



Revista FAMECOS: mídia, cultura e  
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul  
Brasil

da Silva Jr., José

O retrato da tristeza: a representação do sujeito público na carte-de-visite oitocentista na  
Coleção Francisco Rodrigues

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 24, núm. 2, mayo-agosto, 2017  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495553931015>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# O retrato da tristeza: a representação do sujeito público na carte-de-visite oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues

***The portrait of sadness: the representation of the nineteenth century public character in carte-de-visite in the Francisco Rodrigues Collection***

José da Silva Jr.

Professor Associado I do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Possui Pós-doutorado na Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha (2011) e doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (2006).  
[zeafonsojr@gmail.com](mailto:zeafonsojr@gmail.com)

## RESUMO

O texto problematiza o alinhamento dos códigos visuais no retrato oitocentista, sobretudo no formato da carte de visite, a uma ordem mais ampla de códigos sociais que disciplinam a forma de apresentação da imagem pública do sujeito. Toma como dado inicial a ausência do riso nas fotografias da coleção como um elemento impositivo para a composição visual do retrato oitocentista. Tem como corpus de análise as fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, abrigada na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Destarte, o objetivo é compreender, usando a abordagem historiográfica e iconográfica, a interdependência e complementariedade existente entre o entorno social e a fotografia. Tal situação produz um contrato entre o fotógrafo, o sujeito e a pose como articulação que vai gerir a autoimagem projetada do sujeito e orientar os protocolos de encenação para a câmera.

**Palavras-chave:** Fotografia. Retrato. Século XIX.

## ABSTRACT

The text discusses the alignment of the visual codes in the nineteenth century portrait, especially in the carte de visite format, to a broader range of social codes that disciplines the presentation form of the image of public character. The initial assumption is the absence of laugh in the photographs of the collection as an authoritative element for the visual composition of the nineteenth-century portrait. The analysis corpus is photographs from the Francisco Rodrigues Collection, housed in Fundação Joaquim Nabuco in Recife. Thus, the goal is to understand, using the historiographical and iconographical approach, the interdependence and complementarity existing between the social environment and photography. This situation produces a contract among the photographer; the subject and pose as sensemaking strategy that will tout the self-image of the character and guide the staging protocols for the camera.

**Keywords:** Photography. Portrait. 19th Century.

## Apresentação

*Eles (os retratos) estão dispersos... Ameaçados de serem esquecidos, abandonados pela gente mais nova que não lhes dá valor... Reunidos, vão contar muito melhor uma história.*

Francisco Rodrigues<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Argumentos de Francisco Rodrigues para tentar obter dos amigos e conhecidos os retratos que vinham a compor a sua coleção de fotografias.

No começo de *A Câmera Clara*, Roland Barthes relata o “encontro” com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo. A foto, de 1861 produz em Barthes um espanto: “Vejo os olhos que viram o imperador. Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia *compartilhá-lo* (grifo nosso), nem mesmo compreendê-lo [...], eu o esqueci” (Barthes, 1989, p. 11). Nesse texto de abertura, o autor coloca em conexão dois conjuntos mais gerais de códigos que são acionados na fotografia. O primeiro, direcionado à compreensão da ontologia fotográfica pretendida pelo próprio Barthes. Essa, sendo a necessária apreensão do passado, a inescapabilidade do ocorrido diante da câmera, o eterno “retorno do morto” o “eles estão mortos e vão morrer”. Teses consagradas no correr da obra *A Câmera Clara*.

O segundo diz respeito ao compartilhamento. O “espanto” em Barthes advém na sua essência, pela possibilidade de recuperação temporal do registro feito, da sua irreversão, mas também pela possibilidade de a fotografia conduzir um conjunto de informações, mensagens, de comunicar e ser, por si mesma, um meio de comunicação e expressão. Compartilhar, nesse sentido, é a ação também indissociável, capaz de convergir a intencionalidade fotográfica, a circulação da imagem e o disparo de dinâmicas outras como a memória, o reconhecimento, o pertencimento e a construção da imagem social e pública dos sujeitos.

