

# ENTRE RETRATOS E PAISAGENS: MODOS DE VER E REPRESENTAR NO BRASIL OITOCENTISTA

Ana Maria Mauad \*

(Texto resumido)

A fotografia chega ao Brasil em 1840, sendo recebida entusiasticamente pelo articulista do Jornal do Comércio do dia 17 de janeiro:

*"Finalmente passou o daguerreotipo [sic] para ca os mares e a fotografia, que ate agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria, [...]. Hoje de manha teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto e a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. [...] E preciso ver a cousa com seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da Natureza, e quase sem a intervenção do artista"*

O daguerreótipo <sup>1</sup>, apresentado por Louis Jacques Mandé Daguerre, na Academia de Ciências da França em 1839, foi um sucesso. Em primeiro lugar, por proporcionar uma representação precisa e nítida da realidade, fornecendo à imagem um estatuto técnico que lhe subtrai, por completo, os vestígios de subjetividade. Em segundo lugar, a nitidez, a rapidez e os procedimentos simples e codificados ampliam seu uso e retiram o caráter de unicidade da produção visual do século XIX.



\* Doutora em História Social, Professora Adjunta do Departamento de História e do PPGH, Pesquisadora do LABHOI/UFF.

<sup>1</sup> Daguerreótipo: Imagem positiva direta em chapa de cobre, coberta de uma fina camada de prata, cuidadosamente polida e sensibilizada com vapores de iodo. A imagem é revelada com vapores de mercúrio e apresentada em caixilho hermeticamente fechado.

A necessidade da experiência visual, ressaltada na notícia do Jornal do Comércio, é uma constante no século XIX. Numa sociedade em que grande maioria da população era analfabeta, tal experiência possibilitou um novo tipo de conhecimento mais imediato, mais generalizado. Paralelamente, habilitava os grupos sociais a formas de auto-representação até então reservadas a pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato. A demanda social por imagens incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das cópias, facilitar seu processo de produção e retirar-lhe o caráter de relíquia, ainda presente no daguerreótipo, uma peça única, acondicionada em estojo de luxo. Os processos negativo/positivo, com chapas de colódio úmido e papel albuminado e, posteriormente, com chapas secas de gelatina permitiram inúmeras reproduções da imagem, a partir de um único registro.

No Brasil, a fotografia contribuiu para a construção da imagem e da auto-imagem da sociedade do Segundo Império. A produção fotográfica desse momento no Brasil orientou-se a partir de duas grandes referências: o retrato fotográfico<sup>2</sup> e as fotografias de vistas, geralmente feitas em chapas de grande formato (18 x 24cm).

Sob o império do retrato grupos sociais se distinguiram, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de socialidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural ou do acesso a estes.

Paralelamente, o Império brasileiro teve a sua imagem desenhada pela pena aguçada e perspicaz dos viajantes e de seus "riscadores" (desenhistas), pelos pintores paisagistas e fotógrafos que por aqui transitaram, desde a abertura dos portos em 1808, mas, sobretudo, a partir do Segundo Reinado,

---

<sup>2</sup> Modalidades do retrato, em tamanhos que variavam do formato *carte-de visite*, foto de 6 x 9,5 cm, colada sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm ao *cabinet size*, foto de 10 x 14 cm, colada em cartão de 16,5 cm. Não podemos esquecer as estereoscópias que não se limitavam ao modelo retrato, incluindo na sua galeria de imagens as paisagens.

principalmente no que se refere aos fotógrafos. Independentemente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo em que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem.

A escrita-em-trânsito, típica dos viajantes, forneceria o tom de testemunha ocular aos relatos, escritos no estilo simples da verdade. O mesmo tom estaria presente nas aquarelas e desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições. Ender, Rugendas, Taunay, Hercule Florence, eram eloqüentes na sua necessidade de tudo registrar. Tal eloqüência fica ainda mais patente se pensarmos que foi este mesmo Hercule Florence, o descobridor, no Brasil, em 1833, da possibilidade de se fixar desenhos com a luz: a fotografia. O isolamento do estudioso impossibilitou-o de conquistar a glória alcançada seis anos depois por Daguerre, na França.

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas, daí a utilização de chapas de grande formato, que eram as mais adequadas a esse tipo de fotografia, por produzirem um resultado próximo às vistas e panoramas pintados. Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro que atuou na Corte a partir da década de 1870, especializou-se em vistas, chegando mesmo a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Brandon, próprio para vistas panorâmicas.

Entretanto, é importante perceber que a fotografia de vistas, mesmo com apoio nos cânones da pintura, desenvolve uma linguagem própria, em que a nitidez e a distribuição clara dos planos é a marca fundamental. O fotógrafo paisagista, ao escolher temas variados e isolados entre si para compor suas vistas e panoramas, nos quais as relações sociais eram encenadas segundo uma pose pré-estabelecida, produzia uma colagem do real, na qual o progresso se equivalia pelo que aparentava, não pela realidade. Guardando tal perspectiva, a fotografia brasileira no século XIX teve como espaço de excelência para a sua divulgação as exposições universais. A partir de 1862 a fotografia participou das exposições universais, como meio de comunicar as riquezas e a vastidão do território. Treinados na retórica do discurso civilizatório, os emissários do Brasil nessas exposições esforçaram-se por projetar uma imagem de Brasil mais

próxima dos países do norte do que de seus vizinhos do cone sul. Entretanto, a presença do Império fazia-se notar por aquilo que tinha de exótico, de original, de diferente, segundo a lógica que presidia já as descrições dos viajantes anos antes.

No entanto, o século XIX, à parte de todo o fascínio causado pelas vistas estereoscópicas<sup>3</sup>, foi dominado pelo império do retrato.

No Brasil a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para nos fornecer molduras para nossas próprias imagens. Rapidamente fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência profissional existente em seus países, invadiram a Corte, integrando-se ao cotidiano da cidade, juntamente com as modistas, os cabeleireiros, os joalheiros, entre outros agentes dos modos de vida ocidentais.

O retrato fotográfico democratizou a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos, bem como a ampliação do número de fotógrafos itinerantes ao longo do segundo reinado, amplia o mercado consumidor, configurando uma clientela cada vez mais heterogênea. Já não é raro, em fins do século XIX, encontrar-se fotografias de ex-escravos, como também de um número cada vez maior de imigrantes pobres que utilizavam a fotografia como um meio de construir a sua própria posteridade.

No ano de 1870 atuavam na Corte, com endereço fixo e anúncio no Almanaque Laemmert, 38 fotógrafos. Nos seus anúncios ofereciam serviços diversos e indicavam o endereço, que dependendo da rua já era a garantia de distinção. Concentravam-se basicamente no centro da cidade, com ênfase na rua do Ouvidor. Dentre os mais renomados, destacaram-se na Corte, ao longo da segunda metade do século XIX, tanto pelos seus retratos quanto pelos seus panoramas e vistas, os seguintes fotógrafos: Revert Henrique Klumb, Insley Pacheco, Carneiro e Gaspar, Stahl & Wahnschaffe, Camillo Vedani, J.F.

---

<sup>3</sup> Vistas estereoscópicas: Consistiam na montagem de um cartão, de 9 x 18 cm, com duas fotografias ligeiramente diferenciadas que, observadas através de um visor especial, formavam uma imagem única, vista com relevo e profundidade.

Guimarães, George Leuzinger, Modesto Van Nyvel, Pacheco, Christiano Junior, Henschel & Benque, Juan Gutierrez, o já citado Marc Ferrez, entre outros.

No entanto, a atuação dos fotógrafos não se limitava à Corte Imperial: várias províncias brasileiras podiam contar com o serviço de renomados estúdios fotográficos, tais como Lindermann na Bahia, Augusto Stahl em Pernambuco, Augusto Riedl, em Minas Gerais, Carlos Hoenen, em São Paulo, dentre muitos outros. Era comum que uma casa fotográfica sediada na Corte abrisse uma filial em outra cidade, ou ainda produzisse vistas de diferentes regiões.

A família imperial destacava-se como um dos importantes membros da clientela dos estúdios. Era comum nos anúncios de fotógrafos ou de oficinas fotográficas as titulações e honrarias atribuídas pelo imperador D. Pedro II aos fotógrafos que lhe prestavam serviços, impressas juntamente com as premiações nas exposições de belas-artes, nacionais ou internacionais, como forma de valorização do trabalho oferecido. Tais atributos também eram colocados no verso dos retratos, que possuíam uma iconografia bem rica e peculiar. Se na imagem ficava registrada a invenção mágica de um cotidiano de fachada, seu verso era o espaço por excelência para o fotógrafo reinventar seus atributos profissionais através de signos de distinção e qualificação, tais como frisos, desenhos do aparato técnico, medalhas e brasões, anjos, flores, paisagens da cidade etc.

Além da família Imperial, a clientela dos estúdios era formada pela classe senhorial, dona de terras e de homens, que sempre que vinha à Corte se deixava retratar, e pela população urbana, enriquecida pelo comércio e pelos serviços prestados à elite imperial. Os trabalhos mais comuns de fotografia encontrados nos estúdios eram os retratos *carte-de-visite* utilizados para enviar como lembrança e para compor álbuns para serem expostos nas mesas das salas de estar.

A pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica no século XIX, pois através dela combinam-se: a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica; a idéia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social que, muitas vezes, não lhe competia; e a produção de uma nova

forma de expressão visual adequada aos tempos do telégrafo e do trem a vapor. A fotografia, principalmente o retrato fotográfico, com toda a sua possibilidade de encenação, inventa uma memória para ser perenizada, eternizando na emulsão fotográfica uma vontade de ser própria à sociedade brasileira dos Oitocentos.

## Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista

Ana Maria Mauad

(Texto completo)

*“J.F. Guimarães – Cavalheiro Oficial e Comendador da Rosa*

*Tendo-se mudado definitivamente para o novo estabelecimento à rua Gonçalves Dias 2, acha-se a disposição das Exmas. Famílias que lhe tem honrado com a sua confiança, pois dispõe atualmente de um novo atelier montado com todos os requisitos necessários para uma casa deste gênero, rivalizando com as mais importantes conhecidas na Europa: tira retratos fixados a fogo como as pinturas de Sèvres. Perpétua duração, constituindo, por isso, uma verdadeira relíquia de família” (Almanack Laemmert, ano 1889, p.1929)*

J.F. Guimarães, conhecido fotógrafo na Corte do Rio de Janeiro, anuncia, no Almanack Laermert, seus serviços colocados à disposição das famílias da boa sociedade imperial. A qualidade de sua casa fotográfica é garantida através de dois importantes atributos: as comendas que recebeu e o domínio das melhores técnicas disponíveis no mercado internacional. Capital social e manipulação de saberes atualizados eram dois ingredientes importantes para ser reconhecido profissionalmente como fotógrafo, o mediador das memórias sociais. O fotógrafo era quem manejava técnicas e adotava padrões estéticos adequados para transformar em relíquia um simples olhar, fixando no tempo a imagem moldada para ser lembrada.



Foto 1: Barão de Joatinga, posando para Eugene Disderi, carte-de-visite, c. 1870, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

Sob o império do retrato grupos sociais se distinguem, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de socialidade. Os objetos e

trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural ou do acesso a estes.

Paralelamente, o Império brasileiro teve a sua imagem desenhada pela pena aguçada e perspicaz dos viajantes e de seus "riscadores" (desenhistas), pelos pintores paisagistas e fotógrafos que por aqui transitaram, desde a abertura dos portos em 1808, mas, sobretudo, a partir do Segundo Reinado, principalmente no que se refere aos fotógrafos. Independentemente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrrou, ao mesmo tempo em que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem.

Uma constante dessas imagens será a escolha da cidade do Rio de Janeiro como a síntese da representação de Império. Não sem motivo. Além de ser sede do governo central - e, por conseguinte, palco onde o teatro imperial era exibido - o Rio de Janeiro reveste-se de uma singular beleza natural, aparecendo, ao mesmo tempo, como o principal porto do país.



Foto 2: Paisagem da cidade do Rio de Janeiro- Bairro da Gamboa e Ponta do Caju, George Leuzinger, álbumen, 19,4 X 24,4 cm, c.1865. In: Vasquez, Pedro. Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p.63.

A imagem na sociedade oitocentista teve como uma de suas principais formas de expressão a fotografia. Esta, por sua vez, orientou-se a partir de duas grandes referências: o retrato fotográfico e a fotografia de vistas. O objetivo deste trabalho é analisar o circuito social da fotografia na Corte do Rio de Janeiro e seus desdobramentos na construção das identidades sociais relacionadas a esse espaço. O ponto de partida é a paisagem e a sua figuração, para então focalizar a forma como as pessoas eram fotografadas e se deixavam fotografar no século XIX.



## **Impressões de viagem: a paisagem na cultura visual oitocentista.**

*"Irei para um país novo, com a mente livre de qualquer informação previa, anotarei as coisas para informa-las a você a medida que chamarem minha atenção e enquanto essa impressão for recente. O que os meus olhos virem [...], contarei detalhadamente a partir de minha experiência própria, e o que os meus olhos não virem tentarei obter através de conversas com as pessoas inteligentes para as quais tenho cartas de apresentação."*<sup>i</sup>

O trecho acima foi escrito pelo capelão da comitiva de Lorde Strangford, Robert Walsh, que visitou o Brasil na década de 20 do século passado. Sua intenção era a de anotar tudo que visse e ouvisse sobre o país que iria conhecer, tentando ser o mais imparcial possível.

Para o viajante, a impressão causada pelo olhar é a que fica, fornecendo o estatuto de verdade ao relato. O fato de ter estado presente, ter sido a testemunha ocular de um evento ou de um hábito cotidiano qualquer, garante à sua narrativa o teor de incontestável. O ideal de uma mente livre isenta de preconceitos escondia diferentes chaves de leitura para uma mesma realidade. Esta seria composta, em primeiro lugar, por uma paisagem plena de atributos de oposição ao lugar de origem dos viajantes e, em segundo, por interesses próprios aos objetivos de cada viagem.

Nas últimas décadas do XIX, dois viajantes produziram relatos distintos, mas igualmente significativos sobre o Brasil: Charles Ribeyrolles e Carl Von Koseritz.

Ribeyrolles, republicano convicto, era amigo de Victor Hugo e pelo que se conta acompanhou-o no exílio no início do Segundo Império francês. Chegou ao Brasil a convite do fotógrafo Victor Frond para participar do projeto de um livro contando as riquezas do país; sobre seu projeto Victor Frond coloca:

*"a frente de um estabelecimento fotográfico criado por min, concebi, no ano passado, a idéia de pagar minha dívida para com a hospitalidade brasileira publicando uma obra que refletisse a atualidade da historia do Brasil, as belezas, as grandezas[...]fixado meu projeto, fiz vir da Europa, a meu custo, o senhor Charles Ribeyrolles, um dos meus amigos que aceitou se encarregar do texto[...]"*<sup>ii</sup>

O projeto resultou no livro **Brasil pitoresco**, cujas litogravuras de F.Sourier, baseadas nas fotografias de Victor Frond, são excepcionais, na

composição equilibrada do Brasil oitocentista. Paisagens em grandes panoramas, principais prédios do governo, as fazendas, suas instalações e habitantes, os lugares pitorescos, a vegetação exuberante, a arquitetura bem acabada, está tudo lá, definindo o Brasil do Segundo Reinado. <sup>iii</sup>

O texto de Ribeyrolles acompanha a direção indicada pelas imagens visuais: "*o escritor não tem que discutir, nem catequizar, e sim pesquisar, ver*" <sup>iv</sup>. Ribeyrolles estava muito mais preocupado em desvendar o cotidiano, bem ao estilo do século XIX, com detalhes sobre o dia-a-dia das fazendas, das cidades da província, com análises sobre a organização social e a distribuição das atividades econômicas da Corte, do que com os diamantes da coroa, os pregos das suntuosas poltronas, das librés, etiquetas, cerimônias e festas.

O capitão von Koseritz escreve no final da década de 1880, com o regime imperial já estremecido pela sucessão de gabinetes e pelo tumulto das casernas. Chega à Corte, em 1883, vindo do Rio Grande do Sul, em meio a um surto de febre amarela. Passa seis meses na capital. Visita os lugares mais importantes, tece comentários sobre os hotéis e restaurantes, participa do circuito de salões da cidade e das festas da comunidade estrangeira, entre outros eventos e passeios. Na condição de repórter da "**Gazeta**", do Rio Grande do Sul, escreve o seu diário de viagem em forma epistolar, com as "cartas da Corte", publicadas regularmente naquele jornal.

Em seu relato, moldado pela noção de testemunha dos fatos, a dimensão visual foi ressaltada nos detalhes da narrativa, corroborando em certa medida a idéia acima expressa por Ribeyrolles, de que o importante era dar a ver. Por outro lado, o texto de Koseritz dialoga com as fotografias de paisagem, uma tendência já consolidada no final do século XIX.

Ambos os exemplos, apesar de serem de tempos distintos, nos colocam uma questão que perpassa todo o período: O que os viajantes têm em comum? Qual o aspecto de seus relatos que se entrecruzam no delineamento de uma paisagem própria ao olhar do estrangeiro?

Num primeiro momento, sua condição de "*observadores externos torna mais aguda sua capacidade de captar aspectos do inter-relacionamento social*

*que não despertam atenção dos integrantes do grupo local*" e enquadra com clareza quase classificatória tipos, costumes, hábitos, normas de comportamento etc. Passado algum tempo, a vivência cotidiana faz com que eles se misturem ao ambiente visitado, tornem-se íntimos de gente da terra, familiarizem-se com as rotinas e os problemas da cidade. Reclamam do calor, dos mosquitos, das chuvas torrenciais, da sujeira das ruas, do descaso das autoridades com as obras públicas, dos cocheiros e dos caminhos para os diferentes sítios, da situação política. Produzem com seus comentários cotidianos muito mais do que com os laudos especialmente realizados sobre a situação nacional, um roteiro claro, no qual se incluem como habitantes da cidade, transmitindo informações preciosas sobre a cultura material e as maneiras de resolver problemas práticos, indicativos de vivências e de hábitos que declaram a sua intimidade e familiaridade para com o lugar. Neste movimento "*não só figuram um Brasil, como ensinam a figurá-lo, a descrevê-lo*".  
v

A literatura romântica das décadas de 1830 e 1840, as fotografias de paisagens em chapas de grande formato e a participação do Brasil nas exposições universais criaram uma imagem de Brasil que se decalca na figuração do Império. Uma imagem que teve como marca aquilo que Flora Sussekind denominou de "a sensação de não estar no todo", iluminar uma parte escurecendo as demais.

