem ser encontrados aqueles que empregaram outros processos, como a gelatina de prata e a platinotipia (ambos os processos disponíveis a partir de 1873), colódio mate, a aristotipia (1868) e outros.

o termo na atualidade. Para serem usados como tal, as pessoas seriam forçadas a encomendar um número prodigioso desses cartões fotográficos – o que custaria uma fortuna. Em 1862, a moda sugeria que cada jovem oferecesse e recebesse fotografias dos parentes, dos pretendentes amorosos e dos amigos, a fim de formar sua coleção. O autor (*idem*) conta, inclusive, que os cartões, muitas vezes, eram autografados na sua parte inferior, logo abaixo da imagem, para serem distribuídos aos clientes, por pessoas proeminentes, como políticos, reverendos, atores e bailarinos. Já em minha pesquisa, tenho visto muito poucos exemplares em que a assinatura e ou a dedicatória figurem na frente do cartão. De acordo com Mariana de Aguiar Ferreira Muaze (2006), esses retratos também eram usados “com fins de apresentação, como fez Elisa Ribeiro de Avellar [...] para apresentar o futuro noivo ao irmão José Maria [...]: ‘receberás quase ao mesmo tempo uma cartinha do meu querido Luiz mandando-te o retrato dele’”¹⁹¹ (MUAZE, 2006, p, 230).

Ao longo da década de 1860, a cartomania (como é chamado o gosto pelos cartões fotográficos) se alastrou pelos quatro continentes. Se nos primeiros anos, após seu advento, eles eram dispostos sobre bandejas (e similares)¹⁹² colocadas sobre aparadores, nos *halls* de entrada das casas, por volta de 1860, eles migram para os álbuns criados para agrupá-los. Além dos retratos de amigos e familiares, tornou-se moda colecionar *cartes-de-visite* de celebridades, que podiam ser aristocratas, políticos proeminentes, poetas, artistas cênicos,¹⁹³ etc. Segundo Beaumont Newhall (1982), após o falecimento do príncipe consorte da Inglaterra (marido da Rainha Vitória), foram vendidos 70.000 retratos do falecido, em apenas uma semana. Abraham Bogardus, um daguerreotipista veterano, recorda, em 1884, a moda do *carte-de-visite*: “Era uma coisinha: um homem de pé, de corpo inteiro, ao lado de uma coluna canelada, sendo que a cabeça tinha o dobro do tamanho da cabeça de um alfinete. Eu ri daquilo e me ocorreu que eu deveria, num futuro

¹⁹¹ Carta de Elisa Velho de Avellar ao irmão José Maria Velho de Avelar. Rio, 5 de setembro de 1884 (*apud* Muaze, 2006).

¹⁹² Em *Os Maias*, Eça de Queirós (1958) constrói uma cena, em que o foco de atenção de um personagem é, justamente, uma salva de prata repleta de retratos de ex-namoradas de Carlos, o protagonista: “impaciente, curiosa, ela percorreu os quartos, miudamente, até à alcova do banho; leu os títulos dos livros, respirou o perfume dos frascos, abriu os cortinados de seda do leito... Sobre uma cómoda Luís XV havia uma salva de prata, trasbordando de retratos que Carlos se esquecera de esconder, a coronela de hussardos de amazona, Madame Rughel decotada, outras ainda. Ela mergulhou as mãos, com um sorriso triste, na profusão daquelas recordações... Carlos, rindo, pediu-lhe que não olhasse «esses enganos do seu coração». (p. 324).

¹⁹³ Queirós (1958), descrevendo o quarto do personagem Dâmaso, faz menção à uma coleção de “retratos de Cantoras”, encaixados na moldura de um “dispendioso espelho” (p. 382).

próximo, produzir um milhar deles por dia¹⁹⁴” (*apud* NEWHALL, 1982, p. 64).

O *carte-de-visite* hoje não é um item tão raro, considerando que foi produzido aos milhões, durante a segunda metade do século XIX. No mercado internacional, são disponibilizados milhares desses cartões, por valores muito razoáveis. Eles são muito encontrados atualmente em feiras de antiguidades, nos mercados das pulgas de grandes cidades, além de, inclusive, serem oferecidos em portais virtuais de venda, como o *Ebay* e o *Mercado livre*. No entanto, o mesmo não ocorre dentro do mercado nacional que oferece um número restrito e por valores bem mais elevados. Este número pode ser justificado por uma suposta produção fotográfica reduzida, em nosso país, durante o séc. XIX. Ferreira de Andrade (2004, p.4) afirma que

Embora a fotografia brasileira do século XIX tenha alcançado excelente nível de qualidade, sua produção é incomparável, em termos quantitativos, com aquela de outros países onde a situação econômica e social era mais favorável, possibilitando o seu consumo a maiores camadas da população.

2.1 Possíveis funções dos cartões fotográficos

Em 1852, Natalie Herzen escreve ao seu primo, Alexander

Olhando para as suas cartas, para o seu retrato, pensando nas minhas cartas, na minha pulseira, desejei poder pular cem anos e ver qual seria o destino desses objetos. As coisas que foram para nós relíquias sagradas, que nos curaram, corpo e alma, com as quais conversamos e que, em certa medida, nos substituíram em nossa ausência; todas essas armas com as quais nos defendemos, o que será delas quando nos ausentarmos? A sua virtude, a sua alma, permanecerão nelas? Elas vão despertar, elas vão aquecer algum outro coração, elas contarão a nossa história, a dos nossos sofrimentos, do nosso amor, elas ganharão a recompensa de uma única lágrima? Quão triste eu me sinto quando imagino que seu retrato um dia vai estar, anônimo, pendurado no escritório de alguém, ou que uma criança talvez brinque com ele, quebre o vidro e apague os traços.

Herzen, 1852¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Do original: “It was a little thing: a man standing by a fluted column, full length, the head about twice the size of the head of a pin. I laughed at that, little thing I should at a day not far distant be making them at the rate of a Thousand a day.”

¹⁹⁵ Fonte: HENISCH, Heinz K.; HENISCH, Bridget Ann. *The Photographic Experience, 1839–1914: Images and Attitudes*. University Park: Penn State University Press, 1994 (p. 4-5). Do original: “Looking at your letters, at your portrait, thinking of my letters, of my bracelet, I have wished I could skip a hundred years and see

Em sua carta confessional, Natalie expressa o desejo de que vestígios de sua história, assim como a do seu estimado primo, sejam conservadas, preservando, dessa forma, a memória afetiva de ambos. Ela teme que no futuro o retrato de Alexander se torne a representação de um indivíduo anônimo, e que os traços do seu amado sejam apagados. Natalie se refere a objetos íntimos (dela e de seu primo), como sagrados, por estarem imbuídos de afeto, e teme pela inevitável desvinculação, no futuro, entre objeto e significado pessoal. E como resultado da descrença na preservação de suas memórias, ela se entristece. Ela, como tantos outros, deseja ser lembrada – e mais, especificamente pelo amor que alimenta pelo primo.

Parece legítimo que cada indivíduo sonhe com as memórias de si, a serem consultadas no futuro por seus descendentes e, claro, por ele mesmo. E para realizar esse desejo existe o retrato – imagem (independentemente da linguagem, da técnica e do suporte usado) representativa de singularidades de um sujeito.

Enquanto retratos, que são, os cartões fotográficos são dotados de diversas funções fundamentais, como, por exemplo, a de fixação e preservação da memória identitária.

what their fate would be. The things which have been for us holly relics, which have healed us, body and soul, with which we have talked and which have some extent deputized for us to each other in absence; all these weapons with which we have defended ourselves, what will they be when we are gone? Will their virtue, their soul, remain in them? Will they awaken, will they warm some other heart, will they tell the story of us, of our sufferings, of our love, will they win the reward of a single tear? How sad I feel when I imagine that your portrait will one day hang unknown in someone's study, or that a child perhaps will play with it, and break the glass and efface the features”.



Figura 23: Justiniano José de Barros. Frente e verso de carte-de-visite de Maria Joaquina da Costa Botelho de Magalhães e filhas, 1867.¹⁹⁶

Meu adorado Benjamin / tuas inocentes e amadas filhinhas, tua muito saudosa esposa vão visitar-te; abraçando-te rogão-te que voltes quanto antes ao seio da tua família do qual fazes a maior e única felicidade. Tua esposa e verdadeira amiga que muito te ama Maria Joaquina da Costa Botelho de Magalhães.

De corpo inteiro, sentada em posição de $\frac{3}{4}$ à direita, com o rosto na posição frontal e com o olhar fixado na câmera, Joaquina carrega Adozinda (com cinco meses) no colo e é ladeada por Aldina (sua filha de três anos). O retrato (FIG. 23) foi encomendado para ser enviado a Benjamin Constant (o marido de Joaquina), que, sem ter presenciado o nascimento da filha mais jovem, estava na Guerra do Paraguai.

Mariana de Aguiar Ferreira Muaze (2007) aponta um aspecto interessante na dedicatória da foto. Ao dizer ao marido que ela, junto com as filhas, ia visitar o marido, fica implícito que, assim como outras pessoas do seu tempo, Joaquina entendia a representação fotográfica “como espelho do real” e capaz de produzir “sensação de presença dos retratados naquele que a vê e recebe.” Ou seja, no caso específico desse retrato, ele iria produzir esse efeito sobre o marido ausente – o que, provavelmente, terá ocorrido. A

¹⁹⁶ Cortezia do Museu Casa de Benjamin Constant, Rio de Janeiro.

autora, ainda, localiza mais uma possível função associada aos cartões fotográficos – a “de atualizar afetos e sentimentos [...] exacerbados pela longa distância” (MUAZE, 2007, p. 179).



Figura 24: Homisch L. István. *Cabinet portrait de senhora segurando retrato e jornal*, Arad, Romênia, s/d.¹⁹⁷

Se no caso do *carte-de-visite* da família de Benjamin Constant, o ente amado (o marido) está ausente, no *cabinet portrait* romeno (FIG. 24), a senhora retratada traz, para junto de si, representações de três entes ausentes (supostamente queridos). Sua mão esquerda segura o retrato de uma menina, enquanto, sobre a mesinha, estão dispostos o de um homem (um padre?) e o de uma mulher. O gesto afetivo de fazer com que, através de uma representação, um indivíduo ausente compareça em determinado retrato foi verificado em outros cartões consultados, e chama atenção para a vocação substitutiva do retrato.

No conto de autoria de Machado de Assis – importante e persistente produtor de

¹⁹⁷ Acervo do Muzeul Național al Banatului, Timișoara. Foto nossa.

retratos textuais¹⁹⁸–, intitulado “D. Benedita: um retrato”, o autor descreve a cena em que o personagem Eulália, que alimenta um amor secreto, vai de encontro ao *carte-de-visite* do seu amado.

E satisfeita de si, antes de dormir, puxou uma certa gaveta, tirou uma caixinha, abriu-a, e aventou um cartão de alguns centímetros de altura, - um retrato. Não era retrato de mulher, não só por ter bigodes, como por estar fardado; era, quando muito, um oficial da marinha. Se bonito ou feio, é matéria de opinião. Eulália achava-o bonito; a prova é que o beijou, não digo uma vez, mas três. Depois / mirou-o com saudade, tornou a fechá-lo e guardá-lo (ASSIS, 1998, p. 353-4).

Nessa narração, mais que sinalizar o caráter representativo do retrato (ou seja, o retrato como representante do referente), Machado de Assis o trata como um substituto do mesmo, na medida em que a imagem é usada para suprir / fazer as vezes / ou exercer as funções do ente amado na sua ausência.

De forma muito similar ao caso de Eulália, ocorre com o personagem Bom-Crioulo¹⁹⁹, de Adolpho Caminha (2007²⁰⁰), que, apaixonado pelo grumete Aleixo, acaba estabelecendo uma relação mágico-obsessiva com o retrato²⁰¹ do seu amado – um

amuleto inestimável acompanhava-o a toda parte. Durante o dia mesmo, ele sacava-o fora do bolso e punha-se numa contemplação mística, num vago enleio ideal, a olhar o retrato de Aleixo, como se daquele cartão inanimado e frio lhe pudesse vir um raio de amor, um luar de esperança...

Achava-o muito parecido com o original, oh! Mesmo muito... os olhos, a boca, o sorriso, o nariz..., tudo! Como é que se podia, num momento, copiar assim as feições de uma criatura! Era ele, exatamente o Aleixo!

E ficava admirado, ficava idiota, perdia a cabeça, quando seus olhos caíam sobre o pequeno “registro” [...] Ria-se, às vezes, para ele, sem que ninguém visse, retirado para um canto obscuro, longe dos outros” (CAMINHA, 2007, pp. 112-3).

¹⁹⁸ Para citar apenas *Dom Casmurro*, menciono a série de ricos retratos (de José Dias, do Tio Cosme e de Dona Glória), apresentados nas primeiras páginas do romance (2008, pp. 11-15). Ele também constrói, entre outros, um magnífico retrato de Escobar, o novo colega de seminário, que acabará se tornando o grande amigo do personagem (2008, p. 81-82).

¹⁹⁹ Do romance homônimo, datado de 1895. Segundo Mauad (1997), nessa época, quando já havia mais de trinta fotógrafos trabalhando com endereço fixo na Corte, e entre eles era possível encontrar algum que pudesse produzir retratos a baixo custo.

²⁰⁰ Trata-se de uma edição artesanal e sem data (impressa) de publicação, mas o editor informou-me tratar-se de edição datada de 2007.

²⁰¹ Uma miniatura (provavelmente, um *carte-de-visite*) que “representava o grumete em uniforme azul, perfilado, teso, com um sorriso pulha descerrando-lhe os lábios, a mão direita pousada frouxamente no espaldar de uma larga cadeira de braços, todo meigo, todo *petit-jesus...*” (CAMINHA, 2007, pp. 112-3).

Retornando ao universo Machadiano, prestemos atenção à descrição, através da voz de Bentinho (protagonista de *Dom Casmurro*), do *carte-de-visite* de Escobar, amigo do personagem: “Era uma bela fotografia tirada um ano antes²⁰². Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade” (Assis, 2008, p. 155). O mesmo retrato que lhe falou “como se fosse a própria pessoa” (2008, p. 154).

Além de descrever um identificável *carte-de-visite*, Machado de Assis comenta a verossimilhança e a qualidade substitutiva tão atribuída ao retrato (que lhe falou “como se fosse a própria pessoa”. Diferentemente de outros escritores oitocentistas, como Charles Baudelaire e Flaubert, que repudiavam o retrato fotográfico, o autor brasileiro se mostrava afeito a essa prática – tão contemporânea! – e, não só se deixou fotografar repetidas vezes²⁰³, como comentava, amiúde, o retrato fotográfico, em seus textos, de forma sempre favorável ao gênero.

Miriam Moreira Leite corrobora nossa hipótese sobre a vocação substitutiva do retrato, ao afirmar que

fotografias recuperam a presença dos ausentes. Foram encontradas inúmeras fotografias de família em que o retrato do ente desaparecido comparece à fotografia²⁰⁴, comprovando uma das formas pelas quais ela substitui a memória. (LEITE, 2001, p. 161).

Retornando ao retrato romeno (FIG. 24): além da presença dos três retratos dentro do retrato, há outro elemento bastante instigante – com sua mão direita, a mulher segura um jornal. Posar com um livro na mão era um dos recursos mais usados, por aqueles que desejavam associar sua imagem à ideia de erudição; mas posar segurando um jornal era (de acordo com minha pesquisa) muito pouco frequente. Apesar da raridade, eu já tinha visto alguns (poucos²⁰⁵) retratos de indivíduos oitocentistas (no caso, homens) posando como se estivessem lendo jornal. Mas, o que se vê nesta foto (FIG. 24) é o estabelecimento da relação entre os retratos e o jornal (o lugar da notícia e um dos símbolos da modernidade). É como se a retratada estivesse associando alguma notícia específica

²⁰² Em 1871.

²⁰³ De acordo com a pesquisa de Hélio Seixas Guimarães (2008), são conhecidos 24 retratos fotográficos de Machado – número prodigioso para o século XIX.

²⁰⁴ Como no retrato romeno (FIG. 24).

²⁰⁵ Um deles representa o presidente Lincoln lendo um jornal.

aos retratos, ou, pelo menos, ao retrato que ela segura com a mão esquerda.

Enquanto isso, no Brasil imperial os jornais já noticiavam o que de mais fascinante pudesse estar ocorrendo ou prestes a acontecer. E importantes periódicos como *O Gosto* ajudavam a levar a notícia para, inclusive, fora da corte, onde os súditos da coroa aguardavam para serem atualizados sobre as novas tendências em moda (por exemplo). E assim, se passou por ocasião (1843) do casamento de Pedro II:

Os últimos navios têm trazido novas e modernas fazendas de gosto para as principais lojas, que as vão subdividindo, a rua da Quitanda se enfeita e a do Ouvidor se remexe. Antes deste dia tudo são incertezas [...] depois não haverá dúvidas, o figurino será dado pela Imperatriz. O que se nota nas senhoras, nota-se nos homens e a profusão e confusão de modas da corte será tal, que fará perfeito contraste com a confusão e profusão de modas hão de vir do campo ostentar entre nós as galas de seu brilhantismo nas festas noturnas... Damos parabéns aos senhores da cidade, que têm boas relações com pessoas do campo. Oh! Não lhes hão de faltar numerosas companhias (crônica publicada no jornal *O Gosto*, 1843 *apud* MAUAD, 1997, pp. 209-11).

Tendo aberto um parêntese para um breve comentário sobre a importância do jornal no século XIX, regressemos ao nosso objeto de pesquisa, com mais um exemplo de associação entre o retrato e os laços afetivos.



Figura 25: Fotografia e modelos não identificados. Frente e verso de colagem de dois *cartes-de-visite* (sendo um colado no verso do outro). Itália, c. 1870.²⁰⁶

²⁰⁶ Coleção LHV.

Quando, há algum tempo, este objeto (FIG. 25) chegou a mim, fiquei incomodado pelo fato de as duas fotos estarem coladas (uma contra o verso da outra), e tive o ímpeto de separá-las. Peguei um estilete e, quando ia começar a fazer a “cirurgia”, me ocorreu que eu não tinha esse direito. Trata-se de dois retratos da década de 1870, e é de se supor que os retratados tenham formado um casal. Os dois cartões foram recortados em forma ovalada²⁰⁷ – o que coincide com o formato²⁰⁸ original da imagem do homem retratado, e que repete um dos formatos clássicos de retratos pictóricos e, inclusive, de camafeus. O rito de se colar (fundir) as duas fotos pode ser interpretado como uma forma de simbolizar a eternização da aliança afetiva entre os representados.

Tendo comentado alguns casos de funções afetivas que podem ser associadas aos cartões fotográficos, veremos outros tipos de cartões, que podem assumir diferentes funções (sociais, comerciais, políticas, científicas, etc.).

²⁰⁷ “Em termos gerais, o ovo é um símbolo de fertilidade e de eternidade e, normalmente, carrega associações puramente positivas como o renascimento, a renovação, a transformação, o divino, a sabedoria e a riqueza. É considerado um dos primeiros símbolos religiosos de modo que no Cristianismo representa a ressurreição. Não obstante, o sol e a lua também são frequentemente associados com os ovos celestes de Ouro e Prata, respectivamente, como no Templo Inca de Coricancha, na cidade de Cuzco, visto que no local há uma placa de ouro ovalada que simbolizam o sol e a lua”. Fonte: Dicionário de Símbolos: significado dos símbolos e simbologias. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/ovo/>; acesso em: 14 jan. 2018.

²⁰⁸ Um padrão que identifico como característico da década de 1870 seria, justamente, o retrato de busto em formato oval.



Figura 26: Olindo Belém. *Cabinet portrait de Guimarães Passos e do Governador Augusto de Lima*, Belo Horizonte, 1ª década do século XX.²⁰⁹

O *cabinet portrait* de Guimarães Passos e Augusto de Lima (FIG. 26) demonstra que os retratos apresentados nos cartões fotográficos nem sempre têm o caráter de recordação familiar e/ou afetiva. Guimarães Passos foi jornalista e poeta e, como tal, passa a ocupar a cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras em 1896, onde permanece até 1909, quando falece, aos 42 anos²¹⁰. Augusto de Lima, amplamente conhecido como político, também se dedicou à poesia e, na Academia Brasileira de Letras, “foi o segundo ocupante da Cadeira 12, eleito em 5 de fevereiro de 1903, na sucessão de Urbano Duarte”, e tomou posse “em 5 de dezembro de 1907”²¹¹. Considerando a atividade de ambos

²⁰⁹ Coleção LHV.

²¹⁰ Fonte das informações: <http://www.academia.org.br/academicos/guimaraes-passos/biografia>; acesso em: 02 nov. 2015.

²¹¹ Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/augusto-de-lima>; acesso em: 02 nov. 2015.

e a brochura no colo de Lima, somos levamos a considerar a possibilidade de o retrato ter sido tirado por ocasião da nomeação ou da posse do mineiro à cadeira da Academia. Configura-se, dessa forma, um cartão fotográfico comemorativo de uma conquista de uma posição sociocultural.



Figura 27: Fotografia não identificado. *Paul Grimmelsmann Amateur Komiker* [Paul Grimmelsmann, comediante amador], Alemanha(?), c.1900.²¹²

Já a FIG. 27 é um exemplo de *cabinet portrait* usado para a apresentação do trabalho de um artista. É intrigante o fato de um comediante, que se diz amador, encomendar um cartão para divulgar o seu *hobby*. Se o seu objetivo não é profissional, por que investir na divulgação? No séc. XIX, o custo de uma fotografia era elevado! De qualquer forma, pode-se notar que o rapaz é muito jovem e, talvez, a sua intenção fosse divulgar sua atividade, a fim de se profissionalizar... O *cabinet* do jovem Paul é composto pela montagem, na horizontal, de três fotografias, e pode ser comparado ao atual *composite*²¹³, usado por modelos profissionais, que é deixado em agências publicitárias, como forma de apresentar atributos (rosto, estrutura corporal e postura) e habilidades do profissional. Assim como nos atuais *composites*, o cartão de Paul é montado a partir de um retrato de

²¹² Coleção LHV.

²¹³ Montagem de três ou quatro fotos, usada como cartão de apresentação.

busto (que valoriza o rosto) e dois retratos de corpo inteiro, em que o jovem varia o figurino, a pose, e a expressão facial. É usado o mesmo pano de fundo nas três fotografias – um painel característico dos cartões fotográficos, representando uma balaustrada, uma coluna e uma cortina drapeada.

Na coleção *Thereza Christina Maria*, dentro do acervo da Biblioteca Nacional, existe um álbum de *cartes-de-visite* que pertenceu a Dom Pedro II. O objeto reúne 100 retratos produzidos na década de 1860 – em sua maioria de políticos, generais e grandes personalidades do cenário norte-americano. Com encadernação luxuosa, como costumavam ser os álbuns da época, tem gravado na capa, em ouro, o nome do nosso imperador. Na terceira página, a dedicatória "H. J. M. Dom. Pedro Segundo, emperor of Brazil. This album is most respectfully offered by E. Anthony, New York". Este seria um exemplo em que o retrato (na realidade, uma coleção deles) é oferecido como forma de estreitar laços políticos entre duas nações, sem qualquer implicação de cunho pessoal e afetivo. Certamente, haverá outros casos como esse, e parece importante que se faça constar a existência desse tipo de finalidade.

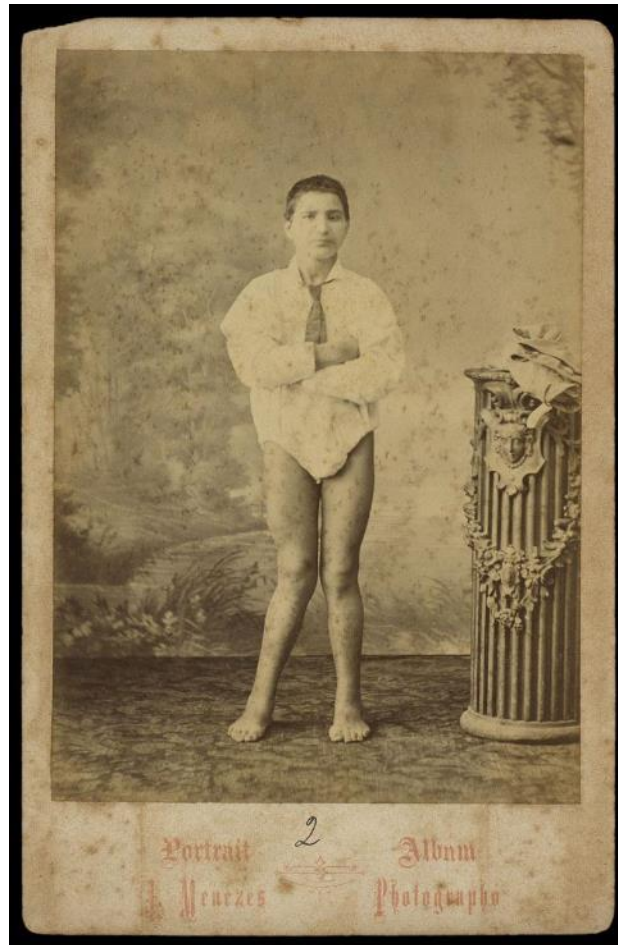


Figura 28: J. Menezes. [*Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação: portrait 2*], *Cabinet portrait*, [188-].²¹⁴

No século XIX, o pano de fundo podia chegar a ser empregado de forma tão indiscriminada, que diante do *cabinet portrait* (FIG. 28), representando um rapazinho de pernas à mostra, que pretendia ilustrar, na década de 1880, um caso de malformação congênita, pode deixar dúvidas sobre a finalidade científica da fotografia, dado o tratamento estetizante empregado no registro do caso clínico. O que, hoje, pode soar como eufemismo, pode ser justificado pelo costume, da época, de se deixar retratar dentro dessa espécie de cenário; e como era esse o senso comum, assim também foram concebidas outras fotografias médicas realizadas no estúdio fotográfico de João Xavier de Oliveira Menezes (autor da foto desse rapazinho). De forma menos ornamental que Menezes, na década de 1860, o fotógrafo Christiano Junior fotografou, para a classe médica da corte, pacientes com hipertrofia dos órgãos genitais, entre outras deformidades.

²¹⁴ Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional. Imagem disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/369>; acesso em: 18 nov. 2016.



Figura 29: Magrin. Carte-de-visite de homem inominado. Constanța, Romênia, s/d.²¹⁵

Ainda cabe trazer outro exemplar de *carte-de-visite* que foge ao habitual. Neste caso (FIG. 29), além de a fotografia ter recebido uma marca d'água (vide detalhe, onde se lê: "Căile Ferate Române"²¹⁶, em torno das iniciais "CFR" e as anotações (Seria 1ª / Nº 2750 / Nº3131), sobre a imagem há quatro perfurações, sendo que uma delas ainda resguarda um ilhós metálico. Tanto as anotações quanto as perfurações sugerem que o cartão tenha sido arquivado em um fichário, e o carimbo da empresa ferroviária, aliado às anotações e perfurações, levam à compreensão de que o cartão deve ter sido usado como identificação empregatícia do retratado – dado que amplia as já conhecidas funções dos cartões fotográficos, com mais esta alternativa: a da identificação empregatícia.

Após terem sido demonstradas algumas funções (substitutiva do referente, símbolo de aliança afetiva, celebratória de uma conquista de posição cultural, meio de divulgação de ofícios, documento para uso científico, documento de identificação profissional, etc.), interessa investigar sua função social.

Para Fabris (2004), os cartões fotográficos são indissociáveis de suas funções so-

²¹⁵ Imagem disponível em: <http://www.ebay.com/itm/Romania-Magrin-Royal-Court-Photograph-CDV-XIX-Century-CFR-Employed-Constanta-/390986363585?hash=item5b089a72c1:g:cNgAAOSwj0NUdRyV>; acesso em: 03 jan. 2017.

²¹⁶ Um amigo romeno conseguiu decifrar o carimbo, e explicou que a *Căile Ferate Române* é a principal empresa ferroviária de passageiros estatal da Romênia.

ciais. Em um contexto histórico em que o gênero retrato começa a ser questionado, frente às mudanças de rumo e de função que afetam a arte moderna, esse mesmo século XIX assiste a uma progressiva necessidade de autorrepresentação do sujeito²¹⁷, “em consequência da crescente necessidade de personalização da burguesia” (FABRIS, 2004, p. 28). A fotografia impulsiona de forma decisiva esse desejo de autorrepresentação burguês, que vai além do intento de fixar traços psicológicos do indivíduo, e que visa, sobretudo, fixar a imagem de sucesso alcançado graças ao esforço pessoal (dado que difere o burguês de um membro da nobreza). Exatamente por essa diferença, mesmo que o retrato burguês se baseie em convenções do retrato aristocrático, os dois objetos diferem em termos de função social. Enquanto o retrato do aristocrata visa sua inscrição na galeria de antepassados, o do burguês “se configura como o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador” (FABRIS, 2004, p. 29).

No salão de pose, o modelo irá desempenhar um papel predefinido, através da escolha de uma (ou mais) pose que indicará a tipificação (os estúdios costumavam disponibilizar catálogos com exemplos de pose). Aliada à pose, a ambientação cenográfica auxiliava na configuração do signo de integração social. De acordo com Fabris (2004), “nesse contexto de construção de uma identidade social, acessórios e cenários não devem ser analisados em termos de ilusão realista e nem mesmo como busca de efeitos plásticos” (FABRIS, 2004, p. 30). Sim, pois sua real esfera de ação se refere à simbologia social, em que os brasões aristocráticos são substituídos pela cenografia, pose e figurino (FABRIS, 2004).

Maria Inez Turazzi (1995) esclarece que, mais do que posicionar-se diante da câmera com o objetivo de ser retratado, o ato de posar ganha um novo significado na sociedade francesa da segunda metade do século XIX,

²¹⁷ Demanda que se torna clara a partir da ciência de que o indivíduo estava, naquele momento, experimentando uma autoconsciência sem precedentes na história. E essa autoconsciência produzia a necessidade de autorrepresentação. Charles Taylor (2011) entende que a individuação (processo através do qual um indivíduo se torna consciente de sua individualidade) do sujeito moderno começa a se delinear no final do século XVIII, sinalizando as singularidades individuais. Sob esta perspectiva, cada um tem um caminho original a ser percorrido e não convém ao sujeito buscar modelos externos a ele. “Essa ideia foi tremendamente influente. A individuação expressiva tornou-se um dos pilares da cultura moderna. Tanto que mal a percebemos, e achamos difícil aceitar que seja uma ideia tão recente na história humana e teria sido incompreensível em épocas anteriores” (TAYLOR, 2011, p. 482). Esse processo se deu a partir da cisão com Deus, quando o indivíduo começara a se sentir individual, social e politicamente livre para pensar de acordo com sua razão (faculdade que nos permite operar sobre os conceitos abstratos). De acordo com Sabrina Sedlmayer (2011), teria sido a partir dessa cisão que a individualidade colada à ideia de sujeito foi internalizada.

associando-se à própria universalização da fotografia após o seu descobrimento. A pose, então, passa a ser sinônimo de ‘postura estudada’, ‘artificial’ e – o que é sugestivo – confunde-se, em sentido figurado, com a ideia de ‘afetar uma atitude pretenciosa’. No jogo social que caracteriza o retrato fotográfico produzido no século XIX, posar passa então a representar a fabricação de um corpo em outro corpo (TURAZZI, 1995 *apud* Victor da ROSA, 2015, p. 128).

Para esse ritual de teatralização da identidade social, tudo havia sido detalhadamente idealizado por Disdéri, que recomendava tanto a tomada de corpo inteiro para valorizar o tipo social e a atitude do retratado, como elementos cênicos dotados de simbologias que agregassem valor na representação e auxiliassem o sujeito (modelo) a associar sua imagem aos ideais de estabilidade, distinção e legitimidade tão almejados pelas classes burguesas. Este ritual não representa somente um exercício de construção (idealização) da identidade social, mas, inclusive sua fixação (registro) para futuras verificações.

No entendimento de Fabris (2004), o sujeito que se dirige ao estúdio para encomendar seu retrato seria, a um só tempo, “pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo²¹⁸, singular e conforme às normas de uma comunidade” (FABRIS, 2004, p. 40). Dessa maneira, o *carte-de-visite* (um retrato) “torna-se uma fotografia de identidade graças à qual o indivíduo identifica a própria personalidade subjetiva e o grupo ao qual pertence” (Christian PHÉLINE *apud* FABRIS, 2004, p. 40). Nesse sentido, cumprindo a função de dupla identificação – do sujeito (enquanto unidade psicossocial) e do seu grupo social de referência, esses retratos podem ser entendidos com ferramenta de individuação e de ostentação de *status*.

Sobre tal necessidade de confirmação de status, Jean Duvignaud aponta uma diferença de estratégias usadas pela aristocracia e pela burguesia no uso da arte como instrumento político. De acordo com o autor, “as monarquias promovem a ‘arte da justificação’” (Duvignaud *apud* Lícius da SILVA, 2008, p. 105), através da qual valorizam o controle social. Por sua vez, a burguesia promove a “arte da confirmação,” de acordo com os valores inerentes a essa classe. O sociólogo ainda assinala a necessidade da burguesia, em períodos históricos de constituição classista, de confirmar seu *status* por intermédio das artes, para “firmar-se como situação social independente. A burguesia aspira confirmar a

²¹⁸ Membro de um grupo, na medida em que se conforma ao processo de tipificação sugerido pelo programa de Disdéri. Dessa forma, através da teatralização, o indivíduo demonstra sua pertença ao grupo social.

própria existência numa visão ordenada da vida” (Duvignaud *apud* Lício da SILVA, 2008, p. 105), e o retrato fotográfico usado como meio de produção dessa confirmação, mostrou-se eficaz.

No meu entendimento, os cartões fotográficos, muito mais que revelar singularidades do indivíduo, sinalizavam traços indicativos do pertencimento desse sujeito a determinado grupo social. O que estava sendo retratado (identificado) era o indivíduo enquanto tipo social, a partir dos ideais de distinção, estabilidade e respeitabilidade. Caso fosse interesse investigar a complexidade da individualidade do sujeito, os retratos teriam dado mais ênfase na fisionomia dos modelos, e teriam dispensado as poses pré-estabelecidas.

Abro um parêntese para uma breve discussão sobre a cultura da pose e supostas consequências na performance social da época. Corbin (1991) entende que a encenação de determinado repertório de poses nos estúdios fotográficos, assim como sua difusão através dos cartões fotográficos, acabou influenciando a gestualidade no cotidiano das pessoas, que passaram a prestar atenção no corpo (e em especial nas mãos) com novos olhos. Dessa forma, podemos concluir que os códigos extraídos de retratos pictóricos não só influenciaram a concepção dos retratos oitocentistas produzidos em estúdios fotográficos, como também acabaram interferindo no comportamento corporal fora dos limites do estúdio. Um fenômeno semelhante acabou influenciando no gestual de algumas gerações consumidoras da cultura de Hollywood, durante grande parte do século XX.

Agora, retornamos ao tópico que estava sendo discutido: a teatralização da identidade social. Silva (2008) corrobora meu raciocínio, observando que o programa de representação desenvolvido por Disdéri consistia em “uma forma de identificação visual e de particularidade; como representação estabelecida através de estereótipos já consolidados sobre o ‘ser’ burguês” (SILVA, 2008, p. 106). Assim, o modelo de Disdéri, por implicar padronização e nivelamento tipológico, inibia a expressão das individualidades.

Dessa forma, fica entendido que foram identificadas as seguintes funções sociais associadas aos cartões fotográficos:

- a do gesto inaugural da criação de uma nova linhagem em virtude do êxito de seu fundador (um burguês);

- a que se refere à construção de uma identidade social do retratado - processo em que os antigos brasões aristocráticos são substituídos pela cenografia, pose e figurino;
- a fixação da autoimagem associada aos ideais de estabilidade, distinção e legitimidade tão almejados pelas classes burguesas;
- a de ferramenta de individuação e de ostentação de *status*.
- a de sinalizar traços indicativos do pertencimento do sujeito a determinado grupo social.

Outras questões relacionadas ao programa de Disdéri serão tratadas no tópico “Estudo de caso: Disdéri e a descoberta da galinha dos ovos de ouro”, do capítulo “O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão (negócio).”

2.2 Aparência e conteúdo dos cartões fotográficos



Figura 30: D. L. Schröder Photograph. *Retrato de duas jovens: frente e verso do carte-de-visite*, Bremen, Alemanha, c. 1880 (data estimada).²¹⁹

²¹⁹ Coleção LHV.

Os dados essenciais, como nome, logomarca e endereço do estúdio costumavam figurar no rodapé do cartão, abaixo da fotografia, e, no verso do cartão e de forma mais chamativa, um número maior de informações, como premiações concedidas ao fotógrafo, número do negativo e prazo em que o mesmo estará disponível para futuras cópias. No entanto, verificamos a aplicação de outros padrões²²⁰, que estão relacionados com o período em que foram produzidos e com a intenção do fotógrafo. O cartão (FIG. 30) corresponde ao padrão que chamaremos de básico: uma foto (em formato retangular) colada sobre um cartão de papel de cor bege²²¹; abaixo da foto, em dourado, o nome e endereço do estúdio; emoldurando a fotografia, um friso dourado. No verso do cartão, o logotipo do estúdio, nome do fotógrafo, endereço e a informação “die platte bleibt zum nachbestellen aufbewahrt” [a placa²²² é mantida para novas encomendas].

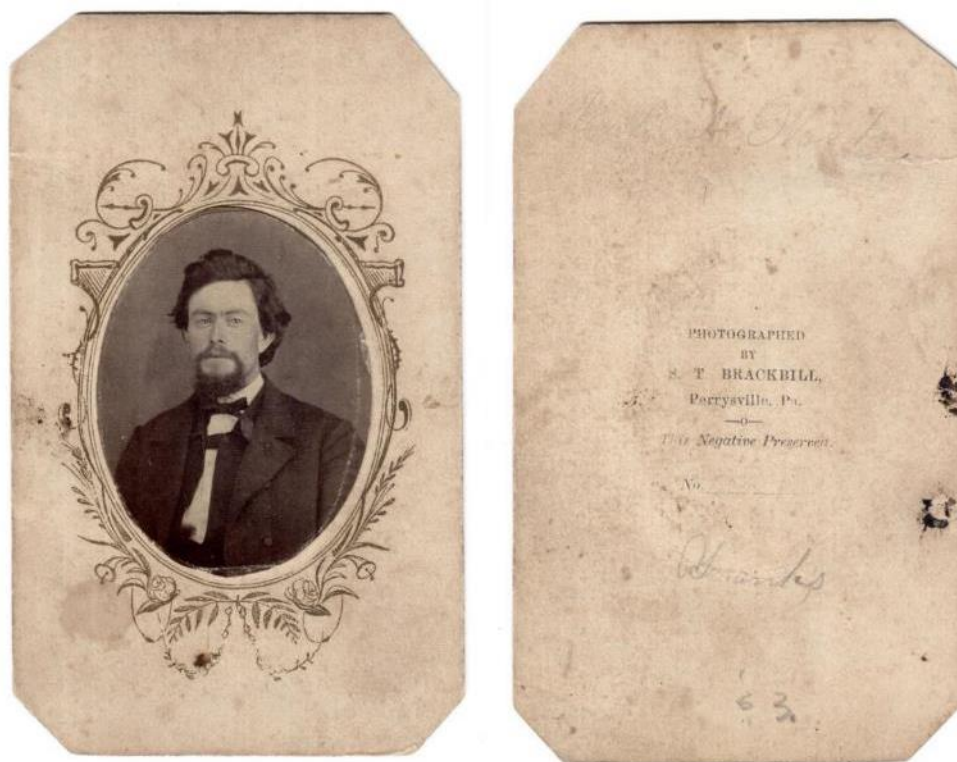


Figura 31: S. T. Brackbill. Frente e verso do *carte-de-visite* de homem não identificado, Perryville, Pensilvânia, EUA, c.1860.²²³

²²⁰ Em princípio, como será demonstrado ao longo da tese, quanto mais próximo do final do século XIX, mais informações vão sendo agregadas, como pode ser verificado, sobretudo, na Figura 100.

²²¹ Foram encontrados cartões fotográficos em que foram usados papéis coloridos, como cor de rosa, verde, azul, diversos tons de cinza, etc.

²²² O negativo de vidro.

²²³ Coleção LHV.

Ainda, como exemplo de cartão incomum²²⁵, é mostrado o *cabinet portrait* (FIG. 32), em que o próprio fotógrafo (Raymundo Pinto) apresenta os seus filhos. Trata-se de uma fotomontagem com inclusão de vinhetas, dedicatória e assinatura, sendo que o conjunto (texto e imagem) foi impresso fotograficamente. Outra particularidade desse cartão é a substituição do usual nome do estúdio, no rodapé do cartão, por uma vinheta em estilo *art nouveau*. Mais uma característica que foge ao padrão de normalidade é o fato de que a imagem fotográfica, propriamente dita, é quase quadrada. No canto inferior direito, a dedicatória: "Ao II.^{mo} Dr. João Pinheiro e sua Ex.^{ma} família, Inês de Castro, 28-11-1904". É importante lembrar que a data da dedicatória nem sempre coincide, necessariamente, com a da produção do cartão, que pode ter sido realizado anteriormente.



Figura 33: Estúdio C. Ede. Frente e verso de um *carte-de-visite* de Ansis(?) Schenewitz, Goldingen, Letônia, datado em 1903.²²⁶

²²⁵ Ele é incomum, principalmente, por não mostrar apenas uma fotografia, e sim uma fotomontagem. No caso de representações de grupo, normalmente optavam por apenas uma foto em que se reunia todo o grupo.

²²⁶ Coleção LHV.

Em minha pesquisa iconográfica, observo que, no decorrer da segunda metade do séc. XIX, os cartões fotográficos vão se tornando um meio explícito e ostensivo de divulgação da imagem do próprio fotógrafo (ou do seu estúdio). Se os primeiros *cartes-de-visite* recebem uma discreta “assinatura”²²⁷ (impressa) de seu autor, com os anos, essa assinatura vai ganhando mais destaque no verso dos cartões; sendo que, a partir da década de 1880²²⁸, os cartões passam a ser cada vez mais ricamente ornamentados; alcançando o máximo da visualidade ornamental, no *fin-de-siècle*, quando as ilustrações *art nouveau* passam a figurar no verso dos cartões. A FIG. 33 é um desses exemplares, em que a imagem representativa do estúdio compete com a imagem do retratado. Nela, o fotógrafo se diz “fotógrafo-artista” (título almejado por fotógrafos ao longo do século XIX) e, como era frequente, o estúdio fotográfico é denominado “atelier.” Há muitos casos, em que a logomarca do profissional era composta por um desenho de uma câmera figurando ao lado de uma paleta e de pincéis²²⁹. Como já foi discutido no primeiro capítulo desta tese, a questão da aceitação da fotografia como meio de expressão artística enfrentou sérias resistências ao longo do século XIX – o que torna compreensível a insistência de muitos fotógrafos em se autodenominarem artistas. Enfim, acabou se tornando comum designar-se “fotógrafo-artista”, como C. Ede – Goldingen, autor do *carte-de-visite* (FIG, 33).

O termo “atelier” (usado no *carte-de-visite* produzido pelo estúdio de C. Ede – FIG. 33) é de origem francesa e significa, basicamente, “oficina”. Três exemplos de seu uso: *atelier de peinture*, *atelier de couture* e *atelier mécanique* [ateliê de pintura, ateliê de costura e oficina mecânica]. No Brasil, o termo ateliê está especialmente ligado ao espaço de trabalho de artistas visuais, mas também é usada a expressão “ateliê de costura”. No século XIX, era recorrente o uso do termo “atelier” para denominar estúdios fotográficos, e, algumas vezes, sem o esperado complemento “de photographie” (*atelier de photographie*). Inclinado a interpretar este uso como forma de referenciar as artes visuais, consultei (entre outros conhecidos) o embaixador belga, estudioso de idiomas neolatinos, Anthonius de Vries, sobre o assunto, e ele disse discordar com a ideia de as-

²²⁷ Logotipo.

²²⁸ Segundo assinala Alain Corbin (1991), teria sido a partir desta mesma década (1880) que a decoração do interior burgês passa a ter sua decoração exacerbada. Ou seja, a onda ornamentalista verificada nos cartões dialoga com a saturação da decoração do interior burguês.

²²⁹ Vide FIG. 66.

sociação entre “atelier” e arte. Dessa forma, não sei explicar a razão de determinados fotógrafos terem adotado o termo (avulso) “atelier” para se referirem ao seu espaço de trabalho. Em seu texto, o fotógrafo Nadar (1900) faz uso frequente de tal termo, referindo-se ao seu próprio estúdio. Por outro lado, usando a denominação com a especificação completa, foram localizados (entre outros) o "Fotografi-atelier" [atelier fotográfico] dos suecos J. Liljekvist & Hagberg, que trabalhavam na cidade de Sundsvall, e o "Fotografisches Atelier" [atelier fotográfico] de F. v. Kowalewski, em Riga, capital da Letônia.

Além da palavra francesa “atelier” (com ou sem o complemento “fotográfico”), a denominação “gallery” também foi muito empregada. Dois exemplos do uso da designação “gallery”, na Inglaterra e nos EUA (de acordo com versos de *cartes-de-visite*): a “Gallery of Photography” de P. M. Laws, que funcionava na cidade inglesa de Newcastle upon Tyne, e a estadunidense *Stuber’s Photographic Gallery*, de Louisville. A mesma denominação (galeria) também foi adotada no Brasil, por fotógrafos como Insley Pacheco.

É possível que houvesse uma indefinição sobre a forma mais adequada de designar o espaço de trabalho dos fotógrafos, pois, além dos termos *atelier*, *gallery* (ou galeria, no Brasil) e atelier fotográfico (em diferentes idiomas), também foram localizados estabelecimentos (na Inglaterra e nos EUA) que receberam a denominação “studio” (como o *Studio Genelli*, de St. Louis), e, como forma explícita de associar o ofício fotográfico às artes visuais, as seguintes fórmulas: “Art Studio”²³⁰ (como o *The Art Studio of C. Eisenhardt*, de Detroit) e “Fine Art Studio”²³¹ (adotado, por exemplo, pelo fotógrafo Charles H. Wood, da cidade inglesa de Tiverton).