### ■ Figura 1. Jerônimo Bonaparte



Foto: Matthew Brady. Circa 1861. *Carte de visite* em abulmina.

Fonte: Library of Congress.

Em 2015, ao percorrer o então recém-lançado livro *O retrato e o Tempo – Coleção Francisco Rodrigues – 1840-1920*, de Araújo e Motta, editado pela

Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), deparamos com uma sucessão de fantasmas. São homens, mulheres, crianças, escravos, militares, bacharéis. Recortes da nobreza açucareira de outrora, de um tempo e contexto social desaparecidos. Fotografias de mortos, reunidas por outro morto. Imagens codificadas na cultura visual e fotográfica do século XIX e início do XX, emergidas entre as práticas fotográficas, a sociedade escravocrata e oligarca e a “civilização” do açúcar, conforme assinala Freyre.

A fortuna iconográfica da Coleção Francisco Rodrigues (CFR) foi constituída por fotografias, em diversos suportes, do daguerreótipo à gelatina de prata, do período que vai dos primeiros registros da fotografia no Brasil, em 1840, até o ano de 1920. No recente livro supracitado, estão selecionadas 500 fotografias de um total de 12.727 (Araújo e Motta, 2015, p. 16, 17). Este volume foi acumulado pelo cirurgião dentista Francisco Rodrigues (1904-1977), que deu continuidade ao esforço do seu pai, Augusto Rodrigues, um aficionado pela fotografia e pela ideia de constituir uma coleção de imagens de notáveis do século XIX. Na verdade, Francisco Rodrigues ampliou, em muito, a intenção do seu pai, dando um viés etnográfico e sociológico à coleção. Essa, ao seu turno, é considerada uma das mais importantes coleções de retratos do país, revelando em seu conjunto, as tramas da diversidade étnica do Brasil na passagem de quase um século.

Até 1977, a coleção estava sob os cuidados do Museu do Açúcar. Quando da sua extinção, a coleção, assim como os demais bens da autarquia, foi incorporada ao patrimônio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, atualmente a Fundação Joaquim Nabuco, órgão de pesquisas vinculado ao Ministério da Educação, que absorveu a guarda e curadoria do material.

Uma das imagens mais desconcertantes da CFR, que alude ao tempo do império e da escravidão, é o retrato da ama de leite, a escrava Mônica, e o menino João Gomes Leal, seu “Sinhozinho”. Emblemática das relações sociais e étnicas gravadas na formação histórica do Brasil, essa imagem tensiona tanto o afeto existente entre a ama e o menino, como a condição infra-humana presente na escravidão. Esse retrato foi capa do segundo volume da série *História da vida privada no Brasil*. Com perspicácia, o organizador do volume, Luiz Felipe Alencastro assinala que, mediante as tensões implícitas no período, “quase todo o Brasil cabe nessa foto”.

■ **Figuras 2 e 3. Escrava Mônica, ama de leite e o menino João Gomes Leal**

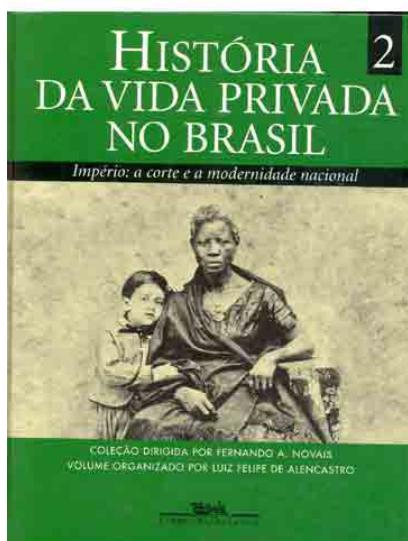


Foto: João Ferreira Villela. Recife, Pernambuco, 1860. *Carte de visite* em abulmina.  
Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, FUNDAJ.

