



**A IMAGEM DE SI NO RETRATO FOTOGRAFICO *FIN*
DE SIÈCLE:
DE PARIS PARA PORTO ALEGRE**

Jacques Leenhardt*

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

jacques.leenhardt@ehess.fr

RESUMO: A emergência de novas técnicas de reprodução mecânica de imagem abriu caminho para a produção de “imagens de si” em vários álbuns de fotografias em Paris e Porto Alegre. Com este artigo, propomo-nos discutir as relações entre fotografia e retrato “fin de siècle” (na segunda metade do século XIX), em Paris e Porto Alegre, especialmente a produção de “imagens de si” como “representações de si”.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia – Imagens de Si – Representações de si

ABSTRACT: The emergence of new techniques of mechanical image reproduction opened up the path for the production of “self images” in various photographs albums in Paris and Porto Alegre (Brazil). With this article, we intend to discuss the relations between photography and portrait “fin de siècle” (in the second half of the 19th century), in Paris and Porto Alegre, specially the production of “self images” as “self-representations”.

KEYWORDS: Photograph – Self images – Self-representation

Em seu livro **O imaginário da cidade**,¹ Sandra Jatahy Pesavento constrói um duplo paralelo entre as representações literárias do urbano de Paris do século XIX e aquelas que contam sobre Rio de Janeiro e Porto Alegre. Por razões técnicas concernentes à dificuldade de captar imagens instantâneas, as representações fotográficas da cidade, até o último decênio do século XIX, mostram raramente personagens dentro do espaço urbano. Nessa época, esta faculdade de captura instantânea, tão frequentemente explorada pelos Impressionistas, era ainda reservada ao pintor, se excetuamos algumas vistas que mostram bem ao longe os conjuntos de

* Diretor de Estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS/Paris.

¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano (Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre). Porto Alegre: UFRGS, 1999. 398 p.

multidão que se encontram na obra de Marc Ferrez. Também é essencialmente através dos retratos realizados em estúdio que se vê aparecer os diferentes aspectos da dimensão histórica do retrato fotográfico: o comportamento dos corpos diante da objetiva, a encenação de si pelo sujeito e pelo dispositivo do estúdio e, enfim, aquilo que se poderia chamar de “ponto de vista” do fotógrafo. Considerada a novidade do meio fotográfico e, portanto, de sua fragilidade enquanto meio de representação, este “ponto de vista do artista” mantém-se extremamente respeitoso ao código mimético que faz o sucesso da fotografia. Não é ainda frequente ver um fotógrafo brincar com os códigos estéticos de seu *métier*. A ironia, virulenta nas caricaturas da época, não aparecia ainda nas fotografias, que permanecem essencialmente ligadas à “fidelidade reprodutiva”.

Eu gostaria de render homenagem à grande pesquisadora que foi Sandra, que foi também durante mais de 20 anos uma grande amiga, retomando uma comparação à qual ela me havia convidado a trabalhar, sobre o tema do “fim do século em Paris e em Porto Alegre”. Este convite amigável tomou a forma de envio de algumas imagens provenientes de estúdios fotográficos da capital do RGS, que ela reunira com sua equipe de pesquisadores. Foi, assim, um desafio, no qual a história francesa e a história brasileira da fotografia tinham lugar, uma vez que tanto o desenvolvimento desta técnica quanto o desta arte não haviam seguido o mesmo ritmo nem os mesmos caminhos de um e de outro lado do Atlântico.

A história da invenção da fotografia é, antes de tudo, uma história partilhada. Mesmo que a França, pela voz de Arago se tenha, de alguma forma, apropriado de maneira mais sutil – quer dizer, pelo dom generoso que fez à humanidade da descoberta do daguerreótipo em 1839 –, a fotografia é o resultado de um longo e complexo processo que mistura três tipos de preocupações: aquelas das artes figurativas da tradição pictural, aquela da gravura e de sua capacidade de reproduzir e finalmente aquela da química dos produtos foto-sensíveis.

A difusão das diversas descobertas que se instalam ao longo de cerca de cinquenta anos para chegar à etapa clássica da fotografia argêntea foi extremamente rápida em cada um dos seus estágios, o que permitiu a existência de progressos múltiplos e concorrentes, a ponto de, em 1890, existirem na França mais de mil *ateliers*

de retrato fotográfico e de contar com cerca de meio-milhão de pessoas envolvidas no trabalho da fotografia.²

Não se trata de recuar de novo a genealogia detalhada desta invenção que pôs fim ao reinado absoluto da imagem pictórica. Mas há um fato notável que concerne à questão das fronteiras da modernidade: a sorte reservada, na história da fotografia, à invenção feita no Brasil, desde os anos trinta do século XIX por um imigrante francês, Hercules Florence. Trata-se, nada mais nada menos, do que a invenção, autônoma, da fotografia.

