

FOTOGRAFIA E SOCIEDADE NO BRASIL IMPERIAL: a heterogeneidade humana e social fixada pela fotografia (1840-1889).

Marcelo Eduardo LEITE*

RESUMO: O objetivo central deste artigo é analisar a produção fotográfica do século XIX no Brasil, mais precisamente, entre os anos de 1840 e 1889. Inicialmente, é preocupação desse trabalho mostrar como a difusão da fotografia ocorreu, salientando também de que forma o desenvolvimento de novas técnicas, paralelamente ao surgimento de inúmeros ateliês fotográficos que, ao oferecerem novos serviços, como por exemplo a *carte de visite*, proporcionam uma nova e importante etapa da difusão da fotografia. É o momento em que inúmeros fotógrafos registram os mais variados aspectos e facetas da sociedade brasileira e sua heterogeneidade humana e social. Dentre os principais fotógrafos do período, escolhemos para uma análise mais aprofundada Militão Augusto de Azevedo, possuidor de uma das mais significativas coleções fotográficas referentes ao século XIX, já que seu vasto material nos permite refletir sobre diferentes aspectos do Brasil imperial e da cidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia - Brasil, imagem, sociedade, século XIX, Militão de Azevedo, São Paulo.

A fotografia e a sociedade capitalista

No ano de 1797 é descoberto o processo da *litografia*. Temos assim uma reprodução idêntica ao original e o surgimento das artes gráficas. Este processo de reprodução pode ser considerado como o início das técnicas que levariam, em 1839, ao reconhecimento do primeiro registro fotográfico. Produção

* Mestrando do programa de pós-graduação em Sociologia, Faculdade de Ciências e Letras - Unesp - 14800901 - Araraquara SP, sob orientação da Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto - Pesquisa financiada pela FAPESP.

industrial e desenvolvimento técnico são, pois, processos inseparáveis.

O século XIX é caracterizado como uma era de grandes transformações; o capitalismo vive o seu período de consolidação e o mundo se molda às regras de um mercado com novas feições. Na ordem burguesa que predomina a partir de então, elementos, à primeira vista sem importância, adquirem papel destacado. A nova sociedade que se forma que possibilitam que as pessoas desempenhem papéis sociais novos. Os progressos técnicos que se sucedem adquirem sentidos específicos numa Europa em que a maioria da população é analfabeta, já que oferece a oportunidade de desenvolvimento de uma linguagem e de uma comunicação inéditas. Assim, o incremento das técnicas de reprodução, obtidas por meio das novas descobertas, sobretudo da química, auxiliam a construção de uma sociedade onde a imagem técnica é uma forma de comunicação muito importante¹.

Nas primeiras décadas do século XIX, vários pesquisadores estudam as propriedades de materiais fotossensíveis; estas experiências procuram compreender como alguns produtos químicos ao entrarem em contato com a luz têm a sua estrutura alterada. Estes experimentos, porém, não possibilitam ainda o registro definitivo da imagem. Este período inicial da história da fotografia, entre 1800 e 1830, é definido como uma época de grandes transformações técnicas em todas as áreas e atividades: é o momento em que se consolida a revolução industrial, e quando a Europa não mede esforços na corrida em busca de novos conhecimentos tecnológicos, impulsionada sobretudo por uma tendência de busca de produtos que têm como requisitos básicos: rapidez, exatidão e baixo custo.

Os experimentos que originam o processo fotográfico são fruto da união de dois princípios básicos: os recursos de impressão e os conhecimentos ópticos. Quer dizer, a articulação de conhecimentos químicos com os físicos, em particular o princípio da *câmara obscura* desenvolvida no século XVI, com a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz².

Em 19 de agosto de 1839, o *daguerreótipo*³, que consistia em obter uma reprodução única sobre metal, é reconhecido como o primeiro registro

¹ Annateresa FABRIS, A invenção da fotografia: repercussões sociais, in: Fotografia, usos e funções no século XIX: São Paulo, Edusp, 1998, p. 11-37.

² Neste primeiro período, ocorre na Europa a disputa entre duas técnicas distintas, o calótipo, desenvolvido por Willian Henry Fox Talbot (1800-1877), e o daguerreótipo, criado pelo pintor Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1857). Foram eles que desenvolveram as primeiras imagens fixadas, ou seja, que tiveram o registro perpetuado; assim, o primeiro desafio da fotografia foi o de perpetuar o tempo.

fotográfico. Nos anos que se seguiram ao seu lançamento, vários fabricantes aperfeiçoaram o equipamento, diminuindo o seu peso, sofisticando as lentes e barateando o preço.

A técnica fotográfica se desenvolve, então, num contexto onde o "... progresso técnico avassalador é um dos elementos que percorre todo o processo de intensas transformações sociais e urbanas vividas pelo mundo ocidental ao longo do século XIX"⁴. Conforme ocorrem as mudanças no uso dos materiais e nas suas formas de utilização, a fotografia vai se popularizando e uma etapa fundamental do seu desenvolvimento técnico é o uso do *colódio úmido*⁵ descoberto pelo pintor Gustave Le Gray. O *colódio úmido* é o que podemos chamar de técnica de reprodução por excelência, já que este método permite pela primeira vez a difusão de um modo de produção de imagem em larga escala feito a partir de um negativo. Em 1870, por sua vez, é descoberto o processo de *chapas secas a base de gelatina*. A grande revolução tecnológica das *chapas secas* é o fato do fotógrafo não ter que se preocupar com as chapas que já vêm prontas para serem usadas. O avanço tecnológico e as experiências à procura de novos suportes para o registro fotográfico fazem com que o pesquisador *George Eastman* desenvolva o negativo feito em película plástica. Esta mudança permite que a fotografia se torne verdadeiramente popular, a partir de 1888, com o lançamento da câmara *Kodak*.

