

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

**VERA BEATRIZ DE JARDIM SAYÃO BARROS**

**OS ÁLBUNS DE VIOLETA:**

**Trajetórias familiares e gostos sociais nos álbuns de fotografias**

**(Rio de Janeiro, 1855-1897)**

**FLORIANÓPOLIS**

**2017**

**VERA BEATRIZ DE JARDIM SAYÃO BARROS**

**OS ÁLBUNS DE VIOLETA:**

**Trajetórias familiares e gostos sociais nos álbuns de fotografias**

**(Rio de Janeiro, 1855-1897)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, área de História Cultural, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Espada Lima.

FLORIANÓPOLIS

2017

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sayão Barros, Vera Beatriz de Jardim  
Os Álbuns de Violeta : Trajetórias familiares e  
gostos sociais nos álbuns de fotografias (Rio de  
Janeiro, 1855-1897) / Vera Beatriz de Jardim Sayão  
Barros ; orientador, Prof. Dr. Henrique Espada Lima  
- SC, 2017.  
203 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. História. 2. Fotografia do século XIX. 3.  
Retrato. 4. Álbuns de família. I. Espada Lima, Prof.  
Dr. Henrique. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III.  
Título.

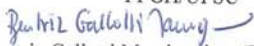
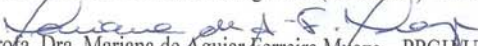


# Os Álbuns de Violeta: Trajetórias familiares e gostos sociais nos álbuns de fotografias (Rio de Janeiro, 1855-1897)


Vera Beatriz de Jardim Sayão Barros

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de

**MESTRE EM HISTÓRIA CULTURAL**

## Banca Examinadora

- Prof. Dr. Henrique Espada Rodrigues Lima Filho (Orientador) - PPGH/UFSC
-   
Profa. Dra. Beatriz Gallotti Mamigonian (Presidente) – PPGH/UFSC
-   
Profa. Dra. Mariana de Aguiar Ferreira Mgaize – PPGH/UNIRIO
-   
Prof. Dr. Thiago Juliano Sayão – PPGH/UFSC
-   
Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores – PPGH/UFSC
- Prof. Dr. Paulo Pinheiro Machado (Suplente interno) – PPGH/UFSC

  
Profa. Dra. Beatriz Gallotti Mamigonian  
Coordenadora do PPGH/CFH/UFSC  
Florianópolis, 11 de abril de 2017.



## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, o Professor Dr. Henrique Espada Lima pelas leituras atentas e comentários valiosos e também pela sua generosidade, me emprestando livros seus por mais de um ano. Sua participação me ajudou a definir um percurso e foi fundamental para que esse trabalho tenha sido concretizado.

Agradeço à Profa. Dra. Beatriz Gallotti Mamigonian por presidir a Banca de Defesa dessa dissertação na ausência do Prof. Dr. Henrique Espada Lima.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) agradeço pelo apoio financeiro de dois anos de bolsa de estudos.

Às amigas do curso de História da UFSC, especialmente Camila Nascimento Azevedo, Elis Marina de Freitas e Ariana Moreira Espíndola, agradeço pelo incentivo e apoio nas horas de dificuldade e dúvidas.

Ao meu filho Theo de Jardim Sayão Barros agradeço pelo apoio incondicional e paciência ilimitada em todos as etapas desse trajeto.

À Lenemar Nascimento Pedroso (Leninha) pelo incentivo e suporte nos momentos difíceis.

Gostaria de dedicar essa dissertação aos meus bisavós, Octávio e Violeta Jardim, por terem colecionado mais de uma centena de fotografias de família nesses belíssimos álbuns, que despertaram meu interesse pela fotografia do século XIX. E também a meu avô, Arnaldo Sayão, que preservou cuidadosamente, como tudo o que fazia, esses álbuns e fotografias.

## **RESUMO**

Esse trabalho tem como objetivo central analisar a relação entre as fotografias nos álbuns de família, através de três dos álbuns de Violeta Monteiro de Azevedo Jardim, contendo 160 fotografias, e o processo de construção de uma autoimagem que refletisse uma busca por respeitabilidade social. Essas fotografias foram realizadas entre os anos de 1855 e 1897 e pretendemos dialogar com eventos do cotidiano cultural do Rio de Janeiro nesse período, como a cena teatral, a moda e hábitos de consumo cultural que pudessem motivar uma necessidade de reconfiguração da autoimagem, com a cumplicidade dos fotógrafos profissionais em seus estúdios. Vestuário, manuais de etiqueta e os estúdios fotográficos, como ambientes de produção dessas representações com seus adereços e cenários dos ateliês, são parte importante dessa reflexão.

**Palavras-chave:** Fotografia século XIX; Retrato; Álbuns de família.

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze the relationship between the photographs in family albums, through three of the Violeta Monteiro de Azevedo Jardim 's albums, containing 160 photographs, and the process of constructing a self - image that reflects a search for social respectability. These photographs were taken between the years of 1855 and 1897 and we intend to dialogue with events of the cultural life of Rio de Janeiro during this period, such as the theatrical scene, fashion and habits of cultural consumption that could motivate the need to reconfigure a self-image, with the complicity of professional photographers in their studios. Clothing, etiquette manuals and photographic studios, as production environments of these representations with their props and workshop scenarios, are an important part of this reflection.

**Keywords:** Nineteenth Century Photography; Portrait; Family Albums.

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1: Antonio Rodrigues de Azevedo.
- Imagem 2: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 3: Pedro II, Imperador do Brasil.
- Imagem 4: Primeira página do álbum de Maria da Glória S. Vianna.
- Imagem 5: Primeira página do Álbum of Gems, de Leal Reis.
- Imagem 6: Maria Amélia Barcellos de Azevedo.
- Imagem 7: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 8: Capa do primeiro álbum de Violeta.
- Imagem 9: Página interna do álbum de Violeta Monteiro de Azevedo.
- Imagem 10: Manoel Rodrigues Monteiro de Azevedo.
- Imagem 11: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 12: Notícia do acidente de Monteiro de Azevedo.
- Imagem 13: Notícia do acidente de Monteiro de Azevedo.
- Imagem 14: Anúncio do consultório do médico Monteiro de Azevedo.
- Imagem 15: Carta do médico Monteiro de Azevedo.
- Imagem 16: Carta do médico Monteiro de Azevedo.
- Imagem 17: Notícia do falecimento de Monteiro de Azevedo.
- Imagem 18: Jayme Arthur de Ivahy.
- Imagem 19: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 20: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.
- Imagem 21: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.
- Imagem 22: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.
- Imagem 23: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 24: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.
- Imagem 25: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 26: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.
- Imagem 27: Verso da fotografia anterior.
- Imagem 28: Capa da notícia do falecimento de Monteiro de Azevedo.
- Imagem 29: Notícia do falecimento de Monteiro de Azevedo.
- Imagem 30: Tataravó materna de Violeta.

Imagem 31: Verso da reprodução anterior.

Imagem 32: Tataravô materno de Violeta.

Imagem 33: Verso da reprodução anterior.

Imagem 34: Caixa de couro de Violeta Jardim.

Imagem 35: Anúncio das roupas vendidas na loja de Alexandre de Almeida.

Imagem 36: Anúncio das roupas vendidas na loja de Alexandre de Almeida.

Imagem 37: Yone Jardim.

Imagem 38: Roza Airoza de Oliveira.

Imagem 39: A imperatriz Teresa Cristina, de frente e costas.

Imagem 40: Georges Leuzinger com amigos em frente ao porto do Rio de Janeiro.

Imagem 41: Modelos do século XIX.

Imagem 42: Relação mensal dos livros adquiridos pela Livraria Garnier.

Imagem 43: Relação mensal dos livros adquiridos pela Livraria Garnier.

Imagem 44: Fotografia estereoscópica do Passeio Público.

Imagem 45: Jardim Botânico.

Imagem 46: Jardim Botânico

Imagem 47: Terraço do Passeio Público com vista para o bairro da Glória.

Imagem 48: Projeto Glaziou para a reforma do Passeio Público.

Imagem 49: As duas pirâmides de granito do Mestre Valentim, no Passeio Público.

Imagem 50: Passeio Público em 1862.

Imagem 51: Notícia do Passeio Público.

Imagem 52: Documento “Ministério d’Agricultuara”.

Imagem 53: Estúdio de Giovanni Sarracino.

Imagem 54: Revista O Mequetrefe.

Imagem 55: Mapa do Centro do Rio de Janeiro.

Imagem 56: Aparelho de pose.

Imagem 57: Lista dos fotógrafos.

Imagem 58: Explicação dos símbolos das medalhas relativas à Primeira Exposição Nacional.

Imagem 59: Papel protetor de fotografia com menção a prêmios e condecorações recebidos pelo fotógrafo Joaquim Insley Pacheco.

Imagem 60: Globos, livros e canetas.

Imagem 61: Cartão-postal com Yone Jardim.

Imagem 62: Verso do cartão-postal.

Imagem 63: Francisca Ayrosa Monteiro de Azevedo.  
Imagem 64: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 65: Francisca Ayrosa Monteiro de Azevedo e possivelmente sua mãe.  
Imagem 66: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 67: Menino não identificado.  
Imagem 68: Constantino Barza.  
Imagem 69: Kaufmann/Kreuzmach.  
Imagem 70: Criança não identificada.  
Imagem 71: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 72: Yone Jardim.  
Imagem 73: Violeta Jardim.  
Imagem 74: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 75: Justiniano José de Barros.  
Imagem 76: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 77: Manoel Francisco de Oliveira.  
Imagem 78: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 79: Sem identificação.  
Imagem 80: Maria Cornélia Jardim.  
Imagem 81: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 82: Anna Joaquina do Nascimento Airoza.  
Imagem 83: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 84: Violeta Monteiro de Azevedo.  
Imagem 85: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 86: Yone Jardim.  
Imagem 87: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 88: Yone Jardim.  
Imagem 89: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 90: Octavio Tavares Jardim.  
Imagem 91: Verso da fotografia anterior.  
Imagem 92: No verso: “tio José, irmão de mamãe”.  
Imagem 93: José Oliveira.  
Imagem 94: No verso: “tio José Oliveira, irmão de mamãe”.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I - ÁLBUNS DE FAMÍLIA NO SÉCULO XIX</b> .....	17
1.1 Os retratos de família organizados em álbuns, produzidos a partir das fotografias feitas nos estúdios e seu papel como objeto de consumo: construção de uma memória familiar.....	17
1.2 Os álbuns organizados por Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1872-1958) e a trajetória dos membros da família retratados neles.....	26
1.2.1 Tio Maneco.....	30
1.2.2 Tio Jayme .....	36
<b>CAPÍTULO II - RIO DE JANEIRO, MEADOS DO SÉCULO XIX: O COTIDIANO DA CIDADE, O CONSUMO E SEUS HABITANTES</b> .....	48
2.1 Modas, gostos e consumo da classe média endinheirada. O Rio de Janeiro urbano em meados do século XIX.....	50
2.2 O cotidiano da cidade: a reforma do Passeio público. Transformações desse espaço público e sua utilização no lazer e local de sociabilidade .....	69
2.3 Hábitos de consumo cultural: teatro, música e danças. Os manuais de etiqueta normatizando o comportamento na mesa e nos eventos sociais.....	81
2.4 Como um evento que estremeceu as finanças de uma parcela mais endinheirada (mas não exclusivamente) da sociedade carioca foi popularizado .....	89
<b>CAPÍTULO III - O RETRATO FOTOGRÁFICO, COM AS POSSIBILIDADES DE ENCENAÇÃO NO ESTÚDIO</b> .....	94
3.1 Os estúdios fotográficos compondo a oferta de produtos e serviços oferecidos ao carioca nas ruas do centro: o simbolismo dessa parte da cidade e quem eram seus vizinhos .....	94
3.2 Os fotógrafos atuando no Rio de Janeiro no século XIX, seus manuais de aprendizagem e o que era valorizado.....	104
3.3 Os estúdios, seus acessórios e figurinos e uma reflexão sobre a autorrepresentação construída no estúdio do fotógrafo .....	110
3.4 Uma narrativa familiar vai se construindo através das fotografias .....	133
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	145
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	148
<b>APÊNDICE A – LEITURAS DE APOIO</b> .....	153

## INTRODUÇÃO

Susan Sontag, em *Regarding the pain of others*, escreveu que “fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir”. Logo, para lidar com aquelas fotos tanto como *documentos históricos* quanto como *retratos pessoais*, era necessário olhar o que estava enquadrado nas fotos, da mesma forma que tentar descobrir e olhar o que ficara de fora. Para tal, era preciso procurar saber sobre o “outro lado” das imagens, saber um pouco sobre a vida daquelas pessoas (KOUTSOUKOS, 2010, p. 17).

Ao tratar dos álbuns de fotografias de minha bisavó paterna, Violeta Monteiro de Azevedo Jardim, nascida na cidade do Rio de Janeiro, no dia 10 de maio de 1872, a citação acima, de Sandra Sofia Machado Koutsoukos funcionou como um *norteador*, um fio condutor que atravessa os três capítulos dessa dissertação.

Seguindo preferencialmente a abordagem de autores que tratam da representação fotográfica pelo viés da história social da cultura, procuramos levar em conta, além do conteúdo das imagens em si, o contexto social e cultural no qual essas imagens foram idealizadas e produzidas. Nos inspiramos nos diversos trabalhos<sup>1</sup> nos quais Koutsoukos explora a produção fotográfica do século XIX, os manuais de aprendizado, os estúdios fotográficos e os álbuns de família e em Mariana Muaze (2008), que trabalhou com fotografias e documentos privados da família Ribeiro de Avellar e seus descendentes, como fonte de pesquisa sobre a família na aristocracia rural fluminense.

Utilizamos como referência Miriam Moreira Leite (2001) e sua pesquisa sobre o simbolismo dos álbuns de retrato familiares, *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*, e Maria Inês Turazzi (1995), que pesquisou sobre o papel da fotografia na vida pública do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Não poderíamos deixar de fora a preciosa contribuição dos pioneiros Boris Kossoy<sup>2</sup> e Pedro Karp Vasquez (2015) que não só mapearam os primeiros profissionais atuantes na fotografia carioca do século XIX, suas trajetórias e origens, a localização e sociedade nos estúdios do centro do Rio de Janeiro, como investigaram a fundo a obra de alguns desses profissionais, como Revert H. Klumb, Marc Ferrez e Joaquim Insley Pacheco.

Com o auxílio do *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro (1833-1910)* (KOSSOY, 2002), pudemos datar boa parte das fotografias dos álbuns de Violeta Jardim, o que foi fundamental para estabelecermos uma narrativa visual e articularmos suas imagens com o contexto sociocultural do Rio de Janeiro de então.

---

<sup>1</sup> Ver relação das obras nas seções: Referências e Apêndice A – Leituras recomendadas no fim da dissertação.

<sup>2</sup> Ver relação das obras nas seções: Referências e Apêndice A – Leituras recomendadas no fim da dissertação.

Despertando meu interesse pela interlocução entre a fotografia e a História, desde o TCC (SAYÃO BARROS, 2009), na graduação, gostaria de destacar particularmente o papel do conjunto das pesquisas de Ana Maria Mauad<sup>3</sup>, não só como precursor na articulação da fotografia com a historiografia do Rio de Janeiro do século XIX, mas também pelo fato de Mauad, em sua dissertação de mestrado (MAUAD, 1990), ter utilizado como fontes as fotografias de família, de sua avó Mariana. Ela levou em conta o papel dos álbuns de família, as fontes de nossa pesquisa nessa dissertação, em relação a narrativas de memória, necessitando de uma leitura sobre o que esses álbuns tanto mostram quanto silenciam, e considerou “o álbum de fotografias o objeto de memória por excelência” (MAUAD, 2008, p. 59).

Foi significativo para nossa reflexão seu alerta sobre a necessidade de saber ler nas *entrelinhas* o papel simbólico desempenhado pela fotografia na legitimação da família, mas sabendo-se decifrar as fotografias “posadas e tão bem arranjadas”, nos álbuns de fotografias do século XIX (MAUAD, 2008).

Finalmente, reconhecemos ter sido uma das influências mais significativas nesse trabalho, a dissertação de Cândido Domingues Granjeiro (2000) que, no ano 2000, foi precursor em definitivamente vincular a fotografia à história social. Granjeiro nadou contra a corrente que, de certa forma, tratava a fotografia no século XIX primordialmente no seu aspecto técnico, como uma sucessão cronológica de inventos de equipamentos e processos reprodutivos. Ele foi um dos primeiros pesquisadores a questionar a motivação e as circunstâncias que levavam o cliente ao estúdio do fotógrafo, o contexto de produção dos retratos fotográficos e seus significados sociais e culturais, um dos pontos centrais dessa dissertação.

Granjeiro também ajudou a desmistificar a ideia de que o retrato fotográfico era um luxo exclusivo das elites, quando, estudando os 11.375 retratos dos Álbuns da Photographia Americana, estúdio paulista que funcionou entre as décadas de 1860-80, encontrou entre seus clientes, “negros, imigrantes, migrantes, gente pobre dos arrabaldes de São Paulo” (GRANJEIRO, 2000, p. 128). Ampla e diversificada clientela, pois apenas esse único ateliê fotográfico “executou retratos em quantidade equivalente a quase um terço da população total da cidade, em 24 anos de funcionamento (entre 1862 e 1886)” (GRANJEIRO, 2000, p. 128). E, como ele bem lembrou, e é uma das premissas iniciais dessa dissertação, a autoimagem poderia ser construída no estúdio fotográfico um pouco a gosto de freguês, ou seja:

---

<sup>3</sup> Ver relação das obras em Referências no fim da dissertação.



Paramentar-se para assumir o lugar social desejado era algo que a fotografia oferecia aos sonhos e aos desejos de seus clientes- e constituía o próprio cotidiano das oficinas fotográficas. Mesmo um escravo, se pudesse pagar, só seria escravo na imagem se assim o desejasse: havia sapatos, cartolas e ternos para que ele vestisse e aparecesse diante de si e da posteridade como um homem, só um homem possuidor da sua liberdade (GRANJEIRO, 2000, p. 129).

Granjeiro (2000) acrescenta a esse trabalho a atenção com a história social da fotografia, abrangendo a produção, a circulação e o consumo dos retratos.

Tratando aqui dos álbuns de família de Violeta Monteiro de Azevedo Jardim, buscamos ler nessas *entrelinhas*, seguindo Mauad (2008), sobre as motivações que uma autorepresentação, tantas vezes cuidadosa e cenograficamente encenada, poderia conter. A questão principal que investigamos aqui diz respeito à tentativa de construção de uma autoimagem que transmitisse respeitabilidade social, pertencimento e outros valores, pelos quais os frequentadores dos estúdios fotográficos desejassem ser vistos e reconhecidos pelos seus pares.

