

**Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Humanas  
Departamento de História  
Programa de Pós-graduação**

**História e imagem: a sociedade  
*escrita com a luz.***

*Rio de Janeiro (1840 – 1889)*

**Lucas Vieira Baeta Neves**

Brasília, 2006

**Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Humanas  
Departamento de História  
Programa de Pós-graduação**

# **História e imagem: a sociedade *escrita com a luz.***

*Rio de Janeiro (1840 – 1889)*

**Lucas Vieira Baeta Neves**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – Área de Concentração: História Social, Linha de Pesquisa: Sociedade, Instituições e Poder – da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em História.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz**

Brasília, 2006

**BANCA EXAMINADORA:**

Brasília, 31 de julho de 2006

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz – UnB/Brasília**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria T. Ferraz Negrão de Mello – UnB/Brasília**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vanessa Maria Brasil – UnB/Brasília**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ione de Fátima Oliveira – UnB/Brasília**  
(Suplente)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Deus, que nunca deixou faltar nada em minha vida.

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz, sem sua orientação e auxílio esta dissertação não seria possível. Agradeço por sua paciência, pelas dicas de pesquisa e estudo, pelas discussões em torno da História e, principalmente, por ter me ajudado a sentir-me como um historiador, pois, se o sou, devo isso à ela.

Agradeço às professoras Dr<sup>a</sup> Thereza Negrão de Mello e Dr<sup>a</sup> Vanessa Maria Brasil pelas valiosas contribuições seja por ocasião da defesa de meu projeto, seja durante o curso, como também por me tratarem sempre com tanta simpatia e disposição.

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos que me possibilitou dedicar-me durante um ano apenas para esta dissertação, sem isso ela não seria possível.

Agradeço ao Instituto Moreira Salles (IMS) pelas imagens de tão grande utilidade para este estudo. À equipe dessa instituição e, em especial, à funcionária Cristina Zappa, por toda ajuda, paciência, disponibilidade, simpatia, durante o período em que realizei minhas pesquisas no IMS e mesmo depois. Agradeço à Casa de Rui Barbosa por possibilitar-me a consulta à seus acervos, em especial, à funcionária Leila Stephanio por todo o auxílio dispensado.

Agradeço aos meus pais Ivan Noé e Maria Augusta e aos meus irmãos pelo apoio, compreensão, paciência, por toda ajuda. À Clara, pela companhia ao lado do computador por uns bons meses, compartilhando estresses e madrugadas e me ajudando sempre. Agradeço à minha família pelo apoio, força e orações. Agradeço à minha namorada Suzana Oliveira pela tradução do resumo para o inglês, pela ajuda com as correções, com a Bibliografia, como também pelo companheirismo, paciência, amizade e amor a mim dispensados. Agradeço a todos os meus amigos pelo apoio, e pela compreensão de meu isolamento social nesse período de finalização do trabalho, em especial, à Maria Elizabeth Carneiro por ajudar-me fotografando parte das imagens aqui reproduzidas, pelas conversas e discussões de História, pelas contribuições intelectuais. À Thayane Luna pelo grande auxílio com a Bibliografia, quadros, digitalização de imagens e por sua disposição e amizade. Ao André Maciel pela ajuda disponibilizando por um período seu scanner para digitalizações, bem como pelas dicas no tratamento das imagens. À Dauana Resende pela ajuda com o francês. À Sabrina pela revisão do inglês. Ao Antônio Carlos Auffinger (Tuca) e seus avós, ao Leonardo Ventura, Davi Ventura e famílias, quando de minha estada no Rio de Janeiro, por todo auxílio a mim dispensado.

A todos que de uma forma ou de outra tornaram possível a realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

Aos meus pais, Maria Augusta e Ivan Noé, que sempre se empenharam em me proporcionar a melhor educação possível e me estimularam a aprofundar meus estudos.

## RESUMO

Priorizando as imagens fotográficas como fontes, elaborou-se a presente dissertação, intitulada **História e imagem: a sociedade escrita com a luz. Rio de Janeiro (1840 – 1889)**. A partir da análise de fotografias da segunda metade do século XIX, este estudo procura perceber a produção do Rio de Janeiro como cidade ao mesmo tempo moderna e pitoresca, bem como da sociedade engendrada nesse espaço. Tal construção resulta do diálogo/confronto entre dois tipos de linguagem: a fotografia, que enfoca a face moderna, e a literatura de viagem, que focaliza o pitoresco/exótico, sem a exclusão de nenhum desses dois aspectos pelos referidos discursos. Além disso, a leitura atenta de tais fontes nos permitiu compreender a configuração da conduta moderna e civilizada na sociedade carioca, expressa nos modos, modas e costumes dos cariocas, onde parecer era mais importante do que ser. Finalmente, nas mudanças decorrentes da modernização, observa-se a ampliação dos espaços de sociabilidade e socialidade, revelada e também produzida pelas imagens. A ampliação da visibilidade das mulheres, que passam a circular nos espaços públicos antes a elas interditados, foi um dos múltiplos efeitos da modernização. Processo no qual a produção e circulação de imagens foi de grande importância, na medida em que não apenas figuravam cenários/pessoas, mas, sobretudo, ensinavam a figurá-los, educando o olhar do observador, dos cariocas.

**Palavras-chave:** Rio de Janeiro, sociedade, imagem, fotografia, literatura, modernização.

## ABSTRACT

This dissertation was elaborated prioritising the photographic images as sources and was entitled **History and Image: the Society *Written with Light*. Rio de Janeiro (1840 – 1889)**. From the analysis of photographs from the second half of the 19<sup>th</sup> century this study searches to perceive the production of Rio de Janeiro as a modern and picturesque city at the same time, as well as of the society engendered in this space. This construction results from the dialogue/confrontation between two kinds of languages: the photography which focuses the modern side, and the travel literature which focuses the picturesque/exotic, without the exclusion of none of these two aspects by those speeches. Besides, the attentive reading of such sources allowed to comprehend the configuration of the modern and civilized deportment in Rio de Janeiro's society, expressed by its manners, vogue and customs, where to seem was more important than to be. Finally, in this changes caused by modernization, it is possible to notice the enlargement of the spaces of sociability and sociality, revealed and also produced by the images. The amplification of the visibility of women, who started to circulate in public spaces where they weren't allowed to transit before was one of the several effects of modernization. A process in which production and circulation of images had a great importance, once they not only figured sceneries/people but especially taught how to figure them, educating the view of the observer – of the Rio de Janeiro's citizen.

**Key words:** Rio de Janeiro, society, image, photography, literature, modernization.

“A representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas. Estaríamos, pois, imersos num ‘mundo que se parece’, mais real, por vezes, que a própria realidade e que se constitui numa abordagem extremamente atual, particularmente se dirigida ao objeto ‘cidade’.” (Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.)

As legendas das imagens indicam, pela ordem – quando constar a informação –, o nome do fotógrafo (ou estabelecimento comercial responsável pela fotografia), o processo empregado/suporte, as dimensões originais da foto, a coleção/instituição que a tem sob guarda, uma pequena descrição da imagem/título da foto, o ano e o local de sua produção. Por último, quando presente, acrescentou-se a dedicatória constante no verso das fotografias.

Abreviações e convenções:

s.d. – sem data.

(?) – inscrição de difícil leitura.

## **Sumário**

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>Parte I – O Rio de Janeiro produzido pelas imagens: uma cidade “moderna” e “pitoresca” .....</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo 1 – Ensinando a figurar a cidade como espaço moderno: a linguagem fotográfica.....</b>	<b>28</b>
<b>Capítulo 2 – As imagens da literatura de viagem e a produção de sentidos: Rio de Janeiro, cidade “pitoresca” .....</b>	<b>55</b>
<b>Parte II – Escrevendo com a luz: as imagens e a produção da conduta moderna e civilizada.....</b>	<b>82</b>
<b>Capítulo 1 – Caras, modas e modos dos cariocas: quando a aparência é que conta.....</b>	<b>87</b>
<b>Capítulo 2 – No jogo das imagens, a produção de sentidos: pessoas modernas e “tipos” exóticos.....</b>	<b>115</b>
<b>Capítulo 3 – A fotografia produzindo o novo e abrindo espaços: a visibilidade pública das mulheres.....</b>	<b>151</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>203</b>
<b>Fontes/Crédito das Imagens.....</b>	<b>206</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>214</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>221</b>

## Introdução

Analisar as imagens produzidas e veiculadas acerca da sociedade do Rio de Janeiro do século XIX e da cidade que a abriga, no esforço de apreender as mudanças e permanências inscritas no processo de construção do Estado Nacional, e do projeto modernizador e civilizador que o informa, constituiu o objetivo principal do presente trabalho. Para tanto, enfocamos a política de ordenamento da cidade e de seu corpo social, centrada em redesenhá-los sob a lógica moderna, em submetê-los à racionalidade de leis gerais, comuns e impessoais, de modo a firmar o poder público sobre a ordem privatista e personalista da tradição colonial. Nesse sentido, procuramos fazer uma leitura atenta das linguagens – fotográfica e da literatura, principalmente, de viagem – no esforço de decodificar possíveis sentidos. Entendidos, esses, como os meios pelos quais os significados são imprimidos à realidade vivida e, nela, às práticas sociais desenvolvidas.

Atentar para os meios, os modos como os significados são conferidos à realidade vivida, cobrou-nos um olhar sintonizado com as vivências cotidianas, os “pequenos nada”<sup>1</sup> que muito dizem acerca dessas vivências, que apenas se efetivam nas relações de sociabilidade e “socialidade”, “fragmentos da vida urbana”<sup>2</sup>, praticadas no espaço da cidade. “Socialidade”, entendida segundo o conceito de Maffesoli, como uma relação “mais complexa (memória coletiva, simbólica, imaginário social)”, distinguindo-a da “simples sociabilidade (polidez, rituais, civilidade, vizinhanças...)”<sup>3</sup>. Assim, adotando essa “comodidade de linguagem”<sup>4</sup>, procuramos usar as imagens/fotografias como fonte de acesso às representações sociais, percebidas como matrizes e efeitos de práticas

---

<sup>1</sup> Este conceito de Maffesoli foi discutido mais à frente, na Parte II deste trabalho. Michel Maffesoli. *A conquista do presente*. Natal (RN): Argos, 2001, p. 58.

<sup>2</sup> Maria T. Negrão de Mello. “Casariquindum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoriram Barbosa. In: MENESES, Albene M. (org.) *História em Movimento. (temas e perguntas)*. Brasília: Thesaurus, 1997, p. 148.

<sup>3</sup> Michel Maffesoli. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 160. Apud. Patrícia Nogueira. *Enredos Cariocas em Palavras Cantadas: A Cidade do Rio de Janeiro do Séc. XX nas Representações de Noel Rosa e Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2005, p. 11.

<sup>4</sup> De acordo com nota do tradutor, Alípio de Souza Filho, o termo socialidade (de “socialité”) seria, segundo Maffesoli, “uma comodidade de linguagem” que o distingue de sociabilidade (“sociabilité”). Esse último, designando uma “solidariedade mecânica”, difere do primeiro, uma “solidariedade de base” em que se assenta o ‘estar-junto’ humano”, “solidariedade orgânica” a que se refere o termo societal (“sociétal”) de Durkheim. “A socialidade seria a expressão cotidiana dessa solidariedade em ato, seria o ‘societal em ato’”. Michel Maffesoli. *Op. cit.*, p. 37.

sociais<sup>5</sup> que criavam, transformavam, estabeleciam, produziam e normalizavam modos, modas, costumes, comportamentos, sociabilidades e socialidades no cotidiano urbano. Ou seja, estivemos atentos aos rituais da vida cotidiana, aos usos e desusos, aos hábitos e costumes envolvidos em uma “solidariedade mecânica”, mas também às relações construídas sobre uma “solidariedade orgânica”, em que se apóia o “estar-junto”, às trocas sociais mais intensas, mais complexas.<sup>6</sup>

Com a intenção de apreender esses fenômenos em sua complexidade é que nos pareceu pertinente o uso das fotografias como textos, como fontes, instigados em captar as múltiplas dimensões e os diferentes aspectos constitutivos da vida social. Com tal propósito, procedemos à análise dessas fontes visuais e de outras fontes escritas, não com o intuito de confrontá-las para se chegar à “verdade” sobre o ocorrido, mas para perceber como a realidade vivida foi dada a ler, foi “percepcionada”<sup>7</sup> por diferentes olhares e tornada visível e dizível por diferentes linguagens. Enfim, o cotejo com as fontes/linguagens fotográfica e literária foi no sentido de promover um diálogo entre as mesmas, de modo a perceber suas aproximações e distanciamentos em relação aos mesmos objetos contemplados.

Considerar as fotografias como fontes e não meras ilustrações constituiu talvez o principal desafio desse estudo. Tal como pioneiramente procedeu Gilberto Freyre, ao considerá-las como fonte, como um documento histórico como outro qualquer, pelo fato de retratarem, de representarem experiências passadas, igualmente as concebemos como um registro como qualquer outro, um discurso sobre algo que ocorreu no passado e encontra-se, por isso, atravessado por outros textos. O referido autor ressalta as possibilidades e o valor documental desse tipo de registro, e denomina-o como “sociofotografia”, afirmando que seu uso atenderia às várias áreas do conhecimento,

*(...) interessando à antropologia física, pelo que documenta de tipos físicos ou de biótipos, de uma população regional ou nacional, vai além; documenta a ação ecológica do ambiente e aculturativa da sociedade sobre esses tipos, como que virgens, sem esses impactos de caracterizações socioculturais, através de modos de trajar, de calçar, de pentear, de adorno pessoal, de homens, de mulheres, de crianças, que constituem os sinais mais ostensivamente cotidianos de presenças socioculturais sobre homens apenas indivíduos biológicos. (...) O que aqui se sugere de início basta para*

---

<sup>5</sup> Roger Chartier. *História Cultural: entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand, Brasil, 1990, passim.

<sup>6</sup> Michel Maffesoli. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>7</sup> Georges Duby. *A História Continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora / Editora UFRJ, 1993.

*indicar o que as sociofotografias representam de riqueza antropológica e sociocultural(...)*<sup>8</sup>

Embora mostre a importância e utilidade dos registros fotográficos na percepção de aspectos do cotidiano, Freyre se detém apenas nos elementos mais explícitos da imagem fotográfica. Desconsidera-os, porém, naquilo que apresentam de mais revelador, a complexidade de suas imagens/informações, empobrecendo-os, particularmente quando identifica-os como cópias do real, como se tal operação fosse possível, como se a linguagem, mesmo a fotográfica, fosse transparente. Como toda linguagem, a fotografia inclui o que seu autor pretendeu dar enfoque e/ou visibilidade e exclui aquilo que não lhe interessa, seleção que pode ser percebida nos aspectos destacados ou esmaecidos, reveladores dos significados conferidos pelo autor do registro/foto. Ou, como bem precisou Mauad a respeito das fotografias de paisagens, trata-se de imagens cuja exposição provoca “*a sensação de não estar no todo*”, construção tomada de empréstimo de Flora Süssekind, para quem, na produção de imagens, o autor escolhe “*iluminar uma parte escurecendo as demais*”.<sup>9</sup>

Compartilhando dessa forma de conceber a fotografia, ressalte-se que não as consideramos nesse estudo “*como espelhos fiéis dos fatos*”<sup>10</sup>, pois, como os demais documentos, são fontes “*plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e omissões pensadas, calculadas*”<sup>11</sup> e mesmo de elementos não planejados. Foi sob tal perspectiva, que buscamos, conforme sugeriu Walter Benjamin, identificar, alcançar até a “*pequena centelha do acaso*”, esquadrinhando os documentos fotográficos a fim de revelar os possíveis sentidos neles imprimidos. Afinal, como sublinhou aquele autor,

*(...) apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível*

---

<sup>8</sup> Gilberto Freyre. “Por uma Sociofotografia”. In: FREYRE, Gilberto; LEON, Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Núcleo de Fotografia; Fundação Joaquim Nabuco / Departamento de Iconografia, 1983, p. 15.

<sup>9</sup> Ana Maria Mauad. “Imagem e Auto-imagem do Segundo Reinado”. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, V. 2, p. 187; Flora Süssekind. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 39.

<sup>10</sup> Boris Kossoy. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3ª ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002, p. 22.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*.

*em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (...)*<sup>12</sup>

Buscamos, assim, analisar as fotografias, impelidos pela “necessidade irresistível” de procurar nelas a “pequena centelha do acaso”, de localizar “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos”, nesse difícil desafio de, “olhando para trás”, perceber como a sociedade e a cidade do Rio de Janeiro, ao serem fotografadas, foram representadas e os sentidos conferidos a tais figurações.

Intentamos, assim, procurar desvendar, decifrar, decodificar os significados estabelecidos nessa operação de exclusão/inclusão, que preside a produção da imagem fotográfica; enfim, nosso propósito foi o de “des-cobrí-las”, para que revelassem sua historicidade, o que se torna possível apenas

*(...) na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário, essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações “artísticas” do passado. (...)*<sup>13</sup>

Com efeito, contextualizar as imagens fotográfica e literária, inseri-las e sua temporalidade e espacialidade, nas condições que compõem a trama histórica em que foram produzidas, foi exigência que se colocou. Como “leitores” dessas imagens, coube a nós também dar continuidade a essa “narrativa interrompida, imobilizada num quadro único”<sup>14</sup> por meio das “marcas”, das características registradas pela câmera, indícios importantes para o trabalho de historicização/interpretação do historiador. Assim, se as fotografias, na qualidade de imagens apresentam “um conhecimento de aparência (...) guardam em si apenas indícios, a face externa de histórias que não se mostram, e que precisamos desvendar”<sup>15</sup>, essas “pistas inscritas na própria representação”<sup>16</sup> são essenciais para dar continuidade à narrativa fotográfica, pistas que nos levaram muitas vezes para elementos externos às fotografias.

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia” In: *Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 94.

<sup>13</sup> Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 22..

<sup>14</sup> Miriam Moreira Leite. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp / FAPESP, 1993. Texto & Arte; vol. 9, p. 28.

<sup>15</sup> Boris Kossoy. “Construção e desmontagem da informação fotográfica: teoria e história”. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 62, p. 224-232, julho/agosto 2004, p. 224.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 229.

Historicizar as condições de produção das imagens, significou atentar para as relações entre texto e contexto, ou seja, para condições que incluem tanto o momento, o local, o cenário e o autor das fotografias analisadas, como os valores/imagens/normas/papéis/costumes e significações que as informavam. Significou, ainda, articular esses e outros conteúdos formais, técnicos, como o tamanho, a amplitude, o tipo de fotografias, de modo analítico, com os conteúdos históricos de sua produção: sociedade carioca do século XIX, modernização e civilização, espaços urbanos públicos e privados, novos hábitos, comportamentos e costumes, trabalho e lazer, pessoas livres e escravas. Afinal, como afirma Elaine Scarry, “alguém deu origem à criação dessas obras e permanece silenciosamente presente no objeto recém nascido”<sup>17</sup>, como permanecem também os demais elementos envolvidos na produção das fotografias, já que “a maneira de fazer faz parte da mensagem, da mesma forma que os resultados (...)”.<sup>18</sup>

Nesse sentido, procuramos considerar em nossas análises tanto a função social da imagem, de figurar e de ensinar como deve ser figurado, bem como o papel do fotógrafo nesse processo de produção de imagens produtoras de sentidos, considerando-se que nenhum ato é desinteressado. Nessa perspectiva, incluímos, ainda, os elementos presentes no corpo das fotografias, mas não no retrato propriamente dito, como as inscrições dos nomes dos fotógrafos e de seus estabelecimentos, bem como as dedicatórias escritas nos versos daquelas, revelando os caminhos percorridos pelas imagens. Afinal, as imagens só ganham significado se levarmos em conta, não apenas as condições de sua produção, mas também de consumo e circulação, de sua apropriação e significação. Como ressalta Ulpiano Meneses,

*(...) As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.*<sup>19</sup>

Cientes disso, reproduzimos as fotografias neste estudo de forma a aproximá-las ao máximo – dentro das possibilidades – do tamanho e da forma como foram

---

<sup>17</sup> Elaine Scarry. Apud. Alberto Manguel. “A imagem como narrativa” In: *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 23 e 24.

<sup>18</sup> Miriam Moreira Leite. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> Ulpiano T. Bezerra de Meneses. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36 – 2003, p. 28.

consumidas pelos cariocas de meados do dezenove, no esforço de aproximarmos o máximo possível do impacto que elas produziam no observador. Assim, incluímos também nas análises o tamanho, amplitude, suportes de fixação da imagem e o tipo das fotografias, elementos de peso na transmissão de mensagens imagéticas a um público consumidor. Ressalte-se, ainda, a importância consignada ao entendimento daquilo que envolvia o processo fotográfico, operação que inclui momento, local e perspectiva em que foram congeladas determinadas imagens, elementos importantes porque nos apontam para os significados conferidos às imagens retratadas.

Não resta dúvida de que o enquadramento escolhido pelo fotógrafo, o foco, o cenário, e os elementos que compõem a foto, desde pessoas a objetos, bem como sua distribuição espacial, poses e usos, são configurados de forma a dar um sentido à imagem que se quer veicular e, sobretudo, ao modo como deve ser representada. Sob tal ótica, procuramos responder às questões iniciais, colocadas no início do trabalho quando fizemos as leituras primeiras das referidas fontes. Dentre elas, as seguintes: Qual a função da imagem na instauração do novo e na manutenção do antigo na sociedade carioca oitocentista? Por que o uso de determinadas vestes, acessórios e objetos, a escolha de uma pose, cenário, expressões, enquadramentos e não outros? Qual a função e importância de cada elemento na composição/construção da imagem e na produção de sentidos? E quanto aos fotógrafos, qual o papel desempenhado por eles na produção dessas imagens, na introdução do novo? Quais seriam os hábitos e costumes da época que eram valorizados, tornados visíveis, evidenciados, e os que eram excluídos? Que tensões, conflitos, negociações presidiam as relações sociais naquela sociedade em transformação, que buscava modernizar-se, civilizar-se, traduzidas nas imagens fotográficas e também literárias? A partir das linguagens fotográfica e literária o que se pode “ler” acerca da vida das pessoas e costumes retratados, das sociabilidades e socialidades praticadas na sociedade carioca, nos espaços de lazer, da família e do trabalho?

Pareceu-nos pertinente o procedimento adotado por Sidney Chalhou, Gladys Sabina Ribeiro e Martha de Abreu Esteves, de politizar as imagens veiculadas a respeito do país e da sociedade, isto é, de buscar diferentes imagens de um mesmo cenário/objeto/situação, confrontando-as, com o objetivo de apreender suas intenções e motivações.<sup>20</sup> Procurar não só a imagem que se queria construir e disseminar, mas

---

<sup>20</sup> Os autores, trabalhando com fontes escritas, como jornais e depoimentos criminais, falam em politizar os acontecimentos descritos nesses, que criavam imagens a respeito dos trabalhadores livres e pobres do

também outras imagens que circulavam na sociedade e que foram excluídas das fotografias, buscando outras leituras sobre aquilo que é apresentado/figurado. Compartilhando da pertinência de tal modo de fazer é que optamos pela análise de imagens veiculadas por outras fontes, no caso, literatura de viagem e crônicas, no esforço de promover o diálogo entre essas e aquelas, recusando-nos a uma leitura limitada e a iluminar as fotografias somente com informação histórica externa a elas.<sup>21</sup>

É nesse sentido, que nos preocupamos em utilizar o testemunho de diferentes “espectadores da urbe”<sup>22</sup>: o fotógrafo, o viajante, o cronista. Cada um desses lançou um olhar diverso sobre o Rio de Janeiro, que se alinhou aos discursos produzidos à época, nos quais se representava a cidade pela lógica binária de “moderna” e/ou “pitoresca/exótica”, e sua população igualmente formada de pessoas civilizadas e modernas e/ou por “tipos” pitorescos. Não se pode deixar de reconhecer que aqueles três testemunhos tinham em comum uma sensibilidade e uma educação do olhar diferenciada dos demais “consumidores da urbe”, que marcam a distinção. Conforme assinala Pesavento,

*(...) entre o que se poderia chamar de “cidadão comum” ou “gente sem importância”, que constitui a massa da população citadina, e os que poderiam ser designados como “leitores especiais da cidade”, representados pelos fotógrafos, poetas, romancistas, cronistas e pintores da cidade. (...)*<sup>23</sup>

Não obstante tais traços comuns, entendemos que o olhar dos estrangeiros diferenciava-se dos outros dois em razão do estranhamento frente uma cultura e sociedade organizadas segundo uma ordem diferente da sua, apesar do esforço governamental em enquadrá-las sob a lógica moderna. Somente aos poucos os costumes arraigados desde os tempos de colônia foram sendo substituídos ou modificados frente à internalização de novos valores, valores modernos. Como observado, as imagens produzidas e veiculadas tiveram efeito na produção da representação da cidade e da sociedade como pitoresca/exótica e também como espaços modernos e civilizados. Há,

---

Rio de Janeiro do fim do século XIX e do início do XX. Sidney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro & Martha de Abreu Esteves. “Trabalho Escravo e Trabalho Livre na Cidade do Rio: Vivência de Libertos, ‘Galegos’ e Mulheres Pobres”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 55, n° 8/9, p. 85-116, set. 1984/abr. 1985, p. 90.

<sup>21</sup> Ulpiano T. Bezerra de Meneses. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>22</sup> Sandra Jatahy Pesavento. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vo. 8, n° 16, 1995, p. 279-290, p. 283.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*.

na verdade, um entrelaçamento do antigo e do novo nas práticas sociais e na materialidade que conformava a cartografia da cidade.

Criar e disseminar uma imagem pública do país e da sociedade identificada com o novo, o moderno, o civilizado, constituiu um dos objetivos do projeto de construção do Estado Nacional, particularmente de suas elites dirigentes e proprietárias. Assim, a referência européia como padrão de conduta e de organização do espaço urbano era traduzida nas imagens fotográficas e literárias que circulavam à época e que ajudaram a produzir aqueles efeitos. Nesse jogo, explicita-se uma das funções desse dispositivo tecnológico: a pedagógica, uma vez que a ênfase não era apenas figurar, mas ensinar a figurar, a representar cenários e pessoas, educando o olhar do observador, de fora e também da própria cidade.

Percebida pela sociedade como uma nova moda, própria das pessoas “civilizadas”, uma vez que permitia figurar as pessoas com uma imagem de como elas se viam e/ou gostariam de ser vistas, fazendo-a circular entre seus pares e preservando-a para as gerações posteriores, a fotografia foi adquirindo cada vez maior número de adeptos. Com efeito, espalharam-se pelas cidades os estúdios fotográficos que prestavam tais serviços de modo a atender à demanda social. Afinal, ter um retrato produzido por essa técnica, aderir a essa nova moda, significava, principalmente, apresentar-se como pessoa moderna. Na década de 1840 já existiam daguerreotipistas em atividade no Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Ceará, São Paulo, Minas Gerais, Pará e Maranhão.<sup>24</sup> E não apenas pelas cidades espalhou-se a novidade, como mostra Boris Kossoy, a “peculiar” expansão que a atividade fotográfica teve no Brasil, país com “uma estrutura socioeconômica de características coloniais, calcada na força de trabalho escravo e num território de dimensões continentais”, baseou-se também em pioneiros itinerantes que a levaram para o interior das províncias.<sup>25</sup>

Embaladas pelas idéias mestras de progresso e civilização, a cidade e a sociedade do Rio de Janeiro foram objetos do processo de ordenamento sob a égide da racionalidade moderna e burguesa, preservando, porém, alguns ideais aristocráticos.

---

<sup>24</sup> Segundo levantamento de Boris Kossoy de oito províncias que contavam com fotógrafos em atividade (Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo) na década de 1840, sobe-se para 14 na década de 1850 (acrescentando às últimas as províncias de Alagoas, Mato Grosso, Paraíba, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina), para 17 na década de 1860 (somando-se as províncias de Amazonas, Espírito Santo e Piauí) e para 20 províncias finalmente na década de 1870 (acrescentando-se por fim, Goiás, Rio Grande do Norte e Sergipe). Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 27-28; 334-373.

<sup>25</sup> Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 11.

Como capital, sede do governo, além de centro econômico, comercial e cultural, o Rio de Janeiro se torna, aos dizeres de Alencastro, o “pólo civilizador da nação”.<sup>26</sup> É, ao mesmo tempo, a cidade receptáculo/depositária primeira dos hábitos, costumes e novidades importadas, e também a difusora dos mesmos. Nessa posição pioneira, a cidade teria funcionado como modelo para o restante do país, paradigma de urbanidade, progresso e civilização.

Não por acaso, o Rio tornara-se o principal centro fotográfico do império, a partir do qual cresceram e disseminaram-se as casas fotográficas e profissionais dessa área, muitos deles estrangeiros. Essa posição de destaque no cenário fotográfico, bem como sua rápida difusão através do país, não deixou de ter apoio no interesse do imperador D. Pedro II pela atividade, sendo ele mesmo grande entusiasta, adepto e principal consumidor dessas imagens no Brasil. Tal fato não deixa de ser significativo, apontando para a preocupação do monarca, como do governo, em relação às imagens do país produzidas e veiculadas internamente, como externamente.

Essa significativa expansão da fotografia contou com uma demanda bem maior de retratos produzidos em estúdios, representando a principal fonte de renda do profissional da atividade. As chamadas “vistas” de cidades e paisagens, comparadas às fotografias de estúdio, não encontravam um mercado tão bom, principalmente no caso do Brasil. Os retratos representavam, sem dúvida, o serviço mais comum dos fotógrafos e eram quase sempre realizados em estúdios. Estes exerciam fascínio nas pessoas da época, sendo local de grande atração e interesse, onde uma espécie de ritual parecia ocorrer e que nos dias de hoje se perdeu: um ritual social de construção, produção e eternização de imagens atravessadas de sentidos. No caso, a imagem de uma cidade e de pessoas civilizadas, afeitas aos usos modernos. Como atenta Pedro Karp Vasquez,

*(...) naquele tempo, o estúdio era um templo em que se ia vestido e arrumado com o maior esmero para perpetuar sua imagem com o auxílio da luz, sendo o fotógrafo o sumo sacerdote detentor de artes mágicas e misteriosas que se desenvolviam em locais reservados, com a câmara escura correspondendo à cripta secreta à qual somente os iniciados tinham acesso (...).*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Introdução: modelos da história e historiografia imperial” In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Op. cit* , p. 10.

<sup>27</sup> Pedro Karp Vasquez. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000, p. 27.

Parece ter sido exatamente a sedução dos olhares e fisionomias “bens desenhadas”<sup>28</sup>, presentes nas fotografias do século XIX, uma das motivações para a realização deste trabalho. Expressões que, ao contrário das observadas nas pessoas das pinturas, preservam “algo que não se reduz o gênio artístico do fotógrafo (...) algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na fotografia é real, e que não quer extinguir-se na arte”. Algo que, até então, tinha passado despercebido a nosso olhar.

Foi durante o curso de História do Brasil Império, disciplina realizada ainda na graduação e ministrada pela professora Diva do Couto Gontijo Muniz, que surgiu a idéia de realizar um estudo que utilizasse como fonte documental fotografias oitocentistas. Instigados e encantados com aquelas imagens veiculadas na bibliografia utilizada no curso mencionado, bem como com a possibilidade do uso de fotografias como fonte histórica, que, finalmente, escolhemos considerá-los na pesquisa que resultou em monografia final do curso de Graduação em História, sob a orientação da referida professora. Um esforço inicial que agora foi objeto de outros questionamentos, com uma análise que nos cobrou maior aprofundamento e respectiva ampliação do espectro de fontes, objetos, objetivos e abordagem.

Assim, com o propósito de “escrever” a cidade e a sociedade carioca “com a luz”<sup>29</sup>, aprofundamos a pesquisa e coleta de fontes, perseguindo-as em arquivos do Rio de Janeiro, públicos e privados, assim como nas publicações de fotos em obras especializadas. Reunidas as fotografias, procedemos ao levantamento de informações sobre cada exemplar, que incluíam local, nome do fotógrafo, data, tamanho, etc, para organizar um acervo mais completo. Nesse sentido, na falta de datação para alguns dos exemplares, cruzou-se os dados disponíveis referentes aos endereços dos fotógrafos, presentes normalmente nos versos daqueles, com o minucioso levantamento realizado por Boris Kossoy a respeito dos fotógrafos atuantes no Brasil do século XIX<sup>30</sup>. A partir disso, articulou-se essas fontes aos relatos de viajantes e às crônicas de José de Alencar, procurando, no diálogo promovido, perceber suas aproximações e distanciamentos quanto à produção das imagens de cidade e da sociedade carioca. Nossa pretensão foi de “escrevê-las com a luz”, sem descartar, porém, o auxílio das palavras.

---

<sup>28</sup> Orlik. Apud. Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 96.

<sup>29</sup> Fotografia significa: *escrita com a luz, ou escrita da luz*. Pedro Karp Vasquez. *Op. cit.*, p. 189.

<sup>30</sup> Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 334-373.

Com esse fim, concebemos a presente dissertação estruturada em dois eixos, duas partes. Na primeira, abordamos a produção imagética do Rio de Janeiro, como cidade ao mesmo tempo moderna e pitoresca. O enfoque esteve centrado na análise das fontes fotográficas e na literatura de viagem do século XIX. Naquelas, o acento estava nos retratos das vias públicas da cidade, nas visões panorâmicas do cenário urbano e na produção do sentido de modernização. Na literatura de viagem, as imagens conformam uma visão de exotismo e pitoresco, sem descartar, contudo, traços do moderno. Na segunda parte, o foco incidiu sobre espaços mais circunscritos, detendo-se na organicidade desses, nas relações de sociabilidade e socialidade praticadas nas ruas, praças, clubes, salões ou casas. Procuramos, nas imagens utilizadas, auscultar os sons e acompanhar o movimento das pessoas que a habitavam a cidade: seus hábitos, costumes e desejos de consumo, cada vez mais inspirados no estrangeiro, engenhosamente capitalizados pela imagem fotográfica.

Dividindo a primeira parte em dois capítulos, procuramos, no primeiro, fazer a leitura das fotografias de vistas da cidade do Rio de Janeiro, atentando para a modernização operada em seus espaços, sob a administração do governo imperial. Nessa leitura, houve a percepção da força e dos efeitos das imagens, ao produzir uma representação do Rio de Janeiro como cidade moderna. As fotografias que figuravam a cidade, igualmente ensinavam a figurá-la como tal, ao veicular uma imagem moderna da mesma, com espaços dentro da “ordem” civilizada, escondendo, por sua vez, os aspectos ligados à “desordem”, ainda presentes no império.

Cotejar as imagens produzidas e veiculadas pelas fotografias da época àquelas presentes na literatura de viagem e, ao mesmo tempo, promover um diálogo entre essas, foi a abordagem realizada no segundo capítulo da primeira parte. As imagens de “desordem”, normalmente ausentes das representações fotográficas, mas apontadas nos relatos de viajantes, foram contrapostas, às da “ordem” buscadas pelo projeto modernizador, revelando uma cidade e uma sociedade onde o antigo e o moderno convivem, com tensões e também com mediações e agenciamentos dos atores sociais. Revelando, principalmente, a força das imagens na produção de sentidos, na representação da cidade como “pólo civilizador” e também como “cidade pitoresca”, tão ao gosto dos estrangeiros.

No primeiro capítulo, da segunda parte, nosso propósito foi o de apreender, por meio da análise de fotografias, de relatos de viagem e de algumas crônicas, como se delineou na sociedade carioca, em especial, nos setores altos e médios, um modo de

vida pautado no modelo burguês, mas ainda atrelado a alguns ideais aristocráticos. Vemos, assim, na apropriação dos costumes e hábitos europeus uma ressemantização operada nos trópicos, expressa na preocupação com a aparência. Nos modos, modas e usos dos cariocas, como dos brasileiros e brasileiras, o que importava não era “exatamente” ser urbano e civilizado, mas aparentar ser, haja vista que faziam questão de revelar, nas fotos e na vida real, o “ócio elegante”<sup>31</sup>, desfrutado às custas do trabalho escravo.

Deter-se nos efeitos da produção de imagens, de pessoas modernas e civilizadas, que interpelavam pessoas de todos os segmentos sociais, criando um ideal de vida e de aparência que se expandia para além das pessoas da “boa sociedade” e que se apresentava sintonizado com a política de normalização da conduta social, segundo concepções modernas, foi o objetivo do segundo capítulo, dessa segunda parte. Na política de ordenamento do corpo social, incluiu-se, pois, a elaboração de imagens dos comportamentos considerados corretos, a serem apropriados pelos diferentes grupos sociais, bem como o uso de sinais distintivos no modo de vestir, de falar e de se portar, retratados nas imagens, de modo a diferenciar homens livres e brancos, com posses, daqueles sem posses, bem como homens livres, brancos, negros e mulatos e sem posses, dos escravos.

No terceiro e último capítulo, atentamos para as mudanças e permanências ocorridas nos espaços de sociabilidade, de lazer e de convivência entre os sexos, sinalizadas nas imagens fotográficas e literárias. Observa-se algumas modificações nas relações familiares, que passaram a conferir maior importância aos outros membros desse grupo, diminuindo a influência da figura do patriarca, sem excluí-la. A ampliação daqueles espaços, proporcionada pela modernização, resultou em uma maior visibilidade pública das mulheres, em função, sobretudo, da ampliação de sua funcionalidade.

Enfim, nosso interesse em usar fotografias como documento decorre das possibilidades nelas contidas, no sentido de permitir explorar, nas imagens captadas pelo fotógrafo, tanto as características estéticas como aquelas entendidas como especificamente históricas. Isto é, relativas às experiências humanas passadas, às experiências temporais vividas por diferentes indivíduos/coletividades e, nelas, os significados conferidos.

---

<sup>31</sup> Patrícia Lavelle. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 88.

As fotografias serviram como fonte de acesso às representações que presidiam as práticas sociais, orientadoras das ações e comportamentos dos indivíduos e instauradoras de sentido às mesmas. Imagens reveladoras de aspectos/valores/interesses/papéis/significações que informavam as vivências, as práticas sociais da época, particularmente as referentes à sociabilidade e à socialidade, diluídas nos gestos e comportamentos de seus “atores”. Imagens reveladoras da cidade do Rio de Janeiro como “lugar praticado”<sup>32</sup>, abrigando uma sociedade cuja história foi também “escrita com a luz”.

---

<sup>32</sup> Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 10ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004, p. 202.



1. MARC FERREZ, albúmen, 21,2 x 46,2 cm, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS), Interior da baía de Guanabara, vendo-se em primeiro plano o centro do Rio de Janeiro, c. 1885.

(...) a corte da monarquia, o centro cultural, político e econômico do território nacional – desfrutando no século XIX de uma preeminência que nenhuma outra cidade brasileira jamais virá a ter – (...) É no Rio de Janeiro que se desenrola o “paradoxo fundador” da história nacional brasileira: transferida de Portugal, sede de um governo parlamentar razoavelmente bem organizado para os parâmetros da época, capital de um império que pretendia representar a continuidade das monarquias e da cultura européia na América dominada pelas repúblicas, a corte do Rio de Janeiro apresentava-se como o **pólo civilizador da nação**. (...)¹

(...) Efetivamente, no regime monárquico forjou-se no Rio de Janeiro – capital política, econômica e cultural do país – **um padrão de comportamento** que molda o país pelo século XIX afora e o século XX adentro.(...)²

¹ Luiz Felipe de Alencastro. “Introdução: modelos da história e historiografia imperial... *Op. cit.*, p. 10. Grifo meu.

² Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil: Império... Op. cit.*, p. 23. Grifo meu.

## Parte I –

# O Rio de Janeiro produzido pelas imagens: uma cidade “moderna” e “pitoresca”.

*Grete – é preciso confessar que este Rio é fantasticamente lindo e maravilhoso, visto da baía, como o vi na minha chegada e novamente agora, na minha volta de Petrópolis.*

*Como num conto de fadas, ele surge aos nossos humildes olhos alemães do norte; a cidade apresenta-se em “terrasses” nas montanhas da costa brasileira, dentro da suntuosa enseada, formada por um mar de luz resplandecente, apenas interrompido, ou melhor, ainda ampliado pela variedade das palmeiras esbeltas e das bananeiras de folhas largas espalhadas por toda parte. (...)<sup>3</sup>*

O Rio de Janeiro, capital do Império do Brasil, é cidade vista durante o século XIX como referência para as demais regiões do país. Pela Baía de Guanabara, entravam e circulavam milhares de embarcações transportando tanto mercadorias como pessoas. Desde o século XVIII (1763) – já sede do Governo Geral – seu porto era a principal via para o escoamento da produção colonial, aglutinando o comércio e, logo, a economia e os interesses de várias províncias. Na fotografia que abre o presente capítulo, retratando o interior da baía de Guanabara, essa importante função da cidade encontra-se representada, com vários navios fazendo parte da composição, distribuídos ao fundo, alguns quase a perder de vista. Nesse momento, em 1885, o porto fluminense acumulava a função de maior porto internacional brasileiro e “escala quase obrigatória dos navios que singrassem o Atlântico Norte para os portos americanos do Pacífico, e vice-versa”<sup>4</sup>.

Tal vocação foi, sem dúvida, estimulada pela presença da Corte Portuguesa e pelas várias medidas adotadas pelo Príncipe Regente, D. João, dentre elas a abertura dos portos em 1808, quando o fluxo de mercadorias e de pessoas, principalmente

---

<sup>3</sup> Ina von Binzer. *Os Meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora no Brasil*. Tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 59.

<sup>4</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império... *Op. cit.*, p. 24.

estrangeiras, aumentou consideravelmente. Ampliam-se, pois, os contatos dos brasileiros com os europeus e a influência estrangeira se expande visivelmente ao longo do século. Cada vez mais pessoas cruzavam o Atlântico procurando fazer ou tentar fortuna nas Américas, como admitem Adèle Toussaint-Samson e Charles Expilly, dentre outros, nos respectivos relatos de suas estadas no Brasil. Assim, Toussaint-Samson fala de sua decisão de vir para o país:

*(...) Tínhamos um tio na América, e não da América, o que muda muito a tese; no entanto, tendo esse valente tio feito uma boa fortuna no Brasil, tivemos a idéia de tentar, como ele, a aventura. Em dez anos, diziam-nos, devíamos estar ricos. Dez anos de exílio, era realmente alguma coisa, mas o país era tão belo, e voltaríamos tão jovens ainda! (...)*<sup>5</sup>

Já, para Charles Expilly, essa resolução de sair do país natal para fazer fortuna na América deveria vir acompanhada da disposição para enfrentar as dificuldades próprias dessa empreitada:

*(...) Narrando, em precedente publicação, os motivos da minha viagem ao Brasil\*, explico a maneira pela qual meu primo Nausier, que apreciara no seu justo valor as minhas aptidões comerciais, reservou-se a direção de nossa casa do Rio de Janeiro, colocando-me à testa de uma fábrica de fósforos.*

*Singular ocupação para um homem de letras não acham?*

*(...) Desde o momento em que alguém se decida a deixar o velho continente com a intenção de tentar fortuna em países longínquos, é mister submeter-se a todas as provas impostas pela dura necessidade. (...)*<sup>6</sup>

Estrangeiros, como Toussaint e Expilly, atraídos pela possibilidade de ficarem ricos em um país “tão belo”, subestimando a facilidade da tarefa ou realisticamente dispostos a executá-la submetendo-se “a todas as provas impostas pela dura necessidade”, deixavam suas terras natais para a “aventura” nos trópicos. Retiravam-se provisoriamente de seu país, às vezes em razão da situação ali existente, de períodos de crises econômicas ou políticas, ou mesmo de surtos de epidemias e outros flagelos.<sup>7</sup> Esses imigrantes – em especial portugueses, ingleses e franceses – compreendiam um número significativo de pessoas convivendo com a população carioca, representando

---

<sup>5</sup> Adèle Toussaint-Samson. *Uma parisiense no Brasil*. Tradução do original francês de Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003, p. 53.

<sup>6</sup> Charles Expilly. *Mulheres e costumes do Brasil*. Tradução, Prefácio e Notas de Gastão Penalva. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000, p. 20. \* Nota do autor: E. DENTU (org.) *Le Brésil tel qu'il est*, 1962.

<sup>7</sup> Adèle e Jules Toussaint, por exemplo, deixam a França em um momento crítico: em 1848 iniciava-se uma revolução e em 1849 uma epidemia de cólera que deixa mais de dezesseis mil mortos na cidade de Paris. Maria Inez Turazzi. “Prefácio” In: Adèle Toussaint-Samson. *Op. cit.*, p. 14.

“novos contingentes populacionais com hábitos e costumes inovadores”<sup>8</sup>. Com esses “novos contingentes”, observa-se a introdução de novos costumes de lazer e de consumo, apropriados pela sociedade nativa. Nesse encontro, sobreveio o confronto/diálogo entre diferentes visões sobre a sociedade carioca, com o olhar “de fora” dos estrangeiros viajantes qualificando/desqualificando os costumes aqui adotados a partir de seu modelo de civilização e, ao mesmo tempo, formando o olhar dos brasileiros, ensinando-os, por sua vez, a se produzirem segundo aquele modelo, para serem vistos e se verem como pessoas/sociedade moderna e civilizada. Essa “formação por meio do olhar estrangeiro”<sup>9</sup> tinha força em vários discursos circulantes à época, dentre eles, as narrativas de viagem, que atuaram criando “imagens modeladoras do imaginário europeu e americano”<sup>10</sup>.

A proliferação de imagens sobre a cidade nesse momento é visível. Não apenas pela literatura de viagem e imprensa, mas também pela novidade que chegara precocemente aos trópicos, a fotografia. Observa-se o investimento na produção imagética da cidade como referência civilizadora para o país em geral. E nesse investimento, a interpelação a elementos que remetem tanto à tradição européia, aos

---

<sup>8</sup> Maria de Lourdes Viana Lyra. “O público e o privado no Brasil Imperial”. In: *História: Fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 284. Segundo Luiz Felipe de Alencastro, após 1808, embarcam para o Brasil, atrás da corte, cerca de 15 mil pessoas transferidas de Portugal para o Rio de Janeiro, entre funcionários régios, fidalgos e dignitários, padres, advogados, “praticantes” de medicina, tropas lusas e outros. Como afirma o autor, a “parcimônia de dados disponíveis não permite que se meça precisamente o fluxo migratório em direção à nova corte sul-americana. Mas é possível captar as mudanças comparando os dados dos censos efetuados na cidade em 1799 e 1821”. A população urbana do município – excluídas as freguesias rurais – subiu de 43 mil para 79 mil habitantes, entre esses, o contingente de livres subiu de 20 mil para 46 mil. Porém, no geral, a imigração para o Brasil aumenta consideravelmente apenas após 1850, quando o fim do tráfico de escravos exige a procura por outros tipos de mão-de-obra além da escrava. Entre os grandes fluxos migratórios está a entrada de 5 milhões de europeus, levantinos e asiáticos durante o período de 1850 e 1950, no Brasil. A imigração maciça viria apenas a partir da década de 1880: 32 mil estrangeiros entram no território brasileiro em 1887, 92 mil em 1888 e 85 mil italianos apenas no estado de São Paulo, em 1895. Na década de 1890, já no regime republicano, o total de imigrantes seria de 1.205.703, distribuídos entre os estados brasileiros. Provavelmente, boa parte desses se dirigiu às grandes cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Dentre esses imigrantes citadinos, os portugueses destacavam-se em número – entre 1830 e 1930, mais ou menos 1 milhão de portugueses migraram para o Brasil. Como esses, os italianos e espanhóis foram aceitos com maior facilidade na sociedade brasileira por serem católicos, brancos e falarem línguas próximas da nacional. Seguindo o raciocínio de Alencastro, para termos uma idéia do fluxo de estrangeiros a aportar na cidade do Rio após a Independência vejamos os dados populacionais referentes: em 1838 o percentual de estrangeiros livres era de 9,5% da população (9.246), em 1849 esse número sobe para 18% da população (36.320), e em 1872 passa para 30,4% do contingente populacional (69.468). Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império... *Op. cit.*, p. 12-13; Luiz Felipe de Alencastro & Maria Luiza Renaux. “Caras e modos dos migrantes e imigrantes”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Op. cit.*, p. 134; Lucia Lippi Oliveira. *O Brasil dos Imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 22-32; Thomas H. Holloway. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 233 e 265.

<sup>9</sup> Mariza Veloso e Angélica Madeira. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, 65.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.

seus valores civilizatórios e modernizantes, como à singularidade de um país recém-independente, instalado nos trópicos com um monarca da dinastia Bragança, com vistas a produzir uma imagem pública do Império Brasileiro e da cidade que sediava seu governo. Na produção dessas imagens, observa-se muito mais o propósito pedagógico de ensinar a figurá-los, a descrevê-los, do que propriamente restringir-se simplesmente a figurá-los.

Enquadrada nos padrões técnicos e estéticos da época, o uso da fotografia na produção de imagens sobre o Rio de Janeiro no século XIX opera no sentido de figurar e de ensinar a figurar a cidade, embora extrapole tais propósitos, na medida em que tal linguagem não pode ser contida apenas nesses limites. Busca-se “educar” o olhar do observador, de dentro e de fora, de modo a perceber o Rio como uma cidade “pitoresca”, idílica e, sobretudo, moderna. Efeito produzido pela disseminação de imagens que integram natureza e cultura, e as possibilidades acenadas por essas duas concepções à época.

Significativamente, a referida fotografia de Marc Ferrez (Imagem 1), um brasileiro filho de franceses, revela sua preocupação em seguir os padrões estabelecidos para esse tipo de obra, aqui introduzidos por fotógrafos estrangeiros, como também em “ensinar” a figurar a cidade. Ferrez integrou o “seleto grupo de profissionais que desenvolveu e explorou a fotografia de paisagem a partir das décadas de 1850 e 1860”<sup>11</sup> e sua obra foi influenciada por muitos dos pioneiros dessa atividade no país, em sua maioria estrangeiros, como Revert Henry Klumb, Augusto Stahl, Jean Victor Frond e Georges Leuzinger.<sup>12</sup> Como ele, esses também realizaram muitas “vistas” do Rio de Janeiro ou de outras regiões do país, alguns antes mesmo de Ferrez iniciar-se no ramo. Com certeza aqueles fotógrafos estrangeiros “educaram” o olhar de Ferrez, como o fizeram com outros fotógrafos, bem como o do público em geral, levando-os a uma percepção comum quanto à imagem da cidade. Afinal, da mesma maneira que os pintores-viajantes anteriormente procederam, também os fotógrafos estrangeiros ou brasileiros, “não só figuram um Brasil, como ensinam a figurá-lo, a descrevê-lo”.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Sergio Burgi e Frank Stephan Kohl. “O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências” In: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 58.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>13</sup> Flora Süssekind. *Op. cit.*, 1990, p. 39-40. O exemplo colocado pela autora a respeito dos pintores-viajantes que literalmente fizeram escola com “o seu modo de observar o país”, ensinando a ver, a “organizar para olhos nativos a própria paisagem e definir como descrevê-la” e também como desenhá-la. Assim, não é de se admirar que os pintores nacionais, como o caso de Pedro Américo e Almeida Júnior, aprendessem a figurar o país através da perspectiva do viajante estrangeiro: “é olhos fixos nas séries de

## Capítulo 1 – Ensinando a figurar a cidade como espaço moderno: a linguagem fotográfica.

As “esplêndidas paisagens” que Marc Ferrez produziu eram sua especialidade e foram responsáveis por notabilizá-lo internacionalmente. O intenso contato mantido pelos fotógrafos do período com profissionais em atividade no Brasil e em outros países e continentes, principalmente na Europa (o berço da invenção), responde pela uniformização fotográfica da época. As exposições nacionais e internacionais garantiam esse intercâmbio, no qual se trocavam experiências, expunham-se os temas enfocados, novos equipamentos, técnicas, processos e materiais desenvolvidos no ramo fotográfico, corporificados nos apetrechos e obras de cada participante, que eram apreciados por um público amplo e diverso. As reuniões das associações profissionais, assim como as publicações especializadas, representavam ainda outros meios de troca e difusão dos aperfeiçoamentos e descobertas fotográficas.<sup>14</sup>

Maria Inez Turazzi sublinha o importante papel das exposições no desenvolvimento da fotografia no país, ao assinalar o interesse do governo monárquico na produção e circulação dessas imagens. Tratava-se, enfim, de iniciativa indispensável para a divulgação do trabalho desses profissionais, que incluía o esforço de construção da imagem pública do Brasil e do Império. Segundo aquela autora:

*(...) Precedidas por exposições provinciais, as exposições nacionais (1861, 1866, 1873, 1875 e 1881), preparatórias da participação brasileira nas exposições universais e internacionais, representaram um estímulo à expansão e difusão da atividade fotográfica no Brasil, pois reuniram no Rio de Janeiro e depois levaram para o exterior, sob a chancela do governo imperial, vistas e paisagens de todo o país, contribuindo assim para divulgar junto ao público brasileiro e estrangeiro o trabalho dos melhores profissionais em atividade no Império. (...)*<sup>15</sup>

---

pranchas e comentários de viagem, quase pictóricos, sobre o cenário natural local, que esse primeiro narrador de ficção no Brasil parece aprender a figurá-lo”.

<sup>14</sup> Turazzi, Maria Inez. “A vontade Panorâmica” In: *O Brasil de Marc Ferrez... Op. cit.*, p. 16 e 45.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

Com efeito, o apoio do governo, e em especial do imperador D. Pedro II <sup>16</sup>, foi primordial para o tipo de desenvolvimento fotográfico observado no Brasil. Afinal, mesmo quando aquele não contratava diretamente os serviços de um fotógrafo a fim de documentar uma importante obra, expedição ou acontecimento, estimulava indiretamente a produção dessas imagens, ao dar o seu aval para a participação em exposições e eventos. Acrescente-se ainda o fato de o imperador ser o principal consumidor de fotografias no país, além de conhecedor dessa técnica, sendo o primeiro brasileiro a produzir uma imagem fotográfica.<sup>17</sup>

É emblemática a situação analisada por Flora Süssekind em que Debret, ao pintar uma tela que serviria de pano de boca para o teatro, recebe a aprovação de sua composição pelo primeiro-ministro José Bonifácio, porém com uma ressalva: “apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma idéia de estado selvagem”<sup>18</sup>. Como ressalta aquela autora, evidencia-se o “cuidado milimétrico com que se devia construir a imagem de Brasil”<sup>19</sup>, já que até mesmo um pano de boca de teatro era objeto de preocupação do governo. Tal empenho tinha em vista não comprometer a composição daquela, buscando evitar que fosse exclusivamente formada por elementos nativos/tropicais; estes poderiam remeter ao “estado selvagem” do Brasil monárquico. O problema não estava na utilização das palmeiras em si, “era preciso, no entanto, que tais elementos conhecessem o seu lugar. Servem como cenário, sinais de uma paisagem ‘nacional’ ”<sup>20</sup>, muito vincada pela idéia de natureza, porém inapropriados para representar o trono, o Estado-Nação imperial, instalado sob a égide da cultura; “para isso, melhor usar figuras clássicas”.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> O imperador D. Pedro II era o principal entusiasta da atividade no país, formando a maior coleção de exemplares no Brasil, o que deixa clara sua participação na produção dessas imagens. Atualmente essa coleção encontra-se conservada na Biblioteca Nacional. Sobre isso ver: Pedro Karp Vasquez. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, Col. Descobrindo o Brasil, p. 8-10 e 41-42; Lilia Moritz Schwarcz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 345-355.

<sup>17</sup> Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Bragança e Habsburgo, o D. Pedro II, foi o primeiro brasileiro a adquirir e utilizar um equipamento de daguerreotipia já em março de 1840, aos 14 anos de idade. Pedro Karp Vasquez. *A fotografia no Império... Op. cit.*, p. 8 e 9.

<sup>18</sup> Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, t. II, v. III, p. 268. Apud. Flora Süssekind. *Op. cit.*, p. 38 e 39.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 38 e 39.

<sup>21</sup> A pintura em questão apresentava alguns brasileiros com trajes típicos, uma paisagem com “montanhas, vegetação abundante, palmeiras, frutas tropicais, sacos de café, cana-de-açúcar (...)”, e um trono “coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima das palmeiras”. Estas foram depois substituídas por uma “arquitetura regular”. *Idem, ibidem*.

Lilia Moritz Schwarcz, ao analisar a mesma pintura, destaca a importância dos elementos próprios da cultura nativa na construção da imagem do novo império que se construía nos trópicos, ao lado dos elementos clássicos. Assim, “sacos de café”, “maços de cana-de-açúcar”, “frutas do país”, “uma família negra”, “uma indígena”, “caboclos”, “paulistas e mineiros”, e “as vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono”, dividem a cena com elementos da cultura europeia.<sup>22</sup> A perspectiva adotada na composição dessa imagem induz, porém, a convergência dos olhares sobre os traços europeus, revelando sua preponderância sobre os outros: “O trono, bem no centro da cena, garante o olhar em direção à representação do imperador – com o P e a coroa logo acima da figura: a imagem de uma mulher que carrega a constituição, no caso o símbolo maior do progresso ocidental.”<sup>23</sup>

Produziu-se, a partir disso, a imagem pública de uma nova nação civilizada construída em meio a uma realidade singular, “uma representação mais ou menos formalizada de uma monarquia que aqui se instala, buscando tradução em elementos tropicais”.<sup>24</sup> Engenhosamente, todos os elementos presentes na obra são traçados pela técnica neoclássica do pintor, que procura encaixá-los no modelo pictórico europeu. Concebeu-se, pois, a imagem de um “Estado criado sob o signo da diferença”<sup>25</sup>, presidido por um governo moderno que, embora monárquico, tinha o dever de civilizar esse diferente, disciplinando-o, ordenando-o segundo tal *ethos*.

A imagem que o Império queria veicular ancorava-se, portanto, em elementos díspares, mas apresentados como não-contraditórios, resultante da convivência harmoniosa, da união da tradição luso-europeia com a singularidade dos trópicos. Uma união cuja marca era a de sua afirmação similar e, ao mesmo tempo, diferenciada das monarquias europeias, particularmente a de origem lusitana. Assim, exclui/inclui o que fosse da conveniência política do momento esconder ou ressaltar. Significativamente, a preocupação com os detalhes da pintura que serviria de pano de boca para o teatro fica evidente: um governo que tinha como referência a Europa civilizada deveria ser representado sustentado por uma arquitetura clássica que remetia à herança cultural correspondente, ao invés de palmeiras, as quais poderiam evocar a sua antiga condição de colônia ou sua administração ainda incipiente.

---

<sup>22</sup> J. B. Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, p. 327-329. Apud. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

Essa referência à cultura européia como elemento de peso na legitimação da imagem de um país em formação, sintonizado com o *ethos* europeu e civilizatório, revela-se tributária da cultura francesa, e cada vez mais desatrelada da portuguesa. Como ressaltam Veloso e Madeira, ao longo do século XIX, processa-se a “perda progressiva dos valores e modelos lusitanos”.<sup>26</sup> A crescente hegemonia da cultura francesa no Brasil acompanhou o processo de urbanização, crescimento da população e ampliação das redes de convivência e relações sociais, acelerados com a vinda da família real. Ligava-se, pois, ao aburguesamento da sociedade, à introdução de condições de conforto, ao consumo de bens materiais e às novas práticas sociais a eles relacionados. Ocorre também a criação de instituições culturais, como o Instituto Histórico e Geográfico, fundado em 1838, e a Academia Brasileira de Letras, em 1897.<sup>27</sup> Trata-se de influência que ganhara importância, especialmente, a partir da Missão Artística Francesa de 1816. Esta, segundo Mariza Veloso e Angélica Madeira, teria sido responsável por um profundo impacto na cultura brasileira, na medida em que “trouxe um padrão estético universalista e imprimiu um gosto cosmopolita, que dominou toda a cultura urbana brasileira do século XIX”.<sup>28</sup> É, pois, a partir de 1808, com a vinda da Corte, abertura dos portos e liberdade industrial, que mudanças na dinâmica da vida política, econômica e social imprimem uma nova configuração, um novo desenho da sociedade baseado na tradição vinda “de fora”. Segundo as referidas autoras:

*(...) A chegada da comitiva de D. João VI sacode de um sono secular o Brasil das tradições rurais e patriarcais, modificando, de maneira abrupta, os hábitos formados no solo da cultura colonial. (...) No campo da cultura, conseqüências imediatas podem ser observadas no espaço das cidades onde se dá a introdução de hábitos modernos, provindos dos grandes centros internacionais, Londres e Paris. O Rio de Janeiro, sede da Corte, palco das transformações urbanas visíveis, tornou-se o principal modelo dos novos hábitos, dos novos costumes, difundindo-os por todo o Brasil. (...)*<sup>29</sup>

A difusão da representação desse novo modo de vida processou-se graças a vários dispositivos, dentre eles, o investimento nas imagens do Império e da monarquia assentadas na tradição ocidental, na cultura européia. Buscava-se, assim, ser uma nação reconhecida como moderna, civilizada e autônoma entre as nações civilizadas da época.

---

<sup>26</sup> Mariza Veloso e Angélica Madeira. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>28</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

Tomando como base cultural a Europa – que, apesar da hegemonia francesa nesse âmbito, contava também com a influência da Inglaterra, de Portugal e de outros países – procura-se construir a imagem de um país moderno, segundo o parâmetro de civilização, o europeu. Mas, ainda, de um país de riquezas naturais abundantes, que faziam dele uma nação singular e, ao mesmo, tempo, semelhante àquelas reconhecidas como “civilizadas”.

Com tal propósito, a vegetação, assim como os outros elementos naturais do país, funcionava como o outro suporte dessa imagem singular, mas não exótica: “o estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado”<sup>30</sup>. Enfim, uma base territorial e material cujas possibilidades, se bem exploradas, assegurariam um futuro de progresso para o país por sua fecundidade e riquezas, a serem aproveitadas pelo trabalho disciplinado e sob a égide da monarquia constitucional. Esse propósito se torna mais claro se considerarmos a concepção de natureza que informava as elites do país: essa era pensada “em termos de produtividade, como um sistema, um maquinismo”, tendo sua fecundidade como resultado de uma força motriz já dada, de origem divina.<sup>31</sup> Uma idéia de natureza ainda tributária das teorias clássicas e próxima aos postulados dos fisiocratas setecentistas, que destinava aos homens apenas a “boa gestão” dessa. Ao contrário, o “pensamento termodinâmico”<sup>32</sup> corrente na Europa, surgido a partir da invenção do motor, via o trabalho humano como produtor das forças naturais, mesmo que armazenadas na natureza.<sup>33</sup>

Logo, a produção e disseminação de imagens a respeito do país envolviam o projeto político de legitimar socialmente o regime monárquico gerado nos trópicos, frente não só à Europa, mas também aos brasileiros, enquadrando e caracterizando elementos de forma a tornar essas representações o máximo possível convincentes, verossímeis. Tais imagens refletiam o esforço da monarquia – apoiada pelas elites – em

---

<sup>30</sup> R. Salles, “Nostalgia imperial”, p. 74. Apud. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>31</sup> Hermes Reis de Araújo. “Da mecânica ao motor: a idéia de natureza no Brasil do século XIX”. In: *Projeto História*. São Paulo, 23 de nov. de 2001, p. 151-167, p. 153.