Com a "ascensão das camadas burguesas e o crescimento do seu bem-estar material", as novas camadas sociais reproduzem práticas aristocráticas, entre elas, o ritual de perpetuar-se diante de um retratista com o objetivo claro de manifestar posição social⁶.

Com a revolução industrial, a moda do retrato ganha novos adeptos e o anseio pela auto-representação⁷ pressiona o desenvolvimento de novas formas e técnicas de satisfação destas necessidades.

³ Paralelamente ao desenvolvimento do daguerreótipo, o inglês Fox Talbot desenvolveu o calótipo, que já consistia em uma cópia em negativo, porém, com problemas de definição de imagem. Seu invento não foi difundido mundialmente, mas mostrou-se mais próximo dos caminhos percorridos pela fotografia nas décadas seguintes; Annateresa FABRIS. A invenção da fotografia: repercussões sociais. (or. Annateresa FABRIS) in: Fotografia, usos e funções no século XIX, São Paulo, Edusp, 1998, p. 14.

⁴ Maria Inez TURAZZI, Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889), Rio de Janeiro, Rocco/Funarte, 1995, p. 17.

As imagens do Brasil imperial

Em 1840, apenas quatro meses após o reconhecimento da invenção do **daguerreótipo** na Europa, o primeiro registro fotográfico é realizado na capital do Império, sob a tutela do abade Louis Compte, que tira o primeiro **daguerreótipo** fotografando o Largo do Paço Imperial no dia 17 de janeiro, em uma demonstração ao jovem imperador.

No Brasil, o **daguerreótipo** encontra um ambiente com características bem diferentes das europeias. O país vive o início do Segundo Império e a sociedade encontra-se dividida basicamente entre o aparato imperial, a aristocracia rural e a mão-de-obra escrava. Se, de um lado, observa-se uma estrutura agrária tradicional, que herdara da época colonial toda a estrutura sócioeconômica, por outro, novos valores e modismos se difundem no país sobretudo através da elite que viaja freqüentemente para o continente europeu.

O país neste período encontra-se dividido entre as cidades portuárias, como Salvador, Recife, Maceió, Belém, São Luiz, e é claro, a capital do império, o Rio de Janeiro, e o interior em que, mesmo nas zonas urbanas, preponderam estruturas coloniais. Devemos considerar que, nesta época, a população brasileira é inferior a sete milhões de habitantes, sendo que deste

⁵ O colódio úmido é um recurso no qual os produtos químicos tinham de ser levados para o local da execução da fotografia para a revelação o que limitava o seu uso. Por outro lado foi a primeira reprodução oriunda de um negativo a ser difundida em larga escala. Esse método veio a ser substituído por volta de 1870 pelas chapas secas, Gilberto FERREZ, *A fotografia no Brasil. Rio de Janeiro, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1953, p. 100. É importante lembrarmos também do advento, por volta de 1850, do ambrótipo, uma imagem em positivo feita a partir de um negativo do colódio úmido, que colocado sobre um fundo negro e instalado em estojos imitavam o daguerreótipo, porém, com um custo muito menor, o que tornaram-nos muito populares. Outra variação do colódio foi o ferrótipo, também derivado do colódio que constituía-se de "um positivo obtido diretamente sobre fina placa de ferro laqueada", oferecendo uma maior durabilidade, foi muito usado por fotógrafos ambulantes até o final do século XIX; Boris KOSSOY, *Fotografia e História, São Paulo, Série Princípios*, ed. Ática, 1989, p. 103-5.

⁶ Gisèle FREUND, *Fotografia e sociedade*, Lisboa, ed. Dom Quixote, 1986, p. 68.

⁷ Ao surgir como forma de registro, a fotografia herda dos retratos em miniatura a função de projetar status social por meio de registros pictóricos. Tais retratos são pequenas pinturas feitas à mão sobre pequenos pedaços de madeira, que serviam de enfeite na sala das residências do início do século XIX; *Idem*, p. 26.

total aproximadamente 2,5 milhões são escravos. As áreas de maior concentração populacional, como sabido, são as áreas da costa brasileira. O desenvolvimento do uso do **daguerreótipo** se dá inicialmente nas áreas portuárias do país, refletindo a realidade de um país colonizado, que tem uma economia voltada para um modelo exportador de produção.

Em 1840, aos 14 anos de idade e aclamado por uma multidão de oito mil pessoas, d. Pedro II assume o trono após o 'golpe da maioridade'. D. Pedro II tem, entre outras, a missão primordial de criar uma identidade política e cultural para o país. Neste contexto, a fotografia chega até nós simultaneamente ao seu lançamento na França e é acoplada, de imediato, ao aparato imperial. O imperador, apaixonado pelo registro fotográfico, é o primeiro cliente dos fotógrafos que aqui se instalam e, ao contrário das aristocracias européias que ainda viam a pintura como a 'verdadeira' forma de registro, considerando a fotografia como uma 'imagem burguesa', procura, já no início de seu reinado, aliar a sua imagem ao significado moderno da fotografia. A relação estreita do imperador Pedro II com a fotografia é um fato relevante para o desenvolvimento e expansão do uso deste novo suporte imagético no Brasil. Os registros fotográficos são responsáveis pelo reconhecimento do governo imperial mundo afora, e mesmo nos locais mais distantes os artistas se colocam a serviço de um Império preocupado em mostrar ao mundo sua almejada solidez. Em grande parte do material disponível desta época vemos registros que têm a preocupação de mostrar a civilização nos trópicos. Estas fotos, em geral, eram exibidas em grandes exposições na Europa, as *Exposições Universais*⁸, onde o Brasil marcava presença expondo suas características particulares. Tais eventos, é bom lembrar, são fundamentais para a troca de informações a respeito das mais distantes localidades e para a solidificação da nossa imagem na Europa.

