

# O IMPÉRIO DO RETRATO: FOTOGRAFIA E PODER NA SOCIEDADE OITOCENTISTA

Mariana de Aguiar Ferreira Muaze\*

## Resumo

O presente artigo ressalta a fotografia como uma tecnologia e problematiza a sua utilização como artifício de diferenciação social e de poder no Brasil oitocentista. A grande circulação da imagem fotográfica, principalmente na modalidade do retrato, serviu para formar e conformar um *habitus* compartilhado pelas famílias abastadas. A análise aqui proposta se estrutura em duas partes principais. Em O espelho do real refletido a fotografia é discutida no momento de sua invenção, colocando-a como uma necessidade social e cultural da época. Em seguida, fiz um estudo comparativo de duas coleções fotográficas de famílias da boa sociedade com padrões econômicos diversos: os Ribeiro de Avellar, provenientes da classe senhorial rural, e os Benjamin Constant representando as camadas médias urbanas.

## Palavras-chave

Fotografia; *habitus*; história da família; Império.

## Abstract

*The present article enhances photography as a technology, and evaluates its utilization as an instrument for the social and power definition during the XVIIIth Century in Brazil. The large circulation of photographs, mainly portrays, helped to create and constitute a class "habitus" shared by wealthy families. This analysis is divided in two parts: in the first one, photography is seen, in the moment of its invention, as a social and cultural need of the epoch. Second one is a study comparing two collections of photographs, coming from two families of different economic status: the Ribeiro de Avellar's (seigniorial rural class), and the Benjamin Constant's (urban medium class).*

## Keywords

*Photography, "habitus", history of family, Brazilian Empire.*

*Pau Grande, 11 de julho de 1864.*

*Minha querida mãe,*

*Foi com muito prazer que recebi sua carta pelo nosso José Maria, e grande satisfação nos deu a vinda dele. (...) Teria sido grande prazer minha boa mãe se a tivesse visto também com ele; porém aqui daqui há pouco tempo teremos a estrada de ferro até Ubá, e então nos será mais fácil ver-nos assíduas vezes. Mamãe faltou-me mandar o meu retrato para Europa, me parece melhor esperar que Joaquim tire para ir os de toda a família.*

*De sua filha e amiga verdadeira,*

*M de A.<sup>1</sup>*

Mariana Velho de Avellar recebeu o título de viscondessa de Ubá, em 1887, após 38 anos de casamento com Joaquim Ribeiro de Avellar, dono da fazenda Pau Grande, importante cafeicultor e proprietário de escravos do vale do Paraíba fluminense. A família Ribeiro de Avellar gozou de grande influência política nas localidades de Vassouras e Paty do Alferes durante todo o século XIX, tendo, inclusive, participado da ocupação da região em épocas ainda coloniais. A tradição rural dos Ribeiro de Avellar contrastava com a da família Velho da Silva, proveniente de antigos membros da burocracia da Corte, tendo o pai da viscondessa, o Conselheiro José Maria Velho da Silva, atuado como Mordomo da Casa Imperial e a mãe, D. Leonarda, como Dama da Imperatriz Teresa Christina. A união matrimonial que durou quase quarenta anos foi pensada para fortalecer ambas as casas familiares ao juntar a riqueza, proveniente do bom preço do café no mercado internacional e dos empréstimos a juros, e o prestígio social lastreado pelas boas relações com o círculo dos Imperiais.

Tanta riqueza e poder possibilitaram que Marianna e Joaquim pudessem frequentemente usufruir e consumir novas tecnologias. A chegada da ferrovia à região, entusiasmadamente citada na correspondência, era um antigo pedido dos cafeicultores que assim puderam otimizar o percurso do café até os portos. A mesma também foi utilizada como importante meio de transporte para Petrópolis, Corte e estação de águas de Caxambu, tanto com fins de lazer quanto de tratamento médico. No que concerne o mundo dos negócios, a gestão de Joaquim Ribeiro de Avellar na fazenda Pau Grande foi um período de investimentos no beneficiamento de café através da aquisição de “aparelho agrícola movido a vapor da França” (1874), “vinte e oito volumes de máquinas vindas da Europa na galera Lusitânia” (1876), etc.<sup>2</sup> Por estar atento às novas invenções, o visconde recebeu

o convite para expor no campo da Agricultura, Indústria e Belas Artes da Exposição Nacional, o que lhe conferia prestígio e excelência dentre os produtores de rubiácea.<sup>3</sup>

Mas não era só no âmbito da produção e do mundo dos negócios que os Ribeiro de Avellar se apresentavam como consumidores de novas tecnologias. Na carta que escreveu à mãe, Marianna mencionou a preocupação com a produção de imagens fotográficas de todos os membros do grupo familiar a serem enviadas para Europa. Somente dez anos depois da invenção do *carte-de-visite* pelo francês Eugène Disderi, as práticas de consumir, trocar e colecionar fotografias já estavam completamente incorporadas pela classe senhorial do Império e havia se constituído como um *habitus* de grupo.<sup>4</sup> Nesse sentido, o comportamento da viscondessa não consistia uma exceção à regra. Entre os costumes da elite imperial estavam as idas a estúdios fotográficos ou as visitas de fotógrafos itinerantes a suas casas e fazendas na província. A fotografia, portanto, rapidamente passou a preencher uma necessidade de representação da classe senhorial no momento de sua ascensão econômica – ocasionada pelo bom preço do café no mercado internacional – e política devido à consolidação das instituições imperiais.<sup>5</sup> Através das reproduções fotográficas era possível construir uma imagem da prosperidade que se perpetuaria para gerações futuras.