**O retrato como o extrato do particular e do coletivo**

Entre a fotografia de Jerônimo Bonaparte e as da CFR podem-se estabelecer um feixe de relações, ao mesmo tempo, universal e particular. Na universalidade, o conjunto de vetores que aproxima as distâncias pode ser mais ou menos detectado pelo compartilhamento de códigos de procedimentos para a obtenção das imagens que seguem uma regularidade homogênea. O modo de posar, o conjunto de vestimentas, o enquadramento do sujeito em função de um cenário, a descrição do rosto, as rotinas técnicas do fotógrafo, os materiais e métodos à mão e, sobretudo, o conjunto de intencionalidades que revestia o ato de ser fotografado e de circular as imagens. No particular, materializam-se nas fotos os hábitos locais, as adaptações de cenários próximos e identificáveis a uma estética fotográfica industrial, pulverizada pelo mundo, mantendo ao mesmo tempo, um certo conjunto de códigos visuais e a tentativa de traduzir e estabelecer pertencimento diante de contextos próximos. Um fenômeno profundamente ligado ao ambiente na modernidade, onde a fotografia nasceu e não consegue desvincilar-se. A mesma sociedade industrial que originou a fotografia, também

tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX,

a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava" (Rouillé, 2009, p.31).

Rouillé fala tanto sobre o ambiente europeu, como o de cenários mais periféricos. Universal e provinciana. Mundial e local. Mais que refletir a existência de uma cultura visual comum, o retrato fotográfico oitocentista exprime essa tensão entre permitir a construção e apresentação do sujeito publicamente, preservando seus traços de singularidade, e simultaneamente compartilhar os modos de codificação de certo modo homogêneos, criados pela cultura visual da época. A tensão reside no jogo entre reproduzir o singular e o universal em uma mesma imagem, conciliar um certo mal-estar do gênero do retrato na impossibilidade de ser distinto de si mesmo e de auxiliar a construção imagética da individualidade deste ou daquele sujeito e de, ao mesmo tempo, construir a narrativa do sujeito, do seu entorno e do coletivo social ao qual pertence.

'Posar para a fotografia é uma maneira de não morrer e, ao mesmo tempo, um gesto camouflado de dizer adeus'. Mas fotografar vai além de uma busca existencial pela eternidade através da imagem. As imagens são extratos, elementos essenciais da memória social das histórias individuais e coletivas (Mauad, 2015, p.104).

É nas coleções que esse horizonte ambíguo se plasma de modo mais eficiente. Ao mesmo tempo, estabelece-se um panorama temático ao passo que revela as singularidades, as brechas e incompletudes. A própria ideia de colecionar é uma prática comum e histórica em diversas sociedades. A coleção, como produto, é uma instituição que diz tanto sobre os objetos como sobre quem os coleta, organiza e coleciona um certo recorte do mundo, segundo seu horizonte de interesses.

A prática de colecionamento pode ser considerada universal. Em todas as culturas humanas, os indivíduos formam coleções, sejam particulares, sejam coletivas. O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social (Abreu, 2005, p. 103).

Em Benjamin (2012, p. 246-247), o colecionador suspende o objeto de sua função prática, suspende a sua circulação para incorporá-la em um espaço artificial e ordenado que lida com um desejo nunca renunciado de totalidade. Um trabalho utópico, já que não pode existir a lógica de uma coleção completa, já que é sempre provisória. Uma coleção não se termina: ela se esgota diante do impossível de uma totalidade.

A verdade, então, vive nos detalhes, mas nunca se estabiliza neles, passa de um ao outro e, sobretudo emerge no contraste entre eles [...], a originalidade de Benjamin manifesta-se no trabalho de apreender o que é verdadeiramente significativo no pequeno e no trivial (Sarlo, 2013, p. 46).

Nesse sentido, olhar para uma coleção, no caso de fotografias, aponta tanto para o conjunto homogêneo, que detecta o espírito de uma época, os valores vigentes, como a emergência de relações perceptíveis nos detalhes, nas dobras e fissuras contidas na descontinuidade de cada conjunto.

Em adição, no caso específico do século XIX, as coleções de retratos podem também ser compreendidas sob a perspectiva de um desejo de compartilhamento, de um fenômeno social de apresentar o sujeito social que circula também através das imagens e, portanto, também se constitui publicamente através delas. Pode-se extrair elementos de constituição de modos de interação social, uma recuperação dos códigos de convívio, pela volta ao tempo dos mortos pelas coleções e seus códigos visuais. Se é possível extrair um certo número de afirmações presentes nas fotos, outros conjuntos de possibilidades repousam na ausência ou para além dos limites visuais da descrição presentes na imagem. Em outras palavras, é no extra-quadro, ou na percepção do jogo de relações existentes na trama social da fotografia que “sombras podem ser iluminadas” (Sander, 1995, p. 12.).