²³⁰ Ateliê de Arte.

²³¹ Ateliê de Belas Artes.



Figura 34: M. Thomas. *Cabinet portrait de rapaz não identificado*, Shamokin, Pensilvânia, c.1890 (data estimada).²³²

Apesar de ser muito comum associar os cartões fotográficos a determinado tipo de composição e cenografia (figura, cadeira, coluna, painel pintado ao fundo, balaustrada e cortina drapeada), há uma infinidade de soluções, mais ou menos originais. Sobre a sisudez das poses²³³, pelo que tenho verificado, parece ser, sim, uma característica recorrente, no entanto, podemos verificar que também há retratos de pessoas esboçando um sorriso ou, ainda, modelos fazendo molecagens. De qualquer forma, a FIG. 34 pretende

²³² Coleção LHV.

²³³ De acordo com West (2004), retratos oitocentistas “frequentemente projetavam uma imagem sombria, e frequentemente incluíam gestos, adereços ou poses que remetiam à sabedoria superior, inteligência ou gravidade atribuída aos retratados”. Do original: “Frequently they projected a sombre image, and they often included gestures, props, or poses that redolent of superior wisdom, intelligence, or gravity attributed to their sitters].

ilustrar a ideia do cartão fotográfico típico²³⁴, tão reconhecível.

Ao mesmo tempo em que é típico, me parece muito singular. O retrato (FIG. 34) reúne uma profusão de elementos sígnicos e demanda observação cuidadosa para se tentar estabelecer uma relação entre eles. A pose²³⁵ é algo dinâmica para a época, envolvendo o braço flexionado para trás das costas, uma ligeira torção do tronco, a cabeça em meio perfil, uma das mãos (em posição incomum) segurando algo que lembra um livro, já a outra, inexplicavelmente, segura uma tapeçaria. O painel de fundo parece se projetar para o primeiro plano, onde a representação de um toldo dá a impressão de estar sobre a cabeça do jovem e, como se não bastasse, nos deixa confusos sobre ele estar no interior ou exterior de uma sala. A propósito deste tipo de painel pintado, tão usado em retratos fotográficos oitocentistas, em seu manual *The History and practice of the Art of Photography*, Snelling (1849, p. 41) adverte

Um efeito muito agradável pode ser obtido em retratos, através do posicionamento de uma gravura ou outra imagem qualquer, atrás do modelo – no caso de pinturas, evitem aquelas em que predominam os tons quentes e tintas brilhantes. O tema da imagem de fundo pode ser adequado ao gosto ou à ocupação do retratado. Isso confere interesse ao retrato que, de outra forma, se torna desinteressante, frio e inanimado.²³⁶

Observo que esses painéis costumam cumprir alguns tipos de funções, entre elas: simular uma paisagem ou ambiente para contextualizar o retratado; repetir um tipo de solução tipicamente pictórica, usada, inclusive, em retratos de estilo barroco e rococó; produzir a sensação de profundidade perspéctica, difundida a partir do renascimento; lograr uma atmosfera onírica, apesar do projeto objetivista a que se propôs a prática fotográfica do séc. XIX.

Como não parece ser oportuno seguir comentando cada detalhe deste retrato (FIG. 34) está sendo eleito mais um elemento a ser analisado – a cadeira.

²³⁴ Ele é típico por reunir elementos cenográficos característicos desses cartões, como o fundo pintado, a coluna, a cadeira, e por retratar um indivíduo em pose formal.

²³⁵ Para Mauad (1997), “a pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica oitocentista, pois nela combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica, e ideia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social, e a possibilidade de uma forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo e do trem a vapor” (MAUAD, 1997, p. 191).

²³⁶ Do original: “A very pleasing effect is given to portraits, by introducing, behind the sitter, an engraving or other picture - if a painting, avoid those in which warm and glowing tints predominate. The subject of these pictures may be applicable to the taste or occupation of the person whose portrait you are taking. This adds much to the interest of the picture, which is otherwise frequently dull, cold and inanimate”.

A cadeira é um elemento clássico, usado na composição de retratos. Além de seu valor simbólico, ela serve tanto para que o modelo apoie uma das mãos, quanto para que ele se sente. No entanto, no retrato elaborado por M. Thomas, ela não cumpre esta funcionalidade e sugere um “espaço” a ser ocupado – pelo rapaz representado ou por outra pessoa. Que pessoa? Poderia ser alguém para o qual o modelo dirige o olhar. Especulação, é fato, mas também é verdade que as imagens são “lugares” onde projetamos nossa subjetividade.

Retornando à questão do pano de fundo, seria interessante rever a sugestão de Snelling, relativa ao “tema da imagem de fundo [que] pode ser adequado ao gosto ou à ocupação do retratado. Isso confere interesse ao retrato que, de outra forma, se torna desinteressante, frio e inanimado”. Tal recomendação parece estar relacionada a um ideal do autor, pois, pelo que nos foi possível verificar até este momento, com exceção dos grandes estúdios, poucos fotógrafos possuíam mais de um ou, no máximo, dois painéis para serem usados como fundos.

Em seu manual *La photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique*, Alphonse Liébert (além de estar de acordo com Snelling sobre a necessidade de se agradar ao gosto do cliente, oferecendo variados panos de fundo) atribui a autoria da ideia do uso desse recurso a um tal Sr. Claudet:

Sr. Claudet foi o primeiro que teve a feliz ideia de colocar fundos pintados atrás das pessoas cujos retratos seriam tirados. Seguindo essa ideia, o operador deveria estar provido de diferentes opções, como uma paisagem, o interior de uma sala de estar, um estúdio, ou biblioteca²³⁷, etc. (LIÉBERT, 1843 *apud* KOUTSOUKOS, 2007, p. 12).

Certamente, a ideia de serem oferecidas diferentes opções parece muito conveniente, mas, como veremos, em seguida, isso nem sempre era possível.

²³⁷ Até o momento, vi apenas um retrato, em que foi usado um pano de fundo representando uma biblioteca. Trata-se de uma representação de Émile Zola, produzida por Félix Nadar.



Figura 35: Photographia Artística Italiana de J. Gallotti. Oito *cartes-de-visite*. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: 1º: Belchior de Oliveira Campos, 2º: Francelina de Campos Cordeiro, 3º: Joana Evangelista de Oliveira Campos, 4º: Joana Helena de Sá e Castro, 5º: Maria Joaquina de Campos Cordeiro Valadares e uma Criança, 6º: Cristina C. Abreu, Maria de Castro Duarte e Juvelina de Castro, 7º: Isabel Álvares da Silva, 8º: Sinhá Mocambo - Cunha Campos.²³⁸

A título de demonstração dessa falta de opção, podemos mencionar uma série (FIG. 35) de retratos, no formato *carte-de-visite*, produzidos por um mesmo estúdio – *Photographia Artística Italiana de J. Gallotti* –, que integram a Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompéu, sob os cuidados do Arquivo Público Mineiro. Dos 17 retratos realizados pelo estúdio de Gallotti, pertencentes à referida coleção, foram selecionados oito para serem apresentados aqui.

Podemos notar que, além da utilização do mesmo pano de fundo e da cantoneira

²³⁸ Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompéu, sob os cuidados do Arquivo Público Mineiro. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtbusca/index.php?action=results&query=Photographia+Art%EDstica+Italiana+de+J.+Gallotti+&CSRF_T_KEN=988731205fd1f5314f036738c08926329749605f; acesso em: 28 jan. 2017.

com o mesmo vaso de begônias, o fotógrafo costumava adotar um mesmo raciocínio compositivo, sugerindo aos modelos que posassem de pé, ao lado da cantoneira, na qual apoiavam uma das mãos. Sendo que, no caso dos retratos coletivos, se via forçado a buscar diferentes soluções.

Aparentemente, J. Gallotti possuía apenas um pano de fundo, pelo menos durante o período em que os retratos aqui mostrados foram produzidos. O mesmo pode ser observado na produção de outros fotografos.



Figura 36: Henschel & Cia. sucessor de J. Vollsack. *Cabinet portrait de casal não identificado*, Rio de Janeiro, 1882.²³⁹

Em uma época em que grande parte das pessoas começou a ter acesso à autorrepresentação imagética, era de se esperar que o rito que implicava a produção de um retrato fotográfico fosse levado muito a sério, o que significava, inclusive, escolher a vestimenta que melhor representasse a distinção a ser lograda através da imagem. E foram

²³⁹ Coleção LHV.

muitos os que posaram em traje de festa, como o caso da senhora representada na FIG. 36. O casal posa de forma usual para a época – ela de pé ao lado dele, sentado e tendo o braço apoiado em um pilar. Ao redor deles, uma série de fragmentos arquitetônicos, como em uma ruína²⁴⁰. O fundo é praticamente neutro, valorizando as figuras de cabelos escuros e vestidas com roupas também escuras. Ambos, com aparente segurança, fixam o olhar na câmera. Com seu leque claro (provavelmente de marfim), ela usa o penteado da moda e traça um vestido de seda elaboradíssimo – repleto das mais diversas aplicações de fitas, flores, nervuras, drapeados, pedras e pérolas. Trata-se de um vestido que (*vide* foto de detalhe, FIG. 36), pelo nível de rebuscamento, não seria um traje de passeio. Pelo que se sabe, as roupas finas, usadas durante o século XIX no Brasil, eram importadas da Europa; e a dama fotografada, certamente, estava inteirada das últimas tendências e possuía recursos para vestir-se com tal requinte. Para que se tenha uma noção estimada do quanto poderia custar um vestido como esse, pode-se recorrer ao anúncio do “Grande depósito de camisas e roupa feita”, publicado no Almanak Laemmert, (LAEMMERT, 1866, p. 49), em que consta que um traje composto por “casaca ou sobrecasaca de panno preto fino Sedan, calça de casimira preta, collete de seda, setim ou fustão, à vontade do freguês” custava 65\$000. Já os mesmos itens, em material “extrafino” saía por 80\$000. O anunciante esclarece que essas “roupas feitas” eram importadas da França e da Inglaterra. Por outro lado, o salário de um militar aposentado podia variar entre 25\$000 e 40\$000, em 1873²⁴¹. Bem, pelo nível de elaboração do vestido da nossa dama, podemos deduzir que ele deveria custar muito mais caro que o traje masculino descrito no anúncio acima.

A ideia de cartão fotográfico costuma ser imediatamente associada a retratos formais, de composição clássica e previsível e de conteúdo que atenda a uma demanda estética e moral burguesa; entretanto, há exemplares que escapam a esse tipo de expectativa, revelando diferentes aspectos da humanidade. É o caso, por exemplo, de muitos cartões produzidos durante a Guerra de Secessão Americana (1861-5), quando foram realizados, inclusive, retratos de soldados mostrando membros amputados e outros exemplares reveladores dos traumas resultantes da guerra. E não podemos nos esquecer

²⁴⁰ Este tipo de objetos cênicos, de aparência rústica e/ou arruinada são muito recorrentes em cartões fotográficos da década de 1880. Além de pilares, fragmentos de colunas e rochas, também são encontradas balaustradas em formato de meia-lua, sugerindo sacadas (balcões), como no retrato de autoria do D. L. Schröder Photograph (FIG. 30). Esses fragmentos arquitetônicos remetem ao movimento neoclássico.

²⁴¹ Fonte dessa informação: Candido Grangeiro *apud* Sandra Sofia Machado Koutsoukos (2010, p. 41).

dos tão praticados cartões *post mortem*²⁴² e dos seus irmãos – os cartões memoriais²⁴³.



Figura 37: James Presley Ball photographer. Frente e verso de carte-de-visite de Jesse L. Berch, quartermaster sergeant, 22 Wisconsin Regiment of Racine, Wis. [and] Frank M. Rockwell, postmaster 22 Wisconsin of Geneva, Wis, 1862.”²⁴⁴

A FIG. 37 é representativa dessa classe de cartões que apresentam indivíduos em tempos de guerra. Trata-se da representação de uma mulher (afrodescendente) sentada, ladeada por dois homens brancos, empunhando suas pistolas – ambas direcionadas para o lado direito da composição. O fundo é neutro e o piso é o clássico quadriculado, que pode ser encontrado em inúmeros retratos produzidos na década de 1860. A composição resulta quase simétrica, e não o é, em função de dois elementos (bases de tripés?) que

²⁴² Os retratos *post mortem* são representações de corpos de defunto. Dentro do período estudado, foram produzidos tanto aqueles em que é notório o fato de tratar-se de um corpo inanimado, como outros em que o falecido é posicionado de forma a ser confundido com um indivíduo vivo (um sujeito).

²⁴³ O cartão memorial é aquele produzido, após o falecimento de um sujeito, a partir de foto tirada em vida. Para Carolina Junqueira dos Santos, as fotos memoriais são “fotografias que falam de um morto sem, contudo, mostrar um cadáver” (2015, p. 129).

²⁴⁴ [Jesse L. Berch, sargento de intendente, 22 Regimento de Wisconsin Racine, Wis. [E] Frank M. Rockwell, chefe dos correios 22 Wisconsin de Genebra, Wis]. Gladstone Collection of African American Photographs, Library of Congress, Washington, EUA. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/gld/item/2008678814/>; acesso em: 10 fev. 2016.

podem ser notados na parte inferior esquerda da imagem. Uma nota²⁴⁵ (não assinada) explicativa, esclarece que ambos – Berch e Rockwell – eram homens comprometidos com a causa das mulheres. E considerando o contexto histórico em que o retrato foi realizado, podemos deduzir que eram, inclusive, favoráveis à abolição da escravatura. A imagem, rica em possibilidades interpretativas, funciona como uma espécie de alegoria da proteção aos menos favorecidos, sendo que os homens figuram como guardiões da integridade da mulher “desarmada”.



Figura 38: W. A. W. Osborne. *Escravo, porteiro, em escritório da família Comber (carte-de-visite)*, Recife, 1861-4.²⁴⁶

Dentro da produção nacional, podemos destacar uma série²⁴⁷ de *cartes-de-visite* realizada por Christiano Junior, representando escravos em poses muito singelas e nada aburguesadas. Um desses retratos apresenta um rapaz e um menino ensaiando um passo

²⁴⁵ Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/gld/item/2008678814/>; acesso em: 10 fev. 2016.

²⁴⁶ Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Coleção Francisco Rodrigues. Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/busca/listar_projeto.php?cod=30&from=3735#; acesso em: 25 ago. 2016.

²⁴⁷ Sob a guarda do SPHAN, no Rio de Janeiro.

de capoeira. Um segundo – muito singular! – mostra dois homens descalços, trajando terno, chapéu e guarda-chuva; eles são representados de corpo inteiro e um de frente para o outro, e têm as mãos dadas, em cumprimento. Um terceiro apresenta um barbeiro cortando o cabelo de um suposto freguês – os dois são negros e estão descalços. Há outros, em que são representados, por exemplo, um leiteiro e um cesteiro. De autoria de Alberto Henschel, o *carte-de-visite*²⁴⁸ da lavadeira da família Sá e Albuquerque. Já o retrato (FIG. 38) do escravo-porteiro do escritório da família Comber, foi produzido por A. W. Osborne, entre 1861 e 1864. Diferentemente dos demais mencionados, o retrato desse porteiro tenta, sem sucesso, seguir os cânones de representação do típico *carte-de-visite* europeu, colocando o modesto homem segurando o espaldar de uma cadeira luxuosa, o que entra em choque com a simplicidade do retratado, que se apresenta descalço. Possivelmente, ele veste uma roupa disponibilizada pelo estúdio (o que era comum); o guarda-chuva que, na época, era um item de luxo, tenta se encaixar entre os dedos desajeitados do homem; e uma cartola, que talvez não pertencesse ao retratado²⁴⁹, repousa sobre o assento da cadeira. Enfim, este último, como os demais *carte-de-visite* mencionados neste parágrafo, é um retrato em que o modelo parece ser tomado pelo seu exotismo e, diferentemente dos anteriores, inserido em um cenário que reflete não o seu próprio, mas o universo dos seus senhores.

²⁴⁸ Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

²⁴⁹ Os escravos oitocentistas brasileiros se vestiam de forma precária e, por via de regra, uma cartola não figuraria entre os itens do guarda-roupa de um deles.



Figura 39: August Sander. *The Varnisher*, 44 x 33 cm, Alemanha, c. 1930.²⁵⁰

Considerando as devidas diferenças, esses retratos de escravos oitocentistas remetem à série de retratos que August Sander viria a produzir nas primeiras décadas do século XX, a qual ele intitulou *Menschen des 20 Jahrhunderts* [homens do século XX]. Em sua obra, o fotógrafo alemão se propôs a retratar os indivíduos como tipos, a partir de suas profissões e posições sociais. Para Susan Sontag, “cada pessoa fotografada [por Sander] era um emblema de determinada classe, ofício ou profissão” (2008, p. 74). No retrato do envernizador (FIG. 39), o modelo, em posição frontal, apoiado sobre os robustos tamancos, carrega uma lata (supostamente, de verniz). As mangas dobradas da camiseta exibem a musculatura do trabalhador, que, pelo traje sujo, parece estar posando em uma pausa do trabalho.

²⁵⁰ Acervo National Galleries Scotland. Imagem disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/114353/varnishers-about-1930>; acesso em: 25 fev. 2018.

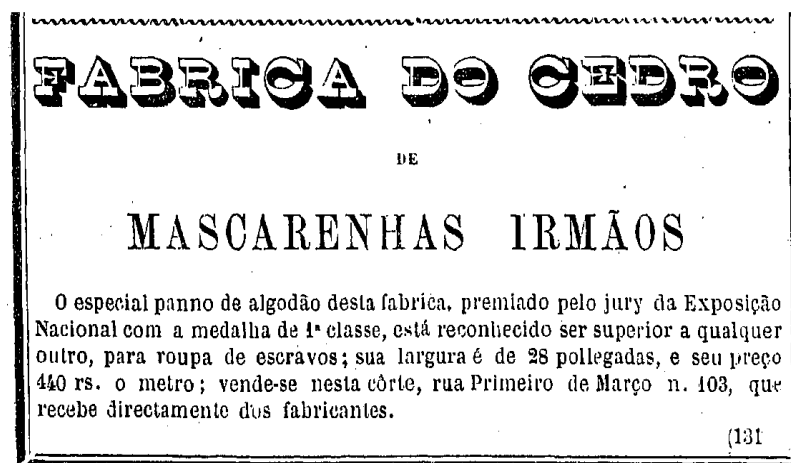


Figura 40: Anúncio publicado no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial (Almanak Laemmert)*, 1876, Seção “Notabilidades”, p. 107. Obs.: o número que se lê no canto inferior direito não indica o número da página em que foi publicado, e sim o número do anúncio.²⁵¹

O anúncio (FIG. 40) constitui importante fonte de informação sobre a fabricação de tecidos nacionais, destinados à confecção de roupas de escravos – o que corrobora a hipótese de que o senhor retratado (FIG. 38) não estaria usando sua própria roupa. O anúncio afirma que o algodão da Fábrica do Cedro (atual Cedro Cachoeira) “está reconhecido ser superior a qualquer outro, para a roupa de escravos” – o que denota uma compreensível discriminação da matéria prima utilizada na confecção de roupas usadas por essa classe social. No entanto, cabe lembrar que existiram diferentes tipos de escravos, sendo que um deles era o escravo de ganho – aquele que oferecia diversos tipos de serviços, como, por exemplo, a barbearia, a lavagem de roupas, a fabricação de medicamentos, venda de produtos diversos; sendo que alguns chegavam a tomar conta do comércio dos seus senhores. Nesses casos, o lucro dos negócios era dividido entre senhor e escravo (claro que a maior parte era destinada ao senhor). E era com esse rendimento que o escravo podia satisfazer alguns caprichos²⁵², e/ou, economizando, poderia chegar a comprar sua carta de alforria. E, por outro lado, não devemos desconsiderar a existência dos escravos domésticos (mucamas e pajens), que gozavam de privilégios, como o de usar joias de suas senhoras e de se vestirem de forma diferenciada. Talvez, a partir desse conhecimento, possamos entender a existência de retratos de negros muitíssimo bem-vestidos;

²⁵¹ (LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique, 1876, p. 107).

²⁵² “Um escravo de ganho podia ter meios para vestir calças bem-postas, paletó de veludo, portar anel, relógio de algibeira e chapéu-coco. Mas tinha que andar descalço, sinal de seu estatuto de cativo” (ALENCASTRO, 2006, p. 80).

não devendo, no entanto, desconsiderar a possibilidade de eles serem libertos.

Thomas Lindley (1825) comenta o uso dos palanquins²⁵³ carregados por negros "vestidos caprichosamente de trajos de cor - casacos, calções saíotes azuis e vermelhos - embora descalços". Freire justifica a falta dos sapatos, que não suportariam "ao áspero e ao imundo das ruas", por outro lado, havia as implicações hierárquicas que "não admitia que escravos se apresentassem calçados, como senhores". No entanto, como exceção, os já mencionados pajens e mucamas (quase membros da família) se vestiam de forma diferenciada. Sendo que as mucamas costumavam comparecer a festas "com excesso de jóias das iaiás a lhes abrilhantarem as orelhas, os braços, os dedos e os pescoços" (*apud* Gilberto FREIRE, 1951, p. 774-5).

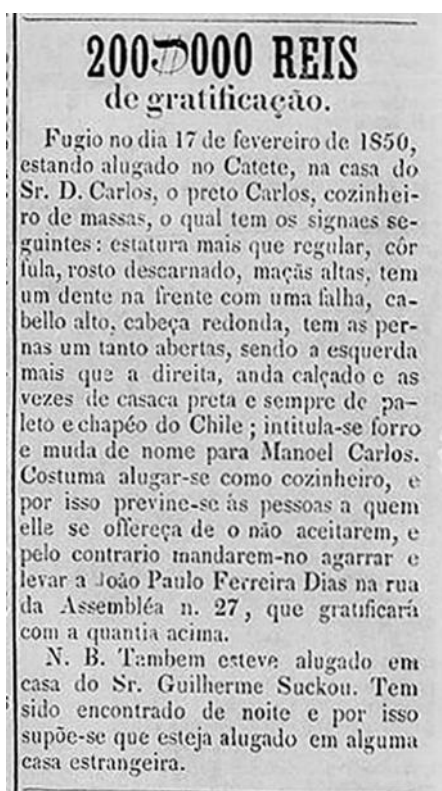


Figura 41: Anúncio feito no Correio da Tarde, 25 de junho de 1852 (p. 4).

Um anúncio (FIG. 41) publicado no periódico carioca *Correio da Tarde*, no dia 25 de junho de 1852, comunica a fuga de um escravo. Além da descrição física do fugitivo, o anunciante esclarece que o preto Carlos "anda calçado e, às vezes, de casaca preta, e

²⁵³ Palanquim é uma espécie de liteira de origem oriental.

sempre de paletó e chapéu do Chile” – o que, em princípio, entra em conflito com a informação dada por Lindley (parágrafo anterior) sobre implicações hierárquicas que "não admitiam que escravos se apresentassem calçados. Baudelaire pode auxiliar-nos no esclarecimento dessa dúvida. Descrevendo a bela e negra Doroteia, ele diz: “[...] sendo tão vaidosa, o prazer de ser admirada vale mais que o orgulho da alforria, e mesmo livre, ela anda descalça” (BAUDELAIRE, 2016, p. 84). Assim, entendemos que o fato de ser alforriada lhe daria o direito de andar calçada (mesmo que ela prefira andar descalça). Bem, se o preto Carlos pretendia passar por forro, o sapato constituía um bom disfarce. Segundo Alencastro (2006), “uma das astúcias dos escravos fugidos no Rio consistia em arranjar sapatos, calçá-los, e misturar-se aos negros e mulatos livres e libertos que circulavam pela cidade” (ALENCASTRO, 2006, p. 79).

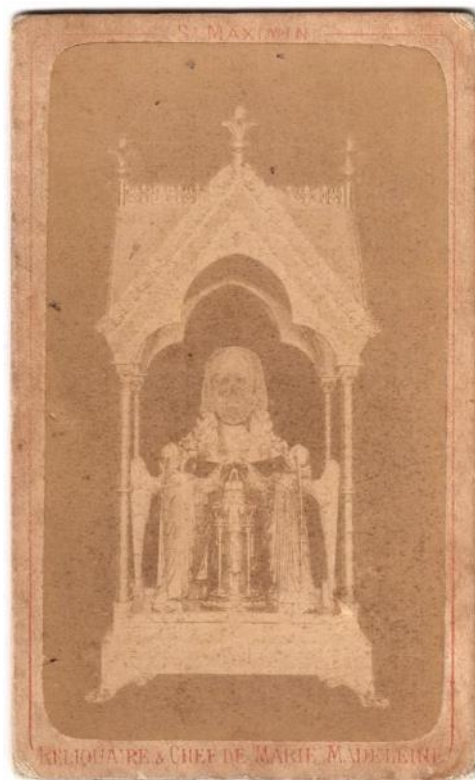


Figura 42: Fotografia não identificado. No alto do *carte-de-visite*: “St Maximin; no rodapé, *Reliquaire & Chef De Marie Madaleine*”, França, s/d.²⁵⁴

Como já pudemos constatar, nem todos os cartões fotográficos atendem a de-

²⁵⁴ Coleção LHV.

mandas características²⁵⁵ da burguesia, e dentro da categoria do incomum, há alguns cartões que escapam totalmente ao que é esperado deles – tanto na aparência quanto no conteúdo. É o caso do *carte-de-visite* (FIG. 42) representando o relicário, em forma de baldaquim, localizado na basílica de Sainte Marie-Madeleine de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, na França. A fotografia encontra-se bastante desbotada, tendo perdido o provável contraste original. Considerando os cantos angulosos do cartão e o friso vermelho (pouco legível) que circula a imagem, é possível que se trate de um cartão da década de 1860²⁵⁶ – data que, inclusive, coincide com a da fatura (1860) do relicário, que foi esculpido por Didron a partir de projeto do arquiteto Henri Revoil. De acordo com Robert Doré (1933), o santuário, feito de ouro e prata, contém um crânio que, segundo a tradição, seria o de Maria Madalena. A fotografia (FIG. 42) não faz jus à exuberância do referente. Apesar do foco desta tese ser o retrato apresentado na forma de cartão fotográfico, é importante que se tenha ciência de que foram produzidos cartões de outras naturezas.

²⁵⁵ Implicando sinais de luxo, conforto, estabilidade, decência e respeitabilidade.

²⁵⁶ Os cartões produzidos durante a década de 1860 costumam ter cantos quadrados. Já na década de 1870, foram introduzidos os de cantos arredondados. O filete vermelho também é característico da década de 1860.



Figura 43: Estúdio de José Ferreira Guimarães. *Boudoir card de menina não identificada*, Rio de Janeiro, 1899.²⁵⁷

Ainda tratando dos cartões menos usuais, e em contraponto aos de caráter traumático ou etnográfico, há de se mencionar aqueles produzidos a fim de se celebrar alguma data festiva ou rito de passagem, como os retratos de casamento, de batizado, primeira comunhão, crisma, formatura e, ainda, alguns mais raros, como este (FIG. 43), em que a menina é representada usando uma suposta fantasia de carnaval, sentada sobre a pilastra que finaliza uma balaustrada; com a mão esquerda segurando o chapéu de três pontas, e com a direita, um estandarte, em que se lê: “le bijoux bergère” [a joia pastora]. O chapéu está ornamentado com flores e fitas; o vestido recebeu acabamento em rendas e aplicação de folhas rebordadas; ela usa meias de seda e um par de sapatos (aparente-

²⁵⁷ Coleção LHV. Obs: Segundo Kossoy (2002, p.167), o estúdio de José Ferreira Guimarães funcionou no endereço “Rua Gonçalves Dias, 2” apenas durante o ano de 1899. Daí a datação do cartão.

mente de seda) de saltinho com um laço sobre o peito dos pés; brincos de pérola, duas voltas de pequenas pérolas no pescoço e uma pulseira no braço esquerdo. Como fundo do retrato, foi usado um painel pintado, de tema indiscernível. O fato de a frase, no estandarte, estar escrita em francês, explica-se pela razão de que, no Brasil (inclusive), ao longo do século XIX, resultava culto e elegante usar expressões nesse idioma. Foram encontrados outros retratos oitocentistas brasileiros em que há frases escritas em francês.

Em relato sobre sua viagem ao Brasil, o engenheiro estadunidense William S. Auchincloss (1874) observa que os habitantes do país, de acordo com suas nacionalidades, eram brasileiros, portugueses, índios e africanos. “o idioma predominante é o português, mas qualquer um que fale o francês está apto a viajar pelo país, sem qualquer dificuldade”²⁵⁸ (AUCHINCLOSS, 1874, p. 17). Joaquim Manuel de Macedo (1988) explica que, a partir dos primeiros anos da década de 1820, muitos comerciantes franceses e várias modistas desse mesmo país começaram a migrar para o Rio de Janeiro. Grande parte desses empreendedores instalaram seus negócios na rua do Ouvidor, que acabou se tornando a grande atração comercial e cultural da nova cidade imperial. Já em seu romance *Casa de pensão* (escrito em 1883), Aluísio Azevedo cria um diálogo entre Paiva e Amâncio (o protagonista) – recém-chegado, de São Luís do Maranhão, no Rio de Janeiro. Ambos se encontram em um restaurante sofisticado, onde Paiva se dirige, em francês, ao garçom. Admirado, Amâncio pergunta ao antigo colega de Liceu (Paiva) se ele falava francês, obtendo a resposta: “Aqui na Côte²⁵⁹ será difícil encontrar alguém que não fale francês!...” (AZEVEDO, 1970, p. 47). Enfim, no Brasil do final de século XIX não devia soar extravagante ou pedante escrever, em um estandarte, uma frase em francês.

Como menos usuais, também devem ser mencionados os *cartes-de-visite* eróticos e/ou pornográficos, produzidos em tiragens clandestinas, a fim de satisfazer os desejos escusos da clientela masculina. Freund assinala que “o formato cartão de visita era particularmente apto para colocar em circulação certas imagens que nem sempre pareciam estar em conformidade com as regras da decência burguesa” (FREUND, 1989, p. 91). A autora está se referindo à produção dessas fotografias obscenas, e atribui essa prática ao propósito meramente comercial de determinados fotógrafos que ela denomina profissio-

²⁵⁸ Do original: “The prevailing language is Portuguese, but any one speaking French can travel in Brazil without the least difficulty.”

²⁵⁹ De acordo com a ortografia do texto original.

nais de “segunda ordem”, que estavam “dispostos a melhor respeitarem as exigências do comércio do que as da virtude” (*op.cit.*). Segundo Freund, este tipo de fotografia foi alvo de repressão por parte do Estado²⁶⁰, e o seu comércio era judicialmente sancionado “com grave pena de prisão” (FREUND, 1989, p. 92).

Uma moda lançada pela França e que se espalhou pelo mundo, os cartões fotográficos se tornaram mais uma ferramenta de influência cultural, propondo padrões de gosto muito definidos e apreciados por aqueles que almejavam identificar-se com a “fina” cultura europeia. Daí a evidente repetição de soluções estéticas adotadas por grande parte dos fotógrafos que se dedicavam à produção de retratos comerciais. Pesquisas realizadas por mim, na Romênia,²⁶¹ serviram para reiterar a ideia de disseminação, através do “mundo”, de soluções estéticas previsíveis. Nos cartões encontrados em minha pesquisa, o que foi observado, de mais singular, foram os trajes típicos regionais, usados principalmente por camponeses. No que refere à estrutura formal dos retratos, não foram notadas diferenças em relação à produção de países como, por exemplo, a França e outros países da Europa Ocidental, EUA ou Brasil.

2.3 Sobre a suposta democratização do retrato após o advento do *carte-de-visite*

É amplamente comentado que, devido ao seu “baixo custo”, o advento dos *cartes-de-visite* facilitou a produção, circulação e democratização do retrato fotográfico; e de certo houve uma dinamização e barateamento da produção, assim como, pelo seu pequeno (portátil) formato, tornou-se mais fácil e econômico enviar fotos para os amigos distantes; e também é justo dizer que o retrato tornou-se acessível a uma classe média que, antes, não teria como arcar com as despesas de um daguerreótipo, um ambrótipo ou, mesmo, de uma fotografia sobre papel, de maior formato. Entretanto, quando se emprega o termo “democratização”, entende-se que era acessível a todos – o que, nesse caso, é questionável.

Sandra Sofia Machado Koutsoukos (2010) informa que, no Brasil, entre as décadas

²⁶⁰ A autora não chega a nomear os países em que houve esse tipo de controle, mas é possível que fosse consensual.

²⁶¹ Em Estágio de Doutorado-sanduiche realizado na Universitatea de Vest din Timișoara, Timișoara, Romênia.

de 1860 e 1880, o valor de uma dúzia de *cartes-de-visite* variava entre 15\$000 e 3\$000, sendo “este último valor em 1883, durante uma liquidação no ‘Photografia Americana’ de Militão” (2010, p. 41). Pode-se constatar que em 20 anos o valor caiu significativamente, mas, é necessário comparar esses valores com a média salarial de trabalhadores de classes menos favorecidas: Candido Grangeiro esclarece que “em 1873, o salário de um militar aposentado variava entre 25\$000 e 40\$000 por mês. Em 1878, uma cozinheira ganhava em torno de 30\$000 por mês” (*apud* KOUTSOUKOS, 2010, p. 41). Bem, os valores fornecidos dos salários referem-se à década de 1870, e o valor do custo médio das fotos cobre um período mais amplo; assim, para que se tivesse parâmetros comparativos mais precisos, seria necessário obter valores (custo do cartão e salário) de uma mesma data. De qualquer forma, é possível projetar a onerosidade desse tipo encomenda para um indivíduo das classes baixas.

Annateresa Fabris (1998) nos auxilia na defesa da hipótese da restrição do acesso ao retrato às classes altas e médias, afirmando que a produção desses retratos era “essencialmente dirigida a um público aristocrático e/ou burguês, tanto pela localização dos estúdios e pontos de difusão, quanto aos preços” que não estavam “ao alcance de toda a sociedade, como poderiam nos levar a crer apressadamente nas afirmações sobre o ‘caráter democrático’ do novo meio” (1998, p. 44). A autora chega a demonstrar essa restrição, dentro do contexto do norte da Itália, nas décadas de 1860-70, onde o salário de um operário de fábrica girava em torno de 1,50 a 2 liras, e atingindo um teto de 2,50 liras no caso de chefe de setor de uma grande empresa. Já no caso das empresas de pequeno porte, a remuneração média andava por volta de 1 lira, 1,25 liras.

DATA	ESTÚDIO	NÚMERO DE CDVs	VALOR (em liras)
1862	Sommer	6 retratos em formato CDV ²⁶²	10
1862	Livraria Detken	Uma fotografia de Narciso ²⁶³	2,10
1863	Baiocchi	6 retratos de primeira dimensão	2,25
1872	Weintraub	100 retratos em formato CDV	10 (oferta especial de fim de ano)
1873	Mauri	24 retratos em formato CDV	6
1876	Arena	6 retratos	8

Tabela 2: Tabela com valores de serviços fotográficos na Itália.

A tabela 2 foi elaborada de acordo com dados fornecidos por Fabris (1998, p. 45), em que são considerados: data, nome do estúdio e valor de custo de fotografias. Bem, considerando os salários já mencionados pela autora, conclui-se que a encomenda de meia dúzia de retratos de “primeira dimensão²⁶⁴” (os mais baratos) equivale ao valor total do salário (2,50) do chefe de setor de uma grande empresa. Assim, se considerarmos que democrático é aquilo “próprio do povo; que não possui luxo; que não está relacionado à elite”²⁶⁵, podemos inferir que o *carte-de-visite* não era um produto de consumo democrático. Por outro lado, é importante notar que ao longo de 14 anos (1862-1876), o custo do retrato sofre uma redução significativa. Considerando que em 1862, 6 unidades custavam 10 Liras, e que em 1873, 24 unidades custavam 6 Liras, conclui-se que o valor de uma unidade em 1873 era 85% mais barato que em 1862. Com o entendimento dessa progressão, não é de se estranhar que, na década de 1890, o marinheiro Bom-Crioulo, personagem do romance homônimo de Caminha (2007), tenha podido contemplar o retrato do seu amado – o grumete Aleixo.

²⁶² CDV é uma abreviação de *carte-de-visite*.

²⁶³ Curioso sobre uma representação fotográfica de Narciso, produzida em 1862, fiz uma pesquisa iconográfica na Internet, mas não obtive sucesso.

²⁶⁴ Fabris não especifica as medidas dos “retratos de primeira dimensão”; é possível que ela (ou a fonte pesquisada) tenha se referido aos cartões no formato *stamp* [selo]: 5 x 7,5 cm.

²⁶⁵ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (2009).

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

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

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

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

Tambem se fazem retratos em cenotypo.

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

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

Algumas outras photographias para albuns.

48 RUA DA QUITANDA 48

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

Figura 44: Anúncio dos serviços prestados pelo estúdio de Christiano Junior, publicado na seção “notabilidades” do Almanak Laemmert, em 1866 (p. 27).²⁶⁶

Uma questão: se estes cartões eram pouco acessíveis para as classes menos favorecidas, como é que se explica a existência dos já mencionados retratos de escravos? Bem, quando não era o caso de o dono do escravo pagar por esse serviço²⁶⁷, o próprio fotógrafo os contratava para posar, e os cartões produzidos eram expostos, para venda, nas vitrines dos estúdios, ao lado de fotos de celebridades, de paisagens, de esculturas famosas, etc. Naquela época, muitas pessoas costumavam acrescentar, em seus álbuns de fotos, *cartes-de-visite* de pessoas famosas; e, no caso das fotos de escravos, como se pode deduzir, através do anúncio (FIG. 44) de Christiano Junior, eram direcionadas àquelles que as levassem ao exterior, como *souvenirs*. Como diz o texto destacado do anúncio: “grande collecção dos homens célebres da guerra actual, como de outras personagens. Variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se reti-

²⁶⁶ (LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique, 1866, p. 27).

²⁶⁷ Há imagens fotográficas em que escravos posam ao lado do seu senhor, e também foram encontrados retratos de crianças acompanhadas de suas amas de leite ou aias. De qualquer forma, não há como descartar a possibilidade de um escravo de ganho pagar pelo serviço.

ra para a Europa”. Dessa forma, fica esclarecida a existência de tais retratos. Quanto ao interesse pelo negro, como objeto exótico, parece estar em pleno acordo com o senso comum oitocentista. Ilka Boaventura Leite (1996) explica que “o critério mais utilizado pelos viajantes para a escolha do que deveria ser mostrado em seus relatos foi o exótico, isto é, procuraram, sempre que possível, realçar as diferenças” (LEITE, 1996, p. 95). Sob essa perspectiva, os escravos afrodescendentes representavam algo excepcional, diante do olhar estrangeiro.

Um exemplo de tal fascínio é o caso da renomada sul-africana, Sarah Baartman, que durante anos foi exibida em feiras europeias de “fenômenos humanos”. Segundo Justin Parkinson, ela teria sido “levada para a Europa, aparentemente, sob promessas falsas por um médico britânico. Recebeu o nome artístico de “A Vênus Hotentote²⁶⁸” e foi transformada em uma atração de circo em Londres e Paris, onde multidões observavam seu traseiro” (PARKINSON, 2016, p. 1). Hobsbawm esclarece que “esses lampejos de mundos estranhos não tinham caráter documental”, e sim, ideológico, “em geral reforçando o sentimento de superioridade do ‘civilizado’ em relação ao ‘primitivo’” (HOBBSBAWM, 2016, p. 128).

Em um depoimento sobre sua experiência como comerciante de animais selvagens e de espécimes humanos de origens “exóticas”, o alemão Carl Hagenbeck (1844 – 1913) deixa transparecer seu fascínio (como homem “civilizado”) pelos indivíduos “selvagens”, que ele disponibilizava para vários zoológicos europeus:

As exposições de raças humanas constituem uma memória completa, muito rica de histórias e situações. Quantas cabeças escuras aparecem sorrindo em minhas memórias, quantos rostos morenos ou negros, que com olhos admirados contemplam a imensa maravilha do mundo civilizado! Aonde vocês foram parar, oh, vocês, africanos, índios, filhos do deserto, vocês, esquimós e lapões, aos quais guiei pelo país daqueles curiosos brancos que os contemplavam admirados, como se vocês fossem animais fabulosos? Todos voltaram, há muito tempo, para a terra de seus antepassados, e a viagem à terra do homem branco, que os trouxe de volta ao lar carregados de tesouros, chegou a constituir uma grande e inesquecível aventura em suas vidas.²⁶⁹ (HAGENBECK *apud* BÁEZ; MASON, 2006, p. 9).

²⁶⁸ Termo usado para designar um membro dos hotentotes – grupo étnico do sudoeste africano.

²⁶⁹ “Las exhibiciones de pueblos constituyen en mi memoria una historia completa, muy rica en anécdotas y situaciones. ¡Cuántas cabezas oscuras aparecen sonrientes en mis recuerdos, cuántos aturdidos rostros mo-



Figura 45: Henri Sicard and Farradesche Lithographers. *Jardin zoologique d'acclimatation. Poster for Hottentot's at the Jardin d'Acclimatation at Paris, c. 1870.*²⁷⁰

Já na França, Albert Geoffroy de Saint-Hilaire dirigiu a sua *L'acclimatation Anthropologique*, com a complacência e apoio da comunidade científica. Entre 1877 e 1912, o *Jardin Zoologique d'Acclimatation*, em Paris, passa a ser denominado *l'Acclimatation Anthropologique* e a oferecer uma nova atração ao público parisiense: costumes e estilo de vida de povos estrangeiros, como Núbios, Boxímane, Zulus e indivíduos de outras etnias africanas²⁷¹. A FIG. 45 reproduz um cartaz, anunciando a apresentação de representantes dos Hottentot²⁷². Ainda seria interessante mencionar o caso de índios chilenos que

renos o negros, que con ojos admirados contemplan la inmensa maravilla del mundo civilizado! ¿Adonde fuistéis a parar, oh, vosotros, africanos, indios, vosotros, hijos del desierto, vosotros, esquimales y lapones, a quienes yo guié por el país de aquellos curiosos blancos que os contemplaban admirados, como si fuerais animales fabulosos? Todos habéis regresado, hace largo tiempo, a la tierra de vuestros antepasados, y el viaje al país del hombre blanco, que os hizo volver cargados de tesoros al hogar, ha llegado a constituir una grande e inolvidable aventura en vuestra vida”.

²⁷⁰ Imagem disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jardin_d%27Acclimatation; acesso em: 30 ago. 2016.

²⁷¹ Fonte das informações disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jardin_d%27Acclimatation; acesso em: 30 ago. 2016.

²⁷² “The word *Hottentot* is first recorded in the late 17th century and was a name applied by white Europeans to the Khoikhoi. It is now regarded as offensive with reference to people and should always be avoided

também foram levados à Europa com a finalidade de serem expostos, entretanto não parece conveniente estender sobre uma questão que, no meu entender, já foi esclarecida.

2.4 Os processos usados na produção de um cartão fotográfico

2.4.1 Os processos químicos e óticos

As fotografias usadas em nossos cartões foram produzidas, inicialmente, através da utilização de placas (de vidro) de colódio úmido, expostas à luz em um tipo de câmera que visava a agilização do processo de produção e, conseqüentemente, a redução do custo do retrato. A impressão da imagem, como já foi mencionado, era feita, predominantemente, sobre papel albuminado.

A invenção do negativo de colódio úmido – que acabou desbancando, progressivamente²⁷³, os processos da daguerreotipia e da calotipia – é atribuída ao inglês Frederick Scott Archer, e data de 1851. A nova tecnologia empregava, como aglutinante, o colódio – solução viscosa de nitrocelulose em álcool e éter. Assim que é preparado, o negativo seca rapidamente, formando um rígido filme à prova d'água²⁷⁴. Inicialmente, o colódio era utilizado pela medicina, a fim de proteger pequenos ferimentos de pele. O que Archer acrescentou à já conhecida fórmula foi o iodeto de potássio (NEWHALL, 1982).

Ao preparar a placa de colódio, o fotógrafo deve cobrir uma placa de vidro com a

in favour of Khoikhoi or the names of the particular peoples. The only standard use for Hottentot in modern use is in the names of animals and plants". [o termo Hottentot é registrado, pela primeira vez, no final do século XVII e era um nome usado por brancos europeus para designar os povos Khoikhoi. Atualmente, é um termo pejorativo e deve ser evitado em favor do termo Khoikhoi ou dos nomes específicos dos povos referidos. O único uso aceitável deste nome é para se referir a animais e plantas]. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/hottentot>; acesso em: 30 ago. 2016.

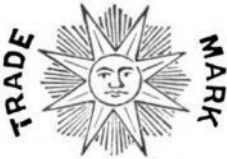
²⁷³ Apesar da afirmação insistente de muitos, sobre a substituição, ao longo da década de 1850, do daguerreótipo por processos como o ambrótipo e as impressões sobre papel albuminado, almanaques, como o *Philadelphia Photographer*, continuam anunciando materiais para a daguerreotipia, ao longo de toda a década de 1860. De acordo com Frabris, "a elite social continua a privilegiar o daguerreótipo até a década de 60". (1998, p. 20).

²⁷⁴ Para que se tenha uma ideia de sua resistência à água, basta a informação sobre os 60 ambrótipos encontrados, em junho de 2014, junto aos destroços do navio *SS Central America*, que naufragou na costa da Carolina do Sul, em 1857.

solução mencionada. Em seguida, sob uma luz muito amena, a placa deve ser imersa em uma solução de nitrato de prata. Assim, os íons de prata combinados com o iodeto de potássio resultam em uma substância fotossensível, aglutinada pelo colódio. Como o próprio nome (colódio úmido) sugere, a placa deve ser utilizada ainda úmida, para, em seguida, ser revelada em ácido pirogálico, fixada com tiosulfato de sódio (hiposulfito), lavada e colocada para secagem (NEWHALL, 1982).