O único autor que até hoje, verdadeiramente, destacou o lugar dos trabalhos de Hercule Florence neste processo foi Boris Kossoy em seu livro **Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**.³

Se, como se pode pensar, a fotografia é uma descoberta essencial da modernidade industrial, compreende-se que a sua necessidade tenha permitido que, em diferentes partes do globo, tentativas tenham sido feitas para permitir a apreensão automática das imagens. Permanece a constatação, de que a complexidade do fenômeno e seu pertencimento a muitos campos, como foi sublinhado, tornara necessário o concurso de muitos artistas e homens de ciência para que os primeiros resultados atingissem ao estado de dispositivos técnicos e científicos acabados. Nesta medida, uma descoberta isolada tinha poucas chances de efetuar este complexo percurso.

Não se encontrará, pois, sobre o trabalho de Hercule Florence, senão um fraco eco nas obras clássicas sobre a história da fotografia: três linhas na gigantesca **Nouvelle Histoire de la Photographie**,⁴ uma menção, copiada de forma quase exata, dos trabalhos de Kossoy em uma nota de **Une histoire de la photographie: La collection M+M Auer**,⁵ e, no resto, praticamente nada mais. Dito de outra forma, Hercules Florence não encontrou lugar na história da fotografia, e se pode perfeitamente entender porque. Inventor relegado aos confins do mundo da modernidade industrial, Florence não deixou testemunhos claros da sua capacidade de produzir aquilo que se convencionou chamar de “fotografias”. Sem dúvida nós temos provas de seu *savoir-*

² FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Paris: Ed. Point Seuil, 1974, p. 85.

³ KOSSOY, Boris. **Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1976.

⁴ FRIZOT, Michel. **Nouvelle Histoire de la Photographie, sous la direction**. Paris: Bordas, 1994.

⁵ AUER, Michel. **Une histoire de la photographie: La collection M+M Auer**. Hermance (Suisse), 2003, p. 29.

faire no domínio da reprodução fotográfica dos documentos, indústria da qual ele esperou longo tempo poder retirar os meios de existência. O que faltava aos historiadores eram as fotografias tiradas com a “câmera obscura”, técnica da qual ele explica o processo em suas memórias, mas das quais não se tem o traço material das realizações.

Mas pouco importa a anterioridade a qual Florence pode sem dúvida pretender e à demonstração da qual se empenha a obra de Kossoy. Em compensação, é importante que se compreenda como Florence tenha podido “inventar” a fotografia e, entretanto, cair no esquecimento.

Em seu livro **Photographie et société**, Gisèle Freund marca bem que a invenção da fotografia se deve muito ao desenvolvimento na burguesia francesa e europeia da moda do retrato como expressão da “necessidade de representação de si própria”⁶ a partir da segunda metade do século XVIII. A democratização do retrato aristocrático se fará por etapas, passando no final do século XVIII por uma fase, artesanal ainda, o *physionotrace* de Chrétien, para se desenvolver com o *daguerreotype* – daguerreótipo – e finalmente com o retrato cartão de visitas de Disdéri. É a existência de uma demanda social de representação, aliada ao crescimento da necessidade de reprodução fiel da realidade, da qual o espírito científico e positivo do século XIX é o suporte, o que explica em grande parte a formação de um interesse social pela fotografia. É desta demanda ainda que testemunha o gesto de Arago, visando eliminar desta descoberta as contingências limitadoras dos *brevets* usuais de licença.

A expansão da fotografia no mundo inteiro, e em particular na América Latina, seguirá, igualmente o duplo caminho do retrato e do olhar positivista, investindo, de forma particular nas diferentes formas de paisagem, gênero onde se cruzarão as relações complexas entre a Europa e o continente sul-americano através das múltiplas formas do exotismo e do saber.

Emigrado para o Brasil em 1821, o pintor Hercules Florence seguiu o Conde Langsdorff em suas expedições no interior do país. Se ele se interessa pela **fotografia**, utilizando esta palavra desde 1831, é porque constatou o atraso técnico existente na província de São Paulo em matéria de impressão. É lhe realmente impossível, na pequena cidade de São Carlos onde reside, fazer imprimir gravuras de seus desenhos.