### **O paradoxo das “intencionalidades ausentes” no fazer fotográfico**

Olhando novamente os fantasmas da CFR, não encontramos sorrisos. As expressões são sérias, algumas mais relaxadas, outras mais tensas. Há um modo homogêneo entre suas imagens – e de outras coleções com fotos da mesma época – de se olhar para a câmera, de posicionar o corpo em modo de apresentação. Mas, sobrepuja-se de modo inequívoco a não presença da expressão facial aberta, soridente. O retorno do morto, alegado por Barthes, nesse caso, parece reforçar a função ontológica da fotografia cobrando como

código articulador a ausência dos dentes e bocas sinalizando socialmente a alegria, o prazer, o bem estar. Eram os sujeitos oitocentistas pessoas tristes?

Longe disso. Talvez não fossem necessariamente alegres no modo como concebe-se a alegria nos moldes contemporâneos. Mas, a operação visual e social codificada na CFR, impõe uma certa intencionalidade de códigos e de organização do campo visível do sujeito dentro de regras estabelecidas, tanto pela prática, possibilidades e limites da fotografia, como das convenções sociais em voga. É um jogo dialógico entre a sociedade e seu objeto narcísico, onde um existe, senão em função do outro, mas levando em conta as operações mútuas e recíprocas entre a construção do indivíduo na sociedade e sua consoante representação visual.

É célebre um texto de Charles Baudelaire no qual o poeta, sempre pronto a espiáçar seus contemporâneos mais conformistas, vituperou contra a futilidade da sociedade que se precipitava sobre o espelho de metal do daguerreótipo como 'um único Narciso'. Mas a verdade é que esse seu raivoso ranger de dentes não impediu a ascensão do retrato ao pináculo dos gêneros fotográficos, como tema preferencial da primeira clientela abonada capaz de pagar o alto preço de um daguerreótipo. O retrato permitiu a expansão inicial da fotografia e, depois da difusão dos processos populares sobre papel, como a *carte de visite* e a *carte cabinet*, possibilitou a consolidação definitiva da fotografia como atividade profissional (Vasquez, 2002, p. 24).

Os pressupostos visuais e sociais e sua interdependência devem ser absorvidos como padrões de intencionalidade, para citar Baxandall (2006). Superando a fotografia como "neutra", "direta", "objetiva" ou "exata", há a postura diante do que será fotografado que enumera de questões, muitas sem respostas, uma série de escolhas e opções, nem todas livres de perdas ou ambiguidades; um conjunto de técnicas é éticas, nem todas neutras, para atingir um objetivo:

Da mesma forma, o fotógrafo, ao eleger um recorte espaço temporal para tentar traduzir o todo, usa os recursos técnicos como suporte de narrativa e os elementos da linguagem fotográfica como instrumentos enunciativos do seu modo de pensar. Na somatória da narrativa com a enunciação, ele também cria um discurso. E nele manifesta implícita e explicitamente sua intencionalidade de comunicar (Boni, 2000, p. 51).

No que toca à dimensão do controle sobre o enunciado visual da fotografia, há uma parcela de "qualidade intencional" (Baxandall, 2006. p. 47) combinável a modo de estabelecer uma relação do autor, seus contextos e objetivos, sejam esses de ordem voluntária ou involuntária, com a assimilação

pública. Essa, por sua vez, contempla a dimensão do acaso, do imprevisto, da derivação e, sobretudo, da reinterpretação do enunciado. Assim, pode lograr novos e não planejados sentidos presentes na dimensão do controle. A ausência de risos, insere-se nessa fissura de não-intencionalidade. E dessa lacuna, podem-se extrair relações presentes na fotografia, apesar da sua ausência.