THE PHOTOGRAPHIC NEWS ALMANAC ADVERTISEMENTS. iii

BLANCHARD'S

CARTE DE VISITE  **COLLODION.**

V. BLANCHARD has made an important modification in the manufacture of his Collodion, which renders it specially suitable for dull weather, as it now yields a picture in **LITTLE MORE THAN HALF THE TIME** formerly required; the negatives rarely needing **ANY AFTER INTENSIFICATION.**

Sold in Stoppered Bottles, 20 oz., 10s.; 10 oz., 5s. 3d.; 4 oz., 2s. 3d. Samples, 1s.

WHOLESALE DEPOT,
C. E. ELLIOTT, 5, Aldermanbury Postern, E.C., London.

Figura 46: Anúncio feito no *The Year-book of photography and photographic news almanac*, Londres, 1865.²⁷⁵

Havia vários pesquisadores, produtores e distribuidores de colódio. Nos Estados Unidos, o maior mercado fotográfico do período, esses produtos costumavam ser anunciados nos diversos almanaques destinados aos profissionais e aficionados da fotografia. Na Inglaterra, em mercado menos próspero que o estadunidense, também encontramos no *The Year-book of photography and photographic news almanac*, de 1865, diversos desses anúncios, como este (FIG. 46), em que o anunciante comunica uma significativa alteração na manufatura do seu colódio, que permitia que uma foto fosse tirada na metade do tempo padrão.

²⁷⁵ (SIMPSON, G. Wharton, 1865, p. iii).



Figura 47: Câmera de quatro lentes, similar à criada por Disdéri em 1854.²⁷⁶

A câmera proposta por Disdéri para ser empregada na produção dos *cartes-de-visite* foi desenvolvida por ele. A grande novidade foi a substituição da lente única por quatro lentes (FIG. 47) – sendo que, a abertura de cada uma das lentes produzia um par de imagens idênticas na superfície de uma mesma placa. Para facilitar a compreensão das possíveis combinações, confira a TAB. 3; mas é importante frisar que as combinações apresentadas são apenas três das várias combinações possíveis.

Nº de lentes abertas por clique	Nº total de imagens por placa	Número de poses obtidas
Uma lente	Oito	Oito poses distintas
Duas lentes	Oito	Quatro poses distintas
Quatro lentes	Oito	Dois poses distintas

Tabela 3: Relação entre abertura de lentes e número de poses obtidas.

²⁷⁶ Imagem disponível em: <http://www.fotocromia.it/adolphe-desideri-vicino-a-facebook-di-vincenzo-bianco>; acesso em: 10 ago. 2015.

Usando uma câmera equipada com quatro lentes e um suporte de placa de deslizamento, um fotógrafo poderia expor oito retratos em um único negativo de vidro [placa inteira = 16,5 x 21,6 cm]. Dependendo do desejo do cliente, o fotógrafo poderia abrir todas as quatro lentes ao mesmo tempo para fazer quatro imagens de duas poses no negativo, abrir duas de cada vez, como neste exemplo (TAB. 3), ou abrir cada uma, sequencialmente, para obter oito poses distintas. Uma vez que o negativo tenha sido revelado, todos os oito retratos poderão ser impressos numa única operação e, em seguida, cortados e colados sobre os suportes para cartões de visita. Este método de produção em massa fez com que os retratos fotográficos se tornassem abundantes e acessíveis²⁷⁷.



Figura 48: Disdéri. *Léontine Walter*, 19 × 23.5 cm, França, 1863.²⁷⁸

²⁷⁷ A partir de texto sem assinatura, disponibilizado pelo site do Metropolitan Museum: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267169>; acesso em: 10 ago. 2015.

²⁷⁸ Gilman Collection, acervo do Metropolitan Museum. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/306167>; acesso em: 10 ago. 2015.

A FIG. 48 mostra uma série de oito retratos produzidos pelo próprio Disdéri, em que foi feita a opção por quatro poses diferentes, ou seja, em cada um dos cliques, foram abertas duas lentes. Importante esclarecer que esses retratos eram recortados, gerando oito *cartes-de-visite*.

O papel albuminado, em que foi impressa a grande maioria das fotos dos nossos cartões, recebem este nome devido à albumina (clara de ovo) utilizada em seu preparo. Desenvolvido por Blanquart-Evrard, em 1850, o processo consiste em recobrir uma folha de papel com uma solução preparada com clara de ovo, brometo de potássio e ácido acético. Após a secagem, o papel deve ser imerso em uma bandeja com solução de nitrato de prata e, por fim, seca-se o papel novamente. Finalizada a sensibilização, o papel deve ser colocado em contato com o negativo e prensado em uma moldura envidraçada, que deverá ser exposta à luz solar por vários minutos, ou mesmo, horas, até que a imagem apareça na superfície sensibilizada. A tonalização da imagem é obtida pelo banho em cloreto de ouro, e a fixação, através do hipossulfito. Para se lograr uma imagem brilhante, eram utilizados métodos de polimento (NEWHALL, 1982).

THE
“EAGLE” ALBUMENIZED PAPER.

C. E. ELLIOTT has found his Albumenized Paper, prepared under Formula No. 15, gives such universal satisfaction that, after observing closely the various comments and numberless testimonials from those who have used it largely, to its excellency over all Papers they have tried, he feels every confidence in urging all who are troubled or annoyed with indifferent Paper to give it a trial, knowing that with a 40-grain Silver Bath results will be found highly satisfactory. No. 15 is prepared in either **SAXE OR RIVE**. It gives a rich purple black tone, and has the following advantages, viz.:—

PRINTS RAPIDLY;
REQUIRES TO BE PRINTED VERY LITTLE DEEPER THAN WANTED TO FINISH;
TONES READILY;
AND DOES NOT LOSE BRILLIANCY IN TONING OR FIXING.

No. 1 A gives warm brown tones. Price, Rive or Saxe, 12s. per Quire.

BLANCHARD'S MANIPULATING BOX, fitted complete, £4 4s.
BLANCHARD'S KNAPSACK TENT, fitted complete, £7 7s.

MANUFACTURER,
G. E. ELLIOTT, 5, ALDERMANBURY POSTERN, CITY,
LONDON, E.C.

Figura 49: Anúncio de papel albuminado feito no *The Year-book of photography and photographic news almanac*, Londres, 1865.²⁷⁹

²⁷⁹ (SIMPSON, G. Wharton, 1865).

Para aqueles fotógrafos que preferissem agilizar o serviço, havia, disponível no mercado – vide anúncio (FIG. 49), caixas de papel sensibilizados e prontos para o uso. A maior das empresas que produziam este material no mundo era a *Dresden Albumenizing Company*, que consumia cerca de 60.000 claras de ovo por dia (NEWHALL, 1982). (Diante de número tão prodigioso, podemos lançar a questão: o que terão feito com as gemas dos ovos usados? Terão sido repassadas a confeitarias?)

No mesmo almanaque em que é anunciado o *Papel Albuminado Eagle* (FIG. 49), figuram vários outros anúncios de papéis produzidos por outras empresas.

Diferentemente do que se possa supor, o albúmen continua sendo usado, mesmo após a descoberta da gelatina de prata e de outros processos mais recentes. Para se ter uma confirmação do seu uso “tardio”, basta conferir, por exemplo, almanaques da virada do século XIX. No *American annual of photography and photographic times almanac*, de 1903, há um anúncio do papel albuminado N. P. A., nas cores *white, pink e pensé*. “Embora insuperável em qualidade, seu preço não é mais elevado que o de outros papéis albuminados”²⁸⁰ (ANTHONY; SCOVILL, 1903, p. XXXII).



Figura 50: Photographia Mineira de Raymundo Pinto. *Carte-de-visite* de João da Cruz Sardinha, 1902(5?).

²⁸⁰ Do original: “Though unexcelled in quality, its price is no higher than other first-class albumen paper.”

Uma grande desvantagem das impressões albuminadas era a sua instabilidade. Fixação indevida e lavagem inadequada que deixavam resíduos químicos, adesivos e ou contaminação por ácidos e enxofre no cartão onde eram fixadas as fotografias, frequentemente causavam o desaparecimento da imagem (NEWHALL, 1982). Talvez, a partir desse conhecimento, possamos entender o estado de certas imagens – quase ilegíveis –, produzidas através desse processo. A FIG. 50 pode ser um exemplo desse tipo de incidente.

O *carte-de-visite* de João da Cruz Sardinha (FIG. 50), aparentemente, apresenta um quadro homogêneo de acidificação – tanto na fotografia quanto no cartão em que foi colada. O visível retoque nos olhos nos faz pensar que, originalmente, a imagem tenha sido mais escura e contrastada. Considerando as observações de Newhall, podemos deduzir que, pela homogeneidade do “prejuízo”, a degradação tenha sido causada por contaminações no suporte (cartão). Observando o verso, nota-se que algumas camadas de papéis (inclusive, uma removida por mim) foram coladas em diferentes períodos – o que pode ter contribuído para a aceleração do processo de apagamento da imagem.

Quanto à autoria do retrato, apesar de o carimbo no verso estar ilegível, ele foi comparado com impressões do mesmo carimbo em outras fotos e, facilmente, reconhecido. Apesar de a dedicatória – “Oferecido a minha mana e come [comadre?] Rosinha em signal de amizade. São João, 17 de dezembro de 1902 (ou 5?)” – ser datada de 1902 (ou 1905), estima-se que o figurino usado seja característico da última década do séc. XIX. Como já foi mencionado, a solução do retrato em forma de óvalo era muito usual em retratos da década de 1870 (no Brasil, até a década de 1880), mas podem ser encontrados outros *cartes-de-visite* produzidos por Pinto na década de 1890, em que ele usa essa mesma solução estética. O retratado, João da Cruz Sardinha, nasceu em 1864, em Porto de Guanhões, MG. Quanto ao nome do retratado que, no rodapé do verso do cartão, se lê apenas, “João Sardinha”, na lateral inferior esquerda, ainda resta parte da seguinte inscrição, em caneta esferográfica: “João da Cruz Sardinha”.

2.4.2 Do tempo de exposição

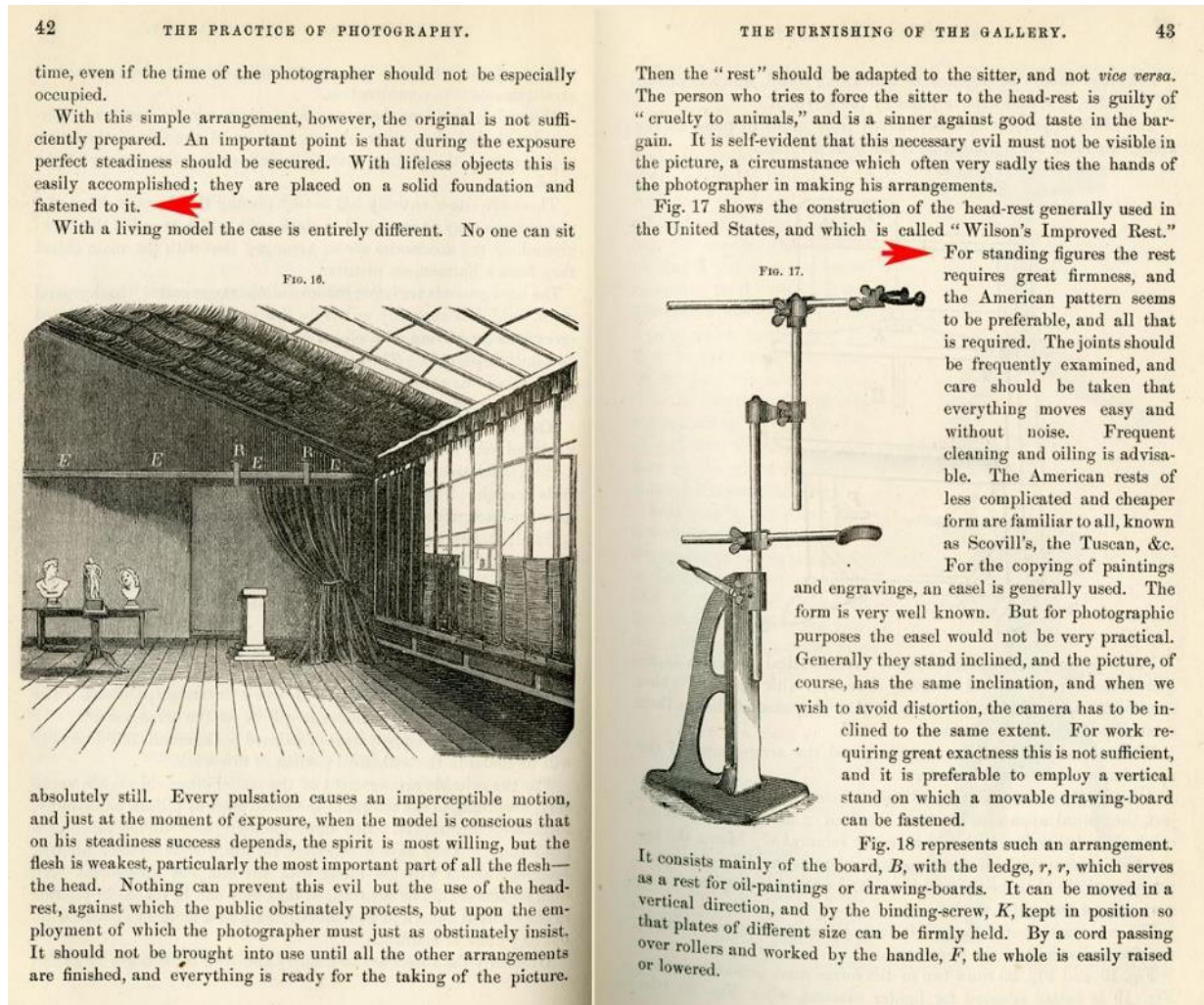


Figura 51: Duas páginas do *Handbook of the practice and art of photography* (um manual de fotografia) de 1875.²⁸¹

N. G. Burges, em seu *Photographic Manual* de 1863, adverte que "o tempo de exposição dentro da câmera é inteiramente uma questão de julgamento e experiência. Nenhuma regra pode ser estabelecida, mas, normalmente, sob condições de luz intensa [...] de quinze segundos a um minuto seria o suficiente" (*apud* NEWHALL, 1982, p. 59)²⁸². Na época, havia uma legião de químicos comprometidos com pesquisas que contribuíssem

²⁸¹ Fonte: (Hermann Wilhelm VOGEL, 1875, p. 43-4).

²⁸² Do original: "The time of exposure in the camera is entirely a matter of judgment and experience. No definite rules can be laid down, but usually in a strong light ... from fifteen seconds to one minute will answer".

para reduzir o tempo de exposição das fotografias, como pode ser observado através de anúncios feitos em almanaques sobre fotografia. Considerando o tempo de exposição necessário para se produzir um daguerreótipo em 1840²⁸³, essas frações de minuto representam um considerável avanço e foram de enorme valia para a produção de retratos. De qualquer forma, como não é viável manter-se imóvel, mesmo por poucos segundos, foram criados diversos artifícios para manter o modelo imóvel – entre eles, o apoio para o corpo do modelo, que pode ser visto na FIG. 51.

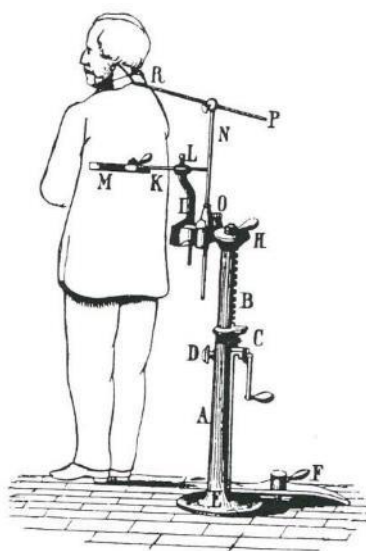


Figura 52: Ilustração de uso de um posing stand.²⁸⁴

Os nomes (em inglês) para esse aparato eram *posing stand* ou *head-rest*, e havia diferentes modelos disponíveis no mercado. O que é mostrado na ilustração (FIG. 52) tinha a função de apoiar tanto a cabeça quanto outra parte do corpo, como a cintura ou braço do retratado, visto que o objeto é dotado de dois apoios – um alto e outro mais baixo. Em seu detalhado manual, Vogel (1875) esclarece que nenhum modelo é capaz de permanecer estático, e que cada pulsação provoca movimentos imperceptíveis, sendo que o mais grave seria, justamente, a mobilidade da cabeça (segundo ele, a parte mais importante do modelo). Segundo o autor, nada, a não ser o *head-rest*, pode deter esse

²⁸³ Em 1840, o tempo de exposição podia variar entre 4,5 e 60 minutos, dependendo das condições de luz e da claridade da lente.

²⁸⁴ Imagem disponível em: <http://www.viralnova.com/creepy-victorian-items/>; acesso em: 12 fev. 2016.

inconveniente, e que, mesmo sob protestos dos modelos, o fotógrafo deve insistir no uso desse aparato. A FIG. 52 ilustra um dos possíveis usos de um apoio de corpo. Observem que ele é dotado de vários ajustes de altura e de mobilidade no sentido longitudinal e rotatório, a fim de ajusta-se ao corpo em pose.

2.4.3 A fatura do papel e a impressão do cartão em que é colado o retrato

Poderia parecer irrelevante, aqui, um comentário sobre a produção de papel no século XIX, caso a matéria-prima utilizada em sua fabricação não estivesse imbuída de grande valor simbólico. Como se sabe, grande parte dos papéis produzidos nesse período era feita de trapos de roupas e de outros tecidos. Se pensarmos na roupa como depositária da memória do corpo²⁸⁵ – visto que ela se molda à forma corporal daquele que a usa, e que, fisicamente, memoriza índices de vida de seu “dono”, através do cheiro, de manchas, puídos, desfiados, etc. –, chegaremos à conclusão de que os retratos fotográficos são impressos sobre memórias desfeitas de corpos, incluindo os daqueles retratados em cartões fotográficos. Sob tal ponto de vista, esses cartões podem ser recebidos como sobreposições de memórias corporais.

Na década de 1860, quando os retratos tratados neste texto passam a ser produzidos nos quatro continentes, os trapos constituíam 88% da matéria prima usada na fabricação de papel. "Havia [...] uma devastadora apropriação dos corpos dos vivos e até mesmo das roupas dos mortos". (STALLYBRASS, 2000, p 103).

A escassez era grande para a enorme demanda a ser usada, por exemplo, na imprensa; em utensílios domésticos, como caixas, toalhas, cortinas, guardanapos, etc.; no vestuário, como no caso de colarinhos; na fabricação de caixões e em uma infinidade de coisas mais. Hunter *apud* Stallybrass enumera os itens de vestuário que, na década de 1860, empregavam o papel em sua fatura: “colarinhos, coletes, mangas, aventais, botões, chapéus, lenços, capas de chuva, espartilhos, cuecas e anáguas” (2000, p 103). Um cientista nova-iorquino, chamado Dr. Isaiah, chegou a propor, em 1855, que passassem a reu-

²⁸⁵ Marx *apud* Stallybrass esclarece que no linguajar daqueles que, no século XIX, trabalhavam com conserto de roupas “os puídos nos cotovelos de uma jaqueta ou numa manga eram chamados ‘memórias’”. Esses puídos lembravam o corpo que tinha habitado a vestimenta. Eles memorizavam a interação, a constituição mútua, entre pessoa e coisa (2000, p. 88).

tilizar o linho usado para enrolar múmias egípcias. Ele defende que

o suprimento de trapos de linho não deveria estar limitado às múmias da espécie humana. Independentemente do que se pode obter dessa fonte, uma quantidade mais do que equivalente de tecido poderia vir das múmias dos touros sagrados, dos crocodilos, das aves, dos gatos, na medida em que todos esses animais eram embalsamados e enfaixados numa qualidade superior de linho (*apud* STALLYBRASS, 2000, p. 104).

Os trapeiros eram responsáveis pela coleta dessa matéria prima. João do Rio observa, na primeira década do século XX, que “os trapeiros existem desde que nós possuímos fábricas de papel. [...] Eles “apanham trapos, todos os trapos encontrados na rua, remexem o lixo, arrancam da poeira e do esterco os pedaços de pano, que serão em pouco alvo papel” (RIO, 2007, p. 40).



Figura 53: Pedreira & Littran. Verso de cabinet portrait de senhora não identificada, anos 1890, Pelotas.²⁸⁶

Como já foi comentado, os cartões sobre o qual as fotografias eram coladas eram

²⁸⁶ Coleção LHV.

previamente impressos, geralmente em litografia²⁸⁷ – mais frequentemente, em ambos os lados. Vários cartões apresentam o crédito do litógrafo responsável, mas não fica claro se o serviço desse profissional se reduz à simples impressão ou se ele foi responsável, inclusive, pela elaboração das imagens impressas.

A FIG. 53 ilustra o caso em que consta, no cartão, o nome do impressor. Trata-se do verso de um retrato da década de 1890. Impressionado com a sofisticação da impressão dourada sobre o fundo preto, e instrumentalizado por uma boa lupa, iniciei uma investigação através das texturas da logomarca do estúdio fotográfico. O tipo de tratamento me pareceu característico da calcografia, mas verifiquei a impressão do crédito do impressor²⁸⁸ "Bernhard Wachtl Vienne". Bem, Wachtl foi um importante litógrafo austríaco que, como era comum na época, trabalhava, inclusive, como impressor de cartões, usados como base para a colagem de fotografias. Este austríaco assinou a impressão do cartão do estúdio de Pelotas – o que deve ter implicado uma complexa logística, desde a encomenda do serviço até a remessa dos impressos, de Viena até o Brasil, onde, por sinal, a litografia comercial foi introduzida na segunda década do século XIX, no Rio de Janeiro.

Além de Pedreira & Littran, outros estúdios fotográficos nacionais também solicitavam o serviço de impressão (e elaboração?) dos cartões fora do Brasil. Entre eles, mencionamos os casos: o estúdio de Tavares Sobrinho (Rio de Janeiro) encomendava os serviços de D. Hutinet (Paris); J. F. Guimarães (Rio de Janeiro) usava os serviços de B.P.Grimaud (Paris)²⁸⁹; A companhia Photographica Brasileira de Juan Gutierrez, os serviços de K. Krziwanek (Vienna); J. F. Schippang & Co (Berlin)²⁹⁰ prestou serviços para Henschel & Cia (São Paulo).

A existência desse tipo de encomenda levou-me a investigar a produção gráfica nacional oitocentista, e constatee a existência, no Rio de Janeiro, de oficinas litográficas

²⁸⁷ “Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como “pedra litográfica”. Após desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel”. LITOGRAFIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>>. Acesso em: 26 de fev. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²⁸⁸ Não há como afirmar que, além de Wachtl ter sido responsável pela impressão, também tenha concebido a imagem impressa.

²⁸⁹ Também famoso por imprimir, em litografia, cartas de tarô e de baralhos.

²⁹⁰ Em 1900, ele escreveu o livro *Photographie - J. F. Schippang & Co. Berlin, Fabrik und Handlung aller Bedarfs-Artikel für Photographie 1860 – 1900*.

bastante qualificadas, como, por exemplo, a do francês Larée, que trabalhou para a revista *A lanterna mágica* (fundada, por Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1844). Outra oficina que se destacou no período, era dirigida pelo inglês Heaton e pelo holandês Rensburg que, por sinal, foram responsáveis pela criação e impressão de litografias que ilustravam o *Ostensor Brasileiro – Jornal literário e pictorial*, fundado em 1845. Também é importante mencionar o Arquivo Militar e a Imprensa Nacional (ambos funcionavam como oficinas litográficas oficiais), isso, sem citar os gravadores em metal e os xilógrafos que continuavam a movimentar, principalmente, a economia dos impressos efêmeros, como periódicos e folhetos.



Figura 54: Leuzinger. *Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras*, (litografia, tendo como referência um daguerreótipo), 64,8 x 84,3 cm, 1852.²⁹¹

Segundo Renata Santos (2008), houve casos de pedras litográficas que foram desenhadas no Brasil, para, em seguida, serem impressas em Paris, como o caso dessa gravura (FIG. 54) do inglês Leuzinger.

A partir da informação de que havia gravadores competentes atuando no Brasil, a

²⁹¹ Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte da imagem: Renata Santos (2008).

pergunta sobre o porquê de cartões serem impressos fora do país se torna ainda mais contundente e, talvez, seja oportuno recorrer ao argumento de Karl Marx, a fim de buscar uma compreensão para tal intercâmbio: “Em lugar da velha reclusão e autossuficiência nacional, a moderna sociedade burguesa nos traz um intercâmbio em todas as direções, a universal interdependência das nações” [apud Marshall Berman (1990, pp. 156-7)]. Assim, no caso de haver determinado profissional (litógrafo, no caso) especializado na impressão de determinado tipo de impresso, a distância e as fronteiras não seriam empecilhos para a contratação dos seus serviços.

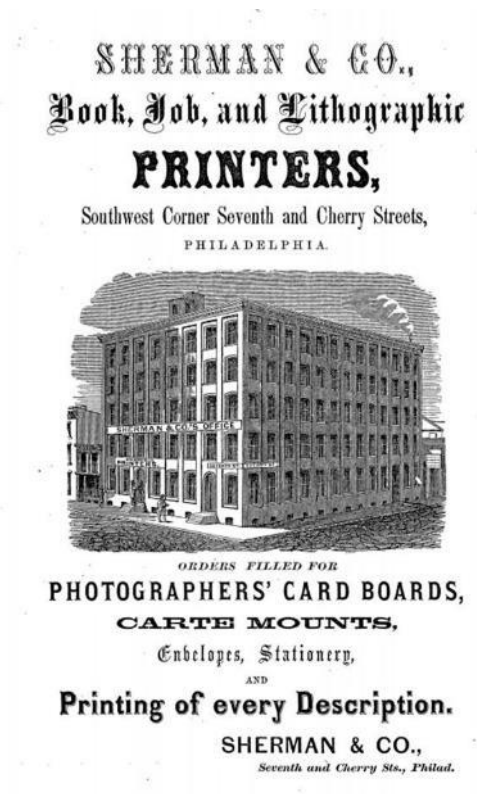


Figura 55: Anúncio de gráfica litográfica, na Filadélfia, especializada em impressão de cartões fotográficos, 1864.²⁹²

Na edição de dezembro de 1864, do almanaque *The Philadelphia Photographer*, há vários anúncios de impressores litográficos de cartões; entre eles, o de Sherman & Co., da Filadélfia, EUA. (FIG. 55). Pela ilustração, pode-se ter uma noção do porte da gráfica e, claro, da demanda de serviços que mantinham uma empresa dessa magnitude. É impor-

²⁹² BENERMAN & WILSON e outros autores. *The Philadelphia Photographer*. Philadelphia: Sherman and Co Printers, dezembro de 1864 (p. sem numeração, da seção de anúncios).

tante lembrar que a Filadélfia foi, no século XIX, a maior cidade dos EUA, econômica e culturalmente desenvolvida, tendo sido a capital desse país entre 1776 (ano da independência) e 1880.



Figura 56: Eugenio Rache. Frente e verso de *carte-de-visite* do menino Argimino, oferecido ao tio, Manoel Vicente Lisboa, Jaguarão, RS, s/d.²⁹³

Além dos elaborados cartões impressos litograficamente, há casos de outros que apresentam a logomarca do estúdio impressa através de tipografia ou de carimbo, como o que pode ser conferido na FIG. 56. O carimbo impresso no verso desse cartão encontra-se parcialmente ilegível. Para tentar identificar o nome do fotógrafo e da cidade, foi necessário comparar com o carimbo encontrado em outro *carte-de-visite*, que também está pouco legível. De qualquer forma, somando as informações encontradas nas duas impressões, tem-se uma possível leitura de "Eugenio Rache / Photografo / Jaguarão". A partir dessa informação, foi possível localizar, na *internet*, um cartão em que o carimbo se encontra legível (FIG. 57). A fim de tornar a imagem ainda mais legível, foi feito um ajuste de contraste na imagem.

²⁹³ Coleção LHV.

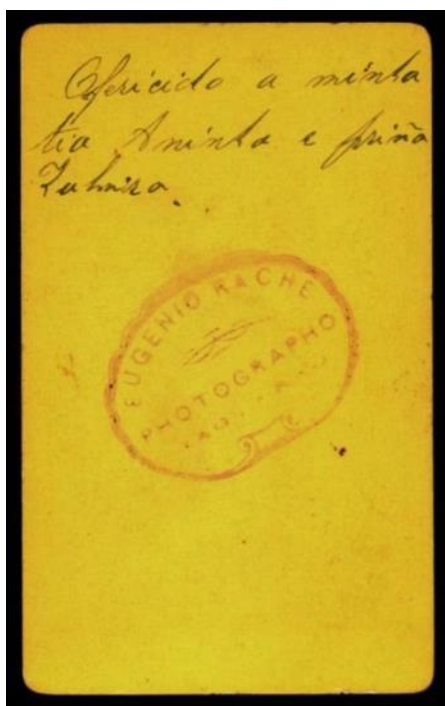


Figura 57: Eugenio Rache. Verso de carte-de-visite.²⁹⁴



Figura 58: Photographia União de Antônio Corrêa da Fonseca. Carte-de-visite de Guilherme Leocádio Pinto, aos 43 anos, Cidade do Porto, 1879.²⁹⁵

²⁹⁴ Imagem disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-697102931-carte-de-visite-moca-foteugenio-rache-jaguaro-rs-_JM#redirectedFromParent; acesso em: 28 set. 2015.

É muito comum vermos uma tira de papel de gramatura muito fina (de seda, arroz, manteiga, etc.), colada na borda superior do verso dos cartões fotográficos. Trata-se do que restou da folha de proteção, usada em muitos cartões, em que podiam constar informações sobre o estúdio fotográfico e possíveis serviços futuros – como a possibilidade de ampliação da fotografia, etc. As FIGs. 58 E 59 constituem dois exemplos raros de cartões em que a folha de proteção foi preservada. De fato, a folha auxilia na proteção da imagem fotográfica, de emulsão relativamente sensível; mas também é fato que a mesma folha é utilizada como suporte (mais um) para a divulgação do nome do estúdio fotográfico que produziu o retrato. De qualquer forma, na grande maioria²⁹⁶ dos cartões pesquisados, a folha protetora foi destacada ou perdida, devido à fragilidade do papel utilizado.

O *carte-de-visite* de Guilherme L. Pinto (FIG. 58), nascido em 9/12/1836, foi enviado ao irmão do retratado, Américo, com endereço em Nova Friburgo, no estado do Rio. O retrato com máscara ovalada, como já mencionado, é característico da década de 1870; e, pela aparência (marrom amarelada), trata-se de uma impressão sobre papel albuminado.



Figura 59: Witcomb and Son. *Carte-de-visite de jovem não identificada*, Inglaterra, c. 1900.²⁹⁷

²⁹⁵ Coleção LHV.

²⁹⁶ Os únicos cartões encontrados, dos quais que as folhas de proteção foram preservadas estão, aqui, apresentados.

²⁹⁷ Coleção LHV.

Já o retrato (FIG. 59) produzido pelo estúdio Witcomb & Son, na Inglaterra, retrata uma jovem do *fin de siècle*²⁹⁸, esboçando um sorriso. Pela tonalidade (nem amarelada, nem avermelhada) da impressão e pela fineza dos detalhes, deve tratar-se de uma platinotipia²⁹⁹. Tanto o cartão, como a folha protetora foram impressos pela oficina litográfica De Gruchy & Co, na Austrália.

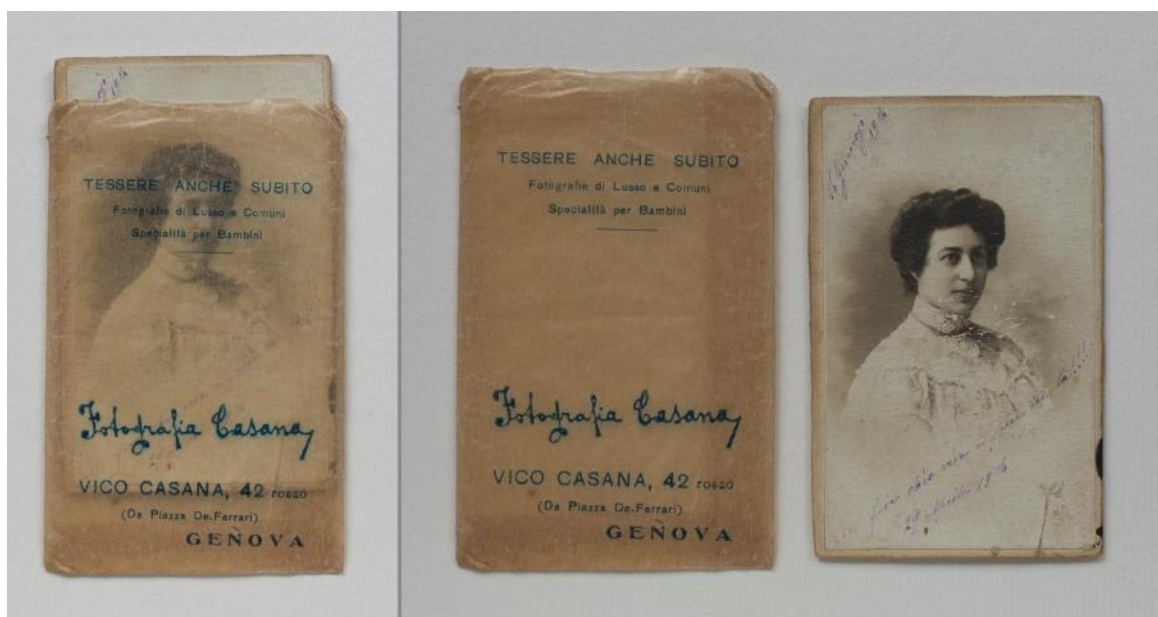


Figura 60: Fotografia Casana. Carte-de-visite (envelopado) de senhora inominada, Gênova, Itália, 1904.

Marcelo Eduardo Leite (2007) explica que “ao adquirir sua série de imagens, o cliente as recebia num envelope com a marca do ateliê, alguns pareciam com uma cartela de cigarros e continham de 4 a 8 fotografias” (LEITE, 2007, p. 47). Ele também se refere a envelopes específicos para embalar apenas um cartão, como este (FIG. 60) *carte-de-visite*, datado de 1904, e que veio acompanhado desse tipo de envelope específico, como descrito por Leite.

²⁹⁸ O penteado e a gola de renda (fechada por um camafeu) são característicos desse período.

²⁹⁹ “Processo de produção de positivos sobre papel, criado pelo inglês William Willis (1841-1923) em 1873, empregando como material fotossensível sais de ferro e platina precipitada, produzindo dessa forma uma imagem indissolúvel da fibra do papel e dotada de fina e rica gradação tonal. É, sem dúvida alguma, o processo mais estável empregado durante o século XIX”. fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3892/platinotipia>>. Acesso em: 09 de fev. 2019.

2.4.4 O armazenamento dos cartões fotográficos

Colecionadas em álbuns, as *cartes-de-visite* eram a manifestação de uma utopia caracteristicamente moderna. Diante de uma experiência cotidiana cada vez mais fragmentada e acelerada, onde os pertencimentos tradicionais começavam a esvaír-se, o homem-de-bem do século XIX reconfortava-se no seu pequeno Novo Mundo de imagens, seu álbum fotográfico, habitado não apenas por familiares próximos e distantes, mas, em pé de igualdade, por personalidades da política, da literatura, da ciência e da arte.

Beatriz JAGUARIBE e Mauricio LISSOVSKY, 2007.³⁰⁰

Não há quem não tenha um álbum pelo menos, porque a maior parte tem-nos às dúzias: em primeiro lugar o álbum da família que se abre com a figura risonha do pai, e onde sucedem-se pela ordem rigorosa das idades o irmão conselheiro, o irmão aspirante da marinha, a irmã que já solfeja a valsa da moda, *il baccio*, e a irmã que ainda mama, e cujo rosto se esconde junto à face escura da ama, retratada por concomitância. Depois há o álbum dos parentes, dos amigos da casa, dos indiferentes, de criaturas que nunca se viu; o álbum dos tenores e donas absolutas, dos poetas e artistas, dos senadores e deputados e da restante humanidade.

Faustino Xavier de Novais, 1863.³⁰¹

Se nos primeiros anos após o surgimento dos cartões, eles costumavam ser dispostos em bandejas ou similares, colocadas sobre mesas ou aparadores, em cômodos de trânsito social, dentro das residências, logo passaram a ser reunidos em álbuns específicos e adequados à espessura encorpada dos cartões.

³⁰⁰ (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2007, p. 48-9).

³⁰¹ (*Apud* Patrícia LAVELLE, 2003, p. 72).

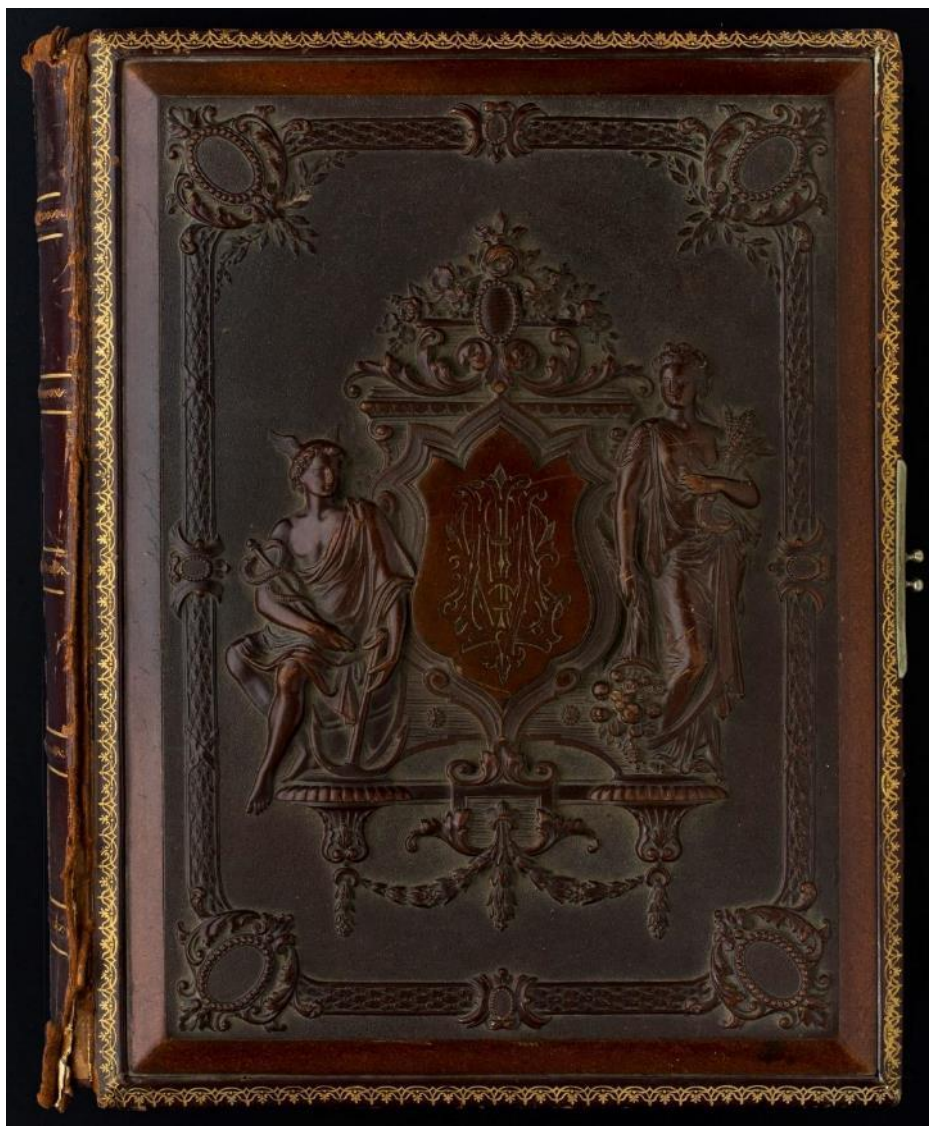


Figura 61: Capa de álbum de cartes-de-visite e cabinet portraits, 2ª metade do século XIX.³⁰²

A FIG. 61 mostra a capa de um álbum que pertenceu ao comerciante Manoel Vicente Lisboa, que viveu no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX. A capa, em estilo neoclássico, constitui uma alegoria, representando os deuses greco-romanos Hermes (em Roma, Mercúrio), deus do comércio e Deméter (ou Ceres, em Roma), deusa da fartura. No centro da imagem, um brasão com as iniciais do proprietário do álbum. De provável origem europeia, o álbum parece ter sido escolhido de acordo com a profissão do seu dono, e nos faz pensar na recorrente tendência, em cartões fotográficos, a se referenciar a cultura clássica, através do uso de colunas, balaustradas, pilares e outros elementos alusivos à antiguidade. A referência à cultura clássica

³⁰² Coleção LHV.

aparece também na arquitetura e decoração de ambientes, e tal predisposição é apontada por Machado de Assis, ao descrever a sala principal da casa, onde, em meados do século, morava o personagem Bentinho (Dom Casmurro):

a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto, as figuras das estações, e no centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo. [...] naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas (ASSIS, 2008, p. 8).

O autor está se referindo à decoração de uma casa (ficcional) no Rio de Janeiro que, compreensivelmente, em meados do século, estava alinhada ao gosto ocidental. Freire (2004) explica que durante a primeira metade do século XIX, houve um processo de ocidentalização dos costumes brasileiros. Uma das providências tomadas foi a Missão Artística Francesa³⁰³, contratada por Dom João VI e que aporta no Rio de Janeiro em 1816, a fim de “civilizar”³⁰⁴ o gosto reinante no, então, Brasil colonial. Havia um claro interesse em desconstruir as influências orientais, observadas na arquitetura, no vestuário, na culinária, nos costumes, nos gestos, na forma de sentar de pernas cruzadas (como os turcos), etc. Esse processo de acidentalização (que implicava, inclusive, interesses comerciais de parte da França e da Inglaterra) visava a “superação total do ocidente na vida brasileira de modo a tornar-se o Brasil área ocidental ou subeuropéia de cultura” (FREIRE, 2004, p. 556). Dessa forma, torna-se muito compreensível que a decoração sala descrita por Machado de Assis homenageasse a memória de imperadores romanos. Feitas estas considerações, retomamos o foco do presente tópico – os álbuns que abrigavam os cartões fotográficos.

Considerando a espessura dos nossos cartões, os álbuns eram montados com páginas igualmente espessas, resultantes da colagem de duas folhas de papel em cada um dos lados de um cartão de gramatura alta, que dava sustentação e resistência às páginas. Em cada página, era aberta uma (ou mais) janela(s) – *passe-partout*; e poucos centímetros abaixo da janela, uma fenda, por onde era introduzido o cartão, como pode ser verificado na FIG. 62, que é um exemplo de página com aberturas para quatro *cartes-de-*

³⁰³ Que, entre outros feitos, fortaleceu o sentimento neoclássico na cultura nacional, como é ilustrado na sala descrita por Machado de Assis.

³⁰⁴ A perfeita civilidade era “a ocidental, a cristã, a europeia” (FREIRE, 2004, p. 553).

visite.

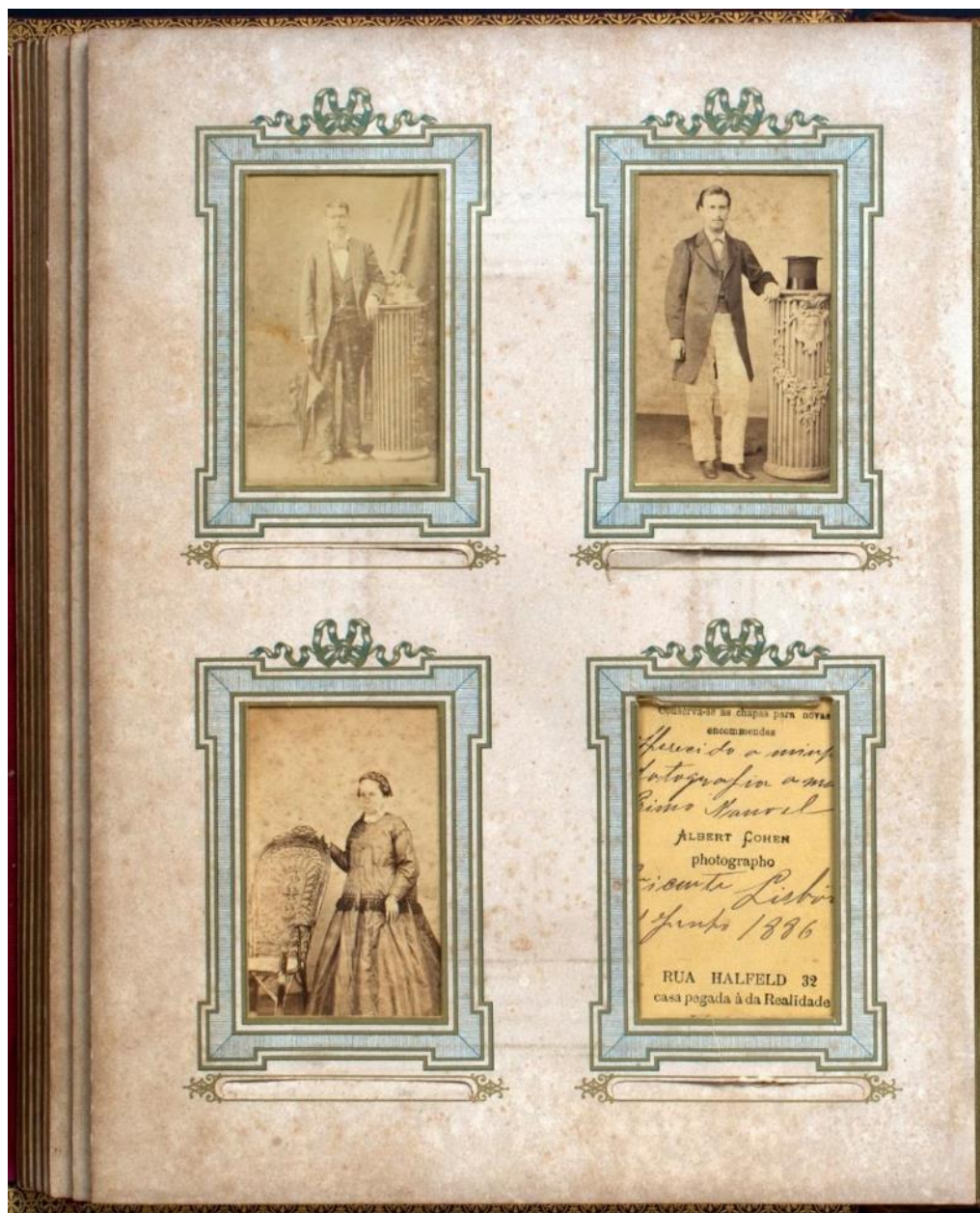


Figura 62: Página de um álbum de cartes-de-visite e cabinet portraits, 2ª metade do século XIX.