⁶ AUER, Michel. **Une histoire de la photographie**: La collection M+M Auer. Hermance (Suisse), 2003, p. 12.

No estado de carência técnica em que se encontra, Florence procura compensar esta insuficiência inventando uma técnica leve de reprodução, deixando de importar da Europa um material para impressão pesado e custoso.

Pintor habituado ao uso da “camera obscura”, Florence inventará um procedimento de reprodução fotográfica seguindo a mesma lógica de Niépce e Fox-Talbot, mas aparentemente com sucesso, uma vez que disto conseguirá fazer o seu ganha-pão durante um certo tempo. Ele chamará seu processo de reprodução de *polygraphie* (poligrafia). Mas se seu isolamento lhe deu o impulso inicial, e se alguns experimentos felizes lhe permitiram, a ele que não tinha formação em química, resolver com sucesso as questões técnicas que se apresentavam, este Florence, intelectualmente solitário, não chegará nem a difundir nem a aperfeiçoar sua descoberta. Seu isolamento no coração do Brasil o manterá a parte da emulação que fará de Niépce, Daguerre e Fox-Talbot, os inventores célebres da fotografia.

A importante palavra a reter no título da obra de Kossoy não é então “descoberta”, mas sim “isolada”, ou seja, o fato de que ela tenha sido isolada do contexto científico e industrial da modernidade européia. É preciso realmente compreender que esta invenção resultante de tão numerosos ensaios, não tenha reunido na Europa e nos Estados numerosos artistas e cientistas em torno de seu nascedouro senão porque havia uma urgência de que esta invenção fosse feita.

Tudo se passou como se a mecanização geral dos ofícios, que já tinha aniquilado grande parte do artesanato em benefício das produções industriais tivesse procurado tomar conta de um dos últimos setores ainda em mãos dos artesãos: a imagem.

Da mesma maneira, ela se apropriaria da literatura através da invenção da imprensa popular e da difusão de massa do folhetim. Sem dúvida, no domínio da imagem, a gravura tinha já permitido uma certa industrialização, mas ela estava em atraso com relação às exigências de precisão e de eficácia requeridas pela nova expansão científica. Este é, se poderia dizer, todo o contexto científico da revolução industrial que suscita, provoca e acelera a invenção da fotografia da qual Florence está, *a priori*, excluído. Isolado no interior do Brasil, Florence fez uma invenção genial, a *polygraphie* (poligrafia), mas que só serviu de forma eficaz no contexto atrasado de São Carlos. Os testemunhos que nós possuímos de seu trabalho consistem, em efeito, unicamente em aplicações dos princípios do registro fotográfico (*empreinte*

photographique) na reprodução de objetos gráficos. Assim, por não ter de se confrontado com a descoberta e com o “sucesso” das imagens produzidas por Daguerre, que desencadearia a paixão pela fotografia, Florence não se tornará o Blanquart-Evrard – primeiro industrial da impressão fotográfica – que ele sem dúvida teria querido ser.

A fotografia de estúdio constituirá, na verdade, o primeiro produto comercial da nova técnica de reprodução. São estas questões, presentes no espírito de todos os práticos envolvidos, que constituem, em realidade, o meio intelectual e científico no qual as técnicas fotográficas progrediram. O fotógrafo retratista deve criar rapidamente uma clientela na medida em que os equipamentos de estúdio são ainda, até o fim do século XIX, extremamente pesados, em termos de espaço e material. Além disso, os clichés em clódio húmido devem ser revelados imediatamente, o que diminui a mobilidade do fotógrafo e impõe a proximidade do laboratório. Impossível de se deslocar até o cliente. Mesmo o Imperador deve ir até o salão preparado para este fim. Além disso, estes salões de espera que se justapõem aos estúdios propriamente ditos, rapidamente se tornam, em Paris, lugares mundanos, onde se vem estar à noite, graças à luz elétrica que acrescenta ainda um toque de modernidade suplementar, lugares onde se pode fumar um cigarro e discutir política. No México, no efêmero reinado de Maiximiliano, os estúdios de retrato se multiplicam na muito chique rua Plateros.⁷

À proporção em que o retrato se torna um fenômeno social que atrai as camadas de população mais diversas, é preciso que o estúdio esteja na medida de fornecer os acessórios decorativos correspondentes a cada um dos estatutos sociais que possam se apresentar, como dispositivos pintados representando todos os meios físicos da moda: paisagem natural, litoral marítimo, paisagem urbana, interiores ou salões, jardins de inverno ou *bouquets* floridos. A clientela deve poder encontrar os símbolos graças aos quais ela poderá, com a ajuda do fotógrafo, construir esta imagem de si que toma, neste fim de século, uma importância considerável devido ao desenvolvimento da fotografia.