Ao discutir os *produtos* expostos nos estandes brasileiros das *Exposições Universais*, Turazzi salienta um certo descompasso das imagens vindas do Brasil se comparadas as de outras nações mais desenvolvidas. A autora observa que "...os artigos brasileiros nas exposições universais pareciam estar sendo enviados a um museu e não propriamente a um local que tinha nitidamente entre seus objetivos incrementar as trocas comerciais"⁹. Segundo a autora, as autoridades

⁸. A este respeito consultamos: Maria Ines TURAZZI, op. cit.; Francisco Foot HARDMAN, Trem Fantasma - A modernidade na selva. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

⁹. Maria Ines TURAZZI, op. cit., p. 117.

brasileiras tinham que ser lembradas "...que as exposições, como sínteses da vida econômica, transformavam todos os seus participantes em parceiros comerciais e todas as riquezas ...em mercadorias em algum tipo de consumo"¹⁰, e que as imagens e produtos do Brasil não estavam, na verdade, em sintonia com "...a lógica de mercado, internacional ..."¹¹, mas sim a serviço da "lógica política da construção da nacionalidade brasileira, onde com frequência manifestava-se uma vocação *museologizante* dos símbolos de nossa identidade"¹². A via predominante por onde a fotografia se expressava nas exposições universais, continua a autora, "...aponta para a via do exótico, do pitoresco e de suas variadas representações simbólicas: natureza exuberante, povos indígenas, costumes extravagantes, cenários bucólicos, riquezas inexploradas, estágios *pré* e *pró* civilizatórios de convívio social"¹³.

Dentre os materiais expostos nos estandes montados pelo Brasil nestas exposições, ganham destaque imagens que mostram a diversidade do Império: vistas das principais cidades, imagens de índios e escravos, ferrovias e praças, imagens da família imperial e de seus palácios. Estas exposições têm um grande impacto na época já que são eventos voltados sobretudo para a troca de informações a respeito das mais distantes localidades; o Brasil sempre marcou presença importante nestes eventos sendo esta uma forma fundamental para a solidificação da nossa imagem na Europa.

As imagens do Brasil dos primórdios do segundo império, sejam aquelas fixadas pelas litografias, pinturas ou *daguerreótipos*, têm a preocupação de projetar a magnitude das obras aqui desenvolvidas, como ferrovias e construções arquitetônicas. É possível afirmar que os primeiros registros produzidos entre nós se caracterizam pelo desenvolvimento de um olhar mais ligado ao futuro do Império do que ao passado colonial¹⁴.

Dentre os registros da época, destacam-se as imagens do imperador. A figura de d. Pedro II foi alvo de uma série de representações iconográficas, e muitos dos artistas oficiais, fotógrafos ou pintores, tinham a incumbência de registrar exaustivamente o imperador. A figura pública do imperador, captada

¹⁰. Idem, p. 118.

¹¹. Idem, p. 118.

¹². Idem, p. 118.

¹³. Idem, pp. 147-8.

¹⁴. Ana Maria Mauad de Sousa ANDRADE, Imagem e auto imagem do segundo reinado, In: A História da vida privada no Brasil, v. II, (org. Fernando Novaes) São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 187.

pelas imagens parece querer traduzir uma estabilidade política e social; sua estampa como que metaforiza as transformações sociais em que as ciências e as artes têm lugar de destaque. A monarquia que se forma busca forjar, em um primeiro momento, um universo de representações que têm o seu centro na figura do imperador.

Os fotógrafos têm portanto um destacado papel na corte *ilustrada* e os primeiros a se radicarem aqui são oriundos sobretudo da Europa: os ingleses Yeanne e Guilherme Telfer, o norte americano Morant, o francês Josef Chauvin e o argentino radicado no Brasil, Florêncio Varela, estão entre os primeiros a se instalarem na capital imperial¹⁵. Acomodados nos principais hotéis da cidade, eles prestam inicialmente serviços à família imperial. Estes fotógrafos, na sua maioria, vieram ao Brasil fugindo da saturação do mercado fotográfico nos seus países de origem e, muitos deles, voltavam aos seus países após ganharem algum dinheiro no Brasil¹⁶.

É importante lembrar que neste período inicial da difusão da fotografia no Brasil, entre 1840 e 1860, os grandes produtores rurais das áreas próximas à capital, que formam uma elite local, também contratam os serviços desses fotógrafos pioneiros e seus *daguerreótipos*. Estas fotos são fruto da peregrinação de muitos desses fotógrafos que viajam à procura da sua clientela, indo às fazendas oferecer os seus serviços. Assim, nesta época, temos um grande número de registros que mostram estas famílias e suas respectivas propriedades, exaltando as potencialidades das lavouras, sobretudo as cafeeiras.

Na segunda metade do século XIX, sobretudo com a grande expansão cafeeira, vários estúdios são instalados no Vale do Paraíba e na cidade de São Paulo.