Podemos observar que a página do álbum (FIG. 62) apresenta a frente de três *cartes-de-visite* e o verso de um quarto cartão, em que se pode ler uma dedicatória. Isso se deu pelo fato de o cartão que, originalmente, devia ocupar esse espaço ter sido removido. Também é possível perceber as fendas, logo abaixo das janelas, por onde entraram os cartões. Quanto às molduras impressas, ao redor de cada uma das janelas, foi uma opção do *designer* deste álbum, e cada um dos álbuns consultados na pesquisa apresenta solu-

ções diferenciadas.

O tipo de acabamento usado nas capas dos álbuns também varia muito. Até o momento, em minha pesquisa, foram encontradas capas de couro (liso ou gravado), de madeira (lisa ou esculpida), de veludo com aplicações em metal, de madrepérola e de baquelite, sendo que alguns álbuns funcionam, inclusive, como caixas de música.

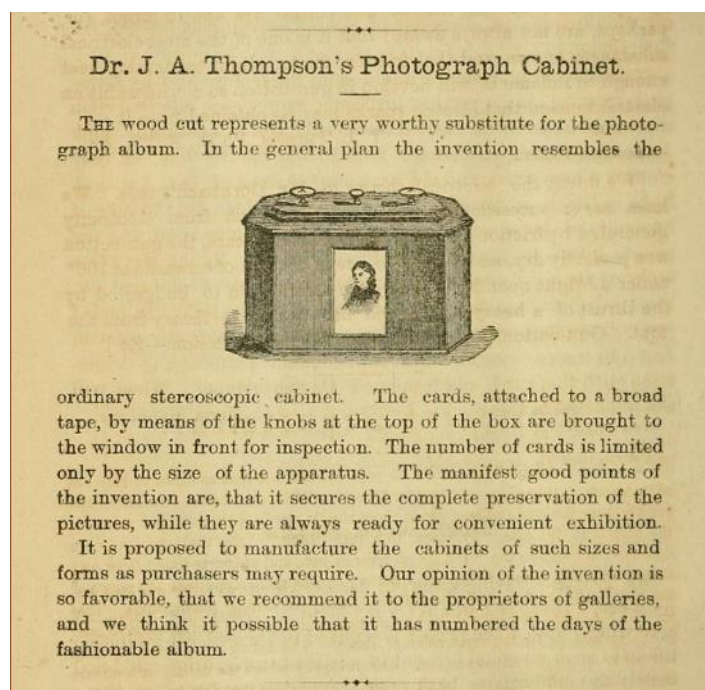
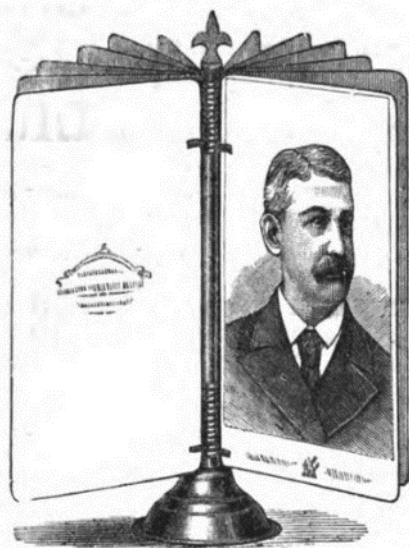


Figura 63: Dr. A. Thompson's Photograph Cabinet. Anunciado no *The American Journal of Photography and the allied Arts and Sciences*, 1864 (1ª quinzena de junho).³⁰⁵

Além dos famosos álbuns, havia outras formas de guardar e de mostrar os cartões. Em 1864, no *The American Journal of Photography and the allied Arts and Sciences*, foi apresentado um tipo de *display* (FIG. 63) que tinha acabado de ser lançado no mercado, e que, segundo o responsável pelo artigo, deveria, em pouco tempo, substituir o álbum tão em voga naquele período. O estranho aparato é dotado de mecanismo interno, onde se fixam os cartões, e, na medida em que se gira os botões, situados na parte superior, o cartão exposto na janela vai sendo substituído pelo cartão subsequente, e assim sucessivamente. Foram encontrados anúncios de outros tipos de *displays*, aparentemente menos complicados, mas não se sabe se houve significativa aprovação do público consumidor a essas formas alternativas de armazenamento e exposição de cartões fotográficos.

³⁰⁵ [O gabinete fotográfico do Dr. A. Thompson]. Fonte da imagem: (SEELY, 1864).

Scovill Boudoir Display Photograph Stand.



FOR THE STUDIO RECEPTION ROOM.

Arranged for twelve or twenty-four cabinet or imperial photographs, which are held securely by spring clasps, so that they can be moved around the upright rod.



PRICE:

Nickel Platedeach, \$1 25

lvii

Figura 64: Scovill Boudoir display Photograph stand, anunciado no *The American annual of photography and photographic times almanac*, 1887.³⁰⁶

Uma outra alternativa para apresentação de cartões foi anunciada no *The American annual of photography and photographic times almanac*, em 1887. Trata-se de um *display* giratório (FIG. 64) denominado *Scovill Boudoir Display Photograph Stand*, com opção para 12 ou 24 cartões e recomendado para ser disposto em salas de entrada de estúdios fotográficos.

³⁰⁶ [Display para cartões fotográficos]. Fonte da imagem: (CANFIELD, C. W. (ed.), 1887, p. VII).



Figura 65: A. A. Turner. *Carte-de-visite de senhora não identificada*, c. 1860, NY.³⁰⁷

O *carte-de-visite* (FIG. 65), mostra uma senhora ao lado de uma mesa, sobre a qual está disposto um *display* de cartões muito curioso, e que, aparentemente, assim como a FIG. 64, também é giratório. Podemos ver dois retratos expostos neste objeto. Como já foi mencionado, não são raros os retratos oitocentistas, em que os modelos posam ao lado de um retrato de algum ente supostamente amado – é uma maneira de afirmar o laço afetivo entre o retratado e aquele escolhido para compor a cena afetiva. Esse retrato dentro do retrato, pode figurar em uma das mãos do modelo; emoldurado, na parede; em um porta-retratos, sobre um aparador, etc.; mas dessa forma, mostrado em um *display* tão incomum (lembra uma lanterna chinesa), foi o único encontrado em minha pesquisa, até o momento.

Enfim, havia várias formas de se mostrar e reunir os cartões fotográficos – o que não configura uma surpresa, se considerarmos que esses retratos foram realizados em plena Revolução Industrial, com todos os apelos do capitalismo e sob a notória ascensão da classe burguesa, com todo o seu entusiasmo pelo luxo e pelas novidades.

³⁰⁷ Coleção LHV.

3º CAPÍTULO:

A influência pictórica sobre a concepção dos cartões fotográficos oitocentistas



Figura 66: Fredricks' Knickerbocker - Family Portrait Gallery. *Verso de cabinet portrait* (detalhe), Nova York, anos 1880.³⁰⁸

Não se trata aqui de fazer um “médico”, trata-se de fazer um “doutor”, seja ele do que bem quiser! Não se trata de ganhar uma “profissão”, trata-se de obter um “título”. Tu não precisas de meios de vida, precisas é de uma posição na sociedade.

Aluísio de Azevedo.³⁰⁹

A *carte de visite* reciclava o significado do *status* aristocrático estabelecido pela tradição de retratos pintados, em voga desde Sir Anthony van Dyke: representações de corpo inteiro, enquadradas por pilares e tecidos ondulantes, contra um fundo que remetia a grandes propriedades rurais. *Cartes de visite* frisavam uma identidade socialmente construída, localizada não no rosto, como um espelho da alma, mas na representação de corpo inteiro.

Patrizia di Bello.³¹⁰

³⁰⁸ Coleção LHV.

³⁰⁹ *Casa de pensão*. São Paulo: Martins, 1970 (p. 38).

West observa uma característica incontornável, inerente a grande parte da produção desses retratos: "[...] desde o início, fotógrafos retratistas passaram a adotar poses e convenções próprias de retratos pictóricos" (WEST, 2004, p.189). A autora não chega a especificar o estilo ou o gênero das pinturas usadas como modelo; de qualquer forma, se observarmos, atentamente, as soluções empregadas por grande parte dos fotógrafos oitocentistas, podemos estabelecer uma relação explícita entre os retratos produzidos por eles e a retratística aristocrática tradicional; e é o que tentaremos demonstrar neste capítulo.

Evidentemente, por não disporem de recursos luminotécnicos artificiais³¹¹, a iluminação desses retratos oitocentistas costumava ser limitada e precariamente trabalhada e, dessa forma, não podemos buscar uma relação entre ela e as formas de iluminação observada em retratos pictóricos. No entanto, elementos como colunas, cortinados, mesas e cadeiras de apoio, paisagens de fundo, etc. constituem um legado pictórico que foi amplamente utilizado nos cartões fotográficos.

³¹⁰ Retratos fotográficos. In: HACKING, Juliet (org.). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, (p. 102).

³¹¹ Desconsiderando os numerosos experimentos anteriores, o primeiro *flash* fotográfico (à base de magnésio), aprovado e adotado por profissionais, é desenvolvido por Adolf Miethe e Johannes Gaedicke, em 1887, e passou a ser usado, especialmente, por fotojornalistas em registros noturnos. A luz resultava muito agressiva e dura para que pudesse ser usada em retratos de estúdio.



Figura 67: (esquerda) Montgomery P. Simons. *Retrato de Persifor Frazer*. *carte-de-visite* produzido a partir de um daguerreótipo de autoria de Marcus A. Root. Philadelphia, c. 1857.³¹² (direita) *S.l. s.n.. Luis XV*, água-forte p&b, 39 x 28 cm, 1715(?).³¹³

Eventualmente, como podemos conferir na FIG. 67, a necessidade de referenciar a pintura era tamanha que alguns modelos chegavam a posar com trajes característicos do século anterior, como na FIG. 67 (esquerda) que, apesar de referenciar uma calcografia³¹⁴ (imagem à direita), esta segunda está de pleno acordo com os cânones de representação do retrato pictórico.

A referência à pintura não ocorria de forma inconsciente e velada, já que manuais de fotografia oitocentistas, como o *The Year Book of Photography and Amateurs Guide*, publicado em Londres entre 1870 e 1879, recomendavam que o fotógrafo se familiarizasse com os princípios deixados pelos grandes mestres. O editor do manual, Simpson (1879, p. 104) *apud* Koutsoukos (2008, p. 56), observou

³¹² Acervo Library Company of Philadelphia, fonte da imagem: <http://www.librarycompany.org/catchingashadow/section5/index.htm>; acesso em: 14 set. 2015.

³¹³ Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte da imagem: fonte da imagem: <http://purl.pt/6172>; acesso em: 11 ago. 2015.

³¹⁴ Calcografia: gravura em metal. Nessa época, era comum algumas gravuras serem baseadas em pinturas, as chamadas “gravuras de reprodução”. Isso explica sua semelhança com os retratos pictóricos. Isso se devia a uma vontade dos colecionadores de registrar essas pinturas, antes do advento da fotografia, quando não havia outros meios para isso.

[...] que não havia dúvida de que a parte mais difícil da fotografia era o retratismo, já que, para o retrato, o fotógrafo deveria prestar atenção em muitas coisas ao mesmo tempo. Todavia, se ele estivesse familiarizado com os “princípios” deixados pelos velhos mestres, havia grande chance de que conseguisse fazer um trabalho correto.

Como se sabe, o legado de retratos pictóricos produzidos é vastíssimo. Poderíamos abranger um campo de pesquisa mais amplo, incluindo, por exemplo, representações de membros da alta burguesia; no entanto, nada parece mais justo que restringir o campo de observação, priorizando os retratos que, provavelmente, terão servido de referência formal e ideológica às representações dos demais indivíduos: os retratos dos monarcas e dos príncipes.

Para entendermos as razões pelas quais o retrato aristocrático foi tomado como referencial de tantos retratos fotográficos oitocentistas, é necessário considerar o contexto político-social estabelecido após a Revolução Francesa (1789) e durante a Revolução Industrial – já que ambos os movimentos promoveram rupturas significativas: o primeiro, contra o antigo regime (o absolutismo) e em direção ao sufrágio universal; o segundo, relacionado à forma de produção, substituiu a antiga forma artesanal de produção por métodos industriais. Tais fatores desencadearam drásticas mudanças no cenário político-econômico-social, levando grande parte da burguesia à ascensão nos planos econômico, político e social.

Em um contexto de inúmeros atritos e manifestações populares, o século XIX oscilou entre a nostalgia do antigo regime e os ideais liberais. Nesse aspecto, o homem ocidental oitocentista é dividido, e o ponto de interseção dessa dualidade poderia ser apontado como o anseio (no sentido lato) de poder. Autores, como, por exemplo, Balzac, souberam retratar tal aspiração. Em seu romance *Ilusões perdidas*, o ambicioso Lucien (o protagonista) recebe recomendações, quando estava prestes a se mudar de sua pequena cidade para Paris:

Não deixe suas ideias criarem ranço na província, comunique-se prontamente com os grandes homens que representam o século XIX. Aproxime-se da corte e do poder. [...] Você não deve se apressar em assumir seu lugar na plêiade que a cada época se constitui? Você não saberia o quanto é útil a um jovem talento ser trazido à luz pela alta sociedade (BALZAC, 2010, p. 170).

E, de fato, Lucien, que chega em Paris cheio de nobres ideais, vai, ao longo da narrativa, preterindo o grupo de amigos (poetas bem-intencionados) e aproximando-se de pessoas influentes e inescrupulosas. Em linhas gerais, o romance discorre sobre o processo de corrupção da dignidade, em função do poder. Trata-se de uma crítica ao capitalismo, em uma época em que ele despontava como a mais recente e discutido sistema de organização socioeconômica.



Figura 68: François Pascal Simon Gérard (Baron). *Portrait of Emperor Napoleon I*, 226,5 × 146 cm, c. 1805 - c. 1815.³¹⁵

³¹⁵ Acervo do Rijksmuseum. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-1120>; acesso em: 27 ago. 2016.

Ao longo do século XIX, a disputa pela “coroa” e por sua simbologia continuava tão viva, quanto o desejo em romper com a monarquia, em um cenário pontuado por revoluções envolvendo questões de legitimidade do poder. Um bom exemplo pode ser verificado no retrato de Napoleão (François Pascal Simon Gérard, 1804), em trajes de coroação, em que seu ostensivo bastão ultrapassa a altura do corpo do imperador (FIG. 68). Esse pomposo retrato compete com a suntuosidade do retrato de Luís XIV (FIG. 76), produzido por Rigaud, em 1701, no auge do absolutismo. Ainda sobre Napoleão, que é representado em alguns retratos, com a mão direita enfiada dentro da casaca – gesto sempre lembrado como uma particularidade do imperador, provavelmente foi inspirado pelo retrato de Luís XVI aos 20 anos, de autoria do pintor Joseph Duplessis (FIG. 69).



Figura 69: Joseph Siffred Duplessis. *Portrait of Louis XVI, King of France and Navarre*, 80 x 62 cm, c. 1774.³¹⁶

Se considerarmos que as manifestações culturais estão diretamente relacionadas ao desenvolvimento interno das estruturas sociais, é possível entender que em um cenário político-social tão polarizado³¹⁷, como foi o século XIX ocidental, a prática do retrato fotográfico espelhasse, em pé de igualdade, os conflitos ideológicos e as aspirações da época. Assim, nesse contexto de insurreições populares e gradativas mudanças de paradigmas e de ideais, a média e a pequena burguesia prosperam, e essas novas classes emergentes clamavam pelo reconhecimento da sua nova posição social. Segundo Freund

³¹⁶ Acervo Versailles, Château De Versailles. Imagem disponível em: <http://imgur.com/gallery/SOX0a>; acesso em: 27 ago. 2016.

³¹⁷ Liberalismo x absolutismo; poder político da classe burguesa x publicação do manifesto comunista; romantismo x objetivismo.

(1989), o advento do retrato fotográfico está relacionado com a ascensão de camadas sociais (as classes burguesas) que, no passado, haviam sido menos favorecidas. Para a autora, por meio do retrato, indivíduos de classes ascendentes tornam essa ascensão visível a si mesmos e aos demais, e, dessa forma, identificam-se com aqueles que gozam de prestígio social.

Se considerarmos que, durante séculos, a aristocracia representou os poderes econômico, político e social, é compreensível que tal soberania permanecesse viva no imaginário das classes emergentes. De acordo com Freund (1989), essas camadas da burguesia ascendente ainda não haviam encontrado sua forma característica de expressão, tomando, como modelo, os referenciais aristocráticos. Inferimos com Wilhelm Waetzoldt *apud* Freund que “a procura de semelhança no retrato [...] nos tempos de Luís XV e XVI pode definir-se pela tendência geral para falsificar, e mesmo para idealizar cada rosto, mesmo o do pequeno burguês, para o fazer assemelhar-se ao tipo humano dominante: ao príncipe” (WAETZOLDT³¹⁸ *apud* FREUND, 1989, p. 26). O autor está se referindo ao período que antecede a Revolução Francesa; entretanto, como verificamos, há pouco, o mesmo se repete com o próprio Napoleão – símbolo da insurreição burguesa.

Assim, a influência do retrato pictórico, incluindo os aristocráticos, vai contribuir na formação de padrões a serem consultados na produção de determinados retratos fotográficos oitocentistas; entretanto, apesar de essa influência ser notória em vários dos nossos cartões fotográficos, há de se ter cuidado com as generalizações e pontuar a existência de outros padrões que se distanciam do referencial posto em questão. Apesar de não ser comentado na bibliografia consultada³¹⁹, também se faz necessário observar a influência dos retratos gráficos (desenhos ou calcografias) sobre determinado tipo de cartão fotográfico. Apesar de não ser meu foco, aqui neste capítulo, começo exemplificando justamente esta ocorrência. Como já foi pontuado, as gravuras de reprodução eram baseadas em pinturas. Outro ponto a se considerar é a maior proximidade existente entre desenho, gravura e fotografia, do que entre pintura e fotografia. No caso do dese-

³¹⁸ Na versão portuguesa do texto de Freund o nome do autor está erroneamente escrito da seguinte forma: “Waerzold”.

³¹⁹ Em minha pesquisa, até o momento, nenhum dos autores que consultei chegou a mencionar tal influência.

nho, da gravura e da fotografia, as três exploram aspectos gráficos, enquanto a pintura explora os efeitos pictóricos.



Figura 70: (esquerda) Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Autoportrait, à mi-corps*, 29,9 x 21,9 cm, França, 1835.³²⁰ (direita) Adolphe Beau. *Frente e verso de Carte-de-visite de homem não identificado*, Londres, c. 1860.³²¹

O autorretrato de Ingres (FIG. 70, esquerda), realizado dois anos antes de o daguerreótipo ter sido oficialmente apresentado à sociedade, é, provavelmente, um estudo para uma pintura ou uma calcografia. Neste desenho, o artista se representa sentado a uma mesa de trabalho, diante de uma folha de papel, sendo que uma das mãos está apoiada sobre a mesa e a outra segura um lápis. Dessa forma, se configura uma autorrepresentação como artista. Abstraindo-se dos dois elementos que caracterizam o ofício do autor (mas que também poderiam ser usados para identificar um escritor), tem-se uma fórmula composicional, largamente empregada na produção dos daguerreótipos e, inclusive, de determinada categoria de *carte-de-visite*, como no exemplo dado na FIG. 70 (direita). Talvez, seja importante frisar que os dois trabalhos foram realizados com a diferença de, aproximadamente, 25 anos – podendo ser considerados contemporâneos.

³²⁰ Acervo Museu do Louvre. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage. Imagem disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/archive/03-010622-2C6NU04D6UJP.html>; acesso em: 16 set. 2015.

³²¹ Coleção LHV.



Figura 71: (esquerda) W. A. Morrow. *Carte-de-visite de homem não identificado*, Hillsboro, EUA, c. 1870. (direita) H. Mossis Artist. *Carte-de-visite de Joseph Watkins Gray*, Suíça, c. 1860 (ambas as datas estimadas).³²²

"[...] A *carte-de-visite* geralmente compreende a figura toda, ou sentada ou em pé, graciosamente apoiada em contra uma coluna ou balaustrada" (TOWLER *apud* MENDES, 1998, p. 115). Aqui, o autor descreve, em 1864, uma das fórmulas aplicadas na elaboração de *cartes-de-visite*, mas faz parecer que este era o único padrão usado, ou, pelo menos o usado na grande maioria desses cartões – o que não coincide com minha observação. Sim, pois, além das duas fórmulas (FIG. 71) mencionadas por Towler, podemos apontar algumas outras bastante recorrentes.

³²² Os dois *cartes-de-visite* integram a Coleção LHV.



Figura 72: (esquerda) S.l. s.n.. *Carte-de-visite de jovem não identificado, s/d.* (centro) Manoel Garcia. *Carte-de-visite de Américo Pinto, Rio de Janeiro, c. 1870.* (direita) Elliott & Fry. *Carte-de-visite de homem não identificado, Londres, c. 1865.* (datas estimadas).³²³

O primeiro dos três *carte-de-visite* (FIG. 72) retrata, em plano americano, um menino. A imagem recebeu tratamento de retoque, de acordo com soluções típicas de um desenho clássico, em que a figura é diluída no fundo branco do papel. Esta foi uma das estratégias usadas, na segunda metade do séc. XIX e nos primeiros anos do séc. XX, para aproximar a fotografia da linguagem específica do desenho.

O *carte-de-visite* assinado por Manoel Garcia (FIG. 72 – centro) apresenta um retrato em forma ovalada (largamente usada na retratística clássica), representando o busto completo (até a cintura) de Américo Pinto. Este formato de retrato é muito característico de *cartes-de-visite* dos anos 1870, sendo que são encontrados exemplares dessa natureza, produzidos no Brasil, até a década seguinte. No entanto, há casos excepcionais, como o da Photographia Mineira de Raymundo Pinto (vide Fig. 50), que empregou esta fórmula na década de 1890.

O *carte-de-visite* assinado por Elliott & Fry (FIG. 72 – direita) apresenta uma representação do busto de um homem (um clérigo?), com ênfase na cabeça, sendo que, na altura da metade do tórax, a figura começa a se diluir no fundo claro do papel. O impor-

³²³ Os três *cartes-de-visite* integram a Coleção LHV.

tante estúdio responsável pela execução desse retrato foi fundado, em 1863, por Joseph John Elliott e Clarence Edmund Fry. Inicialmente localizado na Baker Street, 55, onde permaneceu até 1886, o estúdio teve outras sedes posteriores e foi fechado em 1963. No início da década de 1940, grande parte do acervo de negativos produzidos pela empresa foi destruída em um incêndio, e os que restaram encontram-se na National Portrait Gallery, em Londres³²⁴. É interessante constatar que a grande maioria dos retratos pertencentes a essa instituição, é constituída por representações de busto, como o exemplar mostrado neste texto.

Dessa forma, fica esclarecido que a representação de corpo inteiro (sentado ou de pé) foi apenas uma das soluções aplicadas em retratos usados na composição de *cartes-de-visite*.

3.1 Relações entre a retratística majestática e principesca e os cartões fotográficos oitocentistas

3.1.1 O primeiro, mas não o mais relevante, dos referenciais aqui mencionados

Não serão comentados os retratos de Henrique IV – ou O Bom Rei Henrique, como era chamado – e nem os de seus antecessores, considerando que há de se criar um recorte sucinto a ser estudado, mesmo porque o campo temporal de observação foi delimitado entre os séculos XVII e XVIII. Assim sendo, a primeira obra a ser observada é o retrato de Luís XIII, realizado na escola de Philippe de Champaigne, em 1647.

³²⁴ Fonte das informações: texto sem assinatura, publicado no site da National Portrait Gallery. Disponível em: <http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp06938/elliott--fry?search=sas&sText=Elliott+%26+Fry>; acesso em: 16 set. 2015.



Figura 73: Escola de Philippe de Champaigne. *Portrait posthume de Louis XIII*, dimensão(?), França, 1647.³²⁵

Há outro retrato datado de 1622-39 e de autoria do mesmo artista, em que o monarca é representado em traje de coroação e aparenta maior majestade; no entanto, a escolha deste (FIG. 73), em que ele é representado em traje de cavalaria, releva um padrão formal que é de maior interesse a esta pesquisa, considerando que a pintura reúne vários elementos cênicos usados na produção dos cartões fotográficos: a cortina drapeada, a balaustrada, o apoio para a mão (pode tanto ser uma pequena mesa, como uma cadeira ou um pilar³²⁶) e a paisagem (representada, nas fotografias, pelos painéis pintados e usados como fundo).

Em seu retrato (FIG. 73), Luís XIII se apresenta de pé e de frente para o espectador, com o corpo ligeiramente voltado para a direita. Ele está vestido como um cavaleiro da Ordem do Espírito Santo, com uma das mãos apoiadas sobre o capacete colocado so-

³²⁵ Fonte da imagem: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIIIval_grace.jpg. Dados sobre a pintura: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1078449>; acesso em: 12 set. 2015. Tendo buscado este retrato em vários museus e não tendo encontrado, me ocorre que ele possa pertencer a alguma coleção particular. Infelizmente, não encontrei a imagem em boa resolução para impressão.

³²⁶ Considerando que os retratos pictóricos eram posados e que o modelo deveria permanecer por muito tempo na mesma posição, pode-se comparar a necessidade do apoio (de mão, por exemplo) na pintura e na fotografia.

bre uma bancada, ao lado esquerdo do retratado. A outra mão (a direita) segura o bastão. Cruza seu tronco uma faixa branca adornada, nas duas extremidades, com franja dourada; abaixo dela fica a cruz da Ordem dos Cavaleiros do Espírito Santo³²⁷. Sobre a bancada, no lugar onde normalmente seria representada a coroa, se vê o capacete emplumado. Entre o corpo do monarca e a balaustrada, em segundo plano, um drapejado em tons de terra e vermelho atravessa, horizontalmente, o espaço de representação, enfatizando o caráter teatral do retrato. Em terceiro plano, é representada uma balaustrada, marcando um limite entre o ambiente da pose e a paisagem de fundo. A figura – muito rígida – denuncia a inexperiência do artista (um aluno de Champaigne?), e a pintura, em sua totalidade, não me parece digna de grandes elogios; no entanto, como já mencionado, ilustra convenções que serão comentadas em vários cartões fotográficos a serem tratados neste texto, sendo que nem sempre são vistos todos os elementos reunidos em um único retrato.

Para Peter Burke (2004, p. 34), "algumas dessas convenções sobreviveram e foram democratizadas na era do retrato de estúdio fotográfico, a partir de meados do século XIX". O autor defende que a utilização desses recursos estabelecidos teria sido uma forma de se camuflar as diferenças entre classes sociais. Os fotógrafos teriam oferecido aos clientes o que foi chamado de "imunidade temporária em relação à realidade" (HIRSCH *apud* BURKE, 2004, p. 34). De acordo com o autor

Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação. (BURKE, 2004, p. 35).

³²⁷ Ordem de cavalaria subordinada à monarquia francesa, fundada por Henrique III, em 1578.



Figura 74: Estúdio D R Mater. *Cabinet portrait de jovem senhora não identificada*, EUA, 1887.³²⁸

A FIG. 74 é um exemplar bastante singular, em que foi feita a opção por se reunir toda a sorte de objetos cênicos habitualmente usados na composição dos retratos aqui analisados. Provavelmente, os únicos elementos que foram dispensados foram a cadeira e a mesinha, mesmo porque elas fariam as vezes do *cippus* usado neste retrato. A fotografia, datada de 1887, representa uma mulher rodeada por elementos. Em primeiro plano, de corpo inteiro, o modelo, com a mão direita apoiada sobre um *cippus*, evita olhar diretamente para a câmera e dirige o olhar para a direita³²⁹ do espectador. De acordo

³²⁸ Fonte da imagem: (CLARK, 2013).

³²⁹ Recurso amplamente recomendado em manuais oitocentistas de fotografia, como no *The History and practice of the art of photography*, em que o autor sugere que "os olhos devem estar fixos em algum objeto

com Marco Elísio Paiva (informação verbal)³³⁰, “o *cippus*, como monumento cerimonial³³¹, estava em uso desde o Egito antigo. Durante o século XIX (época em que foi produzido esse retrato) se repetiam esses costumes como vinculação estilística ao gosto clássico”. Assim, podemos inferir que o uso desse objeto no retrato associa a ideia de cultura ao retratado. O chão, sobre o qual a retratada se posiciona, é recoberto por algo que remete à textura de grama³³². No segundo plano (muito próximo do primeiro), uma cortina de estampa *cashmere*³³³ drapeada é disposta sobre um painel, em que se vê representados: uma parede ornamentada e finalizada por uma coluna (símbolo de glória e de estabilidade); ao lado desta, uma porta envidraçada, através da qual se vislumbra um jardim (símbolo do refúgio sagrado e do cosmo³³⁴); por fim, uma luminária que parece saltar do painel (em efeito 3D), em direção ao modelo. Poderíamos associar esta imagem à ideia de “excesso”, observada no já mencionado estilo Makart, apontado por Benjamin (2015), como representativo do gosto médio das classes burguesas oitocentistas, e tão bem descrito por Hobsbawm (2007).

um pouco acima da câmera e deslocado para um lado – mas nunca na direção ou sobre a câmera" (Snelling, 1849, p. 41 *apud* Mendes 1998, p. 103).

³³⁰ Dados da entrevista, realizada em 17 set. 2017.

³³¹ Amplamente usado na antiguidade para glorificação pública de alguém importante. Eles eram colocados nas ruas, nas vias de entrada das cidades e, era usado também como elemento funerário para memória do morto.

³³² Este tipo de material de forração do piso, que remete à textura de grama (gramínea) é muito recorrente em retratos da década de 1880.

³³³ “Originalmente uma lã macia feita a partir do pelo de cabras da região de Caxemira na Índia, o termo *cashmere* passou a ser associado no século 19 à estampa de folhas estilizadas e curvadas que eram aplicadas nos xales e túnicas indianas. As cores predominantes na época eram o preto e o vermelho. Com a descoberta do caminho marítimo para a Índia, os tecidos com estampa cashmere passaram a ser exportados para países europeus e principalmente para a Grã-Bretanha”. Fonte: <http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=3&IdVerbete=607>; acesso em: 09 out.2015.

³³⁴ Fonte: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/jardim/>; acesso em: 09 out. 2015.



Figura 75: Frente de dois *cartes-de-visite* de modelos não identificados. [esquerda] Christiano Junior (José Christiano de Freitas Henriques Junior), Rio de Janeiro, 1865-74.³³⁵ [direita] Autoria desconhecida, c. 1865.³³⁶

A FIG. 75 mostra a frente de dois *cartes-de-visite* brasileiros, produzidos entre as décadas de 1860 e 1870. No retrato assinado por Christiano Junior, é representado um jovem rapaz, com traje da década de 1860, de pé e de frente para o espectador. O braço direito está relaxado ao lado do tronco, e o esquerdo, apoiado sobre uma coluna ornamentada, sobre a qual repousa uma cartola. Atrás no modelo, no chão, é possível distinguir um pano, usado para disfarçar o apoio de corpo³³⁷. Em contraste com o retrato anterior (FIG. 74), Christiano Junior (com ou sem a participação do modelo) optou por usar um fundo neutro – solução muito recorrente da década de 1860. O cartão (FIG. 75, direita),

³³⁵ No verso do cartão, há indicação do endereço do estúdio: “Rua da Quitanda, 45”. Christiano Junior (como assinava suas fotos) trabalhou nesse endereço entre 1865 e 1874.

³³⁶ Os dois cartões integram o álbum que pertenceu à família de Manoel Vicente Lisboa. Coleção LHV.

³³⁷ Como já foi mencionado, com o propósito de auxiliar na sustentação e imobilização do corpo do modelo, nos primórdios da fotografia, quando o tempo de exposição era longo, foi criado um apoio de corpo, de base pesada e de forma triangular, feito de ferro fundido. Da base, erguia uma haste que sustentava uma espécie de pinça que era ajustada à cabeça do modelo. Este aparelho também recebe o nome de “Brady Stand”.

de autoria não identificada, representa uma mulher, também de pé, com a mão direita apoiada sobre o espaldar de uma imponente cadeira de junco (ou vime), e o outro braço flexionado (em aprox. 150 graus) sustenta a mão (carente do polegar?), que parece estar pressionada contra o quadril do modelo. O vestido, de talhe muito incomum para o período (não possui a cintura marcada), foi usado sobre a caracterizante crinolina³³⁸ – tão popular nas décadas de 1850 e 1860.

Tanto a coluna, como a cadeira possuem função prática – elas servem de apoio para um dos braços, evitando uma postura monótona do modelo –; além disso, esses objetos constituem presença estetizante dentro da composição. Mas isso não é tudo, visto que os objetos estão carregados de sentido simbólico. Segundo Burke (2004), esses objetos representados junto dos retratados, geralmente, costumam reforçar suas autor-representações. Eles "podem ser considerados como 'propriedades' no sentido teatral do termo" (BURKE, 2004, p. 32). Sob essa perspectiva, colunas greco-romanas podem ser recebidas como representação da glória de Roma antiga. Por sua vez, cadeiras muito luxuosas podem aludir à ideia de trono, conferindo ao modelo ares aristocráticos.

³³⁸ Armação feita de arcos horizontais flexíveis, interligados por fitas, podendo ser confeccionados de diversos materiais – entre eles, a crina que dá origem ao nome do objeto. Esse acessório foi amplamente usado em meados do século XIX. Friedrich Theodor Vischer relaciona a crinolina ao “imperialismo fortalecido que se estende e se infla como ela, e que é a última e mais forte expressão do refluxo [retrocesso?] de todas as tendências [revolucionárias?] do ano de 1848, fazendo recair seu poder como uma campânula acima do bem e do mal, da justiça e da injustiça social” (VISCHER, 1861 *apud* BENJAMIN, 2009, p. 106).

3.1.2 O segundo e o mais relevante³³⁹ dos referenciais aqui mencionados



Figura 76: Hyacinthe Rigaud. *Portrait of Louis XIV, King of France*, 277 x 194 cm, França, 1701.³⁴⁰

Reconhecido como grande propagandista e famoso por levar o absolutismo ao seu apogeu, Luís XIV foi objeto de inúmeros retratos que, certamente, ajudaram a consolidar sua imagem soberana. Será comentada, aqui, a mais célebre de suas representações – o retrato (FIG. 76) pintado por Rigaud em 1701, quando o monarca tinha 63 anos de idade. De acordo com Vincent Pomarède (s/d³⁴¹), em texto publicado no *site* do Louvre, o

³³⁹ Digo mais relevante, por considerar que este retrato (FIG. 76) representa o ápice da retratística majestática, alcançando todo o esplendor que se espera da representação pictórica de um monarca absolutista. Se desde Ticiano (1488-1576), passando por Anthony van Dyck (1599-1641), a retratística aristocrática começa a estabelecer cânones (cenário, figurino, pose, composição, elementos simbólicos, etc.) a serem seguidos, esta tradição atinge, em minha opinião, sua maturidade neste retrato de Luís XIV, como ainda será comentado neste capítulo.

³⁴⁰ Collection of Louis XIV, Musée du Louvre. Imagem disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Louis_XIV; acesso em: 23 set. 2015.

³⁴¹ Disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>; acesso em 23 set. 2015.

retrato foi encomendado para ser presenteado a Felipe V de Espanha, mas, devido ao sucesso que fez junto à corte, a pintura nunca chegou a ser enviada ao monarca espanhol – bisneto de Luís XIV. Para o autor, “cada detalhe dessa obra está destinado a produzir a imagem da quintessência do poder absoluto: a nobreza do cenário clássico, a cortina carmesim drapeada, e a solenidade do Rei Sol vestindo seu traje de coroação, rebordado com a flor-de-lis real.” (*op.cit.*)³⁴².

O rei (FIG. 76) é representado vestindo seus trajes de coroação, a espada real pendendo à altura dos quadris do retratado, logo abaixo da mão que se apoia em sua cintura. A outra mão segura o cetro que está apoiado sobre uma luxuosa banquetta (forrada com o mesmo tecido do manto do monarca), sobre a qual está exibida a coroa e a mão da verdade. Envolvendo dois lados do plano de representação, um voluptuoso panejamento e, logo atrás dele, do lado esquerdo da composição, vê-se uma sólida e imponente coluna que separa o ambiente de pose de um salão palaciano. Para Pomarède (s/d), a pintura dos trajes é particularmente detalhada e refinada, e seu exagero lembra o espectador da magnitude do rei. Outros artistas de estúdio de Rigaud devem ter trabalhado em algumas partes da pintura, mas o rosto do rei - pintado em papel e montado sobre a tela - foi obra do próprio Rigaud, que produziu um retrato realista, ainda que preservando a nobreza do retratado.

O retrato, que pode ser recebido como uma evolução dos já existentes cânones usados na construção de retratos oficiais de monarcas anteriores,³⁴³ parece ter atingido um grau de aperfeiçoamento exemplar, já que passa a servir de referência para inúmeros retratos de monarcas posteriores. Entre eles, a magnífica representação de Luís XVI, executada por Antoine-François Callet em 1779 e, mesmo após a Revolução Francesa, o retrato de Napoleão I em trajes de coroação (FIG. 68), pintado por François Gérard em 1805. Também é possível reconhecer as mesmas referências no retrato de Dom João VI (FIG. 77), que não será comentado, visto que incorreríamos em repetição desnecessária.

³⁴² Do original: “This portrait was commissioned as a gift for Philip V of Spain. However, it was such a success at court that it was never sent to Spain. Every detail of the work is aimed at producing the quintessential image of absolute power: the nobility of the antique setting, the crimson curtain, and the solemnity of the Sun King wearing his coronation robes embroidered with the royal fleur de lys.”

³⁴³ Elementos como a pose, tamanho da mão e um pé à frente, a cortina drapeada e a coluna já vinham sendo empregados, de forma menos exuberante, em retratos de seus antepassados, como, por exemplo, o de Luís XIII, já comentado neste capítulo.



Figura 77: Charles Pradier (a partir de pintura de Jean-Baptiste Debret). *D. João VI, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*, calcografia, 61.4 × 41.7 cm, c. 1820.³⁴⁴

Para Burke (2004), no passado, "os governantes eram vistos como imagens, como ícones. O traje, a postura, e as propriedades que os rodeavam transmitiam um senso de majestade e poder, como no caso dos retratos pintados e esculpidos". O autor nos aconselha a fruir os retratos oficiais como teatro – "representações públicas de um eu idealizado" (Burke, 2004, p.85).

Ainda sobre o retrato de Luís XIV (FIG. 76), Marin (1989) adverte sobre a importância dos símbolos usados na representação: cada um dos elementos dentro da pintura é uma insígnia e um símbolo, um ornamento simbólico ou um fragmento da história. O autor argumenta que

o retrato do rei é seu corpo. O retrato do rei é o próprio rei, mostrado com impressionante auto-evidência: ele é o rei, em virtude da aglomeração dos signos

³⁴⁴ Acervo do Palácio Nacional de Queluz, Portugal. Imagem disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/jo%C3%A3o-vi-king-of-the-united-kingdom-of-portugal-and-brazil-and-the-algarves/qAHMRknY3w4XSA>; acesso em: 03 jun. 2014.

majestáticos que constituem o seu ser, que determinam sua presença e apresentam sua identidade. Sua essência, presença e identidade são diferentes daquelas que caracterizam um indivíduo (Marin, 1989, p. 200)³⁴⁵

Dessa forma, Marin nos sugere receber o retrato do monarca como a própria construção de sua identidade. É o mesmo que afirmar que não se trata de uma representação, mas de uma apresentação de Luís XIV – o rei como imagem. O retrato construindo e constituindo a entidade do monarca.

3.2 Análise comparativa dos retratos de dois meninos de dez anos



Figura 78: (esquerda) Michel Ange Houasse. *Luis I, príncipe de Asturias*, 172 × 112 cm, Madrid, 1717.³⁴⁶ (direita): Frank Edsall. *Carte-de-visite de menino não identificado*, Goshen, N.Y., c. 1860.³⁴⁷

³⁴⁵ Do original: “The King's portrait is his body. The King's portrait is the King himself, displayed with impressive self-evidence: he is the King, by virtue first of the agglomeration of royal signs that constitute his being, that determine his presence and produce his identity. His being, presence, and identity are unlike the ones that characterize an individual.”

³⁴⁶ Acervo: Museu Nacional del Prado. Imagem disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/louis-i-prince-of-asturias/11d211b4-a798-486e-a1f9-fd5befc7e301>; acesso em: 28 ago. 2015.

A FIG. 78 coloca, lado a lado, dois retratos de meninos: Luís I da Espanha, com dez anos de idade, e um menino norte-americano, não identificado e, possivelmente, com a mesma idade do príncipe. O primeiro deles veste o formoso traje de noviço da Ordem da Cavalaria do Espírito Santo (de acordo com a moda francesa levada da França, pelos Bourbon – ascendentes do retratado). Tanto a posição dos pés, como a mão na cintura e a espada ao lado do quadril seguem a tradição, como já visto neste texto. O jovem posa em uma sala coberta por um tapete(?) quadriculado, e tem, ao seu lado, uma cortina amarrada por um cordão finalizado em um pingente e que repousa sobre uma cadeira³⁴⁸. Sua mão direita segura um chapéu emplumado. A segunda criança posa em um estúdio que, assim como a sala do príncipe, também tem o piso (ou tapete) quadriculado. Assim como o príncipe, o seu pé que avança está girado em *en dehors*. Ao lado do modelo, assim como no primeiro retrato, também foi colocada uma cortina amarrada, que cai sobre uma cadeira. Uma de suas mãos se apoia sobre o espaldar da cadeira³⁴⁹, a outra segura um chapéu. Imediatamente atrás do menino, se vê, no chão, um apoio de corpo.

Se no primeiro retrato, a sensação de amplitude é reforçada pelo jogo de *chiaroscuro*, no segundo, a sensação de profundidade é mínima, em função do espaço reduzido e da iluminação uniforme e difusa. Ao contrário do que se pode pensar, a parede ao fundo do retrato da criança não identificada não está manchada – os pontos escuros na superfície clara são resultantes da ação de fungos sobre a emulsão fotográfica. Apesar da evidente diferença de classe social entre os dois meninos, ambos posam ao lado da cadeira (possível símbolo do trono), da cortina (símbolo de separação, usado para delimitar o espaço cênico, distinguindo-o da plateia) e, provavelmente, vestem suas melhores roupas. Ambos estão posando.

Escrevendo sobre a literatura de seu tempo, Lessing³⁵⁰ se dirige à

recém-despertada consciência da classe burguesa, porque acredita que os membros da corte não possuem o direito exclusivo de serem grandes. ‘Esta odiosa distinção que os homens traçaram entre si’, diz, ‘a natureza desconhece.

³⁴⁷ Coleção LHV.

³⁴⁸ Repetindo a mesma solução usada por Van Dyck, no retrato *Genoese Noblewoman*, realizado entre 1625 e 1627. Sendo que a cortina é usada em retratos, pelo menos, desde Ticiano.

³⁴⁹ Trata-se de uma cadeira específica para uso em estúdios, com regulagem de altura do encosto.

³⁵⁰ Gotthold Ephraim Lessing - poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão (1729 – 1781).

Ela distribui as qualidades do coração sem qualquer preferência pelos nobres e pelos ricos' (*apud* ELIAS, 2011, p. 34).

E, o fato de o menino não identificado (FIG. 78) encomendar seu retrato, de acordo com os códigos de representação usados na produção do retrato do jovem Luís I não denotaria um desejo de “ser grande”, rompendo com essa “odiosa distinção”?

Elias esclarece que, durante o século XVIII, filósofos como Kant, desenvolviam princípios básicos gerais que, em parte, se opunham às condições político-sociais vigentes (absolutismo). O autor ainda defende que na segunda metade desse mesmo século, a burguesia não encontrava espaço para expressar-se e que eram tidos como “pessoas de segunda classe aos olhos da aristocracia cortesã” (ELIAS, 2011, p. 35). Ele cita Goethe para ilustrar essa falta de espaço para o burguês na corte: “A nobreza sente-se insultada ao ver um burguês entre seus membros” (*apud* ELIAS, 2011, p. 36). Certamente, os séculos de discriminação produziram, nas classes burguesas, o desejo de se equiparar aos nobres e desfrutar dos mesmos privilégios. Para tanto, existiam, por exemplo (de acordo com Elias [2011]), os manuais de boas maneiras, que orientavam as classes médias sobre como comportar-se – sempre, de acordo com a moda na corte.

Para Elias, todo o movimento empreendido pela burguesia fora de ascensão ao patamar aristocrático:

o bisavô de Goethe fora ferreiro, seu avô alfaiate e, em seguida, estalajadeiro, com uma clientela cortesã, e maneiras cortesãs-burguesas. Já abastado, seu pai tornou-se conselheiro imperial, burguês rico, de meios independentes, possuidor de título. Sua mãe era filha de uma família patricia de Frankfurt (ELIAS, 2011, p. 36).

Ou seja, de acordo com essa hipótese, não só havia o desejo de imitar o outro (poderoso), mas inclusive (e talvez, sobretudo) de infiltrar-se na vida cortesã-aristocrática. Considerando que essa fosse uma meta do ideário burguês, certos retratos fotográficos oitocentistas, concebidos a partir de cânones da retratística aristocrática, terão servido de ferramenta para a afirmação dessa almejada posição.