Procurando compreender se esse processo efetivamente poderia ter ocorrido e quais seriam os seus indícios e influências, optamos por tratar do consumo cultural das camadas médias endinheiradas do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1850, época das fotografias mais antigas dos álbuns de Violeta Jardim. Me apropriei do termo *camadas médias endinheiradas*, que utilizei ao longo desse trabalho, conforme Mauad (2012), referindo-se ao público dos estúdios fotográficos no Rio de Janeiro, no século XIX:

É interessante notar que o universo temático dos retratos fotográficos oitocentistas definiram estratégias de construção das identidades e alteridades sociais. Do ponto de vista da identidade de classe, o retrato fotográfico moldou a face das camadas médias endinheiradas, à semelhança dos códigos pictóricos de representação da aristocracia, atualizando seu modo de vida por meio de um dispositivo de representação moderno- a câmera fotográfica. Essa prática articulava um universo de signos de distinção que os retratados reconheciam como próprio de um novo tempo: indumentária, estética social, pose e adereços para a *mise-en-scène* do retrato, serviram de elementos de reconhecimento da emergência de um novo código de comportamento, tipicamente burguês (MAUAD, 2012, p. 270-271).

Cerca de 170 fotografias, reunidas em três álbuns, da coleção de Octavio Tavares Jardim (1869-1941) e Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1872-1958), meus bisavós paternos, constituem o corpo documental principal que será objeto de análise para as questões que propomos nessa dissertação.

Dessa coleção constam fotografias dos seguintes profissionais: Alberto Henschel; Augusto Elias da Silva; Carlos Alberto Teixeira Bastos & Filho; Carneiro & Gaspar; Diogo Luiz Cypriano; Joaquim Insley Pacheco; José Ferreira Guimarães; José Justiniano de Barros;

Juan Gutierrez; Luiz & Cia Musso; Nyvel Mangeon & Van; Pacheco & Filho; Pedro da Silveira; Stahl & Wahnschaffe.

Esse conjunto de fontes iconográficas é relevante para essa dissertação na medida em que representa uma parcela das camadas endinheiradas que se fizeram fotografar nos estúdios fotográficos a partir dos anos 1850, tendo seus retratos sido inseridos nos álbuns familiares organizados por Violeta Jardim. Pretendemos considerar aqui a relação entre a produção de representações fotográficas produzidas nos estúdios, considerando cenários, adereços, poses e moda utilizadas pelos que se deixavam retratar, o consumo cultural e gostos dessa parcela e suas aspirações de relevância e respeitabilidade.

Para tratarmos do tema da construção de uma autoimagem através dos retratos familiares organizados em álbuns, dividimos essa dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo buscamos compreender a trajetória e os possíveis significados do álbum de fotografias de família no século XIX como objeto cultural. Examinamos como esses álbuns passaram a fazer parte do cotidiano e quais suas funções e simbolismos como objeto material. Procuramos interpretar as escolhas de Violeta em relação às fotografias que fariam parte de seus álbuns e sua ordenação.

Considerando os álbuns como perpetuadores de ideologias dominantes sobre a felicidade e estabilidade dentro do núcleo familiar e dentro da busca pelas motivações possíveis para a construção de uma imagem para o álbum de família, nos parece plausível a afirmação de que o ato de posar diante da câmera seria um ato de “invenção de si” (MUAZE, 2008, p. 148). E acrescentamos a possibilidade de que ilustrações, floreios e outros itens rebuscados que faziam parte da decoração dos álbuns, poderiam contribuir para essa narrativa. A construção de uma memória familiar sendo concretizada no álbum de retratos é uma possibilidade que investigamos ao longo de toda essa pesquisa. Para Susan Sontag, “através da fotografia, cada família constrói uma crônica- retrato de si mesma-uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão” (SONTAG, 1981, p. 9).

Vimos como, naquele momento, o álbum de fotografias se tornou um item de consumo desejado pelas famílias para ser exposto na mesa da sala de visitas e virar assunto de conversação entre amigos e familiares. Esse *modismo* perdurou desde meados do século XIX até pelo menos o ano de 1917, se nos guiarmos pelo irônico desabafo de João do Rio (como se assinava o jornalista João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) na crônica *Clic! Clac! O fotógrafo*:

Há cinco anos, em visita a qualquer família de mediania burguesa, o visitante contava com quatro ou cinco desastres fatais: ouvir os progressos da filha mais velha

ao piano, admirar as aquarelas da petiza do meio, aplaudir o caçula que recitava de cor versinhos estropiados. Agora não. Agora é só fotografia (GOMES, 2005, p. 71).

No segundo capítulo, abordamos a trajetória de gostos, possibilidades de lazer e de consumo cultural que pudessem fornecer indicativos de algumas das motivações para a representação fotográfica nos álbuns de retrato. Entre as fontes analisadas, buscamos fazer uma interlocução com textos literários do período (décadas de 1850-70), em particular as crônicas de Joaquim Manuel de Macedo sobre o Rio de Janeiro, *Memórias da Rua do Ouvidor* (2005) e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (2009) e as críticas teatrais do jovem Machado de Assis, do final da década de 1850 (mais precisamente entre 09/1859 a 01/1860), publicadas na *Revista dos Teatros* (LITERATURA DIGITAL, 2016). Os dois autores são tidos como observadores argutos do Rio de Janeiro no século XIX, sendo que Machado já demonstrava seu espírito irônico e, às vezes ferino, nas críticas teatrais, seus primeiros textos publicados. Frequentemente ele analisava criticamente também o comportamento da platéia e seus modismos.

Ainda dentro do capítulo dois, procuramos analogias entre a cena teatral, com seus cenários e figurinos utilizados para compor os personagens e os adereços, fundos pintados, objetos cenográficos e figurinos que eram encontrados nos estúdios do centro do Rio no mesmo período, em uma possível construção de *personagens*, de outra natureza. Na articulação com o teatro, a moda e suas revistas especializadas e também com os manuais de etiqueta buscamos compreender como a representação através das fotografias poderia espelhar a vida social, pretendendo verificar uma possível sintonia entre o ato fotográfico e o consumo cultural.

No terceiro capítulo abordamos o ambiente de produção dessa autorepresentação, ou seja, os estúdios dos fotógrafos e suas condições de trabalho. Dentro dessa perspectiva, analisamos também a formação profissional do fotógrafo, seus manuais de aprendizagem e o que era valorizado no desempenho da atividade profissional. Apresentamos comparações entre os preços dos retratos produzidos e outros itens de consumo para contribuirmos na reflexão sobre os possíveis fregueses dos estúdios fotográficos naquele contexto social.

A partir das considerações dos capítulos anteriores também abordamos os retratos dos álbuns de Violeta Jardim e sua família extensiva, nos detendo nas poses, cenários do estúdio e figurinos usados pelos retratados. Procuramos também trazer as discussões sobre a fotografia como objeto material e seus significados e simbolismos.

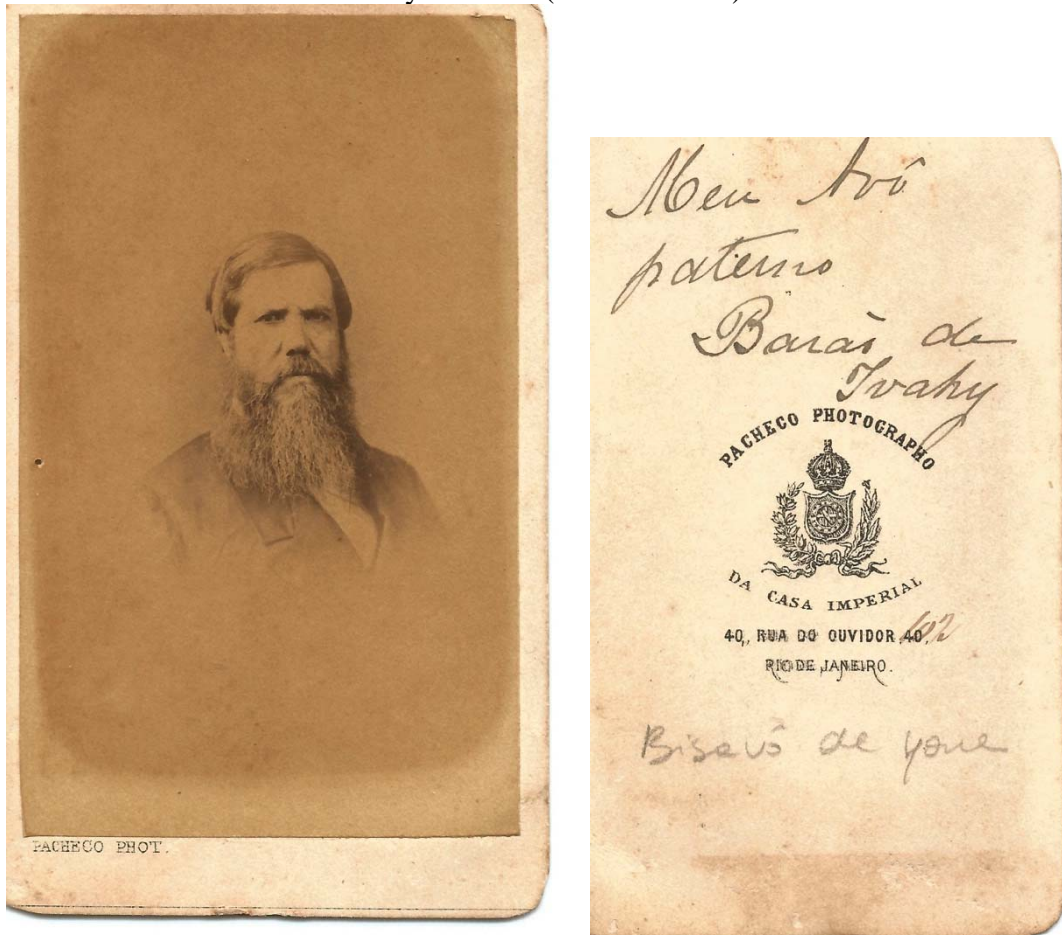
Por fim, tentamos compreender a construção da narrativa familiar adotada por Violeta na disposição espacial das fotografias de sua família no álbum. Nesse aspecto, buscamos

interpretar o álbum de retratos como um instrumento de construção de memória familiar. A partir de relações entre o ambiente em que as fotografias foram produzidas, suas regras sociais, gostos e hábitos de consumo cultural, procuramos obter uma melhor compreensão das expectativas envolvidas no processo de construção de uma autoimagem que melhor atendesse às aspirações dos retratados.

## CAPÍTULO I - ÁLBUNS DE FAMÍLIA NO SÉCULO XIX

1.1 Os retratos de família organizados em álbuns, produzidos a partir das fotografias feitas nos estúdios e seu papel como objeto de consumo: construção de uma memória familiar

Imagem 1: Antonio Rodrigues de Azevedo - Barão do Ivahy. Imagem 2: Verso da fotografia anterior. Manuscrito à caneta: “Meu avô paterno. Barão do Ivahy”. Fotografia de Joaquim Insley Pacheco (cerca de 1864).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Uma das fotografias mais antigas do álbum de minha bisavó paterna, Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1872-1958), é mostrada acima, com a inscrição no verso: “Meu avô paterno. Barão do Ivahy”. Além disso, aparece o selo do estúdio *Pacheco Photographo da Casa Imperial* e o endereço: 40 Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro. Através desses indicadores, podemos situar aproximadamente o período em que foi realizada. O endereço foi alterado a lápis para Rua do Ouvidor 102, o que indicaria uma possível mudança recente no endereço.

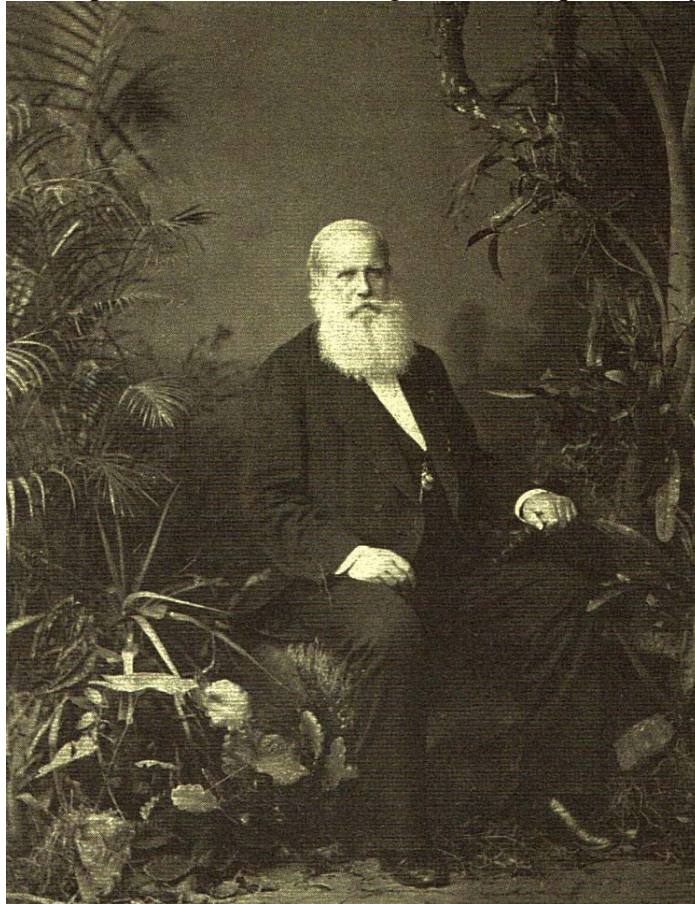
Segundo Kossoy (2002), possivelmente o mais completo trabalho publicado sobre os fotógrafos do século XIX no Brasil, suas trajetórias e localização de seus estúdios, o afamado

fotógrafo Joaquim Insley Pacheco ocupou o endereço da Rua do Ouvidor 102 a partir de 1864 até 1895. Podemos deduzir, portanto, que a fotografia seria de meados da década de 1860.

Joaquim Insley Pacheco (nascido Joaquim José Pacheco) era nascido na localidade de Cabeceiras do Basto, em Portugal, em data não conhecida. Ele foi um dos fotógrafos mais produtivos e solicitados na Corte Portuguesa, tendo sido o autor de alguns dos retratos bastante conhecidos do imperador Pedro II, sua filha Isabel e seu marido o Conde D'Eu. Pacheco é autor do único retrato conhecido de Pedro II em que ele aparece com uma vegetação tropical ao fundo, quebrando o modelo consagrado de paisagens européias com picos nevados e afins que imperava nos estúdios do Rio de Janeiro (Imagem 3). Essa fotografia de Dom Pedro II “tropical”, aos 58 anos de idade, quebrou alguns paradigmas estéticos vigentes na época para a sociedade carioca, que valorizava tudo que era trazido do exterior, notadamente da Europa, em detrimento dos produtos nacionais.

Naquela fotografia, D. Pedro II não se deixou influenciar pelo costume de valorizar mais o que era estrangeiro, pois “exibia-se com sua murça de penas de tucano e, de certo modo, legitimava a tropicalização dos costumes monárquicos” (SCHWARCZ, 1998, p. 4). De fato, em alguns momentos, como nas Exposições Universais em que o Brasil participou, Dom Pedro se mostrava como divulgador de seu “império tropical”, valorizando a flora e fauna brasileira através de pinturas e ilustrações de artistas que eram expostas nessas mostras. Porém, é importante ressaltar também que o imperador era um admirador da cultura da elite européia nos hábitos, vestuário e idéias, se considerando especificamente francófilo e admirador das belas artes.

Imagem 3: Pedro II, Imperador do Brasil. Fotografia de Joaquim Insley Pacheco (1883).



Fonte: Acervo IMS.

Gostaríamos de pontuar que os álbuns de fotografia começaram a ser comercializados nos primeiros anos da década de 1860, enquanto o formato que se popularizou com o nome de *carte-de-visite*, de fotografias avulsas, foi criado em Paris pelo fotógrafo Henri Disdéri por volta de 1852-1853. Antes disso, a fotografia era impressa em uma chapa de metal, o daguerreótipo, e não podia ser reproduzida, era um objeto único. O processo de *carte-de-visite* consistia de uma câmera com diversas objetivas que multiplicava as possibilidades de uso de uma mesma chapa e colocava o retrato ao alcance, financeiramente, de uma parcela maior de clientes. Não requeria tanto tempo de pose e podia ser adquirido às dúzias. A fotografia era colada em um cartão que tinha, em média, 10x6 cm, e que variava os desenhos e padronagens.

Essas fotografias, que originalmente eram colocadas em caixas, estimularam uma demanda por álbuns. Esses eram inicialmente com páginas em branco onde as fotografias eram coladas e, mais tarde, peças personalizadas com aberturas para fotografias de diversos tamanhos e capas muitas vezes ricamente elaboradas e de acordo com o gosto e poder aquisitivo do cliente (KOUTSOUKOS, 2010).

Nesse capítulo pretendemos observar como esses álbuns de retrato começaram a fazer parte do cotidiano de uma parcela afluyente da sociedade carioca, tentando decodificar alguns de seus significados. Aparentemente, é bem possível que muitas escolhas relativas ao álbum de retratos se devam a acasos mais do que a decisões pensadas. O fato de as fotografias estarem acondicionadas em álbuns ou caixas e sobreviverem ao tempo, mortes e mudanças de endereço, apesar de determinar a permanência de uma “memória familiar” também muitas vezes é fruto de uma conjunção de fatores fortuitos.

Muito se fala sobre a divisão de lembranças como objetos de partilha e álbuns de fotografia costumam ser valiosos “lugares da memória” familiar. s vezes fotografias são retiradas dos álbuns, divididas entre parentes, recolocadas de volta em páginas diferentes das que estavam anteriormente no álbum e isso, de algum modo, altera a narrativa inicialmente proposta. Até pelo fruto desses acasos, os álbuns podem ser pensados também como uma “obra aberta”, na qual novas fotografias da família podem ser acrescentadas às dos velhos parentes, criando mediações na construção da chamada “memória familiar”. Esse processo com frequência atravessa diversas temporalidades, como inicialmente o momento em que a foto é feita no estúdio, depois quando ela passa a fazer parte de uma coleção familiar junto com outras fotografias de outras temporalidades, quando estas são organizadas em álbuns e o tempo de sua guarda e permanência, que pode atravessar diversas gerações. A foto inicial do álbum também determina o início e o tom de sua narrativa. Muitas vezes é uma fotografia de casamento, sinalizando que ali será colocada a memória visual daquele casal.