A partir de 1877, principalmente após a ligação por ferrovia entre São Paulo e Rio de Janeiro, o que reduziu o tempo de viagem de uma semana para 15 horas, os novos costumes da capital do Império se difundem com maior facilidade para o interior. Para as populações das cidades do Vale do Paraíba, como Lorena, Pindamonhangaba e Guaratinguetá, nota-se a necessidade de registrar a prosperidade vivida e, ao mesmo tempo, é possível perceber nessas regiões a influência da moda, da arte e da cultura européia, sobretudo francesa. Mas, lembremos, é também o café que ancora a cultura escravocrata em São Paulo.

Aos poucos, a fotografia vai ganhando espaço e vários profissionais vão se instalando e se adequando ao ritmo do crescimento econômico do Império,

¹⁵. Gilberto FERREZ, op. cit., p.8.

¹⁶. Mirian MACEDO, op. cit., p.21.

permitindo logo de saída, às elites, o registro do seu poderio econômico. A fotografia passa a ser um dos produtos mais requisitados do momento¹⁷. Seguindo com a velocidade da revolução industrial, os equipamentos fotográficos vão sendo modernizados e rapidamente usos mais populares destes vão se tornando possíveis. Fruto desta revolução tecnológica e das novas modalidades de difusão surge uma nova forma de registro, as *cartes de visite*¹⁸.

A clientela das *cartes de visite* é muito maior que a do *daguerreótipo*; mais barato, o novo produto conquista as *camadas médias* da população brasileira. Se inicialmente apenas os grandes proprietários rurais têm condições econômicas de adquirir um *daguerreótipo*, não é o que ocorre a partir de 1860. É o que nos mostra, por exemplo, o anúncio dos fotógrafos *Carneiro & Gaspar*, com estúdios no Rio de Janeiro e São Paulo, publicado nos jornais da época, que diz:

Hoje em dia, quem não gostaria de mandar um voto de afeto a seus amigos, na forma de retrato? ... Até pessoas ordinárias parecem ... descender de Apolo e Vênus¹⁹.

Com o advento das *carte de visite*, vemos claramente a afirmação social de novos elementos da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX: o jovem cafeicultor, oriundo da elite agrária necessitando de demonstrações de poder; o funcionário da ferrovia, inserido num novo universo que simboliza o progresso tecnológico; o bacharel, representante, por excelência, do homem preparado para servir o Estado em construção, entre outros, estão perpetuados nestes registros proporcionados pela evolução técnica do suporte fotográfico. Para as famílias de cafeicultores do Vale do Paraíba, como vimos, também é importante a presença dos fotógrafos, sobretudo com o intuito de mostrar a *solidez* da estrutura familiar.

¹⁷ Carlos. E. M. de MOURA, Retratos quase inocentes, In: C. E. M. de MOURA, Retratos quase Inocentes, São Paulo, Nobel, 1983, p. 5-12.

¹⁸ As *cartes de visite*, desenvolvidas pelo fotógrafo André Disdéri (1819-1889) na França no ano de 1854, consistem em cartões fotográficos nos quais as pessoas posam, em geral individualmente. São retratos que permitiam a reprodução de uma quantidade maior de fotos, já que graças ao sistema de lentes múltiplas, estes registros podem ser amplamente reproduzidos em papel.

¹⁹ R. W. SLENES, Senhores e subalternos no Oeste Paulista, in: História da vida privada no Brasil - II, (org. Fernando NOVAES) São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 255.

Para Moura, "O estúdio do fotógrafo torna-se, então, camarim e palco: ali o retratado é convidado a transformar-se em personagem, a exprimir seus sentimentos..."²⁰. Trata-se de uma encenação da qual toda a sociedade participa. Assim, as *cartes de visite* revelam as agudas contradições do país que se forma, e os atores sociais que se mostram diante dos fotógrafos, de certa forma, buscam assumir seus papéis numa sociedade escravocrata. Para Moura "...os que não eram donos de sua determinação e de sua liberdade, os escravos por exemplo [e que], quando são fotografados, apenas reiteram a dominação (a ama-de-leite, a negra do tabuleiro, os ambulantes a serviço do senhor)"²¹.

A posição de Moura diante das *cartes de visite* parece não contemplar dois elementos, a meu ver, fundamentais numa análise dos usos e funções da fotografia no século XIX no Brasil. Primeiramente, o autor não sublinha a possibilidade de autonomia dos fotógrafos atuantes no país e o fato destes poderem escolher seus objetos de registro, o que se pode observar, por exemplo, nas fotos de escravos tiradas por Christiano Jr. em 1865, retratando *escravos de ganho*. Tais fotos, mesmo estando a serviço de um *olhar europeu*, são também na verdade fruto da própria concepção estética e cultural do fotógrafo e de sua época. Outro fato relevante é que, estando as *cartes de visite* disponíveis como um bem de consumo como outro qualquer, ele é utilizado por negros providos de uma melhor condição econômica (alforriados ou não). Desta forma entendemos que sem sombra de dúvidas as *cartes de visite* reproduzem o *olhar europeu* do século XIX, porém, não podemos ignorar que este recurso, ao se popularizar, participa do processo de afirmação dos novos atores sociais. Nesse sentido Kossoy e Carneiro afirmam que "...quando a *carte de visite* se encontrava em pleno apogeu, negros provavelmente ex-escravos, compareciam aos *ateliers* e contratavam os serviços do fotógrafo - cuja clientela era, na sua grande maioria, constituída só de brancos - fazendo-se representar segundo os moldes europeus: fraque, colete, cartola, luvas e bengala"²².