A marca da paisagem desenhada pelo século XIX é cindida por dois ideais de conformação do Brasil na lógica da cultura ocidental, elaborados pelos agentes culturais da época em sintonia com o projeto do Estado imperial. Um lado defende o ideal de cultura, como sinônimo de civilização, a ser conquistado quando se adotam costumes estrangeiros, notadamente os franceses, e o outro lado valoriza a imagem de natureza pródiga, de riqueza exuberante, de costumes bizarros, de heterogeneidade, de mistério e distância a nós imputada pelo outro que nos fita a partir da perspectiva iluminista.<sup>vi</sup>

A problemática da verdade na fundação de uma imagem de Brasil no século XIX enfatiza o papel dos relatos de viajantes, principalmente os dos estudiosos naturalistas. A "escrita-em-trânsito" forneceria o tom de testemunha

ocular aos relatos, escritos no estilo simples da verdade. O mesmo tom estaria presente nas aquarelas e desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições. Ender, Rugendas, Taunay, Hercule Florence eram eloqüentes na sua necessidade de tudo registrar. Tal eloqüência fica ainda mais patente se pensarmos que foi este mesmo Hercule Florence o descobridor, no Brasil, em 1832, alguns anos antes da notícia chegar da França, da possibilidade de se fixar desenhos com a luz: a fotografia <sup>vii</sup>. O isolamento do estudioso da Vila de São Carlos (atual Campinas) impossibilitou-o de conquistar a glória alcançada anos depois por Daguerre.

O empenho do desenhista Florence em encontrar uma técnica que copiasse a natureza com toda a fidelidade é exemplar para se caracterizar o papel assumido pela fotografia na construção de uma imagem do Brasil adequada ao projeto de modernização imperial mais do que ao passado colonial.

O panorama cultural da segunda metade do século XIX estava marcado por uma demanda social de imagens. Florence, Daguerre ou Niépce, os profissionais de imagens, desenhistas, o inventor do diorama, o pintor de cenários ou o litógrafo, experimentavam a necessidade de uma forma de expressão que captasse com precisão a realidade, ou a encenação da realidade. A câmera fotográfica seria o mecanismo para criar a perfeita ilusão.

Tanto em termos de figuração da realidade como de lógica industrial o daguerreótipo <sup>viii</sup>, apresentado na Academia de Ciências da França em 1839, é um sucesso. Em primeiro lugar, por proporcionar uma representação precisa e nítida da realidade, fornecendo à imagem um estatuto técnico que lhe subtrai, por completo, os vestígios de subjetividade. Em segundo lugar, a nitidez, a rapidez e os procedimentos simples e codificados ampliam seu uso e retiram o caráter de unicidade da produção visual do XIX, ao mesmo tempo em que lhe mantêm o mistério, como ressalta Rouillé: "*o ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados. O fotógrafo não é o autor de um trabalho minucioso, e sim o espectador da aparição autônoma e mágica de uma imagem química*". <sup>ix</sup>

O daguerreótipo chega ao Brasil, em 1840, pouco tempo depois de ter sido apresentado na França. Sua chegada foi registrada pelos jornais da Corte:

*"Finalmente passou o daguerreotipo [sic] para ca os mares e a fotografia, que ate agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria, [...]. Hoje de manha teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto e a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. Foi o abade Compte que fez a experiência: e um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa L'Orientale, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem [...] E preciso ver a cousa com seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista".<sup>x</sup>*

A necessidade da experiência visual, ressaltada na crônica, é uma constante no século XIX. Numa sociedade em que grande maioria da população era analfabeta, tal experiência possibilita um novo tipo de conhecimento mais imediato, mais generalizado, ao mesmo tempo em que habilita os grupos sociais a formas de auto-representação até então reservadas a pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato. A demanda social por imagens incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das cópias, facilitar seu processo de produção e retirar-lhes o caráter de relíquia, ainda presente no daguerreótipo. De fato, apesar de sua possível reprodutibilidade, o daguerreótipo ainda aparecia como uma peça única, acondicionada em estojo de luxo, às vezes considerado como uma jóia.

Portanto, desenvolvimento técnico, conquista de novos mercados consumidores e paisagens exóticas foram ingredientes importantes para os novos usos e funções da imagem, notadamente a fotográfica, no século XIX. Atuando nessa direção, os fotógrafos paisagistas contribuíram para corroborar a imagem delineada pelos paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas. Ou seja, enquadrando o Brasil a partir de esquemas pictóricos já dados, mais uma vez a paisagem é fundada e criada, e o olhar educado a admirá-la de uma certa maneira.

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas, daí a utilização de chapas de grande formato serem as mais adequadas a esse tipo de fotografia, por produzirem um resultado próximo às vistas e panoramas pintados. Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro que atuou na Corte a partir da década de 1870, especializou-se em vistas, chegando mesmo a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Brandon, próprio para vistas panorâmicas.



Foto 3: Paisagem da cidade do Rio de Janeiro - Entrada da Baía da Guanabara, Marc Ferrez, albúmen, 10,1 x 17,2 cm, c.1885. In: Vasquez, Pedro. Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p.95.

Entretanto, é importante perceber que a fotografia de vistas, mesmo com apoio nos cânones da pintura, desenvolve uma linguagem própria, na qual a nitidez e a distribuição clara dos planos é a marca fundamental. Uma estética cuja função primordial é a de transmitir mensagens que engendrem um sentido, distinto daquele produzido pelas pinturas, aquarelas e desenhos. Como bem avalia Solange Ferraz de Lima, a fotografia abstrai o tempo e reordena elementos do real na síntese da imagem. Ao escolher temas variados e isolados entre si para compor as vistas, tais imagens eliminam as relações sociais, justapondo-se numa colagem do real, em que o progresso se equivale pelo que aparenta, não pela realidade<sup>xi</sup>. Guardando tal perspectiva, a fotografia brasileira no século XIX teve como espaço de excelência para a sua divulgação as exposições universais. A participação do Brasil em tais eventos também contribuiu para a criação de uma imagem de Império.

A *mise-en-scène* do espetáculo futurista, proposto pelas exposições universais, tinha na fotografia seu melhor adereço, concebida como fruto da criatividade a serviço do desenvolvimento e progresso humano. Através dela poderiam ser expostos, sem maiores esforços, os recursos naturais e os frutos do trabalho mecanizado, temáticas fundamentais às “vitrines do progresso”<sup>xii</sup>.

A partir de 1862 a fotografia participa das exposições universais, como meio de comunicar as riquezas e a vastidão do território. Treinados na retórica do discurso civilizatório, os emissários do Brasil nas exposições universais esforçam-se por projetar uma imagem de Brasil mais próxima dos países do norte do que de seus vizinhos do cone sul<sup>xiii</sup>. Entretanto, a presença do Império fazia-se notar por aquilo que tinha de exótico, de original, de diferente, segundo a lógica que presidia já as descrições dos viajantes anos antes.

No entanto, a fotografia brasileira foi amplamente premiada em diferentes exposições, e tais premiações figuravam no verso dos retratos dos fotógrafos da Corte, como marca de distinção e qualidade de seus serviços. Uma publicidade desnecessária para atrair clientes, pois o retrato fotográfico na década de 1860 já se tornava um verdadeiro modismo, com clientela consolidada na Corte do Rio de Janeiro. Aliás, o século XIX, à parte de todo o fascínio causado pelas vistas estereoscópicas<sup>xiv</sup>, foi dominado pelo império do retrato.

### **Entre poses e olhares: o retrato fotográfico na cultura visual oitocentista.**

A pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica no século XIX, pois através dela combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica, a idéia de *performance*, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social que muitas vezes não lhe compete e à possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo, do trem a vapor, enfim, a um tempo que tem como diversão antever o futuro. A fotografia, principalmente o retrato fotográfico, com toda a sua possibilidade de encenação, inventa uma memória para ser perenizada, eternizando-se na emulsão fotográfica uma vontade de ser, algumas vezes risível, mas na maior parte, crível. Uma imagem

capaz de criar uma representação ideal para ser lembrada no futuro, nos álbuns de família, guardiões das tradições, inventadas ou não.



Foto 4: Capa do álbum de fotografias da Família Aguiar Vallim, coleção LABHOI.



Foto 5: Página do álbum de fotografias da Família Aguiar Vallim, coleção LABHOI.

No Brasil a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para fornecer-nos molduras para nossas próprias imagens. Rapidamente fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência profissional existente em seus países, invadiram a Corte, integrando-se ao cotidiano da cidade, juntamente com as modistas, os cabeleireiros, os joalheiros, entre outros agentes dos modos de vida ocidentais.

No entanto, o retrato fotográfico, como bem coloca Gisele Freund <sup>xv</sup>, democratiza a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos, como também a ampliação do número de fotógrafos itinerantes, ao longo do segundo reinado, amplia o mercado consumidor configurando uma clientela cada vez mais heterogênea. Já não é raro, em fins do século XIX, encontrar-se fotografias de ex-escravos, como também de um número cada vez maior de imigrantes pobres que se utilizam da fotografia como um meio de construir a sua própria posteridade.