<sup>32</sup> A partir da publicação da *Teoria analítica do calor*, de Joseph Fourier, em 1822, e das *Reflexões sobre a potência motriz do fogo*, de Sadi Canot, em 1824, “a produção da energia que move o mundo passa para o controle dos homens”. As leis da termodinâmica, estudando as relações envolvidas nesse processo, são definitivamente vinculadas ao mundo industrial com o estabelecimento da lei da conservação da energia, por Rudolph Clausius. Assim, se “no mecanicismo clássico, aquilo que fazia mover a máquina vinha de Deus sob a forma de forças naturais matematizáveis (...) com a termodinâmica, no lugar de somente gerir e canalizar os fluxos naturais – ar, fogo, água, terra – para obter trabalho, o homem cria a diferença entre o frio e o calor, a diferença de temperatura produtora do movimento e força motriz”. *Idem, ibidem*, p. 53-156.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 152-156.

identificar o Brasil como um país “muito mais ligado com o futuro imperial do que com o passado de colônia”<sup>34</sup>. Assim, constituía objetivo caro ao projeto modernizador da época afastar o país da imagem de “atrasado” e “inculto”, associada ao passado colonial e substituí-la pela de país moderno.<sup>35</sup> Essa modernização, segundo Diva do Couto G. Muniz, seria “entendida como o projeto das elites dirigentes cujo propósito maior consistia em impulsionar o Brasil em direção ao ‘novo’, à ‘civilização’”<sup>36</sup>, no sentido da construção de uma ordem social burguesa.<sup>37</sup>

Não por acaso, o governo imperial planejou com esmero a participação do Brasil na IV Exposição Universal de Paris, em 1867, haja vista a idealização das imagens do país e da monarquia veiculadas nas fotografias ali expostas. Participaram do evento, em sua maioria, fotógrafos de origem estrangeira: Carneiro & Gaspar, José Ferreira Guimarães, Joaquim Insley Pacheco, Augusto Stahl e Germano Wahnschaffe, Modesto Ribeiro, E. J. Nyvel e Georges Leuzinger, que recebeu um prêmio na ocasião por suas vistas do Rio de Janeiro.<sup>38</sup> O objetivo das obras expostas foi o de mostrar mudanças do contorno urbano brasileiro, bem como os progressos materiais realizados no país. Enfocava-se, entre outras coisas, as novas formas de transporte público, de tratamento de esgoto e uso de energia, construções ferroviárias já realizadas e planejadas e trabalhos de exploração de recursos em meio à natureza ainda virgem.<sup>39</sup> Ou seja, a intenção era mostrar o império brasileiro perante a Europa como um Estado moderno, ou que pelo menos caminhava nessa direção.

Há que se ressaltar que a definição do tipo de fotografias de vistas, comuns no país durante o século XIX, graças à atuação do governo imperial e dos fotógrafos estrangeiros em atividade no Brasil ou no exterior, mas em contato com os profissionais daqui, inscrevia-se no padrão de representação então vigente nas artes plásticas. Assim, como atenta Christine Boyer, o modelo visual e mental pelo qual “o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado” no século XIX foi o da “cidade como panorama, característico da cidade moderna”.<sup>40</sup> Completando o raciocínio da autora, “a cidade

---

<sup>34</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 187.

<sup>35</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. "O Império, o piano e o ensino da 'miserável música' " In: BOTELHO, Cléria (org.). *História e imaginário*. Brasília: Thesaurus, 1999, p. 129.

<sup>36</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. "O Império, o piano e o ensino..." *Op. cit.*, p. 129.

<sup>37</sup> Sidney Chalhoub. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 29.

<sup>38</sup> Sergio Burgi e Frank Stephan Kohl. *Op. cit.*, p. 58 e 59. O suíço Georges Leuzinger foi o primeiro fotógrafo em atividade no Brasil a receber tal honraria internacionalmente.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>40</sup> M. Christine Boyer. *The City of Collective Memory. Its Historical. Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge Mass., MIT Press, 1994. Apud. Ulpiano T. Bezerra de Meneses. “Morfologia

como obra de arte” seria característico da cidade tradicional e a “cidade como espetáculo, característico da cidade contemporânea”. Quanto à representação da cidade moderna em panoramas, esta se deve ao fato de ser perspectiva de vista que permite, conforme Ulpiano Meneses,

*(...) um ângulo de aproximação capaz de compensar a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum, num momento em que a transformação e o crescimento das grandes capitais já se vinham manifestando de forma sensível. (...).*<sup>41</sup>

Segundo esse autor, foi nesse contexto que surgiu o “observador da cidade”, que adentra seu olhar até então não disciplinado para leitura desse objeto específico<sup>42</sup>. Envoltos no fenômeno de urbanização fora de seu controle, esse novo observador desenvolve uma outra forma de relação com a cidade. Evidencia-se, a partir disso, o vínculo entre os modelos visuais que se construía da cidade, o contexto e o projeto político de modernização do Império e de sua imagem pública, materializado nas relações estabelecidas com e nos espaços urbanos.

Nesse sentido, as representações de cidades em paisagens panorâmicas – compensando “a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum”, alcançada por ele pela “observação” – caracterizaram o padrão das artes durante o oitocentos, inicialmente, na pintura, desenho, gravuras e outros, e depois, seguindo seus exemplos, na fotografia. Como bem assinala Ana Maria Mauad,

*(...) os fotógrafos-paisagistas contribuíram para corroborar a imagem delineada pelos paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas. No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas. (...)*<sup>43</sup>

Na construção desse padrão fotográfico, é importante atentar para o fato de que muitos fotógrafos eram também pintores, desenhistas ou litógrafos que, depois de conhecerem essa novidade tecnológica, dominaram a arte/ofício e atuaram profissionalmente na atividade. Outros pintores associavam-se a fotógrafos ou lhes prestavam serviços em suas casas comerciais, produzindo, por exemplo, cenários para estúdios, telas e foto-pinturas. Mas, provavelmente, a maior parte dos pintores e

---

das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana”. *Revista USP. Dossiê Brasil dos Viajantes*. São Paulo, nº 30, junho/agosto 1996, p. 151.

<sup>41</sup> Ulpiano T. Bezerra de Meneses. *Op. cit.*, p. 150.

<sup>42</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>43</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 190.

litógrafos teve nos fotógrafos novos concorrentes, principalmente no que diz respeito à comercialização de vistas, considerando-se que os três tipos de imagens produzidas por esses profissionais foram demandadas, no século XIX, sem substituições ou exclusões de um tipo pelo outro.<sup>44</sup> Segundo Celeste Zenha,

*(...) o que torna esse momento histórico interessante é justamente a correlação entre diferentes modos de elaboração, gêneros e temas específicos de imagens inseridas num mercado comercial que envolvia artistas, artesãos, comerciantes e consumidores de diversas partes do planeta. (...)*<sup>45</sup>

Trata-se de contexto que não poderia deixar de estimular trocas de experiências e técnicas entre esses produtores de paisagens e panorâmicas da cidade, pois como estas se dirigiam a um público previamente conhecido, acabavam por priorizar os mesmos aspectos e funções. Pinturas, desenhos e fotografias eram comumente usadas como base na produção de litografias e xilogravuras a serem reproduzidas e veiculadas, muitas delas no estrangeiro.<sup>46</sup> Procedimento que aponta para o dinâmico intercâmbio entre formas de representação imagética da cidade do Rio de Janeiro e os padrões estéticos vigentes, configurando um setor de produção de imagens caracterizado pela pluralidade de formações de seus profissionais e, ao mesmo tempo, pelo traço comum do uso de modelos.

Já a fotografia, como novidade tecnológica considerada, à época, como um espelho do real, não deixou de referenciar outros tipos de imagens que procuravam a máxima fidelidade na representação da natureza. A preocupação desses fotógrafos e artistas em estar de acordo com os padrões técnicos e estéticos das artes plásticas, somada ao esforço em representar a realidade da forma mais fiel possível – conforme os cânones figurativos da época –, resultava muitas vezes em obras de perspectivas, enquadramentos e composições bem próximas, não obstante o uso de técnicas distintas. Tais apropriações e criações respondem pela discussão ainda presente sobre a possibilidade de pinturas de determinados autores terem inspirado fotografias de outros seus contemporâneos e vice-versa.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Celeste Zenha. “O negócio das ‘vistas do Rio de Janeiro’: imagens da cidade imperial e da escravidão”. *Revista Estudos Históricos. História e Imagem*. Rio de Janeiro: FGV, n° 34, jul. - dez. de 2004, p. 23-50, p. 25.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 30 - 45.

<sup>47</sup> Pode-se citar, por exemplo, algumas obras do pintor Nicolò Facchinetti e do fotógrafo Marc Ferrez. Ou ainda, uma fotografia em particular, da Cachoeira de Paulo Afonso de autoria Auguste Stahl, realizada em 1860, e outras obras que teriam sido inspiradas nela dos fotógrafos Auguste Riedel, de 1869, de Marc

Retomando a análise da fotografia que abre esse capítulo, ao cotejá-la com outra realizada apenas duas décadas antes por um fotógrafo estrangeiro estabelecido no Brasil, os referidos traços padronizadores ainda permanecem, quando confrontadas. Com efeito, na fotografia reproduzida, a seguir, de autoria do francês Augusto Stahl<sup>48</sup> (Imagem 2), há o enquadramento do “coração do Rio de Janeiro”, o centro da cidade, feita do Morro do Castelo, provavelmente o mesmo ponto escolhido por Marc Ferrez na foto anteriormente mencionada (Imagem 1). Um dos lugares preferidos pelos fotógrafos oitocentistas para realização de “chapas” desse tipo, o Morro do Castelo permitia uma visão privilegiada da área principal da cidade, de seu centro vital<sup>49</sup>, significativamente identificado por Gilberto Ferrez como o “coração” da urbe.<sup>50</sup>

As duas fotografias, de Ferrez e de Stahl, são típicos panoramas da cidade do Rio de Janeiro no século XIX, com características comuns em relação à representação que fazem do ambiente urbano. Ambas enfocam o centro da cidade, porém com uma diferença no enquadramento, resultando em imagens de áreas vizinhas que acabam por se completar de certa forma: assim, se na primeira imagem, a Ilha das Cobras está localizada no fundo à esquerda e o Largo do Paço, em segundo plano logo abaixo, na segunda, ela está à direita, também ao fundo, mas a posição do Largo aparece mais ao centro. O ângulo de visão escolhido pelos respectivos autores é diferente, assim como o tamanho das chapas sensibilizadas, tendo a de Ferrez um comprimento quase duas vezes maior. O efeito dessa diferença de largura, que nos leva a considerar a vista da primeira imagem mais ampla, é minimizada pela grande concentração de elementos urbanos na fotografia de Stahl. Este, ao contrário de Ferrez, não se preocupou em facilitar a leitura

---

Ferrez, de 1875, e do pintor E. F. Schute, não datada. Sobre isso ver: Antônio Fernando De Franceschi. “Entre a fotografia e a pintura”. in: *O Brasil de Marc Ferrez... Op. cit.*, p. 98-107; Bia Fonseca Corrêa do Lago. “A Cachoeira de Paulo Afonso, de Auguste Stahl”. *Nossa História*. Ano 2, n° 14, dezembro 2004, p. 22-26.

<sup>48</sup> A nacionalidade de Stahl foi recentemente discutida pelos pesquisadores da área. Segundo Bia Corrêa do Lago: “Theophile Auguste Stahl era, há até pouco tempo, considerado alemão por todos os estudiosos da fotografia oitocentista brasileira. Recentemente, graças a informações de um de seus bisnetos brasileiros, o também fotógrafo Marcelo Junqueira, descobriu-se que ele era filho dos franceses Jean Frederic Stahl (1797-1859) e Marie Elise Stamm (1799-?), nasceu na Alsácia (França) em 23 de maio de 1824 e passou toda a sua infância em Bergamo, na Itália, onde seu pai era pastor protestante (...)”. George Ermakoff parece considerar que, apesar de filho de pais franceses, Stahl era italiano, nascido em Bergamo. Bia Fonseca Corrêa do Lago. “A Cachoeira de Paulo Afonso, de Auguste Stahl... *Op. cit.*. Ver também: Bia Corrêa do Lago. Augusto Stahl. Rio de Janeiro: Capivara, 2001; George Ermakoff. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003, p. 230.

<sup>48</sup> George Ermakoff. *Op. cit.*, p. 251.

<sup>49</sup> No início do século XX, esse e outros morros foram desmontados durante o processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>50</sup> Gilberto Ferrez. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 48.

e localização das construções e espaços da cidade, identificando-os no rodapé de seu exemplar, orientando mais explicitamente o olhar do observador sobre imagem.

Stahl, em atividade no Brasil desde 1854, transfere-se do Recife para o Rio de Janeiro em 1862 e desde já recebe o título de “Photographo de S.M. o Imperador”. Este exemplar da Imagem 2 é uma das muitas vistas do Rio de Janeiro realizadas pelo fotógrafo em meados da década de 1860. Germano Wahnschaffe, alemão sócio de Stahl, era o “artista pintor” responsável pela pintura das fotografias produzidas pelo estabelecimento, que funcionou até o ano de 1870.<sup>51</sup> A sociedade entre esses dois profissionais reitera a ligação e troca de experiências entre os produtores de imagens do período.

Ferrez, por sua vez, atuou na profissão por um tempo bem maior, mais ou menos do início da década de 1860 até o início do século XX, registrando a cidade do Rio mesmo após as obras da administração Pereira Passos. Tanto ele, como Stahl, possuem uma obra com grande qualidade técnica e estética, estando entre os fotógrafos considerados mais importantes a atuar no Brasil no século XIX. São raras as fotos de Marc Ferrez anteriores a 1873 ainda preservadas, pois nesse ano seu estabelecimento sofreu um incêndio no qual o autor perdeu seus equipamentos, materiais e quase todas as suas obras.

O idioma utilizado por Marc Ferrez para identificar essas localidades, o francês, aponta tanto para a sua origem familiar<sup>52</sup>, da qual parece cioso, como para o provável público a quem esta interpelava: estrangeiros, em especial franceses, ou pessoas da elite, pois, afinal, eram aqueles a deter o domínio daquele idioma, que representava um sinal de distinção entre classes e inter-classe. Assim, a preferência pelo francês nas legendas tem razão de ser se considerarmos, como atenta Turazzi,

*(..) a influência da cultura francesa sobre os brasileiros letrados do século XIX, a presença de muitos estrangeiros na capital do Império e a circulação de vistas e panoramas do Rio de Janeiro em outras partes do mundo, onde muitas dessas imagens eram vendidas ou exibidas ao público.(...)*<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 300-303 e 326.

<sup>52</sup> Filho de franceses, Marc Ferrez, após a morte precoce desses foi estudar na França e retornou ao Brasil logo após completar seus estudos. Manteve durante sua vida uma boa relação com a comunidade francesa aqui no país, que o ajudou na ocasião do incêndio de seu atelier.

<sup>53</sup> Maria Inez Turazzi. “Visão sedutora”. *Nossa História*. Ano 1, nº 2, dezembro, 2003, p.56-60, p. 58.



2. STAHL &  
WAHNSCHAFFE,  
albúmen, 20,5 x 25  
cm, Coleção  
Gilberto Ferrez  
(IMS), Coração do  
Rio de Janeiro, c.  
1865.

Seguindo a legenda, vemos o mercado, a Ilha das Cobras, o Ministério da Agricultura, o Ancoradouro da Marinha de Guerra, Ponta de Areia e Niterói, ou seja, pontos importantes da rede urbana que constituía o centro dinâmico e político do Rio de Janeiro. Nossa leitura da imagem é, então, orientada por essas identificações que, ao mesmo tempo, a complementam. Nesse movimento do olhar percebemos “os valores e as instituições que comandavam a vida social na capital do Império”<sup>54</sup>, representados na imagem e alguns deles identificados pelos nomes. O mercado, por exemplo, representando o comércio e o abastecimento; o Ministério da Agricultura, o governo, a política e os negócios; o Ancoradouro da Marinha de Guerra, a defesa; as igrejas, não identificadas, mas imediatamente associadas à presença dessa instituição nessa sociedade vincada pelos signos da religiosidade.

Enfim, vislumbra-se no conjunto a presença do poder público materializado nas instituições e órgãos governamentais, laicos e religiosos, responsáveis pelo ordenamento do corpo social. Distinta dessa esfera, mas não oposta a ela, a do privado, retratada no mercado e nas casas, é instância cuja atuação o poder público tinha por função assegurar, controlar, disciplinar, normalizar. Observa-se, nas imagens do Rio de Janeiro, nas representações de seus espaços e instituições urbanas, laicas ou religiosas, públicas ou privadas, o esforço em apresentar a cidade como um espaço moderno que se organizava sob a ótica do poder público, moderno e impessoal.

A referência à fotografia de Stahl (Imagem 2) é feita por Gilberto Ferrez<sup>55</sup>, historiador e estudioso da iconografia brasileira, que a identifica nos seguintes termos:

*(...) É quase idêntica ao desenho de William John Burchell, de 1825. No primeiro plano, casas das Ruas de São José e Assembléia; seguem-se a torre da Sé e o antigo convento do Carmo com o passadiço ligando-o ao Paço da Cidade. No largo do Paço, o Hotel de France, o Arco do Teles, o mercado e a fila de tálburis, os táxis da época. Mais além, torres da Ordem Terceira do Carmo, da Cruz dos Militares, São Bento, o depósito Maxwell e a Ilha das Cobras.*<sup>56</sup>

Já, no início, a descrição nos lembra o padrão seguido pelas artes no referido período, centrado, como vimos anteriormente, na produção de imagens muito próximas umas das outras. Nesse sentido, tem fundamento a observação de Gilberto Ferrez

---

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 59.

<sup>55</sup> Gilberto Ferrez é historiador reconhecido no país pelos seus trabalhos com a iconografia de cidades, principalmente do Rio de Janeiro e, em especial, com a fotografia. Neto de Marc Ferrez, herdou grande parte das fotografias produzidas por ele, formando uma das maiores coleções de fotografias do século XIX no Brasil, adquirida e preservada atualmente pelo Instituto Moreira Salles (IMS).

<sup>56</sup> Gilberto Ferrez. *Op. cit.*, p. 48.

quanto à grande semelhança entre a fotografia de Stahl, de 1865, aqui analisada e o desenho de William John Burchell, de 1825. Retornando aos pontos comuns entre as duas fotografias, vê-se em ambas, no primeiro plano, o centro da cidade do Rio de Janeiro, com várias casas e prédios altos, lado a lado, ocupando boa parte da fotografia, passando a impressão de dinamicidade que não transborda os limites, graças à racionalidade moderna que lhe confere organização e ordenamento.

Esse último aspecto parece mais forte ainda na segunda foto, pois, ao enfocar a área construída da cidade, enquadra um maior número de prédios e deixa de fora elementos da natureza presentes na outra fotografia, provocando a sensação de ser mais intensamente urbanizada, produzindo tal efeito. Vemos também ao fundo do exemplar de Stahl algumas embarcações, porém não tantas como no de Ferrez, mas que remetem às atividades comerciais de um porto de grande porte, próprias de uma cidade moderna. São tantas as embarcações a aportar na baía, que muitas estão ancoradas distantes do cais, pela falta de lugar para atracarem. O embarque e desembarque de pessoas e mercadorias era feito por barcas ou, mais para o fim do século, por lanchas à vapor que iam dos navios ao cais.

O intenso movimento do porto do Rio e sua importância como centro nacional e internacional de comércio não constituía objeto apenas das lentes dos fotógrafos. James William Wells, engenheiro inglês que viveu no Brasil por quinze anos, visitando a cidade em 1873 e 1879, descreve-o, destacando sua dinamicidade e pujança:

*“Embarcações de todos os tipos crivam a superfície da baía, corvetas de madeira e encouraçadas, cruzadores e vapores oceânicos estrangeiros, ingleses, americanos, franceses, italianos, alemães, espanhóis, austríacos, portugueses, belgas, holandeses, de todas as nacionalidades. Rebocadores a vapor e barulhentas lanchas a vapor, incontáveis, fazem as encostas ecoarem e reecoarem com seu alarido exagerado e presunçoso. Grandes barcaças a vapor de fundo chato cruzam entre Rio e Niterói, e os muitos pequenos vapores costeiros e curiosos barcos à vela, canoas e barcos a remo nativos, todos mostram ao recém-chegado que ele está não apenas em um novo mundo, mas próximo a um importante centro comercial.”<sup>57</sup>*

O relato de Wells é ainda mais interessante, pois nele aparecem elementos não perceptíveis nas fotos acima. Elementos arcaicos, antigos, dos tempos coloniais, convivem com aqueles novos e modernos. Em meio a corvetas, cruzadores e vapores

---

<sup>57</sup> James William Wells. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Tradução de Myriam Ávila. 1º volume. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995, p. 40 e 41.

“de todas as nacionalidades”, rebocadores e “incontáveis” lanchas a vapor, surgem “curiosos barcos à vela, canoas e barcos a remo nativos”, deixados de fora do foco das lentes de Stahl e Ferrez, certamente porque não combinavam com a composição, com a imagem que se queria transmitir, de um porto moderno com embarcações modernas. Por fim, juntamente com os navios e barcos enfocados, com os prédios e construções nos primeiros planos, o mar e a beleza da vista da baía harmonizam o conjunto dando-lhe o toque final. Forma-se, assim, a imagem de uma cidade do novo mundo, de “um importante centro comercial”, com toda parafernália a que essa nomeação remete: barcos, navios, portos, dragas, rebocadores, usuários de todas as nacionalidades, organização no comércio e no transporte de pessoas e de produtos.

Não obstante alguns elementos serem mais ressaltados em uma fotografia do que em outra – como a vista da baía e o movimento do porto na primeira e as edificações e seu ordenamento na segunda –, as duas mantêm as mesmas características básicas, “iluminando” aspectos ligados à modernidade e “escurecendo” aqueles identificados com o atraso e acanhamento das cidades coloniais.<sup>58</sup> Os autores das imagens analisadas excluíram, ou seja, deixaram de fora de suas composições, aspectos da cidade ditos não modernos, como suas ruas estreitas e insalubres, as praias sujas e as embarcações antiquadas, as construções arcaicas e os pequenos casebres escondidos atrás das casas altas e dos grandes edifícios públicos. Finalmente, também deixaram de fora as pessoas que circulavam por esses espaços, que habitavam a cidade e seu cotidiano. Embora os relatos de viajantes sejam ricos nas descrições das pessoas circulando pelas ruas do Rio, particularmente o contingente formado pela população negra e mestiça, livre e escrava, são raras as fotografias de ruas da cidade retratando esse movimento humano.<sup>59</sup> Quando isso ocorre, é visível a intenção do autor em desconsiderar seus rostos e particularidades que os identificam, retratando-os a uma grande distância ou desfocalizando suas imagens.

---

<sup>58</sup> Segundo Mauad, as fotografias de paisagens produzem a “sensação de não estar no todo” identificada por Flora Süssekind ao “iluminar uma parte escurecendo as demais”. Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 187.

<sup>59</sup> Em 1849, a população do Rio de Janeiro era composta por 110 mil escravos (41,3%) dos 266 mil habitantes, segundo Alencastro, “a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano”. Considerando apenas as freguesias urbanas esse número caía para 78.855 cativos (38%) dos 205.906 habitantes. Já em 1872, a população do Rio de Janeiro nas freguesias urbanas contava com 121.708 (53,2%) brasileiros livres, 69.468 (30,4%) de estrangeiros livres e 37.567 (16,4%) de escravos, de um total de 228.743 habitantes. Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império... *Op. cit.*, p. 24 e 25; Brasil. Diretoria Geral de Estatística. *Recenseamento da população do Império do Brasil a que se procedeu no dia 1º de agosto de 1872*. Rio de Janeiro, 1873-76. Apud. Thomas H. Holloway. *Op. cit.*, p. 233 e 265.

Parece-nos que retratá-las traía a intenção primeira de uma imagem moderna da cidade. Como iluminar uma presença que negava justamente a face moderna da cidade e da sociedade? Como focar uma população composta predominantemente por escravos, ex-escravos, trabalhadores livres e pobres, dentre eles negros e negras, mestiços e mestiças, que transitavam diariamente pelas ruas realizando serviços ou vendendo seus produtos, à pé ou em quiosques e barracas espalhadas pela cidade, sem que tais imagens remetessem de imediato à escravidão, instituição colonial que se queria ignorar, apagar seus vestígios? A “desordem” das ruas e seus personagens pitorescos – aspectos do mundo do trabalho fora da lógica da disciplina capitalista – não poderiam fazer parte do cenário moderno, assentado nas imagens de organização e racionalidade burguesa e capitalista que os fotógrafos queriam mostrar. Não combinavam com a modernidade com a qual queriam identificar a cidade em suas paisagens.

As pessoas, componentes desses espaços vividos, normalmente, só tinham serventia aos fotógrafos quando esses estavam preocupados em ressaltar suas características exóticas e, como veremos mais adiante, utilizá-las como mercadoria. Nesse sentido, Ana Maria Mauad lembra das particularidades e propriedades estéticas das fotografias de paisagens e vistas, ausentes em outras representações imagéticas e que levam a um produto onde a aparência tem mais peso que o real:

*(...) Entretanto é importante perceber que a fotografia de vistas, mesmo com apoio nos cânones da pintura, desenvolve uma linguagem própria, em que a nitidez e a distribuição clara dos planos é a marca fundamental - uma estética cuja função primordial é transmitir mensagens que engendrem um sentido, distinto daquele produzido pelas pinturas, aquarelas e desenhos. Como bem avalia Solange Ferraz de Lima, a fotografia abstrai o tempo e reordena elementos do real na síntese da imagem. Ao escolher temas variados e isolados para compor as vistas, tais imagens eliminam as relações sociais, justapondo-se numa colagem do real em que o progresso se equivale pelo que aparenta e não por sua realidade (...)<sup>60</sup>*

Assim, por meio de inclusões e exclusões, dimensões/recortes do cotidiano social são selecionados, distribuídos, reordenados e propositadamente enquadrados de uma determinada forma, com o intuito de fixar uma imagem com um fim específico. No caso das vistas analisadas do Rio de Janeiro, na “síntese da imagem” resultante da reordenação dos elementos do real, as relações sociais foram “eliminadas” e a “colagem do real” produzida equivalia pelo que aparentava ser. Representava-se, desse modo, não

---

<sup>60</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 190 e 191.

a realidade do Rio de Janeiro como cidade habitada pela “ordem” das camadas pobres da sociedade, organizada segundo sua própria lógica, com suas tensões, impasses, arranjos informais, solidariedades e confrontos, luta pela sobrevivência, mas, justamente, a da ordem civilizada, limpa, higienizada das elites que ali viviam. Sob tal lógica, abstraía-se a realidade cotidiana dos espaços urbanos com a representação imagética feita a partir de alguns de seus aspectos que valiam como o próprio real, que produziam efeitos de real.

O Rio de Janeiro como cidade e capital moderna e civilizada constitui a imagem que se procurou fazer circular pelo mundo e pelas províncias brasileiras, particularmente via fotografias, construindo sua posição de referência civilizadora, de modelo para a modernidade. Irradiava-se, pois, do Rio de Janeiro, a imagem de modernidade e civilidade para o restante do país, de “*pólo civilizador da nação*”, como afirma Alencastro. Capital, centro econômico e político, o Rio de Janeiro era também centro cultural, cujo comportamento de sua sociedade era referência para as elites das demais regiões, mediante a interpelação da imagem fotográfica, dentre outros recursos imagéticos e iconográficos empregados à época.

A posição de porto nacional e internacional do Rio de Janeiro, ponto de encontro e redistribuição da economia nacional, foi engenhosamente utilizada na difusão da imagem da cidade e do Império como síntese da modernidade. Como assinala Alencastro, a cidade do Rio de Janeiro, na posição de capital do Império, funcionava como “uma grande eclusa, recanalizando os fluxos externos e acomodando os regionalismos num quadro mais amplo, pela primeira vez verdadeiramente nacional”.<sup>61</sup> Prestava-se, portanto, à imagem de pólo aglutinador e modelo para as demais regiões do país, funcionando como um termômetro, como *locus* primeiro dos sinais de mudanças, talvez por ser espaço onde elas primeiro se desenvolviam, melhor transpareciam, sublimavam.

Nessa cidade, identificada “como a síntese da representação do Império”<sup>62</sup>, engendra-se “um padrão de comportamento”, um modo de portar-se em sociedade que passa a ser referência para as outras regiões do país. As vestimentas e demais indumentárias, a maneira de falar, os gestos adequados a cada momento eram definidos segundo a “boa sociedade” carioca, ou seja, o pequeno círculo formado majoritariamente pelas elites e pessoas de classes não tão abastadas, mas que

---

<sup>61</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império”. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>62</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 185.

freqüentavam os salões, saraus, teatros, óperas e outros eventos dos quais a maior parte da população estava excluída. Ou, como afirma Gilda de Mello e Souza, “à volta do núcleo central da elite está sempre girando um círculo flutuante bastante vasto, que procura pautar sua vida pelo ritmo desta última e a ela assimilar-se pela identidade de comportamento”.<sup>63</sup> Esse núcleo central da elite carioca, somado ao círculo flutuante que girava a seu redor, constituía a parcela da sociedade na qual os grupos mais abastados de outras províncias por sua vez se inspiravam.

Trata-se de um modo de ser e de estar em sociedade pautado no modo de vida europeu, em especial o francês e inglês. Nesse sentido, criava-se e exportava-se uma imagem do Rio de Janeiro, como a representada nas fotografias, ligando-o a um futuro civilizado e, ao mesmo tempo, negando o passado colonial, percebido como atrasado. Muitas fotografias como essas foram produzidas no país a partir da introdução dessa técnica, em 1840. E, desde já, a novidade esteve associada à construção e circulação de imagens da nação e dos brasileiros, servindo bem aos objetivos de identificação com a civilidade e o progresso, idéias caras ao projeto monárquico e das elites políticas e proprietárias do eixo RJ/SP/MG que constituíam a base mais importante de sua sustentação.

Nesse mesmo sentido, a imagem da cidade do Rio de Janeiro constrói-se a partir do modelo por excelência de cidade moderna, identificado com a imagem da cidade de Paris. Esta se constitui “no paradigma da cidade moderna, metonímia da modernidade urbana”<sup>64</sup>, auxiliada pela força das representações construídas sobre a cidade. Da mesma forma, como “síntese da representação do Império”, a cidade do Rio de Janeiro funciona, desde então, como metonímia do Brasil, tendo essa imagem alimentada pelas representações veiculadas a respeito da cidade, entre elas, aquelas disseminadas pela fotografia.

Imagem metonímica, que parece ter começado a ganhar força no século XIX, quando se figurava o Rio de Janeiro como uma cidade moderna, procurando, por extensão, construir uma imagem de modernidade também do país. Desse modo, qual exemplo posterior, “nos caminhos da representação, é possível passar da ‘cidade maravilhosa’ ao ‘país das maravilhas’, sem que a hipertransfiguração do real deixe de

---

<sup>63</sup> Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 115.

<sup>64</sup> Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano*. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 31.

ser convincente.”<sup>65</sup>. Logo, “no caso do Rio de Janeiro, capital do país, ‘dizer a cidade’ (...) converteu-se numa forma de ‘dizer o Brasil’”<sup>66</sup> e representar a Corte, figurá-la por meio da fotografia, passa a significar, de certa forma, figurar também o Império. Assim,

*(...) se o traço isolado vale pelo todo, a identificação de alguns elementos da modernidade estendem-se ao conjunto, configurando uma identidade global que aponta na direção desejada. Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao “trem da história”, no caminho da “civilização”. (...)*<sup>67</sup>

Fotografias de ruas, praças, largos e prédios, de espaços urbanos mais circunscritos, documentaram as transformações no aspecto físico do Rio de Janeiro, no visível esforço de seus autores em conferir aos espaços públicos e privados da cidade uma outra ordenação, tendo como referência as cidades européias, sendo Paris o modelo privilegiado, o principal espelho. Produzidas talvez em menor quantidade no oitocentos, se comparadas às vistas mais amplas da cidade, essas fotografias são em sua maior parte mais ricas de representações e informações sobre a sociedade e seus espaços cotidianos de socialidade e sociabilidade. No geral, preservam os mesmos padrões estéticos das fotografias de paisagem, de forma a algumas também serem enquadradas como “vistas”.

Mas, ao contrário das outras, os elementos humanos passam a compor a imagem fixada, ainda que muitas vezes não se possa distingui-los. A tecnologia de fixação de imagens era à época insuficiente para bem captar pessoas em movimento. No início da difusão da fotografia, em 1840, o tempo de pose era muito longo, cerca de cinco minutos; em 1846 esse intervalo caiu consideravelmente para cerca de um minuto.<sup>68</sup> Com o passar das décadas e os avanços tecnológicos, o tempo de exposição diminuiu ainda mais, mas em 1885, data da fotografia reproduzida a seguir, o processo ainda era um pouco lento, não permitindo o registro perfeito de pessoas, animais, veículos ou demais objetos deslocando-se.

A foto seguinte (Imagem 3), de Marc Ferrez, possivelmente o maior produtor de imagens da cidade do Rio no século XIX, apresenta apenas sinais de que pessoas estiveram naquela rua ou largo, uma vez que elas realmente não aparecem. Vê-se em alguns pontos da imagem formas de pessoas bem apagadas, pois o fotógrafo não teve a intenção de captá-las ou o equipamento fotográfico não possibilitou fazê-lo. O Largo do

---

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 159.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p. 210.

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, p. 159.

<sup>68</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit*, p. 193.

Paço e a antiga Rua Direita, representados na fotografia, devem ter sido registrados de manhã cedo, quando o movimento nas ruas era ainda pequeno, já que se tratava de espaços centrais da cidade e não se vê quase nenhum sinal de pessoas ou veículos.

Os sinais visíveis da presença de pessoas no espaço público são de fato escassos: limitam-se às formas de dois indivíduos posicionados no meio da rua, próximos à frente da igreja; a parte de uma carroça no canto esquerdo da fotografia; uma carruagem, ao que parece, mais à frente na rua; alguns borrões próximos a essa, indicando movimento de um veículo; e uma fila, provavelmente, de tálburis próximos à calçada, após a igreja. Tanto os tálburis, como a carroça e a carruagem tiveram suas imagens inteiramente fixadas, ao contrário das outras, por terem ficado parados pelo tempo necessário à finalização desse processo.

De qualquer forma, parece estar clara pelas características da fotografia, a intenção de Ferrez em ocupar-se apenas das construções e elementos fixos da cidade: a distribuição desses pela imagem e o enquadramento escolhido priorizam-nos. Todas as características possíveis a uma cidade com infra-estrutura moderna estão aí reunidas. Em primeiro plano, têm-se a rua larga, aparentemente limpa e bem calçada e os trilhos do bonde dobrando à esquerda; postes de iluminação a gás em vários pontos e uma área ajardinada à direita; o Hotel de France, igrejas e prédios altos ao fundo. O aparente asseio dos espaços somado às características de organização e avanço tecnológico, proporcionadas pela distribuição ordenada dos elementos na foto e enquadramento de sinais de adiantamento, transmitem a imagem de uma cidade em sintonia com o progresso e com a modernidade. É, essa, a imagem-síntese buscada pelo fotógrafo.



3. MARC FERREZ,  
Negativo original em vidro  
Gelatina/prata  
, 24 x 30 cm,  
Acervo Instituto Moreira Salles (IMS), Largo do Paço e rua Primeiro de Março (antiga Rua Direita), c. 1885. Rio de Janeiro.

Uma outra fotografia (Imagem 4), de Camilo Vedani, retratando o mesmo local, revela a evolução urbana do Rio de Janeiro graças à preferência dos fotógrafos em focalizar os principais pontos/espços da cidade. Eram justamente os locais que primeiro foram beneficiados com investimentos materiais, infraestrutura e tecnologias e, por isso, normalmente apresentavam-se mais bem cuidados. Essa prioridade dada à representação de determinados espaços urbanos por parte de diferentes artistas aponta para a importância de se educar o olhar, ao direcioná-lo para imagens que, no conjunto, produzem o efeito, a idéia, de modernização, de progresso, de desenvolvimento urbano.

A referida obra de Vedani, que além de fotógrafo era também desenhista, data de 1865 e registra o Largo do Paço e a Rua Direita, como a foto anterior de Ferrez. Realizada vinte anos antes, tem características muito próximas à outra, sendo o enquadramento das duas praticamente o mesmo, as diferenças existentes são as decorrentes das transformações ocorridas nesse espaço urbano específico ao longo do período mencionado.

É provável mesmo que Marc Ferrez, já tendo conhecimento do exemplar de Vedani, tenha propositadamente realizado sua fotografia com o objetivo de documentar essas transformações ocorridas na sua maioria nas décadas de 1860 e 1870.<sup>69</sup> Dentre elas, a maior seria a ausência da área ajardinada ao estilo europeu – uma entre as várias praças e parques a sofrerem reformas – e dos trilhos, pois as linhas de bonde de tração animal ainda não tinham sido implantadas<sup>70</sup>. Percebe-se na segunda foto a falta da abóbada da Igreja da Candelária que, já pronta quando Ferrez a fotografou, estava ainda em construção em 1865. O tipo de calçamento não pode ser visualizado, pois a técnica fotográfica utilizada por Vedani não permitia um detalhamento e uma diferença de tonalidades como a obtida por Ferrez na década de 1880. Os tálburis e carruagens posicionados em frente ao Hotel de France indicam o provável local de seu antigo ponto antes da construção do jardim. A quantidade de postes de iluminação é menor, mas, por estarem localizados em uma área central, os lampiões a óleo e azeite já deviam ter sido trocados pelo gás.

---

<sup>69</sup> Sergio Burgi e Frank Stephan Kohl. “Rio de Janeiro: capital da fotografia” In: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 68.

<sup>70</sup> O Jardim Botânico e o Passeio Público são exemplos de parques a sofrerem reformulações nesse período. Quanto às companhias de bondes, estas eram sete: Jardim Botânico, Rio de Janeiro, Villa Isabel, Locomotora Fluminense, Carioca, Riachuelo e Santa-Thereza. *Idem, ibidem*, p. 68 e 71.



4. CAMILO VEDANI, albúmen, 15,4 x 21,5, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), Largo do Paço e Rua Direita, c. 1865. Rio de Janeiro.

Pode-se distinguir dois homens de camisas brancas próximos a um poste de iluminação na esquina com o hotel, mas nenhuma característica a mais pode ser precisada. Sua inclusão na fotografia, assim como a dos cavalos e tálburis, revela, talvez, seu uso apenas como referencial de medida, mantendo “a função de dimensionar o tamanho das construções e da topografia retratados (...)”.<sup>71</sup> Além disso, algumas manchas podem ser percebidas no meio da Rua Direita, apontando para o movimento na via. Porém, todas essas imagens *flo* vistas em fotografias desse período revelam o desinteresse do fotógrafo em enfocá-las com precisão, fazendo-as apenas figurar na composição. Isso porque o autor não queria incluir nessa elementos discordantes da imagem de síntese que procurava formar, ou então, não tinha condições técnicas para fazer o registro do cenário por completo, englobando as pessoas e coisas da cena fotografada. Como Ferrez, a intenção de Camilo Vedani era ocupar-se em fixar a imagem de um espaço urbanizado, ordenado e moderno, com ruas largas, limpas, prédios altos e bem distribuídos, sem a aparente desorganização das práticas do dia-a-dia comuns à esses lugares, sem a presença de pessoas que, provavelmente, na proposta dos fotógrafos, iriam corromper a imagem limpa e desobstruída do espaço urbano moderno que procuravam transmitir.

Daí a estratégia de focar quase sempre o mesmo cenário, de expor a mesma cena, de se transmitir a mesma imagem ou imagens semelhantes de uma localidade comum. Afinal, tais imagens foram produzidas em um momento de construção de uma nação, processo em que o sentimento de pertencimento a uma “comunidade imaginada”<sup>72</sup> também engendrava-se pelo apelo a tal recurso imagético. Não é, pois, sem motivo, a exaltação de alguns desses espaços, tornando-os conhecidos e criando símbolos associados à cidade como, por exemplo, o Pão de Açúcar, o Corcovado, o Jardim Botânico e suas palmeiras imperiais. Remete-se, assim, à construção dessas representações em meio às práticas urbanas, constituindo uma rede de significados estabelecidos em sociedade, expressos em bens culturais.<sup>73</sup> Representações que dão significado à realidade, fazendo parte também dela, afirmando-se, adquirindo força no imaginário social por meio de estratégias de convencimento,

---

<sup>71</sup> Celeste Zenha. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>72</sup> Benedict Andersen. *Comunidades Imaginadas - Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Edições 70, 2005, passim.

<sup>73</sup> Sandra Jatahy Pesavento. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vo. 8, nº 16, 1995, p. 279-290, p. 281.

(...) *mas principalmente por corresponderem a uma sensibilidade coletiva, historicamente vivenciada e transmitida que encontra repercussão diante da cotidianidade daqueles que habitam uma grande cidade ou desejariam vivenciá-la. (...)*<sup>74</sup>

Em que pese o esforço dos fotógrafos em registrar o espaço urbano, moderno, desobstruído de pessoas, animais, cargas e meios de transportes, não há como negar a esses dois espaços centrais e interligados da cidade do Rio de Janeiro – o Largo do Paço e a Rua Direita – a rede de relações sociais que os atravessavam, ou seja, as vivências cotidianas, as sociabilidades partilhadas, o movimento diário de seus usuários. É possível, então, pensar em realidades distintas: a representada pelas imagens construídas pelos fotógrafos, que excluem aqueles aspectos criando uma “*realidade própria*”, uma “*segunda realidade*, construída, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente”<sup>75</sup>; e a praticada no cotidiano da cidade. Embora sejam, ambas, dimensões da realidade social, os fotógrafos excluíram aquelas relativas às vivências cotidianas de seus habitantes que circulavam pela cidade, quando ressaltaram determinadas características em detrimento de outras. São imagens igualmente integrantes da realidade urbana daquele período, pois contém alguns de seus aspectos, mas também “*significados ocultos, (...) tramas, realidades e ficções*”<sup>76</sup> que precisam ser decifrados para melhor entendimento das imagens, de seu poder, como o de exercer o controle do campo do significado social.

Porém, é na maior verossimilhança com o real que essas se legitimam, por meio dos efeitos, da “*impressão de real*” que produzem. Nesse sentido, a legitimidade social da modernização decorrente de um de seus efeitos, dessa “*impressão de real*” que as fotografias produziam, foi processada porque estava em conformidade com o projeto modernizador caro às elites dirigentes do Estado Imperial e compartilhado pela sociedade em geral. Logo, as fotografias, como representações que são, “*dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão.*”<sup>77</sup> Sendo assim, tal como Pesavento, nosso intento é o

---

<sup>74</sup> Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da Cidade... Op. cit.*, p. 29-30.

<sup>75</sup> Boris Kossoy. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica... Op. cit.*, p. 22. Grifos do autor.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, p. 22 e 23.

<sup>77</sup> Sandra Jatahy Pesavento. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 41.

de buscar “resgatar a cidade como real através da ‘leitura da cidade’, ou de suas representações”<sup>78</sup>, de suas fotografias.

Nessa perspectiva, nosso entendimento de que a recorrente representação das referidas áreas do Rio de Janeiro – o Largo do Paço e a Rua Direita – nas fotografias do século XIX remete-nos ao investimento imagético operado em torno desses locais da cidade, de modo a serem identificados, até o início do século XX, como “a sala de visitas da cidade”<sup>79</sup>. Com efeito, durante muito tempo o primeiro contato dos viajantes que aportavam no Rio de Janeiro, após desembarcar no cais Pharoux, era o Largo do Paço e, através dele, entrar na Rua Direita, adentrando pela cidade. Embora caracterizados como locais insalubres pelos viajantes, encontravam-se engenhosamente livres de insalubridade nas fotografias de Vedani e Ferrez. Nos relatos dos viajantes há a referência comum e, em sua maioria, pouco elogiosa, ao cais Pharoux, ponto obrigatório para quem desembarcava no Rio em direção ao Largo do Paço. Este, por sinal, segundo Expilly, era conhecido pelos franceses como “largo aux chamber-pots”, que significa “largo dos penicos”, por ser de uma sujeira inaudita e servir de palco para as procissões de barris dos negros tigres.<sup>80</sup>

No largo estava localizado o Paço Imperial, que “concentrava a vida política”<sup>81</sup> do império. Em frente ao palácio encontrava-se o mercado, próximos a esse os hotéis de France e Pharoux. As igrejas da Sé e do Carmo, juntamente com as outras da Rua Direita, completavam o centro em torno do qual girava a vida social, estruturada disciplinadamente em termos do uso do tempo, pois “os sinos das igrejas marcavam as horas do cotidiano, as alegrias dos domingos, os dias de festas e os avisos fúnebres. Todos conheciam suas músicas e suas ordens.”<sup>82</sup> Evidenciam-se, assim, várias modulações do cotidiano, fragmentos de sociabilidades e “socialidades” praticadas nesses espaços de lazer, de política e de trabalho que, ao congregar ruas e avenidas, prédios, monumentos, órgãos governamentais, estabelecimentos comerciais e residências, artefatos, produtos e pessoas, possibilitavam o engendramento de um “estar

---

<sup>78</sup> Sandra Jatahy Pesavento. “Muito além do espaço: por uma história cultural... *Op. cit.*, p. 281.

<sup>79</sup> Gilberto Ferrez. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> Os tigres eram os escravos, mencionados por Expilly em relato posterior, que carregavam pelas ruas e despejavam os detritos domésticos no mar. Charles Expilly. *Le Brésil tel qu’il est*. Paris, 1862, p. 52-54. Apud. Frédéric Mauro. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II: 1831-1889*. A Vida Cotidiana. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 56-58.

<sup>81</sup> José Inácio Parente. *A estereoscopia no Brasil (1850-1930)*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999, p. 25.

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

junto”, de uma “solidariedade orgânica”, muito além da restrita “solidariedade mecânica”.<sup>83</sup>

Áreas urbanas, portanto, perpassadas por relações sociais, vivenciadas seja no encontro nas missas das igrejas, nas procissões pelas ruas, nas comemorações e festas nas praças, nas refeições nos cafés, lanchonetes e hotéis, nas discussões políticas no palácio ou nas compras em meio ao movimento do mercado. Cada local tem sua singularidade, abriga diferentes tipos de relacionamentos e trocas. Se não existe sociabilidade nem socialidade sem as pessoas, da mesma forma, não é possível exercitá-las/praticá-las sem os espaços. Logo,

*(...) certos lugares (igrejas, cemitérios, passagens, botequins) que provocam formas precisas de conciliação ou de disputa, fornecem um imaginário onde a opinião se faz e desfaz, exprimindo assim a sua maneira de apreender um real que lhe é também distribuído, lugar a lugar. O espaço cria o movimento e as opiniões; quanto ao lugar dos mortos, ao de Deus ou ainda ao do pão, todos estes lugares constroem atitudes mentais e decidem campos de ação em que a reivindicação, o descontentamento se combinam por vezes com a adesão. (...)*<sup>84</sup>

Espaço entendido, assim, na acepção que lhe dá Michel de Certeau, qual seja, a de “lugar praticado”<sup>85</sup>. O autor distingue, diferentemente, espaço e lugar, pois este é “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”<sup>86</sup>. Já aquele, destituído de estabilidade, “é um cruzamento de móveis (...) é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.”<sup>87</sup>

Ou seja, as pessoas fazem de um lugar um espaço ao habitarem nele, ao se relacionarem em seus limites, estabelecendo práticas atreladas à esse e à determinadas temporalidades, insculpidas na materialidade. Nessa direção reflete Michel Maffesoli, ao ressaltar que:

*(...) Ao lado de sua inscrição temporal, a socialidade em seus vários aspectos possui igualmente uma dimensão espacial cuja importância não pode ser negligenciada. Tudo o que pode ser dito acerca de sua estrutura e*

---

<sup>83</sup> Michel Maffesoli. *Op. cit*, p. 37.

<sup>84</sup> Arlette Farge. *Lugares para a História*. Lisboa: Teorema, 1999, p. 114.

<sup>85</sup> Michel de Certeau. *Op. cit*, p. 202.

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*, p. 201.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*.

*desenvolvimento, sua pluralidade, imoralismo, ludismo etc. adquire corpo no espaço determinado que também estrutura as situações vividas. (...)*<sup>88</sup>

Assim, a “cidade serve de substrato à socialidade em ato da vida cotidiana, ela é o resultado e a causa da concretização dos encontros, ela é, segundo a expressão de J. Ladrière, ‘o indutor existencial’ por excelência”<sup>89</sup>: é “espaço indutor de socialidade!”<sup>90</sup> Seus bairros, ruas, praças, largos, monumentos, prédios e casas são extensões de seu corpo, por onde flui o social. Essa “socialidade”, revelada e/ou sugerida nas imagens fotográficas sobre a cidade e seus personagens, pode ser percebida também nas descrições de alguns viajantes acerca do cenário urbano. Duas formas de registro que, colocadas em diálogo, não devem se excluir, mas se complementar. Em conformidade com as análises de Martine Joly, uma auxilia a outra a revelar o que dificilmente poderiam fazer em separado.<sup>91</sup> Pois, se “a imagem não se comunica totalmente por si só”<sup>92</sup>, também “as palavras continuam a conservar mistérios que somente a imagem revela”<sup>93</sup>. Logo, as fotografias e os relatos de viajantes aqui expostos dialogam entre si por meio das análises realizadas a partir deles, pois, “quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras”<sup>94</sup>.

---

<sup>88</sup> Michel Maffesoli. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, p. 61.

<sup>90</sup> *Idem, ibidem*, p. 92.

<sup>91</sup> Martine Joly. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus Editora, 1996, p. 115-132.

<sup>92</sup> Miriam Moreira Leite. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>93</sup> *Idem, ibidem*. A autora faz considerações a respeito das declarações de Akira Korosawa sobre sua dificuldade de exprimir-se apenas por meio de palavras.

<sup>94</sup> Martine Joly. *Op. cit.* p. 133.

## Capítulo 2 – As imagens da literatura de viagem e a produção de sentidos: Rio de Janeiro, cidade “pitoresca”.

Contrapondo-se à imagem construída pela fotografia, tem-se a literatura de viagem produzida na época. Em sua maioria, os viajantes que por aqui estiveram ressaltaram exatamente os aspectos escondidos pelos fotógrafos, como a “desordem” e a sujeira das ruas. E isso se deu porque aqueles integravam sociedades envolvidas há mais tempo que o Brasil pelo processo modernizador e “civilizador”<sup>95</sup>, daí verem como atrasado tudo o que não identificavam com o seu modo de vida.<sup>96</sup> No seu afã de descrever sistematicamente o que observavam, na ilusão de manter absoluta fidelidade à tal realidade, não conseguiam, todavia, isentar-se da subjetividade de seu juízo de valor ao descreverem o Brasil. Adèle Toussaint-Samson, em suas memórias a respeito do tempo em que viveu com seu marido no Brasil, entre a década de 1850 e 1860, registrou suas impressões sobre essa experiência. Como para desfazer ilusões a respeito do “paraíso tropical”, opõe a beleza das praias vistas de longe ao estado de sujeira existente quando, finalmente, aquelas eram percorridas “in loco”:

*(...) Enfim, a falua atraca; eis que chegamos. Os negros lançam-se à água e levantam-me em seus braços robustos para pôr-me em terra, pois as margens da baía não são mais que vaso infecto, onde detritos de toda espécie apodrecem exalando emanações nauseabundas. Essa foi a primeira desilusão. Aquelas praias, que de longe nos pareciam tão belas e tão perfumadas, eram o receptáculo das imundícies da cidade. Depois, ela foi saneada por esgotos. (...) Depois de ter percorrido toda a cidade, encontramos o que queríamos apenas na rua do Rosário. Ai! Que rua para parisienses habituados a todo o conforto e a todo o luxo de nossa capital! Ela é estreita, triste e, por todo estabelecimento comercial, não tem mais que vendas no térreo das casas, isto é, sombrias lojas onde se amontoam montanhas de “carne secca”, “bacalhao” [carne seca, bacalhau], os sacos de feijões e de arroz, bem como os queijos de Minas. (...) Dizer-lhes que cheiro horrível exalam aquele bacalhau e aquela carne seca é impossível! Imaginem que a rua é estreita, jamais varrida ou molhada, que o sol dos trópicos a aquece incessantemente e tentem fazer uma idéia das emanações que dali se desprendem! (...)<sup>97</sup>*

<sup>95</sup> Norbert Elias. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 1º v.

<sup>96</sup> Christopher Hill. “Introdução”. In: James William Wells. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>97</sup> Adèle Toussaint-Samson. *Op. cit.*, p. 74, 92 e 93. Grifos e termos entre colchetes [ ] por parte da tradução.

O contraste entre a mesma “paisagem”, vista de perspectivas distintas, é visível. Assim, ainda do barco, destaca-se a visão da “esplêndida baía”<sup>98</sup>, da beleza da natureza exuberante. Mas, de perto, a sujeira e mau cheiro das praias deixa evidente sua avaliação quanto ao Rio de Janeiro, cidade onde o “antigo” e o “novo” coexistiam no mesmo espaço, onde a natureza é representada com a “beleza” e a “cultura” com algumas mazelas, dentre elas a sujeira e odores nauseabundos. Uma descrição que revela, ainda, a ausência desses elementos nas fotografias de vistas, imagens nas quais seus produtores buscavam uma imagem-síntese de racionalidade, modernidade e beleza, de modo a produzir o efeito de deslumbramento, a “impressão de real” quanto a tais traços.

É provável, mesmo, que alguns viajantes como Adèle já tivessem visto algumas dessas fotografias e/ou pinturas e litografias, formando uma imagem prévia da cidade, que foi negada ao chegarem na baía. Já desiludida, a autora compara a situação da rua onde morou no Rio de Janeiro ao conforto da capital francesa, ressaltando a mesma situação desconfortável encontrada ao chegar à cidade nos estabelecimentos comerciais sombrios, nas ruas estreitas, imundas e de emanações desagradáveis: outros aspectos deixados de fora das lentes dos fotógrafos de paisagens. Um relato próximo a esse pode ser encontrado no livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, escrito pelo cientista Luís Agassiz e sua esposa Elizabeth Cary Agassiz em expedição científica através do país:

*(...) O que chama desde logo a atenção no Rio de Janeiro é a negligência e a incúria. Que contraste quando se pensa na ordem, no asseio, na regularidade das nossas grandes cidades! Ruas estreitas infalivelmente cortadas, no centro, por uma vala onde se acumulam imundícies de todo gênero; esgotos de nenhuma espécie;\* um aspecto de descalabro geral, resultante, em parte, sem dúvida, da extrema umidade do clima; uma expressão uniforme de indolência dos transeuntes: eis o bastante para causar uma impressão singular a quem acaba de deixar a nossa população ativa e enérgica. (...)*<sup>99</sup>

Novamente a estreiteza e falta de asseio das ruas é assinalada pelo estrangeiro ao estabelecer comparações entre seu lugar de origem e a cidade do Rio, enfim, entre a

---

<sup>98</sup> *Idem, ibidem*, p. 73.

<sup>99</sup> \* Nota do tr. da ed. Francesa (1869): “Já nessa época, deve-se dizer, tratava-se de dotar a cidade de um vasto sistema de esgotos para carregar todas as imundícies e impurezas para o mar, onde são recolhidas por poderosas bombas a vapor e transformadas em adubo. Essa obra considerável e de importância higiênica extrema está atualmente concluída”. Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz. *Viagem ao Brasil 1865-1866*. Tradução e notas Edgar Sússekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p. 67.

“regularidade” de suas grandes cidades e o “descalabro geral” dos trópicos.<sup>100</sup> O casal Agassiz enxerga como desordem as características por eles percebidas nas ruas do Rio, tal como o faz Toussaint-Samson, e vai além: vê essa “negligência” como resultado da “indolência dos transeuntes”, de sua natureza mestiça, impura, em oposição à “população ativa e enérgica” de sua terra, formada por brancos de origem anglo-saxônica. Como não poderia deixar de ser, também nesse relato, o binômio ordem/desordem está presente com seus “naturais” desdobramentos: asseio/imundície, eficiência/negligência, enérgico/indolente, etc.

Essa visão, por parte dos europeus e demais estrangeiros, que desqualificava práticas, costumes, aspectos físicos das cidades e até a própria população brasileira, encontrava-se, pois, impregnada de preconceitos. O mais aparente deles, o preconceito racial, extremado em sua maior parte, impedia já de início uma percepção estrangeira isenta de distorções. Como o casal Agassiz, outros tantos viajantes e imigrantes estrangeiros mantiveram um sentimento de superioridade cultural ao entrarem em contato com a sociedade brasileira, fundada no critério racial, forma cultural de diferenciação e de discriminação. Enquanto o “olhar do outro” procura observar, classificar e descrever “o padrão cultural, os valores, as instituições e os sistemas de orientação da vida cotidiana”<sup>101</sup>, os nativos, normalmente, “tratam dessas coisas simplesmente como possibilidades de ação e não como objetos de pensamento”<sup>102</sup>. São coisas que fazem parte da realidade desses, estão inseridas na racionalidade das relações de sua sociedade, e não subordinadas à lógica daqueles. De modo semelhante, o estrangeiro está, pois, “naturalizado” a sua cultura e não a do outro.

Assim, o preconceito cultural presente na visão estrangeira dá-se pela interferência de seus próprios valores culturais, tomados como base de análise frente a outrem, bem como pelo peso de idéias e imagens produzidas e veiculadas por viajantes/informantes que estiveram no país anteriormente. Derivado desse preconceito, a caracterização e “naturalização” da representação dos brasileiros como “indolentes” e “preguiçosos” estava informada por uma concepção de trabalho sob a lógica burguesa e capitalista. Tais observadores desconsideravam que o Brasil não se encontrava ainda

---

<sup>100</sup> Considerando-se que Luís Agassiz e sua mulher Elizabeth escreveram em conjunto o citado livro e que, mesmo de nacionalidade suíça, Agassiz vivia com sua esposa americana nos Estados Unidos, para onde havia se mudado havia anos, o provável é que estivessem se referindo às cidades e ao povo norte-americano.

<sup>101</sup> Miriam Moreira Leite. “O olhar do outro”. In: *Projeto História*. São Paulo, 23 de nov. de 2001, p. 209 – 215, p. 210.

<sup>102</sup> Miriam Moreira Leite. “O olhar do outro”.... *Op. cit.*, p. 209 – 215, p. 211.

totalmente inserido nas relações de uma economia capitalista, pelo contrário, estava entrando nesse processo. Como assinala Christopher Hill,

*(...) até que exista um mercado e uma economia monetária, não faz sentido produzir um excedente, menos ainda um excedente de produtos agrícolas. Se cada família produz o suficiente para manter-se com conforto, que razão haveria para produzir mais? O que se faria com o excedente? (...)*<sup>103</sup>

Explicita-se, dessa forma, a diferença da “ordem” dos trabalhadores brasileiros, como os cariocas, e a dos europeus, familiarizados com a disciplinarização e normalização de condutas no mundo do trabalho impostas pelo capitalismo a fim de obter uma produção e lucros sempre maiores. Com esse propósito de produzir para o mercado visando o lucro crescente é que tem sentido a disciplinarização do trabalho. Os estrangeiros, ao criticar a falta de eficiência dos escravos e trabalhadores livres, negros, mestiços, pardos e brancos da cidade do Rio de Janeiro, se esquecem que um século antes se portavam provavelmente de forma análoga. Muitas das condições materiais consideradas desconfortáveis por esses nos trópicos, assemelhavam-se ao “estado de coisas que prevaleciam em toda a Europa ocidental antes da Revolução Industrial”<sup>104</sup>. Logo, cabe aqui também a afirmação de Robert Slenes – feita em estudo sobre a família escrava – a respeito das “imagens prévias” formadas pelos observadores estrangeiros, onde

*(...) o racismo, os preconceitos culturais e a ideologia do trabalho da época predispunham os viajantes europeus e os brasileiros ‘homens de bem’ a verem os negros, que aparentemente não seguiam suas regras na vida íntima, como desregrados. Na segunda metade do século quando o ‘não seguir as regras’ parecia ameaçar cada vez mais a disciplina no trabalho, essa predisposição provavelmente tornou-se mais forte. (...)*<sup>105</sup>

Seguindo esse mesmo raciocínio, temos as memórias de Ina von Binzer, a jovem alemã que trabalhou como professora no Brasil e registrou em forma de correspondência suas impressões sobre o Rio de Janeiro, São Paulo e arredores nos anos de 1881 e 1882. Se sua opinião da capital, em alguns aspectos, sintoniza-se com as dos anteriores, em outros, solidariza-se com a de figurar o Rio de Janeiro como “cidade magnificamente encantadora”:

---

<sup>103</sup> Christopher Hill. “Introdução”. In: James William Wells. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

<sup>105</sup> Robert W. Slenes. “Lares Negros, Olhares Brancos: Histórias da Família Escrava no Século XIX”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, mar./ago. de 1988, v. 8 - n° 16, p. 189 – 203.

*(...) À primeira vista, a parte interior da cidade corresponde à exterior: meridional, estranha, fantástica, magnificamente encantadora! Além do barulho ensurdecedor, algumas coisas mais seriam dispensáveis: a sujeira e a desordem. As ruas são estreitas e mal calçadas. Passei de carro uma vez, mas nunca mais o farei. As calçadas, principalmente nos bairros comerciais, são tão sujas como o leito das ruas. As fachadas das casas de diversas cores, são interessantes de se ver, mas em sua maior parte estão mal cuidadas e há um desequilíbrio qualquer entre os telhados e a base. Para nós, os nórdicos rigidamente educados, tudo nos parece negligente, mesmo o próprio povo, não sei como qualifica-lo – creio que indisciplinado, seria a melhor palavra. (...) Mas ninguém parece tomar isso como coisa fora do comum. O brasileiro considera essa espécie de desordem com certa ingenuidade quase comovente e penso Grete, que nós europeus, com o tempo vamos-nos habituando a ela (mas não com a sujeira) por vermos os outros não se incomodarem (...)*<sup>106</sup>

Binzer acrescenta à descrição da “desordem” urbana, registrada por diversos viajantes, outros elementos: as ruas, além de estreitas e imundas, são mal calçadas; as calçadas são também sujas e as fachadas das casas “mal cuidadas”. Casas essas que, além disso, foram construídas de modo desalinhado, com um visível “desequilíbrio” em sua arquitetura. O povo brasileiro é visto como “indisciplinado” e também ingênuo, ou seja, quase em seu estado natural, frente aos “nórdicos rigidamente educados”, envolvidos pela cultura. Percebe-se aqui certa sintonia de Binzer e o casal Agassiz a respeito dos costumes brasileiros. Ambos criticam a falta de ordem da cidade e a negligência da população, como algo próprio do povo, isto é, inerente a sua “natureza” de mestiços, de pessoas de raça miscigenada, inferior. Tal hierarquização é estabelecida a partir dos referentes: a raça branca, a etnia européia ocidental e a cultura civilizada que envolve esses povos. Revela-se, pois, nesses discursos/narrativas de viagem a visão etnocêntrica desses viajantes, que, considerando-se de uma cultura, raça e etnia superiores, fazem uma leitura do Brasil e dos brasileiros a partir dessa posição.

Embora concordem em suas avaliações sobre o comportamento da população, considerado por eles negligente e indisciplinado, Agassiz e Binzer diferem quanto às razões dessa maneira de ser. Assim, para Agassiz, um cientista, essa parece ligar-se à natureza dos brasileiros, como resultado da “indolência dos transeuntes”, algo determinado biologicamente, ou seja, em razão de ser uma raça mestiça<sup>107</sup>. Sua visão

---

<sup>106</sup> Ina von Binzer. *Op. cit.*, p. 59 e 60. Trataremos melhor, mais à frente, a imagem que Binzer forma da cidade do Rio após deslumbrar-se com a exuberância de sua natureza.

<sup>107</sup> Por vezes Luís Agassiz ou Elizabeth Cary fazem afirmações em seu livro a respeito dos povos de áreas tropicais e quentes julgando-os menos propensos ao trabalho, se comparados aos povos das zonas

etnocêntrica e racista desqualificava os homens e mulheres do Rio de Janeiro a partir das diferenças étnicas, raciais e culturais em relação aos europeus. Para Binzer, o “problema” residiria na ingenuidade, no estado “puro”, talvez primitivo dos cariocas, algo próprio de nossa cultura, isto é, na educação brasileira, ou melhor, na falta de uma cultura escolar. Se a população tivesse acesso à essa cultura, ao atendimento escolar, tal estado de indisciplina e negligência desapareceria. A “desordem” das cidades, bem como a falta de disciplina de seus habitantes, seria, para essa alemã, resultado do “caráter do povo”.<sup>108</sup>, uma vez que grande parte da população era analfabeta, sem acesso a uma escolarização que formasse e fortalecesse o caráter. Enfim, Binzer e Agassiz apontam para a falta de eficiência na administração do projeto modernizador, ao ressaltar elementos destoantes do ideal de civilização ocidental, reinantes na capital do Império, que servia de espelho do Brasil para o mundo.