O “caso” Florence nos situa então diretamente no espaço mental das fronteiras da modernidade. Entretanto, não será correto ver, como se faz seguidamente, na existência desta fronteira a marca do atraso do continente latino-americano em relação à

⁷ CASTELLANOS, Alejandro. Espacio y espejo: fotografiar la ciudad de Mexico. In: CANCLINI, Nestor García; CASTELLANOS, Alejandro; MANTECÓN, Ana Rosas. **La Ciudad de los Viajeros. Travesías e imaginarios urbanos**: México, 1940-2000. Mexico: UAM –Iztapalada/ Grijalbo, 1997, p. 44.

Europa, nos domínios cultural e industrial, causado por efeito dos condicionantes negativos da produção de matérias-primas e do mimetismo cultural tão denunciado vigente na colônia. Os progressos da fotografia determinam, mesmo na França, clivagens marcantes entre aqueles que têm um acesso mental, científico e artístico, imediato à nova imagem e aqueles que permanecem ainda excluídos.

Isto se assinala no debate estético que se realiza entre pintores e fotógrafos, nova querela entre Antigos e Modernos que não tem equivalente no meio científico, e é verdadeiro também na distribuição social da aceitação e dos usos da fotografia.

O retrato pode servir aqui de pedra de toque, na medida em que é, em grande parte, em torno dele que se faz o desenvolvimento social e técnico da fotografia. Ele ocupa este lugar remarcável no imaginário social porque ele vem tomar o lugar do retrato pintado, gênero já mult centenário, ligado tradicionalmente à imagem de si da aristocracia e, mais recentemente, da alta burguesia. O retrato fotográfico vai permitir que esta representação reservada aos mais ricos seja democratizada por etapas, se estendendo primeiro à burguesia média e logo às massas urbanas pequeno-burguesas em vias de constituição depois da revolução de 1830 na França.

Daumier captou alguma coisa desta semiótica imaginária das classes e das atitudes em duas caricaturas: **Pose de l'homme de la nature** e **Pose de l'homme civilisé** (1853). Muitos elementos se apresentam de forma contundente logo de saída: o “homem da natureza” não posa só: ele está acompanhado de uma

mulher, provavelmente sua esposa, com aparência e

indumentária manifestamente popular. Ela sorri. Ele não, ao contrário, permanece imobilizado em um mutismo catatônico.



DAUMIER, Honoré. **Pose de l'homme naturel et Pose de l'homme civilisé**. Lithographie de la Série Croquis parisiens, Le Charivari 31/3/1853

A imagem que Daumier dá destes pequenos-burgueses enfrentando o aparelho fotográfico sob o olho irônico de sua mulher, transpira a um mal-estar: a nítida insatisfação que marca o rosto e o comportamento deste homem, da qual a presença de sua “metade” sorridente é o sintoma, sublinhando a que ponto o ritual burguês da auto-representação excede os meios do qual ele dispõe com sua posição social subalterna. Petrificado com a consciência de não possuir a importância social que implica o retrato, ele não pode senão manifestar uma infelicidade rígida e ferida.

Como Balzac, Daumier é mestre na arte de fazer aparecer detalhes sintomáticos. Tudo faz sentido em seus desenhos. A roupa, o assento, a mímica, tudo concorre para a fabricação do significado. Assim, vê-se bem como se opõem, nestes dois desenhos, a cadeira calvinista e rígida de um e a macia *bergère* Louis XV de outro. O colarinho constrangedor como uma armadura de um e o gran decote “artista” do outro.

Mas Daumier é mais fino ainda. Ele coloca seus personagens sob luzes diferentes, o que se nota na posição das sombras que projetam cada um deles. O efeito ideológico procurado é tanto mais patente quanto ele é totalmente inverossímil, pois se sabe que, nos *ateliers* de retratos contemporâneos desta caricatura, a única fonte luminosa vem do sol e, portanto, do exterior. Não, é, então, possível que ela mude aqui de um personagem a outro, e ainda menos do fato que eles nos são mostrados um e outro à contra-luz.