Foto 6: Retrato de casal sem identificação, Militão Augusto de Azevedo (SP), carte-de-visite, c. 1879. In: Kossoy, B.& Carneiro, M.I. O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX, São Paulo : Edusp, 1994, estampa 65.



Foto 7: Retrato de mulheres negras, autor desconhecido, carte-de-visite, s.d., In: Kossoy, B.& Carneiro, M.I. O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX, São Paulo : Edusp, 1994, estampa 67.



Foto 8: Família de imigrantes libaneses, Ellias Allam & C.(RJ), 11,5 x 16,5 cm, albúmen, c. 1900. Coleção Ana Maria Mauad.



Foto 9: Casal de imigrantes libaneses, Ellias Allam & C.(RJ), 11,5 x 16,5cm, albúmen, c. 1900. Coleção Ana Maria Mauad.



Foto 10: Retrato individual de filho de imigrante libanês, Ellias Allam & C.(RJ), 9,5 x 13,5 cm, albúmen, c. 1900. Coleção Ana Maria Mauad.

Em 1890 a já então Capital Federal tinha mais de 30 fotógrafos com endereço fixo, e um trabalhador já podia tirar uma foto a baixo custo, no centro da cidade. Quarenta anos antes a situação era outra, como demonstra o quadro a seguir:

Ano	Retratistas	Oficinas fotográficas/fotógrafos	Casas que vendem material fotográfico
1847	19	3	-
1852	19	3	-
1853	21	3	-
1854	22	5	-
1855	23	7	1
1856	20	11	2
1857	25	13	2
1858	24	10	3
1860	29	14	3
1861	25	17	3
1862	27	20	3
1864	15	30	3
1865	20	36	3
1866	11	30	4
1867	12	36	4
1868	15	30	6
1869	22	36	6
1870	23	38	6
1871	20	24	4
1872	23	25	4
1873	24	26	4

1874	11	21	3
1875	18	25	3
1877	18	28	3
1878	11	22	3
1879	15	17	5
1880	18	21	5
1881	22	24	5
1882	26	27	5
1883	23	21	3
1884	27	22	3
1885	28	25	3
1886	27	21	3
1887	34	31	3
1888	39	34	4

Fonte: Almanaque mercantil administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro, RJ, Laemmert.

Como pode ser acompanhado pela tabela acima, somente na década de 1850 o setor fotográfico começa a crescer, inclusive e a partir de 1854 aparece, no Almanaque Laemmert, a rubrica de *officinas photographicas* e em 1866 a de *photographos*. Fotógrafos que inventam de tudo para driblar a concorrência que crescia dia a dia, pois muitos dos profissionais além de tirar retratos em vários processos e fotografias de vistas, vender instrumentos para tal atividade, também ensinavam a fotografar:

*"Retratos - Photographicos coloridos. Chapas a Electrotypo - Francisco Napoleão Bantz, retratista. Rua da Preguiça, n 11, 1 andar - Na galeria photographica do artista, acharão apreciadores das Bellas Artes, por preços cômodos, uma linda coleção de objetos de jóias muito variados, para colocar retratos, que recebem pelo vapor inglez. Tiram-se retratos com chapas de electrotypo com vista do Porto de Bonfim ou sem ella,*

*afiançando a perfeição e a duração dos retratos, que só agradando se entregarão: convida-se aos senhores e senhoras para verem a coleção de retratos, mesmo independente de se retratarem. Ensina a tirar retratos e tem instrumentos para vender".<sup>xvi</sup>*

O tempo da pose ia diminuindo: dos cinco minutos iniciais já era possível "daguerreotipar-se", em 1846, em um minuto, como anunciava Francisco Bautz, pintor, ao iniciar sua nova especialidade. No entanto a *mise-en-scene* do retrato adquiria novos atributos, principalmente ligados ao fundo e aos adereços de acompanhamento. Nesta encenação evidenciava-se o papel do cliente como ator na performance, e do fotógrafo como aquele que dirige a ação: "*J.F.A. Carneiro, de volta de sua viagem a Europa, onde adquiriu novos conhecimentos, acha-se de novo a testa de seu estabelecimento e espera que o publico continuara a dispensar-lhe coadjuvação*".<sup>xvii</sup>

Qual o tipo de conhecimento que detinha o fotógrafo, que podia ser aprendido à custa de iniciação e de constante atualização? Os anúncios respondem a essa pergunta, apontando um duplo caminho que marca os usos e funções da fotografia no século XIX: ora como arte, ora como ciência.

A fotografia é arte quando produz a beleza e controla as técnicas próprias da pintura, produzindo um resultado híbrido, amplamente criticado pela estética da época: a fotopintura, mas que no Brasil teve um grande publico. O anúncio garantia: "*Retratos em porcelana 5\$000 a dúzia. Trabalho de primeira ordem. O proprietário deste importante estabelecimento encarrega-se de qualquer trabalho fotografico com maior perfeição possível, pintura a óleo, crayon ou reproduções de qualquer retrato, assim como qualquer trabalho fora de casa ou de pessoas fallecidas. Carlos Alberto 41 sete de setembro 41*".<sup>xviii</sup>

A fotopintura fornecia um ar aristocrático à fotografia, aproximando-a dos quadros pintados a óleo, principalmente porque oferecia variedade de tamanho, inclusive retratos em tamanho natural, e coloridos, atributo interdito à fotografia do período que, apesar de algumas tentativas esparsas na Inglaterra e na França, ainda era exclusivamente em preto-e-branco. A idéia de tirar uma fotografia e depois colorizá-la causou forte reação nos meios da pintura acadêmica, como fica claro na seqüência de artigos publicados na Revista Ilustrada, em 1889:

*"Photographias coloridas! Quem por aqui não viu pequenas telas brilhantemente emolduradas e nas quais ha umas pinturas finas, finíssimas - sobre um desenho quasi sempre muito justo e correto? Pois - saibam-no todos - cada quadrinho desses, três importantes fraudes representa: uma, feita ao quadro original, outra aos nossos pintores, e a ultima ao prosaico comprador".<sup>xix</sup>*

Para o cronista a primeira fraude é a de falsificação, pois a fotografia pintada não seria pintura, mas o seu simulacro, por empobrecer e deturpar os detalhes tão difíceis de ser conquistados numa boa tela, "*vai dando aquilo tudo um collorido igual a piegas, aqui empobrecendo e deturpando o claroescuro, alli suprimindo os detalhes difficeis por eles julgados desnecessários*"<sup>xx</sup>. Já a segunda fraude diz respeito a concorrência que estes falsos pintores fazem aos verdadeiros, "*affecta e fere fundo o trabalho honrado de nossos pintores, e por forca d'isso, o desenvolvimento e expansão d'um tão necessário e culto ramo das bellas-artes*".<sup>xxi</sup>

Tal concorrência era realmente nociva, principalmente se tivermos em conta os números da tabela acima, sendo que os retratistas ora ampliam, ora diminuem seus serviços, proporcionalmente à expansão da atividade fotográfica profissional. Em 1870, quando foram anunciados, no Almanaque Laemmert, 38 fotógrafos atuando na Corte, com endereço fixo, o número de retratistas havia diminuído para 23, recuperando seu prestígio na década de oitenta, mas por essa época muitos fotógrafos se anunciavam também como retratistas, falseando, em certa medida, a recuperação da atividade de pintor profissional. Inclusive alguns retratistas, como medida de sobrevivência, diversificavam suas atividades, mantendo-se na rubrica de retratistas, como é o caso do "*Acropolio - grande estabelecimento de Bellas Artes - 28 Rua da Constituição 28*", que anunciava no ano de 1883, no Laemmert, "*retratos a óleo, lápis e lithographados, composições históricas e profanas. Paisagens em todos os gêneros, restaurações, molduras, passe-partout, etc.*"

Enfim, a última fraude apontada pelo cronista diz respeito ao fato de o cliente comprar "*gato por lebre*", mas na sua opinião "*o que esta fraude representa e um merecido castigo da insensatez de quem prefere ter na sua galeria - a um quadro original, ou, mesmo a uma boa gravura - uma cópia de tal natureza, uma photographia colorida*".<sup>xxii</sup>

Outros fotógrafos, mesmo exercendo a fotopintura - como é o caso de Joaquim Insley Pacheco, *photographista* da Augusta Casa Imperial -, preferem, em seus anúncios, ressaltar o caráter científico da técnica fotográfica, enfatizando, através da descrição detalhada dos procedimentos adotados, o acesso a um conhecimento especial, incomum e moderno:

*"O bem conhecido e conceituado estabelecimento de retratos sobre vidros pelo sistema ambrotypo pertencente a Joaquim Insley Pacheco, continua sob sua direção a disposição e exame do respeitável publico fluminense, na rua do Ouvidor n 40. A aceitação benigna e ilustrada que tem tido e continua a ter este estabelecimento, o que se comprova pela numerosa afluência de pessoas[...] A manipulação apurada e exata das substancias chemicas, segundo as descobertas e processos mais adiantados da época atual, o cuidado em ter traços e cores indeléveis ao mesmo tempo, os systemas de lentes mais bem preparados e convenientemente combinados, a applicação racional das leis scientificas da óptica moderna, a gradação perfeita da luz deste bello ceo brasilleiro, e o aproveitamento de seus melhores efeitos; a boa determinação do claro-escuro, e o aperfeiçoamento da vista pelo estudo do desenho e perspectiva, puzerao o diretor do primeiro estabelecimento de ambrotypo do Rio de Janeiro em estado de atrahir atenção publica para suas ricas galerias de quadros[...] todas as pessoas que o obsequiarem, indo alli fazer retratar a si ou a seus mais caros objetos de afeição, ao verem a perfeição, a belleza e a fidelidade que suas formas são impressas sobre vidro sobre puros raios de luz, indicarão as suas amizades a procurarem esta casa". <sup>xxiii</sup>*

Idéias interessantes estão contidas nesse anúncio. A ciência produz a beleza, através da captação precisa da realidade, uma hiper-realidade, que conta, para sua criação, com a mão do fotógrafo, controlando a natureza, a própria natureza responsável pelos puros raios de luz que sensibilizam a chapa. O fotógrafo é o alquimista moderno que manipula humores de composição certa, combinando física e química na criação de uma beleza renovada pela técnica. Um novo tipo de artista para um tempo de tecnificação e massificação das representações sociais.