Charles Expilly registra suas experiências e impressões ao desembarcar na cidade na década de 1850, mais ou menos o mesmo período de Adèle Toussaint-Samson e, como ela, logo após encantar-se com a beleza da baía que a circunda, também assinala sua decepção “quando se sai do ancoradouro”, pois todos os elementos que compunham sua imagem da cidade haviam desaparecido:

*(...) Antes de mais nada, o que foi que aconteceu às belas flores que certas narrativas entusiastas apontam entre as areias da beira-mar? (...) Talvez a febre amarela as tenha devorado. Mas descobrimos muitas outras coisas que não impressionaram o inteligente turista: em primeiro lugar, a ausência de qualquer desembarcadouro para receber o viajante e para ocultar aos olhos deste, ainda ofuscados pelo quadro opulento da baía, a cor enegrecida de um solo calcinado. Escadas rotas, podres, onde o pé resvala, ligam o mar à terra firme. Ao mesmo tempo que o olho se entristece com essa pobreza não esperada, o olfato é desagradavelmente afetado por um odor nauseabundo, penetrante, que o assalta com violência. Os perfumes da baía são tão suaves quanto esse odor é infecto. Pergunta-se sem querer se a peste assola a cidade, mas no mesmo instante tem-se a explicação de tal corrupção atmosférica; ela é proporcionada pelos negros que se dirigem para a praia carregando um barril sobre a cabeça. (...) As casas do Rio, construídas em terreno úmido, não têm fossas. Todos os*

---

temperadas e frias, ativos e enérgicos. Isso, por estarem imbuídos de concepções teóricas baseadas no determinismo geográfico e no conceito de raças e superioridade racial, sendo a branca a superior.

<sup>108</sup> Em seus relatos, Ina von Binzer trata de muitas de suas experiências como professora no país, chegando à conclusão de que nossa cultura exige outra forma de educação: “Reconheço ser indispensável adotar-se uma pedagogia aqui, mas ela deve ser brasileira e não alemã, calcada sobre moldes brasileiros e adaptada ao caráter do povo e às condições de sua vida doméstica. As crianças brasileiras, em absoluto, não devem ser educadas por alemães; é trabalho perdido, pois o enxerto de planta estrangeira que se faz à juventude daqui, não pegará.” Ina von Binzer. *Op. cit.*, p. 65.

*detritos domésticos são atirados de qualquer maneira em barris que de noite os escravos despejam no mar (...)*<sup>109</sup>

A negação da modernidade, progresso e civilização é reiteradamente ressaltada em seu registro, quando o autor denuncia a falta de desembarcadouro, a pobreza, o solo calcinado, as escadas rotas e podres, o odor infecto, a falta de sistema de esgotos, o trabalho dos escravos carregadores de barris cheios de detritos domésticos. Mais à frente, quando Expilly já adentrara a cidade, ele continua a descrevê-la, ocupando-se de suas casas e construções, onde é visível sua ironia para expressar seu sentimento de desencanto, de ressentimento e até mesmo deboche para falar das coisas, das pessoas e costumes do Brasil e do Rio de Janeiro:

*(...) As construções modernas, e elas abundam em certos bairros, são de pedra – uma pedra que é extraída todos os dias das pedreiras vizinhas. Cômodas, sólidas, de interior bem distribuído, todas elas oferecem ao exterior o mesmo caráter insignificante. Como são construídas segundo um modelo único, temos o direito de dizer que encontramos por toda parte a mesma casa; é a uniforme cabana do castor. Os rolinhos de mau gosto que as sobrecarregam dão-lhes uma certa parecença com os bolos servidos nas mesas de doces: dá para acreditar que foram construídas por confeitores. (...) Faltando um termo para definir o novo gênero adotado no Brasil, chamaremos essa arquitetura de macarrônica. (...) Se eu acrescentar que as casas do Rio, em vez de serem ladeadas por tubos de zinco ou mesmo argila cozida ao sol para servir de passagem às águas pluviais, não têm outro condutor – quando têm um – além de pérfidas calhas, será possível fazer uma idéia da triste sina daqueles cujos negócios os obrigam a atravessar a rua nos momentos de temporal. Os infelizes, ao receberem na cabeça espantosas chuveiradas, não se podem impedir de classificar com irreverência a imprevisão da edilidade brasileira.*<sup>110</sup>

O traço comum dos referidos viajantes, independentemente de sua nacionalidade, é o de estranhamento ante uma ordem que não se enquadrava na sua “ordem”, a ordem que eles consideravam como certa, legítima, civilizada. Trata-se, afinal, de um olhar “de fora” que estranha aquilo que não lhe é familiar, daí a

---

<sup>109</sup> Charles Expilly. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris, 1862, p. 52-54. Apud. Frédéric Mauro. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>110</sup> Idem, *Ibidem*, p. 81-82. Apud. Idem, *Ibidem*, p. 25. O ressentimento presente nas obras de Expilly a respeito do Brasil provavelmente se deve a sua decepção quanto à realização dos planos que traçara antes de sua chegada ao país. Entre suas frustrações está a falta de oportunidade para um “homem de letras” como ele e a negativa do imperador D. Pedro II quanto a seu projeto de criar um estabelecimento de ensino juntamente com sua mulher, o que o forçou a assumir uma sociedade em uma fábrica de fósforos para sobreviver no país.

desclassificação dos costumes, das características das cidades, modos e maneiras de seus moradores, justamente porque não se enquadravam na lógica da racionalidade moderna, capitalista e européia. Mesmo quando avaliados por um “olhar” indulgente e amigo como o de Adèle Toussaint-Samson<sup>111</sup>, a nomeação do Brasil e dos brasileiros é feita a partir de uma lógica que exclui aquilo que não se espelha nela.

A literatura de viagem cumpre assim sua função pedagógica de educar o olhar do leitor/receptor, ao chamar a atenção para determinados aspectos que os povos nativos acabavam por não perceber por estarem tão habituados a eles, aspectos já naturalizados, na medida em que compunham e referenciavam as vivências cotidianas da cultura local e mesmo nacional. Ao mesmo tempo, essa literatura também revela a diferença de valores e concepções de ambas as sociedades, expressas no estranhamento recíproco entre nativos e estrangeiros. O efeito dessa ação pedagógica exercida pela literatura dos viajantes aparece na cultura civilizadora e moderna que foi sendo gestada no período imperial. Uma de suas evidências é o esforço ordenador e disciplinador desenvolvido pelo Estado, com o apoio das elites brasileiras.

No projeto modernizador, levado a cabo pelo governo imperial, observa-se a criação de medidas e de normas com vistas a submeter a ordem privada, particular, a leis gerais e impessoais tornou-se patente. Assim, vários aspectos tidos como desordenados quanto aos serviços públicos, uso de ruas, comércio, circulação, construção de casas e prédios, etc, tornam-se objeto da ação governamental<sup>112</sup>, com apoio das camadas superiores da sociedade. Havia um anseio por mudanças, pela melhoria dos serviços, que se explicita, por exemplo, nas críticas presentes nas crônicas dos principais jornais da capital. Estes denunciavam a “escassez d’água, o mau calçamento, a poeira e a sujeira das ruas. Fala-se do trânsito e do abuso dos cocheiros. Reclama-se até mesmo da *poluição*”<sup>113</sup>. O escritor José de Alencar, em crônicas

---

<sup>111</sup> Adèle Toussaint-Samson. *Op. cit.*, p. 51. A autora assim se dirige aos leitores brasileiros no, Prólogo de sua obra, desejando que seus “esboços sobre os costumes brasileiros, absolutamente verdadeiros” tenham boa recepção: “(...) peço também aos brasileiros que os recebam bem; pois o que quer que possam pensar sobre eles, foram escritos por uma pena imparcial, mas amiga”.

<sup>112</sup> Léa Maria Carrer Iamashita. “*Ordem*” no mundo da “*desordem*”: o projeto modernizador e o cotidiano popular (Rio de Janeiro 1822-1840). Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

<sup>113</sup> Segundo o autor, “o vocábulo não é privilégio de nossos dias”, pois “naquele tempo o mal já existia”, mesmo que não denominado por esse termo, vide a notícia da época transcrita por esse: “Chama-se a atenção das autoridades competentes para uma fábrica de fumo situada na rua do Sabão (Gen. Câmara) entre a dos Ouvires e becco do Bom-Jesus (desaparecida), pois nella torrão fumo, incomodando os vizinhos com tão venenoso cheiro. Espera-se providências, porque a vizinhança não deseja morrer

cotidianas, igualmente denuncia a falta de asseio da cidade e de seus espaços, cobrando maior atenção das autoridades e da população para a prática desse costume.<sup>114</sup>

Há, portanto, uma proliferação de discursos em prol da cidade organizada segundo a lógica moderna, do uso racional dos espaços, da circulação disciplinada pelas ruas, livres de obstáculos, em substituição à “desordem” da lógica pré-moderna. A ausência relativamente comum desses elementos nas fotografias do período, instiga-nos e, ao mesmo tempo, ajuda-nos a entender seus motivos, as razões dessa recusa em figurar a “desordem”.

Se Expilly, Toussaint-Samson, Agassiz e Binzer são detentores de opiniões desse tipo na segunda metade do século XIX, quando muitas transformações já haviam sido feitas, não seria impropriedade imaginar uma visão de maior espanto ainda dos visitantes estrangeiros à época da chegada da Corte. E vale ressaltar, dentre os juízos vistos, aquele de Expilly sobre a “imprevisão da edilidade brasileira”; é matriz que permanece por muito tempo, haja vista, que o historiador Sérgio Buarque de Holanda a utiliza, ao ressaltar a falta de método e previdência dos portugueses na construção das cidades na América, com um traçado urbano que “não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem”.<sup>115</sup> Nega-se, desse modo, a existência de planejamento e de racionalidade nesses empreendimentos arquitetônicos, ao desconsiderar a possibilidade de outros tipos de ordenamento e lógica próprias, desatreladas dos padrões burgueses e modernos.

Tal perspectiva merece ser reavaliada, tendo-se em vista as iniciativas de ordenamento dos espaços urbanos das autoridades governamentais portuguesas, desde bem antes da Independência. D. João VI, por exemplo, ordenou, assim que chegou ao Brasil, em 1808, a implantação de várias medidas nesse sentido; dentre elas, a construção de um museu, de uma biblioteca, a criação do Banco do Brasil, do Jardim Botânico e de outras obras, monumentos e instituições que pudessem tornar o ambiente da então sede do governo colonial aparelhada para acolher a sede do império português.

---

envenenada” (*Jornal do Comércio* – 18/11/1873). Delso Renault. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro: segundo os jornais, 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982, p. 46.

<sup>114</sup> José de Alencar. “Correio Mercantil”. Rio de Janeiro, 22 de outubro, 29 de outubro e 12 de novembro de 1854. In: José de Alencar. *Ao correr da pena*. 2ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos.

<sup>115</sup> Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997, 26 edição, p. 110.

Já em meados do século XVIII, o governo vinha fazendo intervenções no espaço urbano da capital no sentido de ordená-lo, procurando minimizar suas condições acanhadas. Trata-se de esforço em tornar o ambiente da cidade o mais adequado possível à suas funções de centro político e econômico da colônia portuguesa na América.<sup>116</sup> Essa preocupação com a organização do espaço da cidade e de sua conformação às funções de sede do governo português na colônia intensifica-se na virada do século, culminando com a transferência da corte portuguesa para o Brasil. A partir da vinda da família real e de todo o séquito que a acompanhava, as intervenções na estrutura urbana carioca tornam-se mais diretas e constantes a fim de comportar esses novos habitantes e a sede do governo metropolitano.<sup>117</sup> Tais empreendimentos e esforços de modernização estendem-se pelo novecentos, assim como as diversas mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas que passam a ocorrer em decorrência desse processo.

Nestor Goulart Reis Filho afirma que, até 1840, as práticas urbanísticas mantiveram-se basicamente as mesmas, pois, não obstante o reforço proporcionado na regência de D. João VI, observou-se a manutenção de uma tradição urbanística existente desde o período colonial.<sup>118</sup> A memória da existência dessa tradição teria sido perdida, segundo o autor, apenas a partir da “quase completa reconstrução dos padrões urbanísticos e das perspectivas políticas, em relação ao processo de urbanização”<sup>119</sup>, de modo a atender às novas necessidades sociais, principalmente, com a presença cada vez mais acentuada de massas de trabalhadores urbanos e da classe média. A recuperação desses valores e padrões urbanísticos ocorreu somente bem mais tarde, no século XX, chegando “a coincidir em parte com a absorção dos padrões de maior nível de exigência, das sociedades industriais avançadas, sob pressão da explosão urbana e metropolitana, a partir dos anos 60”<sup>120</sup>. Trata-se de tradição baseada na herança iluminista que, contemporaneamente, foi sendo recuperada e revalorizada. Uma herança que incluía

---

<sup>116</sup> Maria Fernanda Bicalho. *A Cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 189.

<sup>117</sup> Maurício de A. Abreu. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: INPLARIO / Jorge Zahar Editor, 1987, p. 35-37.

<sup>118</sup> Nestor Goulart Reis Filho. “Urbanização e modernidade: entre o passado e o futuro (1808 – 1945)”. In: Carlos Guilherme Mota (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) : a grande transação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 85 - 93.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem. Op. cit.*, p. 86.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem.*

*(...) a aplicação de sistemas eficientes de controle sobre o desenvolvimento de processo de urbanização, como a adoção de esquemas de regularidade nos traçados das ruas e das fachadas dos edifícios. Seu ponto alto era a existência de alguns conjuntos urbanos, com planos urbanísticos que englobavam os projetos arquitetônicos. Era uma disciplina urbanística moderna para a época, possível pela presença de quadros técnicos constituídos por engenheiros militares e pela presença de aulas de arquitetura, nas principais cidades. (...)*<sup>121</sup>

Espaço de múltiplas temporalidades, o Rio de Janeiro demora a perder suas feições coloniais, sendo comuns as reclamações de estrangeiros quanto às condições precárias da urbe. Os esforços de D. João não conseguiram mudar consideravelmente e nem de imediato o desenho acanhado da cidade, que manteve, até 1821, um traçado bastante modesto. Muitas das suas características de ordenamento do espaço e mesmo de convivência de seus habitantes lembravam uma cidade de interior. Ainda era pequena a concentração de bairros, prédios, precária a oferta de serviços e reduzidos os espaços públicos de lazer e sociabilidade. Apesar de possuir cerca de 70% de sua população concentrada nas freguesias urbanas, estas eram minoria na cidade do Rio de Janeiro do período.<sup>122</sup> Com exceção daquelas correspondentes à região administrativa do Centro e Portuária (as freguesias da Candelária, Sacramento, São José, Santana e Santa Rita), o restante compreendia freguesias rurais (Engenho Velho, São João da Lagoa, Irajá, Jacarepaguá, Inhaúma, Guaratiba, Campo Grande, Ilha do Governador, Paquetá)<sup>123</sup>.

Importantes mudanças na economia brasileira ocasionadas pelo fim do tráfico legal de escravos, em 1850, impulsionaram novas intervenções na cidade, pois parte do capital até então investido na compra de escravos passou a ser acumulado pelos senhores de terras e ficou disponível para ser investido em outras atividades, como serviços e importação de produtos.<sup>124</sup> Essa liberação de capital, juntamente com a expansão dos investimentos estrangeiros, principalmente ingleses, no setor de serviços-

---

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*, p. 85.

<sup>122</sup> Brasil. Ministério dos Negócios do Império. Relatório do Ministério dos Negócios do Império, sessão ordinária. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1839 (levantamento de M. B. Levy). Apud. Léa Maria Carrer Iamashita. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>123</sup> A população das freguesias urbanas passa de 70.321 habitantes distribuídos por 10.151 fogos, em 1821, para 97.162 por 13.917 fogos, em 1838; frente às freguesias rurais que, por sua vez, contavam com 33.374 habitantes distribuídos por 3.429 fogos, em 1821, e 39.916 por 3.439, em 1838. Maurício de A. Abreu. *Op. cit.*, p. 37; Brasil. Ministério dos Negócios do Império. Relatório do Ministério dos Negócios do Império, sessão ordinária. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1839 (levantamento de M. B. Levy). Apud. Léa Maria Carrer Iamashita. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>124</sup> Caio Prado Júnior. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970, p. 192-204.

públicos, intensificaram a instalação e melhoria de serviços básicos, como iluminação, transportes, calçamento e condições sanitárias, proporcionando um redesenho dos espaços urbanos do Rio de Janeiro. A cidade passa, pois, a ter traços cada vez mais modernos em sua composição urbana.<sup>125</sup>

Essas mudanças no espaço urbano do Rio de Janeiro foram também assinaladas em algumas descrições da cidade feitas pelos referidos viajantes. Adèle Toussaint-Samson reclama da falta de esgotos para sanear a cidade, mas logo em seguida lembra a obra realizada depois com esse fim. Ao falar de uma experiência ruim a que foi submetida quando passeava de carro pelas ruas, ocasionada pelo seu mal calçamento, Ina von Binzer deixa entrever a obra realizada nas ruas, considerando-se que até 1854 ainda não havia calçamento a paralelepípedos<sup>126</sup>. Já James William Wells ressalta em seu relato mais melhorias no espaço urbano e menos sujeira e desordem do que outros viajantes estrangeiros aqui utilizados, provavelmente porque esteve na cidade num período posterior a alguns desses.

Outra razão que pode ser aventada quanto às descrições positivas de Wells é a de que ele já havia se familiarizado com as maneiras e costumes locais. A diminuição de seu estranhamento quanto à sociedade formada nos trópicos talvez se devesse ao fato de ter aqui permanecido por cerca de quinze anos. Isso não significou, porém, sua plena aprovação a algumas das práticas, pois, igualmente reclama e aponta aspectos indesejáveis. Todavia, parece entender melhor a “racionalidade” brasileira, por estar mais naturalizado à ela. A respeito do estado das ruas, por exemplo, Wells que esteve na cidade no início e no fim da década de 1870, pouco antes de Binzer, que a visitou em 1881 e 1882, considera:

*As ruas, mesmo a muitas milhas fora da cidade, são pavimentadas com cubos de granitos um pouco maiores do que um tijolo, conhecidos pelo doce nome de “paralelepípedos”. Em muitas das ruas secundárias da cidade, o calçamento é execrável, e elas são tornadas ainda mais difíceis para os veículos de rodagem pelas linhas dos bondes de bitola estreita que atravessam a cidade em todas as direções; em outras partes o calçamento é razoável. A calçada dos pedestres é pavimentada com enormes lajes de granito de um pé ou dezoito polegadas de espessura, que nas vias principais são mais ou menos niveladas, mas em algumas das ruas menores há grandes buracos cheios de água esverdeada e uma laje solta que permanece durante semanas e meses sem que se tome uma providência.<sup>127</sup>*

---

<sup>125</sup> Marcello Carmagnani. *Estado y sociedade em América Latina: 1850 – 1930*. Barcelona: Crítica Grupo editorial Grijalbo, 1984, p. 28-29. Ver também: Caio Prado Júnior. *Op. cit.*, p. 192-204.

<sup>126</sup> Léa Maria Carrer Iamashita. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>127</sup> James William Wells. *Op. cit.*, p. 52 e 53.

Segundo a descrição de Wells, muitas ruas já eram pavimentadas nesse período, apesar de o calçamento de boa qualidade existir apenas próximo ao centro ou aos lares mais ricos. Já as linhas dos bondes à tração animal tinham um alcance maior, chegavam até ruas secundárias onde o calçamento era “execrável”, mas garantia a seus moradores o transporte necessário. Porém, mesmo com essas mudanças, elementos vistos como do mundo da desordem e/ou negligência administrativa permaneciam: lajes soltas e buracos nas calçadas ficavam “semanas e meses” sem reparação. O enquadramento dos espaços da cidade nos moldes de organização moderna ainda encontrava resistência nos costumes e práticas locais, principalmente no que concernia ao ritmo das iniciativas e diligências para atender às demandas de serviços e reparos da cidade.

Tomemos, então, a descrição de Adèle Toussaint-Samson quando de sua chegada ao Largo do Paço e à Rua Direita, por volta de 1849-1850, espaços enquadrados nas fotografias consideradas no presente estudo. Como já assinalado, essa “sala de visitas da cidade” consistia em um dos primeiros espaços urbanos onde adentravam os viajantes ao aportarem no Rio de Janeiro, vindos da Baía de Guanabara:

*(...) Quando entramos na cidade do Rio de Janeiro pelo Largo do Paço, a primeira rua que se apresenta a nós é a rua Direita, uma das mais belas da cidade; é bastante larga e orlada, de cada lado, de casas de um ou dois andares pintadas de diversas cores, tendo na maioria, sacadas guarnecidas de estores raiadas de branco e vermelho. A maior parte das casas é de construção antiga; várias conservaram a varanda em redor da habitação.*

*Essa rua é muito animada, porque é lá que se localiza a Bolsa. Três ou quatro belas igrejas, entre outras Santa Cruz e as igrejas do Carmo, ali se fazem notar. Ao longo de toda a rua, nos degraus das igrejas ou à porta das lojas, estão acoradas grandes negras Minas (...) ornadas de seus mais belos enfeites (...).<sup>128</sup>*

A primeira parte da narrativa de Toussaint-Samson refere-se justamente à descrição da Rua Direita, no trecho do Largo do Paço, o local objeto de preferência das lentes dos fotógrafos, certamente por se tratar de rua bastante larga e, como tal, identificada como “uma das mais belas da cidade”, e, ainda, como principal via de circulação urbana. Não por acaso, talvez tenha sido a via da cidade mais enfocada pelas

---

<sup>128</sup> De acordo com Turazzi, a data exata da chegada do casal Adèle e Jules Toussaint ao Brasil não pode ser precisada “pelo desaparecimento dos registros de estrangeiros entre as décadas de 1840 e 1860”. Maria Inez Turazzi. “Prefácio” In: Adèle Toussaint-Samson. *Op. cit.*, p. 79 e 80.

lentes dos fotógrafos e pelos viajantes do período. Além da descrição dos aspectos físicos da rua, Toussaint-Samson refere-se aos personagens que habitavam esse “lugar praticado”: as negras Minas “ornadas de seus mais belos enfeites” “acoradas” à porta das lojas ou nos degraus das igrejas “ao longo de toda a rua”. Nesta via pública localizavam-se várias igrejas e prédios públicos importantes, “era a rua do alto comércio, dos bancos, da Alfândega, do Correio Central (...)”<sup>129</sup>, “ocupada pelos cambistas e pelos grandes negociantes. Aí se encontra o círculo dos estrangeiros, que recebe os principais jornais da Europa e da América.”<sup>130</sup>. Era ali também a localização do estabelecimento Carceler, de Schroeder, primeiro na cidade a vender sorvetes<sup>131</sup>.

Expilly também fala de um café que comercializava sorvetes na mesma rua, reunindo “famílias inteiras”, porém atribui essa iniciativa ao italiano Franzioni, que teria ficado rico com o sucesso de tal empreendimento<sup>132</sup>. Toda essa aglomeração, “desorganizada”, formada por famílias, negociantes, cambistas, trabalhadores livres e pobres e, principalmente, pelas “negras Minas”, constituía, por certo, uma “poluição” e um resíduo colonial que Marc Ferrez e Vedani não pretendiam incluir em suas “imagens síntese” do Rio de Janeiro como cidade moderna. Daí a política de ocultação adotada quando retratavam a Rua Direita, de modo a esconder o que não estava alinhado com a imagem de modernidade.

Já, James William Wells, na década de 1870, ao relatar suas experiências quando atravessava essa rua, acrescenta não só novos personagens à cena urbana, como se refere à socialidade partilhada cotidianamente nesse espaço público:

*(...) Entramos na Rua Direita, com sua seqüência de lojas e casas encardidas com sacadas, quase sempre diferentes umas das outras; aqui há deveras confusão: filas de bondes encontram-se bloqueadas, enquanto um carro de bois descarrega sua carga em alguma loja; os condutores dos bondes apelam ao carroceiro para que remova o seu carro; os passageiros enfurecem-se, ou descem e seguem a pé; o carroceiro pára seu trabalho, encara sardonicamente os condutores e, no íntimo, rejubila-se com a oportunidade de causar tumulto; segue-se uma discussão, o Billingsgate\* brasileiro é aplicado generosamente dos dois lados; enquanto isto, a carroça permanece parada e mais bondes chegam; nenhum policial ativo*

---

<sup>129</sup> Gilberto Ferrez. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>130</sup> Charles Expilly. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris, 1862, p. 52-54. Apud. Frédéric Mauro. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>131</sup> Gilberto Ferrez. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>132</sup> Charles Expilly. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris, 1862, p. 52-54. Apud. Frédéric Mauro. *Op. cit.*, p. 20 e 21.

*aparece para dizer: 'Circulando!' pois este é um país da liberdade, e o carroceiro livre e independente gasta o tempo que bem lhe apetece (...).*<sup>133</sup>

O primeiro sinal desse exercício de “liberdade” aparece logo que Wells entra na rua: confusão. Bondes cheios de passageiros estão bloqueados, impedindo as pessoas de chegar a seus destinos para trabalhar, resolver seus negócios ou passear. O carroceiro, “causador do tumulto”, parou seu carro de bois em frente ao trilho do bonde para fazer seu trabalho, atrapalhando o fluxo da via e a livre circulação. Passageiros se enfurecem, outros “descem e seguem à pé”, indignados com a falta de urbanidade do carroceiro. Este não atende ao apelo dos condutores de bondes; pelo contrário, os “encara sardonicamente” e causa uma discussão, recheada de linguagem grosseira e obscena. Wells, que morou quinze anos no Brasil, arrisca prever o sentimento do autor da confusão, o carroceiro que, “no íntimo, rejubila-se com a oportunidade de causar tumulto”, ciente de que não será advertido por nenhuma autoridade, e de que pode fazer o “que bem lhe apetece” no “país da liberdade”. A confusão criada no trânsito mais parece ser um pretexto para Wells fazer a crítica dos costumes locais, da negligência das autoridades e, especialmente, para questionar a idéia de liberdade predominante no país.

Uma concepção de liberdade bem diferente daquela percebida e praticada pelos livres e civilizados europeus, fundada nos princípios de reciprocidade e limites, de que o direito de um não deve interferir no do outro. De certo modo contrária àquela, trata-se de uma relação de direitos e deveres onde a vontade individual não deve prejudicar e, sim, alinhar-se à vontade geral, pública. Segundo o relato de Wells, a visão de liberdade brasileira parece ser destituída de um contrapeso, dessa reciprocidade inerente à concepção européia. Com muito voluntarismo e pouca racionalidade, quase anárquica, a idéia de liberdade no Brasil seria, ao mesmo tempo, efeito e matriz da indisciplina do povo, de seu estado “selvagem”, não civilizado. Estaria fora do ideal de comportamento apropriado aos urbanitas, evidenciando, assim, a provável falta de modernidade também na capital, considerando-se que “a grande cidade é aquela que irradia a cultura, a civilização, a novidade e a informação, onde se cruzam e entrecruzam toda sorte de

---

<sup>133</sup> Nota do tradutor da edição: \* Linguagem grosseira ou obscena. De *Billingsgate*, mercado de peixes de Londres. James William Wells. *Op. cit.*, p. 42 e 43. Reprodução da nota do tradutor da edição: \* Linguagem grosseira ou obscena. De *Billingsgate*, mercado de peixes de Londres.

gente e atividades e onde seu povo se caracteriza pelo que se chamaria a “urbanidade” das atitudes (...).<sup>134</sup>

Assim, o carroceiro aparece no relato como imagem do atraso, como entrave à livre circulação das ruas, que deviam manter-se desobstruídas conforme a concepção moderna de uso racional dos espaços da cidade. Um entrave ao progresso, ao funcionamento eficiente dos serviços, que impedia aos bondes continuarem seu movimento regular, de modo a atender a sua função primordial: levar as pessoas a seus destinos sem atrasos, sem ter de enfrentar obstáculos. Uma visão de ordem urbana e social sob a lógica burguesa, isto é, racionalmente articulada e controlada por meio de intervenções nos espaços da cidade, como também por um código normativo quanto às formas “corretas” de conduta nesses locais, excluindo “usos e abusos”<sup>135</sup>. Abuso identificado, então, com a postura do carroceiro, representado como indiferente à racionalidade moderna. Atitude que poderia ser reorientada/educada/modificada se houvesse uma ação de disciplinarização mais constante e eficiente por parte das autoridades governamentais, reordenando os elementos da cidade e criando dispositivos para evitar a obstrução do espaço público.

Conduitas como a do carroceiro deveriam ser uma constante no “país da liberdade”, não obstante o empenho governamental no sentido de sua modernização, ao estabelecer posturas que regularizavam o uso do espaço urbano. Um esforço de ordenamento do corpo social dentro da concepção que separa as esferas pública e privada e impõe uma lei geral, impessoal e comum a todos. Iniciativas que buscavam transformar o ambiente urbano, em especial o da capital, segundo o modelo do “que unicamente pode ser uma cidade, o que deve ser uma cidade”<sup>136</sup>. Observa-se, assim, a coexistência de uma “cidade orgânica” que vai sendo modelada com uma “cidade popular dos bailes nas ruas, da taverna, da baiúca com música, dos divertimentos públicos, das rixas, dos pequenos crimes, dos tumultos, da mistura de classes, da ‘economia pútrida’, de uma ‘mentalidade excremental’ da estagnação e da putrefação”<sup>137</sup>, que teimava em resistir ao enquadramento buscado, à organicidade da lógica burguesa e moderna.

---

<sup>134</sup> Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da Cidade... Op. cit.*, p. 59.

<sup>135</sup> Robert Moses Pechman. “Os excluídos da rua: ordem urbana e cultura popular”. In : Stella Bresciani (org.) *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero/FAPESP, 1994, p. 31 e 32.

<sup>136</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>137</sup> *Idem, ibidem*.

Nesse esforço, a desordem urbana deveria ser contida e a existência da cidade “dos tumultos” – observada e vivenciada por Wells – se tornaria objeto de fiscalização e controle permanente das autoridades, tendo como referência a cidade moderna, ideal, “redefinida em termos de diferenciação e de circulação”<sup>138</sup>. Tratava-se, nessa política de ordenamento social e espacial do século XIX, de “enquadrar em pressupostos racionais aquilo que à primeira vista parecia caótico: muita gente, sujeira, doença, a pobreza abjeta, mercadorias circulando por todos os lados e em todas as direções (...)”<sup>139</sup>. Racionalizar os espaços, eliminando os elementos considerados caóticos sob a visão moderna, ordenar, organizar, enfim, higienizar/sanificar<sup>140</sup>, implicava, todavia, tensionar os espaços vivenciados da cidade, seus “lugares praticados”. Implicava entrar em conflito com as práticas já estabelecidas, com os costumes da sociedade, principalmente no que se refere às camadas populares que tinham a rua como espaço essencial de socialidade.

Tal conflito evidencia-se na atitude de resistência do carroceiro, que provavelmente assim procedeu para marcar sua posição contra o processo de ordenação racional do espaço da rua. Ele, que antes sempre ia e vinha tranqüilamente, parando seu carro de bois onde bem entendesse, demorando o quanto fosse necessário para carregar e descarregar os produtos, via-se obrigado a se preocupar com o trânsito dos bondes, fazer seu serviço mais depressa e nos horários e locais autorizados e, ainda, ter de ouvir os outros dizerem como ele deveria fazer seu trabalho. Ele, um homem acostumado a usar a rua para seus interesses particulares, haveria de abdicar dos mesmos em nome dos interesses gerais, públicos. Ignorou e afrontou ostensivamente a determinação legal e as reclamações das pessoas, até porque não havia ali nenhuma autoridade para

---

<sup>138</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>139</sup> Maria Stella Bresciani. “As sete portas da cidade”. *Espaço e Debates*. Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, NERU, n. 34, p. 10-22, 1991, p. 10.

<sup>140</sup> Tais idéias de intervir-se no espaço urbano com a intenção de adequá-lo aos novos tempos surgem no final do século XIX, sistematizadas em novas formas de conhecimento, como o sanitarismo – constituído a partir da “Idéia Sanitária” surgida nos anos de 1840 – e o urbanismo. Conhecimentos esses desenvolvidos em parte pela preocupação de se resolver o problema dos surtos epidêmicos que novamente assolam a Europa a partir de 1830 e que viriam a incomodar as autoridades brasileiras mais para o último terço de século. Procurou-se então, por meio de técnicas da engenharia e da medicina, modificar as regiões insalubres ou reformar outras consideradas em desarmonia ou desordenadas com o intuito de racionalizar os espaços urbanos aproveitando-os da melhor forma e eliminar a pobreza: aumentar a iluminação, o fluxo de ar e água; diminuir o número de pessoas por casas; melhorar o trânsito de pessoas e veículos; criar “espaços especializados” – estes surgiram mais com as grandes reformas do início do século XX – dividindo-se bairros em áreas residenciais, industriais, zonas de comércio, portuária, de operários, tudo de forma a priorizar os meios de produtividade na cidade. Sobre isso ver: Maria Stella M. Bresciane. “Cultura e História: uma aproximação possível”. In: Márcia de Paiva & Maria Éster Moreira (Orgs). *Cultura. Substantivo Plural. Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura*. RJ / SP: co-edição, Editora 34, 1996. p. 43 - 46.

convencê-lo a “estabelecer uma nova atitude em relação às ruas, então nomeadas como ‘lugares públicos’.”<sup>141</sup>

Tensões, resistências e negociações surgiram entre as autoridades que procuravam ordenar racionalmente o espaço urbano e o corpo social, este que não se assujeitou com facilidade aos dispositivos disciplinadores e disciplinantes no uso do espaço urbano. Para as pessoas comuns, esse processo significava “uma reviravolta, (...) um transtorno mesmo no que tange às práticas e relações costumeiras, pois compreendia uma mudança de significação, uma vez que conferia ao lugar público um sentido oposto ao do costume do uso particular.”<sup>142</sup> Não resta dúvida de que, nesse momento, o Rio de Janeiro retratado pelos fotógrafos e descrito pelos viajantes era cidade onde o antigo e o moderno se entrecruzavam, com diálogos e confrontos.

Nesse entrecruzamento de duas linguagens, parece-nos que ocorre, finalmente, uma “imagem-síntese” do Rio de Janeiro como cidade, a um só tempo, “moderna” e “pitoresca”. Uma síntese dos sentidos conferidos tanto pela linguagem fotográfica, que investiu na imagem de modernidade, como pela literatura de viagem, que enfocou o traço exótico. Ressalte-se que nenhuma das duas descartou, porém, um e outro traço, embora a fotografia tenha centrado suas lentes em um e a literatura, em outro.

Atentar para diferenciação dos acentos priorizados por aquelas duas linguagens é exercício que nos cobra retornar às imagens fotográficas do período, onde tais escolhas tornam-se mais explícitas. Duas delas, de autoria de Marc Ferrez, tiradas a partir de um ponto bem próximo, porém, cada uma voltada para uma direção da via, retratam a Rua Primeiro de Março, a antiga Rua Direita. A primeira foto foi realizada em 1880 e enfoca o trecho da rua conhecido pela denominação de Carceler – onde ficava a sorveteria Carceler –, que vai do Largo do Paço até a Rua do Ouvidor, um dos locais do centro mais freqüentados à época, tanto pelas elites como por setores médios e ainda por outros menos favorecidos. Graças à técnica utilizada, algumas pessoas podem ser vistas e algumas de suas características e atividades identificadas, mas seus rostos não podem ser distinguidos, nem suas particularidades, que não constituíam o objeto de enfoque do fotógrafo, este elegeu os espaços da urbe. Já se vê nessa foto uma representação da cidade mais próxima da descrita por Wells. Com efeito, observa-se o traço comum da convivência de elementos do antigo com o novo, o moderno: veículos antiquados como

---

<sup>141</sup> Léa Maria Carrer Iamashita. *Op. cit*, p. 60

<sup>142</sup> *Idem, ibidem.*

carroças e carros-de-mão trafegam pela rua ao lado de bondes e tálburis; construções modestas dividem o espaço com outras mais imponentes; pessoas bem vestidas, ao estilo europeu, andam em meio a outras humildemente vestidas, muitas delas provavelmente descalças.

A rarefação de pessoas leva-nos a supor que o autor teria, intencionalmente, excluído o que considerava como “excesso”, aquilo que “poluía” o cenário moderno, como vendedores ambulantes e outros personagens considerados pitorescos, presentes nos relatos de viajantes. Afinal, sua intenção era justamente produzir um cenário limpo, organizado, desobstruído, moderno, haja vista que procurou enquadrar a cena da maneira mais organizada possível. O enfoque às árvores ao longo da rua talvez servisse como véus a cobrir aspectos indesejados. Não se vê, por exemplo, carroças atravessadas à frente de bondes ou qualquer coisa atrapalhando o fluxo. Se levarmos em conta o testemunho de Wells, o trânsito está, pelo contrário, surpreendentemente livre. Apenas uma pessoa na foto parece estar desocupada, encostada no grande e novo prédio dos correios, observando o movimento. O enquadramento priorizando o edifício talvez tenha a função de compensar esse elemento destoante da figuração de cidade moderna como centro orgânico e dinâmico, com intensa atividade laborial e comercial e não o local de “desocupados”, sugerido pela presença daquele observador. Inaugurada em 1877, essa construção de arquitetura esmerada é utilizada por Ferrez como o elemento moderno de mais peso, ocupando literalmente metade da imagem.

Realizada em 1890, a segunda fotografia parece possuir uma maior nitidez do que a outra, possivelmente pelo uso de um processo tecnológico mais avançado. Voltada para a direção contrária da rua, no sentido do Morro de São Bento ao invés do Morro do Castelo, e centrado-se na frente do prédio dos Correios, que é enquadrado por inteiro, o efeito que produz é o da sensação de modernidade mais intensa do que a foto anterior (Imagem 5). Os outros dois edifícios à sua frente reforçam essa sensação. Novos e altos, com traços modernos, eles compõem o conjunto que harmoniza os elementos do cenário. Além daquele, são as únicas edificações claramente visíveis.



5. MARC FERREZ, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), Carceler, voltada para o Morro do Castelo, c. 1880. Rio de Janeiro.



6. MARC FERREZ, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), Rua Primeiro de Março, voltada para o Morro de São Bento, c. 1890. Rio de Janeiro. (à direita)

Comparada à foto do mesmo autor, de 1880, as pessoas e outros elementos não comprometem em nada o efeito da ordem moderna. O trânsito apresenta-se mais organizado e essa impressão de ordenamento toma quase toda a imagem, até as carroças estão incrivelmente alinhadas. Após dez anos – 1880 a 1890 –, assujeitada a uma política de ordenamento segundo a racionalidade moderna, não há como não reconhecer seus efeitos na configuração da cartografia da cidade que finalmente submete-se àquela, reordena-se, alinha-se, disciplina-se, exclui o que “excede”. Uma exclusão que não significa extinção, mas expulsão para as margens, para lugares outros, com menos visibilidade pública, e ordenada segundo outra lógica, outros termos, outra cultura. Uma cidade dentro da outra, uma mais subterrânea que a outra, indócil, dispersa, múltipla e atravessada por intensa movimentação. Uma cidade que vive permanentemente em estado de alerta, que escapa ao esforço disciplinador e ordenador do Estado. Uma cidade que provavelmente escapou a Ferrez, ou certamente não era seu interesse retratá-la. Afinal, tudo indica que essa foto de 1890 tenha sido tirada de manhã cedo, quando o número de pessoas na rua era pequeno, quando a cidade subterrânea ainda estava adormecida, protegida de olhares estranhos.

Ao cotejar as duas referidas fotografias, algumas características ressaltam-se e outras possibilidades surgem. Assim, se percebemos certa “desordem” na primeira foto, quando observada isoladamente, tal impressão é agravada ao vê-la próxima à segunda e, da mesma forma, a “ordem” nessa aumenta. Logo, imagina-se a intencionalidade do fotógrafo que, embora tendo a possibilidade de criar sua obra em um período do dia em que era menor o movimento nas ruas, ou ter escolhido outro trecho da rua mais disciplinado, ou, mesmo, enquadrar outros elementos, tenha produzido justamente um exemplar como este do Carceler, onde a coexistência do antigo e do novo explicitam-se.

Pode-se pensar também na probabilidade de Marc Ferrez e outros fotógrafos do período terem a intenção de colocar lado a lado aspectos antigos e modernos do Rio de Janeiro, justamente para esmaecer aquilo que consideram seus “defeitos” e sublinhar suas “qualidades”, ou seja, suas características pitorescas ao olhar de fora. Afinal, como avaliou Agassiz, ao andar pelas ruas cariocas e apontar a falta de ordem, “o efeito pitoresco é tal, pelo menos aos olhos de um viajante, que todos esses defeitos desaparecem”<sup>143</sup>. O propósito seria então figurar o Rio de Janeiro, principalmente, mas

---

<sup>143</sup> Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz. *Op. cit.*, p. 67.

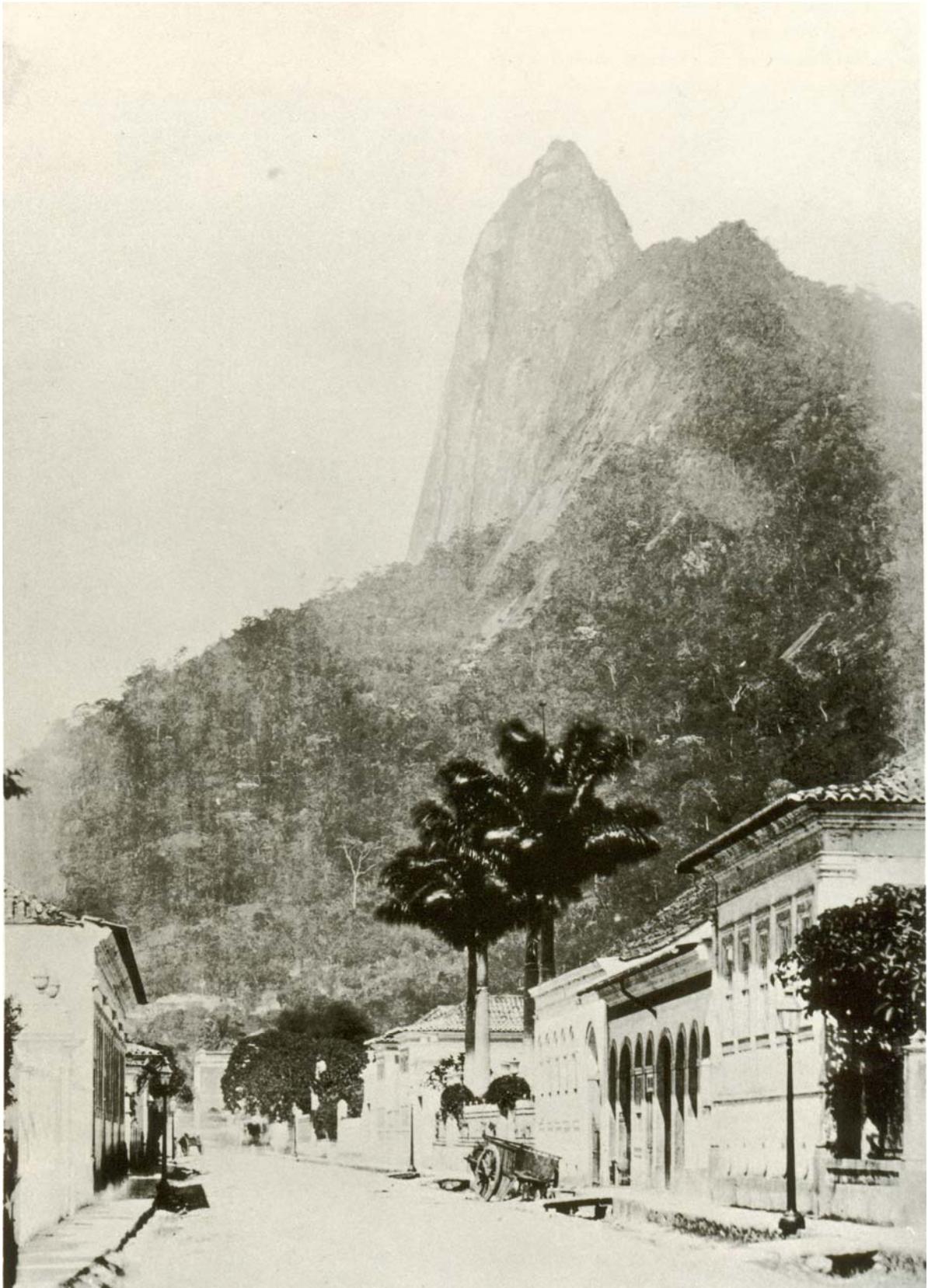
não exclusivamente, para aos estrangeiros, como uma cidade, a um só tempo, moderna e pitoresca.

Fotografias comuns nos oitocentos, que apresentam esses elementos ditos “atrasados”, juntamente com a natureza exuberante, apontam para uma possível estratégia comum por parte de seus produtores. As características “feias”, acanhadas, de alguns elementos da paisagem urbana seriam minimizadas pela beleza e atualidade de outros. Significativamente, nos dias de hoje, o efeito pitoresco produzido pela cartografia da cidade do Rio de Janeiro ainda permanece. Esse é ressaltado por Berthold Zilly, ao afirmar que “a favelização e o afeamento da cidade como um todo parecem atenuados pelo mar e pelos morros, parcialmente verdes e arborizados, onde o olhar pode repousar e deleitar-se”.<sup>144</sup>

No Rio de Janeiro do século XIX, em que a natureza era ainda mais exuberante, investir no efeito pitoresco, foi, por certo, tática usada por fotógrafos e pintores. Tal como Ferrez, a fotografia de Camilo Vedani, produzida em 1865 e reproduzida a seguir, mostra bem esse tipo de composição contrapondo e unindo os dois tipos de elementos. Trata-se de uma imagem da Rua São Clemente, no bairro do Botafogo, uma área da cidade ainda pouco urbanizada. A rua, apesar de limpa, aparentemente não possui calçamento, e é percorrida em seu lado direito, por uma vala para o escoamento da água das chuvas e outros detritos, bem como depósito de objetos, haja vista a carroça ali abandonada. Atenuando o aspecto acanhado do ambiente, aparecem algumas palmeiras mais ao centro e o corcovado imponente dominando todo o fundo da imagem, atraindo o olhar do espectador para a magnífica vista proporcionada pela natureza e produzindo o efeito pitoresco esperado.

---

<sup>144</sup> Berthold Zilly. “Guetos e arquipélagos: divisão e degradação do espaço nas megalópoles brasileiras”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. Janeiro-Março de 1998.



7. CAMILO VEDANI, albúmen, 21,5 x 15,5 cm, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), Rua São Clemente na esquina da atual Rua Eduardo Guinle, c. 1865. Rio de Janeiro.

O uso dos elementos propriamente nacionais, associados à natureza tropical nas imagens produzidas sobre o Brasil e sua população, se dá, como já assinalado, num momento particularmente emblemático: o da construção da nação, sob a égide de uma monarquia constitucional de tradição lusa, com representantes da dinastia dos Bragança. Como bem atentam Sússekind<sup>145</sup> e Schwarczs<sup>146</sup>, tal especificidade ganha visibilidade pública com a produção de imagens do Brasil que integram elementos da tradição europeia e das novidades dos trópicos. Tal política explicita-se na referida montagem do pano de boca de Debret para o teatro, que ressalta a formação de uma civilização nas Américas marcada pela singularidade de uma nação forjada a partir desses dois elementos: tradição europeia e criação americana. Já as considerações de Hermetes Araújo<sup>147</sup> a respeito da idéia de natureza preponderante no Império, apontam para a possível estratégia de figurar o país a partir de imagens da natureza, investindo no potencial progresso ensejado pela sua fecundidade, interpelando, portanto, ideário caro às elites brasileiras da época.

Também nessa perspectiva, é deveras reveladora a fotografia de Marc Ferrez relativa à cidade do Rio de Janeiro, de 1885. Esse grande panorama de Marc Ferrez da entrada da baía de Guanabara, repleto de imagens emblemáticas, desconcerta de tal maneira o observador, que qualquer elemento indesejável torna-se irrelevante. O próprio tamanho da fotografia já impressiona, auxiliando em seu impacto: quase meio metro de comprimento, quarenta e seis centímetros por vinte um de altura (21 x 46 cm). A legenda na parte inferior da fotografia, em francês, sugere a preocupação do autor em orientar a leitura do observador, e indica o público alvo buscado na circulação dessa imagem – estrangeiros e parte da elite. As informações indicadas pelas palavras são poucas, apenas a localização da Glória, do Pão de Açúcar e do lugar de tomada da vista, a partir de Santa Tereza. São compensadas, porém, pela sua interação com os elementos da paisagem, revezando-se e nutrindo-se uns dos outros, ressignificando-os. Revela-se, pois, a intenção de Ferrez, esse produtor de imagens, em criar pontos de referência urbana e turística da cidade, ao priorizar e reafirmar imagens do Rio anteriormente veiculadas no país e no exterior, por meio de representações convincentes e sedutoras do real e que adquirem força de real.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, t. II, v. III, p. 268. Apud. Flora Sússekind. *Op. cit.*

<sup>146</sup> Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*

<sup>147</sup> Hermetes Reis de Araújo. *Op. cit.*

<sup>148</sup> Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano...* *Op. cit.*, p. 29 - 30.

Nessa composição, significativamente, o bairro da Glória, em primeiro plano, apresenta vários edifícios altos em meio à vegetação, que auxiliam juntamente com essa a esconder as casas mais baixas e simples. O contraste entre os elementos naturais, que parecem minimizar qualquer falta de organização espacial dos edifícios ou o acanhamento de alguns, com a racionalidade harmoniosa daqueles edifícios, produz o efeito pitoresco buscado. A distância do objeto contemplado acaba por atenuar ou até transfigurar seus elementos desarmoniosos, como afirma Zilly, ao observar as favelas do Rio, um século mais tarde.<sup>149</sup> A impressão é de uma cidade urbanizada, moderna e, ao mesmo, tempo singular e bela, pois a magnífica vegetação, os montes e montanhas que cercam a baía e o mar, todos ressaltados pelo difícil “efeito noturno” conseguido por Ferrez, aproximam a vista a de um lugar paradisíaco, de uma “cidade maravilhosa”<sup>150</sup>. Efeito e significação conferida por Ina von Binzer ao chegar, pela primeira vez, ao Rio de Janeiro. O encanto e deslumbramento operados pela visão do cenário da cidade é tal que a pobreza, mal cheiro, a cor escura da maior parte da população, a presença de escravos e escravas, a falta de conforto e de serviços, a vida difícil de muitos, tudo isso é deixado de lado em favor do aspecto exterior da urbe. Segundo aquela viajante:

*Como num conto de fadas, ele surge aos nossos humildes olhos alemães do norte; a cidade apresenta-se em “terrasses” nas montanhas da costa brasileira, dentro da suntuosa enseada, formada por um mar de luz resplandecente, apenas interrompido, ou melhor, ainda ampliado pela variedade das palmeiras esbeltas e das bananeiras de folhas largas espalhadas por toda parte. (...)*

*Até as fortalezas que ficam nas ilhas internas do Porto escondidas entre as palmeiras e vegetação, não se parecem com fortificações de defesa, mas com bucólicos recantos de fantástica aparência. No meio delas, acha-se também a Ilha das Flores, o primeiro abrigo dos imigrantes; parece que essa pobre gente não goza por lá de uma vida muito invejável, mas no seu aspecto exterior, a ilha recorda-nos uns versos idílicos de Dranmore que se encontram no seu “Requiem”:*

*“Sei de uma ilha perdida  
No oceano Pacífico,  
Coberta de matas,  
Reclinada aos suaves  
Raios do Sol,*

<sup>149</sup> Berthold Zilly. *Op. cit.*, p. 132-133.

<sup>150</sup> Imagem que, aliás, foi aquela finalmente estabelecida em relação ao Rio de Janeiro no decorrer do século XX: a de “cidade maravilhosa”.

*Como um asilo escolhido*  
*Para poetas:*  
*Um Éden bafejado pelo*  
*Hálito quente dos trópicos,*  
*Uma ilha, qual um arbusto*  
*de rosas selvagens,*  
*Para os aflitos, para os apátridas,*  
*Emerge das ondas sonhadoras.” (...)<sup>151</sup>*

---

<sup>151</sup> Ina von Binzer. *Op. cit* , p. 59.



8. MARC FERREZ, álbumen, 21 x 46 cm, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Entrada da baía de Guanabara (efeito noturno), c. 1885. Rio de Janeiro.

## Parte II –

# Escrevendo com a luz: as imagens e a produção da conduta moderna e civilizada.

*(...) Embora os fenômenos humanos – sejam atitudes, desejos ou produtos da ação do homem – possam ser examinados em si, independentemente de suas ligações com a vida social, eles, por natureza, nada mais são que concretizações de relações e comportamento, materializações da vida social e mental. Isto se aplica à fala, que nada mais é que relações humanas transformadas em som, e também à arte, ciência, economia e política, e não menos a fenômenos que se classificam como importantes em nossa escala de valores e a outros que nos parecem triviais e insignificantes. Não raro são exatamente estes últimos, os fenômenos triviais, que nos dão intuições claras e simples da estrutura e desenvolvimento da psique e suas relações, que nos eram negadas pelos primeiros*<sup>1</sup>

*(...) Os menores gestos da vida cotidiana: o aperitivo ao final da tarde, os rituais do vestuário, os passeios à noite na praça pública, as conversas de bar e os rumores do mercado, todos esses “pequenos nada” que materializam a existência e que a inscrevem num lugar são, na verdade, fatores de socialidade, podendo-se mesmo dizer que, através de seu aspecto anódino, produzem sua intensidade.*<sup>2</sup>

Os pequenos atos de nosso cotidiano, praticados na esquina, praça, bar, mercado, cozinha, quarto, escritório ou casa, independentemente da situação em que ocorrem, no espaço do trabalho, de lazer, da família ou das devoções religiosas, por mais simples que sejam ou pareçam ser, compõem costumes e modos de vida que “materializam a existência e que a inscrevem num lugar”. Nesse sentido, são “fatores de socialidade”, promovem o “estar junto” entre as pessoas, já que inscritos em uma rede de relações, representações e significações. Seu exame revela-se incontornável no propósito de uma leitura sensível de uma dada sociedade, uma vez que possibilitam atentar para os “fenômenos que se classificam como importantes em nossa escala de valores”, como

---

<sup>1</sup> Norbert Elias. *Op. cit.*, p. 124-125.

<sup>2</sup> Michel Maffesoli. *Op. cit.*, p. 58.

também para “outros que nos parecem triviais e insignificantes”. Uma leitura, portanto, atenta e aberta às experiências cotidianas, que recusa estabelecer hierarquias entre valores, saberes, práticas e pessoas, pois, como bem atenta Norbert Elias, “não raro são exatamente estes últimos, os fenômenos triviais, que nos dão intuições claras e simples da estrutura e desenvolvimento da psique e suas relações, que nos eram negadas pelos primeiros”.

Atentar para os “fenômenos triviais” é perspectiva que vale também para as pessoas tradicionalmente excluídas dos relatos e estudos históricos. Pessoas comuns, grupos/indivíduos com pouca visibilidade pública e política e, por isso mesmo, excluídos da história. Porém, igualmente integrantes da sociedade que os exclui e, por conta disso, não podem ser desconsiderados em qualquer análise que se propõe buscar uma melhor aproximação com a experiência vivenciada pelos mesmos, com o seu engendramento como atores sociais.<sup>3</sup> Nesse sentido, no presente estudo, o próprio gênero de fontes priorizadas, o fotográfico, apesar da preponderância de registros de pessoas das classes mais abastadas, de ambos os sexos, não desconsidera, todavia, as imagens fotográficas de pessoas com menos posses ou despossuídas de recursos.

Nessa parte do trabalho, priorizamos os “lugares praticados” na cidade do Rio de Janeiro em termos de lazer, consumo e, ainda, de trabalho. Assim, foram considerados desde representantes da “nobreza” carioca/fluminense oitocentista, a profissionais liberais, comerciantes, funcionários públicos, comerciários, trabalhadores braçais, como vendedores ambulantes e carregadores, livres e escravos. Ou seja, homens e mulheres, livres e cativos, brancos, negros ou mestiços, com posses e sem posses; enfim, aquelas pessoas que transitavam pelo espaço da cidade que, em seu processo de modernização, ampliava seus espaços de sociabilidade e “socialidade”, na acepção dada por Maffesoli. Pessoas essas, que, por diferentes motivações, foram objeto da lente dos fotógrafos que deixaram sua imagem impressa em belas composições do cenário da cidade, como também em “contidas” fotos de estúdio. Pessoas de diferentes estratos sociais que habitavam os espaços da Corte no século XIX e neles viviam suas experiências, cotidianamente, por meio de práticas de trabalho, de lazer, de consumo e de convivência entre pares e heterossexual. Por fim, pessoas que tornaram o espaço urbano carioca um “lugar praticado”, nos dizeres de Michel de Certeau.

---

<sup>3</sup> Para uma visão historiográfica da importância e do interesse recente de estudos abordando esses grupos tradicionalmente deixados de lado nas pesquisas históricas ver: Jim Sharpe. “A história vista de baixo” In: Peter Burke (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, p. 39 - 62.

Práticas sociais corriqueiras, usuais, “pequenos nada” aos quais se refere Maffesoli, simples gestos de pessoas comuns, que erigem as relações diárias de sociabilidade e de socialidade, tanto hoje, como no passado, no Rio de Janeiro oitocentista. “Pequenos nada”, como o ato de tomar o sorvete da Carceler ao final da tarde; “os rituais” da toailete; as voltas no passeio público à noite ou ao entardecer na Rua do Ouvidor; “as conversas” no café do centro; “os rumores” do mercado no Largo do Paço. Conforme aquele autor, são “pequenos fatos da vida cotidiana, abandonados pela investigação sociológica, e que, contudo, constituem o essencial da trama social”<sup>4</sup>. No presente estudo, coube-nos o desafio de desfiar os fios para perceber a tessitura desses “pequenos nada” que compõem a trama social, para apreender como se deu o seu engendramento, em que rede de relações e de poder ela foi urdida. Daí nosso propósito em fazer uma análise atenta desses “pequenos nada”, uma leitura dos modos, maneiras, hábitos, costumes, valores, papéis e significações que informavam os comportamentos e as relações sociais cotidianas sugeridas e/ou reveladas nas imagens fotográficas do período, que retratam tanto pessoas, como seus costumes, modos e modas, como a cidade que os abriga.

Como reflexão primeira, a constatação de que é quase impossível abordar tais aspectos da sociedade do Rio de Janeiro do século XIX, sem que eles nos remetam à modernização ali operada, traduzida nos gostos também nos gostos, modos e maneiras dos cariocas, inspirada no modo de vida europeu, identificado como civilizado. Atentar para o projeto modernizador do período monárquico apresentou-se, pois, como uma exigência no presente estudo, já que esse enfoque permitiu perceber as aproximações e distanciamentos estabelecidos no processo de modernização, as apropriações e ressemantizações operadas, no que tange às mudanças e também permanências nos costumes, hábitos e comportamentos sociais. Alguns desses comportamentos já puderam ser inicialmente vislumbrados na análise das fotografias em diálogo/confronto com os relatos de viajantes, haja vista o caso mencionado do carroceiro que atrapalhava o trânsito de bondes em um trecho da Rua Direita. Sua atitude, como a dos passageiros, a dos motoristas dos bondes e dos outros transeuntes, apontam para costumes enraizados na cultura da cidade e de seus habitantes, particularmente, os das camadas populares da sociedade. Não por acaso, nesse esforço de modernização, de uso racional

---

<sup>4</sup> Michel Maffesoli. *Op. cit.*, p. 37.

do espaço urbano, aquelas serão objeto prioritário da política de modernização e civilização instaurada pelo Estado.

Trata-se de um esforço em delimitar com maior precisão as fronteiras e competências das instâncias pública e privada, em submeter a todos a leis comuns, gerais e impessoais, a imprimir racionalidade na organização dos espaços e eficiência na prestação de serviços, em ordenar o corpo social segundo a lógica moderna, racional e “civilizada”. Assim, o processo civilizador operado nos trópicos contemplou até os menores gestos, definindo o que seria conduta urbana, cortês, civilizada, mesmo no âmbito da privacidade. Como bem afirma Elias, todas as dimensões da vida social estão sujeitas a sofrerem sua interferência:

*(...) O conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma “civilizada” ou “incivilizada”. Daí ser sempre difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização. (...)<sup>5</sup>*

Se na primeira parte nos detivemos na análise das imagens da cidade do Rio de Janeiro construídas e veiculadas por meio de fotografias de vistas e pela literatura de viagem, nesta, o foco esteve centrado nos ambientes mais circunscritos, onde os cariocas puderam ser observados um pouco mais de perto. Continuamos a perseguir os possíveis sentidos atribuídos aos espaços urbanos e aos seus habitantes, retratados em meio a práticas diárias, e “lidos” com uma lente mais apropriada. Nesse sentido, foram inseridas e analisadas fotografias de estúdio, além daquelas de vistas e cenários. As fotos de estúdio são importantes fontes para se apreender o cotidiano social, pois nelas a encenação aparece como um dos efeitos e, ao mesmo tempo, suporte de uma política de produção/figuração de modos, modas e costumes de uma política de produção de identidade social de civilizado/moderno. Isso porque entendemos que as linguagens fotográfica e literária não apenas produzem/figurar cenários, pessoas e costumes, mas, sobretudo, ensinam como devem ser figurados, representados. Não por acaso, são fotos de pessoas de corpo inteiro ou meio corpo, que foram ao estúdio vestidas como mandava o figurino da época, para serem retratadas. Independentemente de seu

---

<sup>5</sup> Norbert Elias. *Op. cit.*, p. 124-125.

propósito – vaidade, necessidade, presentear alguém, preservar a imagem, etc. – as pessoas fotografadas revelam-se, em seus modos, feições, vestuários e poses, sintonizadas com a novidade trazida pela modernidade. Foram interpeladas pelo discurso civilizador; entraram nessa ordem, ou, principalmente, aparentaram entrar.

## **Capítulo 1 – Caras, modas e modos dos cariocas: quando a aparência é o que conta.**

Na fotografia de Marc Ferrez, realizada em 1890, que apresentamos a seguir, percebem-se fragmentos de experiências cotidianas vivenciadas na rua, esse espaço urbano que abriga práticas de sociabilidades e também de socialidades, e, como tal, encontra-se atravessado por múltiplos sentidos. Ferrez fotografou novamente a Rua Primeiro de Março no trecho em frente ao prédio dos Correios, de maneira semelhante à foto analisada na Parte I (Imagem 5, p. 73), datada dez anos depois daquela. Tirado de um ponto um pouco mais atrás, este exemplar apresenta a mesma preocupação em ressaltar os aspectos modernos da cidade, em figurá-la como centro moderno: o grande e imponente edifício dos Correios continua a ocupar metade da imagem; a largura da via é sublinhada pela posição de registro da foto; a rua, significativamente, apresenta-se limpa e desobstruída de entulhos. As características de uma infra-estrutura ordenada são visíveis, haja vista o passeio e o calçamento em boas condições de circulação, os postes de iluminação a gás indicando segurança para transitar à noite, os sistemas organizados de serviços de viação urbana formados por bondes à tração animal e por títburis.

Como a modernização não é mudança que se instala de um momento para o outro, o fotógrafo, intencionalmente, enfoca uma das principais vias da cidade, espaço em que elementos do antigo e do novo se chocam, se confrontam ou dialogam, se findem, acomodam-se. Assim, ao lado dos elementos da ordem moderna e modernizadora, também estão enquadrados outros fora dessa ordem, como carrinhos de mão, algumas carroças, trabalhadores levando cargas ou mercadorias em cima das cabeças e um vendedor ambulante. Alguns deles, por conta disso, atrapalham a livre circulação na rua e no passeio, daí não se mostrarem tão evidentes na foto, figurando desfocalizados, isto é, a partir do segundo plano.



9. MARC FERREZ, Negativo original em vidro, Gelatina/prata, 52 x 42 cm, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Rua Primeiro de Março, c. 1890. Rio de Janeiro.

No caso dessa fotografia, como as pessoas parecem não ser ali o interesse do autor, já que as vê sob a lente moderna, isto é, formas anônimas perdidas na multidão, são fixadas apenas algumas atividades desempenhadas por algumas delas. O próprio tamanho da fotografia revela sua intenção: cinquenta e dois centímetros de imagem, por outros quarenta e dois, deixam visíveis os aspectos materiais e arquitetônicos da rua. Diluídos nessa monumentalidade, vê-se algumas figuras humanas, trabalhando e/ou circulando, embora seus rostos não possam ser distinguidos. As características individuais de cada um são deixadas de lado em favor da imagem de uma cidade atingida pela civilização e modernização, ainda que de forma incompleta.

