

"Ateliês, fotógrafos e retratados no espaço urbano do Rio de Janeiro e São Paulo na segunda metade do século XIX".

Marcelo Eduardo Leite - doutorando em Multimeios UNICAMP.

As cartes de visite

As *cartes de visite* são fotografias realizadas em estúdio, que foram desenvolvidas pelo francês André Disdéri, em 1854, e difundidas em larga escala nos anos subseqüentes, sendo utilizadas mundialmente até o início do século XX. Cioso da importância operacional do estúdio como um fator determinante pro sucesso comercial, Disdéri constata que os elevados preços cobrados, devido ao uso de grandes formatos, além de não permitirem acompanhar a vontade popular. Ao compreender essas variantes, ele percebe que o ofício não daria resultados, a menos que conseguisse alargar a sua clientela e aumentar as encomendas de retratos. É quando tem a idéia de desenvolver estes retratos que medem apenas 5 X 9 centímetros, tem como principal inovação o fato de serem produzidas em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas. O que permite ao cliente sair do ateliê fotográfico com uma série de imagens idênticas, nas quais se explicita a projeção pessoal do retratado. O retratado pode adquirir 12, 24 ou 36 imagens iguais, podendo, inclusive, voltar ao ateliê para encomendar mais cópias, já que o negativo fica arquivado no estabelecimento. Uma vez com sua série de imagens nas mãos, o cliente divulga esta sua imagem construída. Como o próprio nome diz, ela é um "cartão de visita". É dada como lembrança e, muitas vezes, trocada entre as pessoas. Com sua grande difusão aparecem alguns colecionadores que as colam em álbuns arquivando-as. Surgem, também, aquelas que são vendidas em livrarias, tais como, as de 'tipos exóticos', que retratavam tipos populares, como índios e escravos, e as de celebridades, com figuras ilustres, como, por exemplo, religiosos, políticos e artistas.

No tocante a construção da auto-imagem do cliente do ateliê, um recurso muito explorado é o 'retrato de corpo inteiro', o que implica cercar o retratado de artifícios cênicos que definem seu *status*, numa paródia de auto-representação, onde se unem realismo e idealização. No caso das *cartes de visite*, os 'retratos de corpo inteiro' são a forma mais completa de junção da série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. É também neles que os

clientes podem introduzir a sua própria indumentária, trazendo desde objetos cotidianos à roupa do dia-a-dia, podendo ostentar traços da moda desejada, e muitas vezes inacessível. Procuram, por meio desses objetos, contar a sua própria história: muitos querem ser retratados com as suas ferramentas de trabalho, com seu ícone pessoal. Os 'retratos de corpo inteiro' agregam os fragmentos da personalidade do indivíduo, que são incorporados e reincorporados na sala de poses, que é o local onde se estabelece a construção individual¹.

Perspectivas para o estudo das *cartes de visite*.

No tocante ao estudo das *cartes de visite*, o pesquisador, num primeiro passar de olhos pelo material retratístico crê que as imagens são muito semelhantes. Mas aos poucos se percebe as diferenças, já que, certos indícios expõem o olhar do fotógrafo, suas escolhas e perspectivas, bem como as vontades dos retratados. O estudo das *cartes de visite* nos obriga a termos atenção à cena social e ao *décor* interno: equipamentos do ateliê, adereços, painéis de fundo, mobílias e roupas. O contexto histórico se coloca entre o pesquisador e o retratado como uma espécie de ponte. Literalmente, de um lado, está a realidade social. Do outro lado, o fotógrafo, seus pontos de vista e anseios, o que faz dele mais um rico e fértil referencial interpretativo. A análise deve então desenhar um movimento que combina diferentes pontos de partida e de chegada: o fotógrafo, o ateliê, a cidade e o país no qual ele atua, cada um desses pólos remetendo invariavelmente ao outro.

Tais imagens obrigam quem pesquisa a reconhecer atentamente os elementos constitutivos desta imagem. Devemos perceber, por exemplo, as poltronas, as cadeiras, as colunas, os aparadores, os vasos, as estatuetas e, ainda, um sem número de chapéus, bengalas, guarda chuvas, sobrecasacas, vestidos e sapatos, além, é claro, dos inúmeros instrumentos de trabalho que são trazidos pelo retratado. A febre das *carte de visite* tem na conjunção entre representação social, técnica, sensibilidade artística e profissionalização do ofício fotográfico a sua pedra de toque.

¹ Annateresa FABRIS. Fotografia usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991, p. 21.