Figura 79: Théodore Chasseriau. *Alexis-Charles-Henri Cléral de Tocqueville*, 131,5 x 98,5 cm, 1850.³⁵¹

A mão apoiada sobre o espaldar de uma cadeira – solução tão usada em cartões fotográficos (*vide* FIG. 78, direita) – tem sua origem na retratística pictórica. O retrato de Alexis de Tocqueville, visconde de Tocqueville, pensador político, historiador e escritor francês (FIG. 79), é um exemplo de pintura realizada quatro anos antes do surgimento dos *cartes-de-visite*. A pintura representa o visconde em plano americano, com a mão direita apoiada sobre o espaldar de uma cadeira em estilo Luís XV, estofada em tecido (seda?) de estampa floral, de fundo verde. O traje austero é o mesmo visto em retratos fotográficos do mesmo período. A parede ornada com frisos que formam retângulos de cantos arredondados e decorados com folhas retorcidas também pode ser vista, representada em telões usados como fundo de alguns cartões fotográficos – o que nos conduz à compreensão de uma relação estilística entre a retratística pictórica e a fotográfica de meados do século XIX. O que nos leva a admitir que os cartões fotográficos não só referenciam retratos em séculos anteriores, mas também dialogam com retratos pictóricos produzidos concomitantemente, e que também seguiam a tradição.

³⁵¹ Acervo do Musée National du Château de Versailles. Imagem disponível em: <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=889>; acesso em: 08 out. 2015.

3.3 Análise comparativa dos retratos de duas princesas e de um plebeu



Figura 80: Autor desconhecido. *Jean II le Bon, roi de France*, 59.8 × 44.6 cm, c. 1350.³⁵²

Em seu retrato (FIG. 80), Jean Le Bon é representado de perfil, isolado de qualquer contexto, mostrando apenas o busto do modelo, como nas antigas moedas romanas - padrão amplamente usado em retratos italianos produzidos nos séculos XV e XVI. De acordo com Castelnuovo (2006), o Retrato de Jean Le Bon – rei de França “teria sido o primeiro retrato autônomo da pintura europeia, a primeira reprodução dos traços de um personagem não como doador ou simples participante numa cena mais ampla, mas isoladamente, por si mesmo” (CASTELNUOVO, 2006, p.23).

Uma diferença fundamental entre o retrato de Le Bon e os italianos mencionados acima é a inserção da paisagem, como fundo dos retratos. Isso para não dizer do nível de realismo alcançado pelos retratos italianos. Já em determinados retratos fotográficos (de estúdio) oitocentistas, a paisagem é lograda através do simulacro – painéis (ou telões,

³⁵² Acervo do Museu do Louvre. Imagem disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/jean-ii-le-bon-roi-de-france-1319-1364>; acesso em: 22 set. 2015.

como também costumam ser chamados) pintados. Esses painéis costumavam representar variados temas, sendo que um dos mais frequentes era a paisagem – como pode ser verificado no *carte-de-visite* da princesa Isabel (FIG. 81).



Figura 81: (esquerda) [atribuído a] Pisanello. *Portrait d'une jeune princesse*, 43 x 30 cm, 1436-38. (direita) Revert Henrique Klumb³⁵³. *Carte-de-visite da princesa Isabel menina*, Rio, 1863.³⁵⁴

A princesa retratada por Pisanello (FIG. 81, esquerda) segue a tradição dos retratos de perfil cunhados em moedas, desde a antiguidade. A figura – muito bem composta – é pintada com o rigor característico dos retratos italianos do período, e nota-se certa estilização das formas do modelo e dos trajes. O fundo, também concebido de forma estilizada e sintética, representa folhagens, flores e borboletas dispostas contra o azul do

³⁵³ Segundo Andrea C. T. Wanderley (2016), Klumb era considerado o fotógrafo preferido da família imperial brasileira. No ano de 1861, o fotógrafo recebeu o título honorífico de “Fotógrafo da Casa Imperial” e, nesse mesmo ano, a princesa Isabel começou a ter lições de fotografia com ele, que em 1857, já havia se anunciado, no *Jornal do Commercio*, como professor. Assim sendo, em 1863 (data em que foi produzido o retrato de Isabel – FIG. 81), retratista e retratada já deviam gozar de alguma intimidade.

³⁵⁴ Acervo Museu do Louvre. Disponível em <http://www.wga.hu/index1.html>; acesso em: 21 set. 2015.

céu.

O *carte-de-visite* da princesa Isabel (FIG. 81, direita) mostra-se muito raro, se comparado com o significativo número de cartões pesquisados, dentre os quais, só pode ser visto outro similar. Ele é raro por mostrar uma figura de corpo inteiro, sendo que tanto a cabeça, como o restante do corpo são apresentados de perfil. A paisagem não seria incomum, caso não representasse uma vegetação tropical, tendo ao fundo o icônico Pão de Açúcar. Se a jovem não contempla a paisagem representada e, nem sequer, encara o olhar do espectador, em que “direção” ela estaria olhando? Esse retrato de Isabel pode ser recebido como uma atualização da tradição da retratística italiana clássica. Ele também pode ser considerado como uma adequação, ao contexto brasileiro, dos padrões inicialmente adotados pelos franceses na concepção dos *carte-de-visite*.



Figura 82: W. Howard. *Carte-de-visite de jovem não identificado*, Kansas, EUA, c. 1870.³⁵⁵

³⁵⁵ Coleção LHV.

Assim como a princesa Isabel, o rapaz não identificado (FIG. 82) é representado de corpo inteiro e em frente a um painel representativo de uma paisagem; mas há uma diferença fundamental entre os dois – ele está apoiado em um pedestal ornamentado e ela, além de estar de perfil, sustenta o próprio corpo no espaço. Além disso, ele “dialoga” com o espectador, enquanto ela mira o que está fora do espaço da representação.

Retornando à produção nacional, foram escolhidos, para serem comentados aqui, dois retratos assinados por Alberto Henschel, que mantinha estúdios em Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo.



Figura 83: Alberto Henschel & C^o. (esquerda): *Carte-de-visite de Anna Tavares de Araújo*; (direita): *carte-de-visite de Maria das Mercês Lins Vieira de Araújo*. Os dois retratos foram produzidos na década de 1880.³⁵⁶

O *carte-de-visite* de Anna Tavares de Araújo (FIG. 83, esquerda) foi produzido em um estúdio, onde foi criado um cenário a partir do arranjo de algumas plantas tropicais

³⁵⁶ Fonte das imagens: Cortesia da Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Referências: Alberto Henschel & C^o. Anna Tavares de Araújo [Engenho Vinagre, Igarassu, PE], Igarassu, Pernambuco, FR-00751. Alberto Henschel & C^o. Maria das Mercês Lins Vieira de Araújo, Recife, Pernambuco, FR-00769. As duas fotos pertencem à Coleção Francisco Rodrigues.

posicionadas atrás de pedras (não se sabe se pedras naturais ou cenográficas); ao fundo, uma paisagem (pintada) igualmente tropical, com a representação de um palmeiral. A mocinha, muito bem vestida, apresenta um semblante ligeiramente melancólico e lança o olhar a algum ponto à direita do espectador. Sua presença (na verdade, a ilusão dessa) sugere sinceridade e integridade, como se o modelo retratado tivesse convicção da veracidade do papel que está representando diante da câmera. Representando, sim, pois, posar, em seu sentido mais raso, significa permanecer imóvel (ainda que por frações de segundo) para que lhe façam um retrato; mas, já a escolha da pose, invariavelmente, implica a intenção persuasiva sobre o olhar do outro. Quem posa representa o papel que, naquele momento, lhe pareça mais conveniente. Enfim, posar é um instrumento de poder – sobre si mesmo e sobre o outro. E a jovem Anna o faz com maestria, fingindo estar alheia à presença da câmera, e aparentando estar entretida em um sonho. Este retrato dispensa os objetos cênicos típicos de um *carte-de-visite* – coluna, balaustrada, drapeado, cadeira –, importados da antiguidade, pela França. O que se vê aqui é a figura de uma adolescente, em trajés ditados pela moda europeia³⁵⁷, inserida em um outro contexto – o Novo Mundo.

Já o retrato de Maria das Mercês Lins Vieira de Araújo (FIG. 83, direita), ainda conservando dois vasos com plantas tropicais, traz um novo elemento – um banco de extrema rusticidade –, onde a retratada apoia a mão direita e, inclusive, onde é colocada a pequena bolsa da jovem dama. Também pode ser notada parte (pernas e quadris) de uma pequena estátua, logo atrás da palmeira – o que revela uma falta de clareza do fotógrafo, ao montar o cenário. A jovem usa um vestido bastante trabalhado, como era moda na década de 1880, sendo que as mangas de renda parecem ter sido uma adaptação ao clima quente do Recife. Com a mão esquerda, ela segura uma sombrinha franjada, que cria alguma confusão com as plantas próximas. A imagem pouco contrastada (o que pode ter sido ocasionado pela ação do tempo sobre a fotografia) não tem o mesmo impacto do *carte-de-visite* da Anna, e a sensação de presença do modelo parece insuficiente para

³⁵⁷ Anúncios de diversos comerciantes, publicados no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* (Almanak Laemmert), nas décadas de 1860-70, fazem referência a roupas importadas, principalmente da França e da Inglaterra, como este, feito pela loja de Alexandre de Almeida, em 1866: “este estabelecimento, um dos mais antigos e bem montados neste ramo de negócio, oferece constantemente à concorrência do público o mais variado sortimento de roupas feitas de primeira moda, não só para homens como para meninos, cujos artigos recebe por todos os paquetes e navios de vela, das principaes fabricas de Paris e Londres” (LAEMMERT; LAEMMERT, 1866, seção “notabilidades”, p. 44).

sugerir uma aproximação do espectador em relação à figura representada. Apesar de, em minha opinião, não ser um retrato potente, ele representa uma busca por uma identidade visual nacional.³⁵⁸

É importante observar a diferença de domínio técnico usado na produção desses dois retratos, e isso pode ser explicado pelo fato de que havia vários fotógrafos que trabalhavam nos estúdios de Alberto Henschel, assim como em outros estúdios de grande porte.

Koutsoukos (2010) explica o processo de assimilação de gosto, argumentando que fotógrafos brasileiros se viam obrigados a acompanhar as tendências ditadas por fotógrafos europeus e estadunidenses, visto que grande parte da elite brasileira estava atenta às novidades vindas dessas origens. De acordo com a autora, muitos viajavam para o exterior, onde buscavam os estúdios famosos, e de onde voltavam com os seus retratos – itens “de indiscutível distinção”. Além disso, “[...] havia, nas maiores cidades do país, uma quantidade significativa de fotógrafos (na sua maioria, estrangeiros)” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 37), o que constituía mais uma forma de influência estilística sobre a produção nacional. Entretanto, apesar de nossa notória submissão cultural, houve casos de fotógrafos que conseguiram imprimir, em retratos que produziram, traços de brasilidade. É, por exemplo, o caso do alemão Alberto Henschel, que demonstrou interesse em representar, em seus retratos, particularidades da cultura nacional.

Ainda contemplando a retratística fotográfica nacional, que privilegiava aspectos regionais, distanciando-se dos padrões estéticos trazidos da França, há de se comentar o retrato de Pedro II, em que ele posa em meio a uma composição de plantas tropicais, dispensando qualquer dos elementos cênicos³⁵⁹ característicos dos cartões fotográficos. A fotografia é assinada por Insley Pacheco – português que atuou no Brasil, como fotógrafo, desde a década de 1840 até 1904. Na maioria dos retratos realizados por esse fotógrafo, observa-se uma economia de objetos cênicos – o que resulta em uma estética elegante e despretensiosa. Em muitas dessas fotografias, o fotógrafo insere plantas nativas, sendo que foram localizados dois retratos, em que os modelos foram posicionados em

³⁵⁸ Identidade também defendida, na literatura brasileira, por autores como José de Alencar, que se empenhou na valorização das particularidades locais, em romances como *Iracema* (1865), *O Guarani* (1857) e *Guerra dos Mascates* (publicado em 1874).

³⁵⁹ Já comentados neste texto.

cenários (muito similares) essencialmente vegetais: o do imperador (FIG. 84) e o de sua esposa, Teresa Cristina Maria.

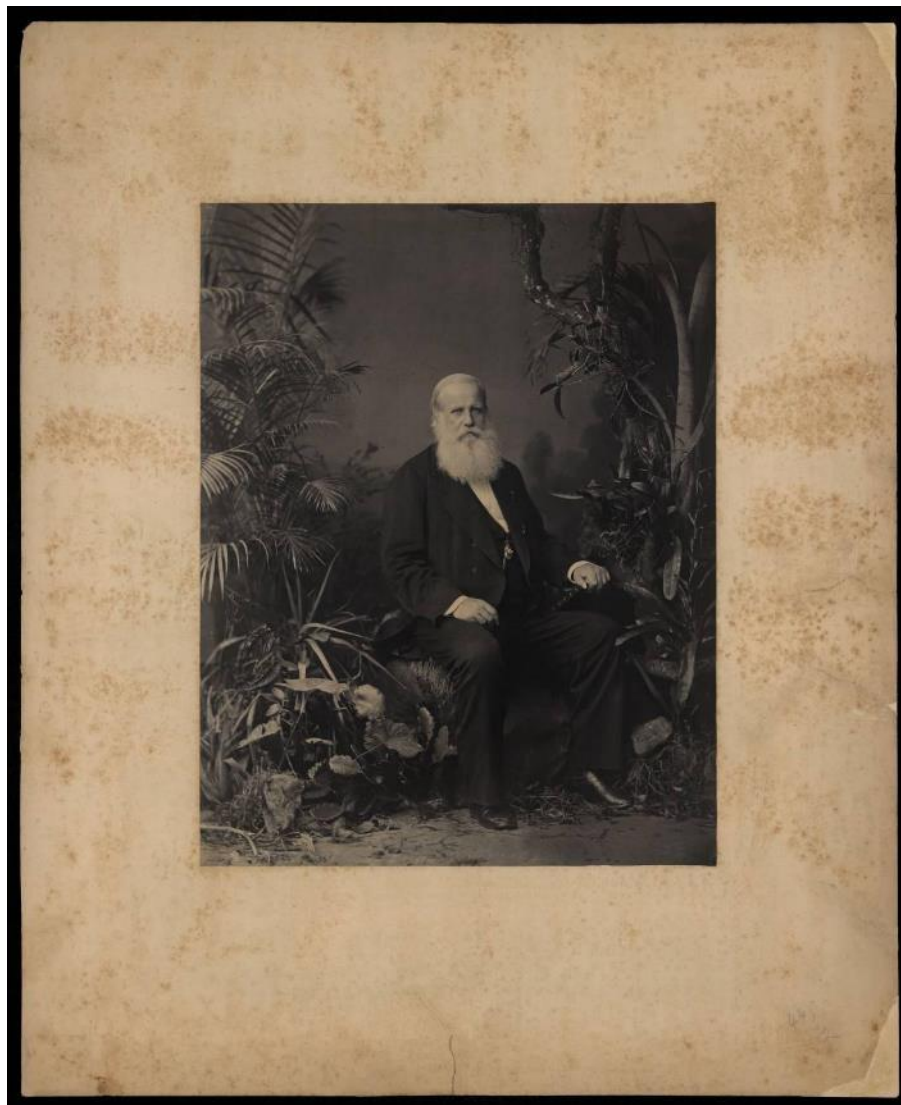


Figura 84: Joaquim Insley Pacheco. *Pedro II, Imperador do Brasil*, 37,5 x 29,2 cm, Rio de Janeiro, 1883.³⁶⁰

Diferentemente de retratos oficiais e/ou formais do imperador, como outro, também produzido por Insley Pacheco, em que Pedro possa ladeado por um pilar e uma cadeira; como o realizado pelo austríado Ludwig Angerer, em que o imperador possa em frente a uma balaustrada e ladeado por uma cortina drapeada; ou como o produzido pelo estúdio nova-iorquino Mora, em que ele possa com um livro na mão, ao lado de uma es-

³⁶⁰ Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Imagem disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/508>; acesso em: 09 out. 2015.

crivaninha; ou, ainda, diferentemente dos diversos retratos pictóricos em Pedro se apresenta em trajes oficiais, como o realizado em 1868, por José Antônio da Cunha Couto, ou o de autoria de Pedro Américo, mostrando o imperador em traje de coroação, em 1872, a FIG. 84 apresenta Pedro II, em trajes civis, informalmente sentado sobre um tronco. O modelo está rodeado por plantas tropicais (aparentemente naturais): uma areca, várias orquídeas agarradas a um tronco, uma dracena, uma touceira de tinhorão³⁶¹ e algumas bromélias³⁶², pedras e folhas espalhadas pelo chão. Diferentemente de outros retratos do mesmo período, que podem chegar a denotar ostentação, este retrato de Pedro II, além de contribuir para a formação de uma identidade nacional – vinculando-a à flora local³⁶³, representa o imperador com dignidade e simplicidade.

3.4 Mais algumas evidências da influência pictórica sobre a concepção dos retratos fotográficos oitocentistas



Figura 85: Alexander Gardner. Duas versões do retrato do presidente Lincoln e seu filho, Thaddeus, EUA, 1865. (esquerda) *O retrato como foi tirado*³⁶⁴. (direita) *O retrato (carte-de-visite) com o fundo adicionado posteriormente*.³⁶⁵

³⁶¹ Nativo do Brasil e do Peru.

³⁶² Nativas da América tropical.

³⁶³ Como nos já comentados *cartes-de-visite* assinados pelo estúdio de Alberto Hesnchel & C^o (FIG. 83).

³⁶⁴ Lincoln Financial Foundation Collection. Fonte da imagem: (Charles HAMILTON; Lloyd OSTENDORF, 1963)

A maioria absoluta dos retratos usados na montagem dos *cartões fotográficos*, pesquisados até o momento, foi produzida em estúdios fotográficos, de forma mais ou menos elaborada e usando um número maior ou menor de objetos cênicos – desde uma simples cadeira, a cenários que envolvem elementos já comentados, como a coluna, a mesa, a cortina, o fundo pintado, estátuas, etc. –, dependendo do desejo do retratado e da infraestrutura do estúdio. Entretanto, nem tudo o que é apresentado nos cartões corresponde ao cenário em que o modelo posou. Um exemplo de edição radical da imagem é apontado por Hamilton e Ostendorf (1963). Os autores comentam o caso do último retrato (FIG. 85) do presidente Lincoln junto a Tad, seu filho, realizado por Alexander Gardner em 1865.

Segundo Hamilton e Ostendorf (1963, p. 220), "o fundo bucólico neste retrato de Lincoln e Tad [FIG. 85, direita] foi adicionado para criar efeito artístico. Tanto o original (FIG. 85, esquerda), como a versão ornamentada (direita) foram vendidos por Gardner".³⁶⁶ Segundo os autores, outros retratos do presidente, produzidos nesse mesmo período foram adornados com fundos barrocos. Certamente, Gardner quis aproveitar-se da popularidade da figura do recém-falecido presidente e disponibilizar, no mercado, uma imagem mais atraente (plástica) e, conseqüentemente, mais comercial. Para isso, o fotógrafo aplicou um fundo, contendo elementos (a coluna greco-romana, o cortinado, a paisagem) característicos da retratística clássica.

Há de se ter em conta que o retrato de Lincoln com seu filho se tornaria objeto de desejo de muitos e que, por isso, valeria o enorme trabalho de se aplicar um fundo à imagem, em uma época em que tal tarefa demandava muita habilidade, perícia e trabalho manual. Por isso, esse tipo de recurso deve ter sido evitado na maioria dos casos.

³⁶⁵ Imagem disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/389350330256866711/>; acesso em: 12 set. 2015.

³⁶⁶ Do original: "The sylvan background in this portrait of Lincoln and Tad was added for artistic effect. Both the original pose (left) and the ornamented view (right) were sold by Gardner."



Figura 86: (esquerda) H. Davey. Verso de cabinet portrait, Exeter, Inglaterra; (direita) Ludwig Schill. Verso de cabinet portrait de Ida Rissland, Newark, EUA, 1890.³⁶⁷

Encerrando a série de argumentos, são mostradas duas imagens – versos de cartões fotográficos – (FIG. 86) que, assim como a FIG. 66 (que funciona como epígrafe imágica deste capítulo), dizem, de forma explícita, do anseio de “elevar” a fotografia ao patamar da pintura. No cartão da esquerda, a logomarca do estúdio é apresentada em forma de uma paleta (de pintura) adornada por ramagens floridas e equipada por alguns pincéis, como já foi mencionado anteriormente; sendo que, na superfície da paleta é representado um fotógrafo em ação, diante de uma paisagem alpina. Nele, o artista se apresenta: “Artista, fotógrafo de retratos e paisagens” – o que não soaria como um contrassenso, caso a informação não viesse ao lado de uma paleta e pincéis. A logomarca ilustrativa do cartão da direita segue o mesmo raciocínio do primeiro, sendo que, neste caso, a figura do fotógrafo munido de sua câmera não é representado. A “fotografia artística” de Ludwig Schill anuncia a sua “bem-sucedida” especialidade: “retratos instantâneos de crianças.” Sobre a anotação “Ida Rissland – 1890”, está claro que a caligrafia usada não

³⁶⁷ Ambos os cartões integram a coleção LHV.

é característica do século XIX, no entanto, não questiono a data mencionada e penso que a informação possa ter sido transcrita da página de álbum de onde o retrato foi removido.

Enfim, as informações contidas nas imagens da FIG. 86 constituem mais uma evidência da inclinação de fotógrafos retratistas do século XIX em referenciar o universo pictórico, confirmando, assim, nossa hipótese.

4º CAPÍTULO:

O fotógrafo, seu estúdio e a nova profissão (negócio)

Os fotógrafos geralmente são paradoxais e inconstantes, todos têm o espírito acumulativo, por dólares.

H. Garbanat³⁶⁸



Figura 87: Pascal Dagnan-Bouveret. *Une noce chez le photographe*³⁶⁹. 85 x 122 cm, França, 1878-9³⁷⁰.

Quem nos apresenta um estúdio fotográfico é um pintor, conhecido, especialmente, por suas pinturas de gênero e alguns retratos expressivos, como o que fez do pintor Gustave Courtois, em 1884, de quem já havia, inclusive, retratado o *atelier*, em 1880. A pintura intitulada *Une noce chez le photographe* [um casamento no estúdio do fotógrafo] (FIG. 87) pode ser visto como uma crônica (visual) de um evento (registro de um rito

³⁶⁸ GARBANATL. "Processes Vs. Journals". In: *The American Journal of Photography*. 1858, P. 23. Do original: "Photographers generally are paradoxical and inconsistent, they all have the accumulative spirit, — for dollars."

³⁶⁹ [Um casamento no estúdio do fotógrafo].

³⁷⁰ Acervo Musée des Beaux-Arts de Lyon, © Réunion des musées nationaux. Imagem disponível em: <http://img.livrescolaire.fr/upload/deborah/2000.hdsave.noce-photographe.jpg>; acesso em: 13 fev. 2018.

de passagem) ocorrido em um estúdio fotográfico. O título da obra cria uma distorção de sentido do que de fato ocorre na cena, considerando que o casamento propriamente dito não ocorre no estúdio, e sim na igreja e/ou no cartório. Essa distorção sugere que o rito da pose seja tão importante quanto a cerimônia matrimonial em si – o que remete ao atual fenômeno que faz com que pessoas priorizem o registro de evento em detrimento da vivência.

Trata-se de um estúdio modesto, onde salão de pose e sala de espera dividem um mesmo cômodo alongado e, relativamente, estreito para abrigar um estúdio. Aparentemente, Dagnan-Bouveret quis, com esse trabalho, comentar a importância que, na época, tinha o ato de posar para um retrato – era um grande evento! Principalmente, quando se tratava de registrar a aliança conjugal. Os noivos representados na tela, para os quais todas as linhas da composição convergem (como observa, Céline Giraud, 2016), tiveram o privilégio de serem acompanhados por prováveis familiares, mas nem todos estão atentos à presença do jovem casal. Em primeiro plano, um homem sopra a fumaça de seu charuto no rosto de um menino que se mostra incomodado. Em seguida, uma menina parece ser a única a lançar o olhar para o pintor do quadro (não o fotógrafo). Aos pés da noiva, uma senhora ajeita a calda do vestido³⁷¹ da jovem. Do lado esquerdo da composição, um grupo de seis pessoas se reúne próximo aos noivos, sendo que quatro deles estão conversando, alheios à presença dos retratados, como se estivessem em um evento social (um coquetel?). Apenas uma senhora e o senhor de barba branca, sentado em direção do casal, observam a pose, como se estivessem em um teatro – já que a plataforma em que os modelos estão, os coloca em um plano diferente.

A sala, pintada de cinza azulado, parece em perfeita harmonia com os tons terrosos observados nos vidros da porta, na cortina drapeada atrás dos modelos, na tábua corrida que reveste o chão (ao mesmo tempo que direcionam o olhar do espectador para o pequeno tablado, onde o casal posa). Em primeiro plano, à esquerda, uma *bergère* serve de apoio para um casaco, uma cartola e um guarda-chuva. Em seguida, sobre um móvel coberto por uma tapeçaria, estão expostas fotos em porta-retratos, pequenos álbuns e outros objetos não identificados, além de mais uma cartola. Sobre esses dois móveis, um

³⁷¹ De acordo com Giraud (2016), a noiva estava muito bem informada sobre novas tendências da moda ditadas pela capital, visto que diferentemente do que ocorria no interior da França até os primeiros anos do século XX (vestidos de noiva coloridos), ela optou pelo vestido branco.

grande espelho. Em ponto áureo da composição, encontra-se, com a cabeça coberta e a mão esquerda em destaque, a figura anônima do fotógrafo, que se encontra ocupado com a operação da câmera e alienado em relação ao que ocorre no seu entorno.



Figura 88: Pascal Dagnan-Bouveret, *Une noce chez le photographe*. (detalhe).³⁷²

Com muita intimidade e propriedade, Dagnan-Bouveret representa um estúdio fotográfico, com a devida atenção a detalhes como o teto de vidro (única fonte de luz), o toldo retrátil, a placa (FIG. 88) sobre a porta aberta – solicitando que o pagamento seja feito no ato da pose, e o desgaste no chão, no ponto que devia ser o de maior circulação – a entrada do estabelecimento. Esse elemento pode ser uma sugestão de que o estúdio retratado recebia muitos clientes.

Giraud (2016) assinala que, ao nos mostrar o casal de noivos em um estúdio de fotografia, Dagnan-Bouveret também nos diz sobre a situação socio-econômica da família retratada, “já que essa prática ainda estava longe de ser acessível a todos”³⁷³ (GIRAUD, 2016, p. 1).

*

Economicamente falando, o século XIX foi gerador de novas profissões e ofícios. Com o advento da Revolução Industrial, o número de indústrias se multiplicou em grande

³⁷² Acervo Musée des Beaux-Arts de Lyon, © Réunion des musées nationaux.

³⁷³ Do original: “puisque cette pratique était encore loin d’être accessible à tous.”

velocidade, promovendo a fortuna de muitos burgueses e, paralelamente, ampliando o mercado de trabalho para aqueles que souberam fazer valer-se por seus méritos. Assistiu-se a um grande êxodo rural, a fim de atender a demanda de mão-de-obra das novas indústrias nos grandes centros urbanos – o que acabou por resultar na formação de uma nova classe social, o operariado. Com a transição do antigo regime absolutista para as novas formas de governo republicano, surgiram novos cargos públicos. Com a construção das primeiras linhas ferroviárias, abriu-se espaço para a ascensão social dos novos funcionários provenientes de classes menos favorecidas. Assim, com o crescimento das grandes cidades e com a relativa mobilidade sócio profissional, assistiu-se a uma grande movida em busca de melhores oportunidades de vida. E uma dessas oportunidades era a de se dedicar a um dos mais novos ofícios – a fotografia.



Figura 89: Três retratos em miniatura. (esquerda): Anonim maghiar, sfârșitul secolului XVIII, *Profesorul maghiar Marton cu perucă, guașă pe fildeș*; (centro): Anonim austriac, sfârșitul secolului XVIII, *Bărbat cu perucă și haină albastră, guașă pe fildeș*; (direita): Anonim maghiar, sfârșitul secolului XVIII, *Tănăr cu perucă și haină albastră, guașă pe fildeș*.³⁷⁴

Benjamin (2014) explica que, com o advento da fotografia, profissionais que antes se dedicavam à produção de retratos pintados em miniatura³⁷⁵ foram quase comple-

³⁷⁴ (esquerda): Anônimo húngaro, final do século 18, professor húngaro Marton com peruca, gouache sobre marfim. (centro): Anônimo austríaco, final do século 18, homem com peruca e casaco azul, gouache sobre marfim. (direita): Anônimo húngaro, final do século 18, jovem com peruca e casaco azul, gouache sobre marfim. Acervo do Muzeul de Artă Timișoara, Timișoara, Romênia. Fotografia: LHV.

³⁷⁵ Segundo Freund (1989), por volta de 1850, havia quatro ou cinco pintores de miniaturas em Marselha. Alguns anos mais tarde, cerca de cinquenta fotógrafos (cuja maior parte se dedicava à produção de retratos) trabalhavam nessa mesma cidade, faturando mais que os miniaturistas renomados, e oferecendo um

tamente destituídos. Já por volta de 1840, com a perda do antigo meio de subsistência, muitos desses artistas acabaram migrando para o novo ofício. E a experiência adquirida com a pintura lhes foi de grande serventia na nova profissão. E não só à sua formação artística, mas principalmente à sua habilidade de artesãos, que se deve o elevado nível de sua produção fotográfica. Nessa passagem, o autor está se referindo aos fotógrafos do período que ele chama de áureo da fotografia – “aquele que precede a sua industrialização” (BENJAMIN, 2014, p. 97).

Se Benjamin localiza a procedência de muitos desses fotógrafos pioneiros, que teriam migrado da pintura, outros se ocuparam de definir habilidades específicas de um exímio profissional. Alguns anos antes do advento dos cartões fotográficos, quando o daguerreótipo ainda imperava como o processo fotográfico mais bem-sucedido, Henry Hunt Snelling, em sua *The History and Practice of the Art of Photography*, estabelece seu conceito idealizado de um bom profissional:

Um bom daguerreotipista³⁷⁶ não é, de modo algum, uma mera máquina seguindo determinado conjunto de regras fixas. O sucesso nesta arte requer habilidade pessoal e gosto artístico em um grau muito maior do que o público leigo geralmente imagina; na verdade, mais do que é imaginado por nove décimos dos próprios daguerreotipistas. E nós vemos como uma consequência natural, que, enquanto o negócio envolve milhares de aficionados, poucos alcançam um bom nível de proeminência. Isso se deve ao fato de eles considerarem seu negócio como mera operação mecânica, e sem qualquer objetivo ou dignidade além do ganho de seu pão diário, eles calculam qual será um percentual justo sobre o custo de suas placas, estojos e produtos químicos, deixando a MENTE, que (quando exercitada) é um CAPITAL como qualquer outra coisa, inteiramente fora de questão. (SNELLING, 1849, p. VI).³⁷⁷

produto que correspondia aos desejos da burguesia. Ainda de acordo com a autora: “O luxo, mas o luxo barato, era para o comerciante a mais segura garantia de bons negócios.” (FREUND, 1989, p. 30).

³⁷⁶ Como eram chamados os fotógrafos especializados na produção de daguerreótipos. Até momento (1849) em que Snelling escreve seu manual, a daguerreotipia era o mais bem-sucedido processo fotográfico. Poucos anos depois, surgem outros processos eficientes, e logística e financeiramente mais viáveis que o daguerreótipo.

³⁷⁷ Do original: “A good daguerreotypist is by no means a mere machine following a certain set of fixed rules. Success in this art requires personal skill and artistic taste to a much greater degree than the unthinking public generally imagine; in fact more than is imagined by nine-tenths of the daguerreotypists themselves. And we see as a natural result, that while the business numbers its thousands of votaries, but few rise to any degree of eminence. It is because they look upon their business as a mere mechanical operation, and having no aim or pride beyond the earning of their daily bread, they calculate what will be a fair per centage on the cost of their plate, case, and chemicals, leaving mind, which is as much capital as anything else (where it is exercised,) entirely out of the question.”

Em sua descrição do bom profissional, Snelling deixa clara a idealização da fotografia como meio artístico, sem suspeitar da legitimidade das diversas aplicações (comercial, científica, policial, jornalística, religiosa, etc.) dadas à imagem fotográfica. De qualquer forma, ele se posiciona, tentando orientar os muitos neófitos³⁷⁸ ao novíssimo ofício, visto que o texto de Snelling foi publicado apenas dez anos após a apresentação oficial do daguerreotipo ao grande público. Além da habilidade, do gosto artístico e da utilização das capacidades intelectuais já citados, o autor, em outras passagens adverte para a necessidade de se ter senso organizacional (“um lugar para cada coisa e cada coisa em seu devido lugar”³⁷⁹), zelo e rigorosa higiene (a poeira deve ser cuidadosamente eliminada³⁸⁰) – enfim, competência artística e todos os cuidados para que se causasse boa impressão na clientela do estúdio.

Em 1856, complementando as observações de Snelling, de forma mais sintética e contundente, o fotógrafo Felix Nadar dá seu depoimento sobre o processo de aprendizado e o fazer fotográfico artístico:

A fotografia é uma descoberta maravilhosa, uma ciência que atraiu os maiores intelectos, uma arte que excitou as mentes mais astutas - e que pode ser praticada por qualquer imbecil... A teoria fotográfica pode ser ensinada em uma hora, a técnica básica em um dia. Mas o que não pode ser ensinado é a percepção da luz... É a maneira como a luz incide sobre a face que você, como artista, deve captar. Nem se pode ensinar a entender a personalidade do modelo. Para produzir uma semelhança íntima, em vez de um retrato banal, resultado de mero acaso, você deve se comunicar prontamente com o retratado, revelar seus pensamentos e seu próprio caráter. (*apud* NEWHALL, 1982, p. 66).³⁸¹

Para aqueles interessados em ingressar no ramo da fotografia, por diletantismo ou com pretensões profissionais, existiam inúmeros manuais e almanaques, que tratavam, de forma detalhada, de questões técnicas, últimas descobertas nos campos da ótica e da química, processos fotográficos diversos, assim como reflexões sobre a prática da

³⁷⁸ Iniciante, aprendiz de qualquer ofício; novato, principiante.

³⁷⁹ Do original “a place for everything, and every thing in its place.” (SNELLING, 1849, p. 40).

³⁸⁰ Do original “dust should be carefully excluded.” (SNELLING, 1849, p. 40).

³⁸¹ Do original: “Photography is a marvelous discovery, a science that has attracted the greatest intellects, an art that has excited the most astute minds—and one that can be practiced by any imbecile ... Photographic theory can be taught in an hour, the basic technique in a day. But what cannot be taught is a feeling for light ... It is how light lies on the face that you as artist must capture. Nor can one be taught how to grasp the personality of the sitter. To produce an intimate likeness rather than a banal portrait, the result of mere chance, you must put yourself at once in communication with the sitter, size up his thoughts and his very character.”

fotografia e seus reflexos sobre a vida sociocultural. Além desse aprendizado “à distância”, também era possível ter aulas práticas com fotógrafos mais experientes, algumas vezes, como estagiários ou assistentes. Kossoy localizou e catalogou anúncios “de fotógrafos oferecendo-se para ‘ensinar a arte’” (KOSSOY, 2002, p. 40). De acordo com o autor, entre os anos de 1846 e 1862, foram registrados 23 profissionais que, no Brasil, anunciaram suas lições de fotografia, que, supostamente, implicavam “operações básicas da câmera, seus mecanismos, [...] manuseio das chapas, sua sensibilidade, etc.” Também era fundamental que se ensinasse a percepção e controle da luz natural (KOSSOY, 2002, p. 41).

Quanto a origem dos fotógrafos-mestres, Kossoy (2002) afirma serem, em sua maioria, estrangeiros, que anunciaram, com maior frequência, entre as décadas de 1840 e 1860. O Rio de Janeiro foi a cidade onde ocorreu a maior parte desses anúncios. Sobre essa recorrência, há de se lembrar que, ao longo do século XIX, o Rio foi o principal centro urbano do país.

Se, em um primeiro momento, a prática fotográfica era restrita a pesquisadores³⁸² e, como *hobby*, a endinheirados entusiastas, poucos anos mais tarde, estaria provada sua vocação comercial, e indivíduos oriundos de diversas profissões e classes sociais passaram a migrar para o novo e promissor ofício. Sendo que, mesmo décadas após o advento da fotografia, havia fotógrafos que dividiam seu tempo em mais de uma profissão, como, por exemplo, Francisco Soucasaux, que imigrou para Belo Horizonte, ainda no século XIX, para integrar o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora, “houve a conjugação entre o ofício de marceneiro e engenheiro-arquiteto na capital federal; em Belo Horizonte atuou como fotógrafo, empresário e engenheiro-arquiteto para a CCNC e, posteriormente, como dono do único teatro da cidade, fotógrafo comercial e marceneiro”. (CAMPOS, 2008, p. 68).

Com o novíssimo ofício criado – o de fotógrafo – e com a expansão³⁸³ dos estúdios fotográficos, além dos funcionários (costumavam ser numerosos) que atuavam den-

³⁸² Sendo importante assinalar a existência de profissionais da imagem, como os litógrafos, que se envolveram, com protagonismo, em pesquisas nos campos ótico e químico.

³⁸³ Para Gisèle Freund (1989), teria sido a partir do advento do negativo de vidro, que a indústria do retrato fotográfico reúne forças para prosperar. E, na esteira dessa indústria, outros setores de suporte à prática fotográfica alcançam o mesmo êxito.

tro do próprio estúdio, uma rede de empresas de maior ou menor porte foi estabelecida a fim de fornecer equipamentos óticos, químicos, chapas de vidro e papéis fotográficos. Também devem ser mencionadas as indústrias de molduras, estojos e álbuns usados como proteção e armazenamento das fotos. Enfim, o desenvolvimento da fotografia mobilizou profissionais de diferentes áreas, resultando em uma ampla e lucrativa indústria – satisfazendo as expectativas do, então, ascendente sistema capitalista.

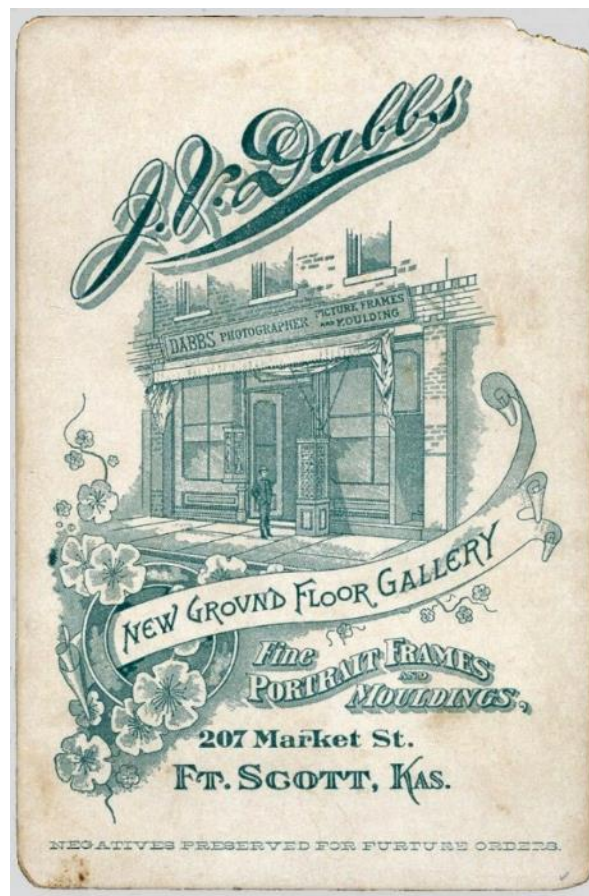


Figura 90: J. V. Dabbs photographer.³⁸⁴ Verso de cabinet portrait, Fort Scott, Kansas, EUA, s/data.³⁸⁵

Se, como disse Freund (1989), na esteira da indústria fotográfica, outros setores de suporte à prática fotográfica alcançam o mesmo êxito, alguns fotógrafos, como J. V.

³⁸⁴ Como podemos verificar, o fotógrafo anuncia a criação de um novo estúdio(?) no andar térreo [new ground floor gallery]. Como já foi comentado, era comum que estúdios fotográficos estadunidenses fossem denominados galerias, no entanto, não há como saber se, no caso específico do estúdio de J. V. Dabbs, o termo “gallery” estava sendo usado para designar um espaço expositivo para apresentar a produção fotográfica do estabelecimento ou se, seguindo o senso comum, estava designando um estúdio (salão de pose).

³⁸⁵ Coleção LHV.

Dabbs (FIG. 90), se propuseram a expandir sua área de atuação e abarcar, juntamente com seu estúdio fotográfico, um comércio de porta-retratos finos e *passe-partouts* [*fine portrait frames and mouldings*] para fotografias. Já em Belo Horizonte, nas duas primeiras décadas do século XX, Olindo Belém, que era pintor e fotógrafo, teve, segundo Luana Carla Martins Campos, “grande abrangência no universo fotográfico da cidade de forma a contemplar tanto os serviços fotográficos quanto a venda de suprimentos para profissionais e amadores” (2008, p. 120).



Figura 91: Anúncio da Photographia Belém publicado no Guia de Belo Horizonte – Indicador da Capital, Ano I. Belo Horizonte, MG, 1912.³⁸⁶

Empreendedor que era, Belém, além de expor seu trabalho na vitrine de seu próprio estúdio (Photographia Belém), os mostrava em vitrines de outros estabelecimentos comerciais, como

³⁸⁶ Coleção Linhares, Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Fonte da imagem: ARRUDA, Rogério Pereira. “Olindo Belém, fotógrafo de Belo Horizonte”. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ano XLV, n. 1, janeiro-junho de 2009, p. 48 a 67.

na casa commercial dos srs. Claudiano Junior & Comp., na 'Livraria Joviano' e na loja 'Notre Dame', poderiam ser encontradas fotografias e pinturas de Olindo Belém e de outros fotógrafos, de forma a ampliar o público em potencial e mesmo o consumo social da fotografia (CAMPOS, 2008, p. 117).

A partir de meados da década de 1850, pouco mais de uma década após a publicação do daguerreótipo (em 1839), os estúdios fotográficos já eram vistos nas principais ruas das grandes capitais, tendo se tornado lugares da moda e atraindo pessoas que queriam ver e serem vistas. Com seu recém conquistado poder de compra, a classe média passou a ser amplamente retratada³⁸⁷ “através de um método cuja natureza mecânica parecia garantir uma relação direta entre o modelo e sua imagem” (BELLO, 2012, pp. 100-101). Mas, antes que as classes médias se interessassem pelo retrato fotográfico, tal moda teve origem nas “camadas superiores da sociedade” que teriam adotado tal prática, para que, pouco a pouco, descesse às camadas inferiores (FREUND, 1989, 35).



Figura 92: Autoria desconhecida. *John Haarer in front of his new studio, dimensão(?), EUA, década de 1880.*³⁸⁸

³⁸⁷ Algo que até pouco tempo antes era prerrogativa das classes elevadas.

³⁸⁸ O alemão John Haarer posando, orgulhosamente, em frente ao seu novo estúdio fotográfico e livraria em West Liberty, na cidade de Ann Arbor (Michigan, para onde imigrou em 1861) no final da década de

No século XIX, os pontos comerciais mais privilegiados já eram concorridos por aqueles que pudessem pagar por eles, e era muito frequente que fotógrafos que desejassem atrair uma clientela endinheirada se estabelecessem em endereços³⁸⁹ elegantes. Com o advento das vitrines e dos bulevares, em meados do século XIX, criou-se o novo hábito de se caminhar pelas ruas elegantes das grandes cidades, observando vitrines – o que passou a ser explorado por fotógrafos que expunham, nas vitrines (vide FIG. 92) de seus estúdios, exemplares fotográficos com respectivos valores, relação de prêmios obtidos, fotografias de celebridades (do cenário político, das artes cênicas, da literatura e da alta sociedade) e outros atrativos que pudessem seduzir possíveis clientes.

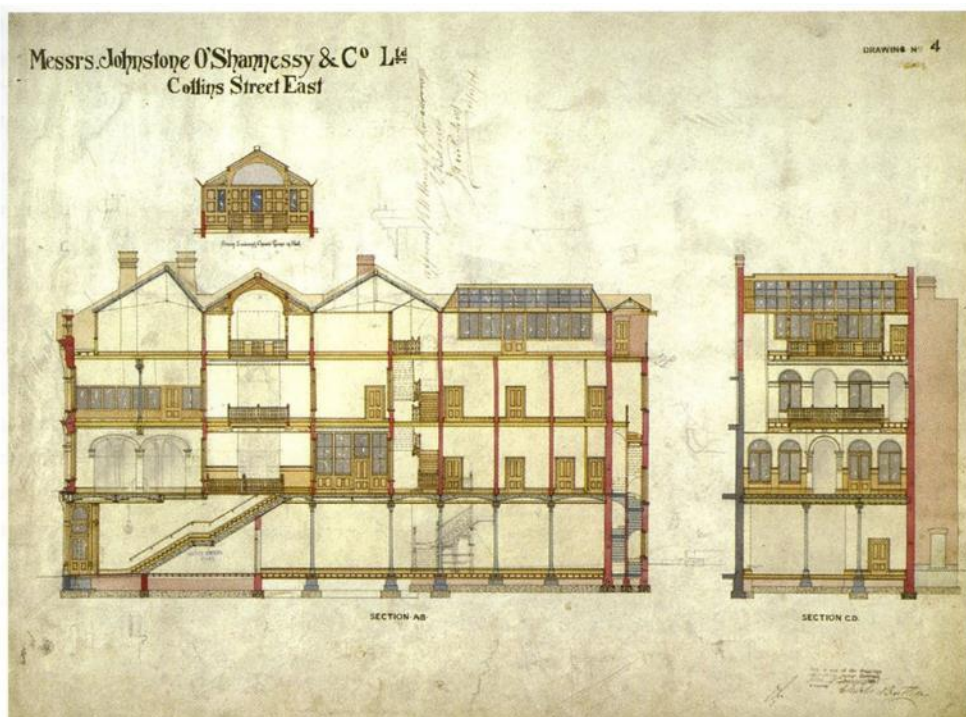


Figura 93: Johnstone O'Shannessy's 1885 Studio, Melbourne. Drawing No. 4: The section A B (south to north) shows the three transverse glazed gables over galleries 1 and 2 and part of the longitudinal glazed hip roof over gallery 3 at the rear. The detail is of the screen which runs north-south along the dark room and the change rooms adjoining galleries 1 and 2. The section C D (east-west) is looking north towards, the internal glazing through the light well space. LTAD 108/130 No. 4³⁹⁰

1880 (Grace SHACKMAN, 2002). Imagem disponível em: <https://aadl.org/node/244348>; acesso em: 11 out. 2016.