Todavia, não demorou muito para que outros grupos pertencentes à boa sociedade imperial também quisessem fazer parte dessa civilização da imagem e buscassem gozar dos benefícios proporcionados pela nova tecnologia. Se a princípio o daguerreótipo tinha um alto custo por se tratar de uma peça única, com o passar dos anos, houve um barateamento da fotografia que abriu seu acesso às camadas médias através de uma série de investimentos e melhorias técnicas. O consumo de imagens fotográficas ampliou-se. A exclusividade de acesso à fotografia, sobretudo por motivos financeiros, não era mais um diferencial de classe eficiente. Nesse contexto, a dinâmica de distinção social adquiriu novos tons. Em todas as suas etapas de produção – contratação do profissional, escolha da pose, indumentária e cenário – até o momento do ato fotográfico, passando por seu consumo e circulação, o retrato instituiu, produziu e reproduziu padrões de comportamento e códigos de sentido próprios à classe dominante. Assim, buscava-se criar uma marca de distinção entre os pares sociais e, ao mesmo tempo, um modelo para as camadas menos favorecidas.

O presente artigo tem por objetivo analisar o papel da fotografia, na sua modalidade do retrato, para afirmação e reafirmação de um novo *habitus* compartilhado pelas famílias abastadas na segunda metade do século XIX. Dessa forma, compreende a fotografia como uma nova tecnologia, a qual foi utilizada como artifício de diferenciação social e de poder. A análise estrutura-se em duas partes principais. Em *O espelho do real refletido*

discuto a tecnologia fotográfica no momento de sua invenção, colocando-a como uma necessidade social e cultural de sua época. Assim, apresentei o entendimento que a sociedade oitocentista tinha a respeito da imagem fotográfica em si e de seu papel no mundo. Em seguida, mostrei como a imagem fotográfica foi utilizada na sociedade oitocentista para legitimar um *habitus* social de grupo, sendo, ao mesmo tempo, formadora e conformadora de um novo modelo de comportamento dito civilizado. Para tanto, comparei duas coleções fotográficas de famílias da boa sociedade com padrões econômicos diversos. Os Ribeiro de Avellar representaram a classe senhorial rural em ascensão econômica e a família Benjamin Constant, as camadas médias urbanas. As diferenças e semelhanças entre ambas confirmam a importância da nova tecnologia no processo de construção de representações sociais e de comportamento na sociedade oitocentista.

*O espelho do real refletido: a invenção da fotografia.*

A palavra fotografia deriva do radical grego, *phôs*, que significa luz e quer dizer “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias”. Essa denominação, não por acaso, registra um pouco da história do surgimento dessa tecnologia. Durante anos, Nicéphore Niépce dedicou-se a experiências químicas com sais de prata e alguns objetos como folhas e flores secas que, colocadas sob papel e expostas à luz solar, gravavam seu contorno em preto sobre o branco. Tal conquista, entretanto, tinha pequena durabilidade, fazendo-o testar outros materiais até chegar ao metal como superfície sensível. O invento foi apresentado à Royal Society de Londres sem, contudo, obter grandes resultados até que suas pesquisas foram continuadas por Louis Jacques Mande Daguerre, que desenvolveu o daguerriótipo, primeiro processo fotográfico a cair no domínio público. Tratava-se de uma imagem única, fixada em uma placa de cobre, que, após longo processo químico para sua fixação, era protegida por vidro e acondicionada em belos estojos ornamentados.

Em agosto de 1839, a invenção da fotografia e os segredos de sua confecção foram anunciados com toda a pompa por François Arago, astrônomo e membro do Parlamento francês, num encontro na Academia de Ciências e de Belas Artes da França. Assim, de uma só vez, promovia-se a nova tecnologia abrindo generosamente sua patente para o mundo e legitimava-se a França como nação moderna e de vanguarda. Numa fase de ascensão da sociedade burguesa e nacionalismos extremados, cada nova invenção tornava-se uma evidência de progresso e força nacional. O novo invento rapidamente despertou o interesse público, fazendo com que grandes investimentos e pesquisas de aprimoramento técnico fossem implementados de modo a reduzir o tempo de exposição da foto e aumentar sua viabilidade econômica. Nesse processo, a invenção do *carte-de-visite* foi

fundamental. Assim, eram produzidas, simultaneamente, uma série de quatro imagens, no tamanho 6 x 9 cm, e montadas sobre um cartão de 10 x 6,5, proporcionando um barateamento do preço final do produto. A partir de então, o número de ateliês fotográficos, profissionais e lojas de materiais para a produção fotográfica cresceu vertiginosamente. No caso do Brasil, segundo Ana Maria Mauad, entre 1840 e 1900, a cidade do Rio de Janeiro chegou a ter 120 fotógrafos profissionais estabelecidos, o que aponta para uma grande demanda do produto.<sup>6</sup>