Com esta inovação, a fotografia passa a desempenhar um fantástico papel na construção da representação individual. Estamos diante de um fenômeno que permite ao indivíduo projetar a sua própria representação social por meio do registro imagético. Assim, a fotografia que até então estava ligada principalmente

²⁰. Carlos Eugênio Marcondes de MOURA, op. cit., p. 12.

²¹. Idem., p. 31.

²². Boris KOSSOY e Maria Luisa Tucci CARNEIRO, O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira, São Paulo, Edusp, 1988, pp. 174-5.

à construção de imagem do império, associada, sobretudo, à idéia de progresso técnico, está agora aberta à construção de identidades individuais, contribuindo assim para a afirmação de papéis e lugares sociais de indivíduos.

A partir da segunda metade do século XIX, o Império vive o seu período de maior estabilidade econômica. Do ponto de vista cultural, alguns costumes europeus chegam mais facilmente ao país: do modo de vestir às atividades culturais em geral. É o momento em que são inaugurados importantes praças e jardins, mas que têm de conviver, entretanto, com "o acanhado das ruas, o odor de esgoto, o serviço urbano dos escravos, o cheiro de maresia"²³. Neste momento se evidencia o paradoxo típico da convivência tensa entre nós - para não dizer dramática - entre uma elite rica minoritária e uma ampla camada pobre.

As maiores cidades brasileiras do século XIX possuem uma elite que se apropria das modas européias, copiando valores estéticos. Para as mulheres, por exemplo, o leque, o echarpe e o xale são componentes indispensáveis sem os quais uma mulher de nível não se apresenta em público. Para os homens, a cartola, a bengala e as luvas têm igual importância na construção simbólica da posição social²⁴. Sabemos porém que a elite brasileira "era uma ilha de letrados num mar de analfabetos". Para se ter uma idéia, em 1872, apenas 16% da população era alfabetizada²⁵.

No que diz respeito à fotografia, objeto de nossa atenção, é possível observar que neste mesmo período, a capital imperial conta com um crescimento dos estúdios fotográficos. Novos segmentos sociais têm acesso a estes produtos, em especial, através da *carte de visite*, como vimos. Em um momento em que os elementos da vida burguesa são difundidos com rapidez e uma nova força surge dos escombros da antiga ordem, as representações de status ganham importância diante de uma nova realidade que acena para a possibilidade de ascensão social. Forma-se assim uma sociedade "...em que as relações sociais estão sujeitas a freqüentes mudanças no tempo e no espaço; em que predomina uma variedade muito grande de critérios de julgamento; em que as demarcações sociais não são intransponíveis e a comunicação entre os grupos é uma regra..."²⁶.

²³ Lilia M. SCHWARCZ, *As barbas do imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.106

²⁴ Gilda de Mello SOUZA, *O Espírito das roupas*. São Paulo, companhia das Letras, 1987, p. 137.

²⁵ José Murilo de CARVALHO. *Teatro de sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, UFRJ/Relume /Dumará, 1996, p. 56.

²⁶ Gilda de Mello SOUZA, op. cit. pp. , 112-23.

Por volta de 1865, pouco depois da popularização das cartes de visite, torna-se conhecida uma nova modalidade de registro que vem confirmar o papel da fotografia como aparato importante na construção de novos valores sociais: o cabinet portrait. Esta nova modalidade fotográfica consiste na criação de um ambiente decorativo onde o fotografado tem, a favor da construção simbólica, um ambiente que lhe permite desempenhar com maior clareza diante da câmara do fotógrafo, a sua representação social. Cria-se, assim, um cenário adequado para a projeção de uma figura individual e social.

Com o advento dos estúdios, na segunda metade do século XIX, a fotografia passa por uma fase de significativa popularização, contando com aproximadamente trinta estabelecimentos fotográficos apenas no Rio de Janeiro. A população da capital, um caldeirão de tipos sociais, e ocupando posições sociais distintas, tem agora, no ato fotográfico, a oportunidade de construir representações, num meio urbano onde convivem elementos do passado, do presente e do futuro. Afinal, trata-se de uma nação à procura de identidade no contexto local e a nível mundial. Da burocracia imperial aos liberais, da velha elite agrária às classes urbanas emergentes, dos intelectuais em busca de transformações sociais aos segmentos mais conservadores e, até mesmo os escravos urbanos, todos eram, e queriam ser, registrados por meio da fotografia. Assim, a capital imperial, das belezas naturais às edificações, das classes dominantes aos africanos libertos, todos são, em maior ou menor grau, registrados pelos fotógrafos pioneiros.

Já nos primórdios da sua difusão entre nós, a fotografia está a serviço das mais diferentes camadas e setores, da nação brasileira, expondo nossas características mais diversas. Em uma monarquia na qual convivem escravidão, miscigenação, um projeto civilizador de centro europeizante, personagens tropicais, cenário urbano emergente, elites agrárias, índios etc., é natural que do jogo de representações, que a fotografia permite explorar, participem todos os elementos na nação.

Assim, os fotógrafos pioneiros não escolhem apenas os elementos de interesse do projeto modernizador e civilizador da monarquia, mas também as contradições do país nesse projeto são pouco a pouco expostas neste jogo de representações. Contradições estas que correm o mundo, seja através das Exposições Universais, seja pelas mãos dos inúmeros viajantes estrangeiros que nos visitaram.