Há de se considerar, no contexto da ampliação pública da circulação de fotografias, na segunda metade do século XIX, a *carte de visite*. Esse formato, inventado em 1854, por André Adolphe-Eugéne Disdéri (1819-1889), é assim nomeado pelo seu tamanho reduzido, com cerca de 9,5 x 6 cm de área de imagem que era montada sobre um cartão de cerca de 10cm x 6,5 cm. No verso do cartão, geralmente estavam impressas as logomarcas do fotógrafo ou estúdio, fornecendo assim dados e pistas essenciais para a sua identificação histórica. Segundo Vigil (2002, p.139), a *carte de visite*, no seu contexto, condensava o gênero do retrato e expandia a penetração da fotografia, visto que oferecia um preço bastante reduzido, se comparado ao daguerreótipo, por um número de cópias que variava de 4, 8 a 12 fotos. A *cartomania* ocorreu a partir da década de 1860, quando se torna uma moda mundial, replicando o gênero do retrato em diversos cenários e países.

A importância da *carte de visite* neste artigo, deve-se ao fato que boa parte da CFR existe nesse formato. A sua chegada no Brasil repete a grande popularidade que teve ao redor do mundo. O período áureo da *carte de visite* vai até meados dos anos 1870, quando começa a ser suplantado pela *carte cabinet*. Porém, o formato continua a ser usado até fins do século XIX, quando, então, sai de cena. Esse contexto é essencial, pois corresponde ao período de transição, no Brasil, da monarquia para a república, e da escravidão para o trabalho assalariado. Tendo no seu nascedouro a intencionalidade de servir à construção da imagem social do indivíduo, através de uma economia de troca simbólica, o objeto *carte de visite* permite hoje ser observado em um viés mais complexo, onde o mesmo adensa sentidos mais amplos. Assim, uma das externalidades presentes fora dos códigos visuais mais óbvios desse gênero fotográfico é a possibilidade de identificar o modelo de apresentação visual da sociedade daquela época. Ou, ao menos, como direcionava a imagem para um certa função.

## O Retrato e a captura de um sujeito ficcional

Voltando a Barthes, esse jogo de intencionalidades triangulado sobre o ato de fotografar, o fotógrafo (*operator*) e o sujeito fotografado, é trabalhado pelo autor como a sobreposição dos quatro “imaginários” que podem ser plasmados na imagem:

Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte. Por outras palavras, trata-se de uma ação bizarra: não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura. Ao nível imaginário, a fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem sujeito nem objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma num objecto: vivo então uma microexperiência de morte, torno-me verdadeiramente espectro (Barthes, 1989, p. 29).

O que emerge entre os papéis do fotógrafo e do sujeito são subjetividades mais ou menos controladas, permeadas pelo acaso e imprevisibilidade, mesmo estando alinhados a um feixe de codificações. Ao não deixar de se representar a si próprio quando é fotografado, incorpora um elemento de pose, de performance. Mas também de pedagogia, ao elaborar como se deve existir socialmente através da imagem destinada a ser pública. Esta relação pendular entre o sujeito que fissiona sua realidade, clarifica o sentido da fotografia enquanto estratégia à construção e à reinvenção de papéis.

O que a CFR, enquanto recorte do retrato, aponta com clareza, é a construção de uma visão social do sujeito justaposta à representação possível e percebida do sujeito. É um efeito de suspensão da realidade onde a troca do tempo da vida, pausado para se fotografar, e o tempo da pose, demandado pelas exigências técnicas da fotografia de então, sobrepõem-se para constituir simultaneamente a semelhança e a diferença.

O retrato fotográfico oitocentista aponta claramente para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade. Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma ideia de composição plástica e social a um só tempo (Fabris, 2004, p. 58).

Prosseguindo, os fantasmas da CFR inserem-se na sua descrição visual como pertencimento a uma cadeia de relações complexa. O sujeito social, configurado na coleção, é possível pelo conjunto de relações condicionado por

uma moral burguesa, escravocrata, oligarca, essencialista e normativa quanto às funções que essa ou aquela pessoa ocupa dentro de um papel social. Nada de sujeito com multiplicidades identitárias, ou móvel, ou fluído. O recorte visual é intencional, a composição é rigorosa e padronizada de modo a reduzir incertezas e ambiguidades.