Ao cotejarmos essa imagem com aquelas tratadas na primeira parte (Imagens 1 a 8, p. 22 - 80), a impressão é de que as mudanças e intervenções processadas no espaço urbano do Rio de Janeiro, no período de uma década, interpelam o autor da fotografia a investir mais na produção da imagem de cidade moderna. Ou seja, a modernização dos aspectos materiais da cidade, acompanhada das mudanças relativas aos modos, maneiras e costumes em geral, teria encorajado o fotógrafo a registrar um pouco mais de perto esses espaços, a enquadrar um maior número de elementos. Dentre eles, estariam as pessoas que circulam livremente pelas ruas e praças, pelos largos e parques, sinalizando para novos hábitos, em parte já aburguesados, civilizados. Assim, se a rua, como via pública, aparece organizada, liberada para o trânsito e pessoas e objetos – consoante o conceito moderno de espaço urbano, desobstruído, aberto à circulação, com seus transportes modernos, calçamentos e prédios altos e bem acabados –, também as pessoas que nela circulam, são retratadas sintonizadas com essa ordem, pois andam pelos passeios aparentemente bem vestidas, contidas, civilizadas, em razão do trabalho, lazer, ou consumo. Até mesmo aquelas imagens que sugerem tratar-se de trabalhadores, representa-os dentro da referida ordem, porquanto aparecem como pessoas disciplinadas e ordeiras, não obstante a simplicidade de seus trajés.

Nessa “imagem-síntese”, algumas modulações do cotidiano, alguns rituais que o compõem, podem ser identificados, testemunhando ambiências urbanas e as práticas nelas exercidas, paralisadas na fotografia. Algumas roupas, indumentárias, objetos, veículos, artefatos são visíveis, assim como o comportamento das pessoas nesse local público. Formas de se vestir e de se portar, de interação e distanciamento com os outros, esses “pequenos nada” que apontam para a rua como espaço que abriga uma rede de relações, solidariedades e sociabilidades, e mesmo a socialidade, tal como a concebe

Maffesoli. A rua funciona como artéria pulsante de uma sociedade que se moderniza e, ao mesmo tempo, mantém-se fiel a alguns costumes e tradições coloniais. Não é outra senão a impressão que nos passa a descrição feita por Wells sobre suas andanças por essa rua, na década de 1870, então chamada Rua Direita:

*(...) Olhemos para os passageiros nos bondes e para as pessoas que passam por nós na calçada. Aqui há, não importa quão quente esteja o dia, cavalheiros brasileiros de cartola, fraques pretos, e colarinhos brancos altos, calças brancas, pretas, coletes bem abertos, devidamente ornamentados com elaboradas correntes de relógio de ouro. Botas imaculadas cobrem seus, normalmente, delicados pés; seu talhe é fino e frágil em geral, e sua tez, na maioria das vezes, é decididamente “biliar”. Os estrangeiros distinguem-se por sua indumentária mais fresca e solta e pela aparência mais saudável; pode haver também uma negra-mina gorda e viçosa, de ombros largos, robustos e nus, brilhando como ébano polido, ou, mais propriamente, nogueira escura; um turbante cobre sua cabeça redonda e jovial, uma bata bordada, seu busto amplo; seus braços fortes estão nus e volumosa é a sua saia-balão de algodão listrado; um xale descuidadamente jogado sobre um ombro completa sua aparência pitoresca. Agora passam por nós corretores de todas as nacionalidades, as únicas pessoas que têm pressa na cidade; negociantes, amanuenses, ou comerciantes formam grupos de conversa e bloqueiam o estreito passeio; trabalhadores a pé, ou empurrando carrinhos de mão, passam com seus carregamentos ou vagueiam à procura de serviço. Túlburis de aluguel chacoalham pela rua ou juntam-se à fila de veículos bloqueados\*. Por enquanto, não vimos nenhuma dama.*

*Um pouco adiante, depois de uma série de portas abertas dos armazéns de atacado, bancos, e escritórios diversos, há umas poucas lojas, casas de câmbio, farmácias, joalheiros e salas de lanche (...)*

*Mais adiante, depois de passar por uma igreja, a rua se alarga, árvores na beira da calçada fornecem uma sombra bem-vinda aos muitos engraxates, vendedores de bolos, vadios e ociosos; e as lojas, hotéis, armazéns e casas de lanche margeiam o caminho. (...)<sup>6</sup>*

O relato de Wells aproxima-se da imagem fixada na fotografia de Ferrez, de 1890, além de possibilitar uma ampliação da leitura sobre a mesma, pois acrescenta outras informações e impressões. Embora sua descrição sobre a rua tenha sido feita ao menos dez anos antes da realização da fotografia de Ferrez (Imagem 9), os personagens e os elementos desse espaço parecem estar bem próximos. Os cavalheiros brasileiros bem vestidos, de roupas escuras, podem ser vistos em alguns pontos da fotografia. Como aqueles localizados no extremo direito dessa, andando sobre a calçada, ou

---

<sup>6</sup> \* A fila de veículos bloqueados deve-se à situação anteriormente mencionada por Wells em que um carroceiro impede a passagem dos bondes à tração animal. James William Wells. *Op. cit.*, 43-44.

simplesmente parados conversando, como normalmente procediam os “negociantes, amanuenses ou comerciantes”, bloqueando o estreito passeio, numa evidente permanência de costume antigo, no qual o espaço não é público, é de quem o ocupa. Vêm-se também pessoas de vestes mais claras e soltas, trabalhadores e, provavelmente, estrangeiros. Estes, como são europeus e reconhecidos como tais, se preocupam em vestir-se adequadamente ao clima dos trópicos, ao invés de vestir-se à moda européia, como fazem os brasileiros. Um modo de trajar, cujo propósito era o de diferenciá-los das pessoas menos favorecidas e dos escravos e, principalmente, de ter uma aparência de europeu, de pessoa civilizada, moderna.

Ter a aparência de europeu compreendia o objetivo dos integrantes da “boa sociedade” carioca, fossem eles homens ou mulheres, já que tinham naquele a inspiração para seus modos de vestir, de portar-se e de comportar-se, principalmente em público. Explica-se, assim, o uso de tons escuros e roupas fechadas, impróprias para o clima tropical, mas, presumidamente, em conformidade com a moda européia. Um modo de vestir-se que lhes conferia distinção, não importando o desconforto que tais roupas impingiam aos adeptos dessa moda. Como afirma Frédéric Mauro:

*(...) Esse gosto pelo escuro, pelas roupas à européia, com camisas de colarinho engomado e punho rígido, ternos com colete, mesmo que sejam de alpaca leve ou de seda, estava ligado à vontade de diferenciar-se do escravo negro e até do índio, de guardar o selo da Europa, da civilização. Era a marca de um complexo de inferioridade inconfesso e inconfessável em relação ao europeu. Faz-se um esforço, aliás, para seguir as modas européias. É de bom tom vestir-se como em Paris ou em Londres (...).<sup>7</sup>*

Não por acaso, abrigando, desde 1808, a Corte Portuguesa e estabelecendo relações comerciais, antes proibidas, com outros países fora do domínio português, o Rio de Janeiro é cidade que passa a receber toda a sorte de produtos e gêneros importados, entre esses, artigos de vestuário, mobiliário, alimentos, principalmente de origem européia. Juntamente à família real vieram cerca de vinte mil pessoas acostumadas ao uso de produtos europeus até então inexistentes na colônia, introduzindo aqui o até então inusitado consumo nos trópicos. Intensifica-se o comércio e o crescimento da cidade, tornada sede do império português, além das atividades sociais até então praticamente inexistentes. Com efeito, como afirma Laura de Mello e Souza, “com a corte, por mais provinciana que se mostrasse quando comparada às

---

<sup>7</sup> Frédéric Mauro. *Op. cit.*, p. 41.

demais da Europa, vieram hábitos e costumes civilizatórios”.<sup>8</sup> Há que reconhecer que “a abertura dos portos contribuiu da mesma forma para que o Reino do Brasil (...) fosse aos poucos recebendo as modas e os usos da Europa”<sup>9</sup>. Modos, modas e usos que chegam ao país principalmente pela mão de comerciantes estrangeiros, notadamente, franceses e ingleses.

A circulação desses produtos e oferta de serviços e bens aumentou consideravelmente com a aprovação da Lei Euzébio de Queirós, em 1850, que aboliu o tráfico de escravos e viabilizou o redirecionamento de parte do capital investido na compra de cativos africanos para o comércio de importações. Um “afluxo de importados – bens de consumo e supérfluos – que transforma a vida social da corte e do Império em meados do século”<sup>10</sup>, uma vez que eram avidamente consumidos pelas elites a fim de se identificarem com “o selo da Europa, da civilização”. Era tal o consumo desses artigos pela “boa sociedade” que um folhetinista da época chega a comentar, em 1876: “Com efeito, tomae ao acaso um patricio nosso e examinae-o da cabeça aos pés: a sua roupa é francesa, o calçado inglez, o charuto hamburguez, o relógio genovez, o cavallo argentino, o chalet suisso e o kiosque chinez”.<sup>11</sup>

Descontado o exagero do autor, uma vez que nem todos os cariocas podiam adquirir produtos estrangeiros – com seus preços restritivos às pessoas de menores posses – sendo raras as famílias com “condições de importar um cavalo argentino ou dispor de um chalé suíço”<sup>12</sup>, não há dúvida que a oferta e consumo de produtos supérfluos aumentou visivelmente, bem como o significado de diferenciação social a quem a eles tinha acesso. Justamente porque “destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas”<sup>13</sup>, eles inspiravam desejos de consumo, atos desatinados de endividamento para adquirir o artigo cobiçado, interferindo, portanto, no cotidiano das pessoas de outras classes que também desejavam esses produtos. Fraques, chapéus, luvas, sapatos, vestidos, leques, cavalos, pianos, relógios de algibeira, jóias e objetos de prata e ouro, ou seja, bens de consumo duráveis e semiduráveis, e supérfluos de todos os tipos, interpelavam, em sua

---

<sup>8</sup> Laura de Mello e Souza. “Conclusão” In: NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. Org. Laura de Mello e Souza, Dir. Coleção Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, Vol. 1, p. 440.

<sup>9</sup> Laura de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 440.

<sup>10</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada...”. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>11</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11/07/1876. Apud. Delso Renault. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>12</sup> Delso Renault. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>13</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada...”. *Op. cit.*, p. 37.

materialidade e na simbologia que a revestia, ávidos consumidores/as, que os exibiam nos espaços de sociabilidade ampliados daquela sociedade. Incorporando novos hábitos, usos, tecnologias e costumes no cotidiano carioca, a cidade do Rio de Janeiro, espaço onde tais mudanças se processavam, assume a posição de “pólo civilizador da nação”.<sup>14</sup>

A circulação desses novos produtos e serviços nos espaços públicos e privados do Rio de Janeiro, ensejando comportamentos civilizados, inscrevia-se no processo de abertura à modernização pleiteada pelas elites do país. Uma europeização dos costumes que se deveu, especialmente, à sua apropriação pela elite urbana, letrada, bacharulesca, bem como pelos setores médios urbanos, engastados nos quadros do funcionalismo, do comércio, da carreira militar, dos serviços prestados por profissionais liberais, ampliados pelo crescimento da cidade, dos serviços e das indústrias.<sup>15</sup> Foi em grande parte nos quadros do funcionalismo que o governo imperial montou seu aparato funcional e burocrático, responsável pela administração pública e pela implementação de medidas visando à centralização do poder, ordenamento e controle do corpo social e modernização do país.

Gilberto Freyre, em suas reflexões sobre o processo de urbanização e modernização do século XIX, assinala uma tensão entre dois grupos: de um lado, pais e avós senhores de terras, conservadores, apegados a hábitos de outros tempos e a sua influência regional; de outro, seus filhos, netos e genros letrados, adeptos da burocracia estatal, defensores das leis, desenvolvendo um estilo de vida caracterizado pela rejeição daquele adotado pelos primeiros. Para esse autor,

*(...) É curioso constatar que as próprias gerações mais novas de filhos de senhores de engenho, os rapazes educados na Europa, na Bahia, em São Paulo, em Olinda, no Rio de Janeiro, foram-se tornando, em certo sentido, desertores de uma aristocracia cujo gênero de vida, cujo estilo de política, cuja moral, cujo sentido de justiça já não se conciliavam com seus gostos e estilos de bacharéis, médicos e doutores europeizados. Afrancesados, urbanizados e policiados.*

*O bacharel – magistrado, presidente de província, ministro, chefe de polícia – seria, na luta quase de morte entre a justiça imperial e a do “pater familias” rural, aliado do Governo contra o próprio Pai ou o próprio Avô. O médico, o desprestigiador da medicina caseira, que era um dos aspectos mais sedutores da autoridade como que matriarcal de sua mãe ou avó,*

---

<sup>14</sup> Luiz Felipe de Alencastro. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>15</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 41.

*senhora de engenho. Os dois, aliados da Cidade contra o Engenho. Da Praça contra a Roça. Do Estado contra a Família. (...)*<sup>16</sup>

Embora seja visível o confronto entre dois mundos, duas ordens, não se pode desconhecer que além de distanciamentos, havia também aproximações, coesão em torno de antigos interesses, permanência de velhas tradições. Como atenta Lavelle, o declínio do poder da aristocracia rural foi lento, pois, não obstante algumas resistências das gerações mais jovens, muitos costumes antigos mantiveram-se ou apenas tomaram outra forma. Estavam ainda de tal forma arraigados, que a adoção de usos e costumes europeus atingiu, continuando com a autora, inicialmente, apenas seu aspecto exterior. Isso porque os filhos e genros letrados dessa classe proprietária, ao ocuparem cargos na burocracia do Estado, serviam menos aos interesses desse e mais aos de duas famílias, preocupadas em manter ou promover sua inserção e participação nos círculos de poder, por meio dos quais obteriam favores e ascensão social.<sup>17</sup>

Patrícia Lavelle assinala, em estudo sobre imagens do indivíduo no Brasil oitocentista, que as modificações operadas na sociedade que se urbanizava não romperam o vínculo com o “ideário patriarcal, baseado numa lógica privatista em que a família ocupa um papel mais importante do que o Estado na administração do poder e da lei”<sup>18</sup>. Assistiu-se à organização de uma sociedade constituída por homens e mulheres marcados por uma aparência moderna, européia, mas impregnados ainda pela tradição da casa-grande, de relações patriarcais e/ou semipatriarcais. Assim, segundo a autora,

*(...) Poderíamos comparar um homem, um habitante da Corte no tempo de D. Pedro II, a uma casa cuja fachada, nova e bem cuidada, escondesse em seu interior os excessos e o desmazelo de outros tempos. Da sala de visitas para a rua: costumes civilizados, modas européias, novas idéias e valores que vêm reformular os antigos; dentro da casa, nas alcovas abafadas: a roupa folgada, os hábitos relaxados no contato com a escravaria, o despotismo de pai com os filhos e do marido para com a mulher. A fachada, no entanto, faz parte da casa e, neste sentido não é falsa. Entre a alcova e a porta da rua, entre a cozinha e a sala de visitas, existem corredores e portas que permitem o contato entre o interior e exterior, entre a aparência burguesa e os valores mais “íntimos” deste*

---

<sup>16</sup> Gilberto Freyre. *Sobrados e Mucambos. Decadência do Patriarcalismo Rural e Desenvolvimento Urbano*. Intérpretes do Brasil. Coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2ª edição, 2002, p. 737. (Biblioteca luso-brasileira; Série brasileira).

<sup>17</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 60 - 62.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

*indivíduo. Desta forma, o homem que sai à rua com seu charuto e sua bengala, sua roupa preta e seu chapéu, leva consigo alguma coisa da casa, assim como traz para dentro dela algo da rua. (...)*<sup>19</sup>

Nessa ótica, a referência que faz Wells ao “talhe” “fino e frágil” e a “tez” “decididamente ‘biliar’” dos “cavalheiros brasileiros” não pode ser lida ao pé da letra. Resulta do cuidado com a aparência, do esforço em aparentar um “ócio elegante” que os distinguiria dos homens livres e trabalhadores obrigados a trabalhar debaixo do sol quente, queimando suas peles. Mas é, sobretudo, uma “negação estetizante”<sup>20</sup> dos hábitos atrasados da casa patriarcal e não uma ruptura radical com esta, na “construção da individualidade e em suas relações com o mundo”<sup>21</sup>. Enfim, consistia apenas num “verniz burguês” que “funciona como negação da realidade colonial”<sup>22</sup>, com “novas formas para os padrões antigos”.<sup>23</sup>

No costume introduzido de, pelo jogo da aparência, exercitar a “negação da realidade colonial”, cujo cotidiano encontrava-se atravessado pelo trabalho cativo, pelo preconceito racial e pelo trabalho braçal, residia o cuidado com a cor da pele, traduzido no aspecto doentio percebido por Wells na fisionomia dos homens da “boa sociedade” carioca e brasileira. Significativamente, também Frédéric Mauro ressalta que “já foi escrito que o homem, no Brasil rural e patriarcal, era ‘uma mulher a cavalo’. Quase o mesmo ar débil que a mulher, enfraquecido, como ela, pela inércia de uma vida lânguida, mas colocado em uma posição privilegiada, de domínio e mando”.<sup>24</sup> Recorria-se a essa aparência doentia, débil, “biliar”, para produzir o efeito esperado, de um “ócio elegante” próprio das classes aristocráticas. É modo de ser que se prolonga pelo oitocentos, haja vista que não passou despercebido a Wells, que aqui esteve na segunda metade do século XIX:

*(...) Não podemos deixar de notar, frescos como chegamos da Europa, as muitas cútis pálidas e amareladas, e as compleições delicadas de muitos indivíduos das classes mais abastadas que encontramos; o autor de uma obra sobre o Brasil comparou-os aos residentes de uma casa de lazarentos, passando então a vituperar longamente o clima deletério. (...)*<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 57.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>24</sup> Frédéric Mauro. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>25</sup> James William Wells. *Op. cit.*, p. 54.

Descrições desse tipo foram tão recorrentes que sugerem uma estetização da doença e da morte como traço comum no oitocentos entre as elites, principalmente urbanas, como assim considerou a já referida Lavelle. Uma estetização criada nessa recusa à realidade colonial, na rejeição às práticas de uma sociedade vincada pela escravidão e pelo poder patriarcal.<sup>26</sup> As visitas cada vez mais comuns ao médico, assim como o maior consumo de remédios, inserem-se nesse contexto, no qual a figura do doutor passou a ganhar espaço entre as famílias. Mas o discurso médico desse período desautorizava não só os antigos hábitos alimentares e higiênicos, classificados com “atrasados”, mas também aqueles importados que se mostravam inadequados às condições brasileiras, como o trajar-se segundo as modas da Europa com vestes quentes e incômodas. Esses seriam os causadores, conforme o juízo desses profissionais, de muitos dos males que atingiam essas classes à época. Orientações normalmente desconsideradas pelos homens e mulheres de posses empenhados em construir uma aparência frágil, delicada, desatrelada da idéia de trabalho no campo, da exposição ao sol. Uma aparência, portanto, significada como superior, já que, é refinada, urbana e moderna. Assim, continuando com aquela autora,

*(...) O cuidado com a saúde, transformado em estetização da doença, participa da representação de um modo de vida elegante e refinado, bem como a preocupação com a aparência do corpo e a adoção das novas modas e maneiras. (...) A exaltação da debilidade do corpo senhoril visa ao contraste com o vigor e a força do corpo escravo, especializado no trabalho, delineando-se, assim, um ideal aristocrático – e não burguês – de indivíduo, forjado para o ócio elegante e capaz apenas de negar, horrorizado, a grosseira realidade que o cerca. (...)*<sup>27</sup>

As imagens que compõem a “representação de um modo de vida elegante e refinado” podem ser percebidas nas fotografias dessa “boa sociedade” carioca oitocentista, particularmente naquelas que a retratam no ambiente dos estúdios. Nestes, mais do que em qualquer outro lugar, a inspiração nos modos e maneiras européias se fazia evidente. O traço homogeneizador das fotografias da época indica que as pessoas fotografadas seguiam um padrão dado pelo fotógrafo, que, assim, não apenas as retratava, mas, sobretudo, ensinava como deviam ser retratadas, representadas. Daí elas se vestirem de forma padronizada, fazerem os mesmos gestos, poses e apresentarem feições pré-determinadas. O próprio estúdio possuía objetos, artifícios e cenários com o

<sup>26</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 83 - 90.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 88.

fim de compor a cena desejada, em conformidade com as normas desse tipo de registro e, claro, de modo a atender aos anseios dos clientes que, interpelados por imagens fotográficas semelhantes, também queriam ver-se representados sob tal padrão estético.

Pouco importava se o simulacro produzido tinha ares de probabilidade ou não, se colunas de mármore ou de pedra erguiam-se sobre um tapete, se os ateliês, “com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono”<sup>28</sup>, mantivessem relação de verossimilhança com o real. O que importava era o efeito, isto é, criar uma imagem de si que remetesse à civilização, portanto, à Europa. Cabia ao fotógrafo torná-la possível, produzindo, assim, um padrão que, segundo Pedro Karp Vasquez, acabou por se tornar internacional. Tal homogeneização explicita-se na semelhança das fotografias do período, visto que dificilmente se diferencia um exemplar produzido no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife ou Porto Alegre, daqueles tirados bem longe daqui, em Paris, Londres, Roma, Nova York ou Viena.<sup>29</sup> Essa padronização, conforme aquele autor, ocorria por uma razão comercial e também estética, uma vez que,

*(...) o retrato fotográfico praticado no Brasil durante o século XIX não conseguiu escapar das rígidas convenções que regiam o gênero em todo o mundo. Dos primeiros retratos em daguerreotipia na década de 1840 às cartes-de-visite, que constituíram a parte mais substantiva da produção desde a década de 1860 até o advento do século XX, o que impera é o retrato comercial padronizado, obediente às normas do gênero definidas em grande parte pelo próprio inventor do formato carte-de-visite, o francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) (...).*<sup>30</sup>

O certo é que, de uma forma ou de outra, a observação desses cânones atendia aos anseios dos cariocas de se verem representados, via dispositivo tecnológico, o que transformou esse “salão de pose”<sup>31</sup> em lugar obrigatório para quem intencionava retratar a si mesmo e, acima de tudo, ser visto como alguém sintonizado com as novas modas e novidades do mundo moderno. Convertia-se, principalmente, em lugar que tinha o poder de educar o olhar, de ensinar como o brasileiro, o carioca, devia ser retratado, representado, para ser identificado como pessoa moderna, abonada, civilizada. O efeito dessa pedagogização e normalização mereceu de Pedro Karp Vasquez a denominação de “esperanto fotográfico”, ao interpretar a fotografia como uma poderosa linguagem

---

<sup>28</sup> Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>29</sup> Pedro Karp Vasquez. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX... Op. cit.*, p. 25.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 36.

que codificava, classificava e uniformizava os elementos do real, fixando-os e significando-os na imagem produzida. Segundo aquele autor, há razões técnicas para a ocorrência desse fenômeno, dentre elas,

*(...) o emprego do mesmo tipo de câmera, de iluminação, de negativo (de colódio úmido), de papel fotográfico (albuminado) montado sobre o mesmo suporte (os cartões no formato carte-de-visite ou carte-cabinet), de fundos pintados e demais ornamentos e acessórios de estúdio –, mas existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira idealizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero. Com efeito, o fotógrafo comercial oitocentista compartilhava em todo o mundo a idêntica linguagem visual, o mesmo “esperanto fotográfico”(...).<sup>32</sup>*

Interpelados, assim, pela “idêntica linguagem visual” dos fotógrafos, os cariocas compartilhavam do “esperanto fotográfico” criado com cenários, poses, atitudes, câmeras, iluminação, papel, ornamentos e acessórios comuns. Nesse compartilhamento, as evidências das ressemantizações operadas com a fusão do novo e do antigo, traduzidas no retrato do indivíduo e/ou casal cuja posse remete à imagem do “ócio elegante” da aristocracia, enquanto a produzida pela indumentária remeta à da “abonada burguesia francesa”, da riqueza conquistada pelo trabalho diligente.

Engenhosamente, na “preocupação com a aparência do corpo”, traduzida na “adoção de novas modas e maneiras”<sup>33</sup>, a apropriação criativa da imagem da “abonada burguesia francesa”<sup>34</sup> ressemantizada no “ideal aristocrático – e não burguês – de indivíduo”<sup>35</sup>, desenhava os corpos educados/forjados para o “ócio elegante”, característico da aristocracia. Nesse sentido, não nos parece exagerado perceber, da mesma forma, nessa fusão/mistura de valores, modas, maneiras e significações, constitutivas daqueles retratados, uma espécie de “esperanto corporal”, construído também pelo “esperanto fotográfico” a que se refere Vasquez.

Trata-se de operação em que tanto fotógrafo como fotografado participavam da “encenação”, sabiam estar em meio a um jogo de encenação no qual o resultado criava a ilusão de retratar fielmente a realidade e não fielmente retratá-la. Nas fotografias a seguir (Imagens 10 a 19) ficam evidentes os efeitos dessa construção, pela qual os retratados distinguem-se socialmente por meio de suas roupas, gestos, posturas, enfim,

---

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*. Grifos do autor.

<sup>33</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 88.

<sup>34</sup> Pedro Karp Vasquez. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX... Op. cit.*, p. 25.

<sup>35</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 88.

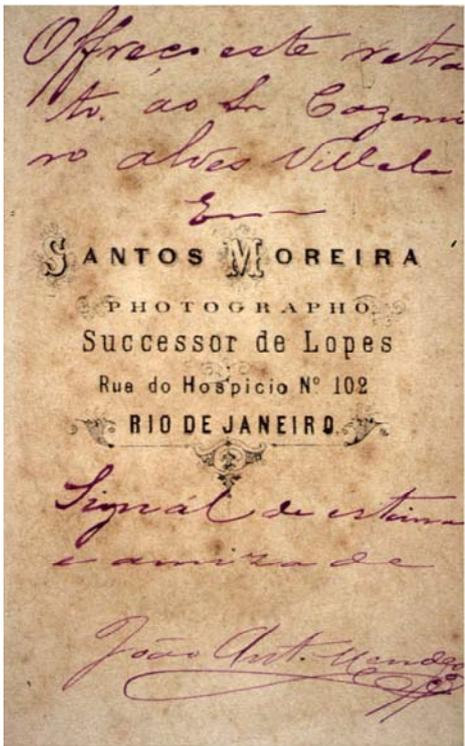
pelos seus corpos produzidos segundo aquele “esperanto corporal” e “fotográfico” que os inspiraram. Com algumas pequenas variações de cenários e enquadramentos, as imagens mantêm as mesmas características de posturas contidas, vestes bem cuidadas, sobriedade nas feições e poses, corpos bem cuidados, urbanos e “civilizados”. Os dois conjuntos de fotografias podem ser divididos em dois gêneros: “bustos”, retratando as pessoas de meio corpo, até a cintura, e retratos “de corpo inteiro”, que guardam maior número de elementos, como cenários, apoios e objetos decorativos, centrados no objetivo comum de produzir aqueles efeitos imagéticos.

Analisando e cotejando essas dez imagens – não importando as diferentes décadas do século XIX (de 1850 a 1890) – vemos a constância de roupas escuras, “colarinhos brancos altos”, coletes “devidamente ornamentados com elaboradas correntes de relógio de ouro”, algumas cartolas e chapéus, gravatas similares e talhes aparentemente finos, tal como as descrições feitas pelos viajantes estrangeiros do período. Uma sobriedade nos trajes que segue a tendência no modo de vestir percebida durante a segunda metade do dezenove, e assinalada por Ana Maria Mauad, composta por “terno escuro, acompanhado de gravata-borboleta fina, colete preto, camisa branca e a corrente do relógio de bolso”.<sup>36</sup>

Trata-se de indumentária masculina que, paradoxalmente, ao invés de distinguir, dilui distâncias sociais, uma vez que inclui desde pessoas anônimas até o Imperador D. Pedro II, todos confundidos em meio a essa homogeneidade no modo de trajar-se. O então Imperador do Brasil, que aparece em duas das fotografias reproduzidas (Imagem 11 e 17), é imagem que se mistura facilmente às outras pessoas retratadas, distinguindo-se apenas na primeira dessas (Imagem 11) por portar uma espécie de condecoração na altura de seu peito esquerdo. O esforço em produzir uma imagem pública do Imperador, como sublinha Lilia Schwarcz, incluiu apresentá-lo como pessoa comum, como um bom, esclarecido e laborioso burguês. Aqui a inversão desse jogo de encenação é também engenhosa: aquele que de fato inscreve-se no mundo como integrante da aristocracia, busca, na imagem invertida, aparentar-se um burguês.

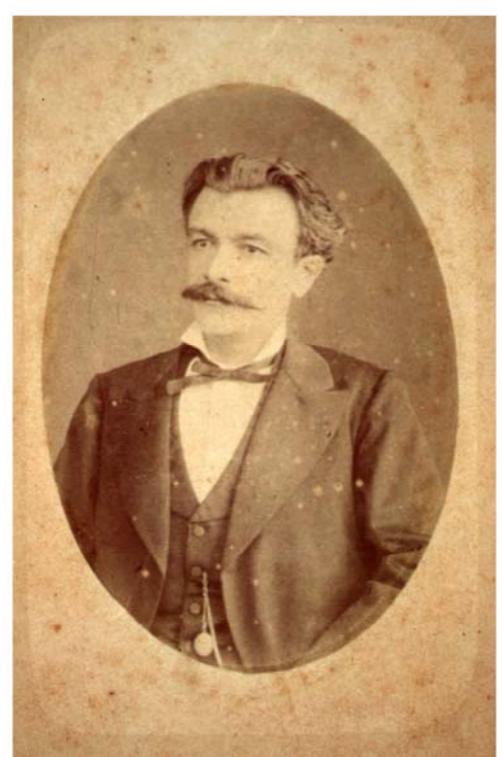
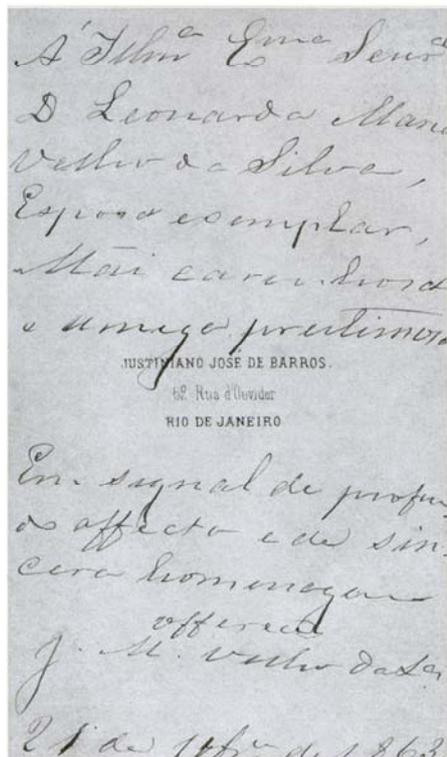
---

<sup>36</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 228.



10. MANOEL DE SOUZA SANTOS MOREIRA, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato João Ant. Mendes acompanhado de seu verso com dedicatória, s.d. Rio de Janeiro. Lê-se no verso: “Offereço este retrato ao Sr Cazimiro(?) Alves Villela em signal de estima e amizade de João Ant. Mendes”.

11. MARC FERREZ, Albúmen, *carte de visite*. Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de D. Pedro II, imperador do Brasil, c. 1875. Rio de Janeiro.



12. JUSTINIANO JOSÉ DE BARROS. Coleção G. Ermakoff. Retrato de José Maria Velho da Silva acompanhado de seu verso com dedicatória, c. 1863. Rio de Janeiro. Lê-se no verso: “À Ilmª(?) Emª(?) Senrª(?) D. Leonarda Maria Velho da Silva, Esposa exemplar, Mãe carinhosa e amiga prestimosa. Em signal de profundo affecto e sincera homenagem offereço, J. M. Velho da S.(?). 21 de (?) de 1863.”

13. LOPES, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de homem não identificado, c. 1878. Rio de Janeiro.



14. MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO, *carte de visite*. Coleção Ruy Azevedo. Retrato de jovem não identificado, c. 1883. São Paulo.



15. JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de homem não identificado, s.d. Rio de Janeiro.



16. CARNEIRO & GASPAR, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de rapaz não identificado, s.d. Rio de Janeiro.



17. KLUMB, Albúmen, 8,7 x 5,4 cm. Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança. Retrato de D. Pedro II, c. 1855. Rio de Janeiro.



18. LOPES, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de dois homens não identificados, s.d. Rio de Janeiro.



19. MANOEL DE SOUZA SANTOS MOREIRA, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de rapaz não identificado, c. 1890. Rio de Janeiro.

Com efeito, D. Pedro II, no decorrer da segunda metade do século, se apresenta, em seus modos e maneiras, como um “monarca cidadão”, inspirando-se no exemplo de Luís Filipe de Orléans, monarca francês e seu contraparente que procurara se “aproximar dos cidadãos” despojando-se das vestes reais.<sup>37</sup> Da mesma forma, D. Pedro II dissimulava sua condição nobiliárquica e seu título de imperador, andando pelas ruas do Rio de Janeiro à paisana, confundindo-se com seus súditos ou políticos à sua volta que, como ele, usavam casaca e cartola. Imagem produzida e também, ao mesmo tempo, produtora de um corpo educado segundo o “esperanto fotográfico”, que remete muito mais a “uma ‘democracia coroada’ do que uma realeza”.<sup>38</sup> É natural que, ao estabelecer a família real como exemplo, as fotografias operassem não apenas no sentido de “figurá-la”, mas, mais do que isso, de ensinar como figurá-la, de modo a “modelar” a conduta das demais famílias da sociedade brasileira, especialmente, as da elite carioca. O imperador, ao se despojar dos símbolos majestáticos, interpelava os súditos a imitá-lo, a estabelecer um sentimento de pertencimento à ordem monárquica, de integrar essa “democracia coroada”.

Gilberto Freyre refere-se ao enegrecimento da paisagem urbana brasileira, coloração que foi reforçada com os costumes de D. Pedro II, particularmente seu modo de vestir à européia:

*(...) A sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente; fizeram do vestuário, nas cidades do Império, quase um luto fechado. Esse período de europeização da nossa paisagem pelo preto e pelo cinzento – cores civilizadas, urbanas, burguesas, em oposição às rústicas, às orientais, às africanas, às plebéias – começou com D. João VI; mas acentuou-se com Dom Pedro II. O segundo imperador do Brasil, ainda menino de quinze anos, já vestia e pensava como velho; aos vinte e poucos era o monarca “mais triste do mundo”, na opinião de um viajante europeu. Parece que só se sentia bem dentro de seu “croisé” e de sua cartola preta; e mal, ridículo, desajeitado, sob o papo de tucano, o manto de rei, a coroa de imperador. Só se sentia bem – vestido à européia; e de acordo com a civilização nova da Europa: a industrial, a inglesa, a francesa, a cinzenta, a que acabaria pedindo pela boca de Verlaine – uma de suas vítimas, aliás – “pas de couleur; rien que la nuance”. Com a civilização gótica e a militar, com a católica e eclesiástica, as afinidades de Dom Pedro II eram vagas. Não gostava nem de montar a cavalo: era o tipo do europeu de cidade. (...)*<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, p. 320-323.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>39</sup> Gilberto Freyre. *Op. cit.*, p. 989 e 990.

Se tal europeização tem maior visibilidade com a vinda de D. João VI, com seu neto, Pedro II, é que a face urbana desse processo se afirma como paradigma civilizatório. Embora Freyre ressalte que o Imperador só se sentia bem-vestido à européia, não há como ignorar os efeitos políticos buscados com a produção dessa imagem pública: disseminar a monarquia, torná-la legítima perante a sociedade que era formada por plebeus. Daí o uso das imagens burguesas e imperiais de um monarca nos trópicos e também legítimo integrante de uma dinastia européia, condição e posição que ele ora dissimula, com a indumentária burguesa, ora ostenta, no exercício do poder moderador imperial.

De fato, os tons escuros e cinzentos proliferam nas fotografias de estúdio da segunda metade do século XIX. Cores “civilizadas, urbanas, burguesas” usadas em lugar das “rústicas”, “orientais”, “africanas” e “plebéias” que evocavam a antiga posição de colônia e o regime escravista ainda em vigência, realidade que causava constrangimento perante os europeus. Convinha, pois, adotar por completo a roupagem européia, como seus sinais visíveis de progresso, polidez e urbanidade, traduzidos no enegrecimento de nossa paisagem, bem como no ocultamento da sua exuberante coloração tropical, que incluía a cor negra dos escravos, com sentido diferente, é claro, das mesmas cores preta e cinzenta européias, representativas dessa cultura. Uma indumentária urbana foi aos poucos substituindo aquela adotada até a chegada da família real que, segundo Maria do Carmo Teixeira Rainho, beirava a negligência.<sup>40</sup> Se no caso da vestimenta masculina a tendência na Europa foi a simplificação, o abandono das roupas muito elaboradas chegando ao “ascetismo da roupa moderna”<sup>41</sup>, no Brasil, pode-se dizer que a preocupação com a aparência, para ambos os sexos, ganhou visibilidade pública a partir do dezenove. O uso das roupas importadas significou, tanto para brasileiros como para brasileiras, a inserção na ordem civilizada, a recusa em se apresentar como rústico, inculto, atrasado, a negação da realidade colonial.

Retornando às quatro primeiras fotografias de estúdio (Imagens de 10 a 13) produzidas nas décadas de 1860 e 1870, observa-se a grande semelhança entre os trajes. Um traço que se deve muito menos ao conservadorismo dos brasileiros no que tange à moda e mais ao padrão adotado pelos estúdios, sintonizado com a referência européia

---

<sup>40</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília-DF: EDUNB, 2002, p. 49.

<sup>41</sup> Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 60.

que tendeu a cristalizar a roupa masculina em um uniforme.<sup>42</sup> Estão lá, exatamente como assinalou Mauad, os ternos, coletes, camisas, gravatas, correntes de relógios<sup>43</sup>, revelando a preocupação dos retratados em destacar-se socialmente, representando-se e deixando-se representar conforme aquele modelo paradigmático, do Imperador D. Pedro II. Para tanto, mostrava-se necessário seguir a chamada “moda”, definidora dos modos certos de se vestir, de se apresentar e de se portar em sociedade. Adequar-se à moda, significava, à época, estar de acordo com as regras da “boa sociedade”, o que incluía ter uma aparência distinta, igual à de seus pares das elites e diferenciada daquela dos demais estratos. Fica clara, pois, a intenção dos homens retratados nas fotografias 10, 12 e 13, em representarem-se como pessoas de bom gosto e, dessa forma, serem reconhecidos como tais pelos seus pares de diferenciados daqueles que não pertenciam ao seu círculo social.

Nesse jogo de imagens, chama a atenção a fotografia de um mulato, José Maria Velho da Silva (Imagem 12), na qual é visível seu propósito em apresentar-se como branco, aparência que possibilitaria afastar de si a conotação negativa normalmente vinculada à cor negra ou mestiça. O esmero de suas roupas, a barba bem cuidada, o cabelo partido de lado indicam uma pessoa possivelmente de posses. Supõe, ainda, tratar-se de indivíduo instruído e de certa posição, haja vista a dedicatória no verso da fotografia, bem como a condecoração que faz questão de exibir do lado esquerdo do terno. Todos esses sinais são indícios de que se trata de pessoa livre, com posses, condição e posição sociais que faz questão de dar visibilidade ao encomendar seu retrato. Assim, com o auxílio do fotógrafo, José Maria, embora mulato, constrói uma imagem de si próxima daquelas produzidas por brancos ilustres, como D. Pedro II (Imagem 11), e, às vezes, nem tanto, como a de João Ant. Mendes (Imagem 10, provavelmente Ant. de Antônio) e a de um homem que, apesar de não identificado, expressa distinção (Imagem 13).

Embora casado e pai, como indica sua dedicatória, um homem de família investida da respeitabilidade requerida naquela sociedade na qual as relações familiares possuíam grande valor, José Maria Velho da Silva não conseguiu, porém, imprimir a seu olhar a mesma altivez percebida nos demais. Seria, talvez, a consciência de si, de

---

<sup>42</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit*, p. 64.

<sup>43</sup> O recurso à ampliação das imagens, facilitado com a tecnologia da digitalização, permitiu a observação de detalhes como a gravata borboleta fina e a corrente do relógio pouco visíveis na Imagem 12, estando a primeira meio escondida embaixo da gola da camisa e a segunda presa bem abaixo no colete.

que a cor de sua pele permanecia um real obstáculo à almejada ascensão, a uma posição superior entre superiores? Característica de muitas dessas fotos, a centralização no busto, influência da estatuária, tão em voga na segunda metade do século XIX, confere a essas imagens uma “representação de poder própria às estátuas de grandes homens nas praças públicas”.<sup>44</sup> O que acrescenta à imagem moderna construída nas quatro fotografias mais um elemento que reforça a distinção social ou a aparência desta: o poder advindo da posição social. O retrato de José Maria, contudo, perde um pouco dessa significação em virtude da impressão de insegurança transmitida pelo seu olhar, que não enfrenta algo ou a câmera, mas que escapa, que foge.

Postura um pouco mais segura pode ser percebida na pose do jovem mulato da fotografia de Militão Augusto de Azevedo (Imagem 14). Segurança e altivez creditados, provavelmente, à sua pouca idade e à arrogância e coragem que geralmente cercam a juventude, como também à possibilidade de enfrentar mais de frente o preconceito de cor, ou pela posição política adotada de expor-se publicamente, de mostrar com orgulho sua identidade étnica/social, naquele contexto em que a questão da abolição da escravatura mostrava sinais inequívocos de que não podia mais ser adiada e tinha seus combativos defensores. Assim, não nos parece exagero de interpretação supor que, além de livre – condição atestada pelos sapatos que usa, os pés descalços eram marca dos escravos –, o altivo jovem já tivesse nascido sem os grilhões, filho de mãe liberta e mesmo, de mãe livre e de algum pai poderoso. Embora se trate de fotografia de estúdio de São Paulo, na falta de um exemplar do Rio de Janeiro como esse, o uso dessa imagem justifica-se tanto pelas ressonâncias do padrão fotográfico da época, como, principalmente, em razão da proximidade do mercado fotográfico de São Paulo ao da capital. Com efeito, no sentido de distância como da qualidade da foto, observa-se a ocorrência de um padrão estético de produção, um compartilhamento do “esperanto fotográfico”.

Acrescente-se, ainda, o fato de que muitos profissionais possuíam estabelecimentos fotográficos tanto no Rio como em São Paulo, ou mesmo em outros centros, como Recife, Salvador, Fortaleza e, ainda, Paris.<sup>45</sup> O próprio Militão Augusto de Azevedo, iniciara-se na fotografia no estabelecimento de Joaquim Feliciano Alves Carneiro, sócio de Gaspar Antônio da Silva Guimarães, fundado no Rio de Janeiro, com

---

<sup>44</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 226.

<sup>45</sup> Sobre os fotógrafos que atuavam em duas ou mais cidades brasileiras ver: Boris Kossoy. *Op. cit.*

filial em São Paulo desde a década de 1860.<sup>46</sup> Esta casa fotográfica passaria para o controle de Militão a partir de 1875, conforme comunicação por ele feita às praças de São Paulo e do Rio de Janeiro de tê-la assumido “como representante dos direitos do falecido socio Gaspar Antonio da Silva Guimarães”.<sup>47</sup>

Além disso, devia ser prática comum entre paulistas e cariocas contratar os serviços de fotógrafos durante suas estadias na outra cidade.<sup>48</sup> Como assinala Vasquez, no que concerne aos serviços fotográficos, a capital, “além da clientela fixa local, também se beneficiava do fluxo constante de visitantes de outras províncias que vinham tratar de seus negócios na Corte.”<sup>49</sup> Tal fluxo aponta para a abrangência dos efeitos da fotografia na produção de imagens e de sentidos, pois, embora de locais diferentes, o padrão estético permanece o mesmo, bem como sua função pedagógica, de produzir modelos de conduta, de modos de ser e viver em sociedade.

O conjunto de fotografias, enumeradas de 14 a 19, difere do formado pelas imagens 10 a 13, uma vez que naquelas há o enquadramento do corpo inteiro dos retratados. Trata-se de artifício que permitia a valorização de outras características das pessoas em cena, com a inclusão de roupas, acessórios e poses do corpo inteiro, bem como de elementos que compunham o cenário criado para produzir a imagem de corpos construídos segundo “idêntica linguagem visual” – o retrato de pessoas, pobres ou ricas, enquadradas no mesmo “esperanto fotográfico”. Com efeito, com exceção da fotografia de D. Pedro II (Imagem 17), realizada no Palácio São Cristóvão, as demais têm como fundo os cenários dos estúdios, mantendo, todas, aspectos mais ou menos análogos, com paredes ornadas, motivos de natureza e apoios para os braços. Estes últimos, presentes em cada uma das fotografias analisadas, parecem ser indispensáveis à pose “de pé”. Apoiar o braço em colunas, balaustradas, móveis caros e cheios de detalhes ou, ainda, em um tronco rústico, era provavelmente exigência para minimizar a demora do processo sem comprometer a pose ensaiada segundo o padrão fotográfico da época.

---

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 66 – 71.

<sup>47</sup> Correio Paulistano, 28 de nov., 1875, p.3. Apud. Boris Kossoy. *Idem, ibidem*, p. 67.

<sup>48</sup> A pesquisa no acervo fotográfico da Casa de Rui Barbosa permitiu o contato com fotografias realizadas em estúdios do Rio de Janeiro, mas com dedicatórias assinadas em São Paulo, o que aponta para esse costume de contratar os serviços de um fotógrafo quando em estadia em outra cidade. Fotografias reproduzidas na obra *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues*, de deputados, comerciantes, militares e fazendeiros de outras províncias, que se faziam retratar em estúdios da Corte, reforçam tal teoria. Logo, retratar-se por um dos fotógrafos da capital talvez representasse, para pessoas de outras cidades, uma espécie de distinção ou moda. Gilberto Freyre, Fernando Ponce de Leon & Pedro Vasquez. *Op. cit.*

<sup>49</sup> Pedro Karp Vasquez. *A fotografia no Império... Op. cit.*, p. 26.

Assim, os apoios, os fundos, os objetos decorativos enquadrados também tinham o poder de conferir às pessoas retratadas a imagem e o sentido de posses, de polidez, de bom gosto, de uma “aparência burguesa”, sem descartar, contudo, o “tom” aristocrático.

A produção da imagem torna-se, como se vê, um pouco mais complexa que nas quatro primeiras fotografias de estúdio restritas ao busto do retratado. Nessa complexidade, tem-se a possibilidade de estabelecer algumas distinções que as imagens apenas do busto/meio corpo inviabilizam. Assim, não obstante o padrão referente, com o cenário, a pose mais elaborada, o elemento de apoio para um braço, o uso de outro símbolo distintivo na mão oposta – como uma bengala ou cartola – e uma perna cruzada à frente da outra (Imagens 14 e 15), algumas distinções são perceptíveis. Uma delas, presente na indumentária cuidadosamente escolhida para o momento de eternização de suas imagens, aponta para diferentes posições sociais. Nesse sentido, enquadram-se os dois jovens retratados nas fotos 15 e 16, que, ao que tudo indica, pertenciam ao mesmo nível social, possivelmente dos setores abastados da sociedade. Já a indumentária usada pelos jovens das fotos 18 e 19, bem como suas poses mais retraídas, sugerem tratar-se de componentes dos setores médios ou inferiores da sociedade carioca, provavelmente funcionários públicos, empregados do comércio ou, no caso do retratado na Imagem 19, um jovem aluno de uma escola militar.

Representar-se por meio da nova tecnologia, de apreensão da luz, compreendia participar do jogo de encenação, em razão da possibilidade de ilusão criada, do efeito mágico de produzir a melhor imagem possível de si com o intuito de fazê-la circular em sociedade. Ia-se, pois, ao ateliê fotográfico para ser retratado com a melhor aparência: colocava-se as melhores roupas, reunia-se objetos que valorizassem ou simulassem atributos aos seus portadores e pessoas à sua volta e, com o auxílio do fotógrafo, compunha-se a imagem buscada, uma representação de como as pessoas se viam e de como gostariam de ser vistas. Ou seja, a fotografia era o artefato fantástico e pedagógico que retratava, figurava as pessoas, ao mesmo tempo que ensinava como elas deveriam ser figuradas, retratadas. Não por acaso, desde seus primórdios, no daguerreótipo, “já se evidenciava o cuidado de criar uma representação que fornecesse ao cliente a ilusão da realidade embelezada”.<sup>50</sup> Nessa ilusão, havia o funcionamento do dispositivo pedagógico, ao mostrar como o retratado, como a tal “realidade” deveria ser vista, ao negar alguns elementos e acolher outros. O uso desses artifícios justificava-se em uma

---

<sup>50</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit* , p. 193.

sociedade que buscava modernizar-se, que ansiava por ser vista como moderna, urbana e civilizada, desatrelada da imagem de inculta, atrasada e acanhada.

A homogeneização de condutas segundo o padrão civilizado incluía a prática introduzida pela tecnologia, de deixar-se fotografar como cidadão polido, urbano, bem vestido, com modos e maneiras das classes mais altas da sociedade. Como atenta Gilda de Mello Souza, em sua análise sobre a moda no século XIX, retratada nas fotografias do período:

*(...) “isso significa que cada um, em vez de se propor por modelo único o padrão, o chefe, os decanos de sua família profissional, lança os olhos em volta de si e procura copiar os membros de outras carreiras”. Procura imitar os padrões das classes mais altas, pois são elas que determinam o esquema de vida da comunidade. Ora, neste impulso de identificação das classes a vestimenta talvez seja o sinal mais eficaz, de influência direta sobre o próximo: “A vantagem que o gasto com a roupa apresenta sobre os outros métodos é que a vestimenta está sempre em evidência e oferece, à primeira vista, a todos os observadores, uma indicação de nosso padrão pecuniário” – observa Veblen. (...)*<sup>51</sup>

Desse modo, como revelam as fotografias analisadas, o investimento na moda, nas roupas, cumpre algumas funções sociais, dentre essas, a de indicar o “padrão pecuniário”, ou de um suposto e pretendido padrão. Significativamente, os cariocas passaram a investir em roupas e acessórios em voga, conforme a moda européia, com o avanço da modernização da sociedade, principalmente, com a ampliação dos espaços de circulação, dos serviços e da convivência entre os sexos. Assim, o desejo em ver e ser visto incluiu o de ser fotografado, de ter sua imagem produzida e materializada em retratos de estúdio, com a melhor aparência possível. As pessoas fotografadas nos já referidos exemplares de estúdio (Imagens de 10 a 19) usavam, provavelmente, seus adereços mais refinados, procurando evidenciá-los, com o intuito de destacar suas posses, seu “padrão pecuniário”. Ou mesmo, de criar a ilusão desse pretensado padrão, possibilidade que a homogeneização estética dos estúdios viabilizava graças à “idêntica linguagem visual”. Conforme assinala Miriam Moreira Leite:

*(...) E ainda que o aspecto físico dos imigrantes não fosse semelhante, o vestuário para ser retratado torna difícil distinguir as camadas sociais, pois a roupa de “ver a Deus” na fotografia em preto-e-branco dá ares de nobreza à filha do moleiro russo e dignidade de príncipe ao casal de marceneiros alemães. O hábito faz o monge. (...) Quando*

---

<sup>51</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 124 e 125.

*tiradas no estúdio fotográfico, o fotógrafo provê o cenário de sala próspera, com cadeiras, colunas e parapeitos iluminados por clarabóia.(...) <sup>52</sup>*

Parece-nos, todavia, que em situações diversas, a imagem revela a disparidade social estampada nos sinais exteriores. Se dificilmente percebemos diferença entre a indumentária dos homens das fotografias de meio corpo (Imagens de 10 a 13), mesmo assim, ainda é possível estabelecer distinções entre eles pela cor da pele ou pela reconhecida condição de imperador. Nas fotografias de corpo inteiro (Imagens de 14 a 19), guardando-se a similaridade geral dada pelo padrão do estúdio, do vestuário e adereços, o esmero do visual mais pronunciado de uns, bem como a naturalidade e familiaridade como usam os trajes e fazem a pose, sugerem uma distinção de “padrão pecuniário”, de diferenciação social de classe. Não há como deixar de reconhecer que a moda funciona, ao mesmo tempo, como instrumento de aproximação, nivelamento, ao permitir a grupos próximos na escala social confundirem-se na uniformidade das vestes, copiando aqueles imediatamente acima de si;<sup>53</sup> e também como mecanismo de distanciamento, de divisão, de hierarquização entre classes e intra-classe. Segundo a referida Gilda de Mello e Souza:

*(...) a qualquer momento, lançando os olhos à nossa volta, somos surpreendidos pelo todo heterogêneo que é sociedade. De um canto de rua, vendo a multidão passar, podemos contrapor na corrente humana, que foge apressada, a diversidade de rostos, de falas, de ritmos de andar, de corpos e de roupas. As diferenças que captamos são o reflexo de profundos contrastes de tipo de vida, de nível social, de profissão, que os anos cristalizaram, impondo aos indivíduos como uma máscara. Elas fazem com que à primeira vista separemos não só o operário do burguês, como dentro de uma mesma classe o escritor do magistrado, o comerciante do fazendeiro, o professor do industrial. (...) <sup>54</sup>*

Se a “máscara” de uma homogeneidade social e cultural produzida pelos estúdios fotográficos integra-se ao cotidiano daquela sociedade, onde a aparência era um dos efeitos daquela encenação, todavia, no duro jogo de uma realidade social atravessada por distinções de classe, raça e gênero, a heterogeneidade se exterioriza pelas ruas da cidade, escritórios, lojas e famílias. Recusar tal diferenciação inclui participar do jogo fotográfico; reafirmá-la demanda o cuidado com o corpo, com a cor

---

<sup>52</sup> Miriam Moreira Leite. *Op. cit.*, p.137. Grifo do autor.

<sup>53</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.

da pele, com o corte dos cabelos, com o traje, todo um ritual cotidiano que contrapõe e une pessoas, tendo na moda um de seus apoios e essa, por sua vez, na “boa sociedade”, sua maior entusiasta. Um modo de vida que não deixa de inspirar as pessoas de outros estratos sociais, médios e inferiores, numa rede que acaba, finalmente, por envolver toda a sociedade.

Trata-se de rede que se enreda em outra, a da moda ditada pela Europa, especialmente da França, seguida da Inglaterra, principais fornecedoras de produtos e objetos que também ornamentavam os lares das famílias com posses ou que aparentavam ter posses. Desses países provinha o fornecimento dos modelos de vestuário que, desde a primeira metade do oitocentos, tiveram peso no aumento da demanda de tecidos, roupas, calçados, chapéus, e indumentárias diversas na pauta das importações.<sup>55</sup> Homens e mulheres abraçaram as tendências ditadas do estrangeiro, ávidos por serem vistos e se verem como pessoas urbanas e modernas, ostentando sinais de distinção. A moda atendia a esses anseios, pois, por sua natureza, exige espaços de exibição. Talvez por isso, o ambiente urbano tenha sido o lugar de seu surgimento, seu *locus* por excelência, o que explica seu aparecimento a partir do grande desenvolvimento das cidades, mas, em especial, da cidade capitalista.

Nessa urbe capitalista e moderna, onde a riqueza era garantia de posição destacada na sociedade ao lado das atitudes polidas, do “bom gosto”, da elegância e instrução, a rua aparece como espaço óbvio de exibição e, logo, de diferenciação. Nela, as pessoas procuravam mostrar seus dotes e posses, atributos que, em tese, lhes proporcionariam mais ou menos reconhecimento dentro e fora de seu círculo de pares. Não por acaso, as novas elites urbanas foram, provavelmente, as mais interessadas em seguir as modas e destacar-se da massa urbana, evitando ao máximo passar por pessoas comuns, anônimas, sem fama. Significativamente, José de Alencar, em crônica cotidiana, faz da moda, um de seus temas recorrentes:

*(...) Só estes fatos bastariam para mostrar que importância tiveram em todos os tempos e entre todos os povos as artes que servem para preparar o traje do homem. Além disto, porém, a tradição religiosa conta que já no Paraíso, Eva criara, com as folhas da figueira, diversas modas, que infelizmente caíram em completo desuso. (...)*

*Hoje mesmo, apesar do rifão antigo, todo o mundo entende que o “hábito faz o monge”; e, se não vista alguém uma calça velha e uma casaca de cotovelos roídos, embora seja o homem mais relacionado do Rio de*

---

<sup>55</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. *Op. cit.*, p. 52.

*Janeiro, passará por toda a cidade incógnito e invisível, com se tivesse no dedo o anel de Giges. (...)*<sup>56</sup>

Ficar no anonimato, misturar-se ao povo, era algo que a “boa sociedade” não cogitava de modo algum. A intenção, ao contrário, era diferenciar-se das pessoas comuns, principalmente, dos escravos, negros, pobres e trabalhadores livres. Como “leitor especial da cidade”<sup>57</sup> e freqüentador da “boa sociedade”, nosso escritor captou bem esse traço da cultura urbana na qual a vestimenta funcionava como mais um sinal de identificação de classe. Cronista arguto, esteve atento aos costumes de seu tempo, aos modismos, às convenções sociais, enfim, ao jogo de encenação ao qual ele muitas vezes se rendeu. Vivendo em um período de grandes transformações na fisionomia do Rio de Janeiro, acompanhou os melhoramentos ocorridos na cidade com admiração. Escrevia suas crônicas, segundo ele próprio, “ao correr da pena”<sup>58</sup>, denotando desde já o ritmo cada vez mais acelerado que tomava conta do ambiente urbano. Um ritmo dinâmico, rápido, moderno, no qual essa forma de literatura se encaixava perfeitamente ao descrever e comentar com certa ironia aspectos citadinos sob a cadência do dia-a-dia.

De fato, não se pode negar que Alencar não cumprisse as exigências do gênero – na época as crônicas eram publicadas sob o título de folhetins no rodapé da primeira página do jornal –, citando e comentando os principais acontecimentos da semana. Com tal propósito, contemplava os mais diversos assuntos, fossem eles banais ou importantes, econômicos, políticos, sociais ou culturais. Além disso, em alguns momentos, permitia-se ir além, quando soltava “a imaginação e escrevia textos do mais puro devaneio”<sup>59</sup>, presenteando-nos com trechos ricos em referências aos modos, modas e costumes e comportamento da sociedade carioca oitocentista. Incluía, pois, como um dos temas de suas crônicas, a moda, fenômeno que ganhava espaço cada vez mais pronunciado entre os cariocas, à exemplo do que ocorria na Europa. Essa importância social conferida à moda, naquele momento e contexto, era vista pelo cronista com ironia, justamente com o propósito de mostrar tal despropósito. Para ressaltar tal

---

<sup>56</sup> José de Alencar. “Ao correr da pena”. *Correio Mercantil*, 3 de novembro de 1854. In: *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ed. Ática/ Folha de S. Paulo, 1995, p. 39.

<sup>57</sup> Sandra Jatahy Pesavento. “Muito além do espaço: por uma história cultural... *Op. cit.*, p. 283.

<sup>58</sup> José de Alencar. “Ao correr da pena”. *Correio Mercantil*, 3 de novembro de 1854. In: *Crônicas escolhidas... Op. cit.*, p. 17.

<sup>59</sup> João Roberto Faria. “Alencar conversa com os seus leitores”. In: *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ed. Ática/ Folha de S. Paulo, 1995, p. 13.

dimensão, que ele considerava despropositada, quase um desvio, equiparou-a àquilo que considerava mais importante: a política:

*(...) Agora é justo que da moda passemos à política, sua irmã gêmea. A moda e a política são hoje as duas soberanas da sociedade: a primeira veste o corpo, a segunda veste o espírito.*

*A moda tem um cetro de agulhas, e um trono de sedas; a política tem um cetro de penas, e um trono de papel.*

*A moda toma uma mulher muito feia e umas formas desjeitosas, e faz delas um belo e elegante “toilette”; a política toma um espírito pouco atilado e umas idéias tacanhas, e faz disso um “estadista”. (...)<sup>60</sup>*

Embora usando o tom jocoso, é evidente que o cronista não podia desconhecer esse movimento da moda envolvendo as pessoas da “boa sociedade” e tantas outras. Como “irmã gêmea” da política, as duas são as “soberanas da sociedade”, ou seja, ditam as regras, exigem que todos entrem no jogo da encenação, das aparências: o que vale não é o que realmente é, mas o que aparenta ser. É claro, como homem de seu tempo, vê as duas irmãs gêmeas numa ótica generizada, isto é, a moda, com seu trono de sedas e supérfluos, constituía domínio feminino; a política, submetida ao instável jogo do poder e instalada no frágil trono de papel, domínio masculino, dos políticos e estadistas.

O assujeitamento aos ditames da moda tem, como já assinalado, no centro europeu o modelo de civilização e modernidade, no qual se inspiravam as elites. Estas, segundo Maria do Carmo Teixeira Rainho, foram interpeladas pelo discurso da civilização e progresso nos moldes europeus, a partir da vinda da família real para o Brasil, em 1808:

*(...) O contato com a aristocracia portuguesa e a burguesia industrial européia obrigou essa camada a adotar costumes e valores europeus como forma de igualar-se àqueles estratos e também para a obtenção de títulos nobiliárquicos. Impôs-se também à “boa sociedade” a europeização da vida social o que incluía uma sociabilidade baseada nas festas particulares e nos salões e, sobretudo, uma europeização das roupas. Esse processo, contudo, não se restringiu à moda e aos costumes, atingindo uma dimensão mais ampla. (...) Com a europeização seriam alterados de forma profunda os costumes da “boa sociedade” e também sua relação com as outras*

---

<sup>60</sup> José de Alencar. “Folhetim: conversa com os meus leitores.” *Diário do Rio de Janeiro*, 2 de junho de 1856. In: *Crônicas escolhidas... Op. cit.*, p. 168-169.

*camadas da população. Pode-se dizer que essa europeização foi a base do chamado processo civilizador. (...)*<sup>61</sup>

Além do cuidado com o vestuário, acrescenta-se o refinamento dos costumes, gostos e modos, numa imitação dos hábitos europeus, que Herbert Spencer qualificou “de ‘imitação respeitosa’, pela qual se busca alcançar a simpatia daquele a quem se imita”.<sup>62</sup> Nessa “imitação”, não se pode desconsiderar as ressemantizações operadas no próprio ato de apropriação, em que entra também criação e imaginação de quem apropria, porque finalmente, no fundo, não há cópia nem modelo em termos absolutos. Assim, nas especificidades de uma sociedade instalada nos trópicos e baseada no trabalho escravo, a “imitação” dos modos, modas e costumes europeus não foi plena, já que desconsiderou suas críticas e pressões contra a escravidão, ao manter a posse de cativos como um sinal de status, de “padrão pecuniário”. Ser proprietário de escravos, ter boas maneiras, uma aparência bem cuidada, educação apurada, compunham os identificadores de status social, onde também tinham peso a cor da pele, ocupação e origem familiar. A preocupação em modernizar o país, em deixar para trás o passado de colônia, incluía o consumo de produtos, costumes, idéias, valores, tecnologias e serviços dos países “civilizados”, dentre estes, o uso da fotografia, bem como a ostentação de um “padrão pecuniário”, onde ser proprietário de escravos era uma das mais fortes qualificações nesse padrão.

Como já assinalado, essas mudanças atingiram alguns aspectos da vida dos cariocas em particular, e dos brasileiros em geral, uma vez que deixaram de fora muitos segmentos sociais, de modo a garantir a manutenção da ordem escravista. Pode-se dizer que as novidades vindas da Europa eram adaptadas aos anseios de modernização aqui existentes, mas também aos costumes dos quais os brasileiros não conseguiam ou não queriam se desvencilhar. Compartilhamos, assim, das reflexões de Patrícia Lavelle segundo as quais, na modernização processada, observa-se a presença singular de “um habitante da Corte no tempo de D. Pedro II” com modos, maneiras, idéias e indumentária bem cuidadas, mas cuja atitude é ainda em parte patriarcal e em muito “cordial”, segundo a aceção de Sérgio Buarque de Holanda.<sup>63</sup> O que significava a

---

<sup>61</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. “Imagens da moda no Rio de Janeiro: uma leitura dos jornais e dos manuais de etiqueta e civilidade” In: *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília-DF: EDUNB, 2002, p. 54 e 55.

<sup>62</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>63</sup> Sérgio Buarque de Holanda. *Op. cit.*

expansão das relações usuais de amizade e inimizade para fora da casa; do privado, do íntimo, do familiar para o público, o comum, o geral. Relações pessoais que se opunham à impessoalidade na esfera pública, princípio caro ao projeto modernizador.