Dentre os inventos oitocentistas, a fotografia dividiu espaço com o telégrafo, a fotolitografia, o telefone, a máquina de escrever, o cinema, etc. A crescente demanda por desenvolvimento tecnológico deve ser interpretada no contexto da nova experiência ligada ao modelo capitalista de produção vivido pela sociedade europeia, pois, como afirma Gisele Freund, “qualquer invenção é condicionada, por um lado, por uma série de experiências e de conhecimentos anteriores e, por outro, pelas necessidades da sociedade”.<sup>7</sup> É nessa nova configuração política e econômica da sociedade moderna e capitalista que se funda, definitivamente, a concepção individualista do mundo. O ingresso na modernidade pressupõe viver num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo, além de sentimentos guiados pela crença na inevitabilidade e positividade do progresso. Mas também suscita incerteza e sensação de diluição. Na nova concepção do capitalismo, são os homens enquanto indivíduos que produzem os bens, que se relacionam entre si e constituem sociedades. O sujeito torna-se o ponto de partida, e a sociedade passa a ser vista como uma coleção de indivíduos.<sup>8</sup>

A fotografia, portanto, não foi desenvolvida por mera coincidência. Sua descoberta, principalmente no que se refere ao retrato, era uma resposta à necessidade do homem de dar expressão a sua individualidade num mundo em transformação. Não foi à toa que, na literatura, vários escritores, cada um de sua forma, descreveram a experiência da multidão nas grandes metrópoles do século XIX. Baudelaire em Paris, Edgard Allan Poe, Dickens e Engels em Londres, todos, recorrentemente, dispuseram-se a relatar a vivência do *flâneur*, onde, já transformado em indivíduo, o homem se mistura na imensa massa de passantes, experimentando assim as sensações (liberdade, pavor, diluição, etc.) de pertencimento e não pertencimento a um coletivo ao mesmo tempo.<sup>9</sup> É esse homem moderno que se tornará um recorrente consumidor de retratos, na busca de uma identidade através de uma imagem de si o mais próximo possível do real. Para tanto, teve que aprender a se portar diante da objetiva e dominar determinados códigos visuais. Nesse processo, a pose, que em princípio era uma limitação técnica - somente eram registrados com nitidez, pessoas, objetos ou paisagens que permanecessem quase estáticos – acabou se tornando uma exigência de cunho social. Mesmo depois da melhoria tecnológica e da diminuição

do tempo de exposição do referente à lente fotográfica, a pose manteve-se como artifício essencial no processo de construção de uma dada representação visual e, portanto, parte constitutiva da *mise-en-scene* fotográfica.

No entanto, fora do circuito de produção, circulação e consumo de retratos, a fotografia também adquiriu extrema importância. As exposições internacionais foram realizadas desde 1851 e, nesses eventos, era comum a exibição de vistas, paisagens, espaços urbanos, etc. Como afirmou Maria Inês Turazzi, tais eventos atuavam como verdadeiras “vitrines do progresso”, as quais as nações participantes disputavam graus de civilização através da demonstração de seus últimos inventos. Nesse contexto, a tecnologia fotográfica atuava como um veículo a serviço do “deslumbre da monumentalidade”, fixando em papel as realizações materiais das nações capitalistas.<sup>10</sup> Portanto, a invenção da fotografia não se dá por acaso no tempo e espaço descritos, ela é fruto dos novos anseios surgidos com a sociedade moderna e, portanto, sempre esteve envolvida numa comercialização ditada pela lógica do mercado. Como afirma Raymond Williams, não existe nada na tecnologia em si mesma que determine o seu uso ou lugar cultural, estes serão gerados na prática social.<sup>11</sup> Portanto, dependem das relações de produção e consumo estabelecidas, contribuindo para articular, e não provocar, mudanças nas relações e nos padrões de comportamento.

Os debates sobre o estatuto estético da fotografia estiveram presentes desde os primeiros momentos. A discussão principal no século XIX ficou centrada na natureza da fotografia. Seria ela uma tecnologia ou arte? Charles Baudelaire atacou ferozmente aqueles que consideravam a fotografia uma arte:

Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...) Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta. Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi o seu messias. E então ela disse para si: Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.<sup>12</sup>

O discurso de Baudelaire estava fundado no medo de que a fotografia viesse a substituir algumas funções da arte e afastá-la, definitivamente, da inspiração, da criação, da sentimentalidade, em prol da técnica, da máquina e do domínio crescente da indústria. Ainda influenciado por pressupostos da arte romântica, demarcava as áreas de atuação da arte e da fotografia. A primeira seria pura criação imaginária, a esfera mais importante da existência humana; já a segunda, um simples instrumento de uma memória documental do real. Nesse sentido, cabia à fotografia a função de conservar os traços do passado e/ou auxiliar as ciências na apreensão do mundo real. A despeito das críticas à fotografia, havia

também o entusiasmo de grande parte dos europeus com a nova tecnologia. A fotógrafa inglesa Lady Eastlake, por exemplo, defendia a imagem fotográfica como um importante meio de comunicação na fase industrial e um veículo democrático de representação, já que o preço facilitava seu acesso a um número maior de pessoas, diferentemente da pintura.