Mas a diabo a semelhança, nós estamos no domínio da caricatura! Assim, o “homem civilizado” banhará em uma luminosidade vantajosa que lhe vem do lado. Isto dará mais relevo a seu rosto e uma psicologia mais interessante. O “Homem da natureza”, ao contrário, é surpreendido nesta frontalidade apresentada pelos criminosos, antecipando a técnica criminologista dos documentos de polícia: face e perfil roubam do rosto sua mobilidade e ao homem sua complexidade, do qual, bem entendido, todos os Bertillon do mundo não tem o que fazer. Esta frontalidade acusadora se repercute sobre a liberdade do movimento deixada à pessoa: o “homem da natureza” é constrangido a colocar suas mãos sobre os joelhos enquanto que o “homem civilizado”, ajudado pelo suporte natural que lhe oferece um móvel ao qual ele se reclina, libera suas mãos uma da outra. Desde então cada uma tem um discurso autônomo, a direita proclamado em seu movimento displicente a singularidade de sua sensibilidade enquanto que com a esquerda, fortemente apoiada sobre sua coxa, se exhibe um caráter decidido.

Com estas duas caricaturas, Daumier destaca perfeitamente o enquadramento social do retrato tal como ele se desenvolve dos anos cinqüenta ao final do século XIX. Ele nos ajuda assim a analisar outras imagens sobre as quais eu gostaria agora de me deter. Se a diferença social se manifesta em Paris face à objetiva do fotógrafo, não há nenhuma razão para que este símbolo da modernidade que é a fotografia não produza os mesmos efeitos diferenciadores em Porto Alegre.

Érico Veríssimo assinala, em sua obra **O retrato**, a importância simbólica com que se reveste, no Brasil do novo espírito republicano, a imagem das novas figuras do poder. Ele detalha assim a história do retrato de Rodrigo Cambará, tornado um médico respeitável, que dá título à obra. Mas na então muito provinciana Santa Fé da ficção, não se trata ainda do retrato fotográfico. O descompasso técnico próprio à modernidade industrial marca aqui também as distâncias. É ao pintor que Rodrigo confia a confecção de sua imagem, acentuando o fato de que para esta classe ascendente, o retrato é a marca de uma entrada na história, de uma eternização de sua existência efêmera. Ele permanecerá quando terão passado os homens e pertence a esta consciência que tem as classes sociais de seu destino histórico. Como diria o pintor, o espanhol D. Pepe, a Rodrigo Cambará: “Todo passará, hijo. Tu padre, tu hermano, tu tia, tus hijos, tu. Pero el Retrato quedará”.⁸

Sem entrar nos detalhes da vida dos estúdios de retratos da capital gaúcha, pode-se imaginar que, como em Paris, os fotógrafos se colocaram a serviço de uma clientela tão diversa nas suas origens sociais como nas suas atitudes frente o retrato. Da vontade de prolongar a vida pela imagem, eis aqui dois testemunhos. Trata-se de dois retratos bem diferentes efetuados em Porto Alegre em torno de 1890.

O primeiro representa uma jovem mulher em roupa de passeio, simples, saia com ornamentos e colete de algodão claro, instalada em uma paisagem ao ar livre, talvez às margens do Guaíba. O exame mais atento mostra, entretanto, que não se trata de uma fotografia tomada em uma paisagem natural, o que teria sido excepcional para a época. A tomada foi feita diante de uma pintura que serve de cenário, como era costume utilizar nos *ateliers* fotográficos para a realização de retratos.

⁸ VERÍSSIMO, Erico. **O tempo e o Vento**: II O retrato. São Paulo: Ed. Globo, 1956, p. 161.

A moça parece descontraída, natural, e se enquadra bem neste fundo paisagístico sobre o qual ela se destaca. Entretanto, a sombrinha que ela tem junto ao