Como já foi dito, muitos fotógrafos vendiam em suas oficinas material fotográfico, entretanto, com a ampliação do campo profissional do fotógrafo, tais atribuições foram sendo aos poucos separadas das oficinas e alocadas em lojas especializadas na importação do material de consumo fotográfico. Tal movimento denota a acelerada industrialização de produtos químicos e da ótica, intimamente relacionados à chamada segunda revolução industrial. Marcas e tipos de lentes já faziam diferença e atraíam clientes. Em grande anúncio ilustrado, a fábrica E & H.T. Anthony e CA, localizada na Broadway, Nova York,

anunciou no Almanaque Laemmert para o ano de 1880: "*A maior fabrica do mundo para importação, exportação e mercados em materiais fotográficos*". Dentre os produtos disponíveis estava a possibilidade do conhecimento ao alcance de todos: "*El Rayo Solar, o melhor manual photographico em lengua espanhola*".

A partir da década de 1870, a concorrência se acirra e os preços das fotografias baixam. A Casa Modelo Carneiro, Silva & Tavares, sucessores de Carneiro & Gaspar, localizados na rua Gonçalves Dias 54, destacava em anúncio de meia página publicado na Gazeta de Notícias de 2/2/1878, suas novidades, técnica, qualidade e preços:

*"Os proprietários deste estabelecimento, sempre solicitados em acompanhar todos os progressos que se realizam na sua arte, tendo feito freqüentes viagens a Europa onde mantêm relações intimas com os mais abalizados professores, participa aos fregueses que acaba de chegar de Paris o seu sócio Sr. Tavares trazendo todas as novidades! Todos os systemas! Todos os melhoramentos! Ultimamente realizados e descobertos. Sendo praxe antiga desta casa entregar ao publico - os melhores retratos e os mais baratos.*

*\* redução de preços:*

*uma dúzia de retratos em cartão de visita, busto ou todo o corpo, todos retocados - 5\$000*

*uma dita de ditos idem esmaltados - 12\$000*

*uma dita de ditos imperiaes, retocados - 15\$000*

*uma dita de ditos idem, esmaltados e retocados - 25\$000*

*uma dita de ditos (portrait-souvenir, enchromotypia, impressão inalterável) - 60\$000"*

Para se ter uma idéia do custo da fotografia nas despesas domésticas, imaginemos uma família hipotética formada por pai, mãe, 4 filhos em idade escolar, todos meninos. O pai é médico, morador em Botafogo, onde aluga uma

casa, com jardins, repuxos, instalações de banho, gás, água corrente, com grande conforto. Os filhos estudam na Escola Francesa, em regime de semi-internato, aos domingos freqüentam as confeitarias na rua do Ouvidor ou, quando o tempo apraz, tomam um bonde para o Jardim Botânico, onde almoçam no Ao Chalet restaurante campestre, com entrada de frente para o Jardim Botânico. O casal não perde os espetáculos no Imperial Teatro D. Pedro II., as óperas ou os bailados. O pai, devido à localização de seu consultório num sobrado próximo à Travessa do Ouvidor, almoça todos os dias no Grande Hotel Chinez. Como apreciam o conforto e a boa mesa, têm uma cozinheira de forno, fogão e doceira e um moleque de 16 anos para servir de copeiro e pagem. O cardápio cotidiano é composto por arroz, feijão, farinha de surubi, lombo, banha, cebolas, manteiga superior, café, açúcar, biscoito e por licores e vinho de Bordeaux. No guarda roupa da família encontram-se fraques, calças de casimira, camisas de linho, vestidos finos da "Notre Dame de Paris" e indumentária infantil. A senhora freqüenta o cabeleireiro e o senhor o barbeiro, assiduamente. Por fim, registram periodicamente a imagem da família no atelier do senhor Christiano Jr., situado na rua da Quitanda 45, especialista em *timbres-poste*, modalidade fotográfica muito em moda na Europa, própria para finalidades familiares, tais como: "*cartões de visita, de boas festas, de casamento, ou ainda como adorno para se colocar no alto da margem de uma carta para amigos e parentes*".<sup>xxiv</sup>

O seguinte quadro demonstrativo pode ser um indicativo dos ganhos e gastos desta família, com dados levantados para as décadas de 1870/80:

Salário	Em torno de 2:000\$
Gastos com moradia	Nas condições descritas 90\$, mais modesta 25\$.
Gastos com diversão	Lanche na confeitaria Braço de Ouro, composto por patês de <i>veau et jambom</i> , empadas de peixe, palmito, camarões e galinha e limonada ou água gasosa: 1\$120 a 1\$620. Refeição no Ao Chalet restaurante campestre: almoço 1\$500, jantar



	<p>2\$000. Camarotes no Imperial Teatro D.Pedro II, para assistir à representação do bailado “O excelsior” 60\$000, varandas e cadeiras 10\$000, gerais e galerias 5\$000. Em teatros e espetáculos mais populares a entrada diminuía para 1\$000 na geral</p>
Gastos com educação	<p>Colégio Francez para meninos: pensionistas por trimestre 120\$000; meio pensionistas 60\$000; externos 24\$000; cobrando-se por fora aulas de língua, desenho, música e latim; os preços tinham uma variação de 30% entre os estabelecimentos.</p>
Gastos com alimentação	<p>Língua de salmoura, 180 réis; carne seca, 3\$ a 5\$ a arroba; toucinho 260 a 320 réis; lombo e banha, 300 a libra; feijão 1\$200 a quarta (18 litros); farinha de Surubi, 1\$300; de Magé, 800 réis; dita grossa, 600 réis; cebolas grandes 440 réis a réstia. A manteiga superior: de 320 a 1\$800 a libra; açúcar 180, dito mascavo 120 réis; latas de biscoito, 800 réis; ditas de lingüiça fina, 1\$200; ancoretas com azeitonas novas, 1\$400 e lata de lombo, 400 réis. Licores superfinos 1\$500 garrafa de meio-litro. O café custa 1\$000 o quilo, ou 800 réis. A carne é vendida a 500 réis e uma lata de conserva de abacaxi vale 3\$000. O vinho Bordeaux é vendido a cesta com 25 garrafas a 9\$ e 10\$. O Grande Hotel Chinez, próximo à Travessa do Ouvidor, serve almoço com vinho a 1\$ reis e sem vinho a \$600. Na praia de Botafogo o Hotel Santana serve almoço com vinho a 1\$ e jantar a 2\$ mil-réis.</p>
Gastos com transporte	<p>A passagem de bonde variava de 200 réis a 500, dependendo do percurso; a passagem das barcas para Niterói valia 200 réis, considerada por um viajante do final do século XIX como o que havia de mais barato na cidade.</p>

Gastos com indumentária e toalete	Fraque de pano fino: 20\$ a 40\$; calças de casimira preta: 8\$ a 18\$; seis camisas de puro linho: 18\$000. Sapatos 2\$ a 15\$. Penteados 5\$000, 11 coques 12\$ a 25\$, barba \$200, corte de cabelo \$300.
Gastos com empregados domésticos	Preço dos escravos domésticos: carpinteiro, lustrador, 22 anos: 1:500\$; um moleque de 16 anos copeiro e pagem: 1:600\$; um preto cozinheiro: 1:200\$, uma cozinheira de forno e fogão e doceira 1:200\$
Gastos com representação	100 retratos timbres-poste por 20\$000

Comparativamente uma dúzia dos já anunciados e tão afamados retratos em porcelana saía pelo mesmo preço de uma lata de conserva de abacaxi, e mais caro do que um sapato simples <sup>xxv</sup>. Calcula-se, a partir de tal amostragem, que os gastos com fotografia não pesavam no custo orçamentário de uma família urbana do século XIX, principalmente porque as idas ao fotógrafos não eram tão assíduas, talvez uma ou duas vezes por ano, ou em ocasiões especiais.