Além dos códigos sociais de constituição visual do sujeito, implicados no retrato oitocentista, havia os imperativos técnicos. Como sabemos, a fotografia nem sempre foi instantânea. O que temos hoje como ideia de clique é uma percepção e experiência do tempo da pose reduzida, simplificada, automatizada e construída. Antes das máquinas fotográficas serem capazes de operar com a noção de instante de captura como um tempo ínfimo, havia os limites das tecnologias fotossensíveis em congelar a ação nos registros fotográficos. Assim se impunha um ritual de pose de modo a adequar o corpo fotografado aos dispositivos tecnológicos.

#### ■ **Figura 4. O Imperador do Brasil, Dom Pedro II, posando**



Na foto aparece um apoiador de cabeça, de modo a auxiliar o modelo a fixar a fisionomia, devido ao longo tempo de exposição fotográfica. Autor não identificado. Daguerreótipo entre 1845 e 1850. Fonte: Biblioteca Nacional.

Destarte, a variável do tempo sobre o fotossensível se ajusta como articuladora de uma forma de expressão de um tempo decantado, durável e sua consoante representação visual. Ao se ter tempos de exposição prolongados, o tempo da pose (Targino, 2012), o retrato oitocentista assimila a percepção de uma experiência do tempo específica, que permeava o projeto moderno da época.

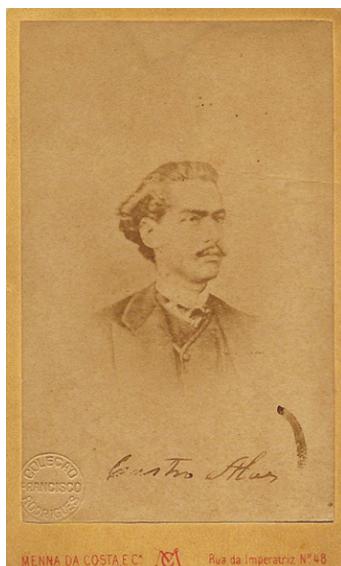
Tratavam-se portanto, de construções justapostas de controle e disciplina da figura do corpo, segundo o tempo exigido pelo aparato fotográfico, e que pode ser percebido nas fotografias oitocentistas como a emergência de formas de subjetivação apoiadas nessa lógica. Em outras palavras: era improvável

o fotógrafo demandar do sujeito fotografado uma organização facial que permitisse o sorriso devido à improbabilidade de se segurar a fisionomia por um, dois ou mais minutos exigidos para se fixar a imagem na superfície sensível. Seria pedir a simulação de uma máscara. Paradoxalmente, termina-se por substituir uma *persona* por outra. Temos então a materialização dos imaginários trabalhados por Barthes e já expostos neste texto.

### Os fantasmas de papel

Reposam na CFR não somente os retratos de outrora. Mas uma rede de conexões possíveis e especuláveis. Rastros e sobrenomes que ainda povoam as relações contemporâneas. A fotografia não somente atua como um meio de comunicação moderno, fazendo circular e construindo imagens públicas e consoantes imaginários. Nesse fenômeno ela costura duas dinâmicas sobrepostas. A primeira, de ser um aparato protético do olhar sobre as dinâmicas sociais, ampliando a capacidade de alcance do olhar sobre o mundo, registrando mudanças, apresentando realidades, pessoas e eventos. A segunda, elaborando o ato de posar como uma atitude diante da experiência em sociedade, uma pedagogia de como o sujeito moderno deve se mostrar através da própria imagem.

Nesse segundo aspecto concernente ao retrato é indissociável perceber a existência de um contrato subjacente entre o sujeito e o fotógrafo. É um movimento duplo de anúncio e renúncia do sujeito. Uma passa a existir de acordo com o conjunto de normas visuais, na imagem e no papel fotográfico. O outro é negado justamente por esse conjunto de ações agrupadas no protocolo, tanto social como visual, para fabricar uma idealização. O procedimento que regimenta esse contrato é a pose. Do lado do fotógrafo, as normas técnicas, o controle da luz, da composição, a agregação de adereços, a aplicação de normas de bom gosto, harmonia, equilíbrio para uma composição.