³⁸⁹ “Em todas as cidades, maiores ou menores, havia pontos que se tornaram preferenciais; eram imóveis localizados nas principais ruas do comércio, de grande afluência de público” (KOSSOY, 2002, p. 28).

³⁹⁰ O estúdio de 1885 de Johnstone O'Shannessy. Desenho No. 4: A seção A B (do sul ao norte) mostra os três frontões transversais sobre as galerias 1 e 2 e parte do telhado de quadril longitudinal na galeria 3 na parte traseira. O detalhe é da tela que corre norte-sul ao longo da sala escura e os vestiários adjacentes às galerias 1 e 2. A seção C D (leste-oeste) dá para o norte, as vidraças internas através do espaço do fosso de

Eventualmente, o volume de trabalhos fazia com que estúdios de sucesso se transformassem em verdadeiros palácios, decorados de forma luxuosa, organizados em escala pré-industrial, maximizando a divisão de funções e empregando mão de obra para cumprirem tarefas historicamente recentes, como veremos no estudo do caso do fotógrafo Nadar (próximo tópico deste capítulo). E como o número de clientes costumava ser elevado, apenas uma sala de espera não era suficiente para acomodá-los com o devido conforto. Era o caso do “O salão mais luxuosamente decorado de Melbourne” (FIG. 93)³⁹¹”

estabelecimento [estúdio de Johnstone O'Shannessy], que ocupa a totalidade das lojas superiores dos Números 234 e 236 da Collins-street, é o salão mais luxuosamente decorado em Melbourne, e além de várias salas de recepção, decoradas com interessantes coleções de obras de arte, existem inúmeros vestiários privativos onde os clientes podem vestir trajes elegantes com conforto e conveniência. (*Table Talk*, 25 December 1891 *apud* Mary LEWIS, 2005³⁹²).

O projeto do estúdio foi encomendado, em 1884, por Johnstone O'Shannessy aos arquitetos Reed Henderson & Smart, sendo que o endereço da nova instalação seria a Collins Street East, em uma zona que, desde a década de 1850, era frequentada pela elite de Melbourne. Como vizinhos, o estúdio teria a *Nicholson e Son*, importadores de piano e órgão, dentre outras empresas importantes (LEWIS, 2005). Ou seja, excelente endereço para que o empreendimento de O'Shannessy tivesse êxito.

Para Fabris, sendo a fotografia fruto da mentalidade científica e experimental oitocentista, ela logo revela sua vocação como produto industrial, capitalista. E argumenta: Se um anúncio de 1860 “se detém nos aspectos técnicos de um estúdio fotográfico, descrevendo seu interior, apto para trabalhar a qualquer hora do dia” e sob “qualquer condição atmosférica, dois anúncios de 1864 da fotografia Pompeiana (na Itália) nos introduzem num clima totalmente industrial”, enumerando uma profusão de tipos de serviços oferecidos (retratos de diversos formatos, fotos de obras de arte, de mapas, de paisa-

luz. DLL 108/130 No. 4. Disponível em: <http://www3.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-76/t1-g-t6.html#n79>; acesso em: 31 jan. 2018.

³⁹¹ Do original: “The most luxuriously furnished salon in Melbourne”.

³⁹² Do original: “The establishment, which occupies the whole of the upper stories of Numbers 234 and 236 Collins-street, is the most luxuriously furnished salon in Melbourne, and besides several reception rooms, hung with interesting collections of art work, there are numerous private dressing rooms where clients can don fancy costumes with comfort and convenience.”

gens, dentre outros) e um prodigioso (3.000) número de cópias diárias. Também é ressaltado que após poucos meses desde a abertura do estúdio (“amplo estabelecimento”), foi aberto mais um “ambiente decorado, novas salas de espera e outros valentes operadores retratistas [...] motivo pelo qual está capacitado para atender o dobro de seus clientes [...]” (FABRIS, 1998, pp. 45-6). A descrição física desse estúdio, assim como a dos serviços prestados, nos remete às grandes gráficas rápidas atuais, mas com uma diferença: nossas gráficas não se equiparam ao luxo que os grandes estúdios fotográficos oitocentistas ostentavam.



Figura 94: Autoria desconhecida. *Interior view of the Fratelli Alinari studio, Itália, c. 1900*³⁹³.

A fotografia (FIG. 94) representa o estúdio dos irmãos Alinari, em Florença. À esquerda, vemos uma senhora posando, sentada em uma cadeira posicionada em frente a um cenário (pano de fundo pintado, cortinado drapeado, um conjunto de três lanças(?) e um objeto não identificado. O modelo dirige o olhar a um senhor, também sentado, à

³⁹³ Acervo Archivi Alinari (Interior view of the Fratelli Alinari studio). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/alinari-archives>; acesso em: 21 out. 2015.

frente e à esquerda dela. Diante da cena, um fotógrafo diante de uma câmera de grande formato. No cômodo da direita (uma sala de espera?), um homem (de pé) e duas mulheres (sentadas) parecem consultar mostruários de retratos. Além de várias plantas tropicais (palmeiras e bambus), há cadeiras e mesinhas espalhadas pelo ambiente. Em destaque, um grande espelho, ricamente emoldurado. O teto do estúdio, totalmente de vidro, é equipado de várias cortinas claras (sobre o salão de pose) e retráteis. Sobre a suposta sala de espera, a cortina, que vela a luz vinda do teto, é listada. Não há informação adicional sobre o estúdio e, dessa forma, não é possível saber se a foto abrange, ou não, todo o espaço do estúdio. De qualquer forma, é bastante ilustrativa do tipo da lógica que implicava esse tipo de estabelecimento.

Koutsoukos (2007) observa que era usual os estúdios possuírem vestiários, com roupas e acessórios disponíveis aos clientes, e que ali, diante de espelhos (que podiam ser duplos ou triplos) eles ajeitavam o figurino, se penteavam e ensaiavam a pose. A autora também explica que os estabelecimentos “mais bem equipados buscavam seduzir o cliente com a variedade de objetos e trastes, peças ‘exóticas’, animais empalhados, esculturas, instrumentos musicais, armas, arranjos florais, ricos espelhos, móveis rebuscados ao gosto do período, colunas, gradis, balaústres, etc.” (KOUTSOUKOS, 2007, p. 9). Todo esse aparato cênico reforça o conceito do estúdio fotográfico como “um armazém de acessórios de um teatro onde, para todos os papéis sociais, são preparadas máscaras de caráter (FREUND, 1989, p. 74).



Figura 95: Autor não identificado. *Opening of Gustave Le Gray's Studio, 35 Blvd des Capucines*³⁹⁴, xilogravura, 26,6 x 22,2 cm, Paris, 1856.³⁹⁵

Em sua edição do dia 12 de abril de 1856, o jornal *L'illustration, Journal Universel* faz uma descrição do recém-inaugurado (no final do ano anterior) estúdio fotográfico do fotógrafo Le Gray, que havia fundado a empresa Gustave Le Gray et Cie. Tratava-se de

um estúdio de retratos luxuosamente mobiliado, no número 35 do Boulevard des Capucines (um espaço que, alguns anos depois³⁹⁶, se tornaria o estúdio de Nadar e, inclusive, o local da primeira exposição impressionista). *L'illustration*, em abril de 1856, descreveu a opulência destinada a corresponder aos gostos e aspirações da clientela de Le Gray: “Do centro do foyer, cujas paredes são forradas de couro de Córdoba [...] ergue-se uma escadaria dupla com balaústres em espiral, recoberta de veludo vermelho e franjas, que levava ao estúdio envidraçado e a um laboratório químico. No salão, iluminado por uma grande janela de sacada com vista para o bulevar, há um armário de carvalho esculpido no estilo Luís XIII ... Em frente à lareira, há um espelho estilo Luís XIV ... [e] várias peças dispostas sobre o rico veludo carmesim pendurado, que serve de pano de fundo [...] Por fim, sobre uma mesa veneziana de madeira ricamente entalhada e dourada, uma confusa mistura de pratos flamengos de cobre em relevo e vasos chineses são fortes evidências dos personagens eminentes que passaram

³⁹⁴ Coleção History of Photography Archive.

³⁹⁵ Ilustração publicada no *L'illustration, Journal Universel*, No 685, Vol XXVII, April 12, 1856, p. 240. Imagem disponível em: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/26640017674/>; acesso em: 10 jan. 2019.

³⁹⁶ Em 1860.

diante das lentes de M. Le Gray [...] No entanto, o principal mérito do estabelecimento é a habilidade incomparável do artista [...]" (*apud* DANIEL, 2004).³⁹⁷

A opulência descrita é análoga a dos interiores burgueses³⁹⁸ de meados do século XIX, analisados tanto por Benjamin (2015) quanto por Hobsbawm (2007) – o que levanta a hipótese de que a decoração desses estúdios de luxo devia ser projetada para agradar ao gosto dessa classe social. A decorativa finalização (em franjas) do corrimão (forrado de veludo vermelho) da escadaria (Fig. 95), remete ao mesmo tipo de acabamento que se dava a determinadas cadeiras, especialmente projetadas para que modelos posassem sentados.

Considerando que nem só em estúdios se fotografava, há de se assinalar a ocorrência dos fotógrafos ambulantes, que, segundo Kossoy (2002), começaram a ser contratados por grandes empresas e governos para registrar além dos seus feitos e realizações, paisagens urbanas e rurais, etc. No campo do retrato, “muitos soldados na Guerra de Secessão³⁹⁹ foram retratados por fotógrafos ambulantes que visitaram os campos sulistas e nortistas” (BASTOS, 2014, p. 134). Ainda na década de 1860, o mesmo foi feito durante a Guerra do Paraguai. Mas, na década anterior, quando os processos fotográficos eram ainda mais precários, a Guerra da Criméia já tinha sido fotograficamente “registrada”⁴⁰⁰ por Roger Fenton⁴⁰¹, que havia sido contratado, pelo governo britânico, para fazer essa documentação.

³⁹⁷ Do original: “[...] opened a lavishly furnished portrait studio at 35 boulevard des Capucines (a site that would later become the studio of Nadar and the location of the first Impressionist exhibition). L’Illustration, in April 1856, described the opulence intended to match the tastes and aspirations of Le Gray’s clientele: “From the center of the foyer, whose walls are lined with Cordoba leather ... rises a double staircase with spiral balusters, draped with red velvet and fringe, leading to the glassed-in studio and a chemistry laboratory. In the salon, lighted by a large bay window overlooking the boulevard, is a carved oak armoire in the Louis XIII style ... Opposite over the mantelpiece, is a Louis-XIV-style mirror ... [and] various ptgs arranged on the rich crimson velvet hanging that serves as backdrop ... Lastly on a Venetian table of richly carved and gilded wood, in mingled confusion with Flemish plates of embossed copper and Chinese vases, are highly successful test proofs of the eminent personages who have passed before M. Le Gray’s lens ... However, the principal merit of the establishment is the incomparable skill of the artist [...].”

³⁹⁸ Já comentados no primeiro capítulo desta tese.

³⁹⁹ Guerra Civil Americana.

⁴⁰⁰ Na realidade não há registros de batalhas, visto que, na época não havia tecnologia para se congelar movimentos. O que era possível e que foi feito foram fotografias de soldados posando, imagens de acampamentos e destroços em campos de batalha.

⁴⁰¹ Pintor, advogado e fotógrafo britânico, nascido em 1819, em uma família abastada, Fenton teve a liberdade de perseguir os seus interesses pessoais. (WOODIS, s/ data).



Figura 96: Roger Fenton. *The artist's van*. [Marcus Sparling, full-length portrait, seated on Roger Fenton's photographic van], 17,5 × 16.5 cm, Criméia, 1855.⁴⁰²

Para trabalhar em campo, Fenton precisava improvisar um laboratório ambulante (FIG. 96), que lhe permitisse se deslocar, tendo, sempre à mão, os produtos químicos necessários tanto para o preparo dos negativos de vidro⁴⁰³ (isso devia ser feito imediatamente antes de fotografar), quanto para a revelação dos mesmos. Woody Woodis conta que, em 1854,

Fenton comprou uma charrete de um ex-comerciante de vinho e converteu-a em um quarto escuro móvel. Ele contratou um assistente e percorreu o campo inglês testando a adequação da van. Em fevereiro de 1855, Fenton partiu para a Criméia a bordo do Hecla, viajando sob o patrocínio real e com o auxílio do go-

⁴⁰² Acervo The Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/item/2001697111/>; acesso em 11 out. 2016.

⁴⁰³ Os negativos usados por ele eram as placas de colódio úmido, que deviam ser usadas quando ainda úmidas, daí o nome do processo, que já foi descrito no capítulo “O que é um cartão fotográfico?”, desta tese.

verno britânico.⁴⁰⁴ (WOODIS, sem data, p. 1).

Sob condições ambientais inóspitas⁴⁰⁵, Fenton permaneceu realizando o seu trabalho na Criméia durante quase quatro meses, onde produziu 360 fotografias. Infelizmente, foi vítima da cólera e teve que retornar à Inglaterra, após vender seu laboratório portátil. (WOODIS, s/d).

Outros fotógrafos que trabalhassem ao ar livre, no mesmo período, também tiveram que improvisar seus laboratórios ambulantes⁴⁰⁶, a fim de realizar seu trabalho. No entanto, nem todo fotógrafo itinerante fotografava no campo, podendo dispensar o uso das *vans* fotográficas.

A memória iconográfica do homem brasileiro deve muito ao trabalho, muitas vezes anônimo, de pequenos fotógrafos, que se deslocavam pelo interior do país, “percorrendo grandes distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país, em busca de clientes” (KOSSOY, 2002, p. 25). Esses desconhecidos forasteiros, munidos de pesados equipamentos, foram responsáveis pelo importante legado de imagens “do indivíduo e do grupo familiar: suas fisionomias, seus ritos de passagem, seus eventos mais representativos. Representações que são [...] vestígios documentais” da existência dos próprios fotógrafos e daqueles que posaram diante de suas câmeras (*op.cit.*).

Independentemente do país de atuação, os serviços dos fotógrafos itinerantes se tornaram de fundamental serventia para aqueles que viviam fora dos grandes centros urbanos. Quando era economicamente viável⁴⁰⁷ para o profissional, eram publicados, em jornais, anúncios sobre a chegada do profissional na cidade, com indicação do período de permanência e local (em geral, em hotéis) onde seriam produzidas as fotos, que podiam

⁴⁰⁴ Do original: “Fenton purchased a former wine merchant's van and converted it to a mobile darkroom. He hired an assistant, and traveled the English countryside testing the suitability of the van. In February 1855 Fenton set sail for the Crimea aboard the Hecla, traveling under royal patronage and with the assistance of the British government.”

⁴⁰⁵ Calor extremo durante os meses de primavera e verão – o que, além de danificar os químicos usados na fotografia, dificultava a logística da documentação.

⁴⁰⁶ A. P. Jr (1858), leitor do *The American Journal of Photography*, escreve ao editor, sugerindo uma tenda arqueada portátil para ser usada em sessões fotográficas externas. A função da armação seria a de proteger os negativos e químicos durante a preparação e a revelação das placas. Ele chama atenção para as vantagens de sua descoberta: leveza e portabilidade.

⁴⁰⁷ De acordo com Kossoy (2002), muitos deles jamais se anunciaram.

ser retratos, fotos de propriedades, casarios e outras. Segundo Lilia Moritz Schwarcz, no Brasil, “entre 1840 e 1855, diversas capitais foram visitadas por daguerreotipistas⁴⁰⁸ itinerantes, que também fizeram incursões pelo interior, à procura de clientes da aristocracia rural [...], muitas vezes escondida em seus casarões de fazenda” (*apud* ANDRADE, 2004, p. 4).

De acordo com a pesquisa de Rogério Pereira Arruda, tendo como fonte, anúncios feitos em jornais, foram localizados cinco fotógrafos atuando em Minas Gerais, nas décadas de 1840 e 1850, sendo que todos itineravam pelo estado. O anúncio (feito em 1856) de um desses profissionais, M. F. de Abreu, discriminava os serviços por ele prestados: “vistas de cidades, povoações, chácaras, edifícios, monumentos, retratos de finados”, reprodução de quadros, “gravuras, estátuas, [...] retratos a óleo, e [...] lições de daguerreotypo [...]” (ARRUDA, 2013, p. 31).

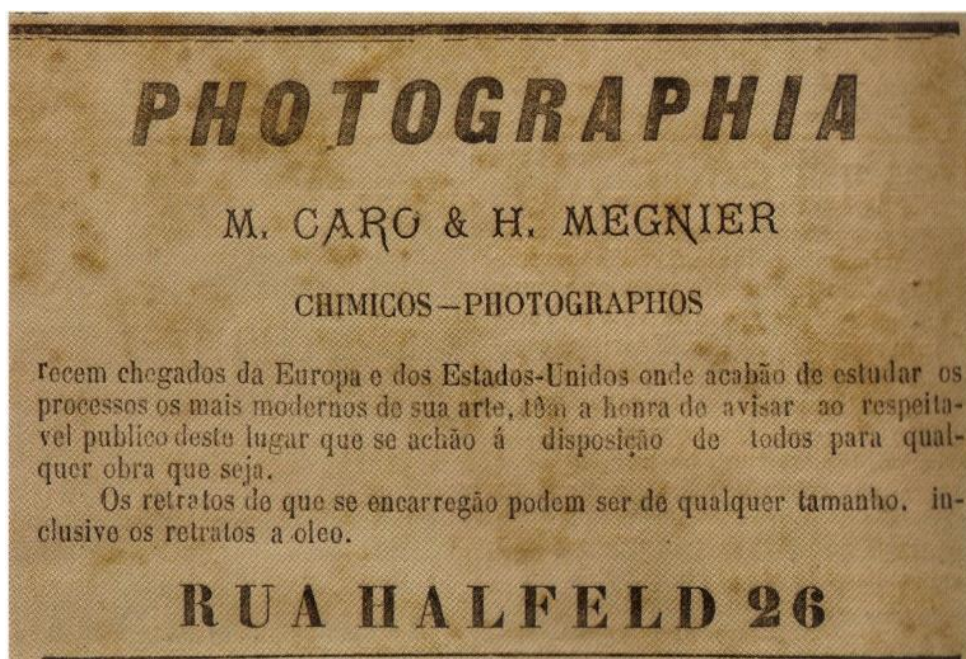


Figura 97: Anúncio dos fotógrafos e químicos M. Caro e H. Meynier. O Pharol, Juiz de Fora. 17.10.1878, ano XII, N. 81, P. 4.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Durante as primeiras décadas após o advento da fotografia, o nome dado aos fotógrafos era “daguerreotipista”, em função de a daguerreotipia ter sido o principal processo fotográfico utilizado nesse período.

⁴⁰⁹ Acervo Biblioteca Municipal Murilo Mendes, Setor de Memória. Fonte da imagem: ARRUDA, 2013.

Já os parceiros de ofício, M. Caro e H. Meynier, se apresentam como fotógrafos e químicos, e chamam atenção ao diferencial:

recem chegados da Europa e dos Estados- Unidos onde acabão de estudar os processos os mais modernos de sua arte, têm a honra de avisar ao respeitavel publico deste lugar que se achão á disposição de todos para qualquer obra que seja. Os retratos de que se encarregão podem ser de qualquer tamanho, inclusive os retratos a óleo (transcrição do texto publicado no anúncio - FIG. 97).

Como os dois anúncios citados, há uma grande variedade de outros, procurando valorizar o *know-how*, o ineditismo e a qualidade dos serviços prestados. Este tipo de publicidade não deixa dúvidas sobre o espírito de concorrência vigente ao longo da segunda metade do século XIX, quando já se fazia necessário convencer a clientela em potencial do profissionalismo do fotógrafo, que, a miúdo, como já foi mencionado, exercia mais do que um ofício. No caso dos sócios M. Caro e H. Megnier (FIG. 97), também eram químicos e pintores⁴¹⁰; no entanto, o título do anúncio, em letras garrafais, enfatiza a intenção de fixar a “*photographia*” como o carro-chefe da empresa. De qualquer forma, era sempre almejado por muitos que houvesse uma comunhão entre fotografia e arte.

Como é natural, com o advento de um novo ofício, surge a necessidade de se categorizar os profissionais, distribuindo-os em diferentes prateleiras discriminatórias, sendo que, no caso específico do nosso objeto de estudo, o maior trunfo terá sido a associação entre fotografia e arte. Fabris comenta essa categorização, afirmando que, se até os anos 1880, havia uma distinção entre fotógrafos amadores, fotógrafos profissionais e pesquisadores provenientes dos campos da ótica e da química, interessados em melhorias técnicas, o fenômeno da massificação cria novas categorias. No II Congresso Fotográfico Italiano (Florença, 1899) torna-se patente a existência da seguinte estrutura de mercado: 1 – artistas fotógrafos, que “seguem seu caminho com dignidade de artista, mantêm altos os seus preços e têm sempre um grande número de clientes”; 2 – fotógrafos propriamente ditos, que “procuram com meios escassos e sem o luxo dos primeiros, manter elevado o seu prestígio, trabalham com cuidado (...) e mantêm uma tarifa decorosa”; 3 –

⁴¹⁰ Já que produziam, inclusive, retratos à óleo.

artífices fotógrafos, profissionais de baixo nível, muitas vezes itinerantes, cujos preços eram módicos; 4 – amadores (FABRIS, 1998, p. 23).

De acordo com os critérios de Gioppi, o artista fotógrafo se distinguia dos demais profissionais “pela ‘escolha da situação’, pelo ‘uso racional da luz e da sombra’, pela perspectiva, pela harmonia, pelo equilíbrio, pela unidade, no caso das paisagens; pela pose, pelo fundo, pelos detalhes, pela viragem, naquele dos retratos” (*apud* FABRIS, 1998, p. 23).

Para Kossoy, a comunhão entre fotografia e arte foi pouco exercida pelos fotógrafos profissionais de então, que teriam estado atribulados com as implicações comerciais da profissão. “Seriam os fotógrafos amadores, a partir do final do século XIX, que se apegariam à fotografia como forma de expressão artística” (KOSSOY, 2012, p. 116). É provável que a observação do autor faça jus a uma maioria de profissionais que se envolveu com a produção quantitativa de imagens, no entanto, parece importante destacar a existência de mestres, que se dedicavam à realização de imagens expressivas, como o importante Henry Peach Robinson (1830 – 1901), autor de fotomontagens magistralmente construídas, a partir da sobreposição de negativos, com adição de retoques. Robinson é considerado um precursor do pictorialismo⁴¹¹. Também é importante mencionar o nome de Julia Margaret Cameron, que, apesar de uma curta carreira de apenas 11 anos (de 1864 a 1875), conquistou um lugar de prestígio na história da fotografia, como autora de retratos sensíveis e potentes, com ênfase no olhar dos retratados, e variando do foco suave ao deliberado desfocado. De acordo com Newhall (1982), suas composições, inspiradas por sua amizade com o pintor George Frederick Watts, eram, em geral, *table vivants*, para os quais, era solicitada a participação de familiares e amigos, que representavam cenas descritas pela literatura. Ainda, de sua autoria, imagens de caráter religioso, com crianças posando como anjos. No verso de uma de suas fotos, Cameron escreveu: “decididamente Pré-Rafaelita⁴¹²” (*apud* NEWHALL, 1982, p. 81).

⁴¹¹ Movimento ocorrido nos primeiros anos do século XX, que pretendia, através do uso, em fotografia, de uso de recursos característicos da pintura, elevar a fotografia ao patamar das artes plásticas.

⁴¹² Grupo fundado em 1849, que reunia artistas ingleses interessados em se distanciar do artificialismo do preciosismo observados na arte acadêmica, através do exercício da sinceridade na observação da natureza. Para tanto, pretendiam seguir o exemplo de pintores florentinos do *Quattrocento*, anteriores a Rafael (1483-1520).

4.1 Estudo de caso: Gaspard-Félix Tournachon, Félix Nadar, ou apenas Nadar.



Figura 98: Duas versões de autorretrato de Nadar. (Esquerda): *Nadar in a balloon gondola (in the studio)*, photograph, *carte-de-visite*, Paris, c. 1865;⁴¹³ (direita): a mesma foto sem cortes.⁴¹⁴

Nadar seria o primeiro a rir da enorme lacuna entre a pose - a imagem que ele planeja registrar - e a realidade capturada na versão sem recortes da foto. E, no entanto, balonismo é para ele literalmente uma questão de vida ou morte. Ele está determinado a colocar diante do público um retrato inspirador de confiança em si mesmo como intrépido aeronauta: ele deve parecer resoluto e em controle, um pioneiro explorando uma nova fronteira, avançando uma causa sagrada - o que se chama *le droit au vol* (o direito de voar)⁴¹⁵ (Adam BEGLEY, 2017, p. 4).

Ilustrador, caricaturista, balonista e autor de novelas e jornalista, Nadar (1820 – 1910) – batizado como Gaspard-Félix Tournachon – era muito perdulário, frequentemente queixando-se de dificuldades financeiras. Tendo se casado muito jovem, e tendo de

⁴¹³ Acervo Harvard Art Museums. Disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/285002?position=0>; acesso em: 27 jan. 2018.

⁴¹⁴ Imagem disponível em Port Magazine: <http://www.port-magazine.com/commentary/nadar-now-recognising-a-visionary-maverick/>; acesso em: 27 jan. 2018.

⁴¹⁵ Do original: “Nadar would be the first to laugh at the yawning gap between the pose - the image he plans to project - and the reality captured in the uncropped version of the photo. And yet ballooning is to him quite literally a matter of life and death. He’s determined to put before the public a confidence-inspiring portrait of himself as intrepid aeronaut: he must appear resolute and in control, a pionner exploring a new frontier, advancing a sacred cause - what be called *le droit au vol* (the right to flight).”

sustentar a família, com resistência⁴¹⁶, resolve aceitar a sugestão de um amigo para adquirir um equipamento fotográfico completo de alguém que estava se desfazendo do mesmo. Naquele momento, o ofício estava em voga e prometia bons rendimentos, podendo ser uma alternativa para Nadar que estava em dificuldades. Assim, em 1853⁴¹⁷, aos 33 anos, ele abre seu primeiro estúdio fotográfico, na rua Saint-Lazare, 113, em Paris (FREUND, 1989), onde “rapidamente dominou o processo do colódio, e [...] começou a fotografar pessoas que se reuniam em seu estabelecimento, que se tornou o ponto de encontro preferido para aqueles de política e pensamento liberais”⁴¹⁸ (Philippe BURTY *apud* NEWHALL, 1982, p. 66). Além de ter sido um importante ponto de encontro, seu estúdio foi palco de importantes eventos, como o emblemático *Salon des Refusés* [Salão dos Recusados] – exposição de artistas (Berthe Morisot, Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Renoir e Sisley) impressionistas, que tiveram seus trabalhos recusados pelo júri do *Salon de Paris*⁴¹⁹ de 1874.

Newhall (1982) define Nadar como o mais proeminente⁴²⁰ representante da Escola Francesa de fotógrafos que desenvolveram um estilo vigoroso, adequado à produção de retratos que interpretavam a individualidade⁴²¹ dos retratados. Esse grupo era constituído, em sua maior parte, por jovens românticos do *Quartier Latin*⁴²², que viviam de acordo com *la vie de bohème*⁴²³, como pintores de segunda categoria, caricaturistas e escritores.

⁴¹⁶ Assim como grande parte dos artistas da sua época, Nadar havia alimentado preconceito contra a fotografia, antes de se dedicar a ela.

⁴¹⁷ Um ano antes de o *carte-de-visite* ser patenteado por Disdéri.

⁴¹⁸ Do original: "He had quickly mastered the collodion process and [...] began to record the famous people who flocked to his studio, which became a favorite meeting place for those of liberal politics and thought."

⁴¹⁹ Exposição destinada a mostrar obras dos artistas integrantes da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura.

⁴²⁰ Eu diria que ele foi um dos mais proeminentes, ao lado, por exemplo, de Étienne Carjat. Em outro momento do texto, Newhall (1982) se refere a Carjat como produtor de muitos dos mais finos retratos do período.

⁴²¹ Certamente, a experiência anterior de Nadar, como caricaturista, deve ter auxiliado o fotógrafo em sua habilidade em localizar singularidades e elementos reveladores no rosto dos seus modelos. Por outro lado, num primeiro momento de sua carreira de fotógrafo, ele costumava retratar amigos – o que facilitava a comunicação e conseqüente compreensão entre retratista e retratado.

⁴²² Bairro de Paris.

⁴²³ Vida boêmia.



Figura 99: Autoria desconhecida. *Nadar's photographic studio at 35, Boulevard des Capucines, Paris.*⁴²⁴

Em 1860, é inaugurado o seu amplo estúdio (FIG. 99) no elegante Boulevard des Capucines, em cuja fachada foi instalado um letreiro⁴²⁵ composto apenas pela palavra NADAR, e que, durante a noite, era iluminado a gás. Tanto o exterior, quanto o interior do prédio de quatro andares era pintado de vermelho, que era inclusive a cor das roupas usadas pelo fotógrafo, que escolheu esta cor como forma de demonstrar solidariedade aos liberais republicanos de esquerda. Segundo Malcolm Daniel (2004), o enorme imóvel, de aluguel astronômico, tinha sido ocupado pelos fotógrafos (e amigos de Nadar) Gustave Le Gray⁴²⁶ e os irmãos Bisson.

⁴²⁴ Fonte da imagem e do texto: disponível em: <http://www.port-magazine.com/commentary/nadar-now-recognising-a-visionary-maverick/>; acesso em: 21 out. 2016.

⁴²⁵ O letreiro foi concebido por Antoine Lumière.

⁴²⁶ Como mencionado anteriormente (*vide* FIG. 21).

O estúdio de Nadar empregava 26 funcionários⁴²⁷: dois fotógrafos (além do próprio Nadar), dois auxiliares e um menino para o preparo dos negativos, quatro impressores, seis retocadores de negativos, três artistas para retocar as cópias impressas, três mulheres para a montagem das fotos sobre os cartões, duas recepcionistas e quatro serventes (NEWHALL, 1982). Esse estúdio foi um típico estabelecimento fotográfico de uma grande cidade do seu tempo, onde demanda e competição tornaram a divisão do trabalho economicamente indispensável. O fotógrafo que assinava o produto final raramente fazia mais que trabalhar junto ao modelo no salão de pose, e nem sempre fazia esse trabalho, na medida em que havia outros fotógrafos trabalhando em seu estúdio. Nesses grandes estabelecimentos, o proprietário era “o chefe executivo e diretor artístico de uma equipe muito bem treinada”⁴²⁸ (NEWHALL, 1982, p. 69). Frequentemente o nome desses grandes estúdios vendia o produto, pois acabavam se tornando grifes, que algumas vezes funcionavam como as *franchisings* atuais.

De acordo com Daniel (2004), após ter atraído a clientela burguesa do bulevar⁴²⁹, com raras exceções, como quando George Sand ou Sarah Bernhardt vinham posar, Nadar deixava a operação da câmera para a equipe, e eventualmente para seu filho Paul⁴³⁰.

Ele já havia retratado aqueles que eram notáveis no seu tempo, e agora se deslocava em busca do futuro. Ele fotografou no subsolo com luz artificial⁴³¹, encorajou o desenvolvimento da navegação aérea e navegou o maior balão já construído - o Géant. Depois de praticamente se aposentar em 1873, e até sua morte em 1910, Nadar revisitou suas paixões de sempre e as aventuras do passado em vários volumes de memórias pitorescas⁴³² (DANIEL, 2004, p. 1).

Em seu texto, sem entrar em detalhes, o autor faz menção às fotos subterrâneas realizadas por Nadar. Trata-se de experimentos realizados pelo fotógrafo, que se propôs a

⁴²⁷ Enquanto o de Disdéri envolvia 62 funcionários. (Geoffrey BATCHEN, 2009).

⁴²⁸ Do original: “the chief executive and artistic director of a highly trained staff”.

⁴²⁹ Referindo-se ao elegante Boulevard des Capucines. A propósito, como Nadar e Monet eram amigos, me ocorre que a pintura *Boulevard des Capucines* (FIG. 21), de Monet, pode ser sido executada no estúdio do fotógrafo.

⁴³⁰ Que se tornou gerente do estúdio do pai em 1874.

⁴³¹ Luz elétrica.

⁴³² Do original: “He had already portrayed what was notable in his epoch and now shifted to a pursuit of the future. He photographed underground with artificial light, encouraged the development of aerial navigation, and flew the biggest balloon ever built, the Géant. After more or less retiring in 1873, and until his death in 1910, Nadar recycled his continuing passions and past escapades in several volumes of picturesque memoirs.”

documentar o subsolo de Paris, com suas catacumbas e esgotos. Para isso, ele usou iluminação elétrica. Na década de 1890, quando o estúdio Nadar era gerenciado por Paul, também foram produzidos retratos sob iluminação elétrica, como anunciado no verso do cartão (FIG. 100).

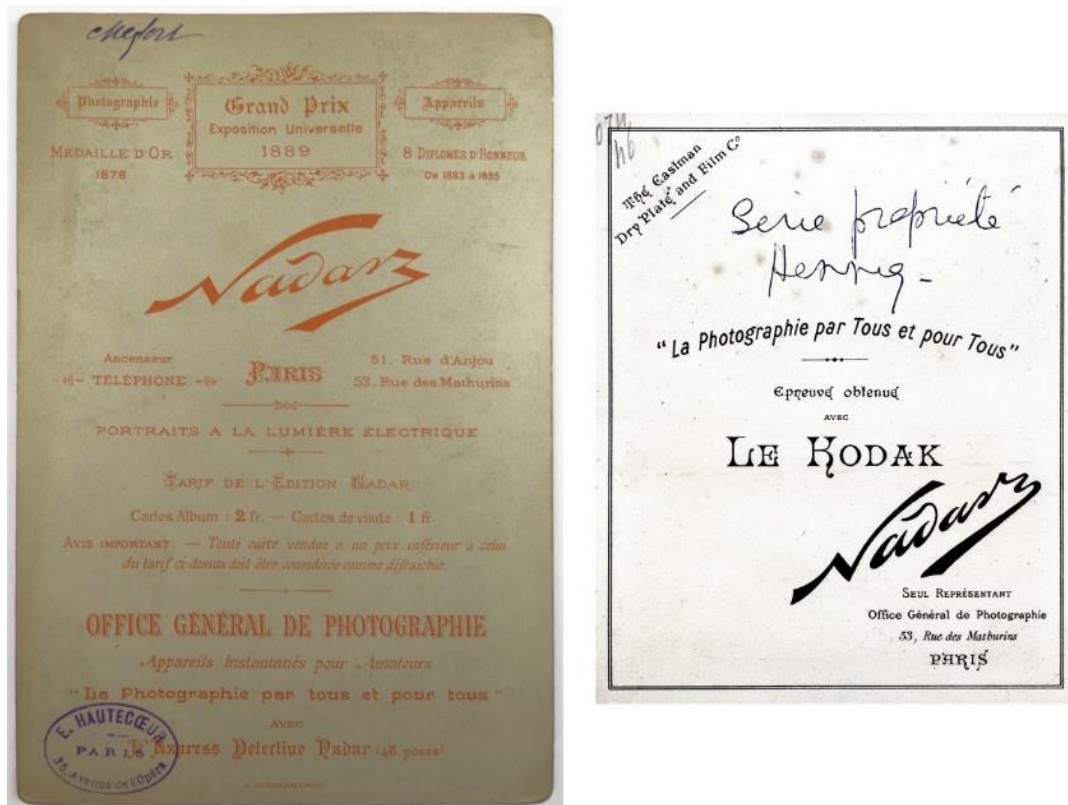


Figura 100: (esquerda): Estúdio Nadar. Verso de cabinet portrait, c. 1895.⁴³³ (direita): Nadar Kodak No. 1 Label, Paris, c. 1890⁴³⁴.

Como já foi visto anteriormente, era comum que o verso dos cartões fotográficos trouxesse informações como premiações e discriminação e valores dos serviços prestados. Era uma forma de convencer a clientela dos méritos do fotógrafo. Em minha pesquisa, cheguei a ver cartões ostentando um número maior ou menor de argumentos que pudessem seduzir o possível cliente (o que é compreensível, visto que a concorrência não era pequena), mas tive a oportunidade de ver poucos que pudessem competir com a concepção publicitária deste (FIG. 100, esquerda). Explico: além da habitual marca e endere-

⁴³³ Coleção LHV.

⁴³⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/15200118198>; acesso em: 28 jan. 2018.

ço do estúdio, verificamos (no alto do cartão) três referências a premiações; abaixo e à esquerda da marca, menção a duas comodidades – o elevador e o telefone; na linha abaixo, mais um dado sobre a modernidade tecnológica do estúdio: “Retratos à luz elétrica”; mais abaixo, informações sobre tarifas; e no rodapé, escritório geral de fotografia / aparelhos instantâneos para amadores / "A fotografia por todos e para todos / com o expresso detetive Nadar (48 poses). A imagem (FIG. 100, direita) ajuda a entender que as informações no rodapé se referem ao comércio, pelo estúdio, de produtos da marca Kodak. Newhall (1982) explica que Paul Nadar, filho de Félix, começou a trabalhar muito jovem no estúdio do pai, e aos 18 anos já era operador de câmera. De 1886 a 1893, ainda trabalhando junto ao pai, foi representante da Kodak⁴³⁵ na França.



Figura 101: Fotografia não identificado. Broche com retrato de Antônio Mendes Campos e esposa. Fotografia sobre porcelana, contornada por aro de ouro, com fecho no verso, 2 cm de diâmetro, c. 1890⁴³⁶.

Com o acelerado crescimento do número de estúdios fotográficos nos grandes centros urbanos era fundamental que se cuidasse da publicidade dos mesmos, que era feita em periódicos, revistas, manuais de fotografia, almanaques e, claro, no verso dos próprios cartões que, devido sua esperada circulação, seria um meio eficaz de divulgação dos serviços prestados por determinado estabelecimento. No caso do cartão (FIG. 100, esquerda) estava sendo divulgado tanto os serviços fotográficos, quanto o comércio de produtos fotográficos para amadores. Nos anúncios, também era comum que o fotógrafo especificasse os gêneros de imagens que podiam ser encomendadas, sendo que, no caso do retrato, poderia ser o habitual retrato de estúdio (em diferentes técnicas e formatos),

⁴³⁵ George Eastman anuncia o seu filme em rolo em 1883, e funda a Kodak em 1888, na ocasião em que lança a câmera Kodak nº 1. (Mary BELLIS, 2018).

⁴³⁶ Coleção LHV.

o retrato *post mortem* e o retrato de adorno,⁴³⁷ como o retrato de casal (FIG. 101).



Figura 102: (esquerda): Nadar. *Paul Chenavard*, 24.8 x 19 cm, Paris, 1856-58⁴³⁸; (direita): Nadar. *Carte-de-visite de mulher não identificada*, Paris, c. 1860⁴³⁹.

Em seu início de carreira, em um momento em que a fotografia usurpava um papel tradicionalmente pertencente à pintura, Nadar retratou o pintor Paul Chenavard (FIG. 102, esquerda), usando de recursos característicos da pintura: clareamento do fundo (no contorno do corpo), criando um halo luminoso que solta a figura em relação ao fundo, sendo que, em torno da cabeça do retratado o clareamento é mais intenso; uso de veladura na mão do modelo, para rebaixar a luminosidade da mesma, deixando que a cabeça juntamente com o colarinho sejam a área mais iluminada da imagem. Tal como em outros retratos realizados por Nadar nos anos 1850, a atmosfera é sombria e a expressão do modelo é intensa, deixando clara a evidente comunicação empática entre retratado e retratista. Longe de ser uma representação burguesa, este retrato de Chenavard foi con-

⁴³⁷ Retrato inserido em joias, como broches e camafeus.

⁴³⁸ Acervo do The Museum of Modern Art. Imagem Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/127281?artist_id=4196&locale=pt&sov_referrer=artist; acesso em: 06 fev. 2018.

⁴³⁹ John Toohey Collection, Canadá. Cortesia do colecionador.

cebido a partir de uma investigação existencialista. Se no retrato do pintor, Nadar dá ênfase à face do modelo, o *carte-de-visite* de mulher não identificada (FIG. 102, direita) é construído a partir de um olhar menos psicológico, atendendo a uma demanda de caráter social. Diante desse gênero de imagem, nosso olhar passeia pelas pregas que circulam a saia ampliada pela crinolina, pela textura e transparência da renda que compõe a parte superior do vestido, nas pérolas negras do colar e das pulseiras, no penteado que divide a cabeleira em gomos e, finalmente, na expressão de conforto e simpatia estampados na face da jovem senhora. O sorriso esboçado parece ser uma exceção à regra verificada nos cartões pesquisados. Boris Kossoy assinala o compromisso social assumido por representantes das classes dominantes, no que se refere ao rigor postural assumido diante da câmera. “O olhar austero era quase uma exigência” uma espécie de pacto de conduta: “apesar de estereotipado, era entendido e recebido como indicador de sua posição social e de sua idoneidade moral” (KOSSOY, 2012, p. 122).

Na pesquisa realizada sobre a obra de Nadar⁴⁴⁰, foram encontrados muito poucos *cartes-de-visite*, em que os modelos tenham posado diante dos famosos panos de fundo pintados. Em geral, pelo que foi possível observar, o retratado posa contra um fundo neutro, ao lado de uma única meia coluna sem capitel ou ao lado de uma cadeira, como no retrato da senhora (FIG. 102, direita). No entanto, no caso dos artistas cênicos⁴⁴¹, além de posarem caracterizados, como personagens, que provavelmente representavam no teatro, costumam estar ambientados em cenários, que remetem a cenários de peças teatrais, diferindo das habituais ambientações vistas nos cartões fotográficos.

Enfim, estão sendo mostradas estas duas imagens, como forma de exemplificar dois tipos de propósito muito distintos, tanto de parte do fotógrafo, quanto do modelo. Apesar de as duas imagens terem um ponto em comum: são fotografias encenadas – encenações identitárias diante da câmera, implicando a inevitável⁴⁴² pose, o retrato de Chevard produz um efeito de veracidade, de profundidade, enquanto o dela transmite uma sensação de superficialidade cortês. E, assim, cada um à sua maneira, cumpre o seu desígnio.

⁴⁴⁰ Importante lembrar que ele foi responsável por um estúdio onde trabalhavam outros fotógrafos, além dele.

⁴⁴¹ Muitos foram retratados por Nadar.

⁴⁴² Em minha opinião, não há como se produzir retrato sem que o modelo esteja posando.

Provavelmente, ao longo da segunda metade do século XIX, deve ter havido uma demanda incomparavelmente maior pela linguagem característica dos *cartes-de-visite*. Dessa forma, aqueles fotógrafos que desejassem prosperar financeiramente deviam se dedicar à produção de retratos dessa natureza. É frequente ouvir comentários elogiosos aos retratos “artísticos” produzidos por Nadar, desconsiderando sua produção “comercial”. Freund (1989) idealiza a obra do fotógrafo, ao afirmar que “os retratos de Nadar são representativos do estilo da primeira época. As suas obras, juntamente com as de certo número de fotógrafos”, seus contemporâneos, [...] “podem reclamar-se da arte, porque, tal como qualquer arte verdadeira, são desinteressadas” (1989, p. 53). Certamente, ao fazer tal afirmação, ela não estava se referindo à produção dos *cartes-de-visite*, já que ela, assim como Benjamin, desprezava a produção fotográfica comercial. Da mesma forma, parece ter pensado Baudelaire que “denunciou a fotografia comercial, como o ‘inimigo mais mortífero’ da arte”⁴⁴³ (*apud* Juliet HACKING, 2012, p. 11).

⁴⁴³ Do original: “denounced commercial photography as art’s ‘most mortal enemy’”.

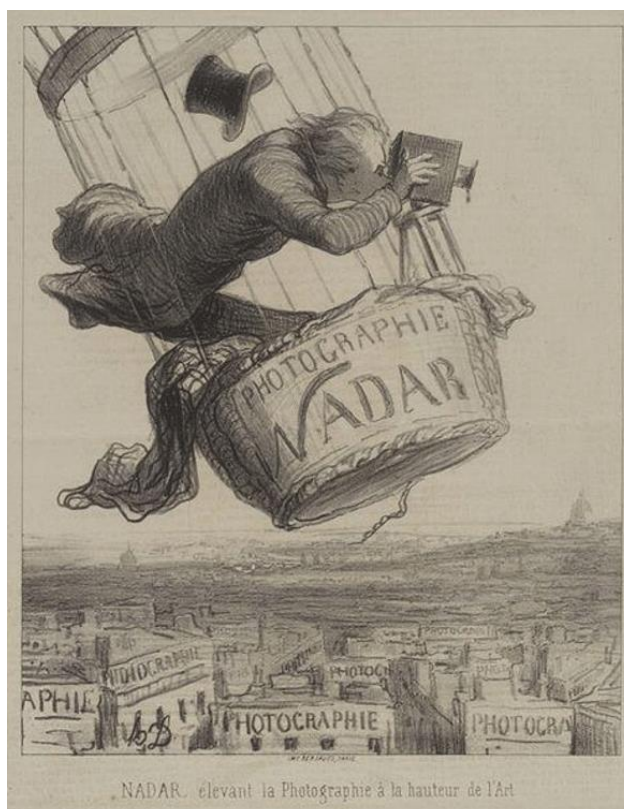


Figura 103: Honoré Daumier. *Nadar elevando a fotografia à altura da Arte*. Litografia publicada em *Le Boulevard*, França, 25 maio de 1863.⁴⁴⁴

Além do seu notório talento, Nadar usou de vários instrumentos para divulgar o seu nome, que acabou se tornando uma importante grife. Além de ter podido se vangloriar por ter retratado importantes nomes do cenário cultural do seu tempo (Théophile Gautier, Baudelaire, Sarah Bernhardt, Gustav Dore, George Sand, Manet, Franz Liszt, Jacques Offenbach, dentre outros) – fato que certamente terá facilitado sua ascensão profissional –, soube usar de estratégias espetaculares para ajudar a fixar seu nome, como a impactante litografia de autoria de Daumier (FIG. 103), que representa Nadar fotografando Paris através de um balão (o que de fato ocorreu). Também chama atenção na imagem, a repetição da palavra *PHOTOGRAPHIE* em fachadas de prédios, sugerindo a existência de prodigioso número de estúdios fotográficos.