Desse modo, percebe-se que nas possibilidades de civilização e modernização da sociedade, sugeridas a partir da posição conquistada de país recém-independente, organizado sob a forma de uma monarquia constitucional e unitária, o estabelecimento de seus próprios limites, dentre eles, a manutenção da escravidão e da ordem patriarcal. Tal permanência se evidencia no próprio jogo de encenação, de investimento na aparência em detrimento de uma efetiva ruptura com a antiga ordem patriarcal, personalista, localista, que a fotografia ensejava. Investir na aparência moderna, na imagem de um país com população civilizada em substituição à de “inculta” e “atrasada”, significou criar “novas formas para os padrões antigos”. Nesse sentido, a permanência do personalismo nas relações com a coisa pública, objetivava a manutenção de relações de favorecimento e auxílios, mas também o controle sobre os elementos não mais subordinados à família patriarcal: a população citadina pobre e livre, composta por brancos, negros e mulatos, bem como os escravos de ganho empenhados em misturar-se a essa massa heterogênea, como cativos com liberdade de movimentos ou mesmo como falsos libertos.

Todo esse mosaico de relações, de multiplicidade de papéis e de privilégios assentados pelos usos, costumes, valores e tradições, representava um dos grandes obstáculos à modernização. No ordenamento e controle do corpo social, tornou-se necessária a elaboração de mecanismos de intervenção na cidade, de mudanças dos espaços urbanos, de monitoramento, de fiscalização da população, de adequação dos elementos “desregrados” a uma ordem moderna – como visto na Parte I – e que, ao mesmo tempo, evitassem o confronto com a ordem social tradicional.

## Capítulo 2 – No jogo das imagens, a produção de sentidos: pessoas modernas e “tipos” exóticos.

O ordenamento e controle do corpo social, visando à normalização de condutas, processo de “controle dos corpos, das mentes e dos atos dos agentes sociais”<sup>64</sup>, envolveu não apenas um aparato jurídico e policial, mas também “a elaboração de visões e imagens sobre os nacionais – brancos, pretos ou mulatos –, e sobre os estrangeiros, dentro de uma perspectiva de ‘modernização’, ‘civilização’ e ‘progresso’”.<sup>65</sup> Nessa produção e circulação de imagens, a fotografia desempenhou um papel estratégico, pois, não apenas retratava o indivíduo civilizado, a cidade moderna, mas também ensinava como deveriam ser tais imagens, tais figurações.

A força interpeladora das imagens fotográficas estava não apenas no visual produzido, mas também em sua repetição e circulação. Entende-se, assim, porque a preocupação com a aparência não se restringia às pessoas de posses. Integrantes de outros segmentos sociais, de ambos os sexos, como pequenos comerciantes, vendedores, trabalhadores livres e pobres, procuravam apresentar feições bem tratadas quando posavam para o fotógrafo, e mesmo quando transitavam pelos espaços da cidade, zelosos em manter uma “boa” imagem, de modo a serem aceitos em sociedade, bem como em distinguirem-se por sua vez dos escravos e escravas. Trabalhadores braçais, como os percebidos na fotografia no início do Capítulo 1 desta Parte II (Imagem 9, p. 87), dirigindo carroças ou puxando carrinhos-de-mão, ao fim do expediente, removiam “as manchas de sua labuta dos corpos; muitos vestem então camisas limpas e roupas decentes, e aparecem no centro como membros respeitáveis da sociedade.”<sup>66</sup>. Apresentar boas feições, ou seja, aparentar ser uma pessoa urbana, civilizada, fazia parte dos objetivos de muitos homens e mulheres, livres e libertos, negros e mulatos, em uma sociedade onde foi conferida importância social à aparência.

Assim, ainda que as pessoas retratadas na fotografia de Marc Ferrez (Imagem 9, p. 65) não estivessem em ambiente de estúdio, local em que a encenação e a construção de uma imagem individual têm sua máxima expressão, encontravam-se, todavia, em

---

<sup>64</sup> Sidney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro & Martha de Abreu Esteves. *Op. cit.*, p. 96.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 97.

<sup>66</sup> James William Wells. *Op. cit.*, p. 54.

meio à encenação cotidiana que, fixada na imagem, também envolve a dupla intenção, do fotógrafo e do fotografado, de produzir e de ser produzido por meio de uma imagem positiva, modelar. Mesmo não tendo conhecimento de estar participando da “síntese da imagem” fixada pelo fotógrafo, a pose dos fotografados no meio da multidão corroborava a imagem-síntese de pessoa decente, disciplinada, de “membro respeitável da sociedade”. Uma produção social de imagens que se desenvolveu “no bojo das lutas e dos movimentos dos atores desta sociedade”<sup>67</sup>, inscrita que estava no projeto modernizador levado a cabo pelo governo monárquico, com vistas a ordenar, disciplinar e controlar a população, normalizando sua conduta segundo valores, princípios, papéis, normas e significações da ordem moderna. E é em meio às estratégias elaboradas por esses “atores” e “condutores” da nação, que profissionais vinculados à possibilidade de mudança da aparência, adquirem visibilidade pública na cidade.

Droguistas com suas loções, unguentos e cremes para corrigir irritações na pele, cicatrizes, cravos, mas principalmente, para embranquecê-la, prometiam resultados rápidos, atraindo uma clientela cada vez maior. Cabeleireiros e modistas completavam o visual do tipo europeu com perucas lisas e claras para esconder o cabelo crespo, roupas e adereços elegantes e em conformidade com a moda. Muitos desses produtos, aliás, já se encontravam em desuso na Europa ou eram provenientes de estoques que não encontravam mais mercado consumidor no continente e nos Estados Unidos, mas tinham boa recepção nos trópicos, como cabeleiras aristocráticas e vestes já fora de moda.<sup>68</sup> Produtos procurados, principalmente, por consumidores mestiços livres e libertos da cidade, determinados a afastar qualquer dúvida a respeito de sua posição social, qualquer elemento que pudesse associa-los à condição de cativos.

Nesse contexto de produção social de imagens que negassem o passado colonial, considerado “inculto” e “atrasado”, ao ressaltar os novos costumes, “modernos” e “cultos”, surgem os fotógrafos que, entre os diversos profissionais da imagem, são aqueles a suscitar maior interesse, pela novidade tecnológica e pelo efeito mágico da imagem materializada. Importada juntamente com as novas invenções e tecnologias vindas da Europa, a fotografia, em especial a partir da segunda metade do século, serviu de instrumento para a produção e circulação de imagens no Rio de Janeiro oitocentista como no mundo.

---

<sup>67</sup> Sidney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro & Martha de Abreu Esteves. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>68</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império... *Op. cit.*, p. 85.

Trata-se de novidade que permitia às pessoas criar uma representação de si e de suas famílias, cercado-se de uma infinidade de sinais e símbolos, a fim de produzir a imagem-síntese que ambicionavam formar. E uma imagem como a fotográfica, marcada por sua semelhança estética com o real, atendia perfeitamente ao jogo de encenação praticado socialmente, ao desejo dos cariocas de aparentar bem-apegoados, civilizados e “adquirirem o *status* e a eternidade barata que a emulsão fotográfica fornecia”<sup>69</sup>. As fotografias caracterizavam-se, assim, por serem “registros de aparências”<sup>70</sup> em que as pessoas retratadas agiam como atores e “(...) o *atelier* do fotógrafo se converte num armazém de acessórios de um teatro que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens”<sup>71</sup>.

Essa “idéia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social”<sup>72</sup>, seduzia muitas pessoas pela possibilidade de embelezamento da realidade, proporcionada pelo fotógrafo. Além disso, a fotografia, naquele momento e contexto, era também e, paradoxalmente, percebida como um dos símbolos da modernidade, atrelada às descobertas científicas e avanços tecnológicos e, como tal, às novas formas e movimentos de expressão artística que primavam pela pretensão de representação fiel da natureza e do mundo. Era, pois, mais um produto moderno a ser consumido e associado às práticas da sociedade carioca e fluminense, em especial, da “boa sociedade”, já que funcionava como

*(...) um elemento de europeização dos costumes e, portanto, de modernização (...) seus recursos cênicos permitirão a representação de um modo de vida “burguês” transplantado para o Brasil ainda semipatriarcal. E, justamente enquanto representação idealizada, atuará no esforço de conquista do mundo, empreendido pelas novas elites urbanas. Esforço este que, no entanto, se apega mais à aparência de civilização do que a uma transformação profunda dos valores vigentes. (...)*<sup>73</sup>

As possibilidades da fotografia encontraram seus limites nas primeiras décadas de sua difusão, uma vez que consistia ainda em um serviço e artigo quase de luxo, restritos à classe dos grandes proprietários e dos setores médios da sociedade. Com o

---

<sup>69</sup> Pedro Karp Vasquez. “Olha o ‘passarinho’... In: FREYRE, Gilberto; LEON, Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *Op. cit.* p. 31.

<sup>70</sup> Boris Kossoy & Maria Luiza Tucci Carneiro. *O olhar europeu: o negro na iconografia Brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 174.

<sup>71</sup> Gisèle Freund, *La Fotografia como Documento Social, Barcelona*, Gustavo Gili, 1976, p. 62. Apud. Boris Kossoy & Maria Luiza Tucci Carneiro. *Op. cit.*, p. 174.

<sup>72</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 191.

<sup>73</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 46.

aprimoramento das técnicas, utilização de novos equipamentos, materiais e formatos, a fotografia passou a ter um preço cada vez mais acessível.<sup>74</sup> Se, no início de sua disseminação, a fotografia, no formato do daguerreótipo, caracterizava-se por ser um produto voltado para o consumo das elites, nas últimas décadas do século, o grande número de estabelecimentos fotográficos nas cidades indica a ampliação e diversificação de sua clientela “constituída de comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários da administração, entre outros elementos de uma classe que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia”.<sup>75</sup>

Embora privilégio restrito a apenas uma parcela da população, o consumo de produtos importados, vendidos como indicação de “padrão pecuniário”, adquiriu por isso mesmo o sinal de distinção social e, como tal, objeto de desejo de outros segmentos da sociedade que almejam ostentar tal padrão. Como no caso da fotografia, alguns desses produtos tornaram-se mais acessíveis pela diminuição de preços, diversificação ou negociação de similares mais baratos que eram consumidos pelas pessoas/grupos com menores posses, impossibilitados de obter os mesmos artigos consumidos pelas elites. Não era, por certo, o caso do piano, que permaneceu com preços altos, inacessíveis a muitas famílias com muita pretensão e poucas posses. Dentre os inúmeros produtos colocados no mercado, era um dos objetos de ostentação, e também de desejo, pois, como mercadoria importada e cara que era, “foi socialmente acrescida de valor simbólico, identificada como sinal de *status* e de distinção”<sup>76</sup>.

Adquirido mais pelo prestígio que proporcionava do que pela sua utilidade, o piano, “a mercadoria-fetiche dessa fase econômica e cultural”<sup>77</sup>, invadiu os lares cariocas e fluminenses, urbanos e rurais, principalmente a partir de 1850, com a liberação de capitais do tráfico. Vendiam-se pianos de vários tipos, preços e por

---

<sup>74</sup> Para se ter uma melhor idéia da possibilidade de pessoas de classes menos favorecidas ter acesso aos serviços de um profissional da fotografia, podemos comparar os dados levantados por Boris Kossoy: durante a década de 1840 o daguerreótipo teve praticamente o mesmo custo, em torno de 5\$000 réis; na década de 1850 o custo já se alterou um pouco, em torno de 4\$000, e outras técnicas como, o ambrótipo e o calótipo, poderiam custar até 3\$000; já década de 1860 a diferença de preços entre o início e fim desta variou bastante no caso do *carte de visite*, de mais ou menos 15\$000 a dúzia a 5\$000 em 1869. Kossoy compara ainda esses dados aos preços de outros produtos nessas décadas: em 1850 a arroba do bacalhau custava em torno de 2\$500 réis, o preço de uma gravata de seda ou cetim variava entre 1\$500 e 2\$400, e luvas de pelica entre \$320 e 1\$200; na década de 1860, a libra do café moído valia em torno de \$480 réis, o côvado do linho 1\$100, a libra do macarrão italiano \$320, a libra de velas de querosene variava entre 5\$ e 6\$000, o cento de charutos de Havana entre 7\$ e 20\$000, e a assinatura do *Jornal do Commercio* para um ano a ser enviado à Corte ou Niterói custava 24\$000. Boris Kossoy. *Dicionário...Op. cit.*, p. 29 – 32.

<sup>75</sup> Boris Kossoy. *Dicionário...Op. cit.*, p. 12.

<sup>76</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. “O império...*Op. cit.*, p. 133.

<sup>77</sup> Luiz Felipe de Alencastro. *Op. cit.*, p. 46.

diversas formas de pagamento, a fim de atender a uma clientela ampla, dos diferentes estratos sociais, pois, mesmo aqueles que, em tese, não podiam comprá-lo faziam os maiores sacrifícios ou estripulias para, finalmente, adquiri-lo. Não seria, pois, exagero afirmar que as casas cariocas, se não tinham tal instrumento, ambicionavam tê-lo. Convertida na “cidade dos pianos”<sup>78</sup>, o Rio de Janeiro passou a incluir na sonoridade de suas ruas o tilintar das teclas soando através das janelas, principalmente dos ricos sobrados, sem excluir aquelas casas mais modestas. Costume introduzido no cotidiano da cidade e registrado por Wells na ocasião de sua estada na capital:

*(...) Nenhuma casa está completa sem um piano; mesmo um mecânico tem de ter um em sua casa; a afinação e a aparência são considerações secundárias, desde que seja um piano. Clubes musicais existem em todos os subúrbios e na cidade. À noite, em muitas ruas, os vários esforços musicais são completamente estarrecedores. No andar superior de uma casa em uma rua, a banda de metais (com abundante participação de tambor e pratos) de algum clube local, estrondeia uma marcha; por toda a extensão da rua há pianos, bons, ruins e indiferentes, tilintando e retinindo, ou uma voz de mulher é ouvida interpretando uma bravura em notas agudas; em outra rua, provavelmente outra banda de metais retumba onde ainda se ouve o som da primeira, e, além disso, ouve-se vindo de alguma parte o badalar incessante de sinos de igrejas e o detonar de foguetes explosivos. (...)*<sup>79</sup>

Uma poluição sonora que levou Wells a considerar abençoado o Rio de Janeiro de 1817, quando os pianos eram comuns apenas nas casas mais abastadas, como observou Spix, por ocasião de sua presença na capital naquela época. Essa difusão do piano percebida já na década de 1870 marca ainda a configuração de novos espaços de sociabilidade e socialidade, como cafés, teatros, salões. Nestes, as mulheres e jovens da Corte podiam mostrar suas prendas, como a habilidade em tocar tal instrumento, especialmente as solteiras interessas em casar, num mercado matrimonial onde o dote foi sendo substituído pela boa educação, pelo domínio na arte das prendas domésticas e artísticas. A perfeita exibição musical ao piano indicava tratar-se de moça prendada, educada, preparada para o casamento, qualidades que auxiliavam nas negociações matrimoniais, como também na ascensão social. Conforme assinala Alencastro,

*(...) comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um*

<sup>78</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. “O império...*Op. cit.*, p. 132.

<sup>79</sup> James William Wells. *Op. cit.*, p. 53.

*espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo.(...)<sup>80</sup>*

Ter um piano, consumir produtos “de fora”, principalmente europeus, opera no engendramento de sentimento de pertencimento, de nacionalidade, que vai sendo formado a partir do outro, no estranhamento da imagem daquilo que não é e, ao mesmo tempo, no estabelecimento de diferenciações que definem as identidades sociais. Afinal, trata-se de sociedade que amplia seus espaços de sociabilidade e onde ainda não estão bem demarcadas as fronteiras sociais. Na fotografia nomeada como Imagem 9 (p. 87), não é possível identificar claramente a que classes pertencem as pessoas retratadas, mas é bem provável não se tratar apenas de indivíduos mais abastados, já que não os únicos a possuir/portar alguns desses objetos, desses símbolos de distinção. Percebe-se a pluralidade de posições e de práticas exercidas pelas diversas pessoas retratadas, bem como na configuração da rua como espaço público, local em que pessoas, de ambos os sexos, senhores de terras, negociantes, profissionais liberais, trabalhadores livres, libertos ou escravos circulavam por conta do trabalho, do lazer e da ociosidade, ostentando propositadamente seus signos distintivos, produtos às vezes obtidos a muito custo.

Outra fotografia de Marc Ferrez, de uma rua do centro da cidade (Imagem 20), realizada também em 1890, ou seja, no mesmo ano da Imagem 9, é imagem que difere das outras já analisadas. Diferenciação dada em razão do posicionamento do fotógrafo no momento de sua captura, situado na altura da rua e de seus transeuntes, aproximando o observador desses personagens. O ângulo priorizado pelo fotógrafo permite distinguir alguns rostos, como o do senhor na calçada, à esquerda, ao que parece ajeitando seu bigode. Sua roupa, assim como a da maior parte dos homens visíveis na foto, segue a moda européia, com vestes escuras, ternos e casacas com coletes – donde se prende relógios de algibeira como o do cavaleiro ao centro da imagem –, “camisas de colarinho engomado e punho rígido” e chapéus. A imagem veiculada sugere tratar-se de “senhores distintos”, com alguma posse ou muita, ou com tal aparência. Já aqueles de trajés mais simples e claros revelam sua posição social inferior, como o homem escorado no pilar da loja *Casa Vianna* à direita. Sua indumentária, assim como sua atitude desleixada, sugere estar à vontade, observando o movimento, destoando, por sua vez, da

---

<sup>80</sup> Luiz Felipe de Alencastro. *Op. cit.*, p. 47.

movimentação, do aspecto apressado, envolvido com o mundo dos negócios, que os homens da “boa sociedade” tinham ou aparentavam ter. Esse observador, que parece ser mais um visitante de fora, do interior, do que um habitante da cidade, era, provavelmente, uma pessoa livre, um trabalhador ou desocupado que, displicente ou curiosamente, observa os transeuntes, sem mostrar constrangimento pelo fato de estar descalço e com trajés simples, humildes. Sua presença é significativa da liberdade de circulação existente e da configuração heterogênea e demográfica dos espaços da cidade.

Como homem branco, não é importante para ele parecer livre, ou seja, andar calçado, exigência que se empunha àqueles indivíduos negros e/ou mestiços que, embora livres, estavam sempre sob suspeita de serem falsos alforriados, daí a necessidade de se apresentarem em público com os pés calçados. Critério esse, de identificação que foi engenhosamente adotado por cativos que se faziam passar por livres e/ou forros. Estes escravos e escravas, assim como pessoas livres e de cor, mesmo com dificuldades, pois calçado não era objeto acessível aos seus poucos recursos, empenhavam-se em não serem identificados como cativos, “imitando” os modos das elites, dentre esses, o uso de calçados.

É o que sugere ser a situação do homem na calçada, à direita da foto, próximo ao referido “observador”. Como a dimensão original da imagem não permite divisar seus traços e o esmero de suas roupas, podemos considerá-lo como um homem branco de certa posição, já que se veste como todos aqueles que assim parecem ser. Todavia, o recurso de ampliação da fotografia permite confirmar sua etnicidade negra, bem como detalhes de sua indumentária, com destaque para o charuto que traz à boca. Isto é, trata-se de pessoa de cor que “mudou sua cor”, ou pretendeu mudá-la, ao se vestir, se portar e circular pela via pública como os “distintos cavalheiros brancos”.



20. MARC FERREZ, Negativo original em vidro, Gelatina/prata, 24 x 18 cm, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Centro do Rio de Janeiro, c. 1890. Rio de Janeiro.

Celebrado nos versos de Álvares de Azevedo, nos romances de José de Alencar e nas cartas de Otaviano<sup>81</sup>, o charuto era um símbolo de status, “expressão da elegância masculina, (...) gozando por aquela época de significação mais alta que a de costume ou vício, requinte ou abastardamento do paladar”<sup>82</sup>. Seu uso disseminou-se, virando moda a partir de meados do dezenove, “banindo a um só tempo o vício antigo do rapé, a que continuam fiéis os mais velhos, e o ‘nojento cigarro de palha’ a que estão condenados os mais pobres”<sup>83</sup>. No entanto, a preferência dos europeus se fazia pelo hábito de fumar o cachimbo, preterido em favor do charuto pelos brasileiros. Nessa substituição que foge ao “modelo europeu”, evidencia-se a criação operada na recusa local em adotar um hábito que remetesse àquele que não queria ser lembrado, nem vinculado aos nacionais: o costume ancestral africano de uso do cachimbo, muito comum entre os negros e escravos.<sup>84</sup> O “chão social do país” tornou-se, como em outros casos, não apenas motivo para os brasileiros apartarem-se da moda ocidental<sup>85</sup>, como afirma Alencastro, mas, principalmente, para criarem formas outras e sentidos novos para as modas apropriadas.

Um símbolo como o charuto evocava, de uma só vez, a modernidade, a elegância, o bom gosto e o poder aquisitivo de um indivíduo, sintonizado que estava com a nova mania de emprego do fumo, seu uso em sociedade, os segredos de sua degustação, além de tornar visível o privilégio da condição financeira de quem o consumia, ou a aparência desta. No caso do Brasil, o uso do charuto significava ainda, aparentar-se como pessoa livre e civilizada, requisito necessário para ser bem recebido entre os livres, já que a escravidão era situação e condição que praticamente cindia a sociedade ao meio. Assim, a produção da imagem de “civilizados”, associada aos indivíduos livres, de ambos os sexos, interpelou pessoas negras e mulatas, livres e com posses, a buscar a almejada projeção social via escolarização, casamento, ingresso na política e atuação nos quadros do funcionalismo público e na imprensa.

Segundo Gilberto Freyre, homens cultos, bacharéis de prestígio, embora de ancestrais africanos, como Machado de Assis, André Rebouças, José da Natividade Saldanha, Gonçalves Dias, dentre outros, alcançaram lugar de destaque na “boa sociedade” carioca, desde o início do século XIX e, principalmente, a partir da segunda

---

<sup>81</sup> Wanderley Pinho. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: GRD, 2004, p. 217-218.

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*, p. 217.

<sup>83</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 78 e 79.

<sup>84</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Op. cit.*, p. 61 - 63.

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*, p. 63.

metade desse. Intelectuais mulatos, afrancesados, encontraram na carta de bacharel, no diploma de doutor, quase que um atestado de branquidade, conseguindo ingressar em famílias poderosas, de grandes proprietários, casando-se com suas filhas, apesar dos traços mestiços.<sup>86</sup> O prestígio alcançado por alguns desses conferia às tradicionais famílias rurais maior projeção no cenário político graças aos cargos públicos e títulos de nobreza alcançados, não obstante o “sangue impuro” que corria em suas veias. Em uma sociedade ainda marcada pela fluidez de suas fronteiras sociais, com a possibilidade de mobilidade social, a riqueza, o talento, a instrução superior, a profissão, o “bom” casamento, constituíam condições que poderiam mudar a posição de um homem, não obstante seu “sangue impuro”.

Alcançar tal projeção incluía ter propriedades, títulos, diploma, bem como adotar modos corteses, gestos polidos, vestes bem talhadas, sobrecasaca, fraque, cartola, relógio, bengala, etc., enfim, toda uma parafernália em termos de indumentária, objetos e acessórios, bem como traquejo social que indicassem seu “padrão pecuniário” e posição social, materializados em seu corpo investido do *ethos* civilizado. Nessa produção, o uso de objetos e acessórios distintivos como o charuto, os chapéus, as bengalas e guarda-chuvas, as luvas, jóias, os relógios de algibeira em ouro, anéis, abotoaduras, complementavam a função de afirmação social. Assim como as mulheres, naturalmente associadas ao mundo da moda, também os homens investiam no uso de elementos decorativos, no recurso a acessórios, para compor a imagem de pessoa moderna e socialmente bem colocada. Tal evidência desestabiliza a imagem cristalizada no imaginário social de que a preocupação com a moda e com a aparência é característica “inerente” à “natureza” da mulher, é domínio do feminino.

Conforme já assinalado no caso do homem negro, retratado na fotografia de Ferrez (Imagem 20), as pessoas com pretensão à ascensão social sabiam que uma das escadas para essa era a participação no jogo da encenação social, no qual a fotografia era campo propício. E isso porque, era por meio dela que se processava a veiculação, disseminação de modos, modas e costumes das elites, que inspiravam pessoas de ambos os sexos, de outros segmentos da sociedade. Todavia, se por um lado as roupas tinham poder de elevar, por exemplo, o bacharel, “envolvido nas suas sobrecasacas ou nas suas becas de seda preta (...) Vestes quase de mandarins. Trajos quase de casta. E esses trajos

---

<sup>86</sup> Gilberto Freyre. *Sobrados e Mucambos ... Op. cit.*, p. 1214 – 1267.

capazes de aristocratizarem homens de cor, mulatos, ‘morenos’<sup>87</sup>; por outro, não o faziam por si só. Como a simples posse de determinados símbolos não se mostrava suficiente, a distinção social passava pela familiaridade no uso e manejo correto desses artifícios. Os trajes, barbas, bigodes, relógios de algibeira, cartolas, os chapéus, a bengala exibidos pelos retratados nas fotografias de estúdio (Imagens 10 a 19, p. 99 e 100) constituíam elementos indispensáveis na produção da imagem almejada. Não resta dúvida de que a familiaridade no seu uso, isto é, a naturalidade com que o retratado se deixava ver/retratar, vestindo tais trajes e portando tais objetos, compreendia o critério de convencimento. Afinal, quanto mais natural parecesse a interação dos retratados com sua indumentária maior o seu poder de convencimento, pois “é movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário – luvas, chapéus, bengalas e ornatos –, através da ritmia elaborada dos gestos, que o elegante demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade.”<sup>88</sup>

Essa complexa composição de gestos e trejeitos era apropriada por todos aqueles interessados em mesclar-se à “boa sociedade”, portando-se como se dela fossem membros integrantes, principalmente, mas não exclusivamente, pessoas de cor, de “sangue impuro”, com posses. A representação e internalização de um modo de vida burguês envolvia a produção e veiculação de imagens por meio da técnica fotográfica. Como visto na fotografia de Militão Augusto de Azevedo (Imagem 14, p. 100), o mulato retratado está tão ou até mais à vontade em seus trajes do que o jovem branco da fotografia de Ferreira Guimarães (Imagem 15, p. 100). Importava, pois, não só possuir os mesmos produtos que as pessoas distintas da sociedade, mas portar-se e aparentar como um membro dessas. A postura de José Maria Velho da Silva (Imagem 12, p. 99) sugere sua posição de arrivista, apesar de seu vestuário em acordo com o uso, sua fisionomia revela uma inadequação ao papel que procura representar. A imagem veiculada pela fotografia, na tentativa de transmitir a suposta/pretenso posição social em que se encontra um indivíduo, acaba por indicar a situação social em que realmente se encontra ou da qual ainda não conseguiu se desvencilhar.

De pele mais clara e cabelos menos crespos, às vezes alourados, muitos mestiços ganharam espaço entre as elites urbanas. A ascensão de mulatos bacharéis, de que fala Gilberto Freyre, pressupunha, portanto, sua adaptação a um estilo europeizado, em

---

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*, p. 1223.

<sup>88</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 79.

conformidade com a pretensão de modernização das elites. Formados em faculdades conceituadas, nacionais ou estrangeiras, buscavam enquadrar-se às exigências sociais, unindo à instrução outros atributos demandados para a pleiteada ascensão e/ou projeção sociais, onde nem mesmo a sedução foi tática ignorada. Conforme Freyre, a ascensão do mulato se deu também

*(...) pela beleza física e pela atração sexual exercida sobre o branco do sexo oposto é que, em grande número de casos, se elevou socialmente o tipo mulato em nosso meio: pelo prestígio puro dessa beleza ou por esse prestígio acrescido de atrativos intelectuais, ganhos pelo homem na Europa ou, mesmo, em Olinda, em São Paulo, na Bahia, ou no Rio de Janeiro. O caso de tantos bacharéis mulatos – retóricos e afetados no traje uns, outros tão à vontade nas sobrecasacas e nas idéias francesas e inglesas, como se tivessem nascido dentro delas. (...)<sup>89</sup>*

Comportamento que ultrapassa as paredes dos estúdios e chega à encenação cotidiana das ruas e espaços de lazer, servindo de inspiração para as pessoas dos diferentes estratos sociais que circulavam pelas vias públicas, numa troca cultural em que os diversos grupos vêem-se, aproximam-se e/ou distanciam-se. Nesses espaços plurais, transparecem diferenças de atitude que marcam o jogo da distinção social. Vale ressaltar, dentre as pessoas presentes nas fotografias de ruas tratadas nesta Parte II (Imagens 9 e 20, p. 87 e p. 113), a variedade de modos e posturas dos atores sociais na dinamicidade desse espaço público. Em um ambiente mais “natural” que o do estúdio, embora a participação direta dos retratados na construção da imagem pareça ausente, suprimida, permanece, porém, a do fotógrafo, o autor da construção idealizada da mesma. Nessa atuação, subsiste o efeito pedagógico de disseminação dos comportamentos considerados corretos, bem como das práticas socialmente legitimadas no cotidiano citadino.

Enquanto os carroceiros, carregadores e trabalhadores ambulantes (Imagem 9, p. 87), com suas roupas mais despojadas, parecem estar bem à vontade no meio da via, mostrando-se como trabalhadores disciplinados, ao circular por esse espaço do trabalho pos conta dos respectivos ofícios, outros atores sociais, melhor vestidos, aparentemente com maiores posses, ocupam quase que somente as calçadas, indicando sua recusa ao trabalho braçal e, ao mesmo tempo, seu poder em fazê-la.

---

<sup>89</sup> Gilberto Freyre. *Sobrados e Mucambos ... Op. cit.*, p. 1232.

É interessante notar que esses últimos aparentemente deixam o passeio apenas para atravessar a rua ou para pegar o bonde. Já os primeiros, raramente são vistos movimentando-se pela calçada, vemo-los, se não no meio da via, próximos à sarjeta. Ao menos, foi essa a imagem fixada pelo fotógrafo e talvez por isso, os “vadios e ociosos” – referidos por Wells –, estejam ausentes dela. É provável que suas presenças não interessassem ao autor do registro, daí buscar escondê-las, não enfocando-as, deixando-as encobertas na “sombra bem-vinda” das “árvores na beira da calçada”. Uma cena construída pelo fotógrafo, na qual procura mostrar uma cidade moderna, com pessoas disciplinadas, circulando cada qual no seu devido lugar, legitimando, dessa forma, as condutas consideradas corretas.

Assim, não obstante a presença de alguns elementos “atrasados” e de uma via pública com circulação ainda não totalmente livre, essa imagem fotográfica tem sua ordem. Além dos aspectos modernos ressaltados, os atores sociais parecem estar em seus devidos lugares e os elementos destoantes devidamente suprimidos, indicando a intervenção do fotógrafo na produção da imagem. As chamadas negras minas, comumente associadas ao ambiente dessa rua nos relatos de viajantes, não aparecem. Foram possivelmente deixadas de fora, excluídas do foco do autor do registro, porque remetem à idéia de escravidão e negritude, traços identificados com o atraso, com o passado, ainda que plenamente contemporâneos ao cotidiano da cidade.

Essa foto apresenta também imagens das novas sociabilidades e socialidades praticadas no cenário urbano. O bonde, por exemplo, uma forma de transporte adequada aos novos tempos, indica a mudança da noção de tempo e de seu emprego pelos cidadãos. Seus horários fixos e sua regularidade exigiram mudanças na rotina das pessoas, juntamente com outros dispositivos como os “cebolões” – relógios de algibeira –, auxiliando no controle das atividades diárias e na introdução da concepção de tempo moderno e capitalista. A partir de seu funcionamento na cidade do Rio de Janeiro, “o bonde renova a vida social, ativa o comércio”<sup>90</sup>, ligando as freguesias mais distantes ao centro. Promove, aos poucos, a aceleração do ritmo urbano, até então marcado pela falta de pressa, como acentua Wells em sua descrição. As distâncias encurtam-se, aumenta o contato entre as pessoas, novas socialidades são engendradas e conflitos irrompem em meio ao convívio diário de passageiros, condutores, pedestres e outros personagens das ruas. Pois, como afirma Delso Renault,

---

<sup>90</sup> Delso Renault. *Op. cit.*, p. 58.

*(...) o bonde de tração animal é o veículo que revoluciona os costumes da população. Sua presença altera os hábitos do fluminense: ele aproxima as famílias e permite a descoberta de locais distantes, afastados, nunca vistos até então. (...) O bonde, dizíamos, renova os costumes, traz mais conforto, facilita o convívio na rua e os encontros. Mas traz consigo, também muitos dissabores. Desprovidos de segurança provocam acidentes. O animal que o conduz muita vez não obedece à ordem do condutor: arranca antes da hora. (...)*<sup>91</sup>

Alguns desses “encontros” do cotidiano urbano foram captados pela lente de Marc Ferrez na referida primeira fotografia, identificada como Imagem 9 (p. 87). Nela, o bonde à tração animal parece estar parado esperando que algumas pessoas à sua volta possam subir ou descer dele; enquanto isso, dois carroceiros, ao que tudo indica, esperam de cima de seu veículo a passagem do bonde para prosseguir em direção ao seu destino. Nesse conjunto humano e de veículos, pessoas ocupam-se de outros afazeres, como duas mulheres paradas conversando no meio da via, um homem de costas para o bonde, provavelmente o responsável pelas mercadorias ou objetos à sua frente, outros simplesmente atravessam a via. Interações entre os passageiros e o condutor, entre esses, os pedestres e condutores de outros veículos, evidenciam as relações construídas em torno desse novo meio de transporte, que passa a compor o ambiente da cidade. Proporciona, pois, como várias inovações tecnológicas, novas experiências urbanas, muitas delas tensas e conflituosas, outras harmoniosas, sintonizadas com as mudanças processadas.

Enquadrada na mesma fotografia (Imagem 9), a iluminação a gás também respondeu por mudanças nos hábitos dos cariocas, permitindo a permanência nos espaços públicos, como as ruas, até horas mais avançadas. Prolongou-se o tempo de convívio nos espaços da cidade, em suas áreas de uso comum e nos estabelecimentos comerciais que pretendiam obter mais lucro graças à novidade. Cafés, confeitarias, restaurantes e outras casas de lanche passaram a atrair clientes através de anúncios que ressaltavam as vantagens dessa forma de iluminação, permitindo saborear um “café com leite a toda hora”, conforme publicidade do salão de café “Fama do Caffé com Leite”, localizado na praça da Constituição (atual praça Tiradentes).<sup>92</sup> Privilégio esse que só gradualmente foi estendido às freguesias e ruas mais distantes do centro. A Rua

---

<sup>91</sup> *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

<sup>92</sup> *Jornal do Comércio*, nov. 1854. Apud. Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada ...*Op. cit.*”, p. 86.

Primeiro de Março, retratada tal como quis Ferrez, é espaço paradigmático da modernização e civilização ocorrida no Rio de Janeiro oitocentista. Nesse sentido, emite sinais, imagens e significados onde o novo dialoga e também confronta com o antigo, numa imagem-síntese que o fotógrafo produziu. Sua escolha em revelar apenas uma fração da cidade não foi, por certo, aleatória. Ao focar uma rua onde havia iluminação, bondes, ruas calçadas, prédios altos, trabalhadores disciplinados, pessoas bem vestidas e de gestos polidos, ele investia na produção de uma imagem moderna, urbanizada, civilizada da capital do Império e da sociedade que a habitava.

Quanto aos aspectos pitorescos de sua população escrava, em parte africana, predominante negra, ressaltados pelos viajantes e desfocados nessa imagem-síntese de modernidade, como as negras minas, os vendedores ambulantes e carregadores, foram representados e destacados nas fotografias do período, normalmente, desassociados dos espaços urbanos. Os trabalhadores livres e escravos, pobres, que circulavam diariamente pelas ruas do Rio de Janeiro, tiveram suas imagens enquadradas e fixadas, principalmente, na condição de mercadoria exótica a ser consumida por estrangeiros.

Com efeito, a prática da produção de imagens de “tipos exóticos”, que incluía pessoas livres e pobres, bem como escravos, negros e mestiços, que compunham a fisionomia urbana carioca, já era observada na pintura e litografia antes de ser adotada pelos fotógrafos. Engenhosamente, também ocorreu, nesse caso, a apropriação de práticas entre o grupo de profissionais ligados à construção de imagens – pintores, fotógrafos, desenhistas, litógrafos, entre outros –, reafirmando as trocas entre esses e a concorrência criada nesse mercado à época. Como afirma Celeste Zenha, já em 1832, Frederico Guilherme Briggs comercializava em sua oficina litográfica imagens nas quais “os homens e mulheres representados não tiveram a função de meros elementos de composição da paisagem”.<sup>93</sup> Esses eram, pelo contrário, priorizados, retratados desempenhando as atividades diversas a que se ocupavam, como em uma litografia, reproduzida por Zenha em seu artigo, de um “negro de ganho” segurando com uma das mãos, ao lado do corpo, um grande cesto, instrumento de seu trabalho.<sup>94</sup>

Essas imagens eram dirigidas, principalmente, a consumidores estrangeiros a serem veiculadas em seus países, “satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho

---

<sup>93</sup> Celeste Zenha. *Op. cit.*, p. 23-50, p. 29.

<sup>94</sup> *Idem, ibidem.*

Mundo acerca da imagem do outro”<sup>95</sup>, servindo aos estudos científicos em voga no período<sup>96</sup>, ou mesmo como “souvenir” do Brasil, ou como artigos de coleção, em conformidade com a moda do colecionismo praticada a época. Foi nesse contexto que Luís Agassiz, em sua expedição científica ao Brasil no ano de 1865, encomendou a Auguste Stahl fotografias de “tipos” e, mesmo, antropométricas<sup>97</sup> de negros, para servir a seus estudos e corroborar suas teorias raciais e de mestiçagem.<sup>98</sup> Eram imagens que tinham, portanto, uma finalidade definida, a de atender ao interesse dos europeus pela exotividade por eles conferida aos habitantes dos trópicos e aos seus costumes. Nem por isso, deixavam de cumprir sua função pedagógica de ensinar como nossa população “exótica”, formada por pessoas negras e mestiças, escravas e livres, deveria ser representadas, dada a ler.

Essa demanda pelo exótico e/ou pitoresco por parte de estrangeiros, em especial, europeus, não deixou de ser explorada pelos fotógrafos oitocentistas. Contudo, ao contrário das litografias e pinturas, que figuravam os “tipos” no cenário urbano desempenhando suas habituais tarefas, os fotógrafos comumente os retratavam fora desse ambiente, confinando-os aos limites dos estúdios. Nesses espaços, rodeados de paredes, móveis, panejamentos e aparatos muitas vezes intimidadores, homens e mulheres, em sua maioria pessoas negras e/ou mestiças, escravas e livres, eram representadas segundo categorias de origem/etnia e/ou função/ocupação. Identificadas como “crioulo”, “negro mina”, “gabão”, “monjolo”, “quelimane”, “cabinda”, “congo”, “angola”, “moçambique”, denominações algumas vezes referenciadas pelas marcas no rosto, sinais de suas cidades de origem e mesmo de suas linhagens.<sup>99</sup> Ou, simplesmente associados a seus respectivos trabalhos, retratados como cesteiros, carregadores,

---

<sup>95</sup> Boris Kossoy & Maria Luiza Tucci Carneiro. *Op. cit.*, p. 194.

<sup>96</sup> Luis Agassiz, por exemplo, encomendou a Stahl fotografias de “tipos” na ocasião da expedição que fez ao Brasil.

<sup>97</sup> Segundo George Ermakoff, esse gênero fotográfico, produzido no século XIX em diversas partes do mundo, tinha “o objetivo de apoiar estudos científicos comparativos sobre a raça humana. Acreditava-se, então, que a observação sobre eventuais diferenças físicas entre as diversas raças poderia comprovar cientificamente teorias sobre superioridade racial – hoje consideradas preconceituosas”. Hoje imagens como essas foram relegadas ao “nicho das extravagâncias de época” pela ciência moderna. George Ermakoff. *Op. cit.*, p. 251.

<sup>98</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>99</sup> Manuela Carneiro da Cunha. “Olhar escravo, ser olhado” in Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky (org.) *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo: Ex Libris, 1988, p. 23-28. Segundo Manuela Carneiro, essas designações normalmente indicavam apenas vagamente a região de origem dos escravos, como Angola, Congo, Moçambique, ou simplesmente o porto de embarque desses no navio negreiro: “Benguela, porto ao sul de Angola, Cabinda, porto da embocadura do rio Congo, Quelimane, porto da África Oriental, Mina, do nome do mais famoso porto da África Ocidental, São Jorge da Mina”. Poucos são identificados pela etnia, como “monjolo”, Tyo (Teke), da região do Congo, ao norte do Lago Stanley.

vendedoras de frutas, doces, flores, na tentativa de recriar cenas do cotidiano das ruas no espaço produzido nos estúdios para essa finalidade.

É inegável a artificialidade dos cenários e das imagens humanas que compõem tais fotografias, onde fica evidente a inadequação dos retratados e de suas atividades ao ateliê fotográfico. Em parte, pode-se argumentar que nas primeiras décadas de desenvolvimento da fotografia, as restrições técnicas relegavam a produção de retratos de pessoas, principalmente ao ambiente dos estúdios, onde, além do controle da iluminação, ter-se-ia a aparelhagem necessária à manutenção da pose e superação de outras limitações, acentuadas pelo clima tropical.<sup>100</sup> Porém, o que fica evidente é a intenção dos fotógrafos em construir uma determinada imagem do contingente populacional da cidade, identificado como “exótico” e/ou “pitoresco”, já que formado por pessoas negras, mulatas, livres, cativas, libertas, mas, todas elas, pessoas pobres e simples do Rio de Janeiro, presentes no cenário cotidiano da cidade. Na verdade, o estúdio parece representar o espaço onde tal imagem era realçada, não sendo improvável supor que muitos fotógrafos preteriram as ruas e espaços públicos e escolheram intencionalmente aqueles para dar força à tipificação que procuravam criar e fixar: a de “personagens” exóticos, pitorescos, que atraíam o olhar do outro, do estrangeiro curioso com aquilo que não lhe era familiar.

A série de fotografias reproduzidas a seguir (Imagens 21 a 32), de autoria de Christiano Júnior, faz parte desse gênero fotográfico que se tornou comum no século XIX, quase uma especialidade desse fotógrafo. Seus *cartes de visite*<sup>101</sup>, por ele anunciados como “variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”<sup>102</sup>, deixam explícito seu interesse em produzir/reproduzir a imagem de “costumes e tipos de pretos”, valorizada pelos estrangeiros justamente porque identificadas por aqueles como “exóticos”, “pitorescos”, “diferentes” no conjunto da “diferente” população brasileira, da “diferente” sociedade

---

<sup>100</sup> Segundo Pedro Karp Vasquez, fora do “ambiente confortável e controlado do estúdio”, os fotógrafos oitocentistas tinham de vencer vários problemas técnicos de difícil solução, principalmente, quando ainda se utilizava o processo de colódio úmido e, mais ainda, no caso dos trópicos, onde o clima é mais quente que o europeu e a luz menos uniforme. Assim, pode-se dizer que os profissionais dedicados ao ofício fotográfico no país encontraram mais e maiores obstáculos que muitos de seus contemporâneos, já que “a excessiva luminosidade característica do Brasil exacerbava os problemas de exposição ao criar contrastes violentos entre as diferentes áreas da imagem, enquanto o calor tropical dificultava a operação com esse processo, que exigia a exposição da placa quando esta ainda estivesse uniformemente úmida”. Pedro Karp Vasquez. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX... Op. cit.*, p. 26

<sup>101</sup> Trata-se de um formato fotográfico que será mais bem discutido mais à frente, nas p. 132 – 134.

<sup>102</sup> *Almanak Laemmert*, 1866. Apud. Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky (org.) *Op. cit.*

engendrada nos trópicos. Em razão desse interesse do fotógrafo, as relações estabelecidas obedeciam a outro padrão: os fotografados, as pessoas que iam ao seu estúdio serviam de modelo em troca, provavelmente, de dinheiro, já que, ao que parece, eram em sua maioria escravos, ou pessoas livres, pobres. Embora assentada em critério questionável – o uso de calçados –, Manuela Carneiro da Cunha conclui que os fotografados eram todos escravos, uma vez que não estavam calçados. Desconsiderando, pois, as diversas estratégias usadas pelos escravos/as para se passarem por livres ou alforriados, dentre essas o uso do calçado e de boas roupas, a autora assinala que

*(...) o sinal da escravidão são os pés descalços. No século XIX, quem se alforria trata logo de comprar sapatos. As barcas Rio–Niterói têm até duas tarifas: uma para pessoas calçadas, outra, reduzida, para as descalças. Sem que se alterem substancialmente as ocupações dos negros de ganho alforriados, que seguem em seu comércio ambulante, os sapatos atestam-lhes a condição de libertos: o americano Ewbank vê passar, certo dia, no Rio, umas cento e cinqüenta vendedoras de galinhas. Todas escravas, menos uma, que ostenta sapatos. (...)*<sup>103</sup>

Os escravos das imagens 21 e 22 podem até ter dinheiro para comprar boas roupas, juntando um pecúlio por meio de seu ofício, como escravos de ganho que provavelmente são. Mas, mesmo possuindo dinheiro para adquiri-los, estavam proibidos, por lei, de usar sapatos. Talvez por isso os pés dos retratados estejam normalmente bem visíveis nas fotografias de Christiano Júnior, para ressaltar sua condição de propriedade alheia, coisificando-os. Ao mesmo tempo, revelam esse aspecto característico da sociabilidade carioca, que conta com tal artifício para demarcar socialmente os lugares sociais em uma cidade cujo cotidiano apresenta-se povoado, repleto de pessoas de diferentes estratos sociais e de diferentes cores e matizes étnico-raciais: pessoas, de ambos os sexos, escravas e livres, brancas, negras, mestiças, sendo predominante o contingente de pessoas negras, mestiças e escravas. Todo esse conjunto humano, portando-se segundo uma ordem própria, que aos olhos da ordem pública e monárquica precisava ser controlada e disciplinada, pois vista como massa potencialmente “perigosa”<sup>104</sup>. Uma forma de controle e disciplinarização era a proibição

---

<sup>103</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>104</sup> Célia Maria Marinho de Azevedo. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004.

do uso de calçados aos escravos/as até para melhor identificá-los. Assim, como assinala Alencastro, um escravo

*(...) podia ter meios para vestir calças bem-postas, paletó de veludo, portar relógio de algibeira, anel com pedra, chapéu-coco e até fumar charuto em vez de cachimbo. Mas tinha de andar descalço. Nem com tamancos, nem com sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indisfarçável do seu estatuto de cativo. (...)*<sup>105</sup>

Ser escravo/a no Brasil àquela época era condição que se ligava diretamente à cor negra, mestiça, como ressalta o mesmo autor, pois, “à diferença da escravidão na Grécia e na Roma antiga, o escravismo moderno reforça o estatuto legal do cativo com a discriminação racial: o escravo só podia ser preto ou mulato, nunca branco”<sup>106</sup>. Ao menos era essa a idéia veiculada em sociedade e reconhecida pelas autoridades governamentais, haja vista o censo de 1872, que excluiu deliberadamente de seu levantamento qualquer escravo branco: todos os cativos aparecem como pretos (69%) ou pardos (31%). Uma resolução claramente ideológica, pois sabia-se da existência de cativos brancos descendentes de mulatas e de brancos que, com o fim do tráfico legal de escravos em 1850 e a intensificação do tráfico inter-regional, passaram a aparecer nas grandes cidades. Como o caso, noticiado no *Jornal do Comércio* em 1858, de um escravo branco, louro e de olhos azuis, surgido na Praça do Comércio da Corte e imediatamente alforriado pelos passantes que, sem acreditar no que viam, reuniram o montante necessário à compra de sua liberdade.<sup>107</sup> Afinal, como permitir que tamanha afronta e risco fossem expostos ao público: um escravo que tinha justamente a cor da pele clara como a de seus senhores e que punha em xeque logo um dos argumentos usados para a escravização de pessoas, a cor escura de suas peles?

---

<sup>105</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Op. cit.*, p. 79.

<sup>106</sup> Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império... *Op. cit.*, p. 87 - 88.

<sup>107</sup> *Jornal do Comércio*, 03/09/1864. Apud. Luiz Felipe de Alencastro. “Vida privada e ordem privada no império... *Op. cit.*, p. 88.



21. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, c. 1865. Rio de Janeiro.



22. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, c. 1865. Rio de Janeiro.



23. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cesteiro, c. 1865. Rio de Janeiro.



24. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vendedor ambulante, c. 1865. Rio de Janeiro.



25. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Ministério das Relações Exteriores/Mapoteca (MRE/M), c. 1865. Rio de Janeiro.



26. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, c. 1865. Rio de Janeiro.



27. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), c. 1865. Rio de Janeiro.



28. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, c. 1865. Rio de Janeiro.



29. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), c. 1865. Rio de Janeiro.



30. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Museu Imperial de Petrópolis, c. 1865. Rio de Janeiro.



31. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), c. 1865. Rio de Janeiro.



32. CHRISTIANO JÚNIOR, *carte de visite*, Coleção Gilberto Ferrez (IMS), c. 1865. Rio de Janeiro.

Devia ser essa a situação do vendedor ambulante aparentemente branco retratado por Christiano Júnior (Imagem 24). Como afirma Alencastro, ao analisar a mesma fotografia, “esse vendedor é, muito provavelmente, um cativo branco”<sup>108</sup>, não apenas por estar descalço, como sugere o autor, mas também por ter sua imagem figurada, paradoxalmente, entre aquelas nomeadas como “tipos de pretos”, produzidas pelo fotógrafo. Imagens, ao que tudo indica, feitas majoritariamente com escravos. Com as mercadorias nas mãos, esse provável cativo simula – como nas demais fotografias – o desempenho de seu ofício, o de ambulante, por certo, obedecendo ao comando do fotógrafo, em uma pose inusitada na qual parece encarar o observador e lhe oferecer seus produtos. O olhar do retratado parece mesmo seguro ou desafiador, talvez por ter consciência de que sua cor de pele o fazia diferente dos outros cativos dessa sociedade marcada pelo preconceito de cor, distinguindo-se em relação aos demais. Mas, por certo, embora com a pele clara, por ser filho de escrava negra ou mestiça e pai branco, o fotografado trazia em suas veias o “sangue impuro”, não sendo visto pelo fotógrafo como “branco”, mas como um escravo do tipo “raro”. Uma raridade que a sociedade escravista fazia questão de esconder, negando sua existência, evidência dos diversos tipos de violência, inclusive a sexual, que envolviam o regime da escravidão.

Um preconceito racial reforçado, assim, tanto oficial, como socialmente e, mesmo imagetivamente, e que revela o quão importante era para um liberto ou liberta procurar aparentar ser branco/a, livrando-se do “estigma indisfarçável do seu estatuto de cativo”. Para isso, conseguir sapatos era, então, indispensável, valendo também, como já dito, investir em roupas e acessórios à européia, usar cremes e loções que prometiam embranquecer a pele, a fim de assemelhar-se às pessoas livres, brancas e com posses da sociedade. Tratava-se de preconceito tão acentuado que muitos cativos procuravam adquirir trajes “bem-postos” e de acordo com a moda para não serem identificados como tais, para não serem objeto da exclusão e dominação branca e proprietária.

Outros, cativos fugidos, usavam sapatos para passarem por livres, se misturando às milhares de pessoas livres, negras e mestiças, da cidade, “aproveitando-se assim da mobilidade e do anonimato característicos dos grandes espaços urbanos pra ocultar sua condição de escravo[s]”<sup>109</sup>. Ou ainda, à exemplo de Adolfo Nogueira, o Adolfo Mulatinho – citado por Chalhoub, Gladys Ribeiro e Martha de Abreu –, que “tentava

---

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, p. 89.

<sup>109</sup> Sidney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro & Martha de Abreu Esteves. *Op. cit.*, p. 94.

ocultar sua condição de cativo”, uma recusa reduzida por sua proprietária, D. Rosa, apenas a um “tique de insubmissão”, “apenas um capricho de menino”<sup>110</sup>. Tal como Adolfo, quantos outros escravos e escravas, negros e mestiços, também não devem ter procurado disfarçar seus estatutos de cativos para receberem um melhor tratamento na sociedade e, principalmente, viverem como livres.

A intenção das pessoas de cor das citadas fotografias, vestidas com melhores roupas (Imagens 21 e 22), era, por certo, diferenciar-se daquelas que eram escravas, de modo a não serem confundidas com elas, situação que traria constrangimentos naquela sociedade onde estava enraizada a imagem da cor escura da pele como escravo e escravidão. Não era, pois, sem motivo que aquelas, ao serem fotografadas ou na convivência urbana, procuravam ostentar os sinais de sua condição social e de seu estatuto de livres: objetos e acessórios comprados provavelmente com muito custo: guarda-chuvas, chapéus, charuto, relógio de algibeira, anel. Porém, percebe-se, na imagem “escrita com a luz”, a distância que os separa daqueles a quem pretendem imitar, imagem gravada nos gestos e poses retraídas feitas em frente à câmera, comportamentos de pessoas acostumadas a servir e não a ser servidas. Pessoas reduzidas a “coisas”, a “propriedades”, a “peças” cuja utilidade é prestar serviços, existir para os outros. Por isso, normalmente, mantém os olhares baixos, os gestos contidos, não arriscam desobedecer às orientações do fotógrafo. Como afirma, Manuela Carneiro da Cunha, a maneira do escravo ser retratado é diversa da do senhor,

*(...) num retrato, pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto não se dá a ver. É visto sob formas que o despersonalizam de duas maneiras, mostrando-o seja como um tipo, seja como uma função. (...)*<sup>111</sup>

Os escravos das fotografias de Christiano Jr. não se “esparramam pelo papel”, limitam-se a fazer o que o “retratante” determinou, a “encenar” o exercício de seus ofícios diários nas ruas do Rio de Janeiro. Não se sentem os atores da fotografia, os sujeitos, são, pelo contrário, o objeto. Alguns tentam, como aquele da Imagem 22,

---

<sup>110</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>111</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Op. cit.*, p. 23.

aparentar brancos, “como gostaria[m] de ser visto[s]”, mas não o conseguem talvez por não ser essa a forma como o fotógrafo os percebia, nem como “via[m] a si mesmo[s] no espelho”. Continuam, pois, a ser retratados sob uma lente que os despersonaliza, como personagens pitorescos e genéricos. Este parece ser o padrão das fotografias de “tipos”, o padrão que predominou. Diverso, pois, daquele que referenciou as fotografias de estúdios de pessoas livres, fossem senhores de terras, comerciantes, funcionários públicos, negociantes, ou seus familiares, entre outros, e comum apenas em suas características de encenação, artificial e ritualizada.

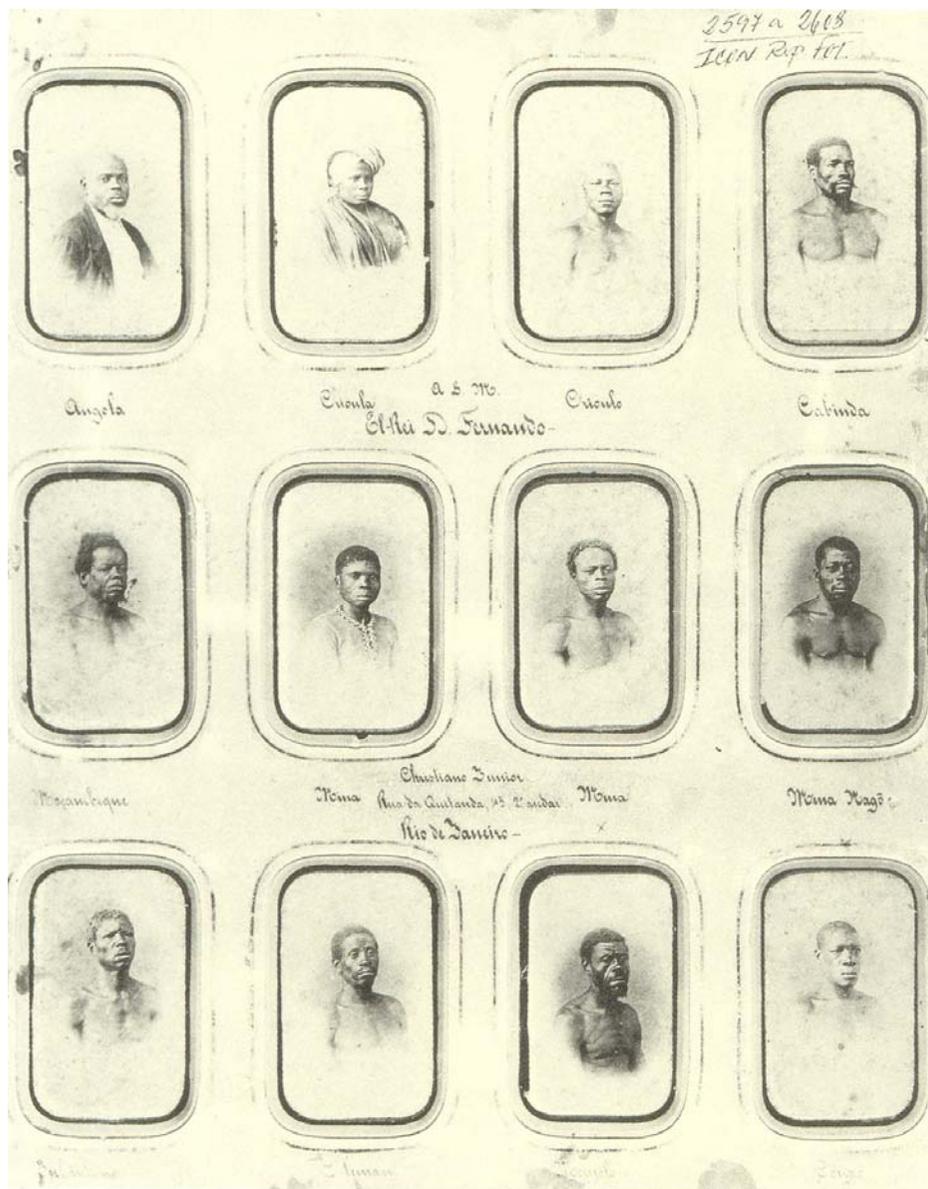
Enquanto as imagens de homens e mulheres livres eram encomendadas aos fotógrafos para representar aqueles em fotos produzidas de forma individualizada a serem oferecidas aos familiares, amigos ou pares dos retratados, em molduras trabalhadas e guardadas em álbuns ricamente encadernados (Figuras 3 a 4, reproduzidas mais à frente, p. ), as fotografias dos escravos eram feitas de forma generalizada e destinadas e/ou vendidas, aos estrangeiros. Aquelas primeiras funcionavam como um “cartão de visita”, enquanto as outras, como um “cartão postal”<sup>112</sup>, como se pode observar nas imagens de “coleções de costumes e tipos de pretos”, presenteadas a D. Fernando, rei de Portugal, por Christiano Júnior e reproduzidas a seguir (Figura 1 e 2). Não por acaso, o fotógrafo Rodolpho Lindemann produziu uma série de cartões postais já no final do século XIX e início do XX, retratando “tipos” da Bahia, dentre esses, as imagens de “creoulas“. Isso porque, ao contrário das pessoas dos estratos altos e médios, ao ser fotografado,

*(...) o escravo (...) não aparece propriamente. Não aparece pelo menos à maneira do senhor que se faz retratar, afirmando sua singularidade, identificando-se pelo nome, fazendo-se cercar por sua família (...).*<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>113</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Op. cit.*, p. 24.



**Figura 1** - Conjunto representando negros de diferentes nações. A autoria de Christiano Júnior, Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, c. 1865. Coleção oferecida a D. Fernando, rei de Portugal, pelo fotógrafo.



**Figura 2** - Conjunto representando negros em diferentes ofícios. A autoria de Christiano Júnior, Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, c. 1865. Coleção oferecida a D. Fernando, rei de Portugal, pelo fotógrafo.

Provavelmente um “português de nascimento”<sup>114</sup>, o fotógrafo José Christiano de Freitas Henriques Junior, tal como os estrangeiros, também percebia os escravos e escravas como exóticos e pitorescos. Ao mesmo tempo, à semelhança dos nacionais, como uma propriedade, uma mercadoria. Para Pedro Karp Vasquez, “sua única preocupação era apenas explorar o ‘exotismo’ brasileiro em sua pior faceta: a de país escravocrata”<sup>115</sup>. Com efeito, nas fotografias de Christiano Jr. aqui reproduzidas e identificadas como Imagens 21 a 32, evidencia-se seu propósito em “explorar o exotismo”, já que “a cena cotidiana, recriada no estúdio do fotógrafo, quer mostrar atividades, não designar indivíduos”<sup>116</sup>. Na fotografia do escravo de ganho, carregador com o cesto no ombro (Imagem 23), do ambulante com seus produtos nas mãos (Imagem 24), do vendedor de flores (Imagem 25), do condutor de carrinho de mão (Imagem 26), do ajudante de barbeiro (Imagem 27), do carregador e da vendedora de frutas (Imagem 28), do ajudante de açougueiro – ao que parece – (Imagem 29), das vendedoras de frutas (Imagens 30 e 31) e da verdureira com o filho pendurado às costas (Imagem 32), em todo esse conjunto de “tipos” foram ressaltadas justamente as funções que desempenham no dia-a-dia da cidade, em detrimento de suas identidades pessoais, subjetivas e únicas.

Nessas imagens, o destaque é dado aos instrumentos de trabalho, às mercadorias, ao trabalho em si, aos encontros proporcionados por esse cotidiano, que igualmente remete para a dimensão “pitoresca” e “exótica” da cidade, como identificada pelos estrangeiros que aqui estiveram, não obstante o esforço de produção de uma imagem moderna de cidade, empreendido por fotógrafos como Ferrez, dentre outros. Não sem razão, Vasquez afirme que Christiano Jr., mais do que qualquer outro fotógrafo do período, ao realizar esse gênero de exemplar fotográfico, “parecia colecionar seus ‘tipos de negros’ com o mesmo alheamento em relação ao destino de seus retratados com o qual um entomologista vai espetando, um após outro, insetos nas vitrines de sua coleção”.<sup>117</sup> Ou seja, tirando-os de seu ambiente “natural” e classificando-os na frente da “vitrine”, que era a câmera fotográfica, com o propósito de torná-los uma curiosidade, peças para colecionistas.

---

<sup>114</sup> Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro... Op. cit.*, p. 174-175.

<sup>115</sup> Pedro Karp Vasquez. *A fotografia no Império... Op. cit.*, p. 23.

<sup>116</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Op. cit.*, p. 23 - 24.

<sup>117</sup> Pedro Karp Vasquez. *A fotografia no Império... Op. cit.*, p. 23 - 24.

Na direção dessa avaliação de Vasquez, observa-se que ao retratar o escravo carregador (Imagem 23), o fotógrafo atribuiu ao grande cesto que aquele carrega de lado, no ombro direito, maior importância em relação aos demais elementos da composição, até mesmo ao próprio retratado. Imagem essa próxima à litografia já citada de Frederico Guilherme Briggs, produzida pouco mais de trinta anos antes. Briggs, porém, parece dar ao chamado “negro de ganho” maior destaque em relação ao seu instrumento de trabalho, do que o fez Christiano Jr. De fato, na fotografia de Christiano Jr., uma parte do corpo do retratado está escondida debaixo do cesto, um corpo franzino e retraído, que aparece menos na imagem do que o objeto por ele carregado.