O primeiro álbum de Violeta Jardim se inicia com a fotografia de seu pai, o que parece ser bastante comum no século XIX. As fotografias que nele foram dispostas foram feitas entre o final da década de 1850 e 1890. Outro álbum tem a possivelmente primeira fotografia de sua filha Yone, nascida em 1894, mas, além das fotos da filha, o álbum mostra também outros familiares, inclusive a própria Violeta, tanto na infância como na vida adulta. De novo observamos as diversas temporalidades que convivem nas fotografias de um álbum de família, como mãe e filha, na infância, lado a lado nas páginas do álbum e também da organização deste segundo álbum por Violeta, posterior ao nascimento de sua filha. A escolha da fotografia que “abre” o álbum de retratos e sua sequencia pode ser analisada como sendo um repertório de sua narrativa, uma crônica de eventos que nem sempre seguem a ordem cronológica. De fato, nos álbuns de Violeta, aparentemente a cronologia segue ordem alternada de parentes contemporâneos seus, voltando a antepassados e vice versa, tendo também fotografias de sua infância ao lado de fotografias sua na idade adulta, por exemplo. Esse conjunto de imagens fotográficas muitas vezes é olhado como “série”, pensando quais



ocasiões foram mais propícias ao registro ou uma ação deliberada sobre o que seria objeto de lembrança para a posteridade (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 460-463).

Podemos também pensar sobre a escolha do que e de quem seria digno de registro e de preservação para a posteridade na narrativa visual daquele grupo familiar. Como veremos nos álbuns de Violeta, uma grande quantidade de fotografias sem identificação cria aflitivas lacunas na decifração dessa “memória familiar”. Mas esse fato não é, de modo algum, raro, apesar do papel do álbum estar associado à construção de uma crônica familiar, ou também a um objeto que auxilia o “não esquecimento” daquilo que se deseja que componha essa memória a ser preservada.

O álbum de fotografias é mencionado como um item de consumo desejado, a ponto de “nenhuma casa sem um álbum de fotografias” ter substituído o slogan anterior, “nenhuma casa sem um aparelho de estereoscopia”, no catálogo de 1863, de uma loja que vendia produtos relacionados à fotografia, em Londres. A idéia era fazer com que a pessoa que não tivesse seu álbum de fotografias se sentisse “sem passado”. Quem costumava organizar os álbuns eram as mulheres, e estes passaram a ser objeto de exposição da família, ficando expostos na sala, em destaque, para serem apresentados às visitas, servindo como assunto de conversas. Com frequência, os amigos mais próximos também ofereciam seus retratos, especialmente *cartes-de-visite*, com dedicatórias, para serem acrescentados ao álbum da família (KOUTSOUKOS, 2010, p. 81-84).

Esse hábito de convidar as visitas a folhear os álbuns e partilhar as memórias familiares foi bastante duradouro, entrando pelo século XX. Foi inclusive tema de uma crônica bem humorada de João do Rio, em 1917, *Clic! Clac! O fotógrafo*:

Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda cidade é fotógrafa. Já não há propriamente pessoas notáveis cuja fisionomia se faça necessidade informativa dos jornais, porque não há cara que não seja publicada. Não só as caras. As caras não bastam. As ruas, as casas os aspectos dos céus, as montanhas, as árvores. Há cinco anos, em visita a qualquer família de mediania burguesa, o visitante contava com quatro ou cinco desastres fatais: ouvir os progressos da filha mais velha ao piano, admirar as aquarelas da petiza do meio, aplaudir o caçula que recitava de cor versinhos estropiados. Agora não. Agora é só fotografia (CORDEIRO, 2005, p. 71).

Os desenhos e outros itens decorativos que existiam em alguns álbuns em volta das fotografias, incluindo flores, janelas, cortinas, paisagens, versos e outras filigranas serviam para acrescentar à narrativa das fotografias alguns componentes românticos, dramáticos ou dedicados à amizade. Essas ilustrações às vezes eram executadas pelo fotógrafo e sua equipe ou mesmo por quem organizou o álbum.

Outro artefato, de cunho simbólico, acrescentado em alguns álbuns é um pequeno espelho colado. Neste quem estivesse folheando suas páginas poderia comparar sua própria imagem refletida com a de seus parentes retratados nas fotografias. Muitas vezes pequenos objetos como pétalas de flores, pedaços de tecidos ou mechas de cabelos (como nos álbuns de Violeta) eram acrescentados, oferecendo um componente sensorial àquele objeto de memória (KOTSOUKOS, 2010, p. 82).

Queremos apresentar também uma discussão sobre o álbum de fotografias em sua materialidade. Essa questão se conecta com a circulação e o uso social das fotografias. Elizabeth Edwards e Janice Hart em *Photographs object histories* (2004) colocam no álbum de retratos características materiais que vão além do discurso narrativo das fotografias, seja em um álbum de fotografias de família ou de viagens, por exemplo. Concordamos com a afirmação de Edwards de que as características do álbum como objeto ajudam a determinar a forma como será visualizado, apresentando as fotografias de modo distinto.

Observando formato e tamanho do álbum, podemos avaliar se este se destina à visualização formal, em grupo ou individualmente. Através de seu peso, impressões táteis (álbuns do século XIX, como os de Violeta, tinham desenhos e monogramas em relevo, no couro), cheiro da cartonagem e muitas vezes de umidade, somos provocados por estímulos sensoriais ao folhear suas páginas.

Tratando-se de álbuns centenários, como os de Violeta Jardim, a sensação olfativa é predominante, assim como o manuseio de certa forma tolhido pela possibilidade de deterioração e rasgos, facilitados pela ação do tempo em suas páginas. Em relação à sociabilidade envolvida no ato de visualização do álbum, Edwards; Hart (2004) observam que álbuns de tamanho maiores, que precisariam estar em uma superfície plana como uma mesa ou no colo de duas pessoas, propiciaria uma relação de interação maior entre os que o visualizavam, até no aspecto da proximidade física.

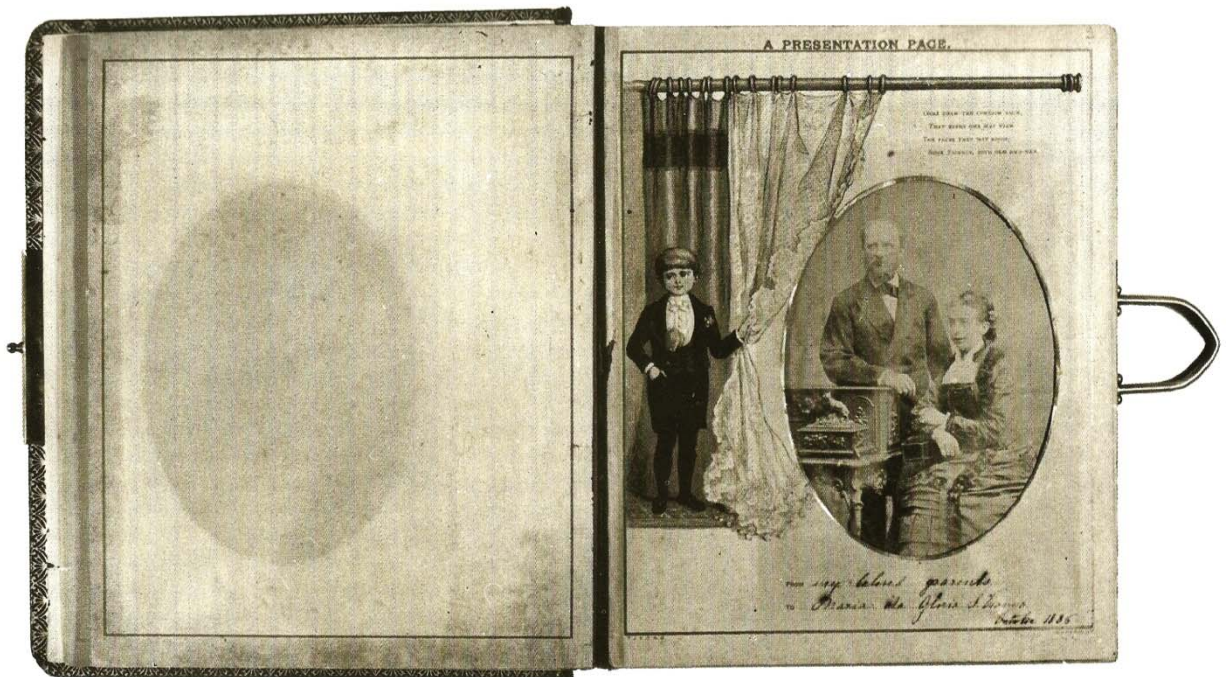
Por outro lado, álbuns pequenos, que caberiam na mão de quem o folheasse criaria uma relação mais íntima com o objeto físico e a visualização por mais de uma pessoa, nesse caso, propiciaria uma proximidade maior. O fecho de metal era muito presente (ver imagens 4, 5 e 8) em álbuns de família no século XIX, e os dois álbuns de Violeta Jardim continham essa peça. Para Edwards; Hart (2004) esse detalhe seria uma analogia com livros de oração vitorianos, preciosidades inspirados em exemplares medievais de caráter devocional, como se os álbuns de cartes de visite fossem uma espécie de “bíblia”.

Koutsoukos (2010) também comparou os álbuns de tamanho menores com livros de oração: “Os álbuns menores cabiam em bolsos, como os pequenos livros de reza, um detalhe

útil para muitos, pois facilitava o transporte e uma eventual exposição, aos outros, das fotos prezadas” (KOTSOUKOS, 2010, p. 80).

Como objeto material, é interessante perceber o álbum de fotografias de família em seu papel de facilitador da sociabilidade, servindo de tópico de conversação tanto no ambiente doméstico, com os álbuns maiores dispostos sobre a mesa da sala de visitas, quanto com os formatos pequenos que poderiam ser levados em passeios ou eventos familiares.

Imagem 4: Primeira página do álbum de Maria da Glória S. Vianna (1886).



**The Presentation Song Album de Maria da Glória S. Vianna, 1886.**

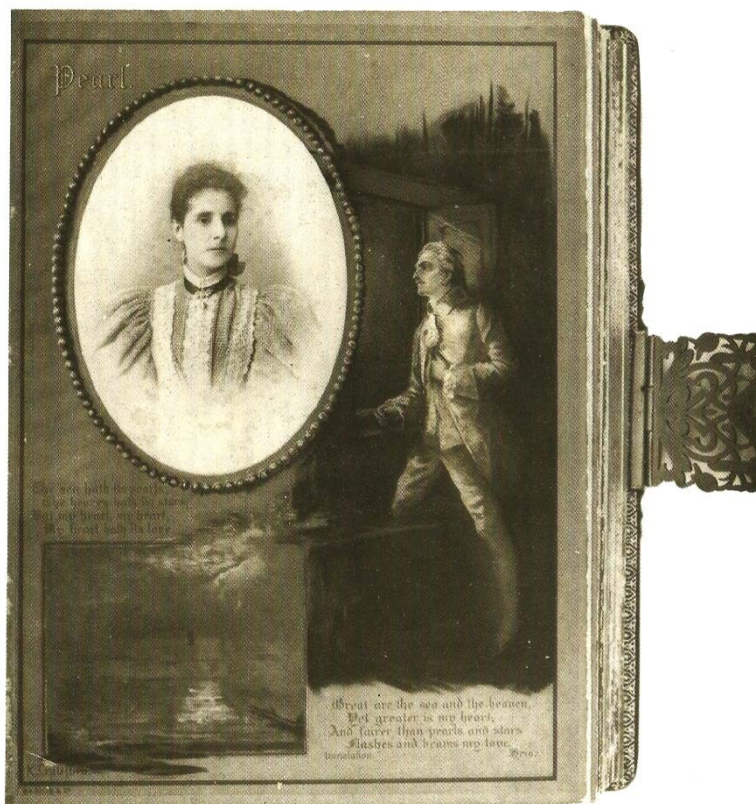
Encadernação de couro, roxo, com relevo formando moldura simétrica, retangular, e medalhão ao centro. Fabricante: Ellerbeck Stationer - Liverpool. Na página reproduzida lê-se "From my beloved parentes to Maria da Glória S. Vianna 1886" (manuscrito). As páginas têm inscrições coloridas com títulos, versos e temas dedicados à amizade, ao jovem e ao velho, a um sucesso dramático, a retratos de família, entre outros. Dimensões 20 x 24 x 3,8cm  
Casal  
CFR 10472

Fonte: Freyre; Leon; Vasquez (1983).

Imagem 5: Primeira página do *Álbum of Gems*, de Leal Reis (1890).

Primeira página do *Álbum of Gems*, de Leal Reis, 1890 (?).

Encadernação de couro, marrom, com aplicações de metal dourado. Ilustrações coloridas, figurando cenários e ambientes interiores. No frontispício lê-se "M. & Co. German Make, Manufact. Germany".  
Dimensões: 29,7 x 22,5 x 4,1cm  
Na foto: Maria Libânia de Lemos.  
Constantino Barza, Photographia Allemã, Pernambuco, 1880-1890.  
CFR 13057



Fonte: Freyre; Leon; Vasquez (1983).

A autorrepresentação da família objetivando a construção de uma narrativa própria tem no álbum de retratos um objeto de memória por excelência. Na análise dos álbuns de retrato da família do Barão de Joatinga, em *Resgate: uma janela para o oitocentos* (MAUAD, 1995), a autora aponta o papel da família como agente transmissor da memória coletiva daquele grupo:

A família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento. Nenhum grupo social tem a sua perenidade assegurada, há que se trabalhar nesse sentido, daí a preocupação da família em manter a identidade do grupo através da preservação e transmissão de sua memória. Por outro lado, a família, ao mesmo tempo que é o espaço onde tais recordações podem ser aivadas, é também o objeto dessas lembranças. Nesse sentido, a família, enquanto agente de memória, constrói uma determinada representação de si mesma, que perdura no tempo e é reiterada pelo ato de recordar (MAUAD, 1995, p. 104).

Um dos papéis do álbum de retratos na coesão social de uma determinada família passa pela construção e transmissão de uma memória comum aos integrantes daquele núcleo, o distinguindo de outros. Essa narrativa, repassada aos descendentes, delimita o lugar social daquele grupo tanto pelo que mostra como pelo que oculta. Nesse aspecto a autorrepresentação, construída com o auxílio dos acessórios disponíveis nos estúdios

fotográficos, materializa signos de distinção social pelos quais aquele grupo familiar desejava ser visto e reconhecido.

Através do álbum de retratos, o processo de construção de uma imagem que mais se adequasse ao estilo de vida de uma parcela da sociedade carioca, mais mundana e recém adepta do consumo de bens culturais como teatro, música e crônicas literárias, poderia ser observado, atentando para as vestimentas, acessórios e poses. A ambientação dos retratos, no caso das fotografias de estúdios, com objetos pertencentes ao fotógrafo, não diferiam muito no Rio de Janeiro dos vistos nos retratos da burguesia européia, já que a maioria desses objetos era importada, assim como os equipamentos fotográficos. Na descrição de um retrato feito por volta de 1868, pelo fotógrafo francês Eugène Disderi, inventor do formato carte-de-visite, de um casal em lua de mel na capital francesa, o Barão da Joatinga e sua esposa, “Na imagem, signos de distinção social, ligados a um mundo de luxo e exuberância, mas também de elegância e intelectualidade: Pedro pousa a mão sobre o rosto, de frente para um livro aberto e com os olhos lançados para um ponto vago qualquer” (MAUAD, 1995, p. 102), vemos uma idealização que não diferia dos retratos feitos nos estúdios cariocas.

A narrativa visual dos álbuns de família, como o de Violeta, costumava reservar um espaço privilegiado para a representação da família extensa, como avós e mesmo bisavós e tataravós. Folheando suas páginas, vemos um desfilar de antecedentes maternos e paternos de Violeta, se alternando, e incluindo também, em menor número, os parentes de seu marido, Octávio Tavares Jardim (1869-1941). Essa construção cronológica do álbum de retratos indica uma possível intenção de valorizar e perenizar uma memória familiar a ser legada aos seus descendentes. Esse legado é objeto de reflexão por estudiosos da família e seus álbuns de retratos do século XIX.

As manutenções do nome e tradição familiares integravam o conjunto de patrimônios e riquezas definidores do habitus da classe social oitocentista. Por isso, a elaboração de uma dada memória coletiva familiar era condição fundamental não só para a coesão interna do grupo, como também para que este se diferenciasse dos demais na escala social hierárquica em que a sociedade imperial se fundava. O retrato foi largamente utilizado como um material de memória coletiva e desempenhou o papel simbólico de legitimação da família (MUAZE, 2008, p. 150).



## 1.2 Os álbuns organizados por Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1872-1958) e a trajetória dos membros da família retratados neles

Imagem 6: Maria Amélia Barcellos de Azevedo - Baronesa do Ivahy.

Imagem 7: Verso da fotografia anterior. Manuscrito à caneta: “Nhanhá. Minha avó paterna”.  
Data desconhecida. Autor desconhecido.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A fotografia acima (Imagem 6), com a inscrição: “Nhanhá. Minha avó paterna” mostra uma senhora de pé, com a mão direita apoiada nas costas de uma cadeira torneada, de madeira, vestido branco com enfeites e corpo volumoso. Nada nos indica o profissional que a produziu. Nem o nome da retratada está escrito, apenas um apelido familiar, além de “minha avó paterna”, assim como “meu avô paterno” está escrito no verso da fotografia de seu marido (Imagem 1).

Como esse álbum foi organizado por Violeta Monteiro de Azevedo Jardim, minha bisavó paterna, as duas fotografias seriam então dos meus tataravós paternos. A identificação da fotografia foi acrescentada por ela então, décadas depois, quando da organização do álbum. Da mesma forma, outras fotografias do álbum, quando identificadas, também por Violeta, trazem uma sucinta inscrição no verso, como “tio Maneco”, “tio Jayme”, ou a dedicatória para “Vovó Chiquinha”. Uma das raras fotografias com a inscrição do nome completo no verso é avulsa ao álbum, de tamanho maior (e, além da inscrição “pae da Violeta” (o que nos deixa

em dúvida se foi escrita por ela ou outro parente) e seu nome completo então: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo. Essa ausência dos nomes completos dos retratados nos leva à possível conclusão de que, apesar dos álbuns terem sido organizados como um objeto de memória familiar, por ela e seus parentes, não foi cogitada na ocasião a perspectiva de que, com o passar dos anos, a identidade de cada um dos membros daquela família seria cada vez mais difícil de ser recuperada pelos descendentes.

Registramos o fato de que ao mesmo tempo que o álbum foi possivelmente organizado por Violeta com um objetivo de preservar a memória da família e de seus integrantes e não por uma lembrança pessoal, pois com alguns dos familiares presentes, como seu avô, falecido quando ela tinha apenas quatro anos, não havia tido tempo para uma convivência mais estreita, o nome desses familiares, na sua maioria foi omitido, restando apenas apelidos, o parentesco, ou em muitas fotos nenhuma identificação foi acrescentada.