Dentre os discursos otimistas, muitos viam na fotografia a possibilidade da libertação da arte. Para estes, a arte ficaria livre da função de registro do real e, enfim, poderia dar asas à criação imaginativa. Contudo, apesar de diferentes no que diz respeito à função, ambas as perspectivas trabalham com uma concepção da *fotografia como espelho do real*.<sup>13</sup> Ou seja, os homens do século XIX acreditavam na semelhança entre a foto e seu referente e a entendiam como um *analogon* da realidade, porque, através dela, seria possível capturar o real tal qual existiu. Talvez por seu caráter mecânico, a imagem fotográfica tenha sido vista como isenta de subjetividade, livre da interferência discriminativa dos olhos e mãos humanos. É nesse contexto que a prática social à qual ficou submetida durante o século XIX deve ser entendida.

#### *Desejos de representação: fotografia e habitus social no Império*

Na carta que abre este artigo, Marianna Velho de Avellar mostrou-se bastante à vontade com os processos de produção, consumo, circulação e ação de imagens fotográficas. Em poucas palavras, revelou sua intenção de apressar o envio dos retratos para amigos ou familiares na Europa. As fotos individuais de membros de sua família deveriam ser remetidas em conjunto para o velho continente, restando somente a do marido, Joaquim, para ser providenciada. No ano de 1864, compareceram ao estúdio de Insley Pacheco, no Rio de Janeiro: D. Leonarda, Juca – irmão da viscondessa – e a própria Marianna acompanhada dos filhos mais velhos Maria José, Luiza, Júlia e Antônio Ribeiro. É possível que, na ocasião, tenham sido produzidas as fotos mencionadas na correspondência, pois não



*Foto 1 - Coleção Roberto Meneses de Moraes.*



*Foto 2 - Coleção Roberto Meneses de Moraes.*

era comum a contratação de profissionais mais do que uma ou duas vezes por ano, a não ser em ocasiões especiais, como casamentos e formaturas, o que não era o caso.

Ao posar para a foto, a Sra. Avellar optou por uma imagem individualizada, bastante comum ao gênero feminino, onde apareceu de corpo inteiro, dando destaque à rica indumentária e às jóias, aparatos que a legitimavam como pertencente às classes mais abastadas da sociedade imperial. Juntamente com J. F. Guimarães (35%), Insley Pacheco (33,3%) foi o retratista nacional mais requisitado pela família Ribeiro de Avellar. A extensa lista de condecorações recebidas pelo fotógrafo estabelecido na Corte garantia qualidade técnica e capital simbólico por se tratar de um “Photografo da Casa Imperial, premiado na Exposição de 1861 e na Academia das Belas-Artes de 1864”, conforme vinha gravado no verso do *carte-de-visite*.<sup>14</sup> Dessa forma, as imagens enviadas para a Europa cumpriam um papel de renovação dos laços de amizade e compadrio com os entes distantes e foram cuidadosamente produzidas com o intuito de legitimar uma dada representação social individual e familiar. Os investimentos financeiro e de prestígio empregados justificavam-se pela crença da viscondessa de que os receptores de tais imagens conheciam os signos visuais e escritos processados e, portanto, seriam capazes de decodificá-los conforme seu desejo.

As famílias que compunham a clientela dos ateliês mais famosos buscavam não só associar sua imagem à riqueza e distinção social, mas também construir memórias de grupo próprias das camadas mais abastadas da sociedade Imperial. Além disso, esses códigos de representação constituídos e compartilhados eram vistos como modelo para outros setores sociais. Dentre as classes médias da Corte, os costumes de se deixar registrar pela câmera fotográfica, trocar e colecionar *carte-de-visites* também foram, rapidamente, incorporados. A família Benjamin Constant, por exemplo, possuía mais de uma centena de retratos em sua coleção e estava bastante envolvida no circuito social da fotografia oitocentista. Além de serem clientes de estúdios fotográficos, recebiam, enviavam e colecionavam *carte-de-visites* de parentes e amigos.

Filho do português Leopoldo Henrique Botelho de Magalhães e da gaúcha Bernardina Joaquina Botelho de Magalhães, Benjamin Constant seguiu os passos do pai ao escolher a carreira militar e o magistério. Criado numa família com poucos recursos financeiros e órfão de pai aos quinze anos, Benjamin resolveu assentar praça voluntariamente, pois garantiria um soldo regular, mesmo que pequeno, já nos primeiros anos dos estudos secundários. Mais tarde, formou-se engenheiro e doutor em matemática e ciências físicas, além de ter lecionado matemática em escolas civis e militares da capital, dirigido o Imperial Instituto dos Cegos e participado do movimento que depôs a monarquia, em 1889. Durante boa parte de sua vida de casado, morou de aluguel no bairro de Santa Teresa com

a esposa, D. Maria Joaquina, e os sete filhos.<sup>15</sup> Sua renda mensal, como explicita em sua documentação textual, era a justa medida para uma vida sem extravagâncias, pois, durante muito tempo, arcou com as despesas da mãe com problemas mentais, da tia bastante idosa e dos três irmãos menores. Contudo, apesar de ter recorrido por diversas vezes a empréstimos e sempre ter trabalhado em vários empregos, sua coleção fotográfica numerosa aponta para o consumo dessa nova tecnologia.