(Anônimo) **Retrato de uma mulher.**

corpo, apoiada sobre seu braço, não parece lhe ser de um manejo muito natural: ela a usa um pouco como um feixe de trigo que ela teria recentemente cortado, dando uma conotação rural à cena. Talvez ela própria não saiba exatamente o que fazer com o que o fotógrafo lhe pôs entre as mãos: ela não está habituada a se proteger dos raios do sol como deixa a entender o tom mate de sua pele, mal coberta sob seu chapéu de palha que talvez não lhe seja também natural. E esta mão que pende desocupada ao longo de sua saia: sua falta de jeito, enternecedora, aumenta o seu charme, mas não faz senão acusar uma natureza muito pouco urbana, inconsciente das poses que é preciso dar ao corpo, quando se trata de aparecer. E

a fotografia é bem a circunstância paradigmática da “aparência social”. A pose fotográfica é a arte, por excelência, das aparências, das quais esta mocinha não aprendeu ainda as leis. Entretanto, ela não se sente constrangida como o “homem da natureza” caricaturado por Daumier. Sente-se aqui a diferença entre uma situação, propriamente parisiense, onde a inferioridade social inibe toda a naturalidade e o retrato desta moça. No primeiro caso, o retrato do homem exterioriza a frustração e produz o desconforto sobre o qual Daumier ironiza. Se reencontrará este mesmo clima mais tarde nas fotografias de August Sander, mas sem esta dimensão irônica.

Pelo contrário, a jovem retratada, por seu lado, se mostra muito à vontade, mesmo em uma situação perfeitamente artificial. Esta artificialidade reforçada ainda pelo uso canônico de acessórios tais como a sombrinha, não faz senão acentuar, paradoxalmente, a naturalidade e a beleza sem aparatos excessivos da mocinha. Parece

que, sendo suficientemente estranha ao jogo dos papéis sociais implicados pela modernidade urbana, esta jovem mulher deixa tão simplesmente brilhar sua beleza sem sofrer das estratégias que ainda não perverteram seu comportamento.

A outra mulher apresenta, pelo contrário, um ar mais urbano. Ela está vestida de um amplo vestido com reflexos de seda, ornamentados de véus e de bordados caprichosos. Ela está maquiada de maneira sóbria, mas visível, e adotou uma pose estudada da qual se encontram inúmeros exemplos na pintura, como, particularmente em Renoir. Ela porta um *face-à-main* que ela deixa cair sobre as pregas de seu vestido, o que atrai o olhar sobre a luva que dissimula sua mão. Diria-se, pelo seu ar, que esta mulher se prepara para ir ou que volta do teatro. É o que sua pose quer fazer entender. Ela também não foi tomada ao natural, ela posa em um estúdio diante de um cenário que não lembra o teatro, mas que aponta para outros símbolos também importantes.

O prazer refinado que se denota na vestimenta, os acessórios e a pose da bela encontram sua contrapartida e sua confirmação no cenário que envolve seu corpo. Se, pelo vestido, ela vai ao teatro, de outro lado ela se perfila sobre dois motivos de arquitetura, espécies de colunas ou pedestais portando motivos gregos e com um brasão em evidência no centro.



(Anônimo) Retrato de uma mulher da boa sociedade

O fotógrafo instalou a mulher com sombrinha branca em um cenário feito com duas espécies de elementos: no primeiro plano, fragmentos de arquitetura representam o parapeito de uma ponte de estrutura metálica. Entre as duas meias-colunas corre uma

murada ornamentada do mesmo motivo de gregas. Por esta chamada à modernidade industrial, o retrato confirma o pertencimento desta dama ao espaço social do progresso e da técnica. Sua devoção à cultura, atestado pelo teatral *face-à-main*, não a separa das vitórias e das vantagens que sua classe obtém de sua ligação com a civilização industrial vinda da Grã-Bretanha. Por outro lado, no segundo plano, o fundo de paisagem sobre o qual ela se destaca lembra o tema ideológico da natureza, complementar aquele da industrialização neste período de revolução urbana.

Este retrato põe em cena a familiaridade das elites gaúchas com estes signos, ao usar os mesmos estratagemas de Daumier. Mas se no clima social parisiense, era pertinente para o artista boêmio opor caricaturalmente “natureza” e “civilização”, a fim de melhor por no ridículo a pequena burguesia ascendente, estes termos, no espaço social gaúcho, funcionam de forma diferenciada. A oposição pertinente não é mais entre o burguês à vontade diante da máquina fotográfica e o pequeno burguês constrangido, mas sim entre aquela que integrou os valores da modernidade que o fotógrafo vai imortalizar e aquela que está ainda indene às marcas da modernidade e oferece sem prevenções o seu corpo à técnica.

O que caracteriza a mulher civilizada é que ela sabe fazer uso dos acessórios e dos modelos de pose que lhe vêm da Europa. Da sua sombrinha, ela faz um refúgio para a sua beleza, enquanto que a outra permanece descoberta, exposta ao pleno vento. A luz parece filtrar através da tela branca para modelar seu rosto e aí atenuar as sombras que um sol muito direto não cessa de provocar. Este acessório, e a maneira de usá-lo, marca a urbanidade de sua proprietária e o cuidado refinado que ela tem para com sua beleza.