No entanto, nenhuma outra família gastou tanto com fotografia quanto a família Imperial. Como se pode ver até hoje em produtos britânicos, holandeses, suecos, uma das formas de driblar a concorrência, ao mesmo tempo em que se garantia uma clientela de distinção, consistia em indicar as honrarias, graças e titulações ao lado do nome do fotógrafo, principalmente se este tivesse sido honrado com a possibilidade de se tornar fotógrafo da Casa Imperial. Era comum nos anúncios de fotógrafos ou de oficinas fotográficas tais titulações virem impressas através de símbolos gráficos, já que as colunas do Almanaque Laemmert eram pequenas para grandes descrições. Quando o fotógrafo possuía já uma clientela formada, ou queria anunciar alguma novidade especial, colocava o seu reclame na seção de notabilidades desse almanaque. As premiações nas exposições de belas-artes, nacionais ou internacionais, também garantiam um aumento na clientela. Tanto no caso das premiações como das titulações, além

de aparecerem nos anúncios, eram colocadas no verso dos retratos, que possuíam uma iconografia bem rica e peculiar. Se na imagem ficava registrada a invenção mágica de um cotidiano de fachada, o verso desta era o espaço por excelência para o fotógrafo reinventar seus atributos profissionais através de signos de distinção e qualificação, tais como: frisos dourados, desenhos em bico de pena do aparato técnico, moedas, medalhas e brasões, anjos, flores, paisagens da cidade etc.



Foto 11: Retrato infantil (frente), Carneiro e Tavares (RJ), carte-de-visite, c. 1865, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.



Fotos 12: Retrato infantil (verso), Carneiro e Tavares (RJ), carte-de-visite, c. 1865, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.



Foto 13: Retrato masculino (frente), J.F. Guimarães (RJ), carte-de-visite c. 1867, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.



Foto 14: Retrato masculino (verso), J.F. Guimarães (RJ), carte-de-visite c. 1867, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.



Foto 15: Retrato masculino (frente), Carneiro e Gaspar (RJ), carte-de-visite c. 1865, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.



Foto 16: Retrato masculino (verso), Carneiro e Gaspar (RJ), carte-de-visite c. 1865, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

D. Pedro II. é sempre lembrado nos livros de história da fotografia como um dos grandes incentivadores de tal atividade. Gilberto Ferrez relata, em seu livro **A fotografia no Brasil**, que o imperador, com apenas quatorze anos de idade, na época em que o daguerreótipo chegou ao Brasil, ficou tão entusiasmado com a invenção que, “*em março de 1840, adquiriu um aparelho por 250 mil reis, tornando-se provavelmente o primeiro brasileiro a fazer daguerreótipos*”.<sup>xxvi</sup>

Depois de dado o primeiro passo, a fotografia entrou no cotidiano da família imperial, como demonstram as fotografias dispersas em diferentes coleções, nas quais fica patente a sua familiaridade com a câmera fotográfica.

Além da família imperial, a clientela dos estúdios era formada pela classe senhorial, dona de terras e homens, que sempre que vinha à Corte se deixava retratar, como veremos adiante, e pela população urbana, enriquecida pelo comércio e pelos serviços prestados à elite imperial. Os serviços mais comuns de fotografia, prestados pelos estúdios, eram os retratos *carte-de-visite* (6 x 9 cm), utilizados para enviar como lembrança e compor álbuns para serem expostos nas mesas das salas de estar. Raramente surgiam serviços como o encomendado pelos Barões de Nova Friburgo, que contrataram Manoel Bachieri, fotógrafo italiano estabelecido na Corte, para documentar a construção de seu palácio. Pelo serviço de fotografia o Barão pagou a quantia bastante significativa de 80 mil réis.<sup>xxvii</sup>

Devido aos limites de tempo e de luminosidade para a fixação das chapas, poucas são as fotografias tiradas no interior das casas. Estas só aparecem na década de 1880 e deixam entrever o cotidiano e o bem-estar das famílias abastadas do século XIX. Marc Ferrez é responsável por belas fotos da família imperial que, mesmo posadas, denotam uma descontração e o hábito de ter a fotografia dentro do seu dia-a-dia. Em imagens nítidas, com sombras e boa definição, emerge do passado o gabinete particular de D. Pedro II, com seus livros, armários e acessórios diversos; a cena serena da princesa Isabel tocando piano em companhia da Baronesa de Muritiba, no palácio de Laranjeiras; o bucólico passeio de charrete, puxada por um carneiro, dos filhos da princesa

Isabel e do conde d'Eu; e a intimidade da condessa de Barral abraçando os filhos da princesa Isabel, como registrado na *carte-de-visite*.<sup>xxviii</sup>

Em geral, a profissão de fotógrafo não garantia um orçamento regular; muitos possuíam ocupações paralelas, tais como pintores, relojoeiros, dentistas, negociantes e até mesmo mágicos. Manoel Maria de Paula Ramos, um fotógrafo que viajou por toda a região do Vale do Paraíba, fotografando os fazendeiros e suas famílias, anunciava-se no Almanaque Laemmert, não como fotógrafo mas como dentista, sua ocupação regular.

No ano de 1870 atuavam na Corte, com endereço fixo e anúncio no Almanaque Laemmert, 38 fotógrafos. Nos seus anúncios ofereciam serviços diversos e indicavam o endereço, que dependendo da rua já era a garantia de distinção. Concentravam-se basicamente no centro da cidade nas ruas: Ouvidor, Quitanda, Hospício, Ourives, Rosário, Gonçalves Dias, Alfândega, Carioca, Sete de Setembro, S. José, Direita, D. Pedro, entre outras, sendo a ênfase na rua do Ouvidor. Da janela do segundo andar do sobrado, na Ouvidor, onde o estúdio de Insley Pacheco situava-se, seu cliente mirava para dentro e escolhia a melhor cena e pose para compor a ambientação de sua imagem, e para fora para avaliar qual o caminho a seguir.

Freqüentar o atelier fotográfico faz parte de um conjunto de códigos de comportamento que iguala o habitante da Corte do Rio de Janeiro ao morador de Paris e a rua do Ouvidor ao Boulevard des Italiens, integrando a cidade nos grandes circuitos da civilização ocidental. Em 1816, a ópera **O barbeiro de Sevilha** estréia em Roma; cinco anos depois já era encenada no São João, no Rio de Janeiro, no mesmo ano de **D. Giovanni** de Mozart, fatos indicativos da inserção da cidade do Rio de Janeiro no circuito cultural internacional. Neste sentido, freqüentar o atelier fotográfico, deixando sua imagem fixada no papel ou na porcelana, fazia parte do mesmo ritual de flunar pela Rua do Ouvidor, consumir massas quentes e apetitosas na Confeitaria Castelões, ir ao Café do Rio, para saber sobre o último gabinete imperial a cair, morar em Botafogo, freqüentar os saraus no salão dos Haritoff, ou as festas no palácio do Conde d'Eu e da Princesa Isabel, a *soirée* no Cassino Fluminense, ou os espetáculos no Imperial Teatro D. Pedro II e, todo verão, subir para Petrópolis juntamente

com a família imperial para passar a “estação calma”. Componentes da sociabilidade oitocentista, cujo circuito social dos *Salões* tinha como atrizes principais as *Damas* do Segundo Reinado. <sup>xxix</sup>

### O Outro que me fita: a construção da representação do escravo e da escravidão na cultura visual oitocentista

A escravidão presente no cotidiano das relações sociais não passou despercebida pelas lentes dos fotógrafos do segundo Império <sup>xxx</sup>. Alguns fotógrafos produziram imagens de escravos dentro e fora de seus ateliês. Christiano Jr. anunciava no Almanaque Laemmert de 1866: “*variada coleção de costumes e typos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa*”. Produziu uma variada coleção de *carte-de-visite*, na qual os escravos apareciam em atividades cotidianas, encenadas no estúdio do fotógrafo, em outras posavam em trajes bem cuidados, as mulheres com turbantes e os homens de terno, mas todos sempre descalços. A escravidão era delineada, neste caso, pela estética do exótico. Em outros, o ângulo focado era o das relações inter-raciais, ou como se costumava dizer, dos costumes.

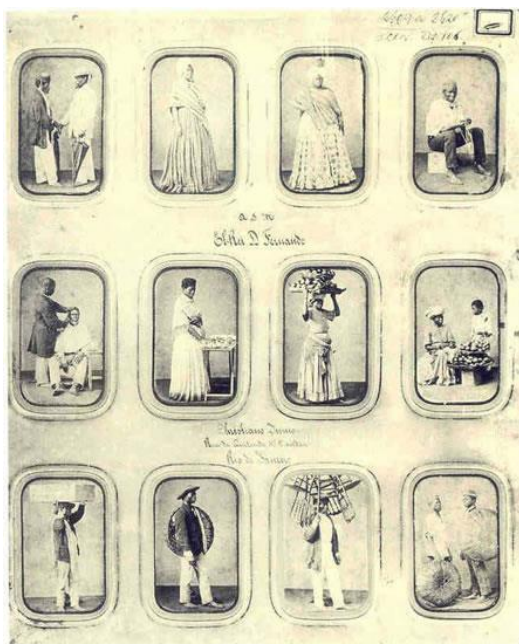


Foto 17: Conjunto de cartes-de-visite produzido pelo Fotógrafo Christiano Jr. para presentear El-Rei D. Fernando, c. 1865, pertencente ao Museu Histórico Nacional.