A prática do consumo de retratos da qual família Benjamin Constant e tantas outras em situação financeira semelhante se beneficiaram está, certamente, ligada ao processo de barateamento dessa mercadoria ocorrido nos anos de 1870, principalmente a partir da popularização do *carte-de-visite*. Segundo Ana Maria Mauad, nessa mesma época, o preço de uma dúzia de retratos em porcelana variava entre 3\$000 e 5\$000, o que era um pouco mais do que um par de sapatos simples.<sup>16</sup> Em 16 de abril de 1867, Maria Joaquina Costa Botelho de Magalhães remeteu ao marido, Benjamin Constant, que se encontrava lutando na Guerra do Paraguai, a seguinte imagem sua com as filhas Aldina (de pé) e Adozinda:



Foto 3 - Coleção Museu Casa de Benjamin Constant

D. Maria Joaquina escolheu o estúdio de Justiliano José de Barros, um dos pioneiros da daguerreotipia no país. Fotógrafo experiente, que havia atuado itinerantemente

no Paraná e se estabelecido em Santos até que, na década de 1860, transferiu-se definitivamente para a Corte onde montou um estúdio na Rua da Alfândega, 62. Foi exatamente nesse endereço que a esposa de Benjamin Constant compareceu para posar, juntamente com as duas filhas. A situação era especial. Benjamin não tinha presenciado o nascimento de Adozinda porque já estava na campanha do Paraguai. A pose, a indumentária e os demais artifícios, assim como no caso da viscondessa, deveriam contribuir para construir a representação desejada e previamente negociada com o fotógrafo. A intenção no envio da fotografia foi revelada na dedicatória escrita no verso:

Meu adorado Benjamin,

Tuas inocentes e amadas filhinhas, tua muito saudosa esposa vão *visitar-te; abraçando-te* e rogão-te que voltes quanto antes ao seio da tua família do qual fazes a maior e única felicidade. Tua esposa e verdadeira amiga que muito te ama,

Maria Joaquina da Costa Botelho de Magalhães.

As palavras carinhosamente remetidas ao marido que se encontrava na guerra apontam um aspecto interessante. Assim como as outras pessoas de seu tempo, Maria Joaquina entendia a fotografia como *espelho do real*. Entretanto, conforme sua descrição, ao produzir uma imagem análoga à realidade, a imagem fotográfica também era capaz de proporcionar uma “sensação de presença” dos retratados naquele que a vê e recebe. Mais uma vez, a nova tecnologia cumpria a função de atualizar afetos e sentimentos aqui exacerbados pela longa distância e a situação de risco causada pelo conflito armado.

Na coleção Benjamin Constant, assim como na coleção Ribeiro de Avellar, existem retratos produzidos por profissionais reconhecidos: Insley & Pacheco, J. F. Guimarães, Carneiro & Gaspar, Van Nyvel e Henschel. Entretanto, a regularidade com que se contratavam esses serviços ou se recebiam um *carte-de-visite* confeccionado pelos mesmos era menor nas classes médias urbanas. Ficando na ordem de 40% no primeiro caso e 70% no segundo. Mesmo com orçamentos mais apertados, essas famílias urbanas faziam questão de entrar no circuito social e de consumo de fotografias. Para viabilizar financeiramente tal prática, deixavam os ateliês mais caros para ocasiões especiais, compareciam com menor assiduidade aos estúdios ou recorriam a serviços de retratistas menos renomados; como fez D. Maria Joaquina em 1867. A análise comparativa das duas coleções também mostrou que as famílias da província, por diversas vezes, contrataram os serviços de fotógrafos itinerantes como, por exemplo, Manuel de Paula Ramos, responsável por 15% das fotografias pertencentes à coleção Ribeiro de Avellar.

A chegada dessa figura inesperada, certamente, significava uma mudança na rotina dos habitantes das fazendas e cercanias. Ramos, como ficou identificado em carimbo no verso da imagem, era um cirurgião-dentista de profissão que visitava a região do Vale oferecendo seus serviços por preços bem mais baixos do que na Corte. De carroça ou no lombo de mulas, transportava um *kit* básico que constava de um fundo liso, cortinas, esteiras para o chão e aparelho de pose. Em termos de equipamento, carregava bastante volume: câmeras enormes, tripés, chapas de vidro, preparados químicos e uma tenda de viagem. O cenário para a foto era montado em alguma parte externa das residências visitadas, com boa exposição ao sol. É interessante notar que toda a *mise-en-scene* fotográfica pertencente à cultura visual oitocentista, a qual tinha o estúdio fotográfico como referência, era importada para o espaço fotográfico improvisado por Ramos.