Assim, a fotografia é produzida inserida no seu contexto, ou seja, as imagens retratadas de escravos e escravas, e mesmo de pessoas livres e de cor, não apenas figura-os, mas ensinam como devem ser figurados, representados: elementos de uma composição, peças de uma engrenagem, corpos sem subjetividades. A representação dessas pessoas e de seus ofícios vem reafirmar a legitimação do regime escravista, de sua justeza, ancorada na ênfase da condição de servilidade, de submissão, de inferioridade de uns em razão da cor de suas peles, perante a raça branca proprietária. Uma imagem que reitera a dimensão coisificada dos retratados, procurando retirar-lhes sua humanidade, categorizando-os e tornando-os “exóticos” e “pitorescos”, isto é, diferentes. Todavia, é uma coisificação que não se realiza plenamente, tendo-se em vista que, como atenta Lavelle,

*(...) o que se quer sugerir aqui é que, diferentemente do que ocorre na pintura, na fotografia dificilmente se representa um tipo genérico, mas um corpo específico. Podemos, por exemplo, facilmente distinguir os personagens representados nas gravuras de Debret dos indivíduos fotografados por Christiano Jr. Mesmo intencionando representar “tipos de pretos”, a expressão dos modelos deste fotógrafo frequentemente escapa ao seu controle, enquanto que nas gravuras o artista simplesmente representa costumes pitorescos, sem que a pungente realidade de um rosto interfira no quadro. (...)<sup>118</sup>*

Compartilhando da opinião de Lavelle, parece-nos que por mais que o fotógrafo procure assujeitar os escravos à imagem de exotismo que os enquadrava em um “tipo genérico”, despersonalizando-os, submetendo-os a poses e papéis determinados, de acordo com os personagens que deviam representar, “a pungente realidade de um rosto” interferiu por vezes “no quadro”. Significativamente, o formato no qual tais fotografias

---

<sup>118</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 31.

foram veiculadas – utilizado sob o argumento de facilitar a circulação dessas, seguindo a moda do colecionismo e o padrão dos estúdios – contribuiu, porém, para diminuir o impacto de olhares e expressões. Da forma como foram produzidas, em um tamanho reduzido de aproximadamente dez centímetros, conforme reproduzido neste estudo, predomina exatamente a maneira como foram enfocados, pelo fotógrafo, os retratados e não o olhar que cada um deles retornou ao autor, ao fotógrafo. Porém, se ampliadas, pode-se perceber nos olhares vindos dos escravos, aquilo que escapou, que não estava programado, que fugiu ao controle do fotógrafo, num exercício de manifestação de suas subjetividades, de sua dignidade, de sua resistência. Como bem observa Manuela Carneiro da Cunha:

*(...) Eis como o senhor olha o escravo: sopesa seu trabalho, sua disciplina, sua conformidade aos padrões de beleza daqui. As fotografias deixam perceber este olhar e adivinhar, em filigrana, um olhar devolvido pelo negro. Olhar ausente, olhar frontal de desafio, de afirmação de dignidade, olhar inquiridor, remetem às várias formas de reação à escravidão: deixar-se morrer, matar-se, comprar a liberdade, obtê-la dos favores do senhor, fugir, aquilombar-se, todas são saídas da escravidão. (...)*<sup>119</sup>

Adivinhar esse olhar, “em filigrana, (...) devolvido pelo negro”, perseguir, auscultar indícios, sinais, nos olhares que ele emite em resposta aos que lhe são dirigidos, pode ajudar a devassar o que Walter Benjamin chama de “inconsciente ótico”<sup>120</sup>. Este designa, ao que parece, as coisas e situações não percebidas pelas pessoas presentes na cena retratada no momento da realização da fotografia, “pequenos nada” que escapam, em fração de segundos, às intenções do fotógrafo, mas não do fotografado, na produção de sua imagem, de seu retrato. Ou, como sublinha Benjamin,

*(...) a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (...)*<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>120</sup> Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem.*

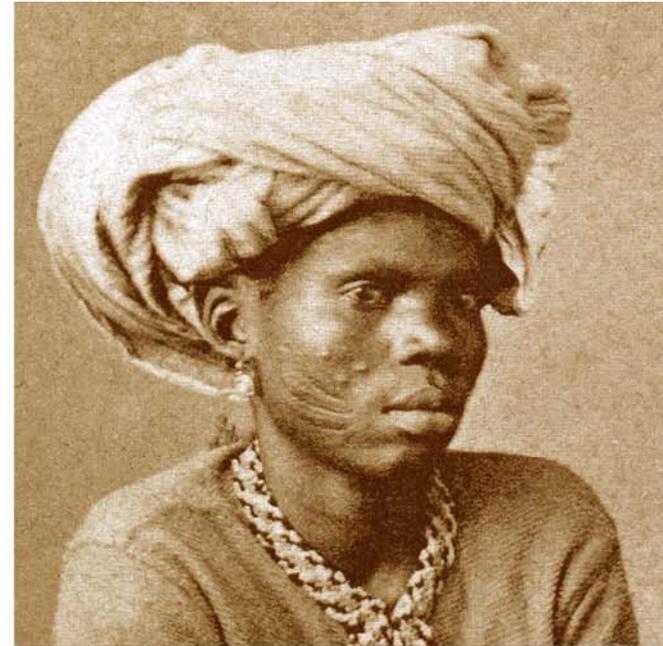
Esses aspectos muitas vezes imperceptíveis a olho nu, captados pelas fotografias, não seriam, segundo Patrícia Lavelle, as únicas coisas constitutivas do “inconsciente ótico” a serem reveladas por essas imagens e captadas por um olhar mais atento, mais sensível, solidário. A autora considera que Benjamin refere-se também “à possibilidade que o rosto fotografado tem de revelar o ambiente que o cerca”.<sup>122</sup> Isso significa, pois, que o observador da fotografia poderia perceber, por meio dos olhares e expressões dos retratados, as condições de produção que o cercam, que inscrevem-no como uma pessoa localizada no tempo e no espaço, como um sujeito histórico. Não bastasse essa leitura sensível, o recurso à ampliação permite uma maior aproximação com o retratado, uma visualização aprofundada desses olhares e fisionomias muitas vezes esmaecidas, desfocadas pelas dimensões diminutas das imagens.

Um olhar mais atento às fisionomias dos escravos retratados, auxiliados pelo recurso de ampliação, possibilitou-nos tal aprofundamento. Assim, nesse esforço de adentrar o “inconsciente ótico” de que fala Benjamin, percebemos, nos diversos retratos dos escravos, na presença aprisionada pela lente do fotógrafo, um “olhar ausente”, outro, mais atrevido, frontalmente de “desafio”, outro “de afirmação de dignidade”, outro de inquirição. Enfim, diversos modos de olhar-se, de olhar os outros, dentre estes, o fotográfico, de olhar o mundo. Diversos modos de afirmar-se como pessoa, de recusar sua objetivação como “coisa”, como “peça”, de revelar sua escolha em resistir, ainda que sob a forma de um pequeno gesto, de um olhar que escapa...

É o caso, por exemplo, do escravo da Imagem 23, reproduzida em detalhe a seguir: o seu rosto harmoniza-se com sua pose retraída: o olhar de medo, a expressão inquieta, acentuada pela testa franzida, que remete à violência da escravidão, aos castigos que provavelmente sofreu na pele, como sugere o olho cego que compõe sua face. Uma mutilação, uma marca, provavelmente vincada por conta de algum castigo sofrido, por tentar fugir de seu dono, ou por mero “capricho” deste. Marca na pele e na alma de quem vive a experiência de ser desapossado de si, de seu próprio corpo...

---

<sup>122</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 30.



ACIMA À  
ESQUERDA:

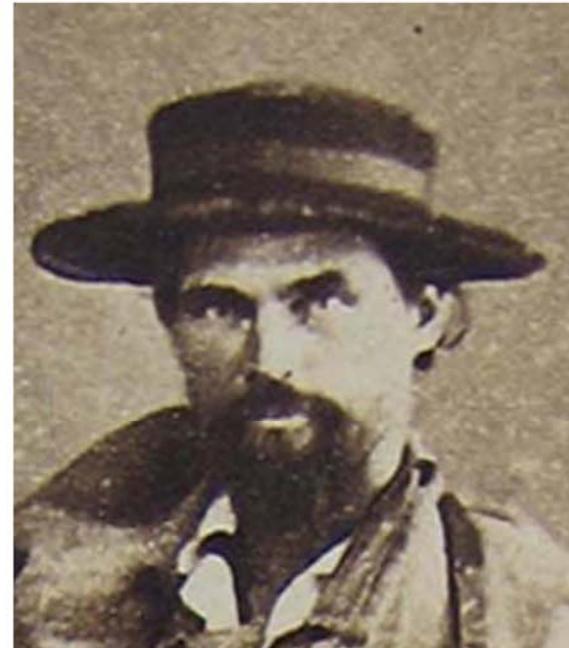
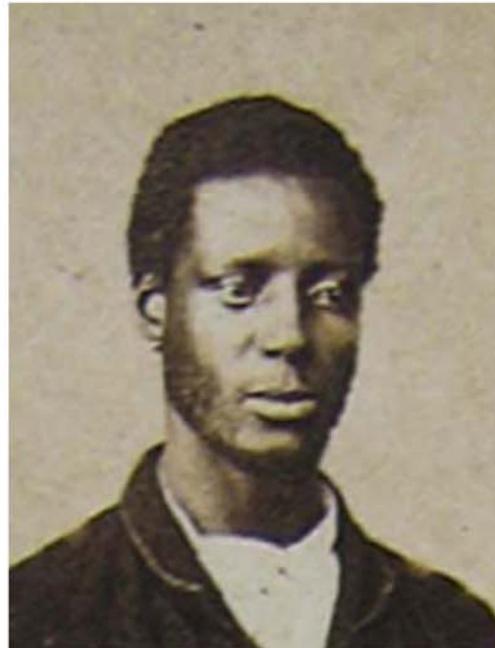
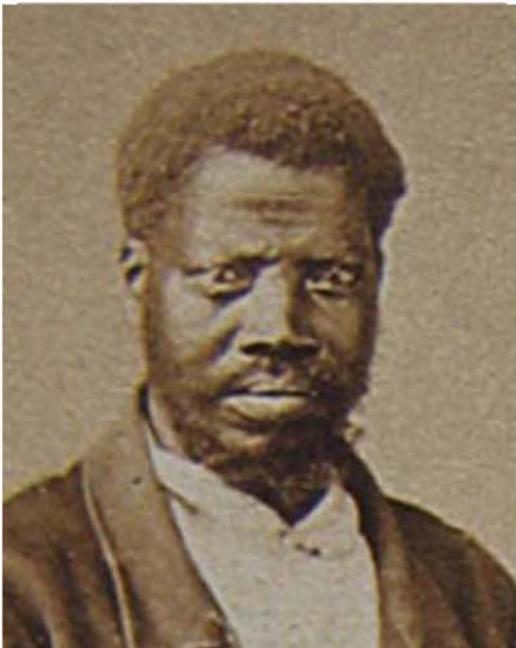
Detalhe da  
Imagem 29.

ACIMA AO  
CENTRO:

Detalhe da  
Imagem 23.

ACIMA À  
DIREITA:

Detalhe da  
Imagem 30.



ABAIXO À ESQUERDA:

Detalhe da imagem 25.

ABAIXO AO CENTRO:

Detalhe da Imagem 22.

ABAIXO À DIREITA:

Detalhe da Imagem 24.

Já o detalhe da Imagem 29, indica o olhar de um escravo que escapa às lentes, recusando-se a abri-lo, a voltá-lo para frente, impossibilitando à câmera captá-lo. A expressão de desconforto, de insatisfação, ou mesmo de certa impotência diante do fotógrafo, é evidente. Desconforto não apenas por ter de se submeter à pose longa, sem qualquer apoio ou amparo, mas, sobretudo, por ter que colocar-se à disposição daquele, por ser escravo. Impaciente por não poder agir conforme sua vontade, prefere não olhar em direção ao fotógrafo, mas obedece às suas instruções, fingindo ocupar-se de seu ofício costureiro, sem precisar mesmo abrir os olhos. Os elementos da foto compõem seu local fictício de trabalho: o banquinho com uma bacia e uma panela, a mesa na qual apóia uma tábua de corte usada, ao que parece, para fatiar carne; alguns alimentos encontram-se amontoados no canto daquela e o cachorro embaixo da mesa – que confere maior confiabilidade à cena – completa o quadro pitoresco do trabalho nos trópicos.

A fisionomia aborrecida desse provável açougueiro e/ou ajudante, apontam para outras inúmeras possibilidades de comportamentos considerados “fora da ordem” ou indisciplinados dos trabalhadores livres ou escravos, responsáveis pela tal “desordem” das ruas do Rio de Janeiro, objeto do esforço ordenador do Estado. Assujeitar-se a tal propósito parece ter sido a escolha, ou a falta dela, do escravo da Imagem 22. Afinal, ele adquiriu roupas, chapéu, charuto, relógio, anel, mas não usa calçados, cumprindo, portanto, a proibição. Não se faz passar por alforriado e, diante da câmera, não enfrenta, desvia-sedela com um olhar “ausente”, “distante”: está ali, como escravo, mas também não está ali, como pessoa que é. Sua expressão, como a do escravo da Imagem 29, não atrapalha o propósito da imagem, de exotividade.

O que não acontece, segundo Lavelle, no caso da Imagem 25, também analisada pela autora. Essa fotografia, de um vendedor de flores, com uma das mãos estendidas para receber o devido pagamento, quebrava de certa forma a intenção do fotógrafo. Ou seja, ao transgredir a vontade do autor da fotografia, o rosto do retratado ganha uma dimensão não prevista, sobrepondo-se ao conjunto, no qual se procurava simplesmente mostrar mais uma atividade a que se ocupam os cativos na cidade do Rio de Janeiro, conforme a série de fotografias da qual faz parte. Segundo a referida Lavelle,

*(...) A imagem ultrapassa, no entanto, o seu conteúdo mais imediato quando nos detemos no contraste gritante entre a expressão do homem e a atitude servil sugerida pela pose. O rosto transmite raiva e também medo, as mãos oferecem e pedem. A pose, comandada pelo fotógrafo, sofre a*

*interferência do indivíduo fotografado, tornando-se assim muito mais inquietante do que seria necessário para provocar o interesse do espectador pelo exotismo do personagem. (...)*<sup>123</sup>

Porém, Lavelle parece não considerar o tamanho reduzido utilizado na circulação dessa imagem – tal como reproduzida anteriormente –, seja na sociedade carioca ou brasileira, seja entre estrangeiros. A expressão do homem retratado, apesar de forte, “inquietante”, não fica suficientemente visível no formato *carte de visite* de maneira a prejudicar o intuito do fotógrafo de produzir uma imagem que se enquadrasse na sua pitoresca “coleção de tipos”. Como acontece também no caso do cativo e/ou trabalhador livre de pele clara, seu “olhar frontal de desafio, de afirmação de dignidade” (Imagem 24), é elemento superado pelos demais, pela representação da função, pelo personagem do vendedor ambulante.

Tal efeito final não significa, contudo, a inexistência de elementos e aspectos não programados nas fotografias de “tipos e costumes” do período, mas esses nem sempre conseguem atenuar o impacto buscado por seus produtores.<sup>124</sup> Provavelmente, Christiano Jr. não esperasse a intervenção do olhar do bebê às costas de sua mãe, quando fotografou-a posando com seu tabuleiro repleto de verduras e legumes por sobre a cabeça (Imagem 32). Porém, esse elemento não previsto é incorporado ao conjunto produzido como “exótico”, “pitoresco”, especialmente, ao observador estrangeiro. As vestes, as poses, os costumes, como o de levar objetos na cabeça ou carregar filhos presos por um pano às costas, são dados a ler aos estrangeiros, não como práticas banais, mas “pitorescas”, estranhas, porque produzida com tal propósito, sob tal lógica. Nesse sentido, é que se pode dizer que essas imagens são “tipicamente fotos de estrangeiro e para estrangeiros”<sup>125</sup>; são produzidas para produzir, por sua vez, o efeito pitoresco. Efeito, esse, presente na descrição de Adèle Toussaint-Samson a respeito das “negras minas”, vistas por ela nas ruas da cidade e retratadas em fotografias adquiridas

---

<sup>123</sup> *Idem, ibidem*, p. 110.

<sup>124</sup> Além de Christiano Jr., Stahl e Lindemann, outros fotógrafos também produziram imagens desse gênero no Brasil, como Alberto Henschel, Felipe Augusto Fidanza, João Goston e, mesmo, o brasileiro Marc Ferrez.. Dentre essas fotografias, algumas têm maiores dimensões que o *carte-de-visite*, permitindo a melhor visualização de todos os elementos da composição, como expressões e olhares. Marc Ferrez produziu fotografias de escravos na cidade, como no campo, entre elas, fotografias enquadradas nesse gênero de “tipos”, incluindo nessas, uma série de imagens de trabalhadores livres posadas nas ruas do Rio de Janeiro, na década de 1890, onde improvisava uma espécie de estúdio ao ar livre.

<sup>125</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Op. cit.*, p. 24.

pela francesa e reproduzidas em seu livro a respeito do Brasil, uma delas muito próxima à Imagem 32 e também de Christiano Jr. Nas palavras da autora,

*(...) grandes negras Minas, com a cabeça ornada de uma peça de musselina formando turbante, o rosto todo cheio de incisões, usando uma blusa e uma saia por toda vestimenta, estão acoradas em esteiras junto de suas frutas e de seus legumes; ao lado delas, estão seus negrinhos, inteiramente nus. Aquelas cujos filhos ainda mamam, carregam-nos atados às costas por um grande pedaço de pano raiado de todas as cores, com o qual fazem dar duas ou três voltas em torno do corpo, depois de ter previamente posto o filho contra suas costas, as pernas e os braços afastados; o pobrezinho permanece assim o dia todo, sacudido pelos movimentos de sua mãe, o nariz colado às costas dela; a cabeça, quando ele dorme, não tendo nenhum ponto de apoio, rola constantemente da direita à esquerda; suas perninhas estão tão afastadas pela forte curvatura lombar da negra que muitos conservam por toda vida as pernas arqueadas. (...)*

*(...) Muitos homens acham belas essas negras; quanto a mim, confesso que a lã crespa que lhes serve de cabeleira, sua testa baixa e côncava, seus olhos injetados de sangue, sua enorme boca de lábios bestiais, de dentes separados como os das feras, assim como seu nariz achatado, nunca me pareceram constituir mais que um tipo bastante feio. O que têm de pouco vulgar é o andar. Elas caminham de cabeça erguida, o busto muito saliente, a cintura arqueada, os braços em equilíbrio, sustentando sua carga de frutas, sempre colocada sobre a cabeça. (...) seu andar, de passo desembaraçado, é sempre acompanhado de um movimento de quadris bem provocante, embora marcado por certa altivez, como o da espanhola. (...) Nada mais devasso que essas negras Minas: são elas que depravam e envenenam a juventude do Rio de Janeiro; não é raro ver estrangeiros, principalmente ingleses, sustentá-las e fazer loucuras por elas. (...)*<sup>126</sup>

Como depreendido pelo relato de Toussaint-Samson, a generalização, a estereotipia, a categorização são procedimentos operados pelo olhar estrangeiro, que não se limita a descrever e inventariar, mas classifica os costumes do outro e julga-os, de forma pretensamente imparcial, a partir de seus valores e significações. Como bem atenta Ana Maria Belluzzo, “fomos introduzidos ao gosto e na medida dos europeus, inventariados pouco a pouco (...) na iconografia e na crônica de autores viajantes, nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feito visíveis. Fomos pensados”.<sup>127</sup> Talvez por isso Manuela Carneiro fale das fotografias de Christiano Jr. como imagens nas quais “o escravo é visto não se dá a ver”, como “fotos de estrangeiro

<sup>126</sup> Adèle Toussaint-Samson. *Op. cit.*, p. 74-76 e 82-84.

<sup>127</sup> Ana Maria Belluzzo. “A propósito d’o Brasil dos viajantes”. *Revista USP. Dossiê Brasil dos Viajantes. Op. cit.*, p. 15.

e para estrangeiros”. Com efeito, é exatamente porque “fomos pensados” pelo olhar de fora, estrangeiro, é que não nos tornamos visíveis para nós mesmos, não nos vemos a partir de nossas próprias referências. Nossas singularidades são percebidas e exibidas ainda como algo de “exótico”, de “pitoresco”, de “estranho”. Desse modo, como pensar em um estranhamento por parte dos brasileiros, dos cariocas, em relação a pessoas que faziam parte de seu cotidiano, que circulavam por ruas e casas de uso comum, com as quais mantinham relações de sociabilidade e, mesmo, de socialidade? As cenas reconstruídas no estúdio, representadas nas fotografias, mesmo artificialmente transportadas para um espaço outro, não eram excêntricas aos demais setores da sociedade, faziam parte de suas realidades, embora produzissem esse efeito de excentricidade, de exotismo, até mesmo sobre os brasileiros, livres, brancos e das camadas médias e abastadas, “civilizadas”, da sociedade. Como assinala Lavelle:

*(...) no Brasil patriarcal as famílias mantinham tal proximidade com seus escravos, que seria estranho supor a possibilidade de um olhar estrangeiro sobre estes, um olhar capaz de vê-los como pitorescos ou exóticos. É somente a partir do surgimento de um discurso de segregação, que atribui ao contato com os negros um efeito negativo sobre os bons costumes e sobre a higiene das famílias, que se criam as condições de possibilidade para tal olhar. Ou seja, à medida que se elabora um discurso que nega aos escravos – como à marginalia humana – a menor identificação, cultural ou afetiva, com a elite civilizada, esta pode identificar-se com o olhar estrangeiro e também consumir como exóticos tipos que deveriam parecer-lhe mais do que familiares. (...)*<sup>128</sup>

Os efeitos da produção dos “tipos pitorescos” e da educação do olhar das elites e setores médios foram o do estranhamento e consumo “como exóticos” desses “tipos que deveriam parecer-lhes mais do que familiares”. Nesse estranhamento, houve a identificação daqueles como “perigosos” e a preocupação em discipliná-los, controlá-los e mantê-los afastados das “pessoas de bem”. Ou seja, na elaboração desse “discurso de segregação”, tendo como apoio os ideais modernos, ocorreu o investimento em ações de controle social. Discurso sintonizado com os interesses da “elite civilizada” em identificar a si e ao país com imagens que remetessem a um futuro moderno, presidido pelo progresso, e os afastassem do passado colonial, identificado com o atraso.

Observa-se como a linguagem fotográfica sintoniza-se com a dos relatos de viajantes, pois, como na descrição de Adèle Toussaint a respeito das “negras minas”, a

---

<sup>128</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 98 - 99.

preocupação não é tanto figurá-las, mas de mostrar como devem ser figuradas, isto é, todas enquadradas em tipologias generalizantes de figuras exóticas, estranhas. Não por acaso, o livro de Adèle contém fotos dessas negras para conferir maior “veracidade” às suas descrições e classificações, com uma função claramente didática. Essa “parisiense” descreve as negras de uma forma próxima a retratada nas fotos de vendedoras reproduzidas neste estudo (Imagens 28, 30, 31 e 32). Nessas imagens, reiteram-se algumas características que compõem a tipificação pré-definida, haja vista as referências ao modo de vestir – “uma blusa e uma saia por toda vestimenta” –, ao trabalho – vendedoras “com a cabeça ornada de uma peça de musselina formando turbante” (Imagens 30 e 31)<sup>129</sup>, “negras Minas” ambulantes com “sua carga de frutas, sempre colocada sobre a cabeça” (Imagens 28 e 32).

O acento mais exótico talvez esteja no costume retratado da mãe, “negra mina”, carregando o filho que mama atado “às costas por um grande pedaço de pano”, conforme a Imagem 32. Um costume que é “lido” como próprio de uma mãe ruim, que submete o “pobrezinho” do seu filho a ficar em uma posição incômoda, sendo sacudido, com as pernas afastadas de forma a deixá-las permanentemente arqueadas. Constrói-se, assim, a imagem das negras minas como “mães desnaturadas”, deixavam os filhos que não mamavam “inteiramente nus”, sem cuidados, via descrição e significação conferida por Touissaint-Samson. A essa representação de mães ruins conferidas às escravas, somava-se a de mulheres vulgares, devassas, que “depravam e envenenam a juventude do Rio de Janeiro”, se entregando ao “belo comércio” da prostituição. Estereótipo que Adèle Toussaint particularmente atribui às “negras minas”. Trata-se de construção que participa do discurso do desregramento sexual dos escravos, que lhes negava a possibilidade de formarem família.<sup>130</sup>

As fotografias oitocentistas são poderosos suportes desse discurso, ao retratar os escravos sozinhos ou acompanhados de outros com os quais sua relação é identificada apenas como de trabalho. Raras são as fotografias que retratam a mãe ao lado do filho/a, sendo, provavelmente, inexistentes imagens representando uma família escrava. O menino “atuando” como comprador junto a uma vendedora de frutas (Imagem 30), “acocorada” ao lado de tabuleiros com suas mercadorias, talvez seja seu filho, mas a imagem desfaz essa impressão, ao coloca-lo como “comprador”. Além de que, a

---

<sup>129</sup> As mulheres das Imagens 28 e 32 parecem usar apenas uma rodilha, como os escravos carregadores, para preservar a cabeça do contato com o objeto carregado.

<sup>130</sup> Robert W. Slenes. *Op. cit.*, p. 189 – 203.

retratada não parece prestar atenção no que a cerca, seu “olhar ausente”, perdido, como reproduzido em detalhe, não se dá conta da cena da qual participa: seu braço automaticamente estendido com uma fruta na mão para o menino, não parece, todavia, dirigir-se a ele. Seu pensamento não parece se concentrar no ato de venda, simulado no estúdio. Parece desolada, talvez porque pensasse nos filhos que se foram, que não estão com ela, foram dela subtraídos e vendido para outros.

Inscrever as marcas de “exótico” e “pitoresco” nas imagens dos escravos, inclui sugerir a sexualidade que aflora em seus corpos negros e identificados com a natureza animal. É o que subliminarmente sugere a fotografia da Imagem 28. Na cena retratada, um carregador e uma vendedora ambulante estão próximos, o homem com o braço estendido sobre a mulher, parecendo tocá-la, denotando certa intimidade. Porém eles não são representados como um casal, o que pode significar, então, que mantinham alguma relação que não a de marido e mulher. Esse discurso da promiscuidade presente entre os escravos, incorporado, sem questionamentos, por muito tempo, pela historiografia, é contestado por pesquisas recentes, como o estudo de Hebe M. Matos de Castro e o de Robert W. Slenes. Ambos mostram a existência de muitas família escravas, principalmente após 1850, quando aumentam as gerações de cativos filhos de escravos e escravas em decorrência do fim do tráfico. Seja na análise de processos envolvendo senhores e escravos, realizada por Hebe Matos<sup>131</sup>, ou de fontes demográficas como manuscritos da “matrícula” (registro) de escravos, feita por Slenes<sup>132</sup>, fica evidente que “o ‘desvio’ não estava no lar negro, mas no olhar branco”<sup>133</sup>.

Um olhar carregado de preconceito, estampado na forma como Adèle desqualifica as “negras minas”, descrevendo-as, genericamente, como “um tipo bastante feio”, dotadas de uma “lã crespa que lhes serve de cabeleira”, uma “testa baixa e côncava”, “olhos injetados de sangue”, uma “enorme boca de lábios bestiais, de dentes separados como os das feras”, de “nariz achatado”. Olhar “desviado” pelo racismo, pelo preconceito cultural e pela ideologia moderna de trabalho que, como visto na Parte I, via os escravos e classes populares como indisciplinados, indolentes, e associava “a

---

<sup>131</sup> Hebe M. Mattos de Castro. “Laços de família e direitos no final da escravidão”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Op. cit.*.

<sup>132</sup> Robert W. Slenes. *Op. cit.*, p. 189 – 203.

<sup>133</sup> *Idem, ibidem*, 189 – 203, p. 194.

estabilidade da família nuclear e a sobriedade na vida sexual com a constância e o empenho no trabalho”.<sup>134</sup>

Logo, acompanhados ou não por fotos, os relatos de viagem complementavam e reafirmavam as imagens de paisagem e tipos humanos exóticos e pitorescos da sociedade monárquica, disseminando-as dentro e fora do país, particularmente no que tange à sua população negra e mestiça, escrava ou não. Os dois tipos de linguagens construía representações da sociedade brasileira, seus modos, modas, usos e valores e, ao fazer isso, estavam também ensinando como representá-la. Constróem-se, assim, duas imagens distintas da sociedade carioca do século XIX, cindindo-a ao meio: de um lado estavam os “exóticos”, formados por escravos, negros e mestiços, ao lado da população livre e pobre, principalmente, mas não exclusivamente mestiça, que representava a força de trabalho do país; de outro, as elites e pessoas “civilizadas”, livres, com posses, urbanas e modernas. Como assinala Lavelle, a produção e circulação de imagens/representações de indivíduos como “tipos vinculados a categorias como raça ou ocupação” também tinha em vista a função pedagógica de mostrar o perigo dessa ordem e procurar “organizar a desordem das ruas da cidade veiculando-a como pitoresca e submetida ao universo da obediência do trabalho”<sup>135</sup>. Não resta dúvida de que o objetivo dessas construções era produzir imagens participantes de uma mesma realidade, compondo em uma rede de significados comum, baseadas na artificialidade dos estúdios, na aparência, e que evocassem sentidos opostos: de uma elite moderna que dirigia o país, e de uma massa trabalhadora marcada pelo exótico, ainda indisciplinada, mas no caminho da normalização, isto é, da conduta ordeira, disciplinada, civilizada.

---

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, p. 189 – 203, p. 202.

<sup>135</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 47.

### **Capítulo 3 – A fotografia produzindo o novo e abrindo espaços: a visibilidade pública das mulheres.**

Uma ampliação dos espaços de convivência social pode ser percebida na sociedade carioca, a partir da metade do século, inscrita no seu processo de modernização. Trata-se de mudança, em que os espaços são redefinidos e as atividades à eles ligadas re-significadas, tendo em vista o propósito modernizador de uma delimitação mais precisa no que tange às esferas pública e privada. Se, no relato de Wells, a que já fizemos referência, observa-se a circulação de diferentes tipos de pessoas, bem como o exercício de diversas ocupações em diferentes locais, como, por exemplo, armazéns de atacado, bancos, escritórios vários, casas de câmbio, farmácias, joalheiros, lojas, hotéis e casas de lanche, no que concerne à presença de mulheres brancas e livres há um silêncio, uma recusa em falar delas no movimento de circulação pela cidade que se refere praticamente aos homens. Com exceção das negras minas, quase nenhuma outra mulher é avistada ou se torna objeto da descrição de Wells, contrariamente ao que fez Marc Ferrez em fotografia de 1890, enfocando-as na mesma região central da cidade (Imagem 9, p. 87).

E isso não se dá por acaso. O relato de Wells encontra-se sintonizado com o de vários outros viajantes que estiveram no Rio de Janeiro e no Brasil no século XIX e insistem na imagem das mulheres brasileiras, das classes abastadas e intermediárias, “escondidas” ao olhar de fora, principalmente, o masculino. A construção da reclusão feminina é também reafirmada pela historiografia, possivelmente informada pela literatura de viagem. Segundo esses relatos, as mulheres daqueles estratos sociais permaneciam, até meados do oitocentos, relegadas aos espaços íntimos da casa. Assim, muitos viajantes do início desse século falam do interior das casas como um espaço “reservado às mulheres (...) um santuário em que o estranho nunca penetra”<sup>136</sup>.

A existência de tais práticas não pode, porém, ignorar e silenciar outras, nas quais mulheres, principalmente aquelas das camadas populares, transitavam pelo espaço público, administravam seus pequenos negócios, comercializavam os produtos

---

<sup>136</sup> Auguste de Saint-Hilaire. *Viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Editora da Universidade de São Paulo/Itatiaia. 1975 (1830). Apud. Roberto DaMatta. *A casa & a rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 51 e 52. Saint-Hilaire esteve no Brasil e visitou Minas Gerais e o Rio de Janeiro entre 1816 e 1822.

resultantes de seu trabalho, criavam diferentes meios com os quais garantiam a sobrevivência sua e de seus familiares, exerciam algum tipo de ofício que as obrigava a circular pelas ruas da cidade, não obstante sua condição de livres e honradas.<sup>137</sup> Também nas classes proprietárias, as mulheres envolviam-se na administração dos serviços de casa, bem como das propriedades e bens da família, haja vista que Langsdorff, ao visitar uma fazenda do Mato Grosso, observou que ali “o ‘homem’ da casa era uma mulher”.<sup>138</sup> No padrão normativo prescrito, o papel da mulher na sociedade restringia-se, entretanto, ao âmbito da família, identificada com o lar, a casa e a segurança do ambiente de intimidade e privacidade. Adèle Toussaint-Samson, que estabeleceu-se no Rio de Janeiro entre as décadas de 1850 e 1860, acostumada a sair de casa sozinha, critica a reclusão feminina, costume que não garantia, a seu ver, a existência de mulheres mais virtuosas. Segundo a autora:

*(...) Como as brasileiras jamais saíam sozinhas às ruas naquela época, na cidade eram encontradas apenas francesas ou inglesas que, por esse único fato de saírem sós, viam-se expostas a muitas aventuras: “É uma madame”, diziam sorrindo os brasileiros, o que significava uma francesa e subentendia uma cortesã; pois a exportação de nossas cortesãs para o estrangeiro não é uma das partes menos importantes de nosso comércio. (...) Quanto às brasileiras, encerradas por seus esposos no fundo de suas casas, no meio dos filhos e dos escravos, não saindo nunca senão acompanhadas, para ir à missa ou à procissões, não se deve acreditar que sejam por isso mais virtuosas que outras! Apenas, têm a arte de parecê-lo. (...)*<sup>139</sup>

Contraopondo-se à imagem das brasileiras que “jamais saíam sozinhas às ruas” ou que dominavam a “arte de parecê-lo”, criou-se outra, a das mulheres que andavam desacompanhadas nos espaços públicos e, em razão disso, eram consideradas pessoas destituídas de honra, “disponíveis” para o sexo, para o comércio sexual. Situação semelhante à descrita por Adèle foi vivenciada também pela alemã Ina von Binzer, já na década de 1880, quando esta recebeu tratamento desrespeitoso porque saía sozinha pelas ruas da cidade. Segundo Ina “não acostumados a ver as senhoras suas patrícias sozinhas, na rua e mesmo sabendo que nós estrangeiras gozamos dessa liberdade, consideram-se no direito de desacatar com gracejos as mulheres européias, quando não se acham

---

<sup>137</sup> Maria Odila Leite da Silva Dias. *Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. Brasiliense, 1984, passim.

<sup>138</sup> Frédéric Mauro. *Op. cit.*, p. 162.

<sup>139</sup> Adèle Toussaint Samson. *Op. cit.*, p. 151 e 153.

acompanhadas”.<sup>140</sup> Se, quanto ao modo de vestir, as européias, sobretudo francesas e inglesas, representavam uma referência, todavia, o costume de sair de suas casas sozinhas apenas foi aos poucos sendo introduzido entre as brasileiras. Como ressalta a referida Adèle Toussaint,

*(...) As brasileiras de hoje, educadas em colégios franceses ou ingleses, ali adquiriram pouco a pouco nossos hábitos e nossa maneira de ver; de sorte que, muito lentamente, conquistam sua liberdade. Ora, como sua inteligência é muito viva, creio que em pouco tempo terão superado seus mestres. (...)*<sup>141</sup>

A liberdade de circular, sozinha ou acompanhada, apenas seria conquistada/concedida depois da garantia de uma boa formação escolar, principalmente a fornecida pelos colégios franceses e ingleses. Como nem toda família tinha recursos financeiros para tal, observa-se, com a modernização, um aumento da demanda por colégios femininos, laicos ou religiosos. Como bem observa Diva Muniz:

*(...) educandários religiosos, sobretudo os internatos, representavam o modelo de instituição escolar que correspondia às expectativas dos segmentos mais diferenciados da sociedade provincial. A receptividade a esse modelo explica-se pela preocupação e interesse das famílias em “preservar” seus filhos e, especialmente, suas filhas dos perigos do mundo, ao mesmo tempo em que os preparava, dentro de uma disciplina rígida e sob os severos princípios morais e cristãos, para serem “entregues à sociedade”. (...)*<sup>142</sup>

A ampliação do acesso das meninas e jovens aos bancos escolares inscreve-se nesse contexto de modernização da sociedade, que inclui a ampliação dos espaços de circulação, de lazer e de sociabilidade entre os sexos. Não se pode deixar de reconhecer ainda o movimento de laicização com a maior ingerência do Estado na esfera do privado, bem como de diferentes saberes, como a medicina e o direito conjugados no propósito de ordenamento do corpo social, graças à produção de normas quanto à conduta correta, higienização da cidade, saúde da população e sua classificação. Nesse movimento civilizador, de “controle das pulsões”, as mulheres são particularmente

---

<sup>140</sup> Ina von Binzer. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>141</sup> Adèle Toussaint Samson. *Op. cit.*, p. 155.

<sup>142</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. “O Tom do ‘Bom- tom’: os manuais de civilizada e a construção das diferenças”. In: *Caderno Espaço Feminino*. V. 9, nº 10/11, 2001/2002, p. 61 – 84, p. 69.

contempladas, no esforço em “contê-las”, de evitar que se “perdessem” no perigoso mundo profano.

No final do século XIX, na capital do Império e depois da República, apesar e por conta da ampliação de espaços de convivência, os discursos religioso, jurídico e médico insistiam em apresentá-las como “resguardadas” no interior de seus lares, ausentes do espaço público, justamente porque elas já freqüentavam teatros, cafés, lojas, salões, bondes, tálburis, escreviam artigos para jornais, participavam de associações e ligas, como as abolicionistas e republicanas. Não por acaso, Marc Ferrez, em 1890, flagrou-as circulando pelas ruas do Rio de Janeiro. Na fotografia de Ferrez (Imagem 9, p. 87), duas mulheres podem ser vistas bem ao centro da rua, paradas conversando, talvez após uma delas ter descido do bonde. Ao que tudo indica, parecem ter se encontrado à poucos instantes, e transitavam pela rua sem a companhia de maridos, mães ou parentes. Aparentemente demonstram familiaridade com esse cotidiano urbano, pois estão no meio da via, em pleno trânsito, conversando despreocupadamente, sem receio quanto aos veículos à volta. Mas é possível que o fotógrafo as tenha enquadrado, mesmo em segundo plano, com o objetivo de mostrar ao olhar estrangeiro a modernidade de nossos costumes, onde já haviam ocorrido mudanças, como a da liberdade de circulação ao sexo feminino, ou mesmo, à facilidade de se ter acesso a elas, já que desacompanhadas.

Tal mudança, vista sob suspeita pela Igreja, justiça e direito, foi, por isso mesmo, objeto de controle com a afirmação e reafirmação discursiva de que mulher honesta é a que permanece em casa, cuidando do lar e dos filhos. Aquela que circula pelo espaço público, por conta do trabalho ou de lazer, é suspeita de ser desonesta, a “perigosa” mulher moderna.<sup>143</sup> Não por acaso, nos processos do final do século XIX e início do XX, analisados por Sydney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro e Martha de Abreu Esteves, a imagem de mulher presente nos discursos jurídicos do Rio de Janeiro ancorava-se na “idéia de que uma mulher ‘honestas’ não deve vagar pelas ruas desacompanhada”.<sup>144</sup> Trata-se de processos envolvendo pessoas livres e pobres da sociedade carioca, algumas delas, mulheres que se viam obrigadas a sair sozinhas para trabalhar e ganhar a vida. Um hábito já comum entre essas, e que foi por isso combatido pelas autoridades ciosas em estabelecer a “ordem” moderna nos espaços da cidade. Uma

---

<sup>143</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. “Mulheres ‘modernas’, mulheres perigosas...” In: *Revista Múltipla*. Brasília: Faculdade Integrada UPIS, n° 18, junho 2005, p. 125-133.

<sup>144</sup> Sidney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro & Martha de Abreu Esteves. *Op. cit.*, p. 111.

“ordem” que prescrevia a esfera privada como domínio das mulheres, justamente porque considerada menos importante em relação à esfera pública, definida como de domínio masculino, já que local dos negócios e da política.

Com a proximidade do fim do século, torna-se cada vez mais comum a presença de mulheres nas ruas e espaços públicos do Rio de Janeiro, desde trabalhadoras das classes mais pobres, até as mulheres das classes proprietárias, as damas da “boa sociedade”. Essas últimas saíam acompanhadas, normalmente, por pessoas da família, assujeitadas que estavam à construção naturalizada de que o andar sozinha era desonroso, pois as mulheres, em razão de sua considerada inferioridade estrutural, estariam desprovidas da capacidade de discernir, de agir racionalmente, de tomar decisões. Excetuavam-se, é claro, as estrangeiras que, como esclarecem os relatos de Toussaint-Samson e Binzer, não foram assujeitadas a essa representação, ou já haviam se libertado dela, acostumadas que estavam a andar sozinhas em seus países de origem. No caso da sociedade carioca, observa-se, com a modernização, uma ampliação dos espaços de sociabilidade e da funcionalidade feminina, que incluía sair e receber, de representar socialmente a família, além da manutenção dos papéis tradicionais, de esposa/mãe/educadora dos filhos.<sup>145</sup>

Trata-se de mudança que foi objeto da lente do fotógrafo Marc Ferrez nos retratos do centro da cidade (Imagem 9 e 20, p. 87 e 113), ambos realizados em 1890. Em especial, na segunda fotografia (Imagem 20), vê-se nitidamente duas mulheres das classes mais abastadas, com seus vestidos claros em primeiro plano. Ao que tudo indica, pertenciam às elites. O aspecto em que essa condição se revela é exatamente sua aparência, com roupas de elaboração complicada, combinadas a chapéus e penteados caprichados. Devem ter saído às ruas não apenas para fazer compras ou passear, mas para serem vistas. A mulher ao lado das duas, de veste escura, era provavelmente uma criada ou governanta, pois, além de apresentar-se de forma mais simples, pela distância em que se encontra em relação a elas, parece acompanhá-las, mas um pouco mais atrás, em posição hierárquica de sujeição e de vigilância encomendada. Mais ao fundo, na calçada do lado direito encontra-se a última mulher visível na imagem. Está vestida de maneira bem modesta, com uma saia clara lisa e uma blusa em separado, algo como um lenço ou touca na cabeça e uma trança única em seus

---

<sup>145</sup> Diva Muniz. *Um toque de gênero: História e Educação em Minas Gerais. (1835-1892)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; FINATEC, 2003, p. 123.

cabelos. Encontra-se desacompanhada e, pelo visto, ocupada em alguma atividade, pois, provavelmente trabalha em algum dos estabelecimentos próximos. Mais do que as outras, precisa aparentar ser “mulher de bem”, já que precisa, por força do trabalho, transitar sozinha pelas ruas, não contando com a possibilidade de estar acompanhada.

Se a primazia masculina nos espaços públicos começa a ser disputada pelas mulheres, constitui movimento ainda bem tímido, pois a circulação das mulheres restringia-se apenas a certos locais da cidade, de acordo com as atividades a que se ocupavam, com as condições de segurança da via pública, bem como o significado social conferido a esses espaços, já que havia as ruas “bem” e “mal” freqüentadas. Representadas e naturalizadas como sexo frágil, as mulheres permaneciam, assim, sendo ainda mal vistas quando surpreendidas andando sozinhas pelas ruas, sobretudo aquelas vistas como “mal” freqüentadas. Tal construção não tinha objetivo outro que o de manter o controle masculino sobre o feminino, expresso nas interdições feitas aos movimentos e ações das mulheres.

Tal exercício de poder, como já visto, atingia as práticas das mulheres dos estratos mais pobres da sociedade, obrigadas a sair de casa para trabalhar e, por conta disso, condenadas a assumir o ônus da imagem de pessoa suspeita, de desonesta. Assim, se por um lado a modernização dos costumes intensificou a visibilidade pública das mulheres, ou, nos termos de Maria do Carmo Teixeira Rainho, o “processo de exteriorização feminina”<sup>146</sup>, principalmente no caso dos setores abastados e médios da sociedade, por outro, acirrou os dispositivos de normatização e controle, particularmente sobre as “classes pobres e perigosas”. Nesse sentido, a preocupação com a conduta recatada envolveu não apenas as mulheres dos estratos superiores e médios da sociedade, mas, sobretudo, as trabalhadoras, as que saíam de casa para ganhar a vida. Esse movimento era visto como perigoso, pois assegurava liberdade para aquelas.

Inscritas nesse conjunto de mudanças, instauraram-se novas vivências urbanas, públicas, familiares e íntimas, ampliando e reorganizando atividades e lugares no espaço da cidade. Transformações, essas, que não ocorriam em separado, mas inclusas no movimento modernizador e civilizatório com vistas a substituir os costumes coloniais, tidos como “atrasados”, porém sem modificar fundamentalmente a estrutura

---

<sup>146</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. *Op. cit.*, p. 83.

de poder erigida sobre as bases do patriarcalismo e do trabalho escravo. Segundo Diva do C. G. Muniz,

*(...) Substituir relações sociais pré-industriais por relações do tipo burguês foi processo que avançou pelo século XX, porquanto tratam-se de mudanças inscritas nas injunções que resultaram na constituição do Estado moderno, na substituição de uma economia com base escravista pela do trabalho livre, nas mudanças na sociedade e na vida familiar. (...) Nesse processo de configuração da privacidade familiar, além da valorização da maternidade e da intimidade, ocorreram também novas formas de sociabilidade entre os sexos, com a introdução da convivência social dos salões – espaços intermediários entre o lar e a rua –, abertos de tempos em tempos para a realização de saraus noturnos, jantares e festas. (...)<sup>147</sup>*

Essa ampliação e redefinição de espaços e papéis orienta práticas de outras formas de sociabilidades e, no sentido mais estreito, também de socialidades, agora associadas à cultura urbana pensada a partir das noções modernas de público e privado. O espaço dos salões surge nessa constituição de novas relações sociais entre homens e mulheres e dos espaços da cidade que se moderniza. Como espaços intermediários entre o público e o privado, os salões das casas e dos clubes têm ainda suas demarcações imprecisas, já que fazem parte de um “processo de configuração da privacidade familiar” e, logo, de redesenho dos limites do lar e da rua. Os salões eram espaços públicos em certo sentido, pois abriam suas portas às pessoas associadas, amigas e convidadas, mas fora do restrito convívio familiar. Eram, também e, ao mesmo tempo, privados, na medida em que compreendiam um espaço que abrigava uma atividade fechada, familiar, restrita aos convidados, fosse a casa de um rico representante da “boa sociedade”, ou um clube como o Cassino Fluminense. Além disso, os “saraus noturnos, jantares e festas” restringiam seus frequentadores a um determinado grupo de pessoas selecionadas ou admitidas pelo proprietário do local, portanto, um círculo fechado. Tal dualidade, expressão do entrelaçamento dessas esferas distintas, mas não opostas,<sup>148</sup> evidencia-se em crônica de José de Alencar. Nesta, esse ressalta a dubiedade das atividades ali praticadas, afirmando que

*(...) no salão (...) recebem-se todas as visitas de cerimônia ou de intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversa-se ao*

---

<sup>147</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. "O Império, o piano e o ensino... *Op. cit.*, p. 130.

<sup>148</sup> Maria de Lourdes Viana Lyra. "O público e o privado no Brasil Imperial". In: *História: Fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 284.

*som da música, conferencia-se a dois no meio de muita gente, de maneira que nem se fala em segredo, nem em público. (...)*<sup>149</sup>

Tais características desse espaço estão também presentes na análise de Patrícia Lavelle a respeito das fotografias de estúdios. Estas não possuem o mesmo destino nem trânsito semelhante às fotografias de “vistas” ou de “tipos”, de um fim explicitamente público. São, todavia, “um grupo de fotografias que podemos chamar de ‘privadas’, pois são encomendadas por uma família ou um indivíduo e circulam num contexto privado”<sup>150</sup>. Não deixam, porém, de apresentar certo caráter “público”, pois, apesar de circularem “num contexto privado”, destinavam-se a pessoas de fora da família, do ambiente do lar, da casa, funcionando muitas vezes como uma vitrine, voltada para a rua e, especialmente, “para os salões de baile e as salas de visitas da Corte”<sup>151</sup>. Como ressalta a autora,

*“(...) a imagem tem um destino ‘público’ visto que é oferecida a outros: amigos, padrinhos, namoradas. Insisto, no entanto, nas aspas da palavra, pois aqui o espaço público confunde-se com as relações pessoais de amizade e favorecimento que persistem quando procuramos olhar além da fachada burguesa, veiculada pela fotografia. (...)”*<sup>152</sup>

Continuidades e discontinuidades são percebidas quando se analisa as fotografias do século XIX. Um entrecruzamento de costumes e de relações, tal como o relatado por Alencar e Lavelle quando se referem às práticas de convivência nos salões. Espaços onde se tecia uma rede social que envolvia familiares, parentes, compadres, “amigos, padrinhos, namoradas” e namorados, pessoas próximas ou nem tanto, mas que, no conjunto, compunham “relações sociais de amizade e favorecimento” que persistiam, não obstante a “fachada burguesa veiculada pela fotografia”. Costumes novos introduzidos nos salões, onde observados e observadores eram selecionados entre pares para verem e serem vistos, para exibirem suas riquezas, bons modos e diferenciar-se socialmente.

A exposição levada a termo nas festas, saraus, reuniões, bailes, como igualmente pelo hábito da troca de fotografias, fazia parte da tessitura dessa rede inter/intra-social,

---

<sup>149</sup> José de Alencar. “Ao corre da pena”, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1855. In: *Ao correr da pena*. “Vida privada e ordem privada.

<sup>150</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 45

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, p. 58-59.

<sup>152</sup> *Idem, ibidem*, p. 59

assinalando e consolidando o engendramento da cultura “civilizada e burguesa”. As dedicatórias nos versos das fotografias apontam nessa direção, indicando o caminho dessas imagens que investem na cordialidade, na urbanidade do trato, na convivência social, na construção de um modo burguês de ser; ao mesmo tempo, investem igualmente na promoção e manutenção do pessoal, no estabelecimento de redes de apoio, de aproximação e trocas com pessoas influentes, política e economicamente poderosas.

Nos versos das fotografias reproduzidas no presente estudo, vê-se o oferecimento a um amigo (Imagem 10, p. 99) por João Ant. Mendes, e o de José Maria Velho da Silva à esposa (Imagem 12, p. 99). Dedicatórias que sugerem a existência ou o desejo de estreitar laços afetivos, relações de intimidade dos sujeitos envolvidos, haja vista o uso de expressões como “em signal de estima e amizade”, ou “em signal de profundo affecto e sincera homenagem”, respectivamente. Inscrições mais pessoais, longas e afetuosas como a escrita por José Maria, ou breves e sem muita cerimônia, como a da mulher não identificada da foto de autoria de José Ferreira Guimarães (Imagem 33, p. 165) reproduzida adiante. Ou, ainda, cheias de formalidades, denotando menor convivência, como a de João Mendes ou de Ominda Vieira (Imagem 235 p. 165).

Tornadas possíveis com a inovação nos formatos e suportes fotográficos, essas práticas de presentear conhecidos com fotos suas e de sua família tiveram grande expansão, principalmente, após a invenção do *carte de visite*<sup>153</sup>. Tal formato deu origem “à moda mais popular que a fotografia conheceu no século XIX”<sup>154</sup>, exatamente por facilitar grandemente a sua circulação e coleção, bem como em função de seu preço reduzido, seja pelo seu pequeno tamanho, seja pelo material de seu suporte, o papel. Apresentado de uma forma bem mais simples que o daguerreótipo<sup>155</sup>, não teve, porém,

---

<sup>153</sup> Importante aplicação da técnica do colódio úmido desenvolvida pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 “e assim denominado em virtude do tamanho reduzido, pois apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm”. Pedro Karp Vasquez. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX... Op. cit.*, p. 193. Ver também: Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro... Op. cit.*, p. 33 e 34; Gilberto Ferrez. *A fotografia no Brasil: 1840-1900... Op. cit.*, p. 235.

<sup>154</sup> Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro... Op. cit.* p. 34.

<sup>155</sup> O daguerrotipo, ao ser comercializado para um público interessado em possuir objetos de luxo e ostentação – assemelhava-se em seu conjunto a “uma verdadeira jóia” – contribuiu para a expansão desse tipo de consumo apresentado em sofisticados e “luxuosos estojos decorados (inicialmente de madeira revestida de couro e, posteriormente, de baquelita) com passe-partout de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo”. Tal maquinário/objeto teve boa aceitação no Brasil entre as classes altas preocupadas em seguir as modas da Europa e em se distinguir. “Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil, continuou sendo empregado até o início da década de 1870,

uso menor do que aquele. Pelo contrário, tanto as elites como outras classes menos abastadas, mas interessadas em investir na produção, preservação, cultivo e circulação de sua imagem, todas elas foram igualmente interpeladas por mais essa moda vinda da Europa. Vendidas normalmente em dúzias e por meio de uma técnica que permitia sua reprodução, as *cartes de visite* tiveram aceitação significativa no Brasil e no mundo, sendo inegável sua contribuição para o impulso “à indústria fotográfica, ao desenvolvimento do ofício e a uma importante expansão da atividade”.<sup>156</sup>

Como o próprio nome diz, funcionavam como um cartão de visita, viabilizando a circulação de retratos entre pessoas do círculo social do indivíduo fotografado. A análise da coleção fotográfica do Arquivo da Casa de Rui Barbosa revelou-nos alguns dos laços que ligavam Rui Barbosa e sua esposa a outras famílias, as casas que freqüentavam e aqueles que retribuía tais visitas, bem como as pessoas/famílias com as quais mantinham contato de maior ou menor intimidade. Enfim, o acervo é uma fonte rica no sentido de nos informar sobre “toda a rede social que a troca de fotografias teceu”<sup>157</sup>. Amigos, políticos, colegas de faculdade, parentes, médicos da família e seus respectivos familiares, entre outros, ofereciam a Rui Barbosa e a sua mulher retratos seus como “lembrança”, “prova de sincera estima”, “amizade e consideração” ou “admiração”, passando a figurar no álbum da família.<sup>158</sup> Além disso, conforme sublinha Kossoy, dedicatórias essas, usualmente, escritas em

(...) *uma fotografia copiada sobre papel albuminado e colada sobre cartão-suporte no formato de um cartão de visita. O verso dessas **cartes** funcionava como veículo de publicidade dos fotógrafos; dependendo da fama destes, podia ser mais ou menos sofisticado: em geral trazia impressos nome, endereço, alguma referência sobre prêmios e medalhas alcançados em exposições, alguma alegoria e até as armas do Império ou da República, dependendo do regime político vigente. As **cartes de visite** eram oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas e colecionadas em álbuns. (...)*<sup>159</sup>

Impressas nos versos, as menções às medalhas e títulos honoríficos concedidos aos fotógrafos não deixavam de ser também mais um diferencial, de representar uma

---

enquanto nos Estados Unidos – onde a daguerotipia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem – continuou sendo bastante popular até a década de 1890”. Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro...Op. cit.* p. 23; Pedro Karp Vasquez. *A fotografia no Império... Op. cit.*, p. 55 e 56.

<sup>156</sup> Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro...Op. cit.* p. 34.

<sup>157</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 217.

<sup>158</sup> Dedicatórias de fotografias da coleção do Arquivo da Casa de Rui Barbosa.

<sup>159</sup> Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro...Op. cit.*, p. 34.

distinção que as pessoas preocupadas em aparentar boa posição social levavam em consideração ao escolher o estabelecimento fotográfico que iria produzir seu retrato, sua imagem. Significativamente, foi com o título de “Photographo da Casa Imperial”, credencial importante naquela sociedade que tinha como referência a família imperial, que José Ferreira Guimarães identificou-se no verso de suas fotografias (Imagem 33, reproduzida à frente). Tornou-se também comum, segundo aponta Kossoy, a coleção e acondicionamento dessas fotografias, “oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas”, em álbuns, conforme reprodução a seguir. Estes objetos marcariam ainda mais o lugar que ocupavam as famílias na escala social, designando tanto maiores riquezas quanto mais luxuosos fossem (Figura 3 e 4). Revelavam, inclusive, a circulação dessas imagens não apenas no ambiente urbano ou provincial, mas também através do país, como visto no álbum de Miranda Leal, que contém fotografias do Rio de Janeiro, Curitiba, Pará e Bahia. (Figura 5).



**Figura 3** – Capa do Álbum de Domingos de Abreu Araújo Vasconcellos, 27 x 21,2 x 2,7 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco. Encadernação em couro marrom com relevo e aplicações de metal. Em etiqueta no verso da capa, lê-se 'Lammert & Ca. Rua Marquês de Olinda n°. 4 – Recife'.



**Figura4** – Álbum de Francisco de Assis Caldas Lins, 13 x 16 x 6,5 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco. Encadernação em couro preto, com moldura de metal na capa, tendo ao centro aplicação metálica em forma de escudo, com a inscrição *F. C.* Em etiqueta no verso da capa, lê-se “Romain”, constando um endereço em francês praticamente ilegível.



**Figura 5** – Páginas do Álbum de Miranda Leal  
Encadernação em couro cor de vinho, 33 x 48 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco.

Página à esquerda:

- *Maria das Mercês C.*, 1909. Bruno Bougard, Phot. Allemã, CFR 4339.
- *Domingos Felipe*, magistrado, e *Maria Rosa Marcondes*, 1887, H.A. Volk, Curitiba, Paraná. CFR 2572.
- *Oficial da Marinha*, cerca de 1860. Araújo & Cia., Photographia e Pintura, Rio de Janeiro. CFR 13145.
- *Retrato de homem*. F. A. Fidanza. Photographo. Pará. CFR 13156.

Página à direita:

- *Retrato de mulher*, cerca de 1880. Guilherme Gaensly, Bahia, CFR 13111.
- *Manuel Alves*, 1882. Alberto Henschel & Cia., Photographia Allemã, Pernambuco. CFR 13101.
- *Casal de crianças*, N. M. Parente, Photographia Vesúvio, Pará. CFR 3087.
- *Retrato de homem*. Pacheco, Photographo da Casa Imperial, Rio de Janeiro. CFR 13131.

Veiculava-se por meio dessas fotografias uma imagem idealizada, a “ser vista”, de indivíduos com hábitos modernos, afeitos aos usos polidos, consagrados em sociedade, que se pretendia civilizada. No caso das mulheres, quando fotografadas, o sentido reiterado na imagem era, via de regra, o consolidado no imaginário social, de um ser que vivia para os outros e por meio dos outros, que não tinha existência própria<sup>160</sup>, já que foram retratadas quase sempre ao lado ou atrás do marido, ou rodeada pelos filhos e filhas. Construção essa, reafirmada por diferentes discursos, como a literatura, por exemplo. Assim, Machado de Assis compartilhava de tal modelo de mulher, ao defini-lo como “o da mãe de família e o do anjo da caridade; adoçar os infortúnios da indigência e preparar cidadãos para a pátria, que missão!”<sup>161</sup>.

As fotografias produziam essa imagem de mulher, ao mesmo tempo que ensinavam como deveria ser figurada. Assim, no contexto de ampliação da funcionalidade feminina<sup>162</sup>, a fotografia produziu tal imagem de mulher, envolvida não apenas com os afazeres de casa, mas também com a função de bem representar a família em sociedade. Ou seja, a fotografia produzindo a imagem e ensinando a produzi-la, centrada nas funções definidas como de domínio feminino; “não só de ostentação no âmbito doméstico, mas de circulação numa esfera ampliada”.<sup>163</sup> Se os homens, como vimos, procuravam ressaltar suas posses, elegância, bom gosto, masculinidade e poder; às mulheres, cabia-lhes construir uma imagem que promovesse socialmente a distinção e virtudes, o “padrão pecuniário” do marido, se casada, e as aptidões/prendas domésticas que a qualificassem como boa esposa, boa mãe e boa administradora do lar.

Não há como não deixar de reconhecer a similaridade entre as representações veiculadas por esse gênero fotográfico e aquelas difundidas nos salões, já que inscritas no mesmo universo representacional, no mesmo esquema de pensamento, de visão de mundo. Com efeito, os estúdios eram espaços comerciais onde se produziam imagens privadas de pessoas, ao retratar características pessoais, ao mesmo tempo, que as expunha ao domínio público, quando circuladas. Como atenta Alencastro, o salão é “um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar.” No caso das mulheres, isso se torna mais claro, pois

---

<sup>160</sup> Diva do Couto Gontijo Muniz. *História e Educação ...Op. cit.*, p. 235.

<sup>161</sup> Machado de Assis. “Comentários da semana”. *Diário do Rio de Janeiro*. 21 de novembro de 1861. In: *Obras completas de Machado de Assis: Crônicas, 1º volume (1859-1863)*. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores / Gráfica Editora Brasileira, 1955, p. 71.

<sup>162</sup> Jurandir Freire Costa. *Ordem Médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal Editora, 2004, p. 17.

<sup>163</sup> Ana Maria Mauad. *Op. cit.*, p. 225.

essas, embora identificadas com o ambiente do lar, ao serem fotografadas, ao participarem da sociabilidade dos salões, estreitavam relacionamentos, praticavam socialidades, expunham-se e à sua família ao domínio público. As fotografias, a seguir, retratando provavelmente mulheres dos setores altos e médios da sociedade, são carregadas de possibilidades desse duplo sentido.

Observa-se, nesse conjunto de fotos, que a pose também é padronizada, próxima à masculina, haja vista as feições austeras e gestos contidos, os braços apoiados em cadeiras, balaustradas, móveis e cercas. A característica que chama a atenção é a diferença na vestimenta em relação ao sexo oposto. Aqui também as mulheres parecem ter procurado retratar-se com suas melhores roupas, apresentando-se com esmero, porém seus trajés se distinguem pelo aspecto mais elaborado, suntuoso, em relação aos portados pelos homens, ainda que estes também se esmerassem no traje e nos acessórios que o compunham. O enquadramento de corpo inteiro ou de grande parte desse e a escolha por retratá-las normalmente de pé apontam para essa valorização da indumentária feminina.

Com efeito, o objetivo parece ser o destaque maior à aparência, que traduz o padrão financeiro da família, em detrimento de suas singularidades físicas e psicológicas. Como assinala Mauad, “as roupas e a pose escolhidas para a composição de sua imagem relacionam-na ao usufruto da riqueza gerada e gerenciada pelo marido”<sup>164</sup>, configurando a tendência da pose feminina nas fotografias do século XIX.. Além disso, remetem a outra exigência do mercado matrimonial, a de um dote significativo ao lado de uma boa formação escolar, sugerida pela elegância e discrição da retratada em sua pose de mulher/jovem educada e civilizada. Ricos vestidos ocupando a maior parte da foto, penteados complicados e outros ornamentos destacam-se da imagem e, ao mesmo tempo, fazem referência ao elemento masculino que, embora ausente, está, implicitamente, presente.

---

<sup>164</sup> *Idem, ibidem*, p. 228.



33. JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de mulher não identificada acompanhado de seu verso com dedicatória, s.d. Rio de Janeiro. Lê-se no verso: “Prm<sup>a</sup> (?) Pn<sup>a</sup>(?) e Amiga Rosinha.”

34. MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO. Shomburg Center for Research in Black Culture. Negra de óculos não identificada, s.d.



35. CARNEIRO & GASPAR, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de Ominda (?) Vieira acompanhado de seu verso com dedicatória, c. 1875. Rio de Janeiro. Lê-se no verso: “Offerecido a Illm<sup>a</sup> Snr<sup>a</sup> D. Leomar Assis em testemunho de amizade. Ominda (?) Vieira. 1<sup>o</sup> de Março de 1875.”

36. M. GARCIA, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de moça não identificada, s.d. Rio de Janeiro.



37. HENSCHEL & BENQUE. Albúmen. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Retrato da Imperatriz Tereza Cristina, c. 1875. Rio de Janeiro.



38. JOAQUIM INSLEY PACHECO, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de mulher não identificada, s.d.. Rio de Janeiro.



39. CARNEIRO & TAVARES, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de menina não identificada, c. 1889. Rio de Janeiro.



40. JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES, Albúmen, *carte de visite*. Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de mulher não identificada, s.d. Rio de Janeiro.



41. FIRMINO & LINS, *carte de visite*. Fundação Joaquim Nabuco (Recife). Retrato de Antonia, escrava alforriada s.d. Recife.