As fotografias do álbum de Violeta variavam em geral de tamanho entre o popular *carte-de-visite*, de 9,5x6 centímetros e um formato um pouco maior, de 14x9,5 centímetros. As janelas (aberturas destinadas à inserção das fotografias nas páginas do álbum) seguiam razoavelmente os tamanhos das imagens, independentemente do cartão colado pelo estúdio do fotógrafo. No caso da fotografia de 14x9,5 centímetros o total com o cartão colado ficava em 17x11 centímetros e a janela reservada á fotografia no álbum media 13x9,5 centímetros. A *carte de visite* com o cartão em que era colada totalizava 10,5x6,5 centímetros, mas a janela do álbum media 8,5x5,5 centímetros. Pela alternância dos diversos tamanhos de fotografias dispostos no álbum, algumas páginas apareciam com apenas uma janela do formato maior, seguida de duas janelas de formato menor, sem nenhum critério aparente, podemos deduzir quase com certeza de que o álbum era montado sob encomenda com suas páginas destinadas a receber as fotografias, depois de entregues as imagens, com a ordem e posição desejada para a confecção do álbum.

A capa de um dos álbuns, aparentemente o primeiro organizado por ela, pois é preenchido com fotos de seus antecedentes, avôs, bisavôs, pais, tios e irmãos (ao contrário do outro, que apresenta muitas fotografias de sua filha Yone, nascida em 1894) foi feita por encomenda. Gravada em couro com alto relevo tem no centro as iniciais “O” e “J”, de seu marido Octávio Tavares Jardim (1869-1941) e fecho de metal dourado.

Imagem 8: Capa do primeiro álbum de Violeta, com alto relevo em couro marrom, fecho de metal e iniciais de Octavio Jardim gravadas ao centro.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Chama a atenção a disposição das fotos dos casais, bisavôs, avôs, e pais: São sempre em páginas com duas janelas formato carte-de-visite, posicionadas diagonalmente e com o homem na janela superior. O fato de nenhuma das fotografias retratar o casal juntos, na mesma imagem, é digno de nota. A preferência pelo enquadramento individual é constatada por autores que pesquisaram álbuns de família do século XIX: “Não parece à toa ter sido o retrato individualizado a sua versão mais difundida no século XIX, principalmente depois do surgimento da carte-de-visite. O ato de posar diante da objetiva de um fotógrafo estabelecia uma negociação entre o retratista e o retratado” (MUAZE, 2008, p. 148). Penso que a construção de uma autoimagem em uma sociedade em transformações, com a valorização do indivíduo, como era o Rio de Janeiro em meados do século XIX, está de alguma forma relacionada a essa preferência pelo retrato individualizado. Esta escolha pela representação individual é bem evidente nas fotografias dos casais, nos álbuns de Violeta relativos ao século XIX representando sua totalidade. Já nas fotografias de mães com seus filhos, adultos ou crianças, e também das fotografias de irmãos, vemos com mais frequência dois, ou eventualmente mais, retratados na mesma fotografia.



Imagem 9: Página interna do álbum de Violeta Monteiro de Azevedo.



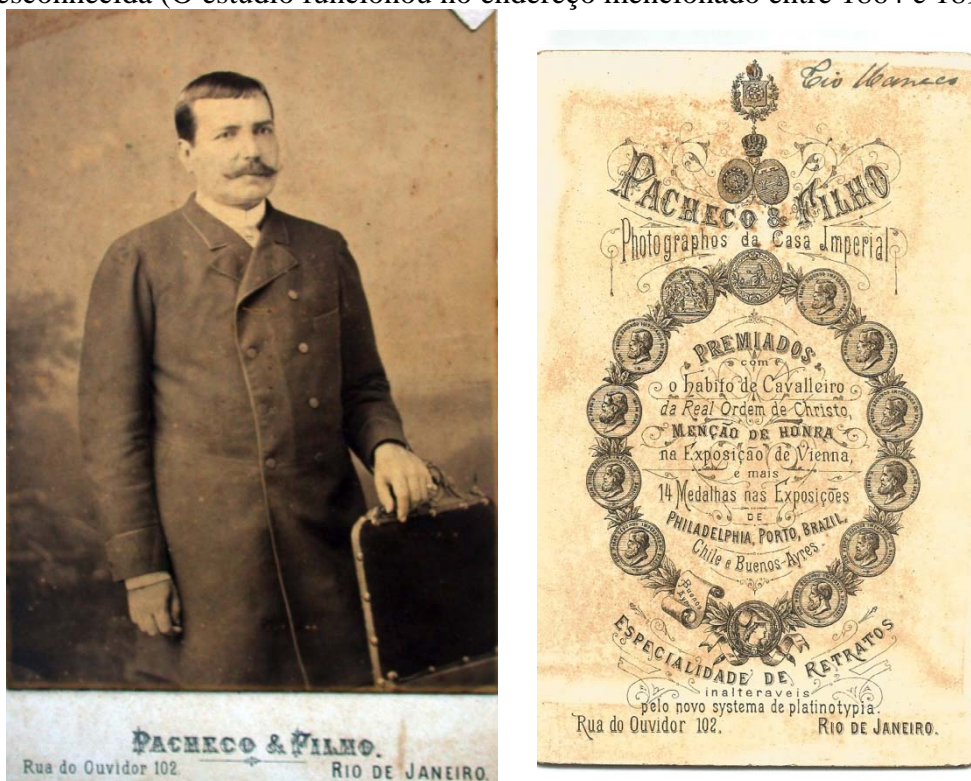
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A fotografia do avô paterno (Imagens 1 e 2) está sem o seu nome, porém com o título “barão do Ivaí”, o que nos permite, com consulta bibliográfica e especialmente nos periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, descobrir não apenas seu nome, mas outros dados biográficos, com o local e ano de nascimento, nome da esposa, filhos e filhas e boa parte de sua trajetória profissional e comercial. Através da pesquisa em periódicos, listas de votantes e até de notícias sobre seu falecimento e inventário pudemos então descobrir os nomes de seus filhos, profissão, bens adquiridos (e, no caso, perdidos em penhora judicial) durante boa parte das suas trajetórias profissionais, ainda através dos periódicos da Hemeroteca. Essas pesquisas nos ajudaram a compreender e situar a família mais imediata de Violeta, seus pais e tios, dentro do universo da sociedade urbana do Rio de Janeiro e, a partir desse ponto, mapear objetivos, consumo e signos de distinção social valorizados naquele universo particular.

### 1.2.1 Tio Maneco

Imagem 10: Manoel Rodrigues Monteiro de Azevedo. Tio paterno de Violeta. Fotografia de Pacheco (Joaquim Insley Pacheco) & Filho.

Imagem 11: Verso da fotografia anterior, mostrando o selo do estúdio de Joaquim Insley Pacheco & Filho, com suas premiações. No alto, manuscrito à caneta; “Tio Maneco”. Data desconhecida (O estúdio funcionou no endereço mencionado entre 1864 e 1895<sup>4</sup>).



Fontes de ambas as fotos: Acervo pessoal da autora.

A fotografia acima, identificada inicialmente como “tio Maneco”, vimos tratar-se de Manoel Rodrigues Monteiro de Azevedo, irmão do pai de Violeta. A fotografia apresenta o senhor de pé, apoiado em uma cadeira, sem outros adereços no cenário, somente uma árvore ou jardim, esmaecido, possivelmente pintado, ao fundo.

No *Diário do Rio de Janeiro* de 21 de janeiro de 1877 ele é citado em lista de votantes como residente à Rua do Riachuelo 69, Centro, Rio de Janeiro, solteiro, médico, idade 30 anos, renda 4.000\$ e elegível. No ano anterior, em 20 de julho de 1876, Manoel foi citado também no periódico *Gazeta de Notícias / Jornal O Globo*, desta vez como a vítima de um acidente. Foi atropelado por um bonde tendo o cocheiro fugido da cena, omitindo o socorro.

<sup>4</sup> Estimativas de datas de funcionamento dos estúdios fotográficos seguem o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (KOSSOY, 2002).

Imagem 12: Notícia do acidente de Monteiro de Azevedo.

O bond n. 15 da companhia Carioca e Riachuelo, hontem ás 2 horas da tarde atropellou na rua de Riachuelo Manuel Monteiro de Azevedo, que foi pisado em um pé. O cocheiro evadiu-se.

Sob o título da *Seleção dos auctores*

Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1877]).

Imagem 13: Notícia do acidente de Monteiro de Azevedo.

**Accidentes e delictos**

Ante-hontem ás 7 1/2 horas da noite uma carroça de conduzir trastes, foi de encontro ao bond n. 2 da companhia Carioca e Riachuelo, na rua do Conde d'Eu, do que resultou cair o conductor que ferio-se no joelho. O conductor da carroça evadiu-se.

Foi encontrado ante-hontem ás 2 horas da tarde com um pé ferido Manoel Monteiro de Azevedo, morador á rua de Riachuelo n. 13, declarando ter sido pisado pelo bond n. 15 da Companhia Carioca e Riachuelo, foi recolhido á sua residencia.

Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1876]).

Vários anúncios do seu consultório médico podiam ser encontrados na imprensa carioca:

Imagem 14: Anúncio do consultório do médico Monteiro de Azevedo.

**Monteiro de Azevedo, Dr.**

Director do serviço clinico das molestias do systema nervoso no hospital da Ordem Terceira do Carmo. Consultorio, Ourives 33, das 2 ás 4 horas da tarde; reside Haddock Lobo 20. Especialidade: molestias nervosas e mentaes, Electrotherapia.

Monteiro de Azevedo & C. roupa feita

Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1872]).

Entre os documentos relativos ao médico Manoel Monteiro de Azevedo, uma carta consta dos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Essa carta datada de 27 de março de 1896 é endereçada ao poeta Cruz e Sousa em resposta a uma carta recebida por parte dele onde tratam do delicado estado da saúde emocional de Gavita, esposa do poeta. Dr. Manuel era especializado em doenças do sistema nervoso, como pode ser visto no anúncio acima. Gavita e sua mãe haviam trabalhado na casa do irmão de Manuel, o juiz Antonio, pai de Violeta. Nessa data, 1896, ele já havia falecido, mas Gavita e sua mãe continuavam aos cuidados da família do juiz e, aparentemente, da família extensiva, como do médico Manuel, seu irmão.

Nessa época Gavita e Cruz e Sousa já tinham o primeiro filho, que morreria ainda na infância. O poeta morreria dois anos depois da carta e Gavita dois anos mais tarde, deixando um filho de dois anos (nascido pouco após a morte do pai) que foi criado pela família Monteiro de Azevedo. A carta resposta do médico Manuel Monteiro de Azevedo se encontra arquivada entre a correspondência pessoal de Cruz e Sousa na Casa Rui Barbosa:



Imagem 15: Carta do médico Monteiro de Azevedo (27 de março de 1896).

CS cf 001

Relativo a Garita

FAZENDA DE ITAGUAHY - Itaguahy 27 de Março 1896.

Am. e Srs. Cms e Sora.

Recebi na dia 25 do corrente a carta que me dirigiu e não respondi logo, como devia, porque hoje me encontro melhor de uma tosse, que terminou pela formação de um abcesso, no conduto ear direito. M' que, as cozas chegarem ao ponto em q. está, tive que supprimir dois dentes e um murchado tal, q' não me deixou um momento de repouso.

Sinto profundamente achar-me ausente da Capital, porq. estou impossibilitado de prestar-lhe o pequeno serviço, que me pede, relativo ao tratamento da Garita. Entendo que, da leitura da sua carta, creio que a natureza da Garita é devida a anemia profunda, e não a que é quasi chronica n' ella.

É de suppor, que o trabalho e preocupação da maternidade, tenham occultado esse estado, n' um organismo já anteriormente enfraquecido, resultando d'ahi uma esplan. de fibrina no nervos, sob a forma de um estado maníaco, com integridade da intelligencia, mas apresentando um certo grau de incoherencia dos actos. - As tadio delirio do acto., sem hallucinaes auditivas ou visuaes.

N' esta condicao, que curam, é levantar o pro-

Imagem 16: Carta do médico Monteiro de Azevedo (27 de março de 1886).

cas do organismo, por meio de uma alimentação  
 reparadora, baseada em leite, ovo, carne, e um  
 vinho tinto puro tratado com arsénico, cuja receita  
 vai junto, e reprimir a excitação cerebral que  
 se produz na involução dos actos, por meio da  
 Bromydia - na dose de 3 colunas de chá por dia.  
 No estado de des-que se prepara ao cérebro toda a  
 excitação exterior, formando ao redor d'ella uma  
 atmosphera pluma tranquilla, evitando as excitações prin-  
 cipalmente de pessoas mais intimas, de modo  
 a não proporcionar ao seu crebro uma dieta  
 psychica, tão necessaria a intelligencia, como  
 a alimentar ao corpo.  
 É preciso evitar a insomnia, e para ella de ap-  
 sente, substituir os banhos frios, por banhos  
 mornos quoz prolongados (10 minutos) tomados á  
 noite e em seguida uma dose de Bromydia, com  
 um copo de leite.  
 Creio que com estes meios, em breve a ganta  
 estará satisfactoria, continuando porém sempre  
 a usar o vinho tinto, com arsénico.  
 Se quizer mais algum conselho, pode dirigir-se  
 correspondencia para aqui, até 11 de Abril, qm  
 depois seguir para Capital.  
 Faltado estar pelo estabelecimento da ganta, de  
 creio-me.  
 Am<sup>te</sup> e ob.<sup>te</sup>  
 D. Monteiro de Azevedo  
 Pai de criação de Garito

Fonte: Fundação Casa Rui Barbosa ([1896]).

Médico especializado em doenças nervosas, formado em 1867, foi colega do Dr. Barata Ribeiro e Dr. Gabizo, segundo consta de seu obituário, publicado no jornal *A Noticia*,

de 25 de março de 1901 (Hemeroteca BN). Esse obituário informa que o médico sofria de arteriosclerose e tentou a cura inclusive na Europa, não sendo bem sucedido:

Imagem 17: Notícia do falecimento de Monteiro de Azevedo.

**Cerveja Teutonia de Mendes; pedidos á rua dos Ourives n. 20.**

**Dr. Monteiro de Azevedo**

Falleceu hoje, ás 2 horas da manhã, na casa de sua residencia, á rua Had-dock Lobo n. 20, o Sr. Dr. Manuel Rodrigues Monteiro de Azevedo, victimado por uma arterio-schlerose.

Clinico de invejavel nomeada n'esta capital, o Dr. Monteiro de Azevedo formou-se em 1867, tendo por companheiros, entre outros que deviam honrar mais tarde a sciencia medica, os Srs. Drs. Barata Ribeiro e Gabizo.

Não ha muito, sentindo aggravarem-se os seus padecimentos, o Sr. Dr. Monteiro de Azevedo foi á Europa em busca de melhoras, voltando ultimamente sem nada ter obtido.

A pertinaz molestia que pouco a pouco lhe minava o organismo, fel-o hoje succumbir, apezar de todos os desvellos de sua familia e dos cuidados medicos empregados pelo seu medico assistente.

O Dr. Monteiro de Azevedo era natural de Itaguahy e filho do Sr. barão de Ivahy.

N'esta capital foi sempre notavel como clinico de molestias nervosas em que era especialista.

**LOUÇO?**

Hoje nouco depois de 1 hora da tarde

Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1901]).



### 1.2.2 Tio Jayme

Imagem 18: Jayme Arthur de Ivahy, tio paterno de Violeta. Fotografia do estúdio Carneiro & Tavares (a sociedade entre os fotógrafos Joaquim Carneiro e Tavares ocorreu entre os anos de 1876 e 1883<sup>5</sup>).

Imagem 19: Verso da fotografia anterior.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

“*Tio Jayme*” como estava resumidamente identificada por Violeta sua fotografia no álbum era o irmão mais novo de seu pai, Jayme Arthur do Ivahy. A inclusão de suas fotografias (foram duas) no álbum, assim como de outros tios, está possivelmente mais relacionada à intenção de Violeta de preservar uma história visual da família através do álbum, do que memórias de convivência. Jayme faleceu prematuramente em 1881, quando Violeta tinha apenas nove anos. Ele era engenheiro, assim como seu irmão mais velho, Henrique e faleceu em um acidente enquanto finalizava os trabalhos de construção do Ramal de Muriaé da Estrada de ferro Leopoldina, no município de Muriaé, em Minas Gerais, quando foi arrastado pela corrente do Rio Muriaé. A estação de ferro da localidade recebeu o nome de Ivahy, em sua homenagem, até o ramal ser desativado e a estação demolida em 1966.

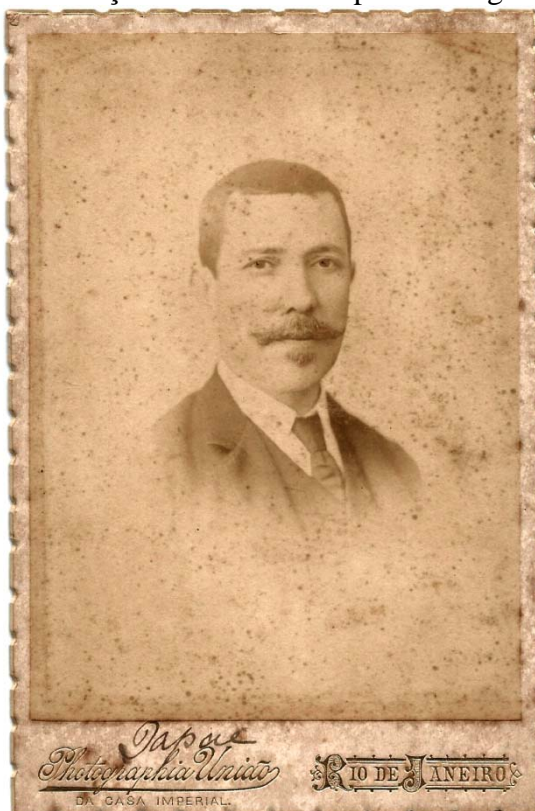
<sup>5</sup> Estimativas de datas de funcionamento dos estúdios fotográficos e sociedades entre os fotógrafos seguem o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (KOSSOY, 2002).



Seu pai, Antonio Rodrigues de Azevedo, o Barão do Ivahy, avô paterno de Violeta (Imagem 1), era um imigrante português da cidade de Vila Nova de Gaia, próximo ao Porto e chegou ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX (nasceu em 1807), se fixando na região sul fluminense, onde mais tarde se formou a cidade de Itaguaí. Boa parte dessa região formava a grande Fazenda Santa Cruz, que pertenceu inicialmente aos jesuítas e depois foi desapropriada pela Coroa.