Na análise, da mesma, julgo pertinente que se dê atenção aos elementos cênicos e às formas de uso das indumentárias, aproximando-se das vontades específicas dos retratados. É relevante o fato de alguns componentes tradicionais, nas referidas imagens, tais como móveis e painéis, serem, em alguns casos, substituídos por objetos que fazem referência direta a realidade sócio-cultural do retratado. É pertinente, também, que procuremos não só uma aproximação com as interferências do fotógrafo, mas também, com as suas não-interferências. É que em muitos casos notamos que ele se faz presente dando liberdade ao modelo, abrindo espaço para que este se mostre, independente dos modismos predominantes. Outro ponto fundamental para o trato analítico do material é a uma aproximação para com o contexto histórico na qual se produz a imagem. Tal movimento permite melhor entendimento dos códigos e linguagens próprios do meio, o que fornece elementos para a compreensão das razões de determinadas opções feitas por retratado e retratista. Fica claro então, que a técnica fotográfica é primordial para meu estudo, mas é preciso considerar que além da lógica de produção apresentada, há uma carga muito grande da influência do **contexto cultural** nestes retratos.

Atendendo às demandas sociais, é evidente que a reprodução dos valores da nova ordem vivida no século XIX, estas fotografias tornam-se um filão recorrente dos ateliês fotográficos, e mesmo as classes inferiores da sociedade almejam participar dos novos rituais de representação. Modelos típicos desse ‘novo homem’ são difundidos e, em muitos casos, as representações não conseguem esconder as diferenças de classe, ao contrário, as posições sociais são flagradas, apesar da *mis-en-scène*. As fotos denunciam que o pobre ao se travestir de rico acaba refém de uma pose demasiadamente rígida e, em grande parte dos casos, podemos notar um certo desconforto do retratado diante da indumentária em geral oferecida pelos ateliês.

Diante do exposto, fica evidente que, para entendermos melhor os significados dos retratos *cartes de visite*, devemos mergulhar na subjetividade contida na relação entre retratado e retratista, que assume uma importância cabal no ato fotográfico. Ao procurar o profissional da fotografia, à vontade do cliente é, sem dúvida, uma das determinantes do

registro fotográfico. Discutindo acerca dos seus anseios, o retratado estuda com o fotógrafo as possibilidades de construção do registro, do ponto de vista técnico e simbólico. Esta relação entre retratista e retratado se dá sob num contexto social permeado por valores culturais. Desta forma, são inúmeros os elementos que contribuem para o andamento da pesquisa. Estes pontos levantados, colocados em conjunto, nos aproximam de uma melhor compreensão destas fotografias.

Devemos crer então que as fotografias são materiais produzidos socialmente e, portanto, fruto das condições oferecidas pela realidade social em questão. Disso deriva a necessidade de considerar as condições técnicas da produção e a formação social do fotógrafo que faz a imagem, bem como, o ambiente em que este material foi produzido e, ainda, as motivações que permeiam esta produção. Em segundo lugar, deve-se levar em conta que estas imagens podem conter informações que estão extremamente ligadas às formas de leitura, que o contexto onde se originam, elabora. Devemos lembrar que, outro ponto importante é a identificação dos *componentes estruturais* da fotografia. Ou seja, os elementos constitutivos da imagem, tais como o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. Este último sendo aquele que, movido por razões de ordem pessoal ou profissional, desenvolve seu trabalho dentro de um complexo processo, onde a cultura, a estética e a técnica resultam na expressão fotográfica. Como nos ensina Kossoy, o *espaço* e o *tempo* são coordenadas de situação e, *assunto, tecnologia e fotógrafo*, os elementos constitutivos da imagem que geram a fotografia². Estariam assim o *espaço* e o *tempo* diretamente ligados ao contexto histórico específico da imagem. A preocupação em compreender a técnica fotográfica e suas variadas formas de uso - aprofundando as implicações específicas, com atenção às particularidades do processo social em questão – é diretamente tributária dos conceitos de *tempo* e *espaço*, elementos constitutivos da imagem.

Dois exemplos da produção nacional: Rio de Janeiro e São Paulo

Militão de Azevedo foi fotógrafo e proprietário do ateliê *Photographia Americana*, trabalhando em São Paulo entre 1865 e 1885, período no qual atuavam outros cinco ou seis

fotógrafos na cidade. De todos, Militão foi aquele que retratou pessoas oriundas das camadas mais pobres da sociedade. Seu ateliê, localizado defronte à Igreja do Rosário, ponto de encontro da população negra paulistana, tem características bem peculiares, já que os outros estabelecimentos estão instalados numa região mais nobre, entre os Largos da Sé e São Francisco. No tocante ao ateliê de Militão, isso explica em parte a grande quantidade de negros fotografados, bem como a própria forma em que estes aparecem nessas fotos: como cidadãos à procura de uma afirmação social.