O movimento da moda feminina mostrou-se sintonizado com o da masculina, evidenciado no cuidado com a escolha dos adereços e complementos que, tanto cavaleiros como damas, não poderiam abrir mão, para serem bem vistos, aceitos na “boa sociedade” carioca. Observa-se, todavia, um maior refinamento e excessos de acessórios no tocante à moda feminina. Assim, para os homens, tinham-se tecidos ásperos e pouco diversos, tons frios e discretos, linhas retas, vestuário complementado pelo uso de cartolas, bengalas, relógios, anéis, coletes, pince-nez, cavanhaques, bigodes e produtos nos cabelos; para as mulheres, fazendas macias e abundantes em tipos, muitas cores, claras, fortes e vivas, luvas, laços, bolsas, jóias, leques, penteados elaborados, perfumes, cosméticos, espartilhos, de modo a realçar a silhueta e as curvas do corpo.<sup>165</sup> Uma diversidade na construção dos corpos masculino e feminino, via moda, que não passou despercebida a algumas pessoas da época, dentre esses, José de Alencar, que em crônica de 02/06/1856 comenta a respeito da moda sexualmente diferenciada:

*(...) essa tendência porém se revela de uma maneira bem diversa em relação ao homem e à mulher; ao passo que se estreita, se afina, se adelgaça para o primeiro, para a segunda toma proporções enormes e gigantescas.*

*Pode-se, matematicamente falando, dizer que em matéria de moda o homem aspira a forma “linear”, e a mulher vai numa progressão espantosa para a forma “circular” ou “esférica”.*

*Se quereis confirmar a veracidade deste fato, lançai os olhos de relance sobre os dois primeiros “fashionables”, de ambos os sexos, que passarem diante de vós.*

*O cavalheiro, empertigado, esguio, apresenta todos os indícios da moda “ética”: as calças têm privilégios de meias, a casa afina as abas; e até o chapéu, que não sabia como esconder as suas, retorceu-as para cima, a fim de não quebrar essa graciosa uniformidade que fez do homem uma espécie de palito “habillé”.*

*Quanto à moda das senhoras, esta, em vez de ser “ética” como a dos cavalheiros, é ao contrário perfeitamente hidrópica. Não falo do vestido, que os leitores sabem ser uma máquina arranjada conforme as regras da estética e da física; os cabelos formam um círculo perfeito, maior do que duas cabelos ordinárias; os “bouquets” gigantes dir-se-iam pequenas árvores florescentes; os leques espantariam as ventarolas de um bramina; as fitas parecem cortes de seda, de tão largas que são. (...)<sup>166</sup>*

---

<sup>165</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 53-85.

<sup>166</sup> José de Alencar. “Conversa com os meus leitores”. *Diário do Rio de Janeiro*, 2 de junho de 1856. In: *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ed. Ática/ Folha de S. Paulo, 1995, p. 165 e 166.

O “afinamento” dos homens, contrapondo-se ao “agigantamento” das mulheres, ou, segundo Alencar, uma moda “*ética*” dos cavalheiros, e “*hidrópica*” das senhoras, define a divisão da moda conforme o sexo e, nesta divisão, as significações sociais conferidas. Assim, “*ética*” teria, talvez, o sentido de disciplinado, contido, controlado, com domínio de si, de controle das pulsões; “*hidrópica*”, como algo sem refreamento, solto, exagerado, desregrado, próprio das mulheres. Uma contraposição, onde aquelas que estão socialmente em posição inferior aos homens procuram igualar-se àqueles, ou até, sobrepujá-los, com a “aparência gigantesca”? Ou, então, como reflete Gilda de Mello e Souza, expressão “do narcisismo menos livre, da sexualidade concentrada nos órgãos genitais, de um superego vigilante, em contraposição ao narcisismo liberto e à sexualidade difusa da mulher que se expande nas vestimentas?”<sup>167</sup> O fato é que em oposição à vestimenta masculina que perde aos poucos suas características eróticas e investe na moda “*ética*”, a feminina expande, investindo no jogo da sedução e, ambos, no jogo da encenação. Num jogo de “avanços e recuos, de entregas parciais, um se dar se negando”<sup>168</sup>, acentuando ora uma parte do corpo, ora outra, encobrendo e desnudando, a mulher tinha na moda, “no século XIX, a grande arma de luta entre os sexos e na afirmação dentro do grupo”.<sup>169</sup>

Como representado nas fotografias, a vida e educação das mulheres, consoante os códigos normativos da época, deveria estar direcionada para o casamento, a procriação e educação dos filhos. Daí terem sido elas educadas, preparadas para tal, o que incluía o modo “correto” de vestir-se, portar-se e comportar-se em público, seja nas ruas ou nos salões. Toda essa formação destinada à convivência social, segundo Gilda de Mello e Souza, devia-se a uma relativa ociosidade das mulheres das camadas abastadas, enfatizada, na Europa, com as mudanças advindas do avanço do capitalismo, pois “o desenvolvimento da indústria havia libertado o sexo feminino de uma série de atividades produtivas que até então se realizavam no âmbito doméstico”<sup>170</sup>. No Brasil, país ainda agrário, e sem o mesmo grau de desenvolvimento do capitalismo, o preconceito contra o trabalho, todavia, acabava por liberar as mulheres dos trabalhos caseiros diretos e fabricação de artigos e produtos indispensáveis ao abastecimento das

---

<sup>167</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>168</sup> *Idem, ibidem*, p. 92.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*, p. 89.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem*.

famílias, que era feito pelos escravos e escravas. Tal preconceito presidia o cotidiano das famílias com posses, conforme registra Adèle Toussaint-Samson,

*(...) uma brasileira coraria de ser surpreendida em uma ocupação qualquer, pois professam o mais profundo desprezo por tudo que trabalha. O orgulho do sul-americano é extremo. Todo mundo quer ser senhor; ninguém quer servir. Não se admite, no Brasil, outra profissão que não a de médico, de advogado ou de negociante atacadista.(...)*<sup>171</sup>

Desse orgulho compartilhavam homens e mulheres livres, com posses e mesmo sem elas. Entende-se, portanto, o interesse das mulheres livres dos setores menos favorecidos economicamente pela moda e auto-ornamentação, até para diferenciar-se das mulheres escravas. Conforme o exemplo masculino, vestir-se e portar-se de acordo com a moda europeia era critério importante para estabelecer a diferenciação social. A criação nos jornais de um espaço reservado para a publicação de figurinos possibilitou um espectro mais amplo de mulheres o acesso às tendências europeias – vistas aqui como “novas” – até mesmo pelas pessoas analfabetas.<sup>172</sup> A cópia dos figurinos tirados de jornais franceses que eram reproduzidos nos periódicos brasileiros, permitia às damas das classes altas e médias manterem-se atualizadas quanto às *toilettes* em voga na Europa.

Não podemos esquecer a função social das fotografias na divulgação e pedagogização das formas “civilizadas” de se vestir e de se comportar, que eram, finalmente, aquelas adotadas primeiramente pelas elites, referência desse “*ethos*” moderno e civilizado. Construir uma auto-imagem incluía fazê-la circular em sociedade, o que se tornou mais fácil com a mediação do fotógrafo. Estes atuaram construindo um padrão de fotografias de busto e de corpo inteiro, de mulheres e de homens de diferentes estratos sociais. Tal padrão se evidencia quando consideramos as características semelhantes quanto a poses e figurinos em oito fotografias de mulheres (Imagens 33 a 41). Não é possível precisar o grau de distanciamento/aproximação em relação ao nível de riqueza das retratadas, mas tudo leva a crer pertencerem aos setores altos e médios da sociedade. Mesmo as duas mulheres mulatas (Imagens 34 e 41) – fotografadas em São Paulo, provavelmente, e no Recife e utilizadas na análise pela dificuldade de acesso a

---

<sup>171</sup> Adèle Toussaint-Samson. *Op. cit.*, p. 157.

<sup>172</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. *Op. cit.*, p. 83.

exemplares como esses do Rio de Janeiro<sup>173</sup> – estão com uma pose e vestuário tão de acordo com o restante que, não fosse a cor de suas peles, dificilmente poderiam ser identificadas como de estratos sociais diferentes das demais. Todavia, a utilização dessas duas últimas fotografias justifica-se exatamente para evidenciar a extensão desse padrão fotográfico que não ficou restrito ao Rio de Janeiro, prolongando-se por várias províncias do país.

As mulheres da primeira fotografia (Imagem 33) e da segunda (Imagem 34) estão vestidas com esmero, seus vestidos são parecidos, ambas têm poses contidas, distinguindo-se apenas em pequenos detalhes: como o enquadramento do pedaço da cauda do traje da primeira, chamando um pouco a atenção; e o leve decote do vestido da mulata somado a alguns ornamentos a mais, como os óculos, um anel e um colar. O uso de um maior número de enfeites por parte da mulher mulata talvez indique sua preocupação em exibir, de uma só vez, todos os símbolos distintivos que possui, levando-a a “excessos”, como o uso de óculos, algo incomum que chega a causar estranhamento. Teria sido essa, a intenção do fotógrafo e não da fotografada? Além disso, essa imagem foge do padrão discreto e tende para o “pitoresco”, pois, contrariamente às imagens retratadas de mulheres brancas, com suas roupas elegantes e suntuosas, porém relativamente sóbrias, sem decotes, a mulata retratada exagerou nos acessórios e no decote. O que nos leva a pensar que o fotógrafo buscou intencionalmente ressaltar a exotividade normalmente associada aos negros pelos estrangeiros, nesse caso, à mulata brasileira, aqui vestida como europeia, de forma “pitoresca”.

Seguindo a seqüência das fotografias, vemos os retratos de Ominda Vieira, de vestido escuro, bem austero (Imagem 35), contrastando com o de uma jovem de roupa clara (Imagem 36), de pose próxima à de Ominda, mas de vestido mais simples e acima dos tornozelos, demarcando sua pouca idade. Parece haver mesmo um propósito em retratar as fases “evolutivas” da vida das mulheres, de menina até a mulher adulta. Cotejando essas fotografias entre si e com outras comuns no período em que figuram crianças, a impressão é de que as poses das meninas seguem em parte o padrão das mulheres adultas, encenam ser adultas. Embora com posturas menos rígidas e olhares

---

<sup>173</sup> A impossibilidade de acesso à coleção fotográfica da Biblioteca Nacional, a maior e mais rica do gênero a respeito do Brasil do século XIX, em especial do Rio de Janeiro, privou-nos do contato com vários tipos de exemplares, como, provavelmente, o de pessoas negras e mulatas livres retratadas no Rio de Janeiro, à exemplo do encontrado em São Paulo, Recife e Salvador.

mais naturais, seus corpos são produzidos como se adultas fosse, com gestos contidos e expressões sérias, impensadas nessa fase tão espontânea da adolescência e da infância.

O retrato da Imperatriz Tereza Cristina (Imagem 37), em sua distinção e sobriedade, reafirma a posição da família Imperial como modelo para seus súditos e súditas. De forma análoga ao retrato de D. Pedro II, essa se apresenta com vestes e gestos civis, aproximando-se das demais, podendo mesmo levar o observador a confundi-las não fosse o conhecimento prévio de sua condição nobiliárquica, de membro da família imperial. Um modelo para a sociedade, haja vista que sua pose se repete nas outras imagens e as características das fotografias de mulheres do período são “reproduções” de seu retrato. Entre aquelas, o enfoque dado ao grande vestido na construção de sua imagem, onde a forma/roupa predomina no enquadramento feito por inteiro, como também ocorre com o retrato de autoria de Joaquim Insley Pacheco de uma mulher não identificada (Imagem 38).

O único elemento ausente das outras nove fotos é o livro colocado sobre uma mesa à direita da imagem, signo que remete aos atributos imperiais de conhecimento e cultura, sinais de distinção de uma monarquia fundada nos trópicos e que quer ser vista como ilustrada, amante das letras, ciências e artes. Por isso mesmo, o livro é objeto normalmente raro nas fotografias das mulheres comuns, súditas e não rainhas. É usualmente vinculado à imagem de homens e, em especial, do imperador, o monarca filósofo e cientista, ou seja, associado ao universo masculino do poder e da política. Não por acaso, a princesa Isabel, regente várias vezes do trono, fez questão de tê-los no retrato que imortalizou essa imagem.

Colares, brincos, pulseiras, anéis, tiaras, penteados complicados, fitas e leques foram cuidadosamente escolhidos pelas mulheres retratadas para auxiliá-las na composição de uma imagem que as distinguisse socialmente. Como no caso masculino, esses aparatos funcionavam como símbolos de distinção, assim como a forma correta e familiarizada de utilizá-los e combiná-los ao restante da indumentária. Importava,

*(...) não tanto o vestido – a opulência dos tecidos e a exuberância dos folhos – mas a maneira de usá-lo, de fazê-lo concordar com o seu corpo e a sua alma, de imprimir o movimento à estrutura total, distingue as mulheres entre si. Não tanto o quadro estático, mas toda essa ritmia de gestos que se revela no arrepanhar das saias, no esconder-se atrás do*

*leque, no chegar ao corpo a mantilha ou o xale, no alçar sobre si languidamente a umbrela. (...)*<sup>174</sup>

Talvez por isso o recurso à imagem fotográfica, um “quadro estático”, aparecia como boa solução para a falta de familiaridade com tantos artefatos, com essa “ritmia de gestos”, especialmente entre os setores médio e/ou em ascensão. Não resta dúvida de que a exacerbação na composição desses elementos, usados ao limite pelas mulheres, a falta de jeito ao portar esses objetos, revelava sua inadequação às regras da moda. Talvez seja esse o caso da jovem mulata da fotografia de Militão Augusto de Azevedo (Imagem 34), a que nos referimos anteriormente, bem como da escrava alforriada (Imagem 41) que, apesar de bem vestida, segura o leque fechado, junto ao corpo, com pouca intimidade em relação a esse adereço quando comparada à mulher da fotografia a seu lado (Imagem 40). O domínio dos segredos do uso correto desses signos de traquejo social, nos quais o leque aparecia entre os de mais prestígio – possivelmente por sua complexidade –, constituía um dos critérios para avaliar a condição ou não de “emergente” na “boa sociedade”. O leque, quase como um brasão de família, funcionava como um signo de posição social alcançada, como um demarcador social inter-classes e intra-classe.

Não por acaso, José de Alencar, em uma crônica dirigida às assíduas leitoras, despende toda sua verve à análise do leque. Esse pequeno objeto que, num espaço de exibição como eram os salões, de ampliação da convivência entre os sexos, onde a linguagem corporal se expressa, assume grande importância nos jogos e situações de socialidade. Alencar, com tom de humor, e muita misoginia, propõe mesmo uma obra intitulada *Psicologia da mulher elegante*, dividida em vários capítulos como o do *bouquet*, do *mantelete*, do *lenço*, das *fitas*, das *botinas*, sendo o primeiro, do qual se ocupa, *O leque*. Segundo ele próprio, trata-se de “um estudo psicológico que o autor faz sobre este objeto de luxo, que serve de cetro às rainhas da moda.”<sup>175</sup> Nada melhor para avaliar o impacto de um adereço como esse no imaginário da sociedade oitocentista, cujo uso remete a várias linguagens, com seu código que somente os iniciados conhecem e podem decifrar, como ensina Alencar:

---

<sup>174</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>175</sup> José de Alencar. “Conversa com as minhas leitoras”. *Diário do Rio de Janeiro*, 6 de março de 1856. In: *Crônicas escolhidas...* *Op. cit.*, p. 127.

*(...) As moças têm um companheiro fiel, confidente dos seus menores segredos.*

*É o leque.*

*À primeira vista parece um simples objeto de luxo; mas se ele pudesse contar o que viu e ouviu!...*

*Quando o rubor vem colorir uma bela face, aí está o leque para disfarçar e encobrir aos olhos profanos esse misteriozinho do pudor.*

*Um leque serve também de pretexto para baixar os olhos, e ocultar a vista que anda passeando pelo salão.*

*Se uma amiga quer dizer um segredo ao ouvido de outra, estende o seu leque aberto, e por sobre a madreperla dourada deslizam essas palavras que, por saírem de lábios mimosos, não deixam de ser bem venenosas.*

*São como os espinhos que se escondem entre as folhas das rosas, com o fel que destila o cálice de uma flor alva e pura.*

*Por mim, apenas descubro um leque naquela posição temível de “pára-raio”, vou quebrando à direita, e colocando-me em respeitosa distância: uma das cousas que mais temo neste mundo é ver-me reduzido a passar da boca de uma moça ao ouvido de outra por entre as aspas de um leque.*

*Preferia passar por baixo das forças-caudinas, ou ser passado a fio de espada; porque duvido que haja ferro que doa mais do que aquelas tenazes de madreperla dourada, quando são vibradas por uma mãozinha que calça luva de “Jovin” letra A.*

*(...)*

*O leque tem a sua linguagem, como as flores linguagem telegráfica, (sic) um pouco simbólica, que os profanos nunca poderão entender; só os iniciados nos mistérios da vida elegante é que sabem interpretar os seus menores movimentos.*

*Não há fio elétrico, não há sinais de repercussão que transmitam o pensamento com mais rapidez e mais clareza, do que um leque na mão de uma moça: é de tal forma, que alguns homens peritos governam-se por ele no meio do salão, como o marinheiro no oceano por meio de uma boa agulha de marear.*

*Uma mãozinha que se estende indolentemente, e deixa cair a ponta do leque sobre a palhinha de uma cadeira, diz ao escravo submisso que “venha sentar-se ali”. (...)<sup>176</sup>*

Numa sociedade onde as fronteiras sociais ainda são marcadas pela fluidez, entende-se, pois, o uso desses símbolos de distinção na sociabilidade praticada nos salões da Corte. A fotografia participa da construção da imagem de mulheres

---

<sup>176</sup> *Idem, ibidem*, p. 127, 128 e 129.

civilizadas, fazendo-a circular vinculada a essas representações de elegância e luxo. Como “rainhas da moda”, precisavam de seus leques, seus “cetros” para exercerem seu domínio, usando-os como armas no jogo da sedução, da dissimulação, do “aparentar ser” da convivência nos salões. Embora comparadas a “flores alvas e puras”, tinham, porém, “espinhos” escondidos como “entre as folhas das rosas”. Inocência, essa, associada, nessa sociedade atravessada pelo pensamento misógino e androcêntrico, à “essência” feminina, à falta de aptidão para governar a si mesma, à fragilidade atribuída ao sexo feminino, do que propriamente à ausência de malícia. Esta, assim como a astúcia e dissimulação, eram ingredientes naturalmente femininos. Somados às roupas e acessórios da moda, compreendiam as armas usadas pelas mulheres nos combates/embates travados no salão mundano, a arena feminina.<sup>177</sup>

A representação das mulheres informada pela imagem de flores parece algo comum no período em questão, seja para afirmar traços como pureza, beleza, graça, delicadeza, doçura, perfume, seja também para ressaltar os de perigo que seus “espinhos” envolvem, como traição, orgulho ou soberba, enfim, a face “escura”, “perigosa”, do sexo feminino. Enfim, trata-se de imagem construída a partir da lógica binária que responde pela imagem polarizada da mulher no imaginário social: santa ou agente do Satã.<sup>178</sup> Não por acaso, no século XIX, foi pródigo o uso da linguagem das flores contemplando essas duas linguagens, entre os amantes, amigos e inimigos.<sup>179</sup> José de Alencar também a ela se refere como uma “linguagem telegráfica”, hábito que não passou despercebido a Expilly na ocasião de sua estada no Brasil, relatando o caso de uma mulher infeliz no casamento que lançava mão das flores para comunicar-se às escondidas com seu amante, o mesmo meio pelo qual o marido posteriormente descobriu a traição.<sup>180</sup>

Igualmente os fotógrafos retratavam jovens, propositadamente, junto a flores, como aquela ao lado de um vaso de flores (Imagem 39). O enquadramento dessa menina “na flor da idade”, associando-a a tal planta, indica a provável intenção em veicular uma imagem de pessoa pura, bela, jovem e frágil, qualidades valorizadas no mercado matrimonial, quase tanto como o dote. Imagens como essa são encontradas também na literatura, proliferando-se, por exemplo, nas crônicas de Alencar. Seu estilo

---

<sup>177</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 99 e 151.

<sup>178</sup> Jean Delumeau. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 273.

<sup>179</sup> Sobre o assunto ver: Sheila Pickles. *A linguagem das flores*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

<sup>180</sup> Charles Expilly. *Op. cit.*, p. 100 - 107.

romântico sintoniza-se com a moda romântica da linguagem das flores, praticada nos salões e no cotidiano da cidade, daí as alusões a flores, usadas no lugar de mulheres em seus textos. Mulheres e flores figuram em várias de suas crônicas, centradas em ressaltar aspectos e singularidades de umas e outras, ambas associadas a natureza, jamais a cultura:

*(...) Tudo passa; algumas daquelas flores, levadas pelas brisas do mar, lá se foram perfumar outros salões; muitas brilham aos raios de outro sol, e poucas ainda aí vão talvez unicamente para sentirem as reminiscências de tempos passados.*

*É verdade que lá de vez em quando nesta grinalda já quase murcha desabrocha uma nova flor, que faz esquecer um momento todo o passado.*

*Nessa última noite, era uma flor do Brasil que, depois de ter brilhado ente as pálidas anêmonas de Portugal, entre os alvos lírios da França, entre as suaves miosótis de Alemanha, veio de novo aquecer-se aos raios do sol da pátria, e perfumar as belas noites de nossa terra.*

*Se vísseis como ela se balouçava docemente sobre a haste delicada, e se reclinava com tanta graça como para deixar cair as pérolas de orvalho e fragrância que destilavam do seu seio delicado!*

*No meio de um baile tudo é fascinação e magia.*

*Tocava a valsa, e a flor se transformava em sílfide, em "lutin", em fada ligeira que deslizava docemente, roçando apenas a terra com a ponta de um pezinho mimoso, calçado com o mais feiticeiro dos sapatinhos de cetim branco.*

*Um bonito pé é o verdadeiro condão de uma bela mulher.*

*Nem me falem em mão, em olhos, em cabelos, à vista de um lindo pezinho que brinca sobre a orla de um elegante vestido, que coqueteia voluptuosamente, ora escondendo-se, ora mostrando-se a furto.*

*Se eu me quisesse estender sobre a superioridade de um pé, ia longe; não haveria papel que me bastasse.*

*Apareceu também no Cassino uma bela roseira, coberta de flores, em torno da qual os colibris adejavam a ver se colhiam um sorriso ou uma palavra meiga e terna.*

*Mas a roseira só tinha espinhos para os que se chegavam a ela: os estames delicados guardavam o pólen dourado do seu seio para lançá-lo talvez às brisas das margens do Reno ou do Mondego. (...)<sup>181</sup>*

Flores que perfumam e brilham nos salões, que murcham e desabrocham, que atraem para si os colibris graças ao uso correto da indumentária, que seduzem, como

---

<sup>181</sup> José de Alencar. "Ao correr da pena". *Correio Mercantil*, 13 de maio de 1855. In: *Crônicas escolhidas*. Op. cit., p. 97 e 98.

Eva, a primeira grande sedutora e perigosa mulher. Seguindo as tendências da moda, usavam-se flores como enfeite na vestimenta feminina, reforçando as imagens de pureza e também de sedução. Assim, uma flor posicionada em determinado lugar do corpo, direcionaria o olhar para um certo atributo feminino, fosse as mãos, os olhos, cabelos, os seios, os quadris, usando-os como meios de sedução. Nesse movimento de ressaltar um elemento, escondendo outro, a mulher se oferece aos homens, mas, dissimuladamente, à distância. Em sua essência ambígua, ela atrai os colibris e, ao mesmo tempo, repele-os com seus espinhos. Nesse jogo de atrai/repele, de “entregas parciais”<sup>182</sup>, praticado na convivência entre os sexos dos salões, tem-se a reafirmação da representação do feminino ancorada em imagens polarizadas e fixas: santa/satânica, vítima/algoz, inocente/perigosa, anjo/demônio, pura/pecadora, etc.

Imagens veiculadas por Alencar em suas crônicas, especialmente no que diz respeito a uma das partes do corpo feminino, os pés, objeto do desejo masculino. Aparecendo em alguns momentos brincando “sobre a orla de um elegante vestido”, “ora escondendo-se, ora mostrando-se a furto”, um “pezinho mimoso” coqueteava “voluptuosamente” frente ao sexo oposto. Em muitos outros trechos de suas crônicas, o autor revela esse poder de sedução logrado pelos pés, “cuja irrupção perturbadora na compacta estrutura feminina transformava-os em elementos altamente eróticos.”<sup>183</sup>

Tal cultura em relação aos pés das mulheres, cantada em prosa e verso no século XIX, é, porém, deixada de fora das lentes dos fotógrafos – com exceção dos retratos de meninas muito novas. Esses profissionais da imagem, como suas clientes, preferem deixá-los expostos apenas aos olhares atentos e/ou atrevidos dos salões, um dos poucos espaços onde o “belo sexo” podia circular mais livremente. Cabia, então, aos retratos uma imagem mais recatada, de acordo com os padrões da fotografia de estúdio e das vestes usadas durante o dia – por exemplo, aquelas próprias para as celebrações religiosas<sup>184</sup> –, destituídas dos decotes e demais artifícios explicitamente sedutores e/ou eróticos. A produção de fotos de mulheres com esses trajes austeros, contrastando com a sensualidade das vestes noturnas, aponta para o engendramento dos modos definidos como corretos de se vestir e de se portar, nos diferentes espaços da sociedade, e em

---

<sup>182</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>183</sup> *Idem, ibidem*, p. 94.

<sup>184</sup> Segundo Wanderley Pinho, “além do baile e da janela, outro campo para os combates e negaças de Cupido, para os namoros nos meados do século passado, era a igreja. Missas, festas de três padres com sermão, procissões, eram ensejos de encontros. O templo católico no Brasil foi igualmente útil à religião e ao amor”. Wanderley Pinho. *Op. cit.*, p. 269, Notas.

diferentes ocasiões, no qual a fotografia desempenhou sua função pedagógica de formar opiniões e conformar condutas.

Se para o homem vestir-se bem, obedecer à moda, assegurava-lhe certo destaque, “para a mulher era algo indispensável, o elemento que, além de reforçar seus atributos naturais, distinguiria aquelas que pertenciam à ‘boa sociedade’ por meio da elegância e do bom-tom”<sup>185</sup>. Enquanto o segmento masculino contava ainda com o grau de instrução, poder econômico, talento e posição política para se afirmar e firmar sua dominação sobre as mulheres, a estas restava investir na aparência, no domínio das artes de receber e de se portar socialmente, na capacidade de engendrar resistências e de também exercer seus poderes. A moda funcionou como elemento considerável na abertura de novos espaços à circulação das mulheres, até então geralmente confinadas aos ambientes privados e de intimidade, bem como de exercício de poder. Proibidas durante largo período de circular pelos espaços públicos da cidade, essas passam a freqüentá-los com crescente assiduidade, com o avanço do processo modernizador. A presença de mulheres nas fotografias de ruas (Imagem 9 e 20, p. 87 e 113), apesar da predominância masculina, atestam esse movimento de saída da casa para a rua.

As novas sociabilidades envolviam e exigiam a atuação das mulheres para além dos limites de suas casas, em espaços outros da convivência heterossexual autorizada. A modernização e urbanização e as mudanças nos costumes citadinos delas resultantes incluem a presença feminina, essa “exteriorização das mulheres” no cenário público e político. Afinal, segundo Kátia Muricy, “os grandes negócios do marido requeriam-na, o pequeno comércio da rua chamava-na”.<sup>186</sup> Nessa ampliação da funcionalidade feminina, as mulheres, no papel de esposas, deviam também apoiar os maridos nos projetos de sucesso e ascensão social. As vitórias femininas nos salões somavam-se às masculinas nos negócios e na política, “uma contaminação de prestígios, em que o triunfo da mulher repercute vivamente na posição masculina – e vice-versa”.<sup>187</sup> Aos homens interessava a ostentação feminina, não só como expressão material de suas riquezas, mas na medida em que a distinção social dessas também o atingia, assim como a todo o núcleo familiar. Suas glórias, ironicamente chamadas por Machado de Assis de

---

<sup>185</sup> Maria do Carmo Teixeira Rainho. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>186</sup> Kátia Muricy. *A razão cética*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

<sup>187</sup> Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 83.

“glórias de plena propriedade”, eram acrescentadas às glórias do outro, como “glórias de empréstimo”.<sup>188</sup>

A ampliação dos espaços de sociabilidade, da convivência heterossexual em sociedade, como das relações de socialidade entre casais, esteve significativamente representada na literatura e nas fotografias do século XIX. Como podemos ver nas fotografias reproduzidas adiante (Imagens 42 a 47), marido e mulher se faziam retratar lado a lado, sublinhando os laços afetivos que aparentavam manter entre si, as virtudes, a união conjugal sob novas bases, onde a esposa está “ao lado” do marido, mesmo que essa posição seja, normalmente, “de pé” enquanto ele está assentado, numa visível hierarquia presidindo a relação entre os casais. Obviamente, trata-se de qualidades/atributos/posições bem vistas pela “boa sociedade”, que valorizava mais as aparências, a encenação. Com efeito, a primeira fotografia, de um casal não identificado (Imagem 42), emoldurada no formato *carte cabinet*<sup>189</sup> – uma evolução do *carte de visite* –, não parece ter outro objetivo senão o de mostrar-se, de representar-se como um casal unido pelos laços do amor conjugal, onde a esposa é também aquela que representa a família e de seu bom desempenho depende a ascensão social dessa.

---

<sup>188</sup> Machado de Assis. A Semana. Apud. Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>189</sup> Surgido em 1866, na Inglaterra, o *carte cabinet*, ou cartão cabinet, tinha o mesmo tipo de apresentação do *carte de visite*, “retrato posado montado sobre cartão”. E apesar de ter um tamanho maior “razão pela qual era dito cabinet, de gabinete”, era utilizado com o mesmo fim de circular facilmente entre as pessoas, porém em um tamanho um pouco maior. Suas medidas eram: foto de 9,5 x 14 cm, montada sobre cartão de 11 x 16,5 cm.



ACIMA À ESQUERDA:

42. ANTONIO JOSÉ DE FARIA BRITO. Álbumen, *carte cabinet*. Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de casal não identificado, s.d. Rio de Janeiro.

ACIMA AO CENTRO:

43. JOAQUIM INSLEY PACHECO. Álbumen, *carte cabinet*. Coleção Livio Spiegel. Retrato da princesa Isabel e do conde D'Eu, s.d. Rio de Janeiro.

ACIMA À DIREITA:

44. JORGE HENRIQUE PAPF. Álbumen, *carte cabinet*, 14,7 x 10,2 cm. Coleção Waldyr de Fontoura Cordovil Pires. Chico Abreu e Nenen, c. 1890. Petrópolis, Província do Rio de Janeiro.



ABAIXO À ESQUERDA:

45. GONSALVES. Coleção G. Ermakoff . s.d. Casal de negros. Bahia.

ABAIXO AO CENTRO:

46. OTTO HEES. Reprodução de Retrato. [Em daguerreotipia de casal da década de 1840] Platinotipia, 13,6 x 9,7 cm. Coleção Waldyr de Fontoura Cordovil Pires. Casal não identificado, c. 1890. Petrópolis, Província do Rio de Janeiro.

ABAIXO À DIREITA:

47. MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO, *carte de visite*. Coleção Ruy Azevedo. Retrato de casal não identificado, c. 1879. São Paulo.

A família não é mais representada apenas pelo pai provedor e austero, mas pelo casal. Estão juntos diante da tarefa de criar os filhos, representar a família junto à sociedade. Nessa função, apresentam-se vestidos conforme o modelo padrão dos estúdios e reproduzido nos espaços de convivência social. Entende-se, pois, a razão da pose escolhida: o marido, sentado numa cadeira, apoiando um braço nessa e o outro em sua própria perna, está bem vestido, barba bem feita, tem um pouco atrás de si sua mulher, com uma mão apoiada no ombro do esposo, numa pose que sugere proteção e cuidado femininos, exteriorizando a maior aproximação e entendimento existente entre os dois. O vestido da esposa, repleto de rendas e babados, suas pulseiras e jóias, fazem referência à riqueza do marido e valorizam sua aparência, atributo importante numa vida em sociedade onde as pessoas valiam pelo que pareciam ser. Entrevê-se, aliás, um de seus pés por sobre o vestido, algo incomum, como já discutido e percebido em exemplares desse tipo. Simples descuido? Vontade de se deixar retratar propositalmente com os pés expostos, ciente do fascínio que esses despertam em alguns homens? Sua posição de pé permite uma melhor visualização de sua indumentária e, ao mesmo tempo, produz um contraste com a posição sentada do homem, que nos remete à sua condição de subordinada, cujo poder deriva do marido, o provedor da família.

Nesse sentido, comparando ao olhar firme e à pose rígida e segura do marido, a postura dessa mulher/esposa parece submissa, assemelhando-se à identificada por Patrícia Lavelle em uma das fotografias analisadas por ela em obra já citada. Trata-se do retrato de Benjamin Constant e sua esposa, onde os dois têm uma pose parecida com a do casal da Imagem 42, contudo com uma diferença substantiva: Benjamin foi fotografado de costas para a esposa. A autora reconhece no olhar distante da mulher fotografada um traço comum aos de outras mulheres retratadas no oitocentos, o da posição de submissão diante do mundo masculino, o qual inclui os maridos. Para ela,

*(...) neste olhar de baixo para cima e, no entanto, vago, perdido – neste olhar que se repete em tantas outras fotografias de mulheres do século passado – como que uma representação do recato, bem como da submissão. Trata-se, entretanto, de uma representação de salão, que procura valorizar a natureza dócil e caseira da mulher – em oposição à atitude firme e decidida do marido –, idealizando-a para consumo social, pois a função desta esposa não se resume mais ao controle dos afazeres domésticos; espera-se que acompanhe e apóie o marido na dimensão pública de sua existência. A pose que parece inspirada no velho clichê “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”, torna ainda*

*mais explícita a representação do novo papel da esposa no século XIX. Esta deixa de ser a eterna ausente do convívio social para ingressar nele como o complemento indispensável do marido e como colaboradora ativa, porém velada, de sua carreira e seus negócios. (...)*<sup>190</sup>

Posição de submissão produzida em estúdio “para consumo social”, evidenciando a função pedagógica da fotografia de não se restringir a figurar, a retratar, mas, sobretudo, de ensinar como deve ser figurada, retratada, representada. Nessa produção, é visível a interpelação à imagem cristalizada no imaginário social da época, o da mulher como ser inferior em relação ao homem, dotada de uma fragilidade que justifica ser “protegida”, como também ser submissa a quem a protege e garante seu provento. Representação encontrada também nas fotografias da família imperial, referência para as famílias das elites e setores médios. O retrato da princesa Isabel e do conde D’Eu (Imagem 43) apresenta semelhanças com o do casal da Imagem 42, e também algumas diferenças significativas. Não seria apenas o ar mais confiante do conde, nem seu olhar direto, à vontade (confortável) na pose em que se encontra. Nem seu uniforme militar ornamentado com condecorações, ou a espada próxima a sua mão esquerda, cujo braço se apóia em uma mesa, com certa informalidade. O acento diferencial aparece no detalhe da pose, na qual sua mão direita segura a mão da princesa Isabel, numa clara alusão ao afeto entre os cônjuges, manifestação carinhosa ausente na maior parte das imagens do período.

Tal como nas outras, o ato de retratar-se ao lado da esposa sinaliza para uma relação conjugal menos desigual entre os casais. No caso da Princesa Isabel, o interesse em mostrar o apoio dado por sua companheira era de extrema importância, pois essa, como filha do imperador e herdeira do trono, acenava-lhe com a possibilidade de exercer o governo do país a seu lado. A princesa, por sua vez, posou de pé como a outra, usando um vestido elegante, com algo como um mantelete transparente por cima, deixando os braços semi-visíveis, o colo adornado por jóias de família, destacando sua posição e sua aparência agradável e refinada. Seu olhar volta-se para o lado e parece tranquilo, sem sugerir submissão, mas companheirismo e igualdade na relação conjugal, talvez porque princesa fosse herdeira do trono e exercesse poder político, tendo substituído o imperador em diversas ocasiões.

---

<sup>190</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 76 – 77.

Abaixo das duas fotografias, temos dois exemplares de jovens casais não identificados (Imagens 45 e 46), em que muitos dos aspectos vistos se repetem. Examinando primeiramente o retrato do casal de negros livres ou libertos (Imagem 45), vemos a preocupação desses em seguir o padrão fotográfico em voga, com a mulher de pé ao lado do marido, ambos portando vestes europeizadas e elegantes. Ele procura destacar alguns símbolos de distinção social à época, como o uso do chapéu, do guarda-chuva, do cebolão e dos sapatos, indicadores de sua condição de homem livre e com certa posse; ela apóia-se no marido com uma das mãos e exhibe seu traje, apesar de mais simples se confrontado com os das outras mulheres fotografadas.

Contudo, a atitude dos dois não parece convencer no sentido da familiaridade com tais trajes e poses. Não conseguem assumir com naturalidade o papel que representam de pessoas habituadas aos usos refinados, modernos, à polidez que identifica os indivíduos de prestígio aos quais imitam. Dispondo de dinheiro suficiente para contratar os serviços de um fotógrafo, não tinham, porém, a desenvoltura das pessoas que conviviam em sociedade, nos salões, aquelas que pareciam querer aparentar ao se deixar fotografar no estúdio. Existe ainda a possibilidade de terem vestido seus trajes de festa, sua “roupa domingueira”, para serem fotografados e distribuírem suas fotos aos amigos e familiares. Enfim, é visível a falta de naturalidade, tanto pelos corpos endurecidos, pelos olhares baixos, como pela postura pouco solta. A própria posição da mulher ao lado direito do homem, ao invés do esquerdo, de praxe, faz transparecer a inadequação do casal a algumas das regras sociais, como do domínio das representações aceitas, de construção da imagem no estúdio.

O outro jovem casal figura em uma platinotipia<sup>191</sup>, realizada, ao que parece, a partir de um daguerreótipo, constituindo a imagem mais antiga utilizada no presente estudo, realizada na década de 1840. Possivelmente seja essa a razão da fotografia destoar um pouco do padrão estabelecido, ao longo dos anos, para os retratos de estúdio. Ambos os personagens encontram-se sentados, com uma das mão no colo, e um olhar direto, para a câmera, o dela mais sério, sisudo, e o dele mais confiante, seguro de si. Com roupas finas, de tons escuros e sóbrios, penteados bem feitos, jóias, postura correta, têm um ar mais aristocrático do que burguês. Eram, provavelmente, filhos de

---

<sup>191</sup> A platinotipia (paltinotype) constituía-se em um “processo fotográfico para obtenção de cópias em papel que utilizava sais de ferros fotossensíveis e platina precipitada para a formação da imagem final. A imagem obtida desta forma é depositada diretamente sobre as fibras do papel, apresentando uma escala tonal rica e de extrema fineza. É um dos processos fotográficos considerados permanentes”. Gilberto Ferrez. *A fotografia no Brasil... Op. cit.*, p. 236, Glossário.

ricos senhores de terras, que aderem aos costumes burgueses e modernos, conservando aquilo que Lavelle denomina de “ócio elegante”, em que “tudo denota uma vida despreocupada, ociosa, em que inexistia uma moral burguesa relacionada ao trabalho...”<sup>192</sup>, transparecendo “um ideal de indivíduo mais propriamente aristocrático do que burguês”<sup>193</sup>.

A rigidez de suas poses indica mais o uso de aparelhos como amparo para facilitar a longa espera à frente da câmera – comum nos primórdios dessa técnica, quando se ultrapassava os dois minutos de exposição – e menos uma contenção dos gestos. Ao contrário das demais fotos, é o marido que envolve a esposa com um de seus braços, num gesto, ao mesmo tempo, de proteção e de posse, expressando publicamente seu afeto, bem como sua condição de marido e “dono”. Exteriorizar publicamente tais sentimentos, compreendia atitude ainda bastante incomum nas relações entre os casais e igualmente nas fotografias do período. Tais relações encontravam-se ainda informadas pelas hierarquizações estabelecidas pela ordem patriarcal, pela qual o marido era o chefe da casa, o responsável pelo provento dos membros da família, a quem todos deviam obediência e subordinação. A imagem do referido casal sugere e/ou propõe um primeiro deslocamento desse “pátrio poder”, com menos hierarquização entre os cônjuges e mesmo a possibilidade dos demais membros da família adquirirem certa individualidade. Isso ocorre apenas a partir da incorporação de outros valores, os valores burgueses e urbanos, que desestabilizariam a homogeneidade do grupo familiar, dando importância à iniciativa própria, do filho bacharel, médico, advogado, ou sacerdote, da mulher e filhas participarem dos espaços de convivência heterossexual ampliados com a modernização.<sup>194</sup>

Não se processa, é claro, a igualdade entre os sexos, nem dentro nem fora da organização familiar. As mulheres permaneceram definidas como inferiores aos homens e com seus destinos ligados à sua biologia, à reiterada “essência” feminina: casar-se, ter filhos, cuidar deles e da casa. Observa-se, é verdade, a ampliação de sua funcionalidade, ou seja, além daquelas atribuições, cabia-lhes agora, com a ampliação dos espaços de sociabilidade, representar a família em sociedade. Nessa lógica, ela deveria participar da vida em sociedade, estabelecendo relações com as pessoas certas, obtendo a admiração e a amizade de membros influentes da “boa sociedade”, de modo a contribuir para a

---

<sup>192</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>193</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>194</sup> *Idem, ibidem*, p. 72 - 79.

ascensão social da família; seja como filha, casando-se com um bacharel talentoso, com um político de poder, ou mesmo um empresário bem-sucedido, servindo de moeda na busca por favores e aceitação social.<sup>195</sup> O retrato do casal Chico Abreu e Nenen (Imagem 44) sugere algumas dessas possibilidades. Vestidos com esmero, colocaram-se de pé, lado a lado, e embora estejam bem próximos, não chegam, porém, a buscar apoio um no outro. Nenen, posicionada ligeiramente mais atrás, tem uma expressão doce, segura, natural, como convém a uma mulher da “boa sociedade”. Chico Abreu, por seu lado, não parece tão à vontade como sua mulher nesse ato de exibição mundana: mais retraído, mantém um olhar vacilante. Enfim, um dos efeitos que a foto produz é o de uma relação fundada no amor conjugal e não mais no casamento arranjado, apontando para a substituição de valores no que tange àquele tipo de contrato e que se efetivaria como prática corrente apenas no século XX.

Além do modo padronizado no uso do vestuário que a fotografia produz e reproduz, também o de algumas práticas de lazer pautadas nos costumes da família imperial. Dentre essas, a moda de ir à Petrópolis no verão, afastando-se do calor, do ambiente insalubre, das epidemias frequentes nessa época do ano na cidade do Rio de Janeiro, como costumava fazer a família imperial e aquelas famílias que representavam os setores da denominada “boa sociedade”. Segundo, José de Alencar, os arrebaldes do Rio atraíam a “boa sociedade”, as pessoas de posses que podiam se dar ao luxo de deixar seus afazeres na cidade e desfrutar o lazer do campo durante o verão. Esse “ócio elegante” foi assim objeto de crônica daquele autor, em 26/11/1854:

*(...) a força do verão já vai se fazendo sentir; e aqueles que não estão presos à vida da cidade estão já tratando de fugir desse clima ardente, e de procurar algures um refrigério aos calores da estação.*

*Petrópolis – a alva e graciosa Petrópolis, com suas brumas matinais, com suas casinhas alemãs, com seus jardins, seus canais, suas ruas agrestes – lá nos envia de longe um amável convite aos seus passeios poéticos, à vida folgazã que se passa nos seus hotéis, à missa dos domingos na capelinha da freguesia, e a tantos outros passatempos campestres, que se gozam durante esses dias em que aí vivemos como aves de arribação, prontas a bater as asas ao primeiro sorriso da primavera. (...)*

*Como Petrópolis, como a Tijuca, como todos os arrebaldes da cidade, a serra também nos vai roubar uma a uma as mais belas flores da*

---

<sup>195</sup> *Idem, ibidem,, p. 76 - 77.*

*nossa cidade, as mais preciosas jóias dos nossos salões, as mais lindas estrelas do nosso céu. (...)*<sup>196</sup>

Petrópolis tornou-se, assim, a referência como cidade-veraneio, quase européia, onde as reuniões sociais eram feitas em clima aristocrático, fechado, em espaços de sociabilidade restritos aos bem nascidos – e às vezes nem tanto –, longe da confusão urbana. Espaço onde mulheres refinadas e atraentes, como talvez fosse o caso de Nenen, esposa de Chico Abreu, poderiam brilhar como “lindas estrelas”, nos salões da cidade serrana. Usando de todos os atributos requeridos para circular nos salões, como “mulher de sociedade” que era, Nenen estaria reafirmando e/ou conquistando posições nessa sociedade de aparências, junto ao seu marido, dada a impressão de naturalidade que sua imagem transmite no uso de roupas e acessórios refinados e demandados para “atuar” nos espaços sofisticados dos salões da Corte.

Abaixo da fotografia de Chico e Nenen, temos reproduzida uma imagem de um casal de negros, livres ou libertos, também retratados ambos de pé (Imagem 47). Podemos imaginar um caso semelhante ao do outro casal, onde suas posições sugerem certa igualdade entre os cônjuges. De fato, marido e esposa dividem o mesmo apoio, uma coluna, elemento característico dos estúdios, embora seja visível o desconforto dos dois no uso dos trajes, na pose ostentada, buscando uma conformação com os casais brancos, livres e com posses. O desconforto de uma vivência cotidiana atravessada pelos preconceitos de raça e de classe evidencia-se na imagem retratada: suas roupas, pose, atitudes, olhares revelam o desejo de aproximação com aquele modelo e, ao mesmo tempo, o distanciamento efetivado.

Não obstante apresentar-se bem vestido, a indumentária do homem destoa do padrão observado na grande parte das fotografias oitocentistas, que preza pela sobriedade masculina. Usa roupas claras como as de sua mulher, que, por sua vez, segura uma sombrinha escura, que contrasta com o restante da composição e que parece ser o seu elemento de apoio, no momento em que é fotografada e que, pelo inusitado da prática, provavelmente acarreta-lhe certa insegurança. Ao contrário da foto da Imagem 42, de uma mulher branca e de classe supostamente mais elevada, a cor negra de sua de pele, não lhe dava o benefício da dúvida. Seus sapatos à mostra, embora confirmem sua condição de mulher livre e com certa posse, não lhe asseguram a aparência de elegância

---

<sup>196</sup> José de Alencar. “Ao correr da pena”. *Correio Mercantil*, 26 de novembro de 1854. In: *Crônicas escolhidas... Op. cit.*, p. 60 e 61.

e naturalidade reveladas na foto da Imagem 42. A inadequação do casal diante dos modos e modas praticados na sociedade carioca acentua-se quando se compara sua imagem a do referido casal Chico Abreu e Nenen. Naquela, a mulher enfrenta a câmera com uma expressão visível de desconforto, de deslocamento. Embora, procurem assemelhar-se aos casais modernos, livres, brancos e com posses, a artificialidade da imagem torna-se patente. Parecem mesmo acuados em um canto da fotografia, com gestos mais retraídos do que contidos.

Dentre o conjunto de imagens analisadas, as fotografias de estúdio são aquelas em que se evidencia o investimento em um padrão de conduta, ao destacar o modo de agir, de se vestir e de se portar, produzindo imagens de pessoas e de cenários que aparentam ser, ou são, urbanos, modernos e civilizados. Trata-se de prática onde é visível a referência do padrão europeu de conduta, balizando as relações de sociabilidade e socialidade na cidade que se modernizava, mantendo, porém, alguns costumes e tradições senhoriais. Se a relação entre marido e esposa modificou-se no sentido de uma convivência baseada no amor conjugal, que não excluiu atribuições femininas tradicionais, mais ampliou-as com a exigências da convivência em sociedade, ao lado daquelas relativas à educação dos filhos/filhas e de administração da casa.

Também quanto aos pais, foi se processando uma mudança em relação aos filhos, a partir do ideário do amor conjugal, propagado sobretudo pelo discurso religioso oitocentista. Esses se aproximam dos filhos – valorizados anteriormente pelo patriarca apenas quando tivessem serventia política como sucessores ou em alianças matrimoniais –, acompanhando suas trajetórias desde pequenos, “empenhando-se” no bom crescimento e formação desses.<sup>197</sup> Uma aproximação que é nova, mas baseada em costumes antigos, como o de usar sua rede de amizades, de compadrios, na busca por auxílios para conseguir uma posição de destaque para seus filhos, para assegurar antigos e novos privilégios, dentre outras facilidades próprias de relações assentadas não no mérito, mas no favor. Trata-se de traço cultural que, segundo Sérgio Buarque de Holanda, seria responsável, no Brasil, por trazer para o público convivências características do núcleo familiar, esfera de “supremacia incontestável, absorvente”, de tal forma, que “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós”.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Patrícia Lavelle. *Op. cit.*, p. 60 - 61.

<sup>198</sup> Sérgio Buarque de Holanda. *Op. cit.*, p. 146.

Não é sem motivo que a formação da moderna família nuclear urbana se processa concomitantemente aos esforços de configuração dos espaços público e privado no Brasil Império. Um dos efeitos do crescimento das cidades, do aumento populacional, da valorização das características de individualidade e de privacidade, em consonância, portanto, com o ideário burguês, sem desatrelar-se, contudo, do ideário aristocrático. Não se, entretanto, deixar de reconhecer uma diminuição da importância conferida ao poder do patriarcado, com a modernização das relações sociais e familiares até então pautadas no patriarcalismo, particularismo e mandonismo local. A intensificação da vida social, bem como a centralização do poder nas mãos do Estado – juntamente com as exigências impostas à sociedade pelo projeto modernizador – buscavam maior precisão na delimitação das esferas pública e privada ao longo do século XIX. Nesse movimento, a inserção da família nos espaços públicos se fez gradativamente, com a coexistência de traços da sociedade patriarcal com a moderna, haja vista que foram mantidas, em muitos aspectos, práticas anti-políticas, isto é, senhoriais, privatistas, pessoais, afetivas e particularistas. Como afirma Sérgio Buarque, na sociedade brasileira

*(...) o quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando (...) o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família. (...)*<sup>199</sup>

Herdeiras dessas práticas anti-políticas, as unidades familiares urbanas reorganizam-se no contexto das mudanças engendradas pela modernização. Continuam, porém, a relacionar-se de forma particularista com o poder público, “invadindo-o” e desautorizando-o em razão de seus interesses e desmandos privatistas. Nesse sentido, os limites entre os espaços privados e públicos não poderiam estar bem definidos no século XIX, como pretendia o projeto modernizador. Pelo contrário, observou-se a imbricação dessas duas esferas que, embora distintas não se contrapunham, mas entrecruzavam-se,

---

<sup>199</sup> *Idem, ibidem*, p. 82.

acompanhando a gestação da nação.<sup>200</sup> Com efeito, a importância do quadro familiar no engendramento da sociedade brasileira evidencia-se nas “preferências fundadas em laços afetivos”, na “sombra” desse quadro perseguindo os “indivíduos mesmo fora do recinto doméstico”, no predomínio, na vida social, de sentimentos particularistas e antipolíticos “próprios à comunidade doméstica”.

Tais traços causam estranhamento aos “de fora”, particularmente europeus, ciosos da distinta separação das esferas, contrários às invasões entre elas, daí a dificuldade em entender como, aqui nos trópicos, a privacidade é assegurada mesmo “fora do recinto doméstico”, derrama-se, esparrama-se pelo espaço público. Assim, por exemplo, Ina Von Binzer, ao chegar ao Brasil e dirigir-se à fazenda onde iria trabalhar como professora, assustou-se com a distribuição espacial das casas, na qual a existência e função dos cômodos não garantiam, a seu ver, as condições materiais para o exercício da intimidade. Também estranhou a maneira como as pessoas se comportavam nesses lugares, ressaltando a falta de preocupação da família em manter o que ela considerava práticas diárias de domínio privado, asseguradoras da necessária privacidade, do respeito aos espaços de intimidade. Segundo a professora/preceptora alemã:

*(...) nesta casa idílica tudo se ouve de tôda parte, porque as portas e janelas estão sempre abertas, não havendo tapetes, cortinas nem móveis estofados, para amortecer de qualquer forma os ruídos que ecoam e repercutem por todos os lados (...).*

*Costumo dar aula de piano no chamado quarto de trabalho de D. Alfonsina, porque as crianças não estudam no piano de cauda da sala de visitas, mas num veterano piano de armário.*

*A dita sala de trabalho fica no centro da casa e diversos cômodos comunicam com ela: uma dispensa, o banheiro, o dormitório das crianças, os da inquisição\*, um vestiário e a sala de costura. Por aí, poderá calcular o barulho que se ouve nesse agradável recinto, em condições normais: hoje, porém, foi como se o “Old Gentleman” (\*) ali se divertisse.*

*Tinham aparecido camundongos na dispensa e sem demora, D. Alfonsina chamou duas pretas e um preto dando-lhes ordem para esvaziá-la inteiramente, a fim de descobrir os buracos.*

*Enquanto junto ao piano desafinado eu resignadamente contava o meu um, deux, trois – e Leonila, perseverante, cometia os mesmos erros, sob a ruidosa direção de D. Alfonsina erigia-se, à volta de nós, uma barricada de caixões, barris, sacos, etc.*

*O barulho que isso provocava, as ordens gritadas e as ocasionais censuras da patroa por si só já eram estonteantes! Além disso, estava aberta ao lado do piano a porta da sala de costuras de onde nos chegava o*

---

<sup>200</sup> Fernando A. Novais. “Condições de privacidade na colônia” In: NOVAIS, Fernando A. (dir.) *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. Org. Laura de Mello e Souza, Dir. Coleção Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, Vol. 1, p. 14-15.

*ruído de duas máquinas; do quarto vizinho, vinham as choradeiras dos balaios\*\*, entremeadas com o chilrear dos papagaios e dos outros pássaros! Para completar, uma mulatinha à qual D. Gabriela ensina a ler, devido à barricada que se empilhava no canto onde estuda, postou-se de repente atrás de minha cadeira soletrando o seu monótono b-a, ba, b-é, bé, b-i, bi!... Era demais!*

*Levantei-me furiosa, peguei as músicas, chamei Leonila e acabei a aula no salão.*

*Levaram isto a mal e em toda essa história a desrespeitosa fui eu!*  
(...) <sup>201</sup>

Na visão de Binzer as condições de vida na dita casa propiciavam um ambiente de privação da intimidade no dia-a-dia, com o barulho dos quartos interpenetrando-se, com as atividades domésticas sendo realizadas no mesmo espaço ou espaços contíguos aos das atividades de estudo e cuidados com as crianças. Ela desconhecia, porém, a cultura local, na qual a família “fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência” e seus códigos, valores e significações conferidas às práticas cotidianas asseguravam mantê-la como entidade privada que precedia a entidade pública. Privado e público eram vistos sem muitas diferenciações porque exercitados como dimensões da ordem familiar e particularista, extensão do domínio familiar, cuja tradição remonta aos tempos coloniais. Como ressalta Sheila de Castro Faria acerca dos aspectos das habitações e costumes domésticos coloniais, aqueles encontravam-se atravessados por essa perspectiva dual, em que entre o público e o privado ao ocorriam demarcações precisas:

*(...) privacidade ou atos solitários eram situações dificilmente alcançadas. (...) A forma e os materiais utilizados nas construções, a proximidade entre os lugares de morar e trabalhar e a convivência de pessoas diferenciadas num mesmo espaço possibilitaram que entre público e privado não houvesse demarcações precisas. As casas não tinham vedação suficiente para abafar os sons, feitas de taipa com telhados vazados e abertos, permitindo que tudo fosse visto e ouvido por quem estivesse por perto. E sempre havia muitos...(...).* <sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> \* A “inquisição” era a denominação escolhida por Binzer para se referir às três filhas mais velhas do senhor de terras, D. Rameiro, que a contratou para educá-las juntamente com as mais novas. Dona Gabriela, Dona Olímpia e Dona Emília, de 19, 21 e 22 anos, são descritas por ela como frias e carrancudas, daí tal designação. \*\* Em cada balaiio ficava deitada uma criança pequena filha de uma escrava que, ao seu lado, costurava e cuidava dela. (\*) O Demônio. Nota do tradutor. Ina von Binzer. *Op. cit.*, p. 20, 46 e 47.

<sup>202</sup> Sheila de Castro Faria. “O público e o privado sem limites na colônia brasileira”. In: Ismênia de L. e outros (Org.) *História e Cidadania. XIX Simpósio Nacional da História / ANPUH*. São Paulo: Humanitas /b FELCH – USP / ANPUH, 1998, v. 2, p. 603 e 605.

Não obstante tratar-se de um ambiente rural, onde os modos e costumes modernos tiveram penetração tardia, quando comparados aos da cidade, o relato de Binzer apresenta-se sintonizado com muitas das características assinaladas por outros viajantes estrangeiros do século XIX no que tange à organização dos espaços domésticos e das práticas cotidianas nas residências urbanas cariocas do período. Como visto na Parte I, a cidade do Rio de Janeiro até inícios do século XIX, tinha ainda um aspecto acanhado, rústico, praticamente rural. É bem verdade que, durante o desenrolar do dezenove, muitas mudanças ocorreram no interior das casas. Novas divisões surgiram, como a sala de jantar, separando o lugar de preparação da comida e o de seu consumo; outros materiais e formas de vedação começaram a ser empregados nas construções, como as portas, apesar dessas em alguns casos ficarem sempre abertas, conforme visto no relato de Binzer.<sup>203</sup>

Essas novas condições, contudo, atingiram, principalmente, mas não exclusivamente, as casas mais abastadas, onde ocorreu uma distribuição “moderna” dos cômodos, isto é, a racionalização do uso dos espaços internos da casa, com cada lugar para determinada atividade: cozinha, despensa, banheiro, salões, quartos, varandas e jardins. Persistiam ainda residências onde os locais reservados ao trabalho e ao lazer eram muitas vezes os mesmos; em parte pelas edificações manterem-se ainda juntas ou muito próximas umas das outras como praticado no período colonial. O casal Agassiz, que esteve no país na década de 1860, visitou a fazenda de café do Comendador Breves<sup>204</sup> nas proximidades do Rio, às margens do Paraíba, onde percebeu alguns desses aspectos:

*(...) Contam-se nesta propriedade cerca de dois mil escravos, dos quais uns trinta empregados no serviço doméstico. A habitação contém tudo o que é necessário às exigências duma tão numerosa população: há uma farmácia e um hospital, cozinhas para os hóspedes e para os negros, uma capela, um padre, um médico. A capela é um simples oratório, somente aberto para as cerimônias (...) está situado na extremidade de uma sala muito comprida que, embora utilizada para outros misteres, torna-se, durante as missas, o lugar de reunião de todos os habitantes da fazenda. (...) As cozinhas, as oficinas e os quartos dos negros circundam um pátio espaçoso plantado de árvores e de arbustos, em volta do qual há uma passagem coberta, calçada de tijolos. (...)*<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Sobre isso ver: Sheila de Castro Faria. “O público e o privado ...*Op. cit.*, p. 605; Sheila de Castro Faria. “De olho nas casas da colônia”. *Nossa História*. Ano 2, nº 16, fevereiro, 2005, p.56-60.

<sup>204</sup> José de Sousa Breves. Proprietário da Fazenda dos Pinheiros. (Nota do tr.). Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz. *Op. cit.*, p. 134.

<sup>205</sup> *Idem, ibidem*, p. 136.

Percebe-se, assim, na segunda metade do século XIX, principalmente nas áreas rurais, a permanência de modos e costumes pré-modernos, como o uso de um mesmo local para diferentes atividades. Uma única sala, por exemplo, serve de espaço para orações e missas, reunindo “todos os habitantes da fazenda”, sendo utilizada também “para outros misteres”. Estes poderiam incluir momentos de lazer ou de trabalho de apenas parcelas do núcleo familiar e de seus agregados e serviçais. Igualmente, construções com fins diversos ficavam unidas ou eram vizinhas, como visto no relato de Binzer. Lugares contíguos desempenhavam as funções que a fazenda deveria cumprir em função de seu isolamento: capela, hospital, farmácia, oficinas, quartos de hóspedes, quartos dos negros/escravos, espaços em constante contato uns com os outros e com suas atividades.

Várias pessoas viviam bem próximas à casa principal, na mesma propriedade: os escravos, domésticos ou não, moravam em torno ou junto às outras construções e também circulavam por esses espaços. Logo, tanto os cativos, como o chefe da casa e sua família realizavam suas práticas diárias em um ambiente atravessado pela domesticidade, mas com reduzidas condições de privacidade, erigindo relações distanciadas do ideal moderno de privacidade e intimidade. Tal singularidade desaparece nas fotografias padronizadas da época, porquanto enfocam particularmente a cidade, a paisagem urbana, já que seu propósito era justamente produzir e circular as imagens de modernização, progresso e civilização. Daí o enfoque priorizado, de modo a figurar e também ensinar como deviam ser figurados as pessoas e cenários da cidade, retratados/representados com imagens que remetiam a idéia de urbanidade, modernidade e civilização.

É interessante o modo como Agassiz se refere às edificações da fazenda – “a habitação” –, por entender tratar-se de espaço singular, embora ali residissem todas as pessoas, compartilhando um mesmo local em termos de domicílio, sem qualquer singularização. Como bem atenta Sheila de Castro, só aos poucos essas construções passaram da designação de “casas de morada”, “casas de vivenda”, ou simplesmente “casas”, para “casa de morada” ou “casa” no singular, pois

*(...) Foi só no decorrer do século XIX que as casas perderam seu plural (...) um processo de singularização do espaço. (...) Foi também no*

*século XIX que as divisões internas das casas começaram a ‘privatizar’ os espaços, criando as condições materiais para a intimidade. (...)*<sup>206</sup>

Com efeito, o “processo de singularização do espaço”, a criação de “condições materiais para a intimidade”, contemplou inicialmente as residências das principais cidades do país, principalmente o Rio de Janeiro. Isso porque, por ser sede do governo, foi objeto priorizado no projeto de modernização do Estado, que implicava o ordenamento do corpo social e os espaços e atividades públicas, de modo a delinear com mais precisão as respectivas competências dos poderes público e privado. No caso da capital, sua maior receptividade às modas e costumes europeus e a sua posição de “pólo civilizador da nação” em relação às outras províncias, tornou possível uma modernização com ritmo mais acelerado e intenso do que nas demais regiões do país. No campo, esse processo não se deu rapidamente. Foram lentas as mudanças que passaram a ocorrer não apenas nas relações de produção, trabalho, sociais e familiares, mas também nas moradias. Como o Brasil oitocentista era fundamentalmente rural, sua face moderna era muito mais uma máscara, uma figuração, uma aparência, que diferentes linguagens, como a das fotografias, da imprensa e dos discursos oficiais insistiam, todavia, em veicular e reafirmar como moderna e civilizada, muitas delas negadas pelas narrativas de viagem, como vimos.

Não por acaso, o distanciamento do modelo europeu de modernidade e civilidade é ressaltado por Ina von Binzer, inclusive em relação à cidade do Rio de Janeiro. Chegada há pouco tempo da fazenda São Francisco, ela confessa sua irritação com o ruído das ruas, elegendo o Rio como a cidade mais barulhenta que já conheceu. Além disso, prosseguiu tecendo considerações a respeito dos efeitos desse barulho exagerado no cotidiano dos cariocas em geral, bem como acerca da relação dos brasileiros com os espaços da rua e da casa:

*(...) Volto a admirar aqui a resistência dos nervos dos nativos; apesar do barulho ensurdecedor, vivem todos na rua ou mais ou menos na rua. (...)*

*Os pretos desocupados não se encontram senão na porta da rua fumando e cusbindo; as crianças rolam na rua de manhã à noite; o pequeno negociante e até mesmo o melhor comerciante da rua mais distinta, postam-se na porta quando não há freguesia, tagarelando com quem passa; quando*

---

<sup>206</sup> Sheila de Castro Faria. “O público e o privado... *Op. cit.*, p. 605; Sheila de Castro Faria. “De olho nas casas... *Op. cit.*, p.56-60.

*o sol permite, cada sacada e cada janela fica ocupada por basbaques ociosos.*

*A casa parece não possuir força de atração suficiente, nem utilidade, pois em caso contrário ninguém se divertiria em bisbilhotar sempre como novidade o movimento da rua.*

*Essa vida plebéia de rua exerce uma terrível influência sobre a vida na intimidade. Numa boa sala brasileira, fica-se como numa vitrina, com todas as janelas escancaradas, porque os nacionais são de opinião que mantendo-as assim, como todas as portas também, a casa se torna mais fresca. Concordo com a última parte, que serve para remediar à custa das correntes de ar, a primeira tolice; – mas por que não procuram melhorar a temperatura protegendo as janelas contra o sol abrasador, durante o dia?*

*Compreendo agora a razão de não possuírem ainda os brasileiros nenhuma obra notável sobre assuntos científicos; esse mesquinho gênero de vida não permite que se forme o raciocínio lógico.*

*Para se concentrar o pensamento, é necessário um espaço fechado onde não se passem milhares de fatos exteriores, afastando-nos do assunto que nos interessa. (...)<sup>207</sup>*

Binzer, embora ressentida, perspicazmente percebe a indistinção, ou melhor, as tênues fronteiras que separavam as relações sociais praticadas na rua e na casa, na sociedade carioca do século XIX. Sua percepção encontra-se sintonizada com as reflexões contemporâneas de Lyra, segundo as quais “a separação formal das esferas pública e privada, a partir da instituição do Estado Imperial, não significou a imediata e clara distinção dos espaços de atuação das instâncias do Estado e dos indivíduos em sociedade”<sup>208</sup>. Com efeito, o cenário visto e descrito por Binzer é aquele em que as manifestações do cotidiano revelam-se muito mais interdependentes ou complementares do que em oposição umas às outras, daí a configuração de um cenário urbano em que as casas estão voltadas para a rua, seus espaços se interpenetram, estão em constante contato e complementação.