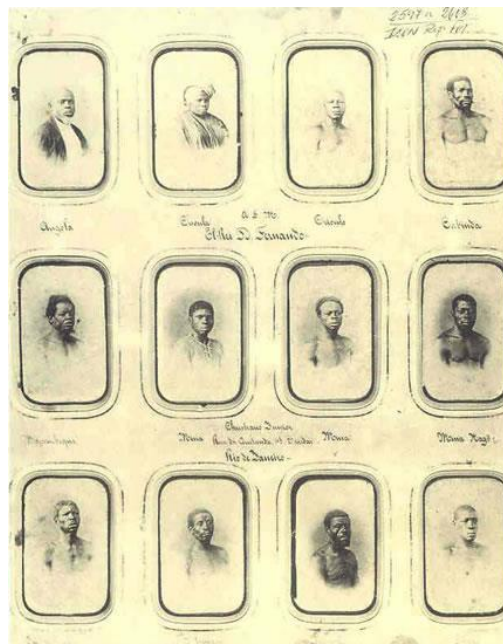


Foto 18: Conjunto de cartes-de-visite produzido pelo Fotógrafo Christiano Jr. para presentear El-Rei D. Fernando, c. 1865, pertencente ao Museu Histórico Nacional.

A casa de George Leuzinger, com sua “*officina especial e melhores instrumentos ingleses para paisagens, panoramas, stereoscopus (sic) e costumes*”, foi responsável por preciosas imagens em que o cotidiano tanto era recriado no estúdio quanto captado no detalhe dos amplos panoramas. O primeiro caso é exemplificado por uma série de seis *cartes-de-visite* que registram o trabalho dos ambulantes, majoritariamente negras vendedoras de frutas, doces e fazendas, sendo que uma delas traz pendurada, às costas, uma criança negra de colo, indicando o hábito e a possibilidade de se manter o filho perto mesmo durante o trabalho <sup>xxxii</sup>. Já no segundo caso, o registro é casual: na fotografia do casario da Lapa, surgem os lençóis estendidos no gramado ou pendurados nos varais, indicando a atividade das lavadeiras. <sup>xxxii</sup>

Victor Frond, para o álbum **Brasil pitoresco**, litografou fotografias através das quais o trabalho escravo na rotina das fazendas de café e açúcar tornou-se tema conhecido internacionalmente. Marc Ferrez também registrou o trabalho escravo nas fazendas de café. Numa das fotos, em imagem nítida, definida e detalhada, o grupo de negros vindos do campo posa, ao ar livre, para o fotógrafo, não lhe evitam o olhar, miram direto para a objetiva, encarando o fotógrafo, como se quisessem fazer a imagem falar. Em outra o quadro é mais perfeito, pois ao retratar o trabalho de secagem do café registra a convivência cotidiana das crianças brancas e negras, nas brincadeiras, e o hábito de ter crianças perto mesmo durante o trabalho. <sup>xxxiii</sup>

Nas fotografias, tiradas no Recife, a ama-de-leite aparece com a criança refestelada em seus braços; a ama sentada com os braços apoiados, elegantemente vestida com uma medalha no pescoço, é fotografada com o menino a seu lado, de pé, recostado em seu ombro, ternamente lhe abraçando o braço <sup>xxxiv</sup>; o negro idoso, de fraque, colete, gravata borboleta, bengala e cartola, posa sentado e cansado por toda uma vida sem ser dono da própria vida.





Foto 19: Retrato sem identificação, Alberto Henschel (PE), carte-de-visite, s.d. In: Kossoy, B.& Carneiro, M.I. O olhar europeu : o negro na iconografia brasileira do século XIX, São Paulo : Edusp, 1994, estampa 64.



Foto 20: Ama-de-leite da família Adolfo Simões Barbosa, Eugênia e Maurício (PE), carte-de-visite, 1864. In: Kossoy, B.& Carneiro, M.I. O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX, São Paulo : Edusp, 1994, estampa 69.



Foto 21: Menino e escrava doméstica, carte-de-visite c. 1865, Coleção Resgate do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

Em todas estas imagens, o olhar fixo na objetiva, direto para o fotógrafo, mais uma vez querendo dar voz à imagem. Olhares que foram registrados para a posteridade, não como relíquia familiar, mas como signo da desigualdade. Ao mesmo tempo em que a fotografia expunha o modo como era feito o trabalho, suas instalações e a presença cotidiana do escravo na intimidade da casa próximo às crianças, silenciava sobre a violência presente no cotidiano das relações sociais. Sobre esta os anúncios veiculados nos jornais da Corte eram eloquentes. <sup>xxxv</sup>

Nos anúncios de serviços domésticos era comum encontrar-se, juntamente com o aluguel de escravos, para variados serviços, o aluguel de “livres” e “brancos”, casais juntos ou separados, na sua quase totalidade estrangeiros, denotando que o conteúdo da palavra aluguel ligava-se diretamente à oferta de serviços. Tal observação estendida para o caso dos escravos indica que tanto o senhor poderia lucrar alugando o serviço de seu escravo, quanto o próprio escravo poderia oferecer os seus serviços, em caso de alforria, ou compra de liberdade. Concentramos nossa análise nos anúncios de aluguel e venda de negros, no sentido de avaliar a presença destes no

cotidiano doméstico da Corte e a forma como eles eram verbalmente representados. Por oposição às imagens visuais, a descrição verbal do escravo imputa um papel ao negro e tipologiza seus atributos, criando uma representação que descaracteriza a pessoa e sua humanidade ao valorizar o seu caráter de mercadoria e de trabalho potencializado.

Os anúncios, principalmente publicados no “Jornal do Comércio”, localizavam-se nas páginas finais. Os de aluguel de “pessoas” vinham em primeiro lugar, separados das demais mercadorias, já os de venda apareciam misturados às ofertas de outros produtos. Todos possuíam um padrão geral de descrição que guardavam a seguinte lógica:

Aluga-se ou vende-se	Tipo de pessoa (cor, sexo); escravo(a) ou ocupação	Idade e qualidades (fiel, humilde, limpo etc.) acompanhadas do endereço para a negociação
----------------------	--	---

Em torno desse padrão ocorriam algumas variações que demonstram o tratamento dado ao negro pela sociedade oitocentista, no espaço urbano. Em relação à cor, eram comuns as expressões “pardinha” ou “negrinha”: *“Aluga-se uma pardinha, livre, perfeita engomadeira; [...] Também se aluga uma negrinha, escrava, para andar com crianças e fazer serviço leve de casa”* <sup>xxxvi</sup>. *Anúncios como este desapareceram depois da abolição, neste permaneceram a atribuição da cor, mas com a omissão da cor: “Aluga-se dous rapazes de cor, um bom chacareiro e um copeiro, ambos de conduta afiançada e diligentes[...].”* <sup>xxxvii</sup>

Nem sempre nos anúncios a condição de escravo era explicitada, valorizando, principalmente no caso dos homens, o tipo de serviço prestado. Já em outros, era o caráter de mercadoria o mais valorizado, nestes o escravo era tratado como uma “peça”, não se enunciava nem a ocupação, bastando a referência em se tratar de *“uma preta bonitta”* ou uma *“bela peça”*.

Na sua maioria as ofertas eram de uma só pessoa, entretanto, a incidência de venda e aluguel de casais, famílias, parceiros, mãe e filho e de lotes não era

incomum. No caso dos aluguéis, antes do endereço eram expostas algumas condições, sendo a mais comum, principalmente no caso de mulheres e crianças, a de não poder sair na rua desacompanhado, indicando uma preocupação clara contra roubo e fuga. No rol de trabalhos oferecidos os mais comuns eram os de: ama-de-leite (sempre com a especificação da idade do leite e se é primeiro parto ou não); ama-seca; “lidar” ou “brincar com crianças”; copeiro; cozinheiro; lavadeira; engomadeira; doceira; costureira; mucama; chacareiro; quitandeiro, criado de escritório, ganhador; vendedor; moleque de recados; carregador, trabalhador de roça etc. Indicando que no espaço das cidades o trabalho escravo especializava-se para além da divisão, presente nas fazendas, entre escravos do eito e de dentro.

Os atributos masculinos e femininos se distinguiam pelo tipo de serviço realizado. As mulheres eram sempre bem prendadas, carinhosas com as crianças, sadias, com bons costumes, sem vícios, perfeitas ou insígnas trabalhadoras. Todas qualificações de ternura e intimidade, necessárias ao convívio doméstico e cotidiano, próprias de uma moral burguesa que já se estava disseminando, no Brasil, por esse período. Já os homens eram valorizados pela inteligência, fidelidade, habilidade, esperteza e força. Atributos necessários à vida na rua e nos limites da casa. Acompanhando-se a freqüência de tais anúncios em cinco anos observou-se a seguinte proporção:

	1878	1881	1885	1888	
	jul/set	jan/mar	abr/jun	abr/jun	out/dez
venda*	18,6%	11,7%	1,6%	0,3%	-
aluguel*	120,7%	143,1%	89,5%	68,9%	54,6%

\*Média diária de anúncios

É patente a predominância do aluguel sobre a venda, fato que se explica, principalmente, se levarmos em consideração o valor de venda do escravo e o

aluguel pago pelo serviço mensalmente. Enquanto o aluguel de um “*preto bom cozinheiro*”, saía por 35\$ mensalmente, na década de 1870, o seu valor de compra não ultrapassava 1:200\$.<sup>xxxviii</sup>

Mesmo depois de abolida a escravidão os anúncios de aluguel de negros continuou, apontando para a permanência do trabalho negro no âmbito doméstico. Fato também registrado nas fotografias, posto que nas décadas subseqüentes à abolição era comum o retrato de família, com o pai, a mãe, as irmãs, os irmãos, as crianças e bebês e as negras da casa, geralmente nas extremidades da foto. Ou ainda o registro, já no século XX, da permanência do negro, juntamente com o imigrante branco, nas fazendas de café.