O barão de Ivahy teve uma longa e controversa trajetória (com denúncias de fraudes e falências, entre outras rumorosas polêmicas) e começou como caixeiro (de seu futuro sogro), foi vereador, fazendeiro, comerciante, empresário, mas, aparentemente, tinha uma preocupação com a educação superior de seus filhos. Dos quatro filhos, dois se formaram engenheiros, um médico e o outro advogado e posteriormente juiz. Esse era Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo, o pai de Violeta, e é, de longe, a figura que mais aparece nas páginas de seus álbuns.

Imagem 20: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo, pai de Violeta. Na parte inferior da imagem, encontra-se a identificação manuscrita “Papae”. Fotografia de J. Gutierrez (1891).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Vimos que Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo, pai de Violeta, (uma das únicas fotografias em que aparece com o nome completo do retratado), é quem ocupa a primeira página do álbum (fotografia acima) e várias fotografias suas estão dispostas nas páginas que

se seguem. Aparentemente, era comum as moças iniciarem os álbuns com a fotografia do pai. A própria mãe de Violeta tem apenas três fotografias no álbum, bem menos do que seu pai. Assim como a própria Violeta aparece muito pouco, apenas uma vez, quando adulta, além de algumas fotos quando criança. Não é possível precisar o número exato, pois apenas uma tem a identificação no verso. Outras fotografias colocadas próximas no álbum poderiam ser também de Violeta quando criança, mas não é possível afirmar com certeza, pois nenhuma identificação é oferecida.

Imagem 21: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo. Fotografia de Stahl e Wahnschaffe.



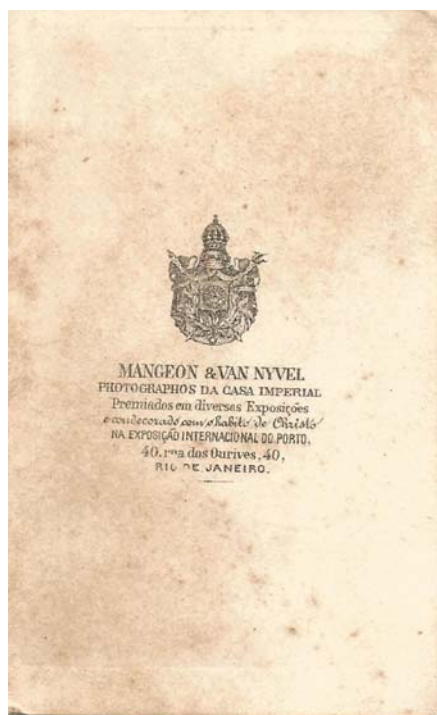
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A fotografia acima (Imagem 21), de Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo ainda jovem, mostra a ambientação e objetos que compõem o cenário de um dos mais sofisticados estúdios de fotografia da época. O fotógrafo Augusto Stahl veio da Alemanha em 1853, estabelecendo-se como fotógrafo inicialmente em Recife e depois no Rio de Janeiro. O pintor Germano Wahnschaffe chegou da Alemanha em 1858 para se juntar a ele e era responsável pela pintura das fotografias do estúdio. A dupla se anunciava como uma das primeiras a produzir os retratos em formato de carte-de-visite no Brasil. Além de retratistas da família imperial, Stahl se tornou famoso por suas paisagens e vistas panorâmicas. Era considerado um dos mais afamados fotógrafos da época no Brasil, por sua capacidade técnica e artística (KOSSOY, 2002, p. 300-302; 326).

O pai de Violeta se deixou retratar então, ao longo de distintas fases de sua vida, por variados fotógrafos. Pode-se depreender desse fato que o ato de se deixar fotografar foi incorporado ao gosto do advogado e, posteriormente, juiz. É rara a presença da mãe de Violeta nas fotografias do álbum. Mais tarde, o mesmo vai ocorrer em relação à Violeta depois de seu casamento. Seu marido, o engenheiro naval Octávio Tavares Jardim, aparece muitas vezes em seu segundo álbum e também em fotos avulsas, enquanto as fotos de Violeta adulta no mesmo período são também bastante raras.

Imagem 22: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.

Imagem 23: Verso da fotografia anterior, que mostra as qualificações dos fotógrafos associados Guilherme Mangeon e Van Nyvel (entre 1869 e 1870).



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Imagem 24: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo.

Imagem 25: Verso da fotografia anterior, com medalhas do fotógrafo Pedro da Silveira. Ele trabalhou no endereço que consta no cartão entre os anos de 1870 e 1889.



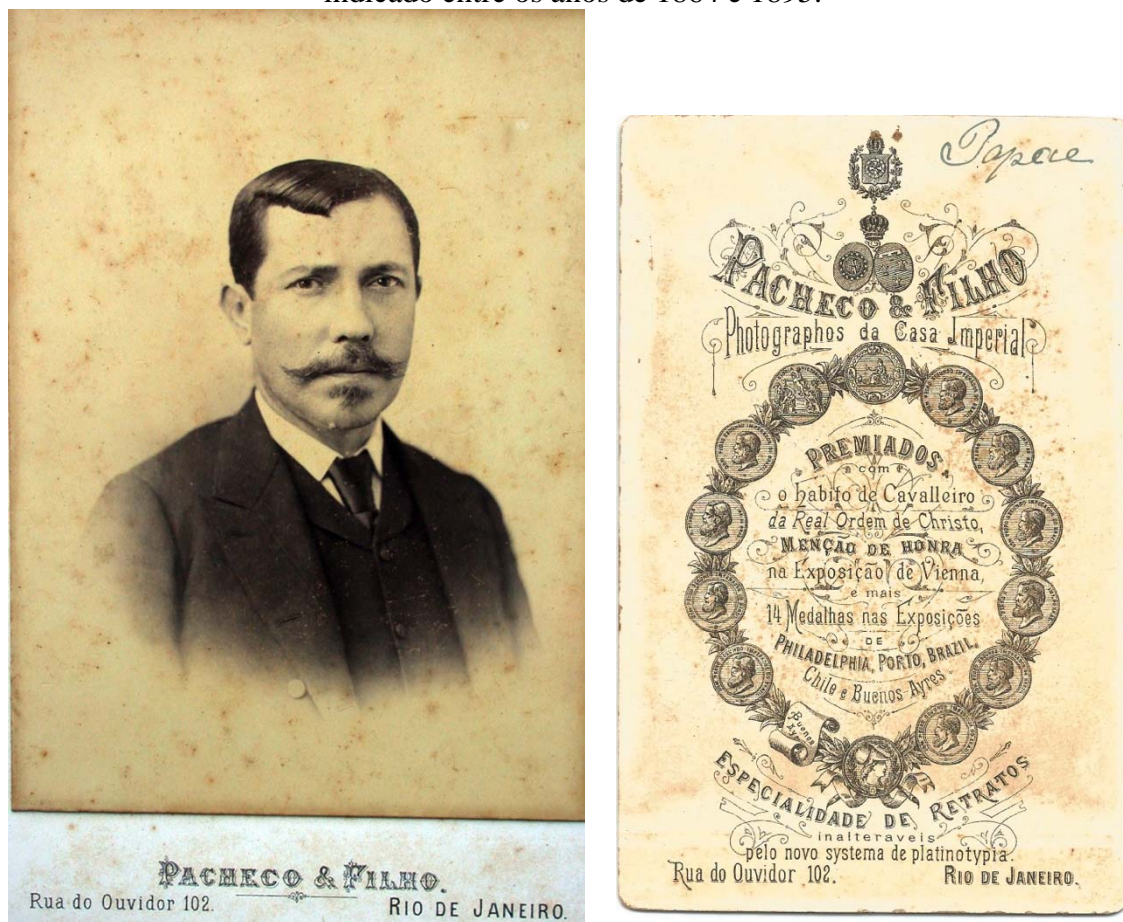
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A fotografia acima, com a dedicatória no verso: "Ao Illmo Snr. Dr. Constantino José Gonçalves, Nichtheroy, 26, 9, 82" nos fala do hábito de oferecer um retrato para pessoas de sua relações, mesmo não se tratando de familiares ou pessoa próxima, como indica os pronomes de tratamento utilizados na dedicatória. Neste caso não se tratava do formato carte-de-visite, pois a fotografia em questão apresenta o formato maior, de 11x16 centímetros, incluindo o cartão do estúdio fotográfico.

Em outro álbum de Violeta podemos encontrar a mesma fotografia no formato menor de carte-de-visite (6x9 centímetros), indicando que possivelmente outras cópias da mesma imagem foram produzidas para distribuição entre outros membros de sua rede de sociabilidades. Neste exemplo, podemos também constatar o hábito de resgatar fotografias dedicadas a parentes e amigos quando da montagem do álbum. Várias outras fotografias que fazem parte desta coleção haviam sido originalmente ofertadas a familiares e outros.

Imagem 26: Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo, pai de Violeta.

Imagem 27: Verso da fotografia anterior. Na parte superior da imagem encontra-se a identificação manuscrita “Papae”. Na imagem veem-se premiações, medalhas e menções de honra do estúdio no Brasil e exterior, um dos mais afamados fotógrafos do Rio de Janeiro no período. Fotografia de Pacheco (J. Insley Pacheco) & Filho. O estúdio funcionou no endereço indicado entre os anos de 1864 e 1895.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Pelo que pudemos recuperar da trajetória profissional do pai de Violeta, através de pesquisa em periódicas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, sua carreira, como juiz e delegado, incluiu constantes mudanças de cidade entre o interior de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, até se fixar definitivamente na Corte.

Ressaltamos o fato de que, apesar da inclinação e atuação política conservadora do pai, o barão do Ivaíhy, o Dr. Antonio Monteiro de Azevedo foi reconhecido como abolicionista militante, tendo inclusive atuado como advogado junto a escravos que sofriam maus tratos junto a seus senhores, como consta em seu obituário, que publicamos logo a seguir.

Na *Revista Illustrada*, n. 616, de março de 1891, a capa e o obituário Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo, na página 2, nos oferecem indícios de sua atuação social,

para além da esfera profissional, como magistrado. Ambos destacam sua dedicação à causa abolicionista.

Imagem 28: Capa da notícia do falecimento de Monteiro de Azevedo.

ANNO 16 CAPITAL FEDERAL, 1891. N° 618

# REVISTA ILUSTRADA

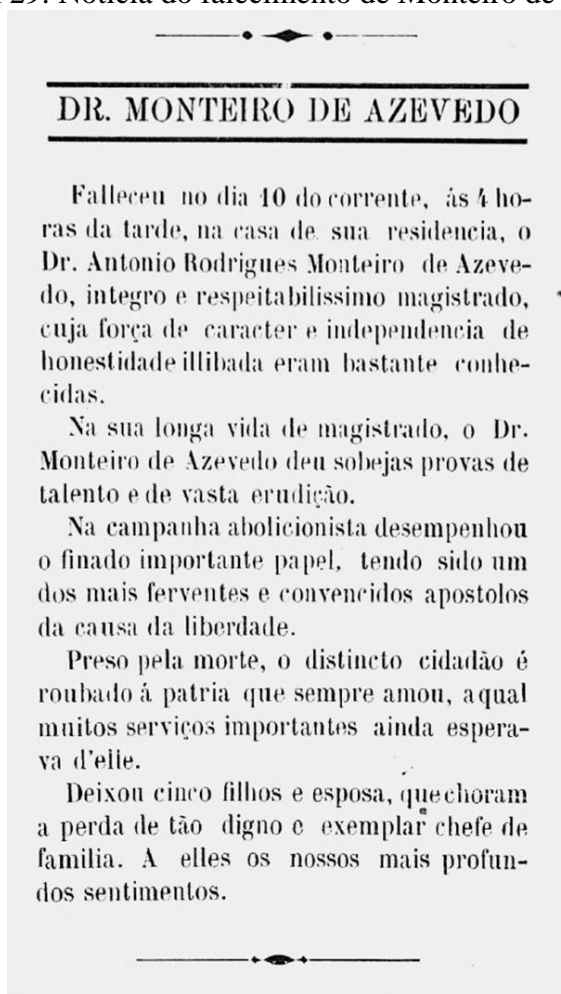
CAPITAL.		PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI. A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas À RUA DE GONCALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.	ESTADOS	
ANNO	18:000		ANNO	20:000
SEMESTRE	9:000		SEMESTRE	11:000
TRIMESTRE	5:000		AVULSO	1:000



*Dr. Antonio R. Monteiro de Azevedo.*  
*Integro magistrado e um dos mais ardentes apóstolos da redenção dos escravos,*  
*fallecido a 10 do corrente.*

Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1891]).

Imagem 29: Notícia do falecimento de Monteiro de Azevedo.



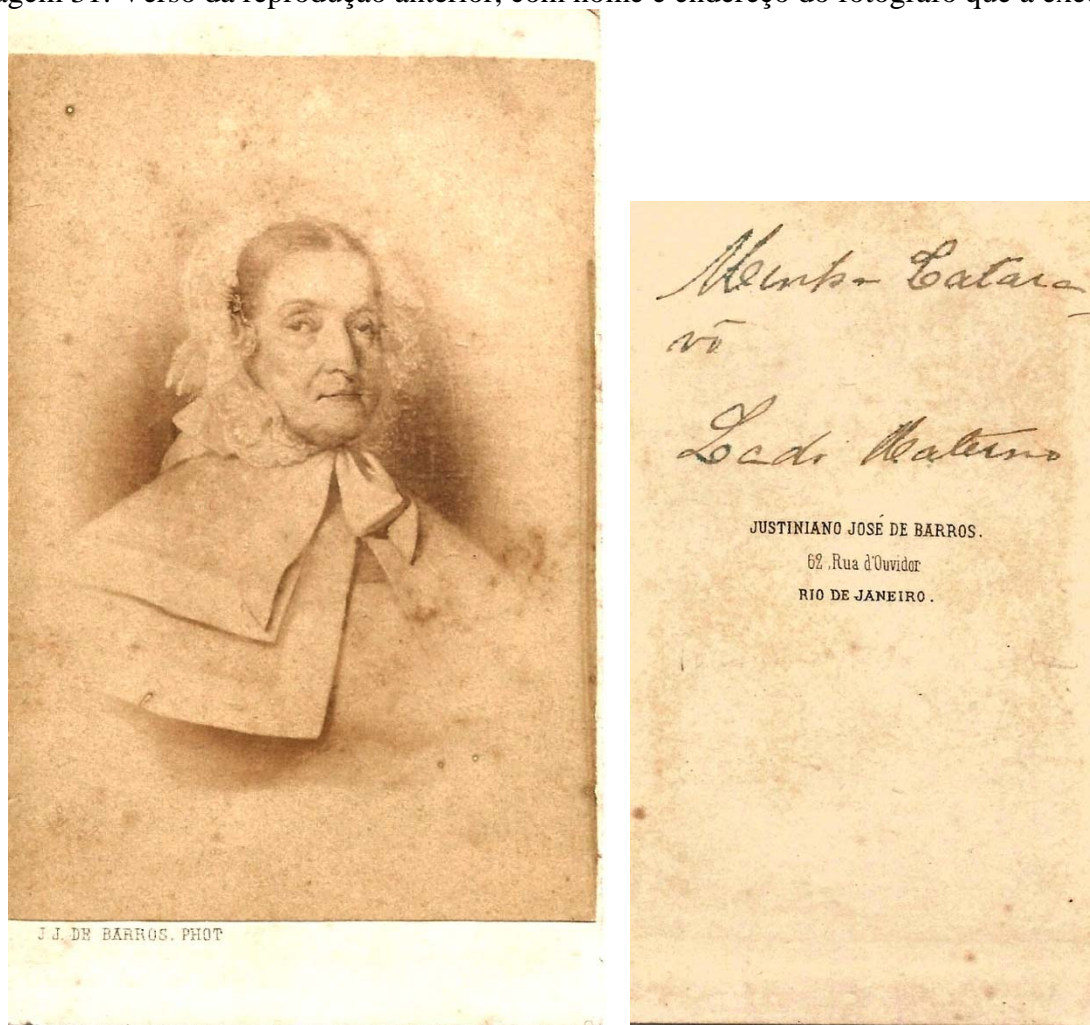
Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1891]).

Violeta também inclui em seu primeiro álbum duas reproduções de pinturas de seus tataravós maternos. As duas imagens estão posicionadas diagonalmente, com o homem na abertura superior, logo em seguida das fotografias de seus avôs paternos, o barão e baronesa de Ivahy. Também como as fotografias dos avôs paternos, essas reproduções não identificam o nome dos retratados, apenas as relações de parentesco com Violeta. Os dois retratos são de meio corpo, sem objetos ao fundo e o único elemento que nos fornece alguma informação é uma pequena condecoração em forma de cruz, na lapela esquerda do retrato de seu tataravô. Sua tataravó se apresenta com uma touca amarrada com laço e várias golas sobrepostas. As únicas imagens dos tataravós de Violeta são originárias de um período em que as imagens fotográficas ainda não existiam, restando então a execução do retrato pintado, privilégio restrito a uma elite que poderia se dar ao luxo de posar e pagar os serviços de um artista.



Imagem 30: Tataravó materna de Violeta. Reprodução de pintura.