■ **Figura 5: Dom Pedro II**■ **Figura 6: Castro Alves**■ **Figura 7: Joaquim Nabuco**

Três sujeitos entrelaçados historicamente no século XIX. Três fantasmas de papel que habitam a Coleção Francisco Rodrigues. Fotos: Stahl, Menna da Costa e Alfredo Duscable (respectivamente). *Carte de visite* em abulmina.

Fonte: CFR, FUNDAJ.

A ideia de compor visualmente transborda o sentido visual. A composição alinha a decupagem do cenário e a imposição de códigos visuais, onde o “bom retrato” não somente representa o sujeito, mas o conjunto de adereços, vestimentas, acessórios, fundos de cenário que criam um duplo do próprio sujeito, o retrato. Esse, ao seu turno, produto do contrato da pose, é que vai gerir a formação de uma autoimagem projetada do sujeito que circula em um mundo onde o próprio sujeito é parte integrante. A pose, como articuladora do contrato, orienta e ensina os protocolos de encenação para a câmera.

Nessa performance, o anúncio de um sujeito público, corresponde à formatação de uma máscara normativa, apontando para uma universalização dos códigos da representação burguesa, materializados dos arranjos existentes no estúdio e de seus “salões de pose”. O movimento indissociável da renúncia consiste em jogar para o extraquadro o extra-tempo da pose, todas as parcelas de invisibilidade que não se alinham a esse projeto presente no contrato.

O riso é um desses elementos proscritos. Esse banimento se dá pela complicação que seria se mostrar publicamente risonho, aludindo a uma personalidade não séria, brincalhona, debochada e, portanto, desencaixada da normatividade de apresentação pública. Complementando, a pose reforçava esse contrato com a imposição de um tempo próprio, dilatado, como forma

de disciplinar o corpo a um certo limite dos materiais sensíveis à exposição da imagem.

O estúdio do retratista das últimas décadas do século XIX reflete esse desaparecimento da duração, colocando à disposição de ambos um arsenal de elementos (peças de mobiliário e decoração, fundos pintados etc.), que deviam ser arranjados segundo um acordo prévio. O tempo de se desprender entre eles agora é o de uma negociação em torno da imagem. Não é mais um intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o transcurso necessário à conformação de um contrato [...], o dispositivo da carte de visite possuía uma outra característica fundamental e inovadora. Ele induzia a coleção por meio de álbuns dotados de cantoneiras no tamanho exato dos cartões que serviam de suporte às imagens. Nesses álbuns, as famílias colecionavam, além das efígies dos seus membros, retratos de amigos, da família imperial, de personalidades nacionais e estrangeiras [...] o álbum formava uma espécie de comunidade 'democrática' do visível que, ao mesmo tempo em que nivelava a todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página (Lisovsky, 2005, p. 201).

O álbum e o ato de colecionar acionavam um movimento de reconhecimento a um conjunto de valores, visuais e sociais, gerando uma espécie de comunidade virtual primitiva, existente através e nas imagens. A coleção e o álbum são produtos e extratos restantes e parciais de uma infinidade de relações assentes em uma economia visual de trocas simbólicas. O valor de troca presente nas fotografias é a partilha de um conjunto sensível de dados visuais que garantia àquele sujeito o pertencimento a uma identidade de grupo, através de uma adequação, ou disciplinamento a uma conduta ou moral de elaboração de um retrato. Era um sujeito possível apenas na trama existencial da fotografia, mesmo na origem, era um fantasma de papel, destinado a assombrar as relações sociais através da imagem do seu sujeito representado. Como todo fantasma, o sorriso senão impossível, é improvável.

## Conclusões

Um dos paradoxos da fotografia, como das demais linguagens, é que a primeira descrição é a do que está ausente. Ao se levantar a câmera ao nível do olho e organizar a composição, tudo o que estiver fora do alcance do quadro e fora da duração do clique, é jogado na invisibilidade. Esta é a primeira imposição política da imagem na organização do quadro e do tempo da fotografia. A primeira fotografia é aquela que está fora do quadro e fora do tempo de captura. É a que não registramos.