É importante salientar que a participação dos fotógrafos neste contexto ocorre de várias maneiras. Se estes profissionais, em algumas ocasiões, mantém

vínculos diretos com o aparelho estatal do Segundo Império²⁷, em outros estabelecem laços seja, por exemplo, com missões científicas estrangeiras, seja com as elites agrárias. Atenderam também a uma vasta clientela urbana com o advento das *cartes de visite*. Como vimos, ao descrever o trabalho dos primeiros fotógrafos atuantes no Brasil, Gilberto Ferrez, na precursora obra *A fotografia no Brasil*²⁸, já menciona que, paralelamente à prestação de serviços ao imperador e à elite cafeeira, os fotógrafos pioneiros buscavam novos temas participando inclusive de importantes expedições etnográficas pelo interior do país. O autor reproduz em seu livro algumas passagens de jornais da época que reiteram este fato²⁹.

Jornal O Parahyba, Petrópolis 21 de janeiro de 1858:

A fim de tornar o nosso trabalho mais nacional possível, comprometemo-nos a tomar sob nossa direção dois órfãos brasileiros de qualquer asilo que tenha pelo menos 16 anos de idade. Ensinar-lhes-emos a fotografia; acompanhar-nos-ão nas excursões que fizermos recebendo a um tempo as lições de teoria prática.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro 12 de agosto de 1876:

De volta de uma expedição da costa da parte sul da província da Bahia chegaram ontem de Caravelas, os ajudantes desta comissão, os Srs. Rathburn e Ferrez, trazendo coleções muito importantes e uma rica série de fotografias, entre as quais há grande número de retratos Botocudos".

²⁷. Como nos indicam os mais variados autores, os fotógrafos pioneiros foram de imediato 'acoplados' ao aparelho governamental do Segundo Império. É importante lembrar que o imperador criou o título de Fotógrafo da Casa Imperial com o qual agraciou Buvelot & Prat. Outros fotógrafos que trabalharam diretamente para a família imperial são Victor Frond, Joaquim Insley, Stahl, Klumb, Carneiro & Gaspar, Leuzinguer e Marc Ferrez, ver: Lília Moritz SCHWARCZ, *As Barbas do Imperador*, op. cit., pp. 345-55.

²⁸. Gilberto FERREZ, op. cit.

²⁹. Idem, p. 22 e p. 99.

No primeiro artigo, o fotógrafo francês Victor Frond procura acompanhantes para a sua expedição pelo Brasil³⁰ e nos mostra a importância da idéia de nação para o Brasil no Segundo Império. Ao procurar *abrasileirar* a sua expedição, ele estabelece um compromisso com um projeto de construção nacional³¹. No segundo artigo vemos o quanto é importante para a sociedade de então a chegada destes profissionais vindos das mais distantes províncias do Império, e que trazem em suas bagagens uma parte do Brasil *selvagem*. Os fotógrafos e seus trabalhos permitem que a população da capital tenha contato com as *entranhas* da nação. A fotografia tem desta maneira também um papel importante no *estreitamento* do espaço geográfico de um país continental, permitindo que o país se conheça através das imagens fotográficas.

O exemplo de Militão de Azevedo é importante para pensarmos como os fotógrafos capturam imagens diversas e heterogêneas da nação. É em um momento marcado pela procura de novos mercados que o jovem Militão vem para a província de São Paulo, em 1862. Nascido em 1840 no Rio de Janeiro, vindo a falecer em 1905 em São Paulo, Militão inicia sua atividade fotográfica, ainda na capital imperial, quando provavelmente trava "...conhecimento com os proprietários do estúdio *Carneiro & Smith* ...ainda nos anos 50"³². Tendo desenvolvido paralelamente as atividades de ator e de fotógrafo, Militão atuou na *Companhia Joaquim Heleodoro (1858-1860)*³³, mas foi a vinda da

³⁰. As fotografias feitas pelo fotógrafo Victor Frond deram origem a litogravuras que foram usadas como ilustração do livro de Charles Ribeyrolles *Brazil Pittoresco*, lançado em 1861; Boris KOSSOY e Maria Luisa Tucci CARNEIRO, op. cit., p. 232

³¹. Os mais variados autores (KOSSOY, 1980; VASQUES, 1985; TURAZZI, 1995 e SCHWARCZ, 1998) indicam que os fotógrafos pioneiros foram de imediato 'acoplados' ao aparelho governamental do Segundo Império. É importante lembrar que o imperador criou o título de Fotógrafo da Casa Imperial com o qual agraciou Buvelot & Prat. Outros fotógrafos que trabalharam diretamente para à família imperial foram Victor Frond, Joaquim Insley, Stahl, Klumb, Carneiro & Gaspar, Leuzinguer e Marc Ferrez, ver: Lilia Moritz SCHWARCZ, Idem, pp., 345-55. A respeito da estreita relação entre o segundo império e o fotógrafo Victor Frond consultar: Lygia SEGALA. Ensaio das Luzes sobre um Brasil pittoresco, Tese de Doutorado, P.P.G.A.S. do Museu Nacional, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

³². Boris KOSSOY (1978), op. cit., p. 17.

³³. Consta também que Militão tenha trabalhado nas companhias Teatro São Pedro de Alcântara e em Niterói no Teatro Santa Tereza; In: Augusto de Freitas Lopes GONÇALVES. Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil, p. 335, apud, Boris KOSSOY(1978), idem, p. 17.