Foto 4 - Coleção Roberto Meneses de Moraes

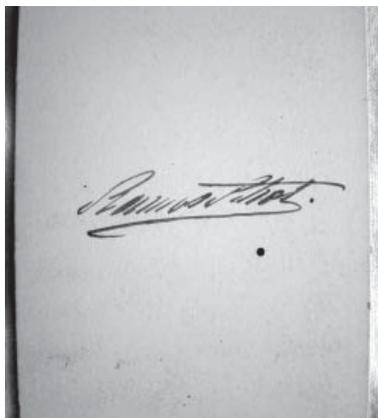


*Foto 5 - Coleção Roberto Meneses de Moraes*

A pose foi o verdadeiro símbolo da fotografia oitocentista. Seu estudo e artificialidade conduziam a negociação entre o retratista e os retratados. Os Ribeiro de Avellar, antigos freqüentadores dos melhores estúdios da Corte, eram bastante familiarizados com os códigos de representação vigentes e os reproduziram no cenário fotográfico improvisado na fazenda Pau Grande. Sentado, em primeiro plano e no centro, Joaquim Ribeiro de Avellar comandou a cena. Ao seu lado, os filhos foram equilibradamente dispostos: um casal à direita e outro à esquerda. Em terceiro plano, atrás do marido, ficou Marianna Velho de Avellar, reproduzindo e legitimando no espaço da figuração da foto uma hierarquia vivenciada no interior do núcleo familiar e da sociedade imperial. A segunda imagem, tirada no mesmo dia, obedeceu ao mesmo padrão da primeira e reforçava a autoridade masculina. Para essa família, os melhores preços oferecidos na província possibilitaram a



*Foto 6 - Coleção particular*



*Foto 7 - Coleção Roberto Meneses de Moraes*

abundância de imagens, registradas em diferentes poses, situações e conjunto de pessoas. No total foram, produzidos por Ramos quinze retratos de membros da família durante duas visitas, conforme é possível verificar pelas idades dos retratados.

A visita de um profissional itinerante ampliava bastante a possibilidade de consumo de retratos. Além de os preços cobrados serem menores do que os praticados nos centros urbanos, poupavam-se os gastos e os incômodos da viagem. Para muitas pessoas, essa era uma chance rara de tirar uma fotografia. A presença de um fotógrafo na fazenda também possibilitava o registro de idosos e crianças pequenas, os quais os desgastes da viagem, muitas vezes, impediam de comparecer ao estúdio na cidade. O casal José Francisco e Francisca Amália dos Santos Werneck também aproveitou a oportunidade. A disposição dos personagens no espaço de figuração da foto, assim como a pose, assemelham-se aos adotados por Marianna e Joaquim na segunda imagem apresentada. Contudo, a pouca familiaridade com a ambiência e os códigos de representação fotográficos transpareciam através da postura corporal, do olhar e das feições que denotavam certa sensação de desconforto e estranhamento. A diferença das indumentárias salta aos olhos, bem como a ausência de complementos como brincos, colares e jóias. Apesar da possibilidade de construção de representações visuais ideais, não foi possível disfarçar a hierarquia vivida cotidianamente.

O trabalho dos profissionais itinerantes também era importante para alimentar um circuito de imagens nas localidades visitadas. A família Ribeiro de Avellar, por exemplo, participava do circuito social da fotografia oitocentista em diversas escalas. Sua inserção se dava desde a produção de imagens assinadas pelos melhores estúdios para serem remetidas às famílias mais importantes do Império, até a contratação de fotógrafos itinerantes em sua fazenda. Neste último caso, a troca de imagens ficaria circunscrita a uma esfera social local, a qual lhes exigia menos atributos de prestígio. Nesse processo, além de distribuírem retratos, também receberiam e colecionariam imagens presenteadas por agregados, parentes, amigos e vizinhos, alguns com situação financeira bem mais modesta.

No caso da família Benjamin Constant, talvez por morarem na Corte, onde a oferta de estúdios estabelecidos era bastante grande, não foi recorrente o aparecimento de fotografias de profissionais itinerantes na coleção. Com exceção do *carte-de-visite* de Marciano Augusto Botelho de Magalhães, irmão de Benjamin Constant, tirado em 1869, quando estava na Guerra do Paraguai. Nesse caso, a contratação deste tipo de serviços criava a oportunidade rara de enviar seu retrato à família. Nas duas coleções estudadas, os gastos com representação, produção e consumo de fotografias eram considerados de grande importância, como demonstra o número elevado de imagens armazenadas. Porém, os valores empreendidos guardavam as devidas proporções das riquezas em questão. Em

ambos os casos, o espaço da figuração da foto aparece como o espaço da individualidade, sendo menos recorrentes as imagens de grupo, a não ser no caso das crianças que, raramente, aparecem sozinhas.