No texto “Recorte do quadro e alusão ao extraquadro”, Machado (1984) afirma que “toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade de quem é enunciado” (Machado, 1984, p. 76). Contudo, não se pode alegar os modos de inexistência de algo somente segundo o modo como delimita e interfere na materialização existencial do visível fotográfico. Há uma sorte de variáveis e pressões que plasmam um certo conjunto de códigos, suprimindo outros.

A ausência do sorriso na fotos da CFR não é o corolário de uma afirmação da tristeza. É um não-traço, um não-vestígio, que na sua operação não-indicial permite extrair sentidos, todavia, presentes, senão nas imagens, mas nas teias de relações que as produziram. O que ocorre é um alinhamento do código visual ao social, de modo recíproco e interdependente. A normatividade do corpo e do sujeito burguês aponta para a formação de identidade e pertencimento que reforça o essencialismo e esvazia as ambiguidades. Destarte, a fotografia da época alcança e incorpora esse estado de coisas, não apenas pela sua função descriptiva, mas por ser produto de uma interação simbólica, um mecanismo de articulação e disciplinamento entre o sujeito e o entorno de valores ao qual pertence e pretende reforçar esse pertencimento.

A prevalência de faces sisudas, ou não sorridentes, por mais paradoxal que possa parecer nos mostra a incompatibilidade desse código social, o riso, na operação de construir uma imagem pública do sujeito. O riso era permitido e existia, mas não era necessário nem desejável como elemento do contrato do “bom retrato”. Detecta, de certo modo, a distinção entre dois tipos de obliteração. A imagem ausente e a imagem que falta. Elementos suprimidos do quadro e do tempo do clique são imagens ausentes. São resultados de intencionalidades muito mais dirigidas. O riso, no retrato fotográfico do século XIX, é em um certo sentido um elemento não convocado. É uma imagem que falta. Não significa a tristeza das pessoas e da sociedade. Mas a possibilidade de elaborar a pergunta: como as pessoas sorriam à época? Que regras operavam para que isso não viesse à luz? Nas imagens que faltam, a fotografia continua, paradoxalmente, iluminando e esclarecendo o que habita o extraquadro. A Coleção Francisco Rodrigues é mais regra e menos exceção desse feixe de relações. Justamente por isso, na sua fortuna iconográfica, permite o diálogo com as dinâmicas mais amplas e universais da história da fotografia.

## Referências

- ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 100-125, 2005.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; MOTTA, Teresa Alexandrina. Retratos Multifacetados. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; MOTTA, Teresa Alexandrina (orgs). **O retrato e o tempo: coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920. Recife: Editora Massangana, 2015.**
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BONI, Paulo César. O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. 2000. 306f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, USP, 2000.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- LISSOVSKY, Maurício. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Retratos Modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular:** introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAUAD, Ana Maria. Opulência e distinção social nas fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; MOTTA, Teresa Alexandrina (orgs). **O retrato e o tempo: coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920**. Recife: Editora Massangana, 2015.
- OURIQUES, Evandro; PELEGRINO, Nadja. Apresentação. In: FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUES, Pedro. **O retrato brasileiro:** fotografias da coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- ROUILLE, André. **A Fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.
- SANDER, August. August Sander: **En photographie, il n'existe pas d'ombres que l'on ne puisse éclairer**. Paris: Centre National de la Photographie, 1995.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

TARGINO, Camila. No tempo da Pose: uma genealogia das figuras de aceleração do tempo em tecnologias fotossensíveis. 2012 Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação. UFPE, 2012.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VIGIL, Juan Miguel Sánchez. **Diccionario Espasa de Fotografía**. Madrid: Editorial Espasa, 2002.

Recebido em: 7/10/2016

Aceito em: 23/11/2016

Endereço do autor

José da Silva Jr. <[zeafonsojr@gmail.com](mailto:zeafonsojr@gmail.com)>

Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco

Centro de Artes e Comunicação

Avenida Prof. Moraes Rego, s/nº

50670-901 – Recife (PE) – Brasil