Companhia Dramática Nacional, onde trabalhou entre 1860-1862, o verdadeiro motivo da sua vinda à capital paulista, quando esta "...se estabelecia na cidade para uma temporada e da qual Militão participava como ator"³⁴. Em 1869, faz parte da companhia **João Caetano**³⁵.

Esta experiência no teatro, a meu ver, tem influência decisiva no modo de Militão fotografar. Enquanto outros fotógrafos dedicam-se prioritariamente aos retratos, o grande mercado da época, notamos que ele exerce uma liberdade criativa ao eleger a paisagem urbana como objeto de seus registros. Nota-se, assim, como característica fundamental do seu trabalho, sobretudo nas paisagens de 1862, o que Lima e Carvalho chamam de o olhar de um "...visitante aprendiz de fotografia e não de um profissional contratado por uma instituição ou empresa"³⁶.

As fotos tiradas em 1862 foram usadas posteriormente num dos mais importantes documentos existentes a respeito da cidade de São Paulo no século XIX, o **Álbum comparativo de vistas da cidade de São Paulo**³⁷. Fruto do reaproveitamento de paisagens urbanas que não foram vendidas pelos ateliês de **Carneiro & Gaspar e Photographya Americana**, bem como de devoluções de fotos enviadas a outros ateliês, o **Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo** confronta registros fotográficos tirados entre 1862 e 1887 que mostram várias localidades da cidade e suas transformações urbanas. Para Lima, o **Álbum Comparativo** "...pode ser considerado um exemplo da percepção do discurso baseado na idéia de progresso que iria justificar as intervenções

³⁴. Vânia Carneiro de CARVALHO e Solange Ferraz de LIMA, "Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo", In: Revista do IPHAN número 27 (org. Maria Inez TURAZZI), Brasília, 1998, p. 111.

³⁵. Candido Domingues GRANGEIRO, *As artes de um negócio: a febre fotográfica - São Paulo 1862 - 1886*. (Mestrado em história Unicamp) Campinas, 1994, p. 149.

³⁶. LIMA e CARVALHO (1998), op. cit., p. 111.

³⁷. Este álbum foi vendido na forma de álbum encadernado. As fotos de Militão ficaram durante um século sob a guarda dos seus herdeiros, porém, recentemente a Fundação Roberto Marinho comprou da família do fotógrafo o material ainda existente, e a coleção, formada por álbuns fotográficos está agora sob os cuidados do Museu Paulista da USP, em São Paulo; consultar: Vânia Carneiro de CARVALHO, e Solange Ferraz de LIMA, In: *Fotografia no Museu: um projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo*. Anais do Museu Paulista, n. ser. V. 5, Anais do Museu Paulista (nova série), São Paulo, número 1, 1997, p. 205-245; Benedito Lima de TOLEDO; Boris KOSSOY e Carlos LEMOS. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, São Paulo, Prefeitura do Município da cidade de São Paulo, 1981.

urbanísticas na cidade nos anos subsequentes"³⁸.

Paralelamente às paisagens urbanas, já a serviço do ateliê *Carneiro & Gaspar*, Militão é responsável por milhares de retratos. Segundo Kossoy, os retratos de Militão "...denotam a visão crítica de um fotógrafo que vai além do simples ato repetitivo de operador da câmera, ao retratar os mais diferentes tipos humanos de uma sociedade em formação e constituem um documentário único da paisagem urbana de São Paulo da época"³⁹. Sobre os retratos, o autor considera, ainda, que estes "gravaram democraticamente os tipos dos diferentes estratos sociais"⁴⁰, fornecendo "um farto arquivo visual de tipos da época ..."⁴¹.

Fruto da atividade profissional fotográfica mais popular e mais rentável no século XIX, estes retratos chamam a atenção pelo fato de, em muitos casos, os retratados serem registrados, com sua indumentária habitual e em poses que denotam maneiras cotidianas. Militão registra os mais diferentes tipos sociais, num período em que a fotografia, e sobretudo as *cartes de visite*, ainda está a serviço, como vimos, da construção simbólica e da afirmação social dos segmentos emergentes, no campo e nas cidades. Isto é: podemos considerá-lo um fotógrafo diferenciado no que se refere ao uso da *carte de visite*, já que retrata inúmeros personagens comuns da urbe paulistana, como escravos, estudantes, padres, soldados, músicos, atores, colonos, políticos, entre outros⁴².

Estudos recentes apontam que o *Photographia Americana*, criado em 1875 por Militão, muito provavelmente, tinha uma clientela mais popular que os demais estúdios instalados em São Paulo neste período. Segundo Lima, o preço cobrado pelas fotos era um dos mais baratos de São Paulo: "uma dúzia de retratos era vendida no *Photographia Americana* por 5\$000, o equivalente a duas camisas para homem ou cinco passagens para a Penha"⁴³. A própria

³⁸ Solange Ferraz de LIMA, "O circuito social da fotografia: estudo de caso - II", In: Fotografia usos e funções no século XIX (org. Annateresa FABRIS), São Paulo, Edusp, 1991, p. 67.

³⁹ Boris KOSSOY. Militão de Azevedo e a fotografia documental do século XIX. São Paulo, revista Irisfoto, número 311, dezembro de 1978, p. 12.

⁴⁰ Boris KOSSOY (1980), op. cit., p. 51.

⁴¹ Boris KOSSOY (1978), op. cit., p. 08.

⁴² É importante lembrar que Militão também fotografou o imperador d. Pedro II e a imperatriz Thereza Cristina quando da passagem da família imperial por São Paulo em 1878; Boris KOSSOY (1978), op. cit., p. 38-9.