Notório *self-promoter* e afeito às novas tecnologias, o próprio Nadar conta que

⁴⁴⁴ Imagem disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-A-litografia-de-Honore-Daumier-mostrando-Nadar-a-fotografar-Paris-de-um-balao-c_315956116; acesso em: 29 jan. 2018.

mandou instalar 50 bicos de Bunsen⁴⁴⁵ na sacada de seu estúdio do Boulevard des Capucines. “A presença dessa luz ainda pouco usada, ao cair da noite, fazia a multidão parar no boulevard; atraídos pela luz como mariposas, muito curiosos, amigos ou indiferentes, não resistiam e subiam a escada para saber o que se passava ali” (NADAR *apud* BENJAMIN, 2009, p. 716). Esses visitantes, oriundos de várias classes sociais, eram convidados a posar como modelos, permitindo que o fotógrafo pudesse realizar suas experiências com a luz artificial. “Foi assim que fotografei nessas noites, entre outros, Niepce de Saint-Victor, [...] Gustave Doré, [...] os banqueiros E. Pereire, Mirès, Halphen etc.” (NADAR *apud* BENJAMIN⁴⁴⁶, 2009, p. 716).

Apesar da passagem acima sugerir que os tais retratos tenham sido executados com facilidade, Nadar (1900) explica que os primeiros⁴⁴⁷ experimentos não foram bem-sucedidos, resultando em efeitos violentos, pretos opacos e sem detalhes. Os olhos dos modelos costumavam figurar ou muito escuros ou muito claros.

Para aperfeiçoar, seria necessário um segundo foco de luz suave para amenizar as partes sombreadas. Eu tentei a explosão de magnésio; mas ainda não tínhamos inventado as lâmpadas propícias, e o uso de magnésio, para não mencionar a fumaça, apresentava muitas desvantagens⁴⁴⁸. (NADAR, 1900, pp. 114-15).

Após várias tentativas, a solução encontrada por Nadar (1900) foi diminuir a intensidade da luz e usar espelhos para rebatê-la e amenizar as sombras. Sua técnica de fotografar com uso de luz elétrica foi patenteada e é mais um indicativo do temperamento investigativo e desafiador desse fotógrafo.

⁴⁴⁵ Dispositivo alimentado a gás, atualmente usado para aquecimento de substâncias em laboratórios de química. No século XIX, era usado, inclusive, como fonte de luz artificial. Na tradução do texto de Benjamin (2009) consta como “bico de Bunsen”, mas na fonte primária (Nadar, 1900) consta “la pile Bunsen” [pilha de Bunsen].

⁴⁴⁶ Caso, no texto original, Nadar tenha mencionado o período em que fez esses experimentos, Benjamin não achou relevante fazer constar as datas, que seriam de grande importância para futuros pesquisadores. Em seu livro *Passagens*, o alemão cita diversos trechos do livro de memórias do fotógrafo, intitulado *Quand j'étais photographe* [Quando eu era fotógrafo], publicado pela primeira vez em 1900. É sabido que Nadar fotografou as catacumbas de Paris, entre 1861 e 1865, usando iluminação elétrica (nota de rodapé, BENJAMIN, p. 716).

⁴⁴⁷ Realizados em 1858.

⁴⁴⁸ Do original: “Pour parfaire, il fallait un second foyer de lumière adoucie, fouillant les parties ombrées. J'essayai les flambées de magnésium; mais nous n'avions pas encore les lampes si propice inventées depuis et l'usage du magnésium, sans parler de la fumée, présentait nombre d'inconvénients”.



Figura 104: E. Maunoury. Miguel Criado (carte-de-visite), Lima, Peru, 1865.⁴⁴⁹

Newhall (1982) localizou o caso do fotógrafo francês E. Maunoury que mantinha um estúdio em Lima, no Peru, e alardeava ser agente da Casa Nadar de Paris. No verso do *carte-de-visite* de sua autoria, localizado por mim, consta a informação “corresponsal de la casa Nadar de Paris” (FIG. 104) [correspondente da casa Nadar de Paris].

“A transformação da fotografia em fenômeno de massa altera radicalmente as concepções vigentes. A ‘grande fotografia’ passa a ser marginalizada “diante de um novo conceito de ‘qualidade’, indissolavelmente ligado à ‘quantidade’”. (FABRIS, 1998, p. 22). E será sobre este novo rumo que iremos nos deter no próximo tópico deste capítulo.

⁴⁴⁹ Imagem disponível em: <https://dcphotoartist.com/category/photography/collecting/civil-war/>; acesso em: 28 jan. 2018.

4.2 Estudo de caso: Disdéri e a descoberta da galinha dos ovos de ouro

O sucesso de fato estrondoso de Disdéri foi legitimamente devido a seu engenhoso achado do cartão de visita. Sua intuição de industrial tinha farejado bem e no momento certo. Disdéri tinha criado uma verdadeira moda que, de uma só vez, envolvia todos. E mais ainda: virando pelo avesso a proporção econômica válida até então, isto é, dando infinitamente mais por infinitamente menos, tornava definitivamente popular a fotografia. Enfim, é necessário reconhecer que a muitas daquelas pequenas imagens, improvisadas com prodigiosa rapidez diante do interminável desfile da clientela, não faltavam nem um certo gosto, nem um certo fascínio.

Felix Nadar⁴⁵⁰



Figura 105: Andre Adolphe-Eugene Disdéri. *Self-portrait (carte-de-visite)*, Paris, c. 1858⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ (*apud* FABRIS, 2004, P. 28).

⁴⁵¹ Imagem disponível em: The History of Photography Archive: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/25211040813>; acesso em: 12 fev. 2018.

“Nascido em 1819 em Paris, Disdéri era filho de um italiano, comerciante de tecidos, que tinha vindo para a França em busca de melhores oportunidades comerciais”⁴⁵² (FREUND, 1980, p. 55)⁴⁵³. De acordo com depoimento de Nadar – seu contemporâneo – André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) foi um homem de pouca instrução, mas dotado de inteligência prática e tino comercial (*apud* FREUND, 1989). Assim, provido de tais capacidades, poderia ter tido sucesso em qualquer ramo que não fosse a fotografia. Com seu empreendedorismo, percebeu que, pelo fato de a fotografia ter um custo elevado, só seria acessível às classes sociais privilegiadas. Considerando que os grandes formatos implicavam muito tempo e esforço de trabalho, o fotógrafo se via forçado a trabalhar com uma tabela de preços elevados e, como costumava prescindir da ajuda de assistentes, era inviável aumentar a produção. Compreendendo essas limitações, Disdéri chegou à conclusão de que só conseguiria prosperar, caso ampliasse sua clientela (alcançando, inclusive, representantes de outras classes sociais além da elite) e aumentasse o número de retratos produzidos. Para tanto, era necessário adaptar-se às condições econômicas das classes médias. Foi então que lhe ocorreu reduzir o formato, criando o retrato *carte-de-visite*. Isso ocorreu em um período de ouro para todos aqueles que souberam tirar partido do seu instinto comercial (FREUND, 1989).

⁴⁵² Do original: “Born in 1819 in Paris, Disdéri was the son of an Italian clothier who had come to France in search of better business opportunities”.

⁴⁵³ Na edição portuguesa do texto de Freund (1989), referindo-se a Disdéri, consta: “nascido em Gênova, filho de um comerciante de tecidos, tinha migrado para Paris para fazer fortuna” (FREUND, 1989, p. 69) – o que sugere que o próprio fotógrafo era genovês e tinha migrado para a França. Intrigado com o uso do nome francês para denominar a cidade italiana, resolvi buscar a mesma informação nas versões espanhola e americana do texto da autora. Na edição espanhola, no parágrafo equivalente, não consta qualquer referência sobre a filiação e a origem do fotógrafo (FREUND, 2006, p. 57). Já na versão, em Inglês, do mesmo texto, consta a informação que entrou no corpo do meu texto, por eu ter entendido que é a mais lógica. Provavelmente, na versão original (em francês) do texto, a autora tenha feito constar a cidade natal do pai de Disdéri – Gênova. Justifico a citação das três traduções, considerando que possa vir a ser útil a futuros pesquisadores, evitando mal-entendidos.



Figura 106: Disdéri. *Esther David*, 18.4 × 24.8 cm, França, 1866.⁴⁵⁴

Como já foi mencionado, um *carte-de-visite* (pronto, com a foto montada sobre o cartão) mede, aproximadamente, 7 x 11 cm. Já a fotografia propriamente dita mede em torno de 6 x 9 cm. Disdéri cobrava 20 francos por uma dúzia desses cartões, quando, por outro lado, o valor de uma cópia grande girava em torno de 50 a 100 francos. “Graças a esta mudança radical dos preços e dos formatos [...] retratos até então reservados à nobreza e à burguesia rica tornaram-se acessíveis aos menos desafogados”, possibilitando ao pequeno burguês encomendar o seu retrato e “se medir com os ricos” (FREUND, 1989, p. 69). Como já foi visto, não só o pequeno formato foi responsável pela redução do custo, mas também a logística de se produzir alguns retratos em um mesmo negativo⁴⁵⁵ – o que permitia que o conjunto de imagens fosse revelado a um só tempo.

⁴⁵⁴ Gilman Collection, Metropolitan Museum of Art, NY. Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306157?sortBy=Relevance&ft=disderi&offset=0&rpp=20&pos=13>; acesso em: 12 fev. 2018.

⁴⁵⁵ A imagem (FIG. 19) é composta por oito retratos que, cortados, resultariam em oito *cartes-de-visite*. Fotografando, desta forma, economizava-se tempo de trabalho.



Figura 107: Jean Alaux. *Dit le Romain*. 82 x 162 cm, França, 1862.⁴⁵⁶

Homem de grande visão, Disdéri patenteou, em 1854⁴⁵⁷, o formato *carte-de-visite*, e sua invenção, não só se adaptou às exigências econômicas da baixa burguesia em ascensão, como também ao seu gosto, que, de acordo com Freud, (1989) era orientado pelas preferências de Louis Philippe⁴⁵⁸ (que era inimigo de qualquer inovação) e pelo que era exposto nas exposições anuais⁴⁵⁹. Para que se tenha uma noção de tais preferências, damos a palavra ao próprio rei, que comentou o talento de um dos seus prediletos: “Alaux⁴⁶⁰ pinta bem, desenha bem, não é caro e é colorista” (*apud* FREUND, 1989, p. 206). Uma regra básica usada pelo pintor típico⁴⁶¹ dessas exposições seria a de evitar, em suas telas, “tudo aquilo que pudesse contrariar as regras de decência” da classe dominante (FREUND, 2006, p. 60).⁴⁶² Também costumava ser evitada a fealdade, e “um desejo moderado de exatidão, visando um efeito agradável, e suficientemente flexível para se adap-

⁴⁵⁶ Obra leiloadada pela Sotheby's em 2013. Identidade do novo proprietário não divulgada. Imagem disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.127.html/2013/tableaux-anciens-19e-siecle?sort=esthl>; acesso em: 14 fev. 2018.

⁴⁵⁷ Verificando suposto erro relativo à data (1851), na edição brasileira (FREUND, 1989), foi consultada a versão espanhola (FREUND, 2002), em que é citada a data tida como correta: 1854.

⁴⁵⁸ Rei da França de 1830 até sua abdicação, em 1848.

⁴⁵⁹ Foram fundadas por Louis Philippe.

⁴⁶⁰ Referindo-se ao pintor Jean Alaux (*vide* FIG. 107).

⁴⁶¹ Alguns dos pintores mais admirados nas exposições: Paul Delaroche, Horace Vernet, Léon Cogniet, Robert Fleury, de acordo com Freund (1989).

⁴⁶² Como foi verificado um problema de tradução na edição de 1989, foi consultada uma edição espanhola (FREUND, 2002) do mesmo título. Do original: “el pintor intenta evitar en sus telas todo lo que pudiera chocar con las reglas de decencia de esa clase”.

tar ao gosto da clientela, constitui uma garantia de sucesso” (FREUND, 1989, p. 73). Há de se considerar a falta de tradição característica da nova classe média ascendente, assim como “a produção de bens vulgares e pretenciosos, quase sempre mascarados como ‘arte’”, que “tinham acarretado a deterioração do gosto popular” (GOMBRICH, 1999, p. 502).

Enfim, a necessidade de agradar e adular o gosto burguês implicava, necessariamente, a queda de qualidade expressiva na obra de pintores ou fotógrafos que tiravam o sustento de sua “arte”. Léon Rosenthal descreve o gosto burguês:

O que lhe agrada verdadeiramente é aquilo que é bonito, banal, polido. A miniatura com seus contornos precisos, a pintura vulgar e exageradamente acabada, em tons de rosas e verdes, a escultura lisa, a imitação fiel dos mínimos detalhes (ROSENTHAL *apud* FREUND, 1989, p. 73).

E o perfil da maior parte da clientela dos estúdios que produziam os *cartes-de-visite* era justamente esse, afeito a um tipo de autorrepresentação “agradável”. Por outro lado, muitos dos fotógrafos tiveram sua educação visual, visitando as mesmas exposições, onde aprendiam a admirar o “belo” estabelecido. Para Freund (1989), esses profissionais transportavam para a sua produção fotográfica os padrões estéticos assimilados pela massa.

Em seu livro *L’Art de la Photographie*, Disdéri (1862) ensina a fazer um retrato, de acordo com sua concepção de exatidão⁴⁶³ e beleza formais: “[...] não basta reproduzir com exatidão matemática as proporções e as formas do indivíduo; é preciso ainda, e principalmente, captar e representar [...] as intenções da natureza nesse indivíduo [...], justificando-as e embelezando-as.” (DISDÉRI, 1862 *apud* BENJAMIN, 2009, p. 719).

Tendo sido pioneiro na adaptação do retrato à a faculdade intelectual da clientela, Disdéri teorizou sobre o tipo de fotografia que estava propondo. “Com efeito, tal como o pintor, o fotógrafo poderá exprimir, escrevia, Disdéri, o espetáculo natural com as suas formas, os seus acidentes de perspectiva, de luz e de sombra” (Freund, 1989, p. 76). E define as qualidades da boa fotografia de acordo com o seguinte programa: “fisionomia

⁴⁶³ Conceito contestado por Baudelaire, que afirma que os insensatos pensam que “a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão” (BAUDELAIRE, 1859 *apud* BENJAMIN, 2009, p. 730).

agradável / nitidez geral / as sombras, os meios tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes / proporções naturais / detalhes nos negros / beleza! (DISDÉRI *apud* FREUND, 1989, p. 76).



Figura 108: Paul Delaroche. *The Execution of Lady Jane Grey*, 246 × 297 cm, França, 1833.⁴⁶⁴

Ele ainda orienta o padrão adotando em suas imagens pelas ideias estéticas compartilhadas por pintores ecléticos⁴⁶⁵, que estavam em voga. “A verdade na representação dos acontecimentos exteriores, dos acessórios e dos móveis tornava-se a condição fundamental de um retrato fotográfico. Tal princípio não era outro que o da pintura histórica” (Freund, 1989, p. 76). Assim como os pintores se empenhavam em realizar descrições históricas em suas pinturas, o fotógrafo deveria seguir o pintor nesse sentido:

⁴⁶⁴ Acervo da National Gallery, Londres. Imagem disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Lady_Jane_Grey; acesso em: 17 fev. 2018.

⁴⁶⁵ Como o conhecido Paul Delaroche, que se dedicou, principalmente, à produção de pinturas históricas (FIG. 108) e as de temáticas bíblicas, em composições programáticas, rebuscadas e teatralizadas. Freund observa que “atores conhecidos figuravam as personagens principais e cada detalhe dos trajes [...] era fixado com uma vontade de exatidão histórica” (FREUND, 1989, p. 76).

Num imenso estúdio perfeitamente ordenado não poderia o fotógrafo, tornado senhor de todos os efeitos de luz por meio de estores e refletores, munido de todas as espécies de fundos, de cenários, de acessórios, de trajes, com modelos inteligentes e bem adestrados, dedicar-se a compor quadros de gênero, cenas históricas⁴⁶⁶? Não poderia ele procurar o sentimento como Schaeffer⁴⁶⁷, o estilo como Ingres? Não poderia ele tratar a história como Paul Delaroche? (DISDÉRI *apud* FREUND, 1989, p. 77).

Disdéri sugere que os fotógrafos tratem a história como Delaroche, mas não leva em conta que o pintor representava episódios⁴⁶⁸ ocorridos em outros momentos históricos. Como podia ele, em se tratando de produção de retratos, pretender que os seus clientes (os retratados) fossem ambientados em cenários que remetiam a outra época, em autorrepresentações anacrônicas⁴⁶⁹, a não ser que fosse um sonho manifesto dos modelos? Seja como for, sua proposta devia estar em plena sintonia com o desejo da burguesia, visto que foi plena e prontamente acatada pelo grande público. Não fica claro, em sua colocação, se ele pretendia contextualizar os retratados no seu devido tempo histórico, mas parece que não. Seja como for, fica evidente o seu desejo de aproximar a fotografia da pintura. E foi seguindo as orientações de Disdéri, que outros fotógrafos passaram a inserir elementos teatrais na ambientação de retratos. Além dos já mencionados panos de fundo pintados, trouxeram elementos cenográficos (também já comentados), a fim de se “criar imagens de opulência e de dignidade” (FABRIS, 1998, pp. 20-21).

⁴⁶⁶ “Na exposição universal de 1855 havia algumas fotografias desse gênero, provenientes da Inglaterra”. (BENJAMIN, 2006, p. 719).

⁴⁶⁷ Parece haver, aqui, um erro de digitação deste nome que, pelo visto não seria “Schaeffer”, mas sim “Scheffer”. Localizei, em pesquisa na Internet, um pintor romântico chamado Ary Scheffer (1795-1858). Pelo que verifiquei, sua produção estava especialmente comprometida com a representação de cenas bíblicas e as de inspiração literária, baseadas em autores como Byron e Goethe, sendo que, deste último concentrou-se na obra *Fausto*, o que resultou em uma série de pinturas ilustrativas, como a intitulada *Fausto e Margarida no jardim* (1846). Também foram localizados retratos expressivos realizados por Scheffer.

⁴⁶⁸ Em geral, fatos históricos.

⁴⁶⁹ Em 1863, o historiador Alfred Michiels lança a pertinente questão: “Haveria modo melhor de desfigurar os acontecimentos contemporâneos do que por meio de expressões e imagens ultrapassadas?” (MICHIELS *apud* BENJAMIN, 2009, p. 720).



Figura 109: Louis Adolphe Humbert de Molard. *Louis Dodier as a prisoner*, daguerreótipo, 11,5 x 15,5 cm, França, 1847.⁴⁷⁰

Há um mito sobre os retratos dos primórdios da fotografia se concentrarem no rosto do retratado, e Disdéri ter sido o responsável pela introdução do retrato de corpo inteiro, valorizando o “tipo teatralizado”, o vestuário e os adereços cênicos. Em 1847, apenas oito anos após o daguerreótipo ter sido apresentado à sociedade, o fotógrafo amador Louis Adolphe Humbert de Molard produz um “retrato” de Louis Dodier como prisioneiro. Dodier, mordomo da família do fotógrafo, chegou a posar várias vezes para o patrão. Para este retrato (FIG. 109), o modelo se mostra recostado, de corpo inteiro (em pose impecavelmente concebida), sobre uma superfície coberta de gravetos, tendo as mãos acorrentadas e o olhar capturado pela objetiva. Apesar de sua calça estar puída no joelho, o modelo usa uma camisa aparentemente limpa e desamarrotada. As mãos de aspecto também limpo e as unhas bem-aparadas contrariam a ideia de um homem aprisionado em um lugar sujo, e podem revelar, ao olhar atento, o caráter teatral da cena, nos lembrando que, desde sempre⁴⁷¹, a fotografia caminhou de mãos dadas com a demanda ficcional. Diferentemente da maioria dos retratos de estúdio, em que não há tem-

⁴⁷⁰ Acervo Musée d'Orsay, Paris. Imagem disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Adolphe_Humbert_de_Molard_-_Louis_Dodier_as_a_prisoner,_1847_-_Google_Art_Project.jpg; acesso em: 17 fev. 2018.

⁴⁷¹ Muito cedo, em 1840, Hipolite Bayard já tinha produzido o seu autorretrato como afogado.

po e espaço para uma comunicação empática, esta imagem (FIG. 109) deixa transparecer a provável intimidade que existia entre retratista e retratado. Pensando não ser necessário apresentar outros exemplos, por supor já ter esclarecido que antes de Disdéri já se produziam retratos de corpo inteiro, retomemos ao objeto de estudo do presente tópico – Disdéri.

Apesar de ter produzido retratos que não contemplassem toda a figura, como os em plano americano, por exemplo, de fato, Disdéri chegou a sugerir, em seu texto de 1862 (*L'Art de la Photographie*), que o modelo fosse representado de corpo inteiro.

Nós sabemos quanta popularidade eu trouxe a ela [à fotografia], repentinamente, através da invenção do *carte-de-visite* (que patentei em 1854). O público, cansado de retratos mais ou menos enfeados e deformados por aparelhos incapazes de manter a harmonia de proporções, acolheu com entusiasmo essas imagens de formato reduzido, nas quais a pessoa é vista de corpo inteiro, em suas atitudes habituais, e desenhada com uma correção que encanta os olhos dos menos experientes na arte (*apud* Shaba KOWSAR, 2015, p. IV).⁴⁷²

Eu não saberia dizer o que o autor entende por “em suas atitudes habituais”, considerando o caráter teatral dos retratos, além, é claro, do repertório de poses extraídas, preferencialmente, da retratística pictórica. A ideia expressa por “em suas atitudes habituais” é do registro flagrante, típico da fotografia instantânea – o que levaria algumas décadas para que a tecnologia tornasse possível.

⁴⁷² Traduzido, do original, com a ajuda de Dominic Siaussac. "On sait quelle popularité je lui ai rendu [à la photographie] tout à coup par l'invention de la carte de visite (que j'ai fait breveter en 1854). Le public, lassé des portraits plus ou moins enlaidis et déformés par des appareils impuissants à conserver en grand l'harmonie des proportions, a accueilli avec enthousiasme ces images diminuées où la personne est vue en pied, dans ses attitudes habituelles, et dessinée avec une correction qui charme l'œil des moins expérimentés en matière d'art."

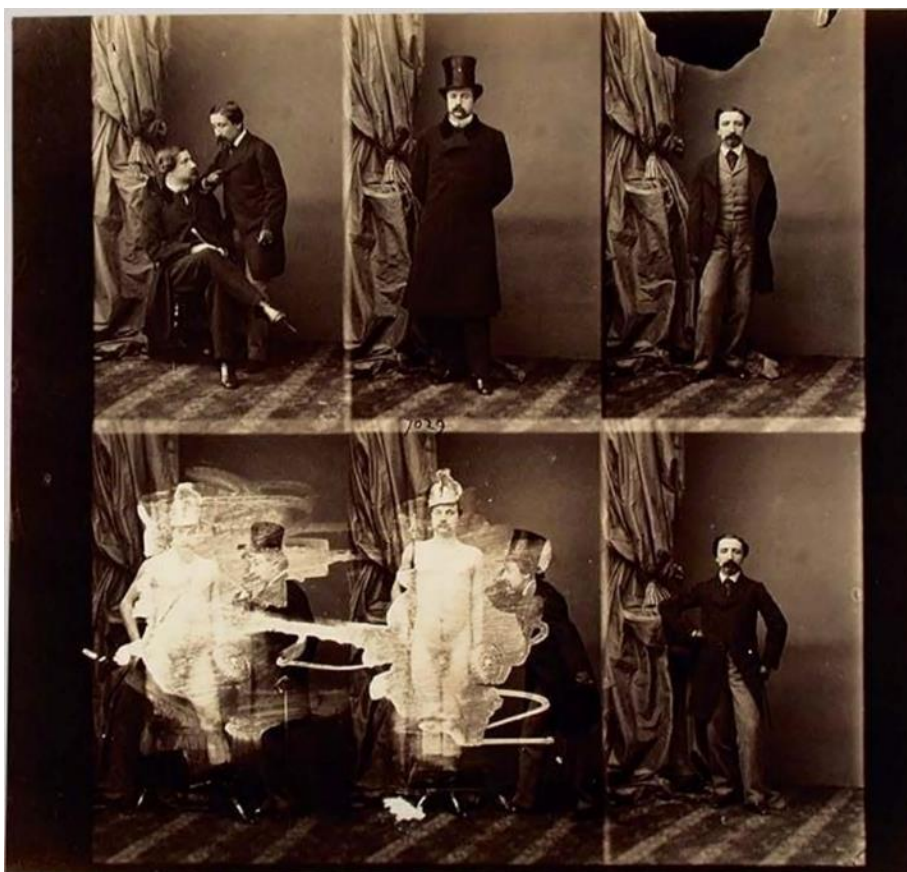


Figura 110: Disdéri. *Vicomte de Renneville et Elie Cabrol*, 23,3 x 20,1 cm, c. 1860.⁴⁷³

Desconstruindo a imagem formal e atrelada à tradição, normalmente associada ao programa proposto por Disdéri, Sylvie Aubenas (1997) nos faz notar que anteriormente à popularização do estúdio desse fotógrafo, quando o *carte-de-visite* ainda não havia emergido do círculo aristocrático, era frequente que fidalgos se divertissem com encenações informais e brincassem com as convenções do retrato fotográfico. “O caso mais extremo é, sem dúvida, o retrato do visconde de Renneville e Elie Cabrol”⁴⁷⁴ (AUBENAS, 1997, p. 6). Em uma sequência de seis imagens (FIG. 110), os dois amigos se apresentam sobriamente vestidos – primeiramente, juntos; em seguida, cada um em separado; e no 4º e 5º quadros, surge o visconde despido, “mas com seus sapatos, meias e ligas e também um capacete, uma lança e um escudo”⁴⁷⁵ (*op. cit.*). Este trabalho (FIG. 110) demons-

⁴⁷³ Ancienne collection Maurice Levert. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie. Imagem disponível em: <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/215.htm>; acesso em: 02 mar. 2019.

⁴⁷⁴ Do original: “Le cas le plus extrême est sans doute le portrait du vicomte de Renneville et d’Élie Cabrol.”

⁴⁷⁵ Do original: “mais avec ses chaussures, chaussettes et fixe-chaussettes et aussi un casque, une lance et un bouclier à l’antique.”

tra a abertura de Disdéri para extrapolar os limites da respeitabilidade e da decência verificados nos *cartes-de-visite* habituais, assim como reforça a ideia de eles eram produzidos sob medida para a demanda das classes burguesas.

O formato *carte-de-visite* só conquistou grande receptividade popular após a visita de Napoleão III ao estúdio de Disdéri, em 1859, que resultou em uma série de cartões do imperador – o que rendeu grande popularidade ao fotógrafo e ao novo formato de retrato criado por ele. A partir desse evento, todos aprenderam o nome de Disdéri e o endereço do seu estúdio, e as enormes filas de clientes lhe trouxeram a fortuna. “Seu estabelecimento tornou-se o maior no seu gênero, não só em Paris, mas também em toda a Europa. A máquina fotográfica tinha democratizado⁴⁷⁶ definitivamente o retrato” (FREUND, 1989, p. 70).

Tendo prosperado, Disdéri passou a empregar um prodigioso número de colaboradores. Além dos dois estúdios, sendo que um deles ocupava dois andares do edifício, ele ainda criou uma imprensa fotográfica, que lhe possibilitava produzir em larga escala e por preços razoáveis. Usando esse sistema de produção em série ele chegou a produzir uma coleção de retratos de celebridades da época. Outro empreendimento, esse ainda mais audacioso, foi de oferecer um fotógrafo a cada um dos regimentos do exército. Freund (1989) aponta a veia capitalista de Disdéri, que teria entrevisto a ampla aplicação da fotografia na indústria têxtil, de porcelana, e da importância que viria a ter nos campos da arquitetura, da medicina, etc. Segundo a autora, “o teatro, graças à publicação de retratos de artistas, torna-se ainda mais popular” (FREUND, 1989, p. 70). A autora não chega a mencionar se Disdéri teria cogitado o campo das artes plásticas, como uma das possíveis aplicações da fotografia, mas considerando o engajamento de Disdéri na indústria do retrato, é de se supor que ele tivesse essa consciência, tendo em mente que em meados do século XIX, a pintura e as demais artes visuais já se serviam da fotografia, como parte do processo de criação. Ashley Givens (2012) comenta que uma das mais prósperas alianças entre fotografia e arte se deu em um processo chamado *cliché-verre*, desenvolvi-

⁴⁷⁶ A questão da democratização do retrato após o advento do *carte-de-visite* é assunto controverso e parece não haver um senso comum a esse respeito. McCauley (1985) afirma que o *carte-de-visite* era um produto relativamente barato, que disponibilizava o retrato fotográfico para a classe média – opinião que coincide com meu entendimento, e que foi tratado no tópico “Sobre a suposta democratização do retrato após o advento do *carte-de-visite*”, do capítulo “O que é um cartão fotográfico?”.

do por um grupo de artistas encabeçado por Corot. O processo consistia em desenhar (raspando) uma lâmina de vidro escurecida com fumaça, que era então posicionada sobre um papel fotossensível, exposto à luz e revelado, como um negativo fotográfico. O resultado dessa operação era muito próximo do aspecto de uma gravura. Ainda deve ser observado que fotógrafos colaboravam com pintores, na captura fotográfica de modelos em pose – para citar só um exemplo, devemos lembrar que “Gustave Courbet utilizou fotografias de Julien Vallou de Villeneuve”⁴⁷⁷ (GIVENS, 2012, p. 83).

Como um brilhante empresário, Disdéri fez o sistema de produção em massa de retratos mundialmente famoso. Seu estúdio era, aos olhos de um visitante alemão, “um verdadeiro templo da fotografia” – um lugar único em seu luxo e elegância. Diariamente, ele faturava de três a quatro mil francos com os retratos que produzia. (Paul Eduard LIES-GANG *apud* NEWHALL, p. 64).

Freund conta que, com o visível sucesso do novo ofício, os estúdios fotográficos se multiplicavam pela França⁴⁷⁸ e, sobretudo por Paris. Indivíduos oriundos de várias profissões migravam para abraçar a nova oportunidade, que garantia êxito sem precedentes. “Bastava ter dinheiro para a instalação do estúdio, a compra do aparelho e do equipamento” (FREUND, 1989, p. 71). E pelo que tem sido observado em minha pesquisa, nos versos dos cartões e em anúncios feitos por fotógrafos da época, parece ter havido uma grande ocorrência de fotógrafos que também pintavam. O que leva a pensar que o número de profissionais oriundos da pintura fosse bastante expressivo. Já Kossoy verificou a existência, no Brasil, daqueles que dividiam a atividade da fotografia com ofícios como o de dentista, ourives, relojoeiro, comerciante e cabelereiro. Já José Severino Soares, “sempre mantendo o ofício básico de fotógrafo”, chegou a atuar “como dentista em Cuiabá, em 1869, vendendo sal na Cidade de Goiás, em 1879, ou então comprando ‘partida de cristais’ em Uberaba, Minas Gerais, em 1883” (KOSSOY, 2002, pp. 28-9).

A concorrência exigia, além de acuidade técnica e estética, variadas estratégias para seduzir o público. O que para alguns era mais fácil que para outros. Mesmo considerando que Disdéri fosse pouco preparado para lidar com questões estéticas (em geral,

⁴⁷⁷ Do original: “Gustave Courbet used prints by Julien Vallou de Villeneuve.

⁴⁷⁸ Como o foco da autora é a França, ela se deteve a esse território; mas o mesmo ocorreu através dos quatro continentes.

suas imagens costumam sugerir composições aleatoriamente concebidas), ele possuía conhecimento técnico específico, e mais que isso, mostrou ser um excelente empreendedor. Tanto é que seu negócio prosperou como poucos. Freund (1989) chama atenção a uma característica recorrente na produção de Disdéri: a falta de expressão individual. “Por detrás dessas imagens estereotipadas, as personalidades desapareceram quase por completo” (FREUND, 1989, p. 73). A autora justifica o “esvaziamento” desses retratos, considerando a opção por se retratar a figura de corpo inteiro⁴⁷⁹. “Os acessórios com os quais se orna o retrato distraem o espectador da pessoa representada” (FREUND, 1989, p. 74).

Apesar de todo o sucesso alcançado por Disdéri, como assinala Freund (1989), ele levava uma vida típica de novo rico, ostentando um apartamento luxuoso e várias casas de campo. Na medida em que seus estúdios prosperavam, ele se ausentava do trabalho, dedicando-se à especulação imobiliária⁴⁸⁰. Por fim, gradativamente a insatisfação da clientela foi se instaurando e, conseqüentemente, outros fotógrafos foram, apesar da patente de Disdéri, se sobressaindo na produção dos *cartes-de-visite*. Dessa forma, com a fortuna depauperada, ele se vê forçado a vender os estúdios e outros bens, e partir para a Riviera, onde tenta atrair nova clientela, usando o nome que já havia sido importante. Não obstante, levou, em Biarritz e em Mônaco, uma vida difícil, como fotógrafo ambulante, nas praias. Em seguida, em Nice, na miséria, era amparado por amigos. Finalmente, em um asilo público, morre surdo e quase cego.

Independentemente da aprovação crítica dos cartões criados por Disdéri como objetos estéticos, eles alcançaram enorme receptividade do público e, rapidamente, tornaram-se um objeto de desejo transversal a todas as classes sociais. Para muitos, esses retratos foram a primeira oportunidade de experimentarem a autorrepresentação, o exercício da autoconsciência e a construção da imagem identitária. Para McCauley (1985),

⁴⁷⁹ De acordo com a minha pesquisa, há uma predominância de retratos de corpo inteiro produzidos por Disdéri, mas também foram encontrados exemplares de meio corpo (plano americano) e alguns bustos. Quanto a trabalhos realizados por outros fotógrafos, já foi esclarecido no capítulo “A influência pictórica sobre a concepção dos cartões fotográficos oitocentistas” que foram usados diversos tipos de enquadramento. De acordo com Wilhelm Waetzoldt, “a representação de uma ‘condição social’ e uma ‘atitude’ só pode ser satisfeita com um retrato de corpo inteiro” (WAETZOLDT *apud* BENJAMIN, 2009, p. 719). A partir da ciência desse efeito apontado por Waetzoldt, vários fotógrafos-retratistas que tenham desejado valorizar o tipo social de seus modelos, devem ter optado por fotografá-los de corpo inteiro.

⁴⁸⁰ Atividade já muito lucrativa no século XIX.

os cartões deram à burguesia a oportunidade de se vestir com seus melhores trajes de domingo e registrar sua própria linhagem, assim como os mais afortunados haviam feito, durante séculos, através dos retratos pictóricos. A invenção de Disdéri criou oportunidades para o surgimento e profissionalização de incontáveis fotógrafos, auxiliares de estúdio, incrementou as indústrias química, ótica, papelreira, de molduras, de álbuns, etc., além de ter auxiliado na divulgação da própria fotografia e de, provavelmente, ter funcionado como meio de divulgação da moda de vestuário. O próprio Baudelaire, que havia, anteriormente, condenado a prática que chamou de “narcisista”, acaba cedendo aos seus encantos. Em 1863, o escritor envia uma carta ao fotógrafo Étienne Carjat, elogiando um retrato que, supostamente⁴⁸¹, seria do próprio autor da carta:

Manet mostrou-me recentemente a fotografia que trazia com ele à casa de Bracquemond. Eu lhe felicito, e lhe agradeço. Ela não é perfeita, porque a perfeição é impossível, mas eu raramente vi algo assim tão bom. Estou envergonhado de te pedir tantas coisas, e ignoro como eu poderia agradecer-lhe; mas, caso não tenha destruído esse clichê⁴⁸², faça-me algumas cópias dele. Algumas! Quer dizer quantas você puder. (Baudelaire, 6/10/1863 *apud* ENTLER, 2007, p. 4).

Encerramos este capítulo com uma observação de McCauley (1985) sobre a proliferação da fotografia ter tido um acentuado efeito, não só na sociedade, mas também na pintura de retratos, especialmente no estilo e nas composições de jovens artistas como Manet, Degas, Monet e Renoir. Tal hipótese seria digna de ser investigada em uma tese, com a realização de uma abrangente e exaustiva pesquisa, que poderia se estender à produção artística do século XX.

⁴⁸¹ Carjat produziu um celebre retrato de Baudelaire em 1863, no mesmo ano em que foi escrita a carta. Por outro lado, por que motivo ele solicitaria várias cópias de um retrato que não fosse dele próprio?

⁴⁸² “Clichê” foi, durante o século XIX, um termo muito usado para se referir aos negativos. Em muitos versos de cartões aparece esse termo, como, por exemplo: “Guarda-se os clichês por tantos meses, para futuras cópias.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta tese, foram definidas duas questões a serem investigadas. Agora, nas considerações finais, parece muito justo que declarações sejam feitas sobre tais investigações. As questões foram as seguintes:

1. De que forma os cartões fotográficos terão contribuído na formação da imagem identitária do homem de classe média oitocentista, e quais terão sido as implicações dessa prática no âmbito social?
2. Quais foram os códigos de representação utilizados na concepção desses retratos? E que fatores sociais teriam propiciado essa escolha?

Em resposta às duas questões, concluo que o ideário burguês buscava focar em tudo aquilo que fosse capaz de produzir efeito de riqueza e *status*, e a descoberta de Disdéri foi ao encontro das intenções dessa classe, ao buscar na retratística aristocrática, códigos de representação legitimadores do *status* almejado. O programa de Disdéri localizou e estabeleceu elementos cênicos dotados de simbologias que agregassem valor na representação e auxiliassem o sujeito (modelo) a associar sua imagem aos ideais de estabilidade, distinção e legitimidade tão almejados pelas classes burguesas. Este ritual não representou somente um exercício de construção (idealização) da identidade social, mas, inclusive sua fixação (registro) para futuras verificações. A partir da definição (~~idealizada~~) da identidade burguesa, tornou-se mais fácil estabelecer aproximações sociais favoráveis e evitar a identificação com as classes inferiores, fortalecendo o desenho hierárquico da sociedade daquele período.

Também na introdução, foi definida a hipótese a ser investigada – a de que os cartões fotográficos, compostos pelo retrato (influenciado por cânones da retratística pictórica) e por informações (textuais e imagéticas) sobre o fotógrafo e seu estúdio tenham servido de ferramenta na construção e na divulgação da identidade social do retratado, da mesma forma que serviu de meio para a construção e divulgação da identidade profissional do fotógrafo.

Bem, foi definido que a identidade social pode ser entendida como um conjunto de traços de um indivíduo que assinalam seu pertencimento a determinado(s) grupo(s) ou

categoria(s) sociais. E foram apontados os seguintes fatores, como definidores desta identidade: situação econômica, aspecto físico, raça, vestuário, linguajar, gestualidade, comportamento, traquejo social, profissão, sindicalização, nível de erudição, nível de sofisticação cultural, nacionalidade, religião, adesão a determinados esportes, filiação político-partidária, associação a clubes sociais, definição de gênero e orientação sexual, etc.

Entre estes fatores, os únicos que não podiam ser alterados eram: a origem racial e a definição de gênero (que, no contexto histórico-cultural oitocentista, estava fora de cogitação). O aspecto físico podia ser parcialmente modificado, através da prática de esportes e de ginásticas. No que se refere à nacionalidade, de acordo com o artigo XV, da Declaração Universal dos Direitos dos Humanos: "todo homem tem direito a uma nacionalidade. Ninguém será arbitrariamente privado de sua nacionalidade, nem do direito de mudar de nacionalidade"⁴⁸³. Todos os demais fatores estão sujeitos a alterações promovidas pelo desejo individual e supostos e devidos investimentos. Em uma época que se tornou conhecida pelo início da conquista da mobilidade social (já que o que definia a projeção social estava deixando de ser a herança genética), era possível, pelo menos às classes burguesas, investir em um processo de autoconstrução capaz de alterar sua identidade social. Daí as preocupações dessas classes com a aparência e seus possíveis efeitos. E para promover revoluções, existiam os manuais de boas maneiras, as aulas de piano e os cursos de francês, a literatura, as universidades, os grandes magazines com seus artigos finos e luxuosos, e tudo mais que o dinheiro pudesse comprar. No mais, o que não pudesse ser conquistado/modificado/alterado podia ser simulado através do uso do verniz social. E como mais uma útil ferramenta estavam os retratos fotográficos, que possibilitavam o exercício construtivo da autoconsciência, além de constituírem um objeto (portátil) que dava visibilidade à imagem identitária. No entendimento de Bello (2012), dentro dos estúdios muito mais do que expressar a identidade, o modelo a representava. Ou seja, ciente dos efeitos e da eficácia produzida pela imagem identitária, o sujeito – um ator social – estava apto a promover manobras para adaptar-se à identidade (conjunto de códigos identificadores) de determinado grupo, a fim de beneficiar-se, equiparando-se ou diferenciando-se do padrão normalizado pelo grupo.

⁴⁸³ A da Declaração Universal dos Direitos dos Humanos data de 1948, e não tenho informações sobre as leis que vigoravam no século XIX. Fonte: Artigo 15: Direito a nacionalidade. In: Nações Unidas do Brasil. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/artigo-15-direito-a-nacionalidade/>; acesso em: 18 fev. 2019.

Tendo feito as considerações finais relacionadas à construção da identidade social do retratado, passamos a analisar os resultados da outra investigação: de que forma os cartões fotográficos teriam servido de meio para a construção e divulgação da identidade profissional do fotógrafo?

Fotógrafos usaram dos novos recursos publicitários a fim de construir uma identidade profissional digna e respeitosa. E de que forma isso ocorreu? A publicidade dos estúdios era feita em periódicos, revistas, manuais de fotografia e almanaques, procurando valorizar o *know-how*, o ineditismo e a qualidade dos serviços prestados. De forma ainda mais brilhante, a divulgação era feita através dos próprios cartões fotográficos (tendo em mente a suposta circulação destes) – na parte da frente, abaixo da fotografia, era comum que fosse impresso o nome e endereço do estabelecimento (o pode ser entendido como uma estratégia usada para que, mesmo emoldurados ou colados sobre uma página de álbum, os créditos do fotógrafo permanecessem visualmente acessíveis), e no verso, além das elaboradas alegorias e/ou logomarcas, faziam constar informações como premiações, medalhas concedidas ao fotógrafo, discriminação e valores dos serviços prestados. Tudo isso, além de constituir uma forma de convencer a clientela dos méritos do fotógrafo, era um meio eficaz de divulgação da identidade profissional do fotógrafo e identidade visual de seu estúdio.

Foram localizadas tanto evidências da inclinação de fotógrafos retratistas do século XIX em referenciar o universo pictórico (em especial, os retratos aristocráticos), quanto uma tendência desses profissionais para construir sua identidade através da associação do seu ofício à efeitos supostamente artísticos, amplamente sugeridos por manuais de fotografia e por livros como os escritos por Disdéri⁴⁸⁴ e por Robinson.⁴⁸⁵ Essa busca foi reforçada por meio da denominação “artista-fotógrafo”⁴⁸⁶, (título almejado por tantos profissionais ao longo do século XIX), referindo-se a fotógrafos que se dedicavam à fotografia comercial, que atendia à demanda das classes burguesas, com seu gosto conservador e seu anseio por efeitos de riqueza, *status* e respeitabilidade.

⁴⁸⁴ *A arte da fotografia*.

⁴⁸⁵ Entre os vários textos escritos por ele, podemos destacar o *Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers*.

⁴⁸⁶ A questão da aceitação da fotografia como possível meio de expressão artística enfrentou sérias resistências ao longo do século XIX – o que torna compreensível a insistência de muitos fotógrafos em se auto-denominarem artistas.

Hoje, apesar de todos os esforços e das conquistas alcançadas pela fotografia ao longo dos seus 180 anos de história, ostentar o título de “fotógrafo” ainda continua sendo um indicativo de que o profissional não trabalha com artes visuais. No caso contrário, ele se apresenta como “artista visual que trabalha com produção de imagens fotográficas”⁴⁸⁷ (o equivalente ao “artista-fotógrafo” do século XIX). É interessante constatar que a muitos desses artistas (fotógrafos) contemporâneos continua lhes desagradando o “simples” título de “fotógrafos”.

Sendo assim, se o objetivo dos fotógrafos comerciais oitocentistas (produtores de cartões fotográficos) era conquistar uma identidade profissional que os vinculasse às artes visuais, parece que o laborioso investimento não teve êxito. Entretanto, através do trabalho diferenciado, vários se destacaram profissionalmente, alcançando prosperidade (*vide* os luxuosos estúdios) e tendo seus nomes incluídos na história da fotografia.

Além de questões colocadas na introdução da tese, há pontos que foram tratados ao longo da escrita e que merecem ser sublinhados aqui. Um deles refere-se à influência pictórica sobre a concepção dos cartões fotográficos. Contrariando minha expectativa inicial de que os cartões dialogavam, com exclusividade, com a retratística pictórica de séculos anteriores, foi verificado e demonstrado através dos retratos da Princesa de Broglie (de Ingres, FIG. 17) e da condessa de Vilches (de Federico de Madrazo, FIG. 18), que tais cartões se relacionam, inclusive, com certos retratos aristocráticos do mesmo período. Percebe-se uma clara tendência de esses retratos comerciais oitocentistas referenciarem (por razões que foram amplamente tratadas) a pintura – seja ela do passado ou do presente, desde que aliada à tradição.