A análise das séries fotográficas das famílias Ribeiro de Avellar e Benjamin Constant aponta para a importância da fotografia, tanto como veículo de representação de si, quanto de legitimação do indivíduo no seu grupo social, mantendo relações e reforçando laços de família e solidariedade. A grande parte dessas imagens são de amigos, afilhados, aliados, compadres e parentes de graus mais distantes. Muitas dessas pessoas moravam em outros locais e faziam da troca do retrato um veículo de manutenção dos laços de amizade e compadrio. Numa época em que os meios de comunicação ainda eram bastante precários, as cartas, bilhetes, recados e envio de fotografias eram importantes para se manter o contato e a reciprocidade dos sentimentos. A prática do troca-troca de retratos estava atrelada à moda do colecionismo e dos álbuns de família. Estes possuíam diferentes formatos, cores, tipos de revestimento e vinham com ranhuras em formatos específicos para facilitar o encaixe das fotos. Expostos nas mesas das salas de estar das casas, esses álbuns eram redutos da memória familiar e ficavam disponíveis para serem lidos por aqueles que tivessem acesso à sala de estar e fossem convidados a se demorarem um pouco mais.

No entanto, a fotografia ainda podia ter outras facetas e atuar como importante instrumento de socialização. Inventada em 1841, a fotografia estereoscópica já começava a ser comercializada na Europa apenas dois anos depois. A nova tecnologia consistia em pares de imagens de uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produziam uma sensação de tridimensionalidade. A sensação mágica logo seduziu os consumidores brasileiros, que adquiriram todo o aparato necessário. Entre os pertences da família Ribeiro de Avellar existe uma nota fiscal da Maison Central de Photographie, Stéréoscopique et Pittoresque, localizada em Paris, datada de 29 de julho de 1873, proveniente da compra de um aparelho de estereoscopia e algumas dúzias de imagens totalizando 421.50 francos. Esse costume era comum entre as famílias da boa sociedade do Império. O cunhado de Benjamin Constant, o alemão Karl Fraenkel, casado com sua filha Aldina, também possuía um desses aparelhos, que proporcionavam divertimento em sessões domésticas para familiares e amigos.<sup>17</sup> As imagens mais procuradas eram as vistas e paisagens, nas quais se buscava conhecer visualmente os lugares turísticos de todo o mundo. No exemplo abaixo, pertencente à família de Benjamin Constant, encontramos reproduzida uma das galerias do Museu do Louvre em Paris.



*Foto 8 - Coleção Museu Casa de Benjamin Constant*

Além da moda dos retratos e álbuns de família, também foi bastante recorrente colecionar imagens de pessoas famosas, que podiam ser compradas em várias lojas comerciais. A rainha Vitória, os imperiais brasileiros, Victor Hugo e outras celebridades são exemplos que figuraram entre os pertences de Bernardina Botelho de Magalhães. Estes se diferenciavam dos álbuns de família onde eram colecionadas imagens produzidas e recebidas de parentes, amigos e pessoas do seu círculo de amizade. Se no primeiro caso o intuito principal era conhecer rostos famosos, além do prazer de colecionar e completar a coleção, no segundo, o que estava em questão era a construção de uma dada memória familiar. Travestidos com atributos de classe, procurava-se deixar revelada no papel a imagem ideal para ser lida pelos presentes e lembrada pelas gerações futuras.

Como procurei mostrar ao longo do texto, a experiência do retrato e o circuito social da fotografia foram fundamentais no processo de construção das representações sociais e modelos de comportamento na sociedade imperial. A nova tecnologia possibilitava àquelles que tinham acesso a ela construir marcas visuais que legitimassem uma dada identidade social. A classe senhorial abastada do Império detinha capital suficiente para investir em elementos de prestígio, contratando os fotógrafos mais caros com o diferencial de serem “Photographos da Caza Imperial” ou condecorados nas exposições universais. O consumo de fotografias era freqüente e incluía todos os membros da família, desde as crianças até os idosos, em maior ou menor escala. A circulação das imagens variava muito e incluía desde as famílias mais tituladas do Império até o circuito local para o qual eram endereçados as fotos de profissionais itinerantes e outros sem renome.

Além disso, as classes médias urbanas também consumiram imagens fotográficas. Para tanto, buscaram copiar os códigos de representação visual das classes mais abastadas sem, no entanto, serem bem – sucedidas em todos os aspectos. As limitações orçamentárias impingiam uma série de adaptações importantes, que ficavam expressas no papel fotográfico através da indumentária, da titulação dos estúdios, etc. Muitas vezes, a alternativa foi buscar criar códigos visuais próprios que valorizassem suas especificidades enquanto grupo. Esse foi o caso dos militares, que, com o fim da Guerra do Paraguai e a valorização da carreira, fotografavam de uniforme, expondo as armas e comendas conquistadas em combate. O mesmo pode ser dito dos bacharéis, que compareciam ao estúdio logo após a formatura e distribuíam seus *carte-de-visite* agora com a nova condição de formado. De uma forma ou de outra, percebe-se como a imagem fotográfica e todos os aparatos técnicos a ela ligados estavam inseridos numa disputa por representação visual que, em última instância, se traduzia em disputa de poder. Uma concorrência pela melhor imagem que pudesse atuar como um dispositivo de prestígio para aqueles que podiam bancar tais serviços.