E que dizer da comparação que se pode fazer dos ornamentos que uma e outra trazem? Uma simples fita, aparentemente trançada à maneira guarani ou do pampa, envolve o pescoço da “mulher natural”. Seu pescoço e suas mãos permanecem assim descobertos, enquanto que a “mulher civilizada”, que traz luvas, protege seu corpo até o pescoço em um ninho de rendas. A jóia, signo indispensável de seu *status* social, não aparece senão na orelha, como pérola barroca discreta e luminosa que faz ressaltar o brilho do olhar. Porque neste plano, igualmente, nossas duas belas se distinguem: sem manifestar vergonha, a bela civilizada encara de lado o fotógrafo e o espectador, direto nos olhos. Seu olhar é sua pose, segura de si própria sem agressividade, este olhar coloca a mulher em seu ser social. Aquela da bela “natural” como que se furta e desvia para o lado; ela não sabe sustentar o olhar inquisidor da objetiva. Ela é estrangeira a esta

técnica da modernidade urbana, e se ela aceita gentilmente de fazer uma pose, exigida pelas condições da técnica fotográfica na época, ela o faz sem “posar”.

Esta tipologia sumária nos remete, bem entendido, não a uma “natureza” a partir da qual se definiriam estas duas personagens, mas aos códigos sociais de comportamento e de imagem em vigor na época, e à maneira pela qual eles são integrados por cada camada da população, em Paris ou em Porto Alegre.



Fig. 53. — Atelier de pose pour la photographie.

LOO, Van. **Atelier pour le portrait, gravure.**

Fonte: FIGUIER, Louis. **Les Merveilles de la Science**, Paris 1867, fig. 53

A fotografia de estúdio constitui, na verdade, um poderoso elemento revelador da contradição que existe entre as expectativas imensas e, sem dúvida, desmesuradas do indivíduo que vem até o fotógrafo, animado pela idéia de sua singularidade e pelo desejo de constatar em seu retrato, e a pobreza estereotipada do enquadramento que é oferecido como tela à sua subjetividade. O retrato democratizado faz a massa pequeno-burguesa esperar uma maneira de equivalência simbólica com o *grand monde* aristocrata do retrato. Mas esta mesma democratização não pode se fazer senão ao preço de uma banalização do enquadramento, permitindo a produção de retratos a baixo preço.

A representação por Van Loo do *atelier* típico do fotógrafo não cessa de situar exatamente esta contradição. Ela mostra o conjunto indissociável constituído pelo fausto

a baixo preço do cenário – falsos solos, falsas balaustradas, falsas paisagens – e o aparelho de tomadas de vistas com quatro objetivas, que aqui é posto no chão, sobre o falso *parquet*. É esta invenção, licenciada em 1854 por Disdéri, que permitiu a produção a bom preço dos retratos em pequeno formato, chamados “retratos cartão postal”. Esta gravura designa então, muito precisamente, as condições econômicas, técnicas e simbólicas do “retrato de massa”.

Se Nadar nos anos cinquenta e os “fotógrafos de arte” do final do século XIX tinham como meta capturar o indivíduo no seu interior pessoal e como que desnudá-lo para manifestar a sua “natureza”, a vida do indivíduo e seu enquadramento constituíam um todo indivisível. As leis da economia que constrangiam o mercado emergente do retrato obrigavam o prático e o cliente a se por de acordo sobre um meio termo: um cenário, sim, mas idêntico para todos ou quase.



Alexe A. Acolatse **Pasteur méthodiste**, Lomé (Togo)

Na nova edição que se publica da obra **Merveilles de la Science**, em 1899, Louis Figuier

acrescenta, para incorporar este desenvolvimento industrial, uma mostra da página do catálogo de uma empresa de material para estúdios de fotografia onde são representados móveis e acessórios disponíveis.⁹ Esta industrialização dos elementos da apresentação e não somente do material dos cenários, é confirmado pelo fato de que o mesmo material de estúdio é objeto de uma distribuição mundial. É assim que são encontrados traços do

⁹ FALLER; Etablissements. Meubles et accessoires rustiques pour servir de fond aux photographies, gravure. In: FIGUIER, Louis. **Les Merveilles de la Science**, supplément à la Photographie. Paris: Jouvot et Cie, 1899, fig. 49.

mesmo em lugares distantes no espaço, como atesta o retrato de um pastor metodista realizado no início do século XX na África, em Lomé (Togo, hoje), pelo Alex A. Acolatse.