Foto 22: Grupo no armazém de café, Providência, MG, sem identificação do fotógrafo, 17 x 12 cm, colada em encarte de 24,5 x 19,5cm, albúmen, 1924. Coleção Ana Maria Mauad.

### **Visualizando o Império através das fotografias**

O outro lado das aparências de farto consumo de produtos, de grande demanda de serviços e de um alto padrão de riqueza, caracterizadas pela publicidade dos jornais, pela rica encenação fotográfica dos estúdios e pela prodigalidade da paisagem retratada, era evidenciado nas reclamações e

queixumes dos moradores estrangeiros e nas *entre imagens* das fotografias de paisagem.

À primeira vista, o evidente espetáculo de imagens salta aos olhos do observador. Este na condição de espectador as admira, extasia-se com a beleza e o equilíbrio da paisagem desenhada pela própria luz. No entanto, atento ao detalhe, o leitor de imagens visuais, muito mais do que um espectador, é um repórter, um detetive em busca de pistas, indícios, testemunhos indiretos, que elucidem as aparências.

De fato, o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX estava longe de ser uma cidade ordenada nos moldes do modelo civilizatório europeu. Ao contrário, suas ruas eram espaço de trabalho, festas e tradições populares, bem pouco retratadas, mas bem documentadas, devido à própria necessidade do poder imperial de reordenar seus códigos de comportamento e convivência e enquadrá-los em novas formas de representação social.

Um bom exercício é aproximar-se da fotografia, deslocar o foco principal e olhar para onde o fotógrafo olhou, mas não viu. O recurso ao *close-up* permite a ampliação de pequenos detalhes, escondidos entre as imagens; deles surgem a sujeira da cidade, o movimento do mercado, o pregão dos ambulantes, o trânsito dos bondes, as ruas estreitas e sinuosas e as moradias precárias, que já ocupavam os morros, temas das crônicas de Bilac e alvo das picaretas demolidoras do Prefeito Passos, no início do século XX.

A Capital Imperial que nada tinha de metrópole europeia se expressa em imagens ambíguas de cidade colonial. Ora praça de mercado, ora local de moradia e trabalho, ora espaço de *flanerie*. A imagem dos lençóis estendidos por todos os lados do morro de Castelo, da chegada do peixe no mercado, das negras vendendo frutas, das carroças e dos bondes puxados a burro, dão a medida certa da diversidade do Rio. Uma cidade cindida entre o passado colonial, próprio à sua forma física e à sua cultura material, e o futuro, projetado nos planos de urbanização, nas discussões da Câmara e no cenário das exposições. O passado materializa-se no presente das relações sociais do Segundo Reinado, e o futuro antecipa-se através das imagens visuais.

No entanto, as classes populares só figuravam nas fotografias na condição de “*typos humanos*”, objetos de atenção das casas fotográficas para produzir o lado pitoresco da sociedade imperial. A estes estava interdita a construção de sua auto-imagem, possibilidade concedida somente à “boa sociedade”, os donos do olhar imperial, verdadeiros agentes da construção da imagem do Império.

---

<sup>i</sup> Robert Walsh, **Notícias do Brasil**, cit. Sussekind, Flora, **O Brasil não é longe daqui**, SP, 1990, pp.115

<sup>ii</sup> Petrópolis, Museu Imperial, Arquivo da Família imperial, Maço 127, d. 6.300, cit Ferrez, Gilberto, **A fotografia no Brasil 1840-1900**, RJ, 1983, nota 46

<sup>iii</sup> Segala, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond 1857-1861**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, 1998

<sup>iv</sup> Ribeyrolles, Charles. **Brasil pitoresco**, 1º volume, tomos I e II, 1976, p.111

<sup>v</sup> Sussekind, Flora. **O Brasil não é longe daqui**, SP, 1990, pp.39

<sup>vi</sup> Rodrigo Naves, em instigante artigo intitulado: “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”, avalia a busca do artista em criar uma Forma que figure a realidade que o impressiona. Debret, um neoclássico menor, encontra na expressividade da aquarela a melhor forma de figurar o Brasil, um país que foge aos cânones neoclássicos. IN: **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**, SP, 1996 pp. 41-129

<sup>vii</sup> Sobre a descoberta isolada da fotografia no Brasil ver Kossoy, Boris. **Hercules Florence - 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**, 2ed, SP, 1980

<sup>viii</sup> Daguerreótipo: Imagem positiva direta em chapa de cobre, coberta de uma fina camada de prata, cuidadosamente polida e sensibilizada com vapores de iodo. A imagem é revelada com vapores de mercúrio e apresentada em caixilho hermeticamente fechado; esteve muito em voga até a década de 1860, quando foi substituído pela *carte-de visite*.

<sup>ix</sup> Rouillé, A. **L'empire de la photographie**, Paris, 1982, pp. 38-39. cit. Fabris, A., **Usos e funções da fotografia no século XIX**, SP, 1993, p.14.

<sup>x</sup> Jornal do Comércio, 17 de janeiro de 1840

<sup>xi</sup> Lima, Solange Ferraz de, “Circuito social da fotografia: estudo de caso II”, In: Fabris, op. cit.p.79

<sup>xii</sup> Margarida de Souza Neves, “As Vitrines do Progresso”, RJ, PUC - Departamento de História/FINEP, 1986, mimeog.80 pp. e As “Arenas Pacíficas”, IN: **Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura**- 5, RJ, abril 1988, pp.28-42.

<sup>xiii</sup> Turazzi, Maria Inês, **Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**, RJ, 1995, p.17.

<sup>xiv</sup> “Formato extremamente popular no século XIX, sobretudo para vistas e paisagens. Consistia na montagem de um cartão (medindo 9 x 18 cm, aproximadamente) com duas fotografias ligeiramente diferenciadas ( a cena vista pelo olho direito e a cena vista pelo olho esquerdo). Observadas simultaneamente em um visor especial, as duas imagens do cartão formavam uma imagem única, vista em três dimensões, isto é, possuindo relevo e profundidade. As fotografias estereoscópicas eram realizadas com o emprego de uma câmara e duas objetivas e foram produzidas nos vários processos fotográficos da época”. Turazzi, op.cit. p.281

<sup>xv</sup> Freund, Gisele. **Fotografia e sociedade**, Lisboa: Vega, s/d, pp.67-77.

<sup>xvi</sup> **Jornal Correio Mercantil** 22/5/1854

<sup>xvii</sup> **Gazeta de Notícias**, 13/8/1875

<sup>xviii</sup> **Diário de Notícias**, 23/8/1855

<sup>xix</sup> **Revista Ilustrada** 26/10/1889

<sup>xx</sup> Idem

<sup>xxi</sup> **Revista Ilustrada** 2/11/1889

<sup>xxii</sup> **Revista Ilustrada**, idem

<sup>xxiii</sup> **Almanaque Laemmert**, 1858,p. 90

- 
- xxiv **Almanaque Laemmert**, 1866, p.644
- xxv Tal relação foi apresentada por Maria Ines Turazzi, op.cit. p.128, na tabela: *Preços comparativos da Exposição Nacional de 1866*; de acordo com essa amostragem, o valor de uma conserva de abacaxi era de 3\$000 (lata) e o preço do sapato variava ente 5\$000 e 6\$000, o par.
- xxvi Gilberto Ferrez, p.cit. p. 20
- xxvii Cit. por Turazzi, op.cit. p.102.
- xxviii Todas as fotos publicadas no **Fotografia no Brasil**, de Gilberto Ferrez
- xxix Para uma abordagem detalhada do mundanismo oitocentista, vale a pena a leitura de Wanderley Pinho, **Salões e damas do Segundo Reinado**, 3ª ed. SP, Liv. Martins, 1959. Uma perspectiva de como os anos 50 do século XX interpretaram a Corte Imperial brasileira.
- xxx Sobre a imagem do negro na iconografia do século XIX ver o belo trabalho de Kossoy, Boris & Carneiro, M.Ines Tucci, **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**, SP, 1994.
- xxxi Fotos publicadas no livro de Gilberto Ferrez, **A fotografia no Brasil**, p.65
- xxxii Publicada no mesmo livro, p.63
- xxxiii Publicada no mesmo livro, p. 67
- xxxiv Sobre a presença do escravo no interior das famílias, analisada a partir da iconografia e dos relatos produzidos por viajantes estrangeiros, ver: Leite, Miriam Moreira, "Família: Século XIX" In: **Retratos de família**, SP, 1993.
- xxxv As fotos descritas foram publicadas no livro de Boris Kossoy e de Pedro Vasquez
- xxxvi **Jornal do Comércio**, 2/7/1878, p. 5
- xxxvii J.C., 8/10/1888, p.6
- xxxviii J.C., 2/7/1878, p.5 e 23/11/1877

## **Bibliografia Básica**

FABRIS, Anateresa (Org.). **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo : Edusp, 1993.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil: 1840-1900**. Rio de Janeiro : Funarte, 1985.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa : Vega, s/d.

KOSSOY, Boris. **Hércules Florence - 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 2ed, São Paulo : Nobel, 1980.

MAUAD, Ana Maria. "Imagem e auto-imagem do Segundo Império", In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da vida privada - Império: A corte e a modernidade nacional**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p.181-231.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

TURAZZI, Maria Inês. **Poses e Trejeitos** : A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro : Rocco/Funarte, 1995.