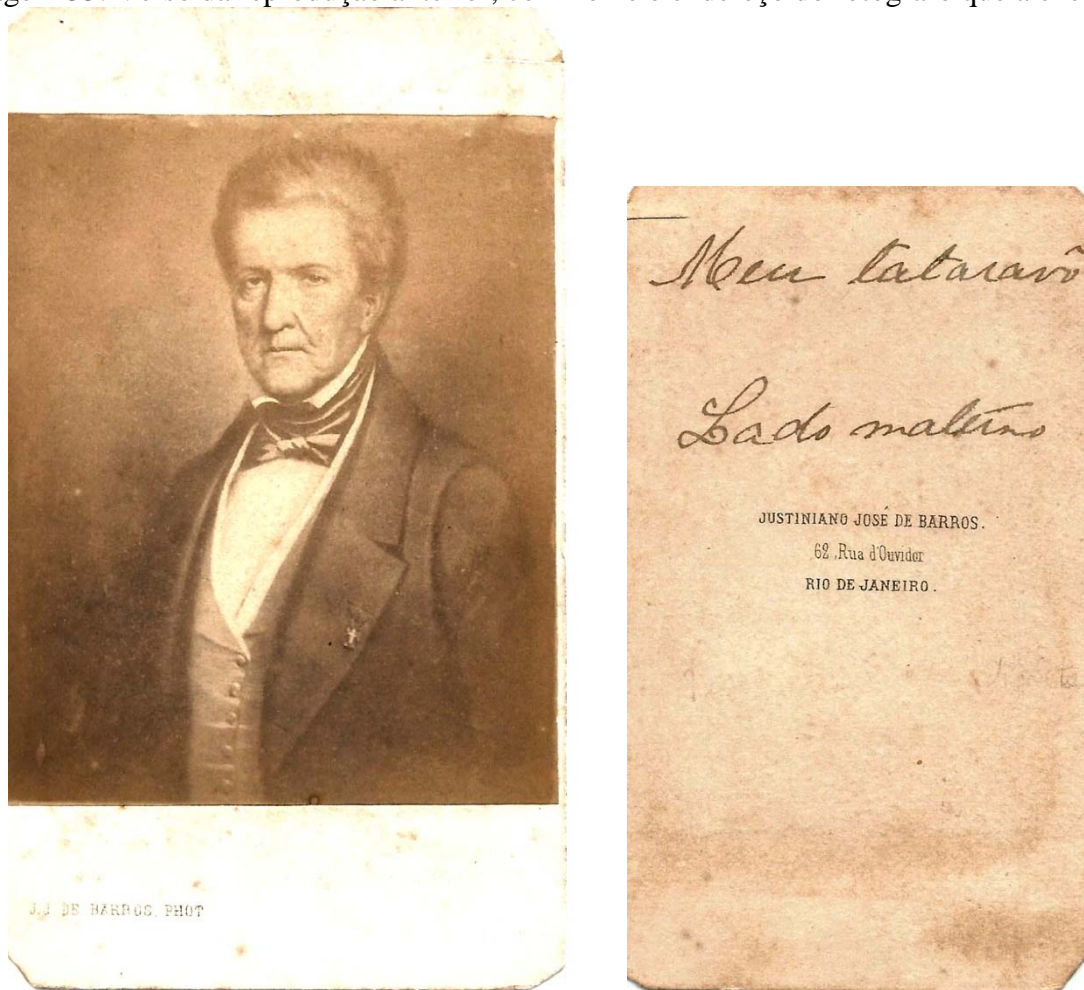
Imagem 31: Verso da reprodução anterior, com nome e endereço do fotógrafo que a executou.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Imagem 32: Tataravô materno de Violeta. Reprodução de pintura.  
 Imagem 33: Verso da reprodução anterior, com nome e endereço do fotógrafo que a executou.



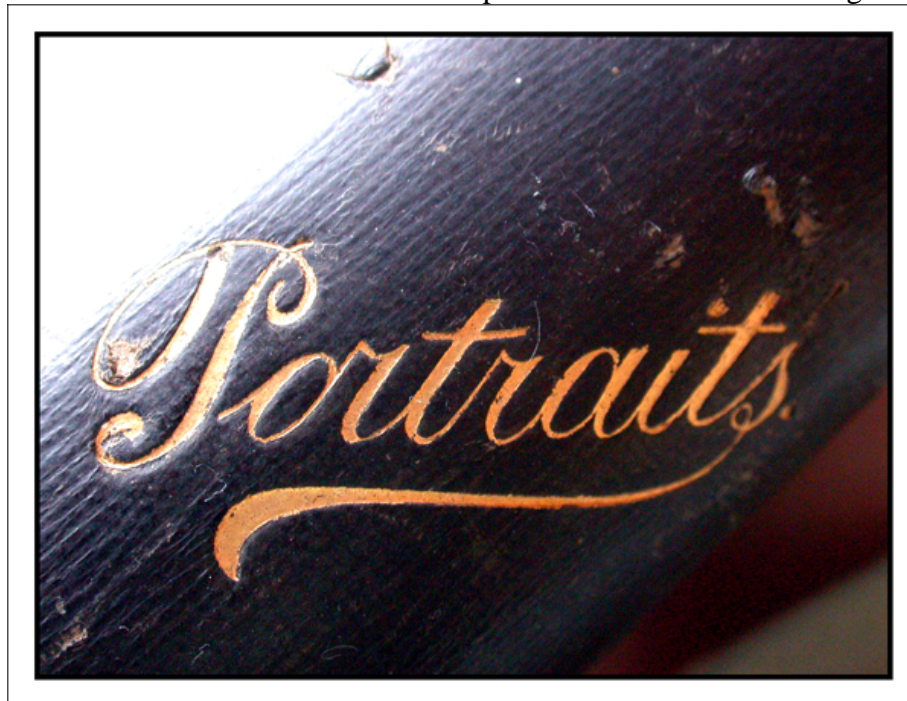
Fonte: Acervo pessoal da autora.

O retrato pintado de família é considerado por Leite (2001), o precursor das fotografias que vemos nos álbuns de retratos que surgiram no século XIX. A família sendo apresentada como um grupo interligado. Esse seria o modelo formal de retrato, que no século XX foi aos poucos sendo substituído pelos instantâneos. Essa fotografia formal nos permitiria que se compreendesse fotografias de estranhos, na medida em que os retratos de família seriam tirados e armazenados de modo similar, apesar da etiqueta e as marcas de distinção social, aparentes em um período específico, posteriormente se diluírem e se tornarem menos visíveis (LEITE, 2001, p. 94-95).

Mesmo assim, pudemos constatar que Violeta Jardim, com o propósito de construir uma narrativa visual de sua família de origem, chegando a incluir bisavós e tataravós nesse primeiro álbum, seus dados biográficos não foram, porém, incluídos, nem seus nomes, em boa

parte das imagens. Podemos deduzir que os álbuns seriam mostrados aos parentes e amigos pela própria Violeta ou por outros familiares.

Imagem 34: Caixa de couro de Violeta Jardim para armazenamento de fotografias avulsas.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ela organizou no total cinco álbuns de fotografias aos quais tivemos acesso, sendo os três últimos organizados juntamente com ou por sua filha Yone Jardim, constando desses as fotografias de Yone na juventude e vida adulta e os filhos de Yone, seus netos. Violeta preservou também, em pequenos envelopes, cachos do cabelo de seu marido, Octávio e, no intervalo de meses sucessivos, de sua filha, Yone.

É preciso ressaltar, contudo, a passagem de tempo entre esses vários acontecimentos relacionados à produção dos álbuns. Essa temporalidade se estende desde meados dos anos 1850, data das fotografias mais antigas, anteriores, portanto, ao nascimento de Violeta (1872) mas que foram mais tarde por ela recolhidas para a montagem dos álbuns, até a década de 1890, com o nascimento de sua filha Yone, que teve as fotografias e cachos de cabelos acrescentados aos álbuns.

Ela também organizou um álbum de cerca de 290 cartões postais e guardava fotografias avulsas em uma caixa de couro com a inscrição: “*Portraits*”.

O álbum de postais foi objeto de dissertação de mestrado defendida por Camila Nascimento Azevedo em 2016, *Representações de papel: uma coleção de postais e seus significados (1900-1939)*, no PPGH da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Tentamos articular nesse trabalho essas distintas temporalidades, analisando a cena cultural do Rio de Janeiro nos anos 1850 a 1870, quando a maioria das fotografias dos antecedentes de Violeta foram feitas nos estúdios e as possíveis influências que nortearam essas representações. Vemos então que o processo de elaboração desses objetos de memória familiar atravessou toda a segunda metade do século.

Mesmo que a memória das intervenções de outros familiares em relação ao armazenamento dessas fotografias anteriores tenham se perdido, é importante ter em mente ter sido esses álbuns uma construção de memória familiar cuja autoria se estendeu por pelo menos duas gerações. Penso que essa organização de álbuns de retratos, que começava a se expandir junto com a popularização das carte-de-visite e conseqüente barateamento do custo das fotografias, atenderia a um processo de construção de uma imagem a ser perpetuada uma parcela da sociedade carioca. Esta começa a adquirir outras necessidades de consumo, de bens culturais e materiais, a partir de meados do século XIX, como veremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO II - RIO DE JANEIRO, MEADOS DO SÉCULO XIX: O COTIDIANO DA CIDADE, O CONSUMO E SEUS HABITANTES

O processo de popularização da fotografia nos estúdios cariocas e do consumo de artefatos para sua armazenagem, como os álbuns e caixinhas especiais, se articulava com uma relativa ebulição cultural na cena urbana da Corte. A movimentação da cena teatral na cidade, com reforma e construção de casas de espetáculo, algumas subvencionadas pelo Estado, foi uma dessas manifestações culturais, que abordaremos ainda nesse capítulo.

Conforme Silvia Cristina Martins de Souza e Silva (2000, p. 36),

Desde que em 1801 foram concedidas as primeiras subvenções a um empresário teatral no Rio de Janeiro, o requisito exigido para que se usufrísse de tal privilégio era uma ligação íntima com os representantes do poder. De 1824 até o final do império, tal prática tornou-se uma espécie de norma que se associava a concessão de subvenções a uma política de boas relações entre os empresários e os deputados e senadores, os responsáveis pela sua aprovação a partir e então.

A segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro foi objeto de ampla historiografia, e nela podemos dialogar com algumas reflexões sobre a imagem que os habitantes da corte procuravam para si. Uma discussão da “autoimagem senhorial” foi apresentada, entre outros, por Sidney Chalhoub (2007) na análise da literatura de Machado de Assis em *Machado de Assis Historiador*. Para ele, Machado é alguém que “escreveu e reescreveu a história do Brasil no século XIX [...] e comentou intensamente as transformações sociais e políticas de seu tempo” (CHALHOUB, 2007, p. 17-18). Do modo em que Chalhoub apresenta o romance *Helena*, a história social e política do período se colocam no centro da trama.

Considerando que o romance foi escrito no ano de 1876 e a história se passa na década de 1850, é interessante refletirmos sobre as tensões que ocorrem nesse intervalo de pouco mais de vinte anos, para chegarmos às transformações culturais e sociais e o impacto dessas transformações no modo em que as classes senhoriais desejavam ser vistas e retratadas. Sua interpretação da sociedade brasileira no período em que se passa a narrativa de *Helena* se articula com a vigência do projeto político do “tempo Saquarema” (MATTOS, 1987)<sup>6</sup> e a política de domínio da vontade senhorial com suas relações sociais desiguais. O tempo da historicidade do escritor Machado de Assis, todavia, em meados da década de 1870, contempla, porém, um momento em que transformações sociais e discussões abolicionistas colocam em cheque as estruturas tradicionais de dominação.

---

<sup>6</sup> Nesta obra, Mattos analisa o movimento de construção de um Estado Imperial, a constituição da classe senhorial e a relação entre os dois processos.

Assim sendo, tentamos compreender até que ponto a autoimagem das camadas médias endinheiradas daquela sociedade teria sido direcionada, em um movimento de construção de uma autoimagem reconfigurada. O consumo de bens culturais por parte dessa camada da sociedade como, por exemplo, a ida ao teatro e, em última instância, o interesse pelos estúdios de fotografia e a organização de álbuns de retrato familiares, poderia servir ao propósito de serem reconhecidas e valorizadas nessa nova configuração social que se delineava nas décadas que se seguiram aos meados do século XIX.

Não pretendemos, contudo, dar conta aqui de um quadro complexo de tensões sociais que ocorriam na sociedade carioca. Nosso propósito é pensar se esse movimento de deixar uma representação familiar, nos álbuns e outros artefatos, para a conservação e exibição das fotografias, se articulava com essa reconfiguração de papéis e atores, na tentativa de compreender motivações possíveis por trás do ato de se fazer fotografar. Nessa linha de investigação, é possível que as fotografias de família atestassem um prestígio social, fosse ele real ou almejado.

Granjeiro (2000), na sua pesquisa sobre os retratos produzidos no estúdio de Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo carioca que abriu seu estúdio na cidade São Paulo em 1862, faz muitas reflexões sobre as motivações que levariam ao ato da autorrepresentação através da fotografia naquele período. É importante não perdermos de vista suas considerações sobre a clientela diversificada de Militão. Granjeiro chama a atenção, com frequência, para a clientela abrangente, pertencente a variados estratos sociais, que frequentava o estúdio em busca das *cartes-de-visite*, produzidas às dúzias.

Gostaríamos de ressaltar essa diversidade, especialmente a partir dos anos 1860, para não cairmos em afirmações simplistas de que os clientes dos estúdios fotográficos seriam, necessariamente, pertencentes à elite. Esses poderiam ser a maioria dos clientes, mas, certamente, não era a sua totalidade.

Mandar pintar retrato era uma homenagem que ocorria com frequência. Eram retratos de professores, artistas, políticos, homens públicos, que ficavam expostos na maioria das vezes em locais de destaque na comunidade que os mandava produzir. Por estas manifestações coletivas, pode-se julgar que o desejo de possuir um retrato deve ter sido grande. Afinal, ele atribuía uma honra que era reafirmada a cada instante em que o quadro era observado.

As pessoas “comuns”, entretanto, tiveram que esperar até o surgimento da fotografia para realizar esse desejo. Mas a procura por um retrato não se justifica apenas pela cobiça de uma distinção pendurada na parede. [...]

A fotografia veio ocupar esse espaço de materialidade- não só física, mas também espiritual- do indivíduo diante da morte: o objeto sobrevive para além da presença carnal. Não é então somente uma questão de se expor à câmara e à sociedade, mas há um rito pessoal pela perenidade, um culto pela eternidade que a fotografia redimensiona e torna mais acessível. Afinal, como explicar que gente pobre, no

século XIX, se dispusesse a gastar o preço de duas camisas para adquirir um retrato, se não pelo fato de, além de distinção social e honra, garantir a perpetuação da própria imagem e, ainda, ver-se eternizado num “quadradinho” de papel?” (GRANJEIRO, 2000, p. 40-41).

Nesse próximo capítulo, pretendemos fazer uma relação entre o consumo cultural, em particular dessa parcela mais endinheirada da sociedade carioca, seus hábitos de lazer e normas de comportamento, com a configuração de uma autoimagem que se materializava nos álbuns de fotografias, usando particularmente os álbuns de Violeta Jardim como referência. Contudo, não pretendemos relevar o fato de que o ato de se fazer retratar nos estúdios de fotografia não era exclusividade das elites econômicas. E, acima de tudo, não levar em conta apenas o conteúdo das imagens, mas o contexto em que elas foram produzidas.

## 2.1 Modas, gostos e consumo da classe média endinheirada. O Rio de Janeiro urbano em meados do século XIX

Para refletirmos sobre a representação das famílias nos álbuns de retrato do século XIX, o simbolismo da indumentária e seus sinais de prestígio e distinção, quase sempre ostentados por aqueles que buscavam relevância e respeitabilidade social, devem ser observados.

A apropriação do modo de vestir da “burguesia européia” por uma parcela da elite urbana carioca também se estendia aos hábitos de socialização e até aos gestos e maneirismos. É certo que essa “moda européia” a ser copiada dizia respeito à moda européia burguesa, valorizada pelas revistas de moda que circulavam no Rio de Janeiro e pelos modelos prontos disponíveis no comércio. Sobre isso, falaremos mais detalhadamente ainda nesse capítulo. A construção da própria imagem passava pelo vestir o *apropriado*, para criar uma aparência de distinção.

[...] uma época em que um homem não saía à rua sem chapéu, paletó, gravatas, suspensórios e ligas para as meias de cano alto, e, de tardinha, se demorava com os amigos à porta dos cafés ou no recesso das livrarias; em que as senhoras iam às compras também de chapéu (um chapéu com flores, cachos de uvas ou passarinhos artificiais ou empalhados) e de luvas e sombrinha; em que os casais e os grupos de rapazes se sentavam às mesas que prolongavam nas calçadas o espaço dos bares e das confeitarias (COSTA E SILVA apud STROZDA, 2010, p. 32).

No início do século XIX, boa parte dos tecidos importados para o mercado carioca era proveniente da Índia, em particular das colônias portuguesas de Goa, Diu e Damão e, a partir da abertura dos portos no Brasil, os navios com os tecidos indianos vinham diretamente de Goa (especialmente) para o mercado brasileiro, sem parar em Portugal. Esses dados nos

apresenta a historiadora Joana Montaleone, em tabelas compiladas para a sua tese de Doutorado na USP (2013), *O circuito das roupas. A Corte, o consumo e a moda. (Rio de Janeiro, 1840-1889)*. Da Índia vinham peças caras e coloridas, algumas de seda, e outras mais baratas, de algodão, muitas vezes destinadas a compradores de menor poder aquisitivo e à confecção de vestimentas de escravos. Gradualmente, a maquinaria desenvolvida na Inglaterra foi sufocando a produção artesanal nas colônias portuguesas da Índia, transformando o concorrente comercial em produtor da matéria prima, o algodão fiado (MONTELEONE, 2013).

A partir da Guerra de Secessão em 1861 aumentou, no mercado brasileiro, a oferta de tecidos vindos da Inglaterra, em parte pela então retração do consumo no mercado norte-americano. Uma consequência visível da diminuição da oferta dos tecidos indianos no mercado foi que os padrões coloridos e estampados foram substituídos pela sobriedade dos tecidos ingleses, onde predominavam os pretos, cinzas e azuis. Nesse momento, o estilo de vestir no Rio de Janeiro foi determinado por questões econômicas. Ao longo da segunda metade do século, com o desenvolvimento dos pigmentos sintéticos, cores e estampas voltaram a ter destaque no vestuário feminino.

Dessa forma, os resultados da Revolução Industrial inglesa cedo se fizeram notar no Brasil, pois toda essa produção precisava de consumidores. O Brasil foi um dos lugares para onde se escoou parte da produção têxtil européia. Essa quantidade de tecidos que passou a entrar pelo porto do Rio modificou o cotidiano das brasileiras. As moças e senhoras daqui, acostumadas com os estampados vestidos indianos, tiveram de se adaptar aos novos tempos, comprando tecidos ingleses em mercados e lojas locais (MONTALEONE, 2013, p. 30).

Publicado no *Almanak Laemmert* do ano de 1862, o anúncio dos itens de vestuário para homens e meninos, do comerciante Alexandre de Almeida, nos fornece informações sobre a variedade de peças e acessórios que compunham o guarda roupa masculino. O comerciante informa que peças estão sendo escolhidas e mandadas confeccionar em Paris. Nota-se a preocupação em apresentar diferentes modelos de chapéus e também a diversidade de roupas pesadas de inverno, como capas e sobretudos pesados, de lã e de comprimento que eventualmente chegava até os pés.

Imagem 35: Anúncio das roupas vendidas na loja de Alexandre de Almeida.

40

NOTABILIDADES.