Nota-se, entretanto, que cada situação implica um uso e, se poderia dizer, um investimento particular na utilização de tais elementos, para além do seu caráter perfeitamente estereotipado. Assim, o pouco cuidado posto no arranjo do cenário feito pelo fotógrafo de Lomé dá a medida da reduzida importância que ele confere a *mise en scène*. A pressa com a qual os elementos da balaustrada foram reunidos testemunha a fragilidade de sua *crença* no poder simbólico desta encenação. O essencial deve ser



Catalogue de Meubles et accessoires pour servir de fond aux photographes, gravure.

Fonte: FIGUIER, Louis. **Les Merveilles de la Science, supplement à la Photographie**, Paris 1899

percebido na pessoa e nos símbolos que ela porta, o cenário permanecendo como algo de facultativo. Além disso, em Togo, os símbolos da modernidade industrial não penetraram ainda no imaginário da representação de si como se fez na mesma época no Brasil.

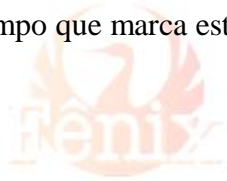
Mas permanece o fato de que os motivos em si mesmo, e sua produção segundo esquemas idênticos, atestam a mundialização dos conteúdos simbólicos ligados ao retrato. Sabe-se que o fotógrafo Acolatse trabalhou tanto em países de colonização inglesa quanto francesa, o que poderia explicar a presença de seus acessórios de estúdio celebrando a indústria da arquitetura de ferro anglo-saxã. Resta a questão de saber como estes móveis e este motivo chegaram até o estúdio de Acolatse. Ora,

acontece que, a partir de 1900, dois fotógrafos brasileiros se encontram operando em Lomé: os irmãos Aguiar, Cosme, Damiano e Jacinto, brasileiros nagô integrados ao

negócio de materiais e utensílios de construção.¹⁰ Daí a estabelecer a hipótese de que para que tais acessórios tenham feito a viagem até a África, tal como os irmãos Aguiar, não há senão um passo.

Uma última observação: o catálogo parisiense oferece a seus clientes uma balaustrada qualificada de “rústica”, bem no gênero dos elementos decorativos em cimento com que se ornamentava então os jardins públicos no chamado “estilo inglês”.¹¹ Esta nota “pitoresca” corta com o desejo de modernidade constatado em Porto Alegre e assinala um dos descompassos simbólicos com os quais as comparações que fizemos ilustram a profundidade: tem-se mais o empenho de manifestar os laços com a modernidade, mesmo que esta apareça ainda como um objetivo longe de ser alcançado no cotidiano da vida.

Em todo caso, os documentos que nos deixaram os estúdios de retrato fotográfico em Porto Alegre testemunham as limitações e os dispositivos colocados em ação para responder a esta sede de representação de si emergindo nas diversas camadas do mundo social ao mesmo tempo em que indica, a sua maneira, o descompasso no tempo que marca estas práticas e sua progressiva integração social.



www.revistafenix.pro.br

¹⁰ Philippe David. Photographes éditeurs au Togo. In: NOIRE, Revue. **Anthologie de la Photographie africaine et de l’Océan indien**. Paris: Grands Livres, 1998, p. 44.

¹¹ Ont sait qu’à la même époque, Auguste François Marie Glaziou, architecte paysagiste appelé par l’Empereur en 1859 comme Directeur des Forêts et Jardins, transforma le Campo de Santana en un jardin paysagé où il planta près de 5000 arbres d’essences locales et exotiques et où il installa un vaste mobilier rustique comme des grottes avec stalactites artificielles et des ponts en ciment simulant le bois. Cf. la planche reproduite par Fuguier.

[Sabe-se que na mesma época, Auguste François Marie Glaziou, arquiteto paisagista chamado pelo Imperador em 1859 como Diretor de Florestas e Jardins, transformou o Campo de Santana em um jardim paisagístico, onde plantou cerca de 5000 árvores de essências locais e exóticas, onde instalou um vasto mobiliário rústico como cavernas com estalactites artificiais e pontes em cimento simulando madeira. Cf. prancha reproduzida por Fuguier]. Tradução do autor.