Ao estar próxima do ateliê *Photographia Americana*, a Igreja do Rosário acaba tendo uma importância maior do que inicialmente possa parecer. Ao lado do templo existem pequenos casebres pertencentes a Irmandade e que são ocupados por negros. Ali, também está localizado o cemitério dos negros. É o período no qual os negros se distanciam da escravidão, e se fazer representar como homem livre é muito importante. Nesse sentido, é comum a sua utilização para a manifestação de status dentro de padrões e valores tradicionais da sociedade burguesa. As *cartes de visite* disponíveis como um bem de consumo, são utilizadas por negros com melhores condições econômicas. Afinal, aos poucos esta população marginalizada (escravos, ex-escravos, trabalhadores livres) vai tendo na fotografia uma possibilidade de afirmação social (fotografia 1). Assim, percebemos que a relação existente entre, localização do ateliê e a *carte de viste* produzida, se faz evidente, configurando o espaço urbano como um elemento diferenciador desta produção. A presença do ateliê *Photographia Americana* na região da Igreja do Rosário acaba por se configurar num diferencial muito importante.

² Boris KOSSOY (1999). Realidade e Ficções da Trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 25-8.



Christiano Junior é um fotógrafo português que trabalha no Rio de Janeiro a partir de 1863, locado na oficina *Photographia do Comércio* [rua São Pedro 69], na qual é sócio de Fernando Antonio de Miranda. Em 1865, atua na rua da Quitanda 53. No Rio de Janeiro ele fotografa a população negra cativa da cidade, retratos estes feitos no formato *carte de visite*, as imagens foram produzidas em dois padrões: “retratos de corpo inteiro” e “bustos”. Em algumas das imagens encontramos anotações que acompanham as fotografias que identificam a nação africana da qual o negro registrado é originário. Isso, a meu ver, demonstra por parte dele uma grande preocupação em evidenciar a diversidade dessa população.

Dentre este material, os “retratos de corpo inteiro”, são quais vemos os negros executando os mais diferentes ofícios, típicos dos escravos de ganho: vendedores de frutas, barbeiros, amoladores de facas, entre outros. Estas imagens são vendidas no comércio local e servem como uma espécie de *souvenir* dos trópicos, sobretudo, útil ao imaginário eurocêntrico que acompanha os viajantes que por aqui passam. Em 1866 o *Almanaque Laemmert* anuncia a venda de uma “*Variada coleção de (...) typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa*”.³ Tal trabalho indica que Christiano tem uma forte curiosidade “antropológica”. Ao registrar os escravos “de ganho”, ele os coloca no cerne da modernidade, socializando a imagem das próprias contradições do país. Quando

³ Jacob GORENDER. In: “A Face Escrava da Corte Brasileira”. In: Paulo César de AZEVEDO e Maurício LISSOVSKY. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr. (1864-1866)* [et ali.]. São Paulo: Ex. Libris, 1988, p. 31.

estas fotografias são produzidas, a população de negros escravos que trabalham nas ruas da cidade do Rio de Janeiro é de 55.000 pessoas, 1/3 da população total da capital⁴. Com relação às estas imagens é pertinente frisar que os fotógrafos no final do século XIX vivem uma grande concorrência estando sempre à procura de novos produtos fotográficos para o mercado.

Mas o mais marcante nestas imagens de Christiano é o fato delas retratarem uma realidade latente da cidade na qual ele desenvolve seu ofício, fazendo do seu ateliê um reflexo da vida nas ruas. Não podemos também deixar de salientar a complexidade de se fazer estes retratos, já que para tal se faz necessário montar a cena no ateliê.



Refletindo sobre estes dois exemplos, Militão e Christiano, temos uma amostra de como estes fotógrafos estão interagindo diretamente com o meio no qual eles atuam. Ou seja, estes profissionais realmente fazem uma ponte entre o meio social e a representação desta sociedade, que tem na fotografia uma forma de reconstrução desta mesma realidade. A presente comunicação tem como objetivo discutir esta relação, colocando lado-a-lado estes elementos específicos destes espaços urbanos e as produções dos fotógrafos que nestas cidades atuam, abrindo novas perspectivas para a compreensão destes documentos visuais fundamentais para se entender a sociedade brasileira do século XIX.

⁴ Jacob GORANDER. A Escravidão Reabilitada. São Paulo: Ática, 1991, p. 93.