**36 Rua de S. José 36**

**ALEXANDRE DE ALMEIDA**

EX-SOCIO E SUCCESSOR

DE

**FREIRE & CIA**

Tem a satisfação de anunciar a seus numerosos amigos e freguezes que, achando-se em Paris um agente de sua casa, afim de escolher e mandar confeccionar nas principaes fabricas os artigos relativos ao seu estabelecimento, os quaes são remettidos por todos os paquetes, acha-se por isso com o maior e mais lindo sortimento de roupas de primeira moda, não só para homem como para meninos de 1 a 16 annos, habilitado para poder afiançar não só a boa qualidade e bem acabado de tudo, como tambem a modicidade de preços das vendas por atacado e avarejo, a saber:

- Casacas**, sobrecasacas de panno preto fino, todas forradas de reda.
- Paletós** e fraques de panno preto e de casimira de côr.
- Vestuarios** completos de casimira de côres escuras e claras.
- Paletós** e fraques para meninos, de royal e de cordão para o calor.
- Paletós** de gorgorão de seda preta e de seda da India.
- Paletós** de alpaca preta e de côres de diversos feitios.
- Paletós** de brim branco e escuro e de metins para o calor.
- Sobretudos** de panno castor de duas vistas e de panno piloto acolchoado.
- Mac-Ferland**, coacheman e pellisses para inverno, fazenda moderna.
- Ponches** e sobretudos de borracha, ficando a mesma entre os dous tecidos afim de não collar.
- Capas** de panno piloto, todas forradas de lã, compridas até aos pés.
- Calças** de casimira preta e de côr, e de casimira dobrada para o inverno.
- Calças** de merinó preto de cordão e de brim branco, escuro e trançado.
- Calças** de brim liso escuro e de côres de diversos padrões.
- Colletes** de setim á royal de seda preta e de merinó francez.
- Colletes** de casimira preta fina e de côres escuras e claras.
- Colletes** de fustão branco e de brins de côres.
- Ceroulas** de linho francezas e de algodão trançado muito bom.
- Ceroulas** de meia de algodão e de lã.
- Camisas** de flanela e de meia de algodão, inglezas.
- Camisas** de morim com peitos de linho, de diversos feitios.
- Camisas** com peitos de linho, atravessados, e bordados para casamento.
- Camisas** de chita, ditas com peitos de fustão. Todas estas camisas são com collarinhos e punhos de diversos feitios.



Imagem 36: Anúncio das roupas vendidas na loja de Alexandre de Almeida.

**FAZENDAS E ROUPA FEITA.**

41

**Chapéos** de castor branco, preto e de pelo de seda de primeira qualidade.  
**Chapéos** de pelo de lebre, feitiço Cavour, Purista, Lamartine e Garibaldi.  
**Chapéos** de palha de diversos feitios e qualidades.  
**Chapéos** de chuva ingleses, de diversas qualidades e tamanhos.  
**Chambres** de fustão de lã bordados e de casimira.  
**Collarinhos** de linho, modernos, de todos os feitios e tamanhos.  
**Gravatas** de setim preto, gorgorão, e de côres, de diversos feitios.  
**Gravatas** de cassa branca bordadas para casamento.  
**Boneés** de panno, ditos de viagem para inverno, feitios diversos.  
**Gorras** de velludo bordado e liso, e crochet.  
**Lenços** de seda, de cambraia de linho brancos e estampados, tudo de primeira qualidade.  
**Bengalas** de madeira com cabos lavrados de diversas qualidades.  
**Fumos** elasticos de todas as alturas e qualidades.  
**Luvras** de pellica de Jouvin & C., de seda, de lã e de algodão de diversas côres e qualidades.  
**Meias** de algodão branco e crú e de lã, tanto francezas como inglesas.  
**Malas** e saccoes de viagem.

**PARA MENINOS.**

**Um** completo sortimento de sobretudos, paletós, pellisses e coacheman.  
**Paletós** de panno piloto de duas vistas para 10 a 18 annos.  
**Paletós** de panno preto, de casimira de côres escuras e claras.  
**Casacas** e sobrecasacas de panno preto fino para 10 a 18 annos.  
**Paletós** de brim de linho branco e escuro e de metins de côres e riscados.  
**Paletós** de alpaca preta fina para 10 a 16 annos.  
**Calças** de casimira preta e de côres, ditas encorpadas para inverno.  
**Calças** de brim de linho branco, escuro e de riscadinhos de côres.  
**Calças** de merinó preto fino e de ganga escura.  
**Cerovias** de linho, de algodão transado e para banho.  
**Camisas** de morim de peito de linho e de chita, de 6 a 18 annos, com diferentes punhos e collarinhos modernos.  
**Camisas** de cambraeta com renda e peitos bordados, para 1 a 7 annos.  
**Camisas** de meia de algodão, suspensorios de dito e ditos elasticos finos.  
**Meias** de algodão branco crú e riscado para 1 a 18 annos.  
**Jaquetas** de panno preto feitiço á inglesa e de merinó.  
**Jaquetas** de panno preto bordadas e enfeitadas de velludo e de merinó.  
**Jaquetas** de fustão de côres, enfeitadas com collete de fustão.  
**Jaquetas** de brim de linho escuro, ditas de brims de côres, feitiço á inglesa.  
**Vestuarios** á marinheira, de seda, popelina, fustão branco e de côres.  
**Vestuarios** á marinheira de merinó preto e de côres, e ditos de lã de xadrez.  
**Blusas** de seda, popelina, ganga, merinó de côres e brim e fustão de côres.  
**Bonet** de velludo, panno, palha e de diversos feitios modernos.  
**Chapéos** de pellicia preta, ditos de lebre e de palha, de feitios modernos.  
**Bengalinhas** de gosto e chapéos de chuva para 10 a 16 annos.  
**Colletes** de casimira preta, ditos de merinó, ditos de seda e ditos de fustão.  
**Lindo** sortimento de gravatinhas para 6 a 16 annos.

Tambem se vende as fazendas acima uencionadas por atacado e a varejo, porque são recebidas de primeira mão.

Fonte: Center for Research Libraries ([1862]).

Desde as primeiras décadas do século XIX, modistas francesas se mudaram para o Rio de Janeiro, mais precisamente para a região da Rua do Ouvidor, e logo conseguiram ter uma

clientela fiel, como narra Joaquim Manuel de Macedo (MACEDO, 2005) em *Memórias da Rua do Ouvidor*, série de crônicas publicadas em 1878:

Rompera, enfim, a época da real e crescente celebridade Rua do Ouvidor pela dominação da moda de Paris, essa rainha despótica que governa e floresce decretando, modificando, reformando e mudando suas leis em cada estação do ano, e sublimando seu governo pelo encanto da novidade, pela graça do capricho, pelas surpresas da inconstância, pelo delírio da extravagância, e até pelo absurdo, quando traz para o rígido verão do nosso Brasil as modas do *inverno* de Paris. [...]

A loja francesa de modista, de florista, de cabeleireiro e perfumarias, de charutos (o cigarro era então banido como ínfimo plebeu) tinha, como ainda hoje se observa, uma única porta livre para entrada das freguesas e fregueses, e outra porta ou duas cerradas de alto a baixo por grosso, mas transparente, anteparo de vidro, e atrás desse anteparo, a loja expunha ao público os seus encantadores tesouros.

Tais eram, como continuam a ser, as então chamadas vidraças da Rua do Ouvidor.

Era e ainda é preciso ter muito cuidado com elas.

Explorando o concurso favorável do vidro, a variedade e a combinação das cores, e os efeitos da luz, os artistas *sui generis* arranjadores dos objetos expostos nas vidraças os dispõem e apresentam com habilidade magistral, de modo a produzir ilusões de ótica perigosas para a bolsa do respeitável, que, prevenido pelo que enlevara os olhos, muitas vezes compra gato por lebre. [...]

As senhoras fluminenses entusiasmaram-se pela rua do Ouvidor, e foram intransigentes na exclusiva adoção da tesoura francesa. Nenhuma desde 1822 se prestou mais ir a saraus, a casamentos, a batizados, a festas e reuniões sem levar vestido cortado e feito por modista francesa da rua do Ouvidor.

Houve revolução econômica: os pais e maridos viram subir a cinquenta por cento mais a verba das despesas com os vestidos e os enfeites das filhas e das esposas.

A rainha moda de Paris firmou seu trono na rua do Ouvidor (MACEDO, 2005, p. 75-76).

O texto de Macedo mostra também a preocupação com o custo financeiro dos novos objetos de consumo, tão tentadoramente expostos nas vitrines cuidadosamente arranjadas. Essas vitrines eram uma novidade para o comércio local. Aparentemente, a disponibilidade de *caixa* não seria tão ilimitada, mesmo para aquele grupo social mais “endinheirado”.

O modismo das roupas francesas, que começou por volta da década de 1820, perdurou durante a segunda metade do século XIX, como observamos em várias manifestações nas revistas, crônicas literárias e espetáculos teatrais abordados ao longo desse capítulo. Observamos também a mediação entre as influências francesas, trazidas pelas modistas, revistas e os espetáculos teatrais entre outras influências culturais e as aspirações de respeitabilidade social e reconhecimento por parte do grupo social que representava sua trajetória nos álbuns de retrato.

Em fotografia pertencente a um dos álbuns de Violeta Jardim, vemos sua filha, Yone, em fotografia que mostra como perduraram as influências européias no vestir das camadas cariocas mais endinheiradas. Yone veste um conjunto de estilo marinheiro, de tecido bem encorpado e mangas compridas, com botinas abotoadas até a canela e um curioso chapéu com

uma pena atravessada na frente. A aparência geral do traje sugere uma roupa bastante apropriada ao clima temperado.

Imagem 37: Yone Jardim. Fotografia do estúdio de Joaquim Insley Pacheco & Filho (Rio de Janeiro, sem data).



PACHECO & FILHO  
Rua do Ouvidor 102. — RIO DE JANEIRO.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

O surgimento das grandes lojas de departamento na segunda metade do século XIX, uma novidade em Paris e Londres, foi copiada por aqui. A loja pioneira foi a *Notre Dame de Paris*, inaugurada em 1848, na Rua do Ouvidor. Mais tarde, em 1873, foi aberta a *Au Parc Royal* que começou como um pequeno armarinho de número 12, no Largo de São Francisco e foi se expandindo até ocupar quatro prédios, de números 8, 10, 12 e 14. A compartimentação dos produtos ofertados por essa loja se dava de modo que no prédio de no. 8 ficavam as camisarias e artigos masculinos, no de no. 10, roupas brancas (íntimas) e artigos de vestuário e armarinho para senhoras e meninas, no 12 vendiam-se tecidos como seda pura, algodão, flanelas e outros e no prédio de no.14, finalmente, era a seção de calçados, de variados tipos e modelos. Os nomes das duas lojas de departamentos do centro do Rio eram também um indicativo da influência francesa nesse ramo de comércio (GORBERG, 2013, p. 24-25).

Um indicativo de como a novidade da loja de departamentos, com sua variedade de produtos oferecidos e amplos espaços, com frequência ocupando vários prédios vizinhos, mexeu com o imaginário popular, foi uma crônica de Macedo (2005). Nela, narra a tragicômica aventura de Elvira e Alexandre de Menezes, um jovem casal de recém-casados que resolveu fazer compras na *Notre Dame de Paris*. Ele descreve a loja como um universo, empregando “numerosa população de empregados de escritório, de caixeiros às dezenas, de modistas e costureiras em número elevado, de serventes e criados” em um enorme espaço, com entradas tanto pela Rua do Ouvidor como pela Praça de São Francisco de Paula e “inconvenientes na grande extensão dos seus domínios que acabaram por tornar indispensável aos seus fregueses conhecimento exato de sua carta topográfica”.

Como nem Elvira nem Alexandre possuíam tal carta ou qualquer espécie de mapa, a crônica narra as desventuras do jovem casal, desencontrados um do outro durante mais de uma hora nos diversos prédios, corredores e departamentos da enorme loja, que abrigava quatro prédios independentes e intercomunicantes, entrando e saindo das lojas aflitos e apreensivos e já em quase desespero. Com esse episódio, Macedo escolheu encerrar a sua série de crônicas sobre a Rua do Ouvidor (MACEDO, 2005, p. 130-133).

Corroborando a tese da influência francesa e inglesa no que se vestia no Brasil, Joana Montaleone (2013) pontua que a adequação do vestuário importado em relação às estações do ano no Brasil seguia, antes de 1860, o que se usava na França ou na Inglaterra e, ao longo dos anos 1860, os figurinos passaram a ser adaptados para as estações do hemisfério sul. Na historicidade da indústria da moda, ela ressalta a importância do surgimento da máquina de costura, que possibilitou o aparecimento de uma mão de obra feminina especializada, a costureira profissional, que juntamente com alfaiates masculinos confeccionavam roupas prontas que eram vendidas em ateliês de costura ou em grandes lojas de varejo, que disputavam o mercado da venda de tecidos.

Como vemos na fotografia abaixo (Imagem 38), do álbum de Violeta Jardim, a indicação de cabelos presos em coque e roupa fechada e escura para as mulheres a partir dos 40 anos, mencionada por Montaleone, “assim que uma mulher chegava aos 40 anos, já não podia se apresentar na corte sem um coque coberto por uma renda preta”, foi adotada por sua tia materna Roza Airoza de Oliveira. Ela aparece, em 1884, com um traje austero, decote rente ao pescoço, de estilo vitoriano, apropriado, segundo as normas, para viúvas e senhoras de mais idade. A autoimagem representada nos álbuns de retrato, aparentemente, também sofria influência das normas de elegância e adequação vigentes na sociedade inglesa e francesa do período.

Imagem 38: Roza Airoza de Oliveira. Fotografia de J. F. Guimarães. (Rio de Janeiro, 1884).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A mantilha usada sobre o vestido, hábito incorporado da moda ibérica, também passou a ser um acessório utilizado pelas senhoras no Brasil, nos diz Gilda Mello e Souza (1987), que escreveu sobre a moda no século XIX. Por volta de 1855 surgiu a *crinolina*, uma armação em forma de balão, feita de crina de cavalo e forrada com linho para ser vestida por baixo das saias para conferir volume às mesmas. Era mais higiênica do que a profusão de anáguas que se utilizava anteriormente com o mesmo fim, em tempos em que banhos e lavagens de roupas não eram muito frequentes.

Com a saia em balão e as mantilhas ou xales usados sobre os ombros, a forma feminina passa a ser um triângulo equilátero, em vez da forma cilíndrica do início do século (SOUZA, 1987, p. 63). Nas duas fotografias a seguir (Imagem 39), da imperatriz Teresa Cristina, podemos observar simultaneamente a forma piramidal, proporcionada pela saia armada e a mantilha e o coque, penteado obrigatório para as senhoras.



Imagem 39: A imperatriz Teresa Cristina de frente e costas, mostra o estilo severo com a mantilha e o coque nos cabelos presos, indicado para senhoras, mesmo na família real. Foto de Joaquim Carneiro (1866).



Fonte: Acervo de Dom João de Orleans e Bragança / IMS.

Souza (1987) nos lembra que o conceito de *moda* é tratado por diversos campos de conhecimento, como a sociologia e a psicologia social. O que interessa para nós aqui, na pesquisa sobre gostos e consumo da família burguesa na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, é a abordagem sociológica que “abrange as transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da atividade social, na política, na religião, na ciência, na estética, de tal modo que poderíamos falar em modas políticas, religiosas, científicas e estéticas, etc.” (SOUZA, 1987, p. 19).

A multiplicidade de questões que podem ser perguntadas e respondidas pela escolha da indumentária não deve ser encarada de forma unilateral ou simplista. Podemos olhar para impulsos, desejos, influências, identidades, estrutura social, consumo, gostos, valores, enfim, um leque de possibilidades que essa linguagem poderia despertar. Se referindo inicialmente

ao século XIX na França, Souza (1987) reflete sobre como a disseminação do conceito de democracia, se sobrepondo a privilégios da nobreza, faz com que nas ruas se percebesse a moda e a variação de seus estilos, se espalhando pelos diversos ambientes da cidade em mudanças cada vez mais rápidas. Sobre os papéis que a moda pode apontar quando olhamos para um grupo social específico, ela ressalta que

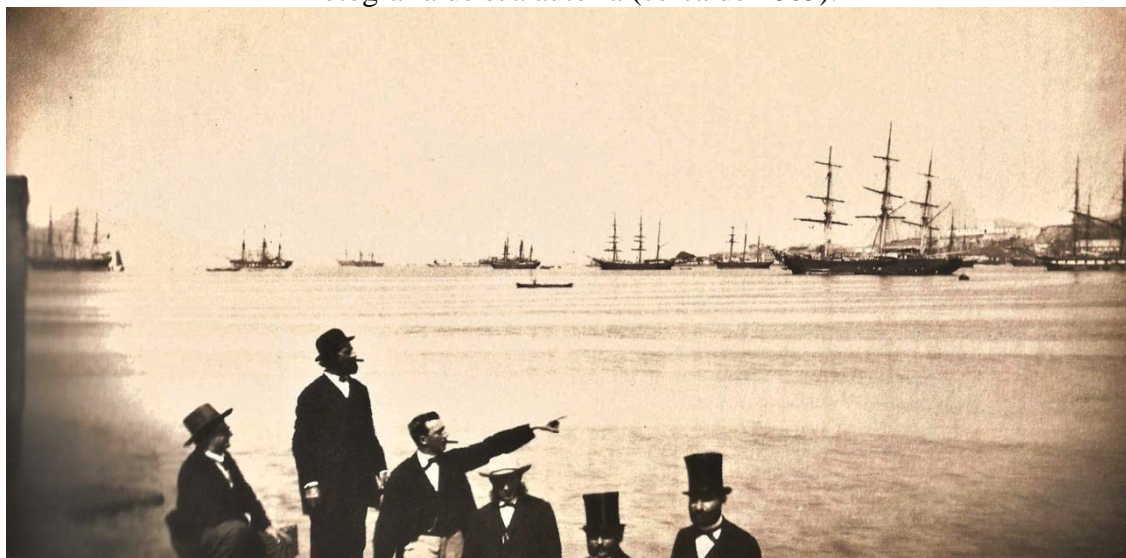
[a moda] serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime idéias [sic] e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos (SOUZA, 1987, p. 29).

A indústria e bens manufaturados caíram no gosto das famílias mais endinheiradas, como sinal de progresso e modernidade, inclusive no que se refere ao vestuário e tecidos, que passam a ter produção fabril, com o aumento no número de modistas e alfaiates, como comentamos acima. Souza relaciona o gosto desse grupo social pelas *modernidades* que surgiam na segunda metade do século XIX com o apreço pelo uso da cartola que, no seu entender, remetia ao formato cilíndrico das chaminés das fábricas. Sendo essa *geometria da moda* consciente ou não, o fato é que o uso da cartola era bastante presente nas fotografias tiradas em estúdio ou ao ar livre no Rio de Janeiro de então.

A cartola também denotava respeitabilidade e relevância ao seu portador, sendo acessório fundamental na consolidação de sua autoimagem. Era indispensável, “todo homem decente terá que possuir ao menos uma, pois que é símbolo da respeitabilidade burguesa. Será o chapéu característico do século XIX, como o tricórneo o foi do século XVIII, atravessando-o de ponta a ponta [...]” (SOUZA, 1987, p. 65).