No entanto, a moderna estrangeira, surpreende-se e reclama dessa imprecisão de papéis e atividades, que respondem por residências e estabelecimentos comerciais que não conseguem manter as pessoas dentro deles como deveria ser, segundo sua abalizada avaliação de estrangeira e européia. Nessa cultura urbana matizada, as pessoas, quando não estavam na rua, ficavam debruçadas nas janelas e sacadas ou, no caso dos comerciantes, nas portas dos seus estabelecimentos. Porém, ao contrário do que pensava

---

<sup>207</sup> Ina von Binzer. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>208</sup> Maria Lourdes Lyra . O público e o privado no Brasil Imperial... *Op. cit.*, p. 284.

a observadora, não é a ausência de atrativos dos lares o motivo da atração exercida pela rua, mas a permanência de relações sociais fundamentadas ainda pela indistinção dessas esferas. Práticas que ainda não haviam incorporado hábitos modernos, como os que asseguravam a privacidade civilizada. Eram, por isso, praticados sem censuras, sem constrangimentos, sem a preocupação em furtar-se aos olhares do público, prescindindo de lugares fechados ou isolados para ocorrerem.

Como assinalado, a singularização dos espaços que a modernização impunha, constituía ainda um processo em gestação na sociedade brasileira. Assim, a lógica que regia as práticas sociais nos espaços urbanos do Rio de Janeiro era diversa daquela professada pela exigente germânica. No relato anterior de Binzer, sobre o cotidiano na moradia da fazenda, fica clara a inadequação da alemã quanto à cultura familiar existente, seu desassossego frente à naturalidade das pessoas acostumadas a viver nesses espaços, mesmo em meio a atividades que exigiam concentração: Leonila, sua aluna de piano, não demonstrava nenhuma reação diante do barulho que a circundava e continuava a dedilhar o instrumento; uma outra menina, que estudava o be-a-ba por perto, impedida de praticar a atividade, “*devido à barricada que se empilhava no canto onde estuda*”, simplesmente afastou-se um pouco e continuou a soletrar.

Também Wells engana-se quando credita à falta de atrativos da casa o hábito das mulheres de viverem “debruçadas nas janelas”, olhando a rua. Aponta muitos aspectos que considerava desconfortáveis, nos interiores de algumas casas cariocas, sem perceber, à exemplo de Binzer, a racionalidade própria dos brasileiros em suas relações com os espaços:

*(...) Quando lançamos um olhar pelas janelas abertas de treliças ou venezianas, e sem cortinas, para os interiores despojados e desconfortáveis, tão inteiramente desprovidos das numerosas bagatelas que ajudam a fazer de uma casa um lar, e vemos o enfileiramento formal de sofás de palhinha e cadeiras de encosto duro, tiras de tapete berrantes, vasos baratos e espalhafatosos, adornos de ouropel, mesas com tampo de mármore – uma cadeira de balanço talvez, é o que mais se aproxima do conforto em meio aos muitos indícios de desleixo e desmazelo –, pode-se entender até certo ponto porque as mulheres se afastam de suas salas sem atrativos e passam seu tempo olhando os transeuntes. (...)*<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> James William Wells. *Op. cit.*, p. 56.

Não se trata, em nosso entendimento, da ausência, nas casas do Rio de Janeiro oitocentista, daquelas “numerosas bagatelas que ajudam a fazer de uma casa um lar”, como afirmou Wells. Simplesmente, eram outras essas “bagatelas”, diversas das encontradas no interior de uma residência inglesa ou européia. “Bagatelas” outras que, na cidade do Rio, capital e referência para as outras regiões do país, provavelmente significavam não apenas certo conforto, mas também sinal de status, evidência do “padrão pecuniário” do proprietário. Organizadas segundo a lógica nativa, decoradas como tal, providas daquilo que consideram não só indispensáveis, mas complementares, as casas e seus interiores não representavam, pois, a razão do costume das mulheres, observado por Wells, de passarem o tempo “olhando os transeuntes”.

Além do estranhamento, comum ao estrangeiro em visita aos trópicos, tal postura, levou-o, à exemplo de Binzer, a ressaltar a imprecisão dos espaços das casas e das ruas, ao descrever suas impressões sobre o Rio de Janeiro, quando caminhava pelas ruas da cidade, já pelo último quarto do século XIX. Mesmo andando pelas ruas, suas considerações se focalizaram mais nas casas que as margeavam e em suas moradoras, em razão de seu assombro quanto ao modo de agir das donas de casa cariocas:

*(...) Nos subúrbios afastados, a zanguizarra e o clangor de pianos chiantes e asmáticos, pianos tilitantes, pianos bem soantes, e pianos com todos os tipos possíveis de som,\* tendem a espantar o recém chegado e faze-lo imaginar que tipo de donas de casa são as mulheres brasileiras, se elas podem dedicar tanto de seu tempo a esta finalidade; mas, grande como é o tempo assim empregado, é uma mera fração comparado com aquele despendido em ficar ociosamente debruçadas nas janelas; os peitoris muitas vezes são visivelmente polidos com o constante debruçar – em alguns casos são até acolchoados para esta finalidade. Ao subir qualquer das ruas silenciosas, calçadas com pedras, quentes e sem sombra, dos subúrbios mais próximos – especialmente se estiver acompanhado de uma senhora –, você verá, na frente e atrás de si, uma longa fileira de cabeças esticadas, com os olhos todos focalizados sobre sua acompanhante; ao passar por elas, uma após a outra, ouve-se gritar “Mariquinha!” ou “Joaquina!” em vozes apressadas, altas e nasais, para que venham ver a “moça estrangeira” e comentários audíveis são feitos acerca de sua aparência, ou de peças de sua vestimenta, algumas vezes muito lisonjeiros, outras vezes o contrário; você pode sentir perceptivelmente que as cabeças se voltam à medida que passa, e que você é o centro de indisfarçada observação e crítica; os resultados são mesmo algumas vezes audivelmente discutidos de lados opostos das ruas. (...)*<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> *Idem, ibidem.* \* Nota do autor: “Que lugar abençoado deve ter sido o Rio em 1817, quando os pianos só eram encontrados nas casas mais abastadas!”

A “longa fileira de cabeças esticadas” para fora das casas invade o espaço das ruas, levando, nesse movimento, consigo práticas da intimidade para o público, e vice-versa. Nesse movimento que transpõe distâncias, estabelece relações com “lados opostos das ruas”, evidencia-se a inexistência de fronteiras precisas entre essas. Assim, atenta à historicidade da demarcação dos espaços, da tênue fronteira entre as esferas do público e do privado, da indistinção dos locais destinados às atividades de domínio comum ou íntimas, Maria de Lourdes Viana Lyra, em sua análise sobre a configuração do público e do privado no Brasil Imperial, ressalta a dimensão de interdependência ou complementaridade dessas esferas mais do que a de oposição uma à outra.<sup>211</sup>

Já Roberto DaMatta, em sua análise sobre “a casa e a rua”, as vê como espaços que se opõem, nas cidades brasileiras do século XIX. A “casa” e a “rua” surgem como dois ambientes construídos e caracterizados por seus aspectos contrários. A “casa” remete ao convívio e proteção familiar, ao privado, ao íntimo, enquanto a “rua” designa o público, o local da individualidade, do perigo, da insegurança, do coletivo. São espaços perpassados por significados e representações próprias, exigindo condutas diferenciadas, pois configuram

*(...) esferas de significação social (...) que fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes (...) esferas de sentido que constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias (...) o normal – o esperado e o legitimado – é que casa, rua e outro mundo\* demarquem fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em todos os membros da sociedade (...)*<sup>212</sup>

Demarcar fortemente mudanças de “atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência”, de modo a “normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias”, é transformação que envolve a casa e a rua e a rede de significados que as envolve. Um processo que delineia seus contornos com a vinda da Corte para o Brasil, como aquilo que Maria Odila L. da Silva

---

<sup>211</sup> Maria Lourdes Lyra . O público e o privado no Brasil Imperial... *Op. cit.*, p. 284.

<sup>212</sup> \* O “outro mundo” seria um terceiro espaço identificado por DaMatta no Brasil e que se caracteriza por ser ligado à religiosidade, estando, assim, “fora do mundo” e, por isso, mais próximo da neutralidade: “caso pudesse existir uma zona neutra, seria proporcionada pela perspectiva do “outro mundo” que simplesmente abre as portas para a renúncia ritualizada deste mundo com seus sofrimentos e suas contradições, lutas, falsidades e injustiças”. Roberto DaMatta. *Op. cit.*, p. 47-50.

Dias denomina “interiorização da Metrópole”.<sup>213</sup> Sua consolidação foi sendo gestada concomitantemente à da internalização do Estado Monárquico e de seu projeto de modernização, que demandava definir com contornos mais precisos às competências dos poderes público e privado e de subordinar este a leis comuns, gerais e impessoais. Não resta dúvida de que a ação ordenadora do Estado no sentido dessa demarcação, ainda que lenta e atravessada por dificuldades culturais e locais, resultou em algumas distinções entre ambas. Embora distintas, são duas ambiências complementares, “porque não se pode falar de casa sem mencionar o seu espaço gêmeo, a rua. (...) É uma oposição que nada tem de estática e de absoluta. Ao contrário, é dinâmica e relativa (...)”<sup>214</sup>.

Trata-se de espaços de fronteiras maleáveis, móveis, que se comunicam, se complementam e se reproduzem, por meio de locais de relação ou confluência que “fazem a ponte entre o interior e o exterior”<sup>215</sup>. Janelas, portas, salas de visita – verdadeiras “vitrinas” – e varandas, espaços “arruados”<sup>216</sup> da casa, por exemplo, promovem socialidades, ao possibilitar o contato mais estreito, o de estar junto, a convivência próxima entre pessoas, como descrito no relato de Binzer. Ou, ainda, a existência de espaços da rua apropriados por grupos ou pessoas como se fossem sua “casa” ou de sua propriedade – a cultura de uso do privado, da coisa pública, que ainda preside muitas das práticas sociais contemporâneas.

Significativamente, o avanço da casa sobre a rua, e da rua sobre a casa, é silenciado pelas fotografias de estúdio, que se recusam a retratar tal costume porque ele remete à imagem de “atraso”, de “falta de civilização”, justamente a imagem que queriam desconstruir com o auxílio de vistas bem produzidas das ruas da cidade, seus monumentos e habitantes aparentemente civilizados. Seus retratos de famílias, por exemplo, interpelam não as tradições patriarcais e coloniais, mas costumes modernos, relações de âmbito íntimo, da privacidade, dimensão cara ao ideário burguês. Explica-se, assim, a ausência de menções a respeito das “mulheres debruçadas nas janelas”. A intenção é a de construir uma imagem-síntese da modernidade e da civilidade, dentro e fora da casa. A seriedade nas poses, gestos contidos, roupas adequadas, casais unidos crianças comportadas, trabalhadores ordeiros, é todo um investimento imagético na

---

<sup>213</sup> Maria Odila L. da Silva Dias. A interiorização da metrópole. In: Carlos Guilherme Mota. Dimensões. São Paulo: Brasiliense, p.198.

<sup>214</sup> Roberto DaMatta. *Op. cit.*, p. 54 e 55.

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.

<sup>216</sup> *Idem, ibidem*.

representação de progresso, civilização e modernização. O comportamento pautado pelos modos polidos, cortesês, urbanos, em conformidade com os padrões modernos de conduta, o controle das pulsões desde a infância, é nisso que a fotografia, também como dispositivo pedagógico, investe, ao figurar e também em ensinar como figurar seus cenários/personagens. Daí serem suprimidas dessas fotos as referências às ainda incipientes condições de privacidade do período imperial. Essas não estavam de acordo com a imagem que se queria veicular da sociedade carioca e brasileira. Estavam, pelo contrário, bastante distanciadas.

Construir uma imagem da família implicava, por extensão, produzir também uma imagem da privacidade. Assim, móveis simples, como “sofás de palhinha e cadeiras de encosto duro”, enfeites pouco suntuosos, como “tiras de tapete berrantes, vasos baratos e espalhafatosos, adornos de ouropel”, presentes em algumas residências cariocas, segundo Wells, eram substituídos nos estúdios por móveis confortáveis e luxuosos, e ornatos pomposos, ao gosto europeu. E, se em suas casas, conforme aquele viajante, as mulheres debruçavam-se nas janelas, gritavam com suas vizinhas, teciam “comentários audíveis” em relação aos transeuntes; no ambiente do ateliê fotográfico, mantinham poses e gestos contidos, polidos. Como vemos nas fotografias a seguir (Imagens 48 a 54), a preocupação em produzir um efeito, uma impressão de polidez, de urbanidade, de civilidade, equilíbrio e harmonia deixou de fora das lentes dos fotógrafos aspectos apontados nos relatos de viajantes em relação à intimidade praticada, que negavam justamente aqueles.

Analisando essas imagens, assistimos, assim, como era de se esperar no caso de fotografias de estúdio, a uma repetição de poses, tipos de vestes e outros elementos constitutivos que marcam esse gênero. Pode-se identificar também modelos tomados como referência pelos retratados, muitas vezes orientados pelos fotógrafos que, juntamente com aquelas características, permitem o levantamento de traços comuns a esses exemplares. Nas três primeiras fotos (Imagens 48 a 50) vê-se os filhos sem a companhia dos pais, apenas as mães os acompanham. Longe dos maridos, a representação de pátrio poder assenta-se nelas, acrescida do poder que já é delas, como mães e educadoras da prole: sentadas, no centro, mantêm poses altivas, enquanto seus filhos se posicionam a partir dela, ao seu redor. Filhos que, mesmo pequenos, não aparecem em seus colos, talvez para designar que não os havia amamentado, serviço relegado à amas de leite, costume naturalizado àquela época e contexto. Já os pais,

retratados nas fotografias seguintes (Imagens 51 a 54), figuram com crianças em seus colos ou apoiadas em si, provavelmente para encenar aquilo que não constituía as relações cotidianas entre pai e filhos, ou seja, o estreito contato entre o patriarca e seus rebentos.

Nas fotos analisadas, é visível a impaciência e desconforto das crianças mais novas, que não conseguem disfarçá-los, pois tinham que permanecer estáticas em um ambiente ao qual não estão acostumadas, representando um papel que provavelmente não fazia sentido. As mais velhas demonstram sua disciplina, aquiescendo educada e pacientemente às exigências da encenação dos estúdios, que se prolongava para outros ambientes sociais, à recepção de pessoas de fora do ambiente familiar nas salas de visitas e, mais tarde, nos salões (Imagens 48 a 50). Como seus pais, incorporavam os valores modernos, ao menos aqueles referentes a uma aparência civilizada. Era necessário conferir a todos integrantes da família tal aspecto, já que, os outros membros passam a ganhar maior destaque na sociedade com a valorização da individualidade, auxiliando também na construção de uma imagem moderna desse grupo, isto é, burguesa.

Fazendo-se retratar uns ao lado dos outros, as famílias evocavam, ainda, uma certa união, uma coesão que permitiria o sucesso do grupo, em conformidade com a representação de uma relação mais próxima entre marido e mulher (Imagens 51 a 52). Não por acaso, nesse caso também encontramos a referência da família imperial, que procurou veicular inúmeras imagens de seus membros, lado a lado, vestidos como civis, produzidos a partir de uma imagem-síntese, homogeneizada e homogeneizadora de pessoas polidas, modernas, civilizadas (Imagem 50). Uma imagem de harmonia, de equilíbrio, de contenção, de “controle das pulsões”, de civilidade, bem oposta à imagem veiculada pelos relatos de viajantes, era o que a fotografia procura produzir e propagar a respeito da família carioca. Como esta vivia na cidade que era considerada o “pólo civilizador da nação”, dela irradiavam as imagens e valores referentes para a sociedade brasileira em geral.

48. PEDRO SATYRO DE SOUZA DA SILVEIRA, *Albúmen, carte cabinet.* Coleção Boris Kossoy. Retrato de grupo não identificado, s.d. Rio de Janeiro.



49. PEDRO SATYRO DE SOUZA DA SILVEIRA, *carte de visite.* Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de três jovens não identificados, s.d. Rio de Janeiro.



50. MARC FERREZ, *Albúmen, carte de visite.* Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança. Retrato da Princesa D. Isabel com seus três filhos, D. Pedro de Alcântara, D. Luís e D. Antônio Gastão, e a Condessa de Barral, c. 1888. Rio de Janeiro.



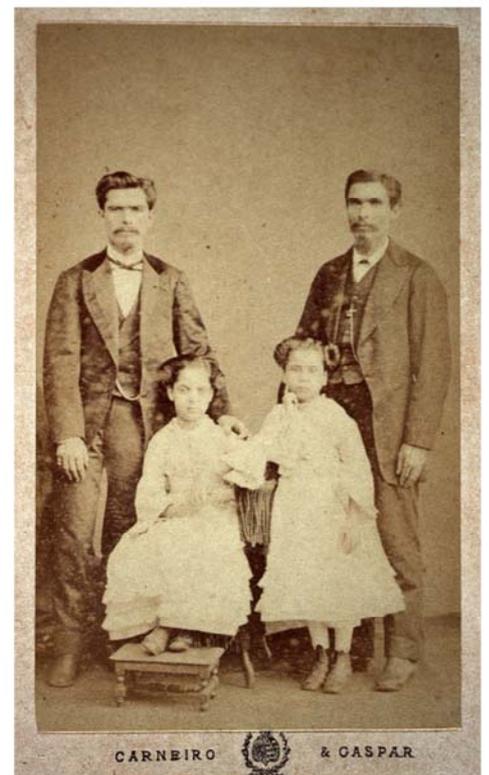
51. JORGE HENRIQUE PAPF. Casal João Braga e Isaltina Werneck Braga. Com as filhas Aristotelina Werneck Braga e Almerinda Werneck Braga [no colo], Petrópolis Província do Rio de Janeiro, c. 1890. Albúmen, carte cabinet 13,7 x 10,2 cm. Coleção Waldyr de Fontoura Cordovil Pires.

53. MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO. Shomburg Center for Research in Black Culture. (IMS). Pai e filha não identificados. s.d.

54. CARNEIRO & GASPAR, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de dois homens e duas meninas não identificados, s.d. Rio de Janeiro.



52. LOPES, *carte de visite*. Coleção Mestres do século XIX, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Retrato de casal com criança não identificados, s.d.. Rio de Janeiro.



## Considerações Finais

Fazer uma leitura da cidade do Rio de Janeiro e da sociedade engendrada naquele espaço, a partir das fotografias, das imagens e significações a elas conferidas, foi desafio que enfrentamos com diversas dificuldades. Uma delas, talvez a primeira, reside no fato de esbarrarmos, como qualquer leitor, nas impressões singulares que elas provocam. Essas “imagens vivas”, que para nós parecem muitas vezes reais, de lugares às vezes ainda existentes, de olhares que criam a ilusão de sermos nós mesmos os observados e não observadores, constituem um desafio ao historiador interessado em perscrutá-las em seus sentidos menos óbvios ou visíveis. Evidencia-se, assim, talvez mais do que em outros documentos, a relação entre o pesquisador e suas fontes; uma relação permeada por questionamentos e problematizações fundadas nas preocupações atuais, contemporâneas a cada estudo, a cada leitor.

É certo, porém, que essa característica da imagem de ter uma aparência próxima ao real, mas não ser exatamente o real, teve grande peso nos usos e funções da fotografia no século XIX, principalmente no que concerne ao objetivo de se legitimar/consolidar determinadas imagens em sociedade. Por isso, entre as dimensões alcançadas por esse tipo de registro, a pedagógica talvez tenha sido aquela a melhor atender aos anseios de uma sociedade que procurava se modernizar e que desejava ser vista, representada como moderna. A produção de imagens modernas da cidade e de sua sociedade, e sua circulação entre os cariocas, de ambos os sexos, e por extensão, aos brasileiros, acabava por educá-los na leitura que faziam de si e de sua cidade e/ou do modo como deveriam ser. Nesse sentido, a produção de tais imagens foi importante na configuração de um modo de vida burguês e moderno de ser, mudança que, finalmente, se consolidou bem mais tarde, no século XX.

Os efeitos da interpelação de tais imagens atingiam os vários setores da sociedade, auxiliando no controle e normalização do corpo social, na adequação de condutas e comportamentos à “ordem” moderna, difundindo os usos e práticas consideradas corretas em sociedade. É nesse sentido, que a sociedade carioca, inspirada no modelo europeu, adapta-se a costumes que não faziam parte de sua própria lógica, absorvendo-os e ressemantizando-os conforme seus valores e interesses, ou, na maioria dos casos, incorporando apenas aqueles ligados à aparência. Daí Lavelle falar em uma

inspiração no modo de vida burguês, mas na efetivação de um ideal aristocrático entre as elites, principalmente as novas elites urbanas. Ideal que atingia mesmo homens e mulheres livres de menos posses, interessados em mostrarem-se como indivíduos modernos.

A fotografia atendia a esse interesse em aparentar mais do que realmente ser pessoa moderna, civilizada, na condição de representação da realidade com força de real, guiando o mundo “através do efeito mágico (...) da imagem”, ao conferir significado à realidade e pautar valores e condutas, criando um “‘mundo que se parece’, mais real, por vezes, que a própria realidade”.<sup>217</sup> Auxiliava, assim, também na produção da imagem de uma cidade do Rio de Janeiro moderna, de espaços ordenados, apoiada em fotografias que os enquadravam de forma a produzir uma imagem-síntese da capital que a apresentasse da forma desejada e servisse de modelo para o restante do país. Explica-se, da mesma forma, o esforço do imperador e da família imperial em produzir uma imagem de si a ser veiculada e servir de referência aos seus súditos e súditas.

Tratava-se, pois, de imagens que não negavam totalmente os aspectos considerados atrasados pelos viajantes estrangeiros, como “exóticos” e “pitorescos”. O completo silêncio, a negação total desses elementos prejudicaria a legitimação dessa imagem moderna perante a sociedade, acostumada a um cotidiano que incluía os aspectos antigos da capital e do país. Cumpria veiculá-los dissociados desses espaços, como no caso das fotografias de “tipos”, de trabalhadores escravos e pobres, mostrando-os como “exóticos” frente até mesmo à própria sociedade que se pretendia moderna, ou associados aos elementos modernos e de natureza exuberante, de forma a produzir uma imagem singular, de uma cidade “pitoresca”, mas “magnificamente bela”.

Estratégia que ainda se conserva, do uso dessa “escrita com a luz” para produzir e veicular uma imagem da cidade mostrando traços e aspectos onde o antigo e o novo se entrecruzam, convivem juntos. O que levou ao estabelecimento da identificação do Rio como cidade maravilhosa e sua permanência com tal nos dias de hoje, bem como seu uso na condição de metonímia do Brasil. Daí a inclusão do pitoresco, do indesejável nas imagens atuais da urbe, expulso e reincorporado nessa rede de sentido que configura o Rio como cidade maravilhosa. É significativo o fato, por exemplo, de que os passeios turísticos da cidade tenham incluído em seu roteiro a visita às favelas, consideradas pelos turistas como espaços, no mínimo, “pitorescos”.

---

<sup>217</sup> Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano... Op. cit.*, p. 8.

Por fim, vale ressaltar que esse processo de modernização no qual estavam inseridas a produção e veiculação de fotografias, entre outras imagens da cidade do Rio de Janeiro e de sua sociedade, não era absoluto e único para todas as culturas nas quais se instaurou; pelo contrário, sofreu apropriações, ressemantizações e exclusões. Afinal, como bem atentam Mariza Veloso e Angélica Madeira,

*(...) a modernidade deve ser compreendida como um processo histórico e cultural, constituído a partir de múltiplas posições e dimensões. A um padrão unívoco de racionalidade, gerado no ocidente europeu, corresponderam diferentes modelos civilizatórios mestiços, multiculturais e híbridos. (...)*<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Mariza Veloso e Angélica Madeira. *Op. cit.*, p. 55

# 1. Fontes

## 1.1. Iconográficas

### - Arquivos Públicos/Privados:

- Arquivo Fotográfico / Reserva Técnica do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro. Coleções consultadas: Coleção Grandes Mestres do século XIX; Coleção Gilberto Ferrez\*.
- Arquivo Histórico da Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. Consulta a todas as gavetas de referências fotográficas.

### - Obras/Publicações:

- FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- Kossoy, Boris & Tucci Carneiro, M. Luiza. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- Azevedo P. C. de, & Lissovsky, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo, 1988.
- FERREZ, Gilberto. *Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro (1865 – 1918)*. São Paulo: J Fortes Eng.
- *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- FREYRE, Gilberto; LEON, Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de

---

\* Adquirida do próprio Gilberto Ferrez pelo Instituto Moreira Salles (IMS) em 1998. [http://www.ims.com.br/ims/publicador\\_preview.asp?id\\_pag=210](http://www.ims.com.br/ims/publicador_preview.asp?id_pag=210), site consultado em 29/08/2006.

Janeiro: FUNARTE / Núcleo de Fotografia; Fundação Joaquim Nabuco / Departamento de Iconografia, 1983.

- TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Casac & Naify, 2000.

## 1.2. Literatura de Viagem

- AGASSIZ, Luís & AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil 1865-1866*. Tradução e notas Edgar Süsssekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. Tradução, Prefácio e Notas de Gastão Penalva. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- BINZER, Ina von. *Os Meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora no Brasil*. Tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Tradução do original francês de Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003.
- WELLS, James William. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Tradução de Myriam Ávila. V. 1. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

## 1.3. Crônicas

- ALENCAR, José de. *Correio Mercantil (1854) e Diário do Rio de Janeiro (1855)*, publicadas em:

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos.
- ALENCAR, José de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ed. Ática / Folha de S. Paulo, 1995.

## 2. Créditos das Imagens

### Fotografias:

- **Imagem 1:** MARC FERREZ / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Reproduzido de: - *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- **Imagem 2:** STAHL & WAHNSCHAFFE / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- **Imagem 3:** MARC FERREZ / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Reproduzido de: - *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- **Imagem 4:** CAMILO VEDANI / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- **Imagem 5:** MARC FERREZ / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro (1865 – 1918)*. São Paulo: J Fortes Eng.
- **Imagem 6:** MARC FERREZ / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro (1865 – 1918)*. São Paulo: J Fortes Eng.
- **Imagem 7:** CAMILO VEDANI / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- **Imagem 8:** MARC FERREZ / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS) - Reproduzido de: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- **Imagem 9:** MARC FERREZ / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS) - Reproduzido de: - *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- **Imagem 10:** MANOEL DE SOUZA SANTOS MOREIRA/ Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).

- **Imagem 11:** MARC FERREZ / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS) - Reproduzido de: KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- **Imagem 12:** JUSTINIANO JOSÉ DE BARROS / Coleção G. Ermakoff - Reproduzido de: ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003.
- **Imagem 13:** LOPES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 14:** MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO / Coleção Ruy Azevedo - Reproduzido de: KOSSOY, Boris & Tucci Carneiro, M. Luiza. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- **Imagem 15:** JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 16:** CARNEIRO & GASPAR / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 17:** KLUMB / Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- **Imagem 18:** LOPES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 19:** MANOEL DE SOUZA SANTOS MOREIRA / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 20:** MARC FERREZ / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). - Reproduzido de: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- **Imagem 21:** CHRISTIANO JÚNIOR / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo, 1988.
- **Imagem 22:** CHRISTIANO JÚNIOR / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo, 1988.
- **Imagem 23:** CHRISTIANO JÚNIOR / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISOVSKY, M.

*Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.

- **Imagem 24:** CHRISTIANO JÚNIOR / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 25:** CHRISTIANO JÚNIOR / Ministério das Relações Exteriores/Mapoteca (MRE/M) - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 26:** CHRISTIANO JÚNIOR / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 27:** CHRISTIANO JÚNIOR / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 28:** CHRISTIANO JÚNIOR / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 29:** CHRISTIANO JÚNIOR / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 30:** CHRISTIANO JÚNIOR / Museu Imperial de Petrópolis - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 31:** CHRISTIANO JÚNIOR / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.
- **Imagem 32:** CHRISTIANO JÚNIOR / Coleção Gilberto Ferrez (IMS). - Reproduzido de: AZEVEDO P. C. de, & LISSOVSKY, M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior.* São Paulo, 1988.

- **Imagem 33:** JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 34:** MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO / Shomburg Center for Research in Black Culture - Reproduzido de: ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003.
- **Imagem 35:** CARNEIRO & GASPAR / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 36:** M. GARCIA / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 37:** HENSCHER & BENQUE / Coleção Dom João de Orleans e Bragança Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- **Imagem 38:** JOAQUIM INSLEY PACHECO / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 39:** CARNEIRO & TAVARES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 40:** JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS) - Reproduzido de: KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- **Imagem 41:** FIRMINO & LINS / Fundação Joaquim Nabuco (Recife) - Reproduzido de: KOSSOY, Boris & Tucci Carneiro, M. Luiza. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- **Imagem 42:** ANTONIO JOSÉ DE FARIA BRITO / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS) – Reproduzido de: KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- **Imagem 43:** JOAQUIM INSLEY PACHECO / Coleção Livio Spiegler - Reproduzido de: KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- **Imagem 44:** JORGE HENRIQUE PAPF / Coleção Waldyr de Fontoura Cordovil Pires - Reproduzido de: VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000.

- **Imagem 45:** GONSALVES / Coleção G. Ermakoff - Reproduzido de: ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003.
- **Imagem 46:** OTTO HEES / Coleção Waldyr de Fontoura Cordovil Pires - Reproduzido de: VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- **Imagem 47:** MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO / Coleção Ruy Azevedo - Reproduzido de: KOSOY, Boris & Tucci Carneiro, M. Luiza. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- **Imagem 48:** PEDRO SATYRO DE SOUZA DA SILVEIRA / Coleção Boris Kossoy - Reproduzido de: KOSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- **Imagem 49:** PEDRO SATYRO DE SOUZA DA SILVEIRA / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 50:** MARC FERREZ / Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança - Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- **Imagem 51:** JORGE HENRIQUE PAPP / Coleção Waldyr de Fontoura Cordovil Pires - Reproduzido de: VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- **Imagem 52:** LOPES / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).
- **Imagem 53:** MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO. Shomburg Center for Research in Black Culture - Reproduzido de: ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003.
- **Imagem 54:** CARNEIRO & GASPAR / Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).

- Outras Imagens:

- **Figura 1:** CHRISTIANO JÚNIOR / Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro - Reproduzido de: KOSSOY, Boris & Tucci Carneiro, M. Luiza. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- **Figura 2:** CHRISTIANO JÚNIOR / Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro - Reproduzido de: KOSSOY, Boris & Tucci Carneiro, M. Luiza. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- **Figura 3:** ÁLBUM DE DOMINGOS DE ABREU ARAÚJO VASCONCELLOS / Coleção Francisco Rodrigues, Departamento de Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco - Reproduzido de: Gilberto; LEON, Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Núcleo de Fotografia; FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO / Departamento de Iconografia, 1983.
- **Figura 4:** ÁLBUM DE FRANCISCO DE ASSIS CALDAS LINS / Coleção Francisco Rodrigues, Departamento de Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco - Reproduzido de: Gilberto; LEON, Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Núcleo de Fotografia; FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO / Departamento de Iconografia, 1983.
- **Figura 5:** PÁGINAS DO ÁLBUM DE MIRANDA LEAL / Coleção Francisco Rodrigues, Departamento de Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco - Reproduzido de: Gilberto; LEON, Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Núcleo de Fotografia; FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO / Departamento de Iconografia, 1983.

### 3. Bibliografia

- ABREU, Maurício de A.. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: INPLARIO / Jorge Zahar Editor, 1987.
- AGASSIZ, Luís & AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil 1865-1866*. Tradução e notas Edgar Süsssekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- NOVAIS, Fernando A. (Coord.). ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, v. 2.
- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ed. Ática / Folha de S. Paulo, 1995.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no império”. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, v. 2.
- ANDERSEN, Benedict. *Comunidades Imaginadas - Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Edições 70, 2005.
- ARAÚJO, Hermetes Reis de. “Da mecânica ao motor: a idéia de natureza no Brasil do século XIX”. *Projeto História*. São Paulo, p. 151-167, 23 de nov. de 2001.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas de Machado de Assis: Crônicas, 1º volume (1859-1863)*. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores / Gráfica Editora Brasileira, 1955.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004.
- AZEVEDO, Paulo César de & LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- BELLUZZO, Ana Maria. “A propósito d’o Brasil dos viajantes”. *Revista USP. Dossiê Brasil dos Viajantes*. São Paulo, nº 30, p. 8-19, junho/agosto 1996.

- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.
- BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BINZER, Ina von. *Os Meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora no Brasil*. Tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BRESCIANI, Maria Stella. “As sete portas da cidade”. *Espaço e Debates. Revista de estudos regionais e urbanos*. São Paulo: NERU, n.º. 34, p. 10-22, 1991.
- \_\_\_\_\_ . “Culturas e História: uma aproximação possível”. In: PAIVA, Márcia de & MOREIRA, Maria Éster (Orgs.). *Cultura. Substantivo plural. Ciência política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura*. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora 34, 1996.
- BURGI, Sergio & KOHL, Frank Stephan;. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- CAMAGNANI, Marcelo. *Estado y sociedad en América Latina: 1850-1930*. Barcelona: Crítica Grupo Editorial Grijalbo, 1984.
- CASTRO, Hebe M. Mattos de. “Laços de família e direitos no final da escravidão”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Dir.). NOVAIS, Coleção Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_; RIBEIRO, Gladys Sabina & ESTEVES, Martha de Abreu. “Trabalho Escravo e Trabalho Livre na Cidade do Rio: Vivência de Libertos, ‘Galegos’ e Mulheres Pobres”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 55, n.º 8/9, p. 85-116, set. 1984/abr. 1985.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand, Brasil, 1990.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal Editora, 2004.

- CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado”. In: AZEVEDO, Paulo César de & LISSOVSKY, Maurício (Orgs.) *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. “Entre a fotografia e a pintura”. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_ . *A interiorização da metrópole*. In: Carlos Guilherme Mota. *Dimensões*. São Paulo: Brasiliense.
- DUBY, Georges. *A História Continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora / Editora UFRJ, 1993.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. v 1.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2003.
- EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. Tradução, Prefácio e Notas de Gastão Penalva. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- FARGE, Arlette. *Lugares para a História*. Lisboa: Teorema, 1999.
- FARIA, Sheila de Castro. “O público e o privado sem limites na colônia brasileira”. In: L., Ismênia de & outros (Org.). *História e Cidadania. XIX Simpósio Nacional da História / ANPUH*. São Paulo: Humanitas /b FELCH – USP / ANPUH, 1998. v. 2.
- \_\_\_\_\_ . “De olho nas casas da colônia”. *Nossa História*. Ano 2, nº 16, fevereiro, 2005, p.56-60.
- FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- FILHO, Nestor Goulart Reis. “Urbanização e modernidade: entre o passado e o futuro (1808 – 1945)”. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500 – 2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos. Decadência do Patriarcalismo Rural e Desenvolvimento Urbano*. Intérpretes do Brasil. 2 ed. Coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. (Biblioteca luso-brasileira; Série brasileira). v. 2.
- \_\_\_\_\_; LEON Fernando Ponce de & VASQUEZ Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Núcleo de Fotografia; Fundação Joaquim Nabuco / Departamento de Iconografia, 1983.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.
- HOLLOWAY, Thomas H.. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- IAMASHITA, Lea Maria Carrer. “Ordem” no mundo da “desodem”: o projeto modernizador e o cotidiano popular (Rio de Janeiro 1882-1840). Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2005.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- KOSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Construção e desmontagem da informação fotográfica: teoria e história”. *Revista USP*. São Paulo, n.º. 62, p. 224-232, julho/agosto 2004.
- LAGO, Bia Fonseca Corrêa do. “A Cachoeira de Paulo Afonso, de Auguste Stahl”. *Nossa História*. Ano 2, n.º 14, p. 22-26, dezembro de 2004.
- LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O olhar do outro”. *Projeto História*. São Paulo, p. 209 – 215, 23 de nov. de 2001.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. “O público e o privado no Brasil Imperial”. In: *História: Fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Natal, RN: Argos, 2001.

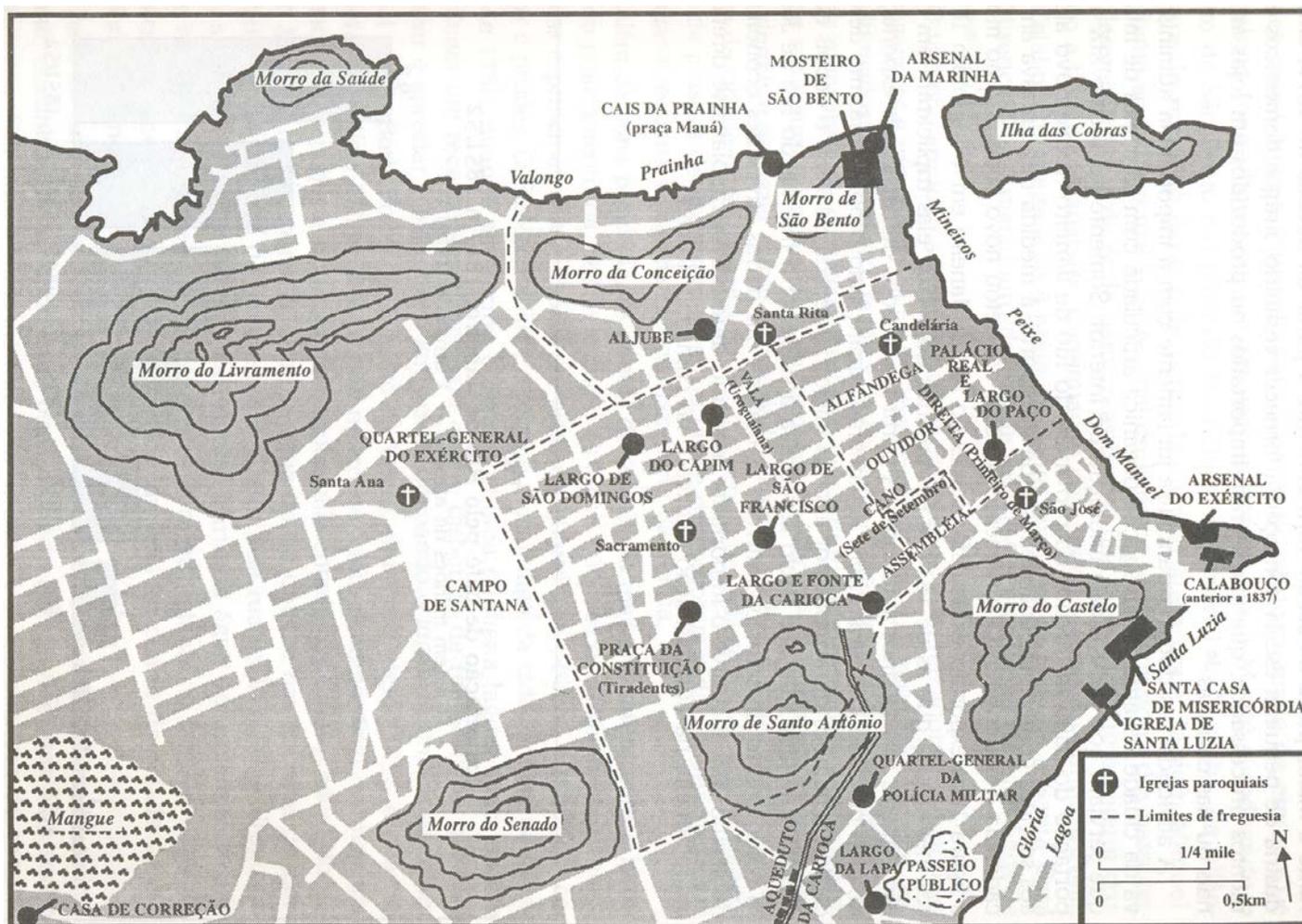
- MANGUEL, Alberto. “A imagem como narrativa” In: *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAUAD, Ana Maria. “Imagem e Auto-imagem do Segundo Reinado”. In: NOVAIS, Fernando A. (Dir.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2.
- MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II: 1831-1889. A Vida Cotidiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELLO, Maria T. Negrão de. “Casariguindum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoriram Barbosa. In: MENESES, Albene M. (Org.) *História em Movimento. (temas e perguntas)*. Brasília: Thesaurus, 1997.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.
- \_\_\_\_\_ . Bezerra de. “Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana”. *Revista USP. Dossiê Brasil dos Viajantes*. São Paulo, nº 30, p. 144 – 155, junho/agosto 1996.
- MURICY, Kátia. *A razão cética*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. *Um toque de gênero: História e Educação em Minas Gerais. (1835-1892)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; FINATEC, 2003.
- \_\_\_\_\_ . “O Império, o piano e o ensino da ‘miserável música’” In: BOTELHO, Cléria (Org.). *História e imaginário*. Brasília: Thesaurus, 1999.
- \_\_\_\_\_ . “O Tom do ‘Bom- tom’: os manuais de civilizada e a construção das diferenças”. In: *Caderno Espaço Feminino*. v. 9, nº 10/11, p. 61 – 84, 2001/2002.
- \_\_\_\_\_ . “Mulheres ‘modernas’, mulheres perigosas...” In: *Revista Múltipla*. Brasília: Faculdade Integrada UPIS, nº 18, junho 2005.
- NOGUEIRA, Patrícia. *Enredos Cariocas em Palavras Cantadas: A Cidade do Rio de Janeiro do Séc. XX nas Representações de Noel Rosa e Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

- NOVAIS, Fernando A. (Dir. Coleção). MELLO E SOUZA, Laura de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *O Brasil dos Imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil (1850-1930)*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.
- PECHMAN, Robert Moses. “Os excluídos da rua: ordem urbana e cultural popular”. In: BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH / Marco Zero / FAPESP, 1994.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v. 8, n° 16, p. 279 – 290, 1995.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- PICKLES, Sheila. *A linguagem das flores*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.
- PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: GRD, 2004.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília, DF: EDUNB, 2002.
- RENAULT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro: segundo os jornais, 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.
- RENAUX, Maria Luiza.& ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Caras e modos dos migrantes e imigrantes”. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, v. 2.
- SCHRWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- SHARPE, Jim. “A história vista de baixo” In: Peter Burke (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP.
- SLENES, Robert W.. “Lares Negros, Olhares Brancos: Histórias da Família Escrava no Século XIX”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n° 16, p. 189 – 203, mar./ago. de 1988.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Tradução do original francês de Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003.
- TUCCI CARNEIRO, M. Luiza & KOSSOY, Boris. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, 1994.
- TURAZZI, Maria Inez. “A vontade Panorâmica” In: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- TURAZZI, Maria Inez. “Visão sedutora”. *Nossa História*. Ano 1, n° 2, p. 56 - 60, dezembro, 2003.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, Col. Descobrindo o Brasil.
- \_\_\_\_\_ . *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- WELLS, James William. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Tradução de Myriam Ávila. V. 1. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.
- ZENHA, Celeste. “O negócio das ‘vistas do Rio de Janeiro’: imagens da cidade imperial e da escravidão”. *Revista Estudos Históricos. História e Imagem*. Rio de Janeiro: FGV, n° 34, p. 23 – 50, jul. - dez. de 2004.
- ZILLY, Berthold. “Guetos e arquipélagos: divisão e degradação do espaço nas megalópoles brasileiras”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. Janeiro-Março de 1998.

## Anexos

### Anexo 1 - Mapa Parte Central do Rio de Janeiro, cerca de 1850



**Fonte:** HOLLOWAY, Thomas H.. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 33.

## Anexo 2 - Período de Produção das Imagens Utilizadas - Levantamento

Fotógrafos/Estabelecimentos Fotográficos	Endereços	Imagens
<b>Azevedo , Militão Augusto de</b>	Rua do Príncipe, 22 São Paulo SP 1862 Rua do Rozario, 51 São Paulo SP 1865 Rua da Imperatriz, 58 (55) São Paulo SP 1865/1887	<b>Imagem 14</b> <b>Imagem 34</b> <b>Imagem 47</b> <b>Imagem 53</b>
<b>Brito, Antônio José de Faria</b>	Rua Primeiro de Março, 27(23) Rio de Janeiro RJ 1873/1876 Rua da Quitanda, 27 Rio de Janeiro RJ 1877/1881 Rua do Hospício, 91(93) Rio de Janeiro RJ 1882/1886	<b>Imagem 42</b>
<b>Carneiro, Joaquim Feliciano Alves &amp; Guimarães, Gaspar Antonio da Silva (?-1874) &amp; – (Carneiro &amp; Gaspar)</b>	Rua de Gonçalves Dias, 60 (54) Rio de Janeiro RJ 1866/1888 (1867/1875 - Gaspar)	<b>Imagem 16</b> <b>Imagem 35</b> <b>Imagem 54</b>
	Rua da Alfândega, 62 Rio de Janeiro RJ 1856/1858	
	Rua de São Pedro, sn Rio de Janeiro RJ 1859/1861	
	Rua da Cruz Preta, 22 São Paulo SP 1862/1863	
	Rua dos Latoeiros, 36 Rio de Janeiro RJ 1862/1864 Rua do Rozario, 51 São Paulo SP 1865/1873	
<b>Ferrez , Marc</b>	Rua de São José, 96 Rio de Janeiro RJ 1868/1873 Rua de São José, 88 Rio de Janeiro RJ 1877/1905	<b>Imagem 1</b> <b>Imagem 3</b> <b>Imagem 5</b> <b>Imagem 6</b> <b>Imagem 8</b> <b>Imagem 9</b> <b>Imagem 11</b> <b>Imagem 20</b> <b>Imagem 50</b>
<b>Firmino &amp; Lins</b>	Rua do Mercado, 86 Fortaleza CE 1868 Rua Nova, 15 Recife PE 1868	<b>Imagem 41</b>
<b>Guimarães, Bernardo Lopes</b>	Rua do Hospício, 93 Rio de Janeiro RJ 1876/1880	<b>Imagem 13</b>
	Rua do Ouvidor, 62 (60) Rio de Janeiro RJ 1870/1875	<b>Imagem 18</b>
	Rua do Hospício, 104 (102) Rio de Janeiro RJ 1865/1875	<b>Imagem 52</b>
	Rua Primeiro de Março, 27 Rio de Janeiro RJ 1871/1872 Rua dos Ourives, 34 (32) Rio de Janeiro RJ 1889/1902	
<b>Guimarães, José Ferreira (1841-1924)</b>	Rua dos Ourives, 38 Rio de Janeiro RJ 1869/1886	<b>Imagem 15</b> <b>Imagem 33</b> <b>Imagem 40</b>
	Rua do Ouvidor, 75 Rio de Janeiro RJ 1862/1864	
	Rua dos Ourives, 40 Rio de Janeiro RJ 1865/1868	
	Rua de Gonçalves Dias, 2 Rio de Janeiro RJ 1887/1905 nd Petrópolis RJ 1891	
<b>Hees, Otto Friedrich Wilhelm Karl</b>	Praça D.Afonso, 8 Petrópolis RJ 1880/1910	<b>Imagem 46</b>
<b>Henriques Junior, José Christiano de Freitas</b>	Rua do Comércio, sn Maceió AL 1862	<b>Imagem 21</b>
	Rua da Ajuda, 57-B Rio de Janeiro RJ 1863	<b>Imagem 22</b>
	Rua de São Pedro, 69 Rio de Janeiro 1864	<b>Imagem 23</b>
	Rua da Quitanda, 45(47) Rio de Janeiro RJ 1865/1874	<b>Imagem 24</b>
	Rua Augusta, 26 Desterro SC 1867	<b>Imagem 25</b>
	Rua da Quitanda, 39 (41) Rio de Janeiro 1875/1876	<b>Imagem 26</b> <b>Imagem 27</b> <b>Imagem 28</b> <b>Imagem 29</b> <b>Imagem 30</b> <b>Imagem 31</b> <b>Imagem 32</b>
<b>Henschel, Alberto (1827-1882) – (Henschel &amp; Benque)</b>	Rua dos Ourives, 40 Rio de Janeiro RJ 1870/1882	<b>Imagem 37</b>
	Rua do Imperador, 38 Recife PE 1866	
	Lg. Da Matriz de Santo Antonio, sn Recife PE 1866/1877	
	Rua Direita da Piedade, 16 Salvador BA 1867/1882	
	Rua do Barão da Victoria, 52 Recife PE 1877/1882 Rua Direita, 1 (2) São Paulo SP 1882	

<b>Fotógrafos/Estabelecimentos Fotográficos</b>	<b>Endereços</b>	
<b>Justiniano José de Barros</b>	Rua do Ouvidor, 52 Rio de Janeiro RJ	<b>Imagem 12</b>
<b>Klumb, Revert Henry</b>	Rua dos ourives, 64 Rio de Janeiro RJ 1855 Ladeira do Castello, 18 Rio de Janeiro RJ 1857 Rua dos Latoeiros, 44 Rio de Janeiro RJ 1860 Rua de São José, 96 (96) Rio de Janeiro 1862/1865 nd Petrópolis Rio de Janeiro 1865	<b>Imagem 17</b>
<b>Moreira, Manoel de Souza Santos</b>	Rua do Hospício, 102 (98) (104) Rio de Janeiro RJ 1875/1904	<b>Imagem 10</b> <b>Imagem 19</b>
	Rua dos Ourives, 38 Rio de Janeiro RJ 1889/1892	
	Rua dos Ourives, 51 Rio de Janeiro RJ 1890/1904	
<b>Pacheco, Joaquim Insley (?-18912)</b>	Rua do Ouvidor, 102 Rio de Janeiro 1864/1895	<b>Imagem 38</b> <b>Imagem 43</b>
	Rua Formosa, sn Fortaleza CE 1848/1849	
	Rua da Palma, sn Fortaleza CE 1851/1852	
	Aterro da Boa Vista, 4 Recife PE 1854	
	Rua do Ouvidor, 31 (40) Rio de Janeiro RJ 1855/1863	
	Rua dos Ourives, 40 (38) Rio de Janeiro RJ 1896/1904	
<b>Papf, Jorge Henrique</b>	Av. Quinze de Novembro, 25 Petrópolis RJ 1899/1919	<b>Imagem 44</b> <b>Imagem 51</b>
<b>Silva, Pedro Gonsalves da</b>	Rua de Senhor dos Passos, sn Feira de Santana BA 1877 Rua do Sol, sn Maroim SE 1878 Rua Carlos Gomes, 116 Salvador BA 1881 Rua Direita de Palacio, 8 Salvador BA 1882/1899 Rua do Sol, sn Maroim SE 1884 Rua Chile, 8 Salvador BA 1903/1822	<b>Imagem 45</b>
<b>Silveira, Pedro Satyro de Souza da</b>	Rua dos Ourives, 34 Rio de Janeiro RJ 1870/1889	<b>Imagem 49</b>
	Rua das Laranjeiras, 136 Rio de Janeiro RJ 1878/1881	<b>Imagem 48</b>
	Rua dos Voluntários da Pátria, 67 Rio de Janeiro RJ 1882	
	Rua Haddock Lobo, 167 Rio de Janeiro RJ 1883	
	Rua de São João Batista, 54 Rio de Janeiro RJ 1884/1886 Rua dos Voluntários da Pátria, 33 Rio de Janeiro RJ 1887/1888	
<b>Stahl, Augusto &amp; Wahnschaffe, Germano</b>	Rua do Crespo, sn Recife PE 1854/1856 Rua Nova, 21 Recife PE 1856/1857 Aterro da Boa Vista, 12 Recife PE 1857/1859 (Wahnschaffe 1858/1860) Rua da Imperatriz, 12 (14) Recife PE 1860/1862 Rua do Ouvidor, 117 Rio de Janeiro RJ 1863/1870 (Wahnschaffe 1863/1870)	<b>Imagem 2</b>
<b>Tavares &amp; Carneiro, Joaquim Feliciano Alves – (Carneiro &amp; Tavares)</b>	Rua de Gonçalves Dias, 54 Rio de Janeiro RJ 1876/1888	<b>Imagem 39</b>
<b>Vedani, Camilo</b>	Rua da Assembléia, 76 Rio de Janeiro RJ	<b>Imagem 4</b>
	Rua do Ouvidor, 143 Rio de Janeiro RJ	<b>Imagem 7</b>
<b>Vidal, Manoel Garcia (M. Garcia)</b>	Rua Sete de Setembro, 76 Rio de Janeiro RJ 1875/1889	<b>Imagem 36</b>

**Fonte:** KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 334-373;

Arquivo fotográfico - Instituto Moreira Salles: versos das fotografias utilizadas.

### **Anexo 3 – Fotógrafos e estabelecimentos afins em atividade no Rio de Janeiro no Século XIX (1833-1899)**

Década	Fotógrafos / Estabelecimentos afins		
1833-1849	ANÔNIMO (3) ANÔNIMO (4) ANÔNIMO (6) BAUTZ, Francisco Napoleão BUVELOT, Abraham Louis CHAUVIN, Joseph	COMPTE, Louis DAVIS, J. D. DUBOIS, E. ELLIOT, J. GEANNE GERBIG, Conrad HOFFMANN KELLER	LAVENUE (Mme.) MORAND, Augustus PRAT SCHMIDT, Henry SMITH (1) TELFER, Guilherme WILLIAMS, W.R.
1850-1859	ANÔNIMO (6) ANÔNIMO (7) ANÔNIMO (8) ANÔNIMO (9) ANÔNIMO (10) ANÔNIMO (11) BANCHIERI, Manoel BARROS, Justiniano J. de BASTOS, Manoel José BAUTZ, Francisco Napoleão BENTLEY, John BIRANYI BUVELOT, Abraham Louis CAIROL (ou Cayrol) CARNEIRO, Joaquim Feliciano Alves CASIMIR, Jules	CHAISE (ou Chaix) CYPRIANO, Diogo Luiz DOÈRE DUBOIS, E. FRANCO FROND, Jean Victor GUILMETTE, C. A. GUIMARÃES, G. A. da Silva KLUMB, Revert Henry KORNIS, Carlos LAMARTRES LEWIS, H. LIVRARIA GARNIER LOUP, P. B. MORANGE, R. MOREAUX, F. R. PACHECO, Joaquim Insley	PAUL, João PEIXOTO, João Ignacio POINDRELLE, Amédée PRAT RICARD RUQUÉ, José SANDS, Nathaniel SANTOS, Serafim D. dos SMITH (2) TEIXEIRA TELFER, Guilherme TILLER, William VEDANI, Camillo VERRE, A. WILLIAMS, W.R.
1860-1869	AMORETTI, Francisco AMORETTI, Laurent ANÔNIMO (13) AO RETRATISTA DO COMMERCIO AO RETRATISTA MODERADO ARANHA, H. J. ARAUJO (1) ARGÜELLES, José de Mello BANCHIERI, Manoel BARROS, Justiniano José de BASTO, Mello BEECKELL, F. C. BERNASSI, A. F. BRAZIL, Ribeiro BRUSCHETTI, Giovano CAIROL CAMARA, Arsênio B. N. da CAMARA, Nuno P. da CANTO CARDOSO, Antonio Lopes CARNEIRO, J. F. Alves CARVALHO, José dos Reis CASIMIR, Jules CHAIGNEAU, Julio Claudio CHAISE CORREA, Augusto Mendes CYPRIANO, Diogo Luiz DELAPORTE, Oscar DOÈRE DOMÈRE DUNCAN FALES FERREIRA, Bernardino F. FERREZ, Marc FORTUNA, João	FREDERICO FROND, Jean Victor FRONTI, J. GALVÃO, José B. B. GARCIA, João Ignacio GUIMARÃES, A. de Oliveira GUIMARÃES, B. Lopes GUIMARÃES, G. A. da Silva GUIMARÃES, J. Ferreira HEES, Phillip Peter HENRIQUES JUNIOR, J. C. de Freitas JANVROT, Adolpho KELLER, Franz KERN, Carlos KLUMB, Revert Henry LECOUTEUX, A. LEUZINGER, Georges LIVRARIA IMPERIAL LIVRO ROXO LOBO, Antonio A. de Souza MAIA, Frederico MALLIO, J. P. M. MALLIO, V. de M. Pereira MANGEON, Guilherme MANOEL, P. P. da S. MAUPOINT, Clément MEDEIROS, Zeferino dos S. MELLO, Ricardo P. de MENDONÇA, F. J. F. de MENDONÇA, M. J. F. de MENNA MIRANDA, Fernando A. de MONTEIRO, A. Jacy MORANGE, R. MORIN, Alfredo	NASCIMENTO NEVES NOGUEIRA, Patrício José NOVAES, Miguel de O VELHO BARATEIRO OLIVEIRA, Antonio B. de OLIVEIRA, Mathieu de PACHECO, Bernardo José PACHECO, Joaquim Insley PAILLEUX, Stanislas PEIXOTO, José G. S. PHOTOGRAFIA PORTUENSE PINHO RIBEIRO, M. A. da Silva RISTORI ROBIN, Paul Théodore RUELLE, Affonso RUQUÉ, José SABINO SANCHES SANTOS, Serafim D. dos SARDENBERG, P. d'A. SILVA (2) SILVA, Arsenio da SMITH (2) SOUZA, João Nogueira STAHL, Augusto TRESSE, Carlos Claudio ULHOA, A. Rodrigues VAN NYVEL, E. J. VASCONCELLOS, T. de A. VIEIRA VILLA, Giovanni WAHNSCHAFFÉ, Germano YOUSDS, João

1870-1879	ALBERTO, Carlos ALMEIDA AMORETTI, Francisco ANDRADE, Ascencio José de ARANHA, H. J. ARAUJO (1) ARGÜELLES, José de Mello BARROS, Justiniano José de BENQUE, Francisco BESSA, Jeronymo BOLCKAU, Guilherme BRITO, Antonio J. de Faria BUSCH, Fritz CABRAL, Eduardo CAMARA, Arsênio B. N. da CARNEIRO, J. F. Alves CARVALHO, José dos Reis CHAIGNEAU, Julio Claudio COSTA, Assis CYPRIANO, Diogo Luiz DELFORT DOÈRE FERREIRA, Bernardino F. FERREZ, Marc FRONTI, J. GARCIA, João Ignácio	GOLDSCHMIDT, A. Cesar GUIMARÃES, Antonio S. GUIMARÃES, B. Lopes GUIMARÃES, G. A. da Silva GUIMARÃES, J. Ferreira HEES, Phillip Peter HENRIQUES JUNIOR, J. C. de Freitas HENSCHHEL, Alberto HOFFMANN, M. H. LEUZINGER, Georges MALLIO, V. de M. Pereira MANGEON, Guilherme MANOEL, P. da S. MARTINS, A. de Castro MEDEIROS, Zeferino dos S. MENDONÇA, M. J. F. de MENEZES, Carlos X. de O. MENEZES, João X de O. MERCURIN MOREIRA, Manoel de S. S. NICKELSEN, Julius NOVAES, Miguel de	OLIVEIRA, André G. de O VELHO BARATEIRO PACHECO, Bernardo José PACHECO, Joaquim Insley PESSOA, João de Andrade RAMOS, Manoel de Paula RIEDEL, Augusto RIBEIRO, M. A. da Silva SABINO SILVA, Vicente Rodrigues da SILVEIRA, P. Satyro de S. da STAHL, Augusto TAVARES TEIXEIRA (3) TRESSE, Carlos Claudio ULHOA, A. Rodrigues VAN NYVEL, E. J. VASCONCELLOS, T. de A. VIDAL, Manoel Garcia VILLA, Giovanni WAHNSCHAFFTE, Germano YOUDS, João
1880-1889	ALBERTO, Carlos AMORETTI, Francisco AMORETTI, Leocadia ARAUJO (2) ARAUJO, Marques de ARGÜELLES, José de Mello BRITO, Antonio J. de Faria CANIZARES, M. Navarro CARNEIRO, J. F. Alves CHAIGNEAU, Julio Claudio COBAZZI, David FARIA FARIA, Adolpho Aragonez de FERREIRA, Bernardino FERREIRA, Luiz FERREZ, Marc FROUKEL, G. GRAEFF, Manoel Felipe GUIMARÃES, Antonio S. GUIMARÃES, B. Lopes	GUIMARÃES, J. Ferreira HESS, Otto Friedrich W. K. HEES, Phillip Peter HENSCHHEL, Alberto HOFFMANN, M. H. LANGE, Waldemar LEITE, Antonio H. da Silva LEUZINGER, Georges LIEBMANN, V. MACHADO, Porphirio J. V. MARTINS, A. de Castro MENDONÇA, F. J. F. de MENEZES, Carlos X. de O. MENEZES, João X. de O. MOREIRA, Manoel de S. S. NICKELSEN, Julius NOVALE, E. OLIVEIRA, André G. de PACHECO, Bernardo José	PACHECO, Joaquim Insley PAPF, Karl Ernest PERINE, V. A. de PINHO, Bento Soares de RENOULEAU, Jean Georges REZENDE, Antonio F. R. RIBEIRO, M. A. da Silva SILVA (3) SILVA (4) SILVA, Augusto Elias da SILVA, Vicente Rodrigues da SILVEIRA, P. Satyro de S. da SPELTZ, Alexandre TAVARES TAVARES SOBRINHO TORRES, Eugenio F. M. UFLACKER, João Gottlieb VASCONCELLOS, Vitor T. VIDAL, Manoel Garcia
1890-1899	ALBERTO, Carlos ALVARES, L. AMORETTI, Leocadia ARAUJO (2) AZEVEDO, Manuel R. M. de BARANDIER, G. BASTOS, Antonio J. T. BELA, Habner Fay CAMARA, Arsenio B. N. da CHAVES, Domingos V. CHRISTO, Marcos CORDEIRO, J. M. COSTA DUCLOUX ESCOBAR, Manoel FARIA, Adolpho Aragonez de FARNIER, Etienne FERREIRA, Antonio Alves FERREIRA, Antonio Luiz FERREIRA, Bernardino F.	FERREZ, Marc FIGUEIREDO JUNIOR GASSET GUIMARÃES, Antonio S. GUIMARÃES, B. Lopes GUIMARÃES, J. Ferreira GRAEFF, Manoel Felipe GRÜDER, Luiz GUTIERREZ, Juan HESS, Otto Friedrich W. K. LETERRE, A. LOPES, Miguel MACHADO MAYRINK, Francisco de P. MENDIOLA, Adolpho M. MENEZES, Carlos X. de O. MIRANDA, Gobbé S. de	MONTEIRO, José MOREIRA, Manoel de S. S. MOURA NOVALE, E. PACHECO, Joaquim Insley PERINE, V. A. de PERLMUTTER, Henrique PINHO, Bento Soares de PINHO, Arthur de RIBEIRO, M. A. da Silva RIBEIRO JUNIOR ROLTGEN, Julio D. SILVA, Augusto Elias da SOCIEDADE Bazileira de Photographia TAVARES SOBRINHO VASQUEZ, José Gonçalves VIANNA

Fontes: KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 334-373.

<b>Anexo 4 - Quantitativo dos fotógrafos/estabelecimentos afins em atividade no século XIX por décadas (1833-1899)</b>						
<b>Estado/Território</b>	<b>Décadas</b>					
	<b>1833–1849</b>	<b>1850–1859</b>	<b>1860–1869</b>	<b>1870–1879</b>	<b>1880–1889</b>	<b>1890–1899</b>
Alagoas	-	02	09	07	07	06
Amazonas	-	-	06	02	05	10
Bahia	05	06	05	15	13	07
Ceará	02	03	12	10	08	06
Espírito Santo	-	-	03	05	05	08
Goiás	-	-	-	01	05	03
Maranhão	01	04	12	05	04	02
Mato Grosso	-	01	02	02	02	03
Minas Gerais	01	01	02	16	12	20
Pará	01	03	07	06	12	03
Paraíba	-	01	02	01	08	07
Paraná	-	05	05	08	04	08
Pernambuco	04	13	14	07	10	09
Piauí	-	-	03	02	05	03
Rio de Janeiro	21	48	105	70	60	54
Rio Grande do Norte	-	-	-	01	-	02
Rio Grande do Sul	-	08	12	17	19	23
Santa Catarina	-	01	10	11	08	05
São Paulo	02	06	30	22	25	67
Sergipe	-	-	-	03	02	01

**Fonte:** KOSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 334-373.