⁴³ Anúncio do ateliê Photographia Americana publicado no jornal Correio Paulistano de 21 de abril de 1876, apud Solange Ferraz de LIMA (1991), op. cit., p. 75.

localização do ateliê de Militão, defronte à "... *Igreja do Rosário*, freqüentada pela população negra... na então rua da Imperatriz, 58"⁴⁴, talvez explique a grande quantidade de negros fotografados, bem como a própria forma em que estes aparecem nessas fotos, não como escravos, tal como nas fotos de Christiano Júnior, que toma o modelo na sua condição escravista⁴⁵. Inúmeras *cartes de visite* mostram ainda artistas de teatro e coristas, muitos retratados quando da passagem por São Paulo para as apresentações.

Descontente com o desempenho do seu estabelecimento, Militão colocava à venda no ano de 1884, alegando, como mostra sua correspondência com amigos, a falta de "...um profissional retocador, além de um gerenciamento melhor - coisa que seu gênio acanhado atrapalhava"⁴⁶. Em outras cartas, Militão salienta que "... lhe falta um sócio que compense sua timidez, alguém que lhe ajude a 'tocar' o negócio"⁴⁷. Enfrentando sérios problemas comerciais, acaba por liquidar o *Photographia Americana*"... quando em outubro de 1885 enviou ao procurador da Câmara Municipal e ao coletor de Rendas Gerais o aviso de que estaria fechando..." seu estabelecimento, após dez anos de atividade⁴⁸. Após o leilão dos equipamentos e móveis de seu ateliê, parte para a Europa. É interessante observar que é após essa viagem que ele tem a idéia de produzir o *Álbum Comparativo*, possivelmente influenciado pela febre das vistas urbanas, dos postais e dos álbuns mostrando as cidades européias. Ao vender o *Álbum Comparativo*, segundo ele sua obra-prima, Militão de Azevedo, em carta a seu amigo Portilho, diz: "... como Verdi despedindo-se da música escreveu seu *Otello*, eu quis despedir-me da photographia fazendo o meu"⁴⁹.

Assim, a fotografia e os fotógrafos nos ajudam a construir uma cena múltipla do Brasil imperial, diversificado e heterogêneo, onde, além das elites e do imperador, foram registradas também paisagens das mais variadas, bem como o próprio cotidiano da população.

⁴⁴. Vânia Carneiro de CARVALHO e Solange Ferraz de LIMA (1998), op. cit. , p. 116.

⁴⁵. A respeito de Christiano Júnior consultamos: Paulo Cesar de AZEVEDO e Maurício LISSOVSKY. *Escravos brasileiros na fotografia de Christiano Jr (1864-1866)*, São Paulo, Ex Libris, 1988.

⁴⁶. Candido Domingues GRANGEIRO, op. cit., p.158-9.

⁴⁷. Idem, p.159.

⁴⁸. Idem, p.163

⁴⁹. Militão Augusto de AZEVEDO. *Diário de Correspondência Comercial de 1 de junho de 1887*, apud, Idem, p.164.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, P. C. e LISSOVSKY, M. Escravos brasileiros na fotografia de Christiano Júnior (1864-1866). São Paulo: Ex. Libris, 1988.
- CARVALHO, V. C. de e LIMA S. F. de. Fotografia no museu: um projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. Anais do Museu Paulista, São Paulo SP, n. ser. v. 5. , jan/dez 1997.
- FABRIS, A. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.
- FERREZ, G. A fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1953.
- FREUND, G. Fotografia e sociedade. Lisboa, editora Dom Quixote, 1986.
- GRANGEIRO, C. R. As artes de um negócio: a febre photographica - São Paulo 1862-1886 (dissertação de mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- HARDMAN, F. Trem fantasma - A modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HOBSBAWM, E. A era do capital: São Paulo: Ática, 1993.
- KOSSOY, B. Fotografia e História, São Paulo: Ática, 1989.
- KOSSOY, B. Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia. Dissertação de mestrado da Escola Pós-graduada de Ciências Sociais da fundação de Escola de Sociologia e Política de SP, São Paulo, 1978.
- KOSSOY, Boris. Militão de Azevedo e a fotografia documental do século XIX. São Paulo, revista Iris foto, número 311, dezembro de 1978.
- KOSSOY, B. e CARNEIRO, M. L. T. O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira. São Paulo: Edusp, 1994.
- KOSSOY, B. Origem e expansão da fotografia no Brasil - século XIX. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.
- LIMA, S. F. de, & CARVALHO, V. C. de. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo, in: TURAZZI, M. T. (org), Revista do IPHAN, Brasília, n. 27, 1998.
- MACEDO, M. A fotografia também nasceu no Brasil. Revista Fotoptica, São Paulo, 1983.
- MOURA, C. E. M. de. Retratos quase inocentes. In: MOURA, C. E. M. de. in: Retratos quase inocentes, São Paulo: Nobel, 1983.

- NOVAES, F. (org.) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PLUM, W. Exposições mundiais no século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979
- SCHWARCZ, L. M. As barbas do imperador. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SEGALA, L. Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco, (dissertação de doutorado em antropologia social) PPGAS, Museu Nacional, UFRJ, 1998.
- SOUZA, G. de M. O espírito das roupas. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- TOLEDO, B. L. de; KOSOY B. e LEMOS C., Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887), São Paulo: Reedição da Prefeitura do Município de São Paulo, 1981.
- TURAZZI, M. I. Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco/Funarte 1995.
- VASQUES, P. D. Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Index, 1985.