Imagem 40: O chapéu, ou a cartola, era um acessório elegante e bastante presente na indumentária masculina da segunda metade do século XIX. Nessa foto vemos o fotógrafo Georges Leuzinger (primeiro à esquerda) com amigos em frente ao porto do Rio de Janeiro. Fotografia de sua autoria (cerca de 1865).



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/IMS.

Reitera Mello (1987) que a moda, além da função de adorno, corresponde também ao desejo de distinção social. Nessa afirmação, podemos inserir também o desejo de pertencimento a um determinado segmento social como um dos elementos motivadores da popularização da indústria da moda, aí incluída a circulação de periódicos voltados ao público feminino, com seus artigos sobre a moda francesa, modelos de vestidos, charadas e crônicas.

Esse desejo de ser reconhecido como pertencendo a um determinado grupo social, expresso através do vestir, do se comportar e de quais regiões da cidade frequentar em momentos de lazer, também pode ser percebido na categoria profissional dos *caixeiros*, denominação de empregados do comércio e escritório. *Proletários de casaca*, da historiadora Fabiane Popinigis (2007), detalha o esforço dos caixeiros em se afastar da categoria dos trabalhadores de “colarinho azul”, como eram conhecidos os operários de fábricas ou outras categorias obrigadas a usar uniforme de trabalho. Ela apresenta essa tentativa de diferenciação frente aos operários como uma “metáfora importante para criar uma diferenciação ideológica entre as categorias de empregados e as de operários”.

Podemos comparar então como também esse grupo dos caixeiros procurava, ao exemplo da classe mais endinheirada da sociedade carioca, reconfigurar sua autoimagem a partir da aparência, buscando maior respeitabilidade social. Os hábitos de consumo do caixeiro do pequeno comércio do centro do Rio de Janeiro foram alvo da ironia do jornalista Ernesto Senna, em artigo de 1881, quando ele desmascara a pretensão de fazer o figurino

passar por aqueles à venda na Rua do Ouvidor quando eram adquiridos similares mais populares, na Rua do Hospício, ou de fumar um charuto baiano, mais barato, tentando fazê-lo passar pelos cobiçados cubanos. Popinigis resume a tentativa frustrada do caixeiro em busca da aparência elitizada:

Pobre caixeiro. Apesar dos seus esforços para seguir os padrões da moda da Rua do Ouvidor, a tentativa não passava de imitação barata aos olhos do indignado repórter. O vestuário equivocado e, sobretudo, o comportamento inadequado apontariam o lugar dos caixeiros na sociedade. Sua pretensão de se alocar entre os bem-nascidos, bem-educados, bem-vestidos e bem-relacionados chegava a ser ofensiva aos olhos dos “verdadeiros” cavalheiros da sociedade carioca (POPINIGIS, 2007, p. 47; 184-185).

Parece-nos que a tentativa não muito bem sucedida dos caixeiros profissionais de aparentar o pertencimento a um grupo social diferente do seu seria uma analogia das possibilidades de encenação nos estúdios fotográficos, em que clientes poderiam buscar, se assim o desejassem, cenários, figurinos e adereços que julgavam que lhes conferiria uma aparência respeitável e mais de acordo com suas aspirações. E a moda, com todas as suas nuances, funcionava como um instrumento adequado pra tal propósito.

Vários jornais cariocas dedicados ao público feminino impulsionaram o comércio da moda durante o século XIX: *O Espelho Diamantino*, *Jornal das Senhoras*; *O Recreio do Belo Sexo*; *Recreio das Moças*; *A Estação* e o *Novo Correio das Modas - Jornal Crítico e Literário das Modas e Bailes e Teatros* eram alguns desses.

O jornal o *Novo Correio das Modas*, que circulou de 1852 a 1854, era impresso na tipografia dos irmãos Laemmert e circulava semanalmente. Na sua primeira edição, em 1852, apresentou alguns dos personagens da Rua do Ouvidor que ditavam modas e influências naquele período:

Vivão as modas e todos aquelles, que verdadeiramente se interessão *na variedade, no gosto, no chik*, no dandismo! Só assim se podem passar mais algumas horas alegres nesta peregrinação por alguma parte do globo terráqueo, a que á falta d’outro nome, se chama vida!

O que seria a rua do Ouvidor se não houvessem modas? Está claro, que não existia. Nem Desmarais, nem Wallerstein, nem Pantaleão e Farias nem a própria Mme. Dubois passaria toda sua vida entre flôres a fazer flôres! Nada, toda esta gente se empregaria talvez na agricultura. Ora, meu deus! Deixar de vender fitas, setins, flôres, adornos, enfeites, para que? Quem sabe se para plantar batatas! É uma idéia horrível! (HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL, [1852]).

Esses mesmos personagens, Desmarais, Wallerstein e Mme. Dubois, foram citados por Joaquim Manuel de Macedo (2005). Desmarais é apresentado como proprietário de loja de cabeleireiro e de perfumarias. Ele também foi, posteriormente, personagem de Machado de Assis em *Tempo de Crise*: “[...] A casa do Moutinho ou do Bernardo, a casa do Desmarais ou

do Garnier, são verdadeiras estações telegráficas. Ganha-se mais em estar aí comodamente sentado do que em andar pela casa dos homens da situação” (ASSIS, [1873], n.p.)

O francês Bernard Wallerstein, comerciante de papéis de parede, tecidos pintados a mão e outros artigos finos da Rua do Ouvidor foi notícia no *Jornal das Senhoras* (1852-1855), quando, em dois de maio de 1852, recebeu carregamento de vestidos prontos e cortes especiais de tecidos vindos da França. Em editorial na página 2 do jornal, a jornalista que se assina Christina, escreveu:

O armazém de Wallerstein e Masset recebeu pelo ultimo paquete estes fascinadores vestidos de escomilha bordados de palha, também de *acrophone*, de gase, e os de cassa de seda, que effectivamente são de uma grande novidade. É preciso vel-os, assim como toda variedade de primorosas fazendas que lhes chegarão, para admirar a perfeição do trabalho e o apurado capricho desses artefactos francezes. Os córtes de seda- Medicis, Dubarry, Albanie, Pomone, Esmeralda, Bosphore, Pérolas do Brasil, Montpensier, Val d'or, são inimitáveis e lindíssimos. As guarnições que receberão de jóias de esmalte, trabalhado sobre aço, são o primor da arte: as pulseiras, os alfinetes, e as correntes de relógio encerrão uma galanteria e delicadeza de trabalho a toda a prova! (HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL, [1852]).

Pelo texto da jornalista, muito elogioso em relação aos produtos franceses recebidos pelo comerciante, pode-se notar a fascinação que tais objetos de consumo provocavam na autora e, muito possivelmente, também em suas leitoras.

Também no primeiro número do jornal *Novo Correio das Modas*, em 1852, a publicação deixa claro sua fonte de influências, Paris, especialmente quando o assunto é moda. A se referir às suas *leitoras*, o periódico também delimita o público a qual se destinaria a publicação.

Nossa primeira estampa representa dous figurinos de senhora, qual delles o mais bonito. De Paris os recebêmos, e aqui os entregamos ás nossas amáveis leitoras, para que o aproveitem e julgarem mais *distingué*, afim de formar o bello composto de seus elegantes toilettes. As modas são como a primavera; sempre que apparecem trazem uma flôr nova, que se ama colher, unir ao seio e aspirar com alegria; embora tenha de em curto tempo murchar e fenecer. Não importa, é o destino das mais bellas cousas desse mundo durar pouco. [...] Não haja pois suspeita de que lhe não apresentemos sempre em nosso jornal os mais bellos modelos que do país das modas nos chegarem (HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL, [1852]).

O texto do jornal feminino tenta misturar informação com linguagem figurada, bem ao gosto do estilo romântico de literatura, que ainda fazia sucesso. A tipografia dos irmãos Laemmert, a mesma que editava o jornal, vendia também coleções de versinhos para serem bordados em lenços brancos, junto com desenhos de cupidos, corações entrelaçados ou vasos com flores que, dentro do simbolismo romântico, poderiam denotar amizade, amor ou ciúme, por exemplo. Mas o jornal não deixava, porém, de trazer informações de moda para as

leitoras, de forma objetiva e detalhada, apresentando várias páginas de modelos femininos e masculinos (em menor número). Ana Laura Donega (DONEGA, 2014), que se dedicou à pesquisa sobre o *Novo Correio das Modas*, descreve o estilo em que o jornal apresentava os modelos de vestuário e acessórios, sempre em detalhadas ilustrações, com a técnica de bico-de-pena.

Cada número do *Novo Correio de Modas* apareceu acompanhado de uma gravura de figurino, de um molde de roupas ou, ainda, de um debuxo de bordados, geralmente importados da França. As primeiras eram coloridas e representavam mulheres, homens e crianças, que apareciam sentados ou em pé, em ambientes fechados (como salas e quartos), ou abertos (como jardins, campos e lagos). Os modelos voltados ao sexo feminino trouxeram a assinatura de Annaïs Toudouze, ilustradora francesa pouco conhecida, cuja família, no entanto, desfrutava de muito prestígio no meio artístico parisiense. Já os modelos masculinos, em número significativamente menor, foram retirados do *Journal de Tailleurs*, um periódico impresso em Paris especializado em questões de vestuário (DONEGA, 2014, n.p.)

Observando as ilustrações de moda, trazidas pelo jornal feminino, pensamos na possibilidade de que elas tenham servido de modelo, ou ao menos de inspiração, tanto para as famílias que iam se fotografar nos estúdios do Centro do Rio de Janeiro quanto para os figurinos disponibilizados pelos fotógrafos para seus clientes.

Imagem 41: Modelos do século XIX.



Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1852])

Na primeira edição do jornal, de 1852, foi publicada essa ilustração acima (Imagem 41), referente a um vestido de noiva e outro para o baile de bodas: O texto descritivo da ilustração acima, escrito por um homem, traz, em estilo de *chiste*, considerações sobre os sentimentos e emoções do dia do casamento e as sensações advindas de estar vestindo tão especiais figurinos. Ao se preparar para ser retratada em um estúdio fotográfico, com roupas e cenários criteriosamente selecionados, é possível que a construção de uma representação fotográfica, idealizada, provoque sensações análogas, até certo ponto, às descritas pelo cronista do jornal:

Nossa gravura representa dous costumes do mais apurado gosto, um para noiva, e o outro para o baile das bodas. Qual será a moça que não sinta palpitar o coração de esperança ou desejo, vendo esses dous elegantes toilettes, tão cubiçosos, tão provocadores? Eu, por mim, e mais que sou homem, não os posso olhar com indiferença. Acho-lhes um chiste, um gostinho particular. Oh! como são deliciosos os momentos que precedem o instante da nossa ventura! Como é doce unir-se áquelle que se ama-com a alma cheia de ardor e o coração agitado de vagas e desconhecidas sensações! Como deve estremecer o peito que sentir-se comprimido

n'um vestido de noiva, por mais ligeiro que seja o gaze, por mais ralo e transparente que seja o véo. Como deve abrasar a fronte, que, cingida de flôres, aguarda o instante de unir aos pés do altar a sua vida á vida daquelle que mais adora! Oh!quem quizer percorrer o cyclo dessas commoções é capaz de enlouquecer; por isso é melhor fazermos a descrição dos figurinos (HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL, [1852]).

O texto acima publicado no *Novo Correio das Modas* não trata apenas da moda feminina, mas explicita sentimentos e comportamento, reforçando papéis masculino e feminino daquela parcela burguesa da sociedade carioca, que tendia a se comportar e se vestir de acordo com o modelo difundido pela revista. Valoriza também a instituição do matrimônio e sua celebração festiva.

Donega (2014) também reitera a influência francesa na produção editorial dedicada ao público feminino, circulante no Rio de Janeiro em meados do século XIX. O próprio jornal *Novo Correio das Modas* publicava constantemente textos de folhetinistas franceses, conhecidos, como Alexandre Dumas, ou desconhecidos do público brasileiro, sempre privilegiando narrativas curtas, de no máximo três números de duração. O interesse das leitoras cariocas pela moda francesa, que era a maior exportadora de roupas prontas para o Brasil durante o século XIX, também levou ao gosto pela leitura de obras de autores franceses, sendo que as seções do jornal dedicadas às tendências de vestuário e à prosa de ficção eram as mais evidentes da influência da cultura francesa (DONEGA, 2014).

Vizinhas das modistas francesas mencionadas por Macedo (2005), nos arredores da Rua do Ouvidor, estavam as livrarias. Estas congregavam os homens de letras e interessados nas discussões de política e literatura, entre outras. Apesar do interesse pela leitura e a frequência a espaços culturais estar aumentando, assim como o número de novas livrarias, a maioria da população alfabetizada não tinha acesso a essa produção editorial, pois boa parte ainda era em língua estrangeira, inglês e francês. Muitas eram traduzidas e publicadas em folhetins, às vezes em capítulos.

Autores nacionais, porém, como José de Alencar ou Joaquim Manuel de Macedo também publicaram nesse formato, eram bem conhecidos pelo público e as tiragens de suas obras ficavam entre mil e dois mil exemplares, um número considerável e às vezes tinham mais de uma edição no período de um ano (STRZODA, 2010, p. 30).

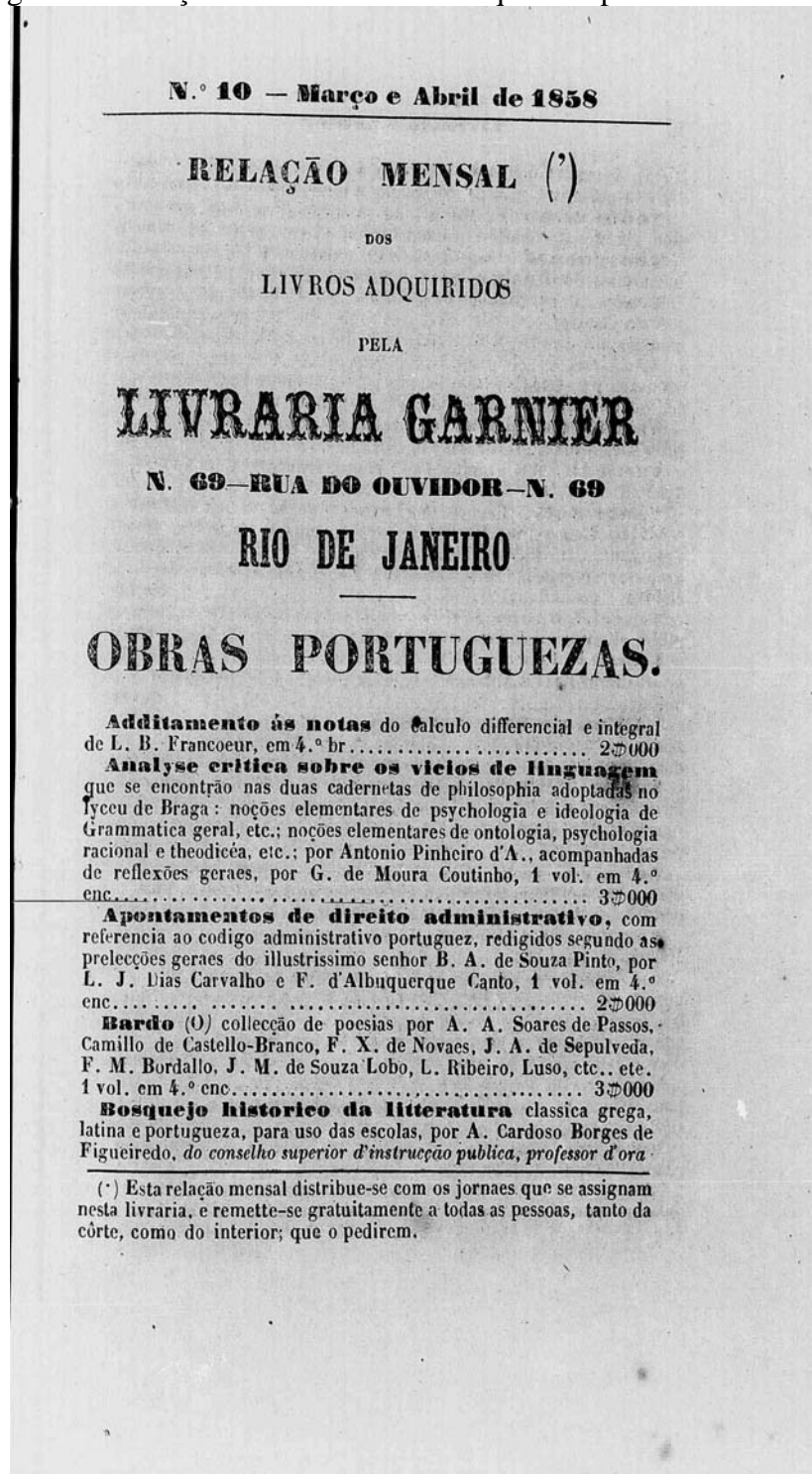
Corroborando as afirmações acima de Michelle Strzoda que, em suas pesquisas sobre a obra de Macedo (2005), chamou a atenção sobre o número nada desprezível de livrarias no Rio de Janeiro, a partir da década de 1850 e o surgimento de um público “ávido por livros” vemos um anúncio, bastante esclarecedor, publicado na *Revista Popular* no. 10. A Loja Garnier, livraria e editora de jornais e revistas (incluindo a *Revista Popular*), instalada na Rua



do Ouvidor n. 69, anunciava, em 16 páginas, a relação mensal de títulos adquiridos pela livraria em março e abril de 1858. Na língua portuguesa foram disponibilizados 59 títulos, sendo boa parte deles de conhecimentos gerais, história, geometria, economia política, geologia e alguns títulos de poesia e literatura. Na língua francesa, entretanto, os números e a variedade das obras são muito mais impressionantes.

Nada menos que 229 títulos, de amplo espectro de assuntos, incluindo não apenas os tradicionais didáticos de história, geometria, etc., mas obras de teatro, como de Artaud e Balzac, romances como *Condessa de Charny*, de Alexandre Dumas, *Madame Bovary*, de Flaubert, peças teatrais, ilustradas, de Victor Hugo e até uma compilação de cartas e outros papéis e documentos de Napoleão Bonaparte, de Kermoysan, em dois volumes, acompanhados de notas históricas.

Imagem 42: Relação mensal dos livros adquiridos pela Livraria Garnier.



Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1858]).

As obras de origem francesa, apresentadas ao público pela Garnier, de março a abril de 1858, totalizavam 229 títulos, sobre os mais variados assuntos, reforçando as afirmações que davam conta do interesse