### Notas

\* Doutora. Pesquisadora CPDOC/FGV. Autora, em co-autoria com Fernando Dumas, do livro: *Tradições em Movimento: uma etnohistória da saúde e da doença nos vales dos rios Acre e Purus*, Brasília: Paralelo, 2003. E-mail: mariana.muaze@fgv.br

<sup>1</sup> Carta de Mariana Velho de Avellar, viscondessa de Ubá, para a mãe, D. Leonarda Velho da Silva (Pau Grande, 11 de julho de 1864). Em relação à família Ribeiro de Avellar, foram consultados os documentos do Fundo da Fazenda Pau Grande do Arquivo Nacional. As fotografias da mesma família pertencem a Roberto Meneses de Moraes, a quem devo meus profundos agradecimentos.

<sup>2</sup> Cartas de Vilmorin Andrieux & Cie para Jules de Villepoix, Paris 9/3/1875-19/3/1875 e notas de importação. Arquivo Nacional, Fundo Fazenda do Pau Grande, notações 557 e 801.

<sup>3</sup> Na documentação textual consultada, há fortes indícios de investimentos em tecnologia na fazenda Pau Grande nos anos setenta, o que questiona a tese de Stanley Stein, de que o Vale do Paraíba fluminense decaiu devido à mentalidade atrasada de seus fazendeiros que não investiam em tecnologia. Em contraposição, Robert Slenes colocou que a questão tecnológica foi pensada de formas diversas pela classe senhorial do Vale. Para os pequenos senhores, a adoção de tecnologia significaria uma maior necessidade de mão-de-obra devido ao aumento de produtividade, e, conseqüentemente, maiores gastos em uma época de alta do preço do cativo. Além disso, os grandes senhores de escravos, como era o caso de Joaquim Ribeiro de Avellar, adotaram novos métodos e maquinários em busca de um melhor aproveitamento da mão de obra. STEIN, Stanley J. *Grandeza e Decadência do café no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1969 e SLENES, Robert. “Grandeza ou Decadência? O mercado de escravos e a economia cafeeira da província do Rio de Janeiro, 1850-1888” In: NERO, Iracy Del (org). *Brasil: História econômica e Demográfica*. São Paulo, IPE-USP, 1986, pp. 103-157.

<sup>4</sup> De acordo com Norbert Elias, *habitus* é a forma de sentir e agir não reflexiva, o equivalente a uma

segunda natureza, que, através do autocondicionamento psíquico, pouco a pouco vai fazendo parte da estrutura da personalidade do indivíduo. ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. 2 ed. Lisboa, Estampa, 1995; *Processo Civilizador*. São Paulo, JZE, 1993, v. II; *Processo Civilizador*. São Paulo, JZE, 1994, v. I.

<sup>5</sup> Sobre a política imperial, ver MATTOS, I. R. *O Tempo Saquarema - a formação do Estado Imperial*. São Paulo, Hucitec, 1990; CARVALHO, J. M. de. *A Construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro, Campos, 1996 e, do mesmo autor, *Teatro de Sombras: a política imperial*. 4 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

<sup>6</sup> MAUAD, Ana Maria. “Imagem e Auto-Imagem do Segundo Reinado” In: ALENCASTRO, L. F. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1997, v. II.

<sup>7</sup> FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Vega, 1974, p. 41. Para o entendimento da história da fotografia, ver também: VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo, Metalivros, 2003 e FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1998.

<sup>8</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar - a aventura da modernidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1995, p. 15.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire e “O flâneur”. In: *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

<sup>10</sup> TURAZZI, Maria Inês. *Poses e Trejeitos - a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro, Funart & Rocco, 1995.

<sup>11</sup> Apud PRICE, Derrick e WELL, Liz (org). *Photography: A Critical Introduction*. 2. ed. Londres e Nova York, Routedge, 2000, p 13.

<sup>12</sup> Apud DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 6 ed. São Paulo, Papirus, 2003, p. 29.

<sup>13</sup> DUBOIS, op. cit.

<sup>14</sup> O verso da fotografia oitocentista, assim como a própria imagem revelada, buscava hierarquizar. Os melhores artistas fotografavam a monarquia brasileira e recebiam o título de Photographo da Caza Imperial, valorizando bastante seu ofício e o preço do produto oferecido.

<sup>15</sup> LEMOS, Renato. Benjamin Constant: biografia e explicação histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, n. 19, 1997 e, do mesmo autor, *Benjamin Constant: vida e obra*. São Paulo, Topbooks, 1997. As imagens e documentos textuais utilizados nesta pesquisa pertencem ao arquivo do Museu Casa de Benjamin Constant em Santa Teresa, Rio de Janeiro.

<sup>16</sup> MAUAD, Ana Maria. “Imagem e Auto-Imagem do Segundo Reinado”. In: ALENCASTRO, L. F. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1997, v. II, p. 195.

<sup>17</sup> A fotografia estereoscópica produzia um efeito tridimensional e dependia de um visor, sendo o modelo binóculo o mais comum. Duas imagens eram tiradas, ao mesmo tempo, com uma câmara de objetivas gêmeas, sendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm, distância que separa os olhos humanos.