Como foi verificado, a tradição recomendava o uso de elementos simbolizantes, como o cortinado, a cadeira, a balaustrada e o pilar; sendo que estes três últimos continuaram sendo usados nas primeiras décadas do século XX. Algumas vezes, o antigo pilar era substituído por cantoneiras de madeira, que costumavam servir tanto de apoio de vasos de plantas quanto de apoio para o braço, no início do século XX. Outro elemento importante e caracterizante de retratos comerciais oitocentistas e que continuou sendo usado até a década de 1940 foi o pano de fundo pintado. Em Minas Gerais, ele pode ser visto, por exemplo, na obra de fotógrafos como Assis Horta e Chichico Alkimim – ambos

⁴⁸⁷ E, para que conste aqui, é interessante saber que a muitos desses artistas (fotógrafos) contemporâneos continua lhes desagradando o “simples” título de “fotógrafos”.

atuantes na cidade de Diamantina.



Figura 111: (esquerda): Photographie D. L. Schröder. *Carte-de-visite de rapaz não identificado*, Bremen, Alemanha, c. 1880. (direita): Fotógrafo não identificado. *Retrato* (em formato postal) *de Helena do Carmo Vieira*, Belo Horizonte, final da década de 1920.⁴⁸⁸

A fim de ilustrar a aderência de padrões formais, oriundos da tradição, na concepção de cartões fotográficos, tomemos como exemplo o retrato do rapaz não identificado e o da menina Helena (FIG. 111). Exatamente os mesmos elementos se repetem em ambos os retratos: como pano de fundo, uma balaustrada que deixa entrever a paisagem (a dele diurna e a dela noturna); as duas figuras apoiam o braço direito sobre um *cipus*,⁴⁸⁹ e, no caso dela, para alcançar a altura do topo dessa espécie de pilar⁴⁹⁰, é coloca-

⁴⁸⁸ Ambos os retratos integram a coleção LHV.

⁴⁸⁹ Um pilar pequeno, baixo, quadrado ou redondo, tendo, normalmente, uma inscrição. Era usado pelos antigos para vários propósitos, como para indicar as distâncias dos lugares, como um marco, como inscrições sepulcrais, etc. Do original: "A small, low pillar, square or round, commonly having an inscription, used by the ancients for various purposes, as for indicating the distances of places, for a landmark, for sepulchral inscriptions, etc." Fonte: Wiktionary, The free dictionary. Disponível em:

da sobre um banquinho de madeira. No caso do retrato do rapaz, os objetos cênicos (painel de fundo e *cippus*) parecem mais bem executados que os do dela – mais singelos. No caso alemão, o *cippus* é um simulacro de um objeto de pedra; no caso brasileiro, a pintura *trompe-l'oeil* não convence como superfície marmórea. No entanto, apesar das diferenças de domínio técnico, o que importa, aqui, é assinalar a aderência a um modelo recorrente na retratística fotográfica comercial da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.

<https://en.wiktionary.org/wiki/cippus>; acesso em: 15 jan. 2019. O termo *cippus* é latino, e o correspondente português é “cipó.”

⁴⁹⁰ Entendo que o termo pilar não se aplique a algo que não foi feito para sustentar um teto, e já, as colunas são circulares. Entretanto, para evitar a repetição da palavra *cippus* em uma mesma frase, faço o uso do substantivo “pilar.”



Figura 112: AP Photo/Michael Nash. Varsóvia, 1946.⁴⁹¹

Em 1946, em uma Varsóvia ainda arruinada pela guerra, o fotojornalista Michael Nash produz, na Grunwald Square, uma fotografia (FIG. 112) que, consciente ou inconscientemente, utiliza o pano de fundo para isolar o retratado (do contexto histórico) da paisagem real, a fim de inseri-lo em um cenário idealizado (fictício).

O enquadramento escolhido por Nash nos permite visualizar, em primeiro plano, um fotógrafo operando uma câmera de grande formato (daquelas usadas pelos fotógrafos lambe-lambes), apoiada sobre um tripé. Diante da máquina, uma mulher posa contra

⁴⁹¹ Fonte da imagem: The Associated Press. Disponível em: <http://www.apimages.com/metadata/Index/Associated-Press-International-News-Poland-CHANGE-OF-SCENERY/fc8e14c244e5da11af9f0014c2589dfb/36/0>; acesso em: 26 dez 2016.

um pano de fundo representando um castelo ao fundo de uma paisagem bucólica. A retratada, sentada sobre um pequeno banco portátil, se mostra de meio perfil, com uma bolsa e um embrulho apoiados no colo. O seu sorriso expressa sinceridade e recato. Seu traje invernal não está de acordo com as samambaias e pequenas flores representadas na pintura que serve de fundo para o retrato para o qual está posando. Na realidade, sua roupa a protege do inverno polonês verificado no entorno do espaço reservado para o rito da pose. A neve, que domina a paisagem, parece ter sido afastada para fora desse espaço – o que resulta em uma faixa escura, que, em perspectiva, parece fundir-se com a paisagem representada no painel. E, atrás desse espaço teatral, o que se vê é uma edificação arruinada – a paisagem real.



Figura 113: Assis Horta. Fotos 3x4, Diamantina⁴⁹², década de 1940.⁴⁹³

Se o fotógrafo anônimo produzia seus retratos em uma praça de Varsóvia, no mesmo período, na cidade de Diamantina, o fotógrafo Assis Horta imortalizava, em seu estúdio, a imagem de membros da comunidade local – ricos e pobres. Segundo Guilherme Rebello Horta (2017), “após a consolidação das leis do trabalho, CLT, em maio de 1943, Assis Horta viu chegar uma imensa massa de trabalhadores em seu estúdio a fim de tirar uma foto 3x4⁴⁹⁴ para a recém-criada carteira de trabalho e previdência social (CTPS)”

⁴⁹² E arredores (como Biribiri e Gouveia)?

⁴⁹³ Fonte das imagens: (HORTA, 2017).

⁴⁹⁴ Chamo a atenção ao fato de ter sido usado pano de fundo pintado nas seis fotos 3x4, do bloco inferior da FIG. 113.

(HORTA, 2017, p. 8). O decreto-lei, assinado por Getúlio Vargas, estabelecia a obrigatoriedade da carteira de trabalho e previdência social para o exercício de qualquer emprego, e nessa carteira deveria constar um retrato do portador, com menção à data da execução da foto. Ou seja, para ter seus direitos assegurados, o trabalhador precisava apresentar uma imagem que o identificasse. Por outro lado, segundo Dorrit Harazim (2014), a fim de cumprir as exigências da nova lei, uma tecelagem localizada no vilarejo de Biribiri, próximo a Diamantina, incumbiu Horta de produzir os retratos 3x4 das suas quase 300 operárias, para que pudessem ser providenciadas as carteiras de trabalho. Em um estúdio improvisado na própria fábrica, o fotógrafo trabalhou por quatro dias. Depois disso, foi a vez de fotografar os funcionários da Cia. Industrial São Roberto. Ainda de acordo com Harazim (2014), a partir da experiência de serem fotografados nas fábricas, os operários passaram a frequentar o estúdio de Horta, onde, além das fotos 3x4, o fotógrafo produzia retratos que cumpriam outras finalidades, que não a de figurar em um documento oficial. Para atender a essa nova clientela, Horta “montou um guarda-roupa masculino básico para uso gratuito de clientes em apuros – camisa, paletó, chapéus, gravatas e lenços de bolso variados. As mulheres raras vezes careciam de ajuda – já se apresentavam com o garbo desejado” (HARAZIM, 2014, p. 1).

E foi nessa oportunidade, dentro do salão de pose, que os operários tiveram, por fim, a oportunidade de investir em si mesmo enquanto imagem e de elaborar sua identidade social através da autorrepresentação. Como resultado, temos retratos de busto ou corpo inteiro, executados com muita sensibilidade e cuidado estético, em que o fotógrafo, fazendo ou não o uso da clássica cadeira, não dispensou o pitoresco pano de fundo.

Percebe-se nesses retratos uma espécie de inocência, de virgindade diante da câmera, análoga ao que se nota nos primeiros daguerreótipos. No entanto, apesar dessa semelhança, há uma diferença fundamental entre os dos primórdios da fotografia e esses retratos de meados do século XX – os segundos eram assalariados, que tiveram que aguardar um século para frequentar o salão de pose.



Figura 114: Assis Horta. *O trabalhador no estúdio fotográfico*, Diamantina, c. 1940.⁴⁹⁵

Um dos mais expressivos retratos dessa série de imagens representa um rapaz negro (FIG. 114), que posa sentado, contra um painel pintado.⁴⁹⁶ Com a expressão compenetrada e algo melancólica, ele desloca o olhar da câmera e o lança para o lado esquerdo (do modelo). O chapéu escuro (muito elegante) combina com a camisa, também escura. Contrastando com esses dois elementos sombrios, a calça é clara (branca?). A gravata listrada chama tanto a tonalidade do chapéu quanto a do paletó (de um cinza médio) de mangas um pouco curtas. Com muita gentileza, o rapaz descansa a mão esquerda sobre a perna. Já a mão direita, em um gesto sublime⁴⁹⁷ e significativo, faz as vezes do botão que um dia prendeu a casa, hoje vazia, do velho paletó. Desta forma, ele revela, com dignidade, seu pertencimento ao proletariado, e sua identidade social é estabelecida.

⁴⁹⁵ Fonte da imagem: (HORTA, 2017).

⁴⁹⁶ Segundo Harazim (2014), este era o único pano de fundo de que dispunha o estúdio de Assis.

⁴⁹⁷ Análogo ao gesto de Dürer, em seu autorretrato aos 28 anos, realizado em 1550.

REFERÊNCIAS

- A BRIEF history of the carte de visite. In: *American Museum of Photography*. Disponível em: <<https://www.photographymuseum.com/histsw.htm>>; acesso em: 09 fev. 2019.
- A. P. Jr. A Portable Tent. In: SEELY, Charles A. *The American Journal of Photography*. 1858, (p. 37).
- Academic (Escola de Philippe de Champaigne. *Portrait posthume de Louis XIII*). Disponível em: <http://fr.academic.ru/pictures/frwiki/76/Louis_XIIIval_grace.jpg>; acesso em: 12 set. 2015.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.); NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (História da vida privada no Brasil, 2, pp. 11-93).
- AMORY, Dita. Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn (1825–1860), Princesse de Broglie. In: *Metropolitan Museum of Art*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459106>>; acesso em: 08 mar. 2018.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ANDRÉ Adolphe-Eugène Disdéri. In: *Getty Museum*. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andr-adolphe-eugne-disdri-french-1819-1889/>>; acesso em: 09 fev. 2019.
- ANDRE-Adolphe-Eugene Disderi. Marquise de Jalar. In: *Musée D'Orsay*. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/marquise-de-jalar-23229.html?no_cache=1>; acesso em: 09 fev. 2019.
- Ann Arbor District Library. (Autor não identificado. *John Haarer in front of his new studio*). Disponível em: <<https://aadl.org/node/244348>>; acesso em: 11 out. 2016.
- ANÔNIMO 1. Jean Béraud. In: *19th Century European Art*. New York: Sotheby's, 2010 (catálogo). Disponível em: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/19th-century-european-art-n08673/lot.38.html>>; acesso em: 06 abr. 2018.
- ANÔNIMO 2. Jean Béraud. In: *19th Century European Art*. New York: Christie's, 2018.
- ANÔNIMO 3. Music in the Tuileries Gardens. In: *National Gallery*. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>>; acesso em: 22 nov. 2018.

ANTHONY; SCOVILL e outros autores. *American annual of photography and photographic times-bulletin almanac*. New York: Anthony & Scovill Co., 1903. Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.fl11zl;view=2up;seq=36;size=150>>; acesso em: 20 fev. 2015.

Archivi Alinari (Autor não identificado. *Interior view of the Fratelli Alinari studio*). Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/partner/alinari-archives>>; acesso em: 21 out. 2015.

ARGAN, G. G. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Arquivo Público Mineiro (*Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompéu*). Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtbusca/index.php?action=results&query=Photographia+Art%EDstica+Italiana+de+J.+Gallotti+&CSRF_TKEN=988731205fd1f5314f036738c08926329749605f>; acesso em: 28 jan. 2017.

Arquivo Público Mineiro. (Photographia Artística Italiana de J. Gallotti. Oito *cartes-de-visite*). Disponível em: <<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtbusca/index.php?action=results&query=carte+de+visite>>; acesso em: 07 ago. 2014.

ARRUDA, Rogério Pereira. Daguerreótipos e retratistas: a itinerância se insinua – 1845-1866. In: ARRUDA, Rogério Pereira. *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX – 1845 -1900*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013, (pp. 29-38).

ARRUDA, Rogério Pereira. Olindo Belém, fotógrafo de Belo Horizonte. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ano XLV, n. 1, pp. 48-67, jan.-jun. 2009.

ARRUDA, Rogério. *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX: 1845 - 1900*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013.

ARTIGO 15: DIREITO A NACIONALIDADE. In: *Nações Unidas do Brasil*. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/artigo-15-direito-a-nacionalidade/>; acesso em: 18 fev. 2019.

ASSIS, Machado de. D. Benedita: um retrato. In: *Contos: uma antologia*, Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, (pp. 338-361).

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.

AUBENAS, Sylvie. Le petit monde de Disdéri. In: *Études photographiques*. 1997. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/93>>; acesso em: 10 fev. 2019.

AUCHINCLOSS, William S. *Ninety days in the tropics or letters from Brazil*. Wilmington, Delaware (EUA): Edição do autor, 1874.

AULER, Guilherme. Dom Pedro II: viagem a Pernambuco em 1859. In: Organização não informada. *Revista do Arquivo Público*, 1º e 2º semestres, anos VII e VIII. Recife: Arquivo Público Estadual, 1950-51.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: uma mirada al retrato em ocidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. São Paulo: Martins, 1970.

BÁEZ, Christian; MASON, Peter. Epígrafe. In: BÁEZ, Christian; MASON, Peter. *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX*. Santiago do Chile: Pehuén Editores, 2006 (p. 9).

BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Abril, 2010.

BALZAC, Honoré de. *Tratados da vida moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BARATA, Mário. Araújo Porto-Alegre e a Missão Artística Francesa. In: *Revista do Livro: Órgão do Instituto Nacional do Livro*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Ano II, março, 1957 (pp. 83-93).

BASTOS, Ana Rita. A fotografia como retrato da sociedade. In: *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 28, 2014, (pp. 127-143).

BATCHEN, Geoffrey. Cartes-de-visite and the bourgeois imagination. In: LONG, J.J.; NOBLE, Andrea (org.). *Photography: Theoretical Snapshots*. London and New York: Routledge, 2009 (pp. 80-97).

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: DUFILHO, Jorôme; TADEU, Tomas (Org.). *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 (pp. 13-90).

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia, 1859. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BEGLEY, Adam. *The great Nadar: the man behind the camera*. Danvers, EUA: Tim Duggan Books, 2017.

BELLIS, Mary. George Eastman anuncia o seu filme em rolo. In: *The History of Kodak*. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/george-eastman-history-of-kodak-1991619>>; acesso em: 29 jan. 2018.

BELLO, Patrizia di (b). Retratos fotográficos. In: HACKING, Juliet (org.). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, (pp. 100-111).

BELLO, Patrizia di. Photographic Portraits. In: HACKING, Juliet (org.). *Photography: the whole story*. Nova York: Prestel, 2012, (pp. 100-111).

BENERMAN & WILSON e outros autores. *The Philadelphia Photographer*. Philadelphia: Sherman and Co Printers, dez, 1864.

- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2014, (pp. 179-212).
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, (pp. 7-102).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MA-TOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, I, pp. 91-107).
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, I, pp. 97-115).
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2014, (Obras escolhidas, I, pp. 97-116).
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única, infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERLATTO, Odir. A construção da identidade social. In: *Revista do Curso de Direito da FSG*. Caxias do Sul: ano 3, n.5, jan./jun. 2009, pp. 141-151. Disponível em: <http://ojs.fsg.br/index.php/direito/article/view/242>; acesso em: 16 jan. 2019.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Biblioteca Nacional de Portugal. (Autor não identificado. *Luís XV*). Disponível em: <<http://purl.pt/6172>>. Acesso em: 11 ago. 2015.
- Bibliothèque nationale de France. (*Château de Ferrières*). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446992c/f18.item>>; acesso em 20 fev. 2019.
- Bibliothèque nationale de France (Disdéri. *Vicomte de Renneville et Elie Cabrol*). Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/215.htm>>; acesso em: 02 mar. 2019.
- BORDES, Philippe. *Jacques-Louis David: empire to exile*. New Haven and London: Yale University Press, 2005. Catalogue of an exhibition organized by the J. Paul Getty Museum and the Sterling and Francine Clark Art Institute, held in Los Angeles, 2005.
- BORGES, Maria Paula de Almeida. Identidade pessoal, social e profissional. In: *Professores: imagens e auto-imagens*. 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de ciências, Departamento de Educação/Universidade de Lisboa, Lisboa. 2007, (pp. 90-187).

- BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CAMINHA, Adolpho. *Bom-Crioulo*. Curitiba: RM Editores, 2007.
- CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão seus para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939)*. Dissertação (Mestrado) - FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- Canada Does UK. (Oscar Rejlander. *Two Ways of Life*). Disponível em: <https://canadadoesuk.wordpress.com/category/photography-critical-and-contemporary-perspectives/page/2/>; acesso em: 08 out. 2018.
- CANFIELD, C. W. (ed.). *The American annual of photography and photographic times almanac*. New York: Scovill Manufacturing Company, 1887.
- CARO, Sam. “L'Automne” de Manet (vídeo). In: *Eclectic Production*. Disponível em: <https://www.eclecticprod.com/fr/module/83/191/l-automne-de-manet>; acesso em: 14 nov. 2018.
- CARTÃO de visita. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo84/cartao-de-visita>. acesso em: 10 fev. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- CARTE de visite (1854 – 1900s). In: *Museum of Obsolete Media*. Disponível em: <https://obsoletemedia.org/carte-de-visite/>; acesso em: 09 fev. 2019.
- CARTE de visite: portraits for the people. In: *Museum of New Zealand- Te Papa Tongarewa*. Disponível em: <https://collections.tepapa.govt.nz/topic/835>; acesso em: 09 fev. 2019.
- CARTE-de-visite portrait of Charles Dickens. In: *Smithsonian National Museum of African American History & Culture*. Disponível em: https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2017.30.22; acesso em: 09 fev. 2019.
- CARTE-de-visite. In: *Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/technology/carte-de-visite>; acesso em: 09 fev. 2019.
- CARTE-de-visite. In: *National Portrait Gallery*. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/explore/glossary-of-art-terms/carte-de-visite>; acesso em: 10 fev. 2019.
- CARTÕES de visita – cartes de visite. In: *Brasiliiana Fotografica/ Biblioteca Nacional*. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=cartes-de-visite>; acesso em 11 fev. 2019.

CASHMERE [estampa]. In: *Glossário da moda*. Disponível em: <<http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=3&IdVerbete=607>>; acesso em: 09 out.2015.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALCANTI, Carlos. Da pré-história ao Realismo. In: CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, (pp. 17-32).

CAVALCANTI, Carlos. O Impressionismo. In: CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, (pp. 69-98).

Christie's (Jean Béraud. *Boulevard Poissonnière en automne*). Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jean-beraud-french-1849-1936-boulevard-poissonniere-5549951-details.aspx>>; acesso em: 04 abr. 2018.

CIPPUS. In: *Wiktionary, the free dictionary*. Disponível em: <<https://en.wiktionary.org/wiki/cippus>>; acesso em: 15 jan. 2019.

CLARK, Gary W. *19th Century card photos kwikGuide: a step-by-step guide to identifying and dating cartes-de-visite and cabinet cards*. Carlsbad, California: PhotoTree, 2013.

Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional. (J. Menezes. *Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação: portrait 2*). Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/369>>; acesso em: 18 nov. 2016.

Commons.Wikimedia (*Boulevard des Capucines*). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_des_Capucines,_Claude_Monet,_1873-1874_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC08982.JPG>; acesso em: 28 dez. 2018.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo, a democratização do retrato. In: PERROT, Michelle (org.). *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (História da vida privada, 4, pp. 419-501).

Correio da Tarde (*150\$000 REIS de gratificação*). Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1852 (p.4). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=616028&pagfis=5030&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>; acesso em: 03 out. 2016.

CRUZ Pátea. In: *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_p%C3%A1tea>; acesso em: 10 mar. 2018.

Cultival (*The covered passages of Paris*). Disponível em: <<https://www.cultival.fr/en/visites/the-covered-passages-of-paris>>; acesso em: 15 nov. 2018.

DANIEL, Malcolm. Gustave Le Gray (1820–1884). In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/gray/hd_gray.htm>; acesso em: 11 jan. 2019.

DANIEL, Malcolm. Nadar (1820–1910). In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm>; acesso em: 03 jan. 2018.

DARRAH, William Culp. *Cartes-de-visite in Nineteenth Century Photography*. Gettysburg, Pennsylvania.: W.C. Darrah, 1981.

Dcphotoartist (E. Maunoury. *Miguel Criado*). Disponível em: <<https://dcphotoartist.com/category/photography/collecting/civil-war/>>; acesso em: 28 jan. 2018.

DÍEZ, José Luís. Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches. In: *El siglo XIX en el Prado*. Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 172-175. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/amalia-de-llano-y-dotres-condesa-de-vilches/5aa9dcdd-3e53-40bd-84f4-d5afad8cbfdd?searchMeta=amalia%20de%20llano>>; acesso em: 08 mar. 2018.

DÍEZ, José Luís; PINYOL, Núria. *Otros ojos para ver el Prado: La condesa de Vilches, de Madrazo*. Entrevista de 11:17 minutos. FECYT, el GISME y el Museo Nacional del Prado, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7DvaTxexYk&feature=player_embedded>; acesso em: 08 mar. 2018.

DISDÉRI André Adolphe Eugène (1819-1889). In: *Encyclopædia Universalis*. Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/andre-adolphe-eugene-disderi/>>; acesso em: 11 fev. 2019.

DISDERI et Cie. In: *La Photo Duxix*. Disponível em: <<http://laphotoduxix.canalblog.com/archives/2010/07/25/18664179.html>>; acesso em: 09 fev. 2019.

DORÉ, Robert. *Saint-Maximin: dans Congrès archéologique de France: XCV° session tenue à Aix-en-Provence et Nice en 1932 par la société française d'archéologie*. Paris: A. Picard, 1933, (p. 217).

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.

DUFILHO, Jerôme. O pintor e o poeta. In: DUFILHO, Jorôme; TADEU, Tomas (Org.). *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, (pp. 105-138).

eBay (A. Magrin. *Carte-de-visite de homem inominado*). Disponível em: <<http://www.ebay.com/itm/Romania-Magrin-Royal-Court-Photograph-CDV-XIX-Century-CFR-Employed-Constanta/390986363585?hash=item5b089a72c1:g:cNgAAOSwj0NUdRyV>>; acesso em: 03 jan. 2017.

ELIAS, Norbert. *Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (O processo civilizador, 1).

ELLIOT & Fry. In: *National Portrait Gallery*. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp06938/elliott--fry?search=sas&sText=Elliott+%26+Fry>>; acesso em: 16 set. 2015.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. In: *Revista FA-COM*, n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007, (pp. 4-14).

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

FÁBIO, Flávia de Almeida. *Um Álbum Imaginário*: Insley Pacheco. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2005.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das Artes Plásticas (1989-90). In: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, (pp. 173-198).

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, (pp. 11-38).

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERENBOK, Joseph. *The identity myth: constructing the face in Technologies of Citizenship*. 2009. Tese (Doutorado) - University of Toronto, 2009. Disponível em: <<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/24306>>; acesso em: 02 mai. 2014.

FERREIRA, André. Uma Breve História da Publicidade desde a Antiguidade Clássica até hoje. In: *Publicidade Marketing*, 2017. Disponível em: <<https://publicidademarketing.com/uma-breve-historia-da-publicidade/>>; acesso em: 30 jan. 2019.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Flickr (Marcantonio Raimondi. *The Judgement of Paris* – detail). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/7354137226>; acesso em: 19 dez. 2018.

Fotocromia (*câmera de quatro lentes, similar à criada por Disdéri*). Disponível em: <<http://www.fotocromia.it/adolphe-desideri-vicino-a-facebook-di-vincenzo-bianco>>; acesso em: 10 ago. 2015.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: José Olympio Editora, 1951.

- FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global Editora, 2004.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.
- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- FREUND, Gisèle. *Photography & Society*. Boston: David R. Godine, Publisher. 1980.
- Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Coleção Francisco Rodrigues (W. A. W. Osborne. *Escravo, porteiro, em escritório da família Comber*). Disponível em: <http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/busca/listar_projeto.php?cod=30&from=3735#>; acesso em: 25 ago. 2016.
- GARBANATL, H. Processes Vs. Journals. In: SEELY, Charles A. *The American Journal of Photography*. 1858, (pp. 22-24).
- GAUDET, Leanne. Les membres de la famille: les animaux de compagnie dans les portraits de l'époque victorienne. In: *Musée des beaux-arts du Canada*. 2018. Disponível em: <<https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/les-membres-de-la-famille-les-animaux-de-compagnie-dans-les-portraits-de>>; acesso em: 09 fev. 2019.
- GIL, Isabel Capeloa. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. (pp. 159-190).
- GIRAUD, Céline. [ANALYSE] Une noce chez le photographe, Dagnan-Bouveret. In: *Revue numérique d'histoire de l'art*, 2016. Disponível em: <<https://deuxieme-temps.com/2016/12/06/analyse-une-noce-chez-le-photographe-de-dagnan-bouveret/>>; acesso em: 11 fev. 2018.
- GIVENS, Ashley. Photography and Fine Arts. In: HACKING, Juliet (org.). *Photography: the whole history*. New York: Prestel, 2012 (pp. 82-83).
- GLOAGUEN, Laurent. Charles Marville / Vues du Vieux Paris. In: *VERGUE*, 2015. Disponível em: <http://vergue.com/post/594/Galerie-du-Barometre>; acesso em: 15 nov. 2018.
- GOMBRICH, E. H. A ruptura na tradição: Inglaterra, América e França, final do século XVIII e começo do século XIX. In: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. (pp. 475-498).
- GOMBRICH, E. H. Revolução permanente: O século XIX. In: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. (pp. 499-534).
- Google Arts & Culture. (Charles-Simon Pradier. *D. João VI, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*). Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/asset/jo%C3%A3o-vi-king-of-the-united-kingdom-of-portugal-and-brazil-and-the-algarves/qAHMRknY3w4XSA> >; acesso em: 03 jun. 2014.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. As artes de um Negócio: no mundo da técnica fotográfica do Século XIX. In: *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo: Associação Nacional de História - ANPUH, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881998000100008&lng=pt&nrm=iso>; acesso em: 03 mar. 2013.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo. *Enduring Truths: Sojourner's Shadows and Substance*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). *O Brasil imperial: 1870 - 1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. (O Brasil imperial, 3).

GUIMARÃES Passos. In: *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/guimaraes-passos/biografia>>; acesso em: 02 nov. 2015.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. Apresentação. In: GUIMARÃES, Hélio Seixas; SACCHETTA, Vladimir (org.). *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

HACKING, Juliet (org.). *Photography: the whole history*. Munich, London, New York: Prestel, 2012.

HACKING, Juliet. Introduction. In: HACKING, Juliet (org.). *Photography: the whole history*. Munich, London, New York: Prestel, 2012, (pp. 8-15).

HAMILTON, Charles; OSTENDORF, Lloyd. *Lincoln in photographs: an album of every know pose*. Washington: Library of Congress, 1963.

HARAZIM, Dorrit. O clique único de Assis Horta. In: *Revista ZUM* n. 7, 22 dez. 2014. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-7/o-clique-unico-de-assis-horta/>>; acesso em: 29 abr. 2019.

Harvard Art Museums (*Nadar in a balloon gondola - in the studio*). Disponível em: <<https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/285002?position=0>>; acesso em: 27 jan. 2018.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

Heise (Henry Peach Robinson. *Sleep*). Disponível em: <<https://www.heise.de/foto/meldung/TV-Tipp-5-teilige-Foto-Dokureihe-auf-Arte-1741433.html?hg=1&hgi=1&hgf=false>>; acesso em: 9 out. 2018.

HENISCH, Heinz K.; HENISCH, Bridget Ann. *The Photographic Experience, 1839–1914: images and attitudes*. Pensilvânia (EUA): University Park: Penn State University Press, 1994 (pp. 4-5)

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz e RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Retratos modernos*. Disponível em: <<http://www.an.gov.br/retratosmodernos/retratosmodernos.pdf>>; acesso em: 14 jun. 2014.

HOBBSAWM, Eric J. O mundo burguês. In: HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e terra, 2007. (pp. 321-347).

HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e terra, 2016.

HORTA, Guilherme Rebello. Texto de apresentação. In: Assis Horta: *Retratos* (catálogo de exposição). Espaço cultural BNDS, Rio de Janeiro, 2017.

HOTTENTOT. In: *Oxford Dictionaries*. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/hottentot>>; acesso em: 30 ago. 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGHES, Emmet John. *Ascensão e decadência da burguesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.

JARDIM. In: *Dicionário dos Símbolos*. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/jardim/>>; acesso em: 09 out. 2015.

KOSSOY, Boris. *Dicionário de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas: UNICAMP, 2010.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do photographo, o rito da pose – Brasil, segunda metade do século XIX. In: *Revista Ágora*, n. 5, Vitória, 2007, pp. 1-25. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/agora/article/viewFile/1904/1416>>; acesso em: 12 out. 2015.

KOWSAR, Shaba. *La pose photographique sous le Second Empire: la présentation d'une recherche doctorale portant sur L'art de paraître dans le portrait photog.* 2015. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01224613/document>>; acesso em: 04 fev. 2019.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. Maldita rua. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert (Org.). *O Chamado da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (pp. 59-88).

LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial* (Almanak Laemmert). Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1866.

LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial* (Almanak Laemmert). Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1876.

LAGNADO, Lisette. *Pequena e grande memória* (sobre o trabalho de Rosângela Rennó). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004. 1 folder.

Langdon & Langdon. Langdon's List of 19th & Early 20th Century Photographers. Disponível em: <<http://www.langdonroad.com/n>>; acesso em: 14 abri. 2018.

LARA, Silvia Hunold. História cultural e história social. In: *Diálogos*, UEM, 01:25 - 32, Maringá, 1997

LAVELLE, Patrícia. O eu e seus espelhos. In: LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (pp. 35-50).

Le livre scolaire (Pascal Dagnan-Bouveret. *Une noce chez le photographe*). Disponível em: <<http://img.livrescolaire.fr/upload/deborah/2000.hdsave.noce-photographe.jpg>>; acesso em: 13 fev. 2018.

LE portrait carte-de-visite. In: *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index2.htm>>; acesso em: 09 fev. 2019.

LE portrait photographique. In: *Camera Museum*. Disponível em: <<http://www.cameramuseum.ch/fr/N2616/>>; acesso em: 10 fev. 2019.

LE Salon. Disponível em: <<http://www.artistes-francais.com/>>; acesso em: 03 mar. 18.

LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no Século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

LEITE, Marcelo Eduardo. *Retratistas e retratados no Brasil Imperial: um estudo das fotografias carte de visite*. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, 2007.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 2001.

Lempertz (August Sander. *Künstlerportraits*). Disponível em: <<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1058-1/39-august-sander.html>>; acesso em: 03 nov. 2018.

LEWIS, Mary. The most luxuriously furnished salon in Melbourne: Johnstone O'Shanessy's 1885 Studio. In: *State Library Victoria*, 2005. Disponível em: <<http://www3.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-76/t1-g-t6.html#n79>>; acesso em: 31 jan. 2018.

L'Histoire par l'image (Théodore Chasseriau. *Alexis de Tocqueville*). Disponível em: <<http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=889>>; acesso em: 08 out. 2015.

Library Company of Philadelphia (Montgomery P. Simons. *Persifor Frazer*). Disponível em: <<http://www.librarycompany.org/catchingashadow/section5/index.htm>>; acesso em: 14 set. 2015.

Library of Congress, Washington (James Presley Ball. *Jesse L. Berch, quartermaster sergeant, 22 Wisconsin Regiment of Racine, Wis. [and] Frank M. Rockwell, postmaster 22 Wisconsin of Geneva, Wis.*). Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/collection/gld/item/2008678814/>>; acesso em: 10 fev. 2016.

Library of Congress, Washington (Roger Fenton. *The artist's van*). Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/item/2001697111/>>; acesso em: 11 out. 2016

LISSOVSKY, Maurício. A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível! In: *Ícone v. 14 n.1 – ago. 2012*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Pernambuco, 2012. Disponível em: <<http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/view/175>>; acesso em: 13 jun. 2015.

LISSOVSKY, Maurício. *Guia prático das fotografias sem pressa*, 2005. Disponível em: <<http://www.an.gov.br/retratosmodernos/guiapratico.pdf>>; acesso em: 11 fev. 2016.

LISSOVSKY, Mauricio. O Visível e os Invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, B. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LITOGRAFIA. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>>.;>; acesso em: 26 fev. 2018.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Planeta, 2009.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

MARIN, Loius. *Food for thouth*. Baltimore e Londres: The Hopkins University Press, 1989.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.); NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (História da vida privada no Brasil, 2, pp. 181-231).

MCCAULEY, Elizabeth Anne. *A.A.E. Disderi and the Carte de visite Portrait Photograph*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.

MENDES, Ricardo. Descobrindo a fotografia nos manuais: América (1840-1880). In: FRABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (pp. 83-130).

Mercado Livre (Eugenio Rache. *Verso de carte-de-visite*). Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-697102931-carte-de-visite-moca-foteugenio-rache-jaguar-rs-_JM#redirectedFromParent>; acesso em: 28 set. 2015.

Metropolitan Museum of Art (Disdéri. *Léontine Walter*). Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/306167>>; acesso em: 10 ago. 2015.

Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection (Disdéri. *Esther David*). Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306157?sortBy=Relevance&ft=disderi&offset=0&rpp=20&pos=13>>; acesso em: 12 fev. 2018.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. *O império do retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889)*. Tese (Doutorado), UFF, Niterói, 2006.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. O império do retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista. *Projeto História* (São Paulo), n.34, p. 169-188, jun. 2007. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2472/1567>>; acesso em: 21 dez 2016.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Museo Nacional del Prado (Michel Ange Houasse. *Luis I, príncipe de Asturias*). Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/louis-i-prince-of-asturias/11d211b4-a798-486e-a1f9-fd5befc7e301>; acesso em: 28 ago. 2015.

NADAR, Felix. *Quand j'étais photographe*. Paris: Ernest Flammarion, éditeur, 1900.

NARRATIVES: cartes de visite. In: *History of science Museum*. Disponível em: <<http://www.mhs.ox.ac.uk/collections/imu-search%20page/narratives/?irn=27889&index=1>>; acesso em: 11 fev. 2019.

National Galleries Scotland (August Sander. *The Varnisher*). Disponível em: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/114353/varnisher-about-1930>>; acesso em: 25 fev. 2018.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography: from 1839 to the present*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1982.

O CASAL Dr. Felipe Gabriel de Castro Vasconcelos e Loida Azambuja Maia. In: *Arquivo Público Mineiro*. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32715>; acesso em: 11 fev. 2019.

ORIENTI, Sandra; POOL, Phoebe. *The complete paintings of Manet*. Middlesex, England: Penguin Books, 1970.

PARKINSON, Justin. Sarah Baartman: a chocante história da sul-africana que virou atração de circo. In: *UOL Notícias*. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2016/01/11/sarah-baartman-a-chocante-historia-da-africana-que-virou-atracacao-de-circo.htm>>; acesso em: 23 ago. 2016.

PEREIRA, Cecília Duprat Britto. Revert Henrique Klumb – Fotógrafo da Família Imperial Brasileira. Rio de Janeiro: *Anais da Biblioteca Nacional*, 1982. (pp. 221-34). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=402630&PagFis=43294>>; acesso em: 30 abr. 2019.

PEREZ, Valmir. História da iluminação – Resumo. In: *Laboratório de iluminação*. 2004. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica26.htm>; acesso em: 16 nov. 2018.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: PERROT, Michelle (org.). *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (História da vida privada, 4, pp. 307-323).

Photo history timeline (Nadar Kodak No. 1 Label). Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/15200118198/>>; acesso em: 28 jan. 2018.

PHOTOGRAPHING carte-de-visite. In: *Preus Museum*. Disponível em: <<https://www.preusmuseum.no/eng/Discover-the-Collections/Our-history-of-photography/Carte-de-Visite>>; acesso em: 10 fev. 2019.

Pinterest (Alexander Gardner. *Abraham Lincoln & son Tad*). Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/389350330256866711/>>; acesso em: 12 set. 2015.

PLATINOTIPIA. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3892/platinotipia>; acesso em: 09 de fev. 2019.

POE, Edgar Allan. O daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013 (pp. 55-56).

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: DUFILHO, Jorôme; TADEU, Tomas (Org.). *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 (pp. 91-104).

POLLITT, Ben. Music in the Tuileries. In: *Khan Academy*. s/data. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/manet-music-in-the-tuileries-gardens>; acesso em: 22 nov. 2018.

POMARÈDE, Vincent. (Hyacinthe Rigaud. *Louis XIV*). <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>>; acesso em 23 set. 2015.

Portal Brasileira Fotográfica (Joaquim Insley Pacheco. *Pedro II, Imperador do Brasil*). Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=dom-pedro-ii>>; acesso em: 09 out. 2015.

Port-Magazine (*Nadar's photographic studio at 35, Boulevard des Capucines, Paris*). Disponível em: <http://www.port-magazine.com/commentary/nadar-now-recognising-a-visionary-maverick/>; acesso em: 21 out. 2016.

PRINCE Lobkowitz. In: *Metropolitan Museum*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267168>>; acesso em: 10 fev. 2019.

PRIORE, Mary del. *O castelo de papel: uma história de Isabel de Bragança, princesa imperial de Brasil, e Gastão de Orléans, conde d'Eu*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

QUEIRÓS, Eça de. Os Maias. In: *Obras de Eça de Queirós*, Volume II. Porto: Lello & Irmão, 1958.

RÉMOND, René. *O século XIX: 1815-1914*. São Paulo: Cultrix, 1981.

Research gate (*Nadar elevando a fotografia à altura da Arte*). Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-A-litografia-de-Honore-Daumier-mostrando-Nadar-a-fotografar-Paris-de-um-balao-c_315956116; acesso em: 29 jan. 2018.

Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais (*Autoportrait d'Ingres, à mi-corps*). Disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/archive/03-010622-2C6NU04D6UJP.html>; acesso em: 21 set. 2015.

REYNOLDS, Donald. *A arte do século XIX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986.

RIBEIRO, Clarissa. Construção de uma razão complexa [2003]. In: *Entre e através: complexidade e processos de design em arquitetura*, 2003. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/complexidade/txt/TEXT01.pdf>; acesso em: 22 mar. 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Rijks Museum (*Portrait of Emperor Napoleon I*). Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-1120>; acesso em: 27 ago. 2016.

RIO, João do. Pequenas profissões. In: *A alma encantada das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006 (pp. 38-45).

ROSA, Victor da. *Salão De Poses: retrato, fotografia e moda em Machado de Assis*. Tese (Doutorado) - UFSC, Florianópolis, 2015.

ROUILLÉ, André. Entre documento e expressão. In: ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. (pp. 25-332).

RUIZ, Yolanda. Les “cartes de visite” de la biblioteca del museu. In: *Museu Nacional de Catalunya*. 2018. Disponível em: <<https://blog.museunacional.cat/en/the-cartes-de-visite-in-the-museum-library/>>; acesso em: 11 fev. 2019.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Tese (Doutorado) - UFMG, Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail* por este autor, em 01 set. 2011.

SEELY, Charles A.; A. M. (ed.). *The American Journal of Photography and the allied Arts and Sciences*. New York: 246 Canal Street, 1864 (1ª quinzena).

SEVERA, Joan. *Dressed for the photographer: ordinary Americans and fashion, 1840-1900*. Kent State Univ Pr, 1997.

SHACKMAN, Grace. John Haarer in front of his new studio. In: Ann Harbor District Library. Disponível em: <https://aadl.org/aaobserver/15522>; acesso em: 11 out. 2016.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Edições Sesc, 2008.

SILVA, Lícius da. Retrato fotográfico oitocentista: o corpo visto através do olhar iluminista. In: *Arte & Ensaios* (EBA/UFRJ), jul. 2008. (pp. 100-109).

SILVA, Ribamar Nogueira da. A história social da cultura e a história cultural do social: aproximações e possibilidades na pesquisa histórica em educação. In: *Cadernos de História da Educação*. Uberlândia: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, v. 9, n. 2, jul/dez 2010, pp. 465-476. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/11458>; acesso em: 27 jan. 2019.

SIMPSON, G. Wharton. *The Year-book of photography and photographic news Almanac*. Londres: Thomas Piper, 1865.

SNELLING, Henry Hunt. *History and Practice of the Art of Photography*. Nova York: G. P. Putnam (ed.), 1849.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Sotheby's (Jean Alaux. *Dit le Romain*). Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.127.html/2013/tableaux-anciens-19e-siecle?sort=esthl>; acesso em: 14 fev. 2018.

Sotheby's (Jean Béraud. *Avenue Parisienne*). Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/19th-century-european-art-n08673/lot.38.html>; acesso em: 06 abr. 2018.

SOUSSLOFF, Catherine M. *The subject in art: Portraiture and the birth of the modern*. Durham e Londres: Duke University Press: 2006.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TAYLOR, Charles. A voz da natureza. In: TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2011 (pp. 395-500).

The Associated Press. (AP Photo/Michael Nash. *Varsóvia*). Disponível em: <http://www.apimages.com/metadata/Index/Associated-Press-International-News-Poland-CHANGE-OF-SCENERY/fc8e14c244e5da11af9f0014c2589dfb/36/0>; acesso em: 26 dez 2016.

The Athenaeum (Rudolf von Alt. *Hans Makart's studio in Gusshausstrasse*). Disponível em: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=139027>; acesso em: 26 nov. 2018.

The History of Photography Archive (*Autorretrato de Disdéri*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/25211040813/>; acesso em: 12 fev. 2018.

The History of Photography Archive (*Opening of Gustave Le Gray's Studio*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/26640017674/>; acesso em 10 jan. 2019.

The Museum of Modern Art (Nadar. *Gaspard-Félix Tournachon*). Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/127281?artist_id=4196&locale=pt&sov_referer=artist; acesso em: 06 fev. 2018.

THOMPSON, Ann C. Cupid and Psyche: two very different neoclassical interpretations of the myth of Jacques-Louis David and Angelica Kauffman. In: *Writing samples by Ann C. Thompson*. 2012. Disponível em: <http://acthompsonworks.blogspot.com.br/2012/06/cupid-and-psyche-two-very-different.html>; acesso em: 27 fev. 2018.

TRACHTENGERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VAUGHAN, Roger. *Dating Victorian Photograph Card Printers c. 1864 – 1895*. Disponível em: <http://www.rogerco.pwp.blueyonder.co.uk/dated/printers.htm>; acesso em: 21 dez. 2015.

VIEIRA, Luiz Henrique. *Identidade e alteridade na construção do autorretrato: quando o "outro" é convocado a figurar na superfície especular*. Dissertação (Mestrado) - EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2012.

Viralnova (*Posing stand*) Disponível em: <http://www.viralnova.com/creepy-victorian-items/>; acesso em: 12 fev. 2016.

VOGEL, Hermann Wilhelm. *Handbook of the practice and art of photography*. Philadelphia: Benerman & Wilson, 1875.

VOLPE, Andrea L. The Cartes de Visite Craze. In: *NY Times*. (August 6, 2013). Disponível em: <<https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/08/06/the-cartes-de-visite-craze/>>; acesso em: 11 fev. 2019.

WANDERLEY, Andrea C. T. Revert Henrique Klumb, o fotógrafo da família real do Brasil. In: *Brasiliana Fotográfica*. (2016). Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=doze-horas-de-diligencia>; acesso em: 30 abr. 2019.

Web Gallery of Art (Pisanello. *Portrait of a Princess of the House of Este*). Disponível em: <https://www.wga.hu/index1.html>; acesso em: 21 set. 2015.

WEST, Shearer. Power and Status. In: *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004. (pp. 71-104).

WikiArt (Édouard Manet. *La Musique aux Tuileries*). Disponível em: <https://www.wikiart.org/fr/edouard-manet/la-musique-aux-tuileries-1862>; acesso em: 22 nov. 2018.

Wikimedia (Louis Adolphe Humbert de Molard. *Louis Dodier as a prisoner*). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Adolphe_Humbert_de_Molard_-_Louis_Dodier_as_a_prisoner,_1847_-_Google_Art_Project.jpg; acesso em: 17 fev. 2018.

Wikipédia (Charles Pradier. *Retrato de D. João VI*). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Pradier_-_Retrato_de_D._Jo%C3%A3o_VI.jpg; acesso em: 03 jun. 2014.

Wikipédia (Édouard Manet. *Le Déjeuner sur l'herbe*). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%E2%80%99herbe; acesso em: 18 dez. 2018.

Wikipedia (*Jardin zoologique d'acclimatation. Poster for Hottentot's at the Jardin d'Acclimatation at Paris*). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jardin_d%27Acclimatation; acesso em: 30 ago. 2016.

Wikipedia (Paul Delaroche. *The Execution of Lady Jane Grey*). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Lady_Jane_Grey; acesso em: 17 fev. 2018.

Wikipédia (School of Philippe de Champaigne. *Portrait of Louis XIII*). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIIIval_grace.jpg; acesso em: 12 set. 2015.

WOODALL, Joanna (org.). *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

WOODIS, Woody. Fenton Crimean War Photographs. In: *Library of Congress*. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw/background.html#Fentoncrimea>; acesso em: 08 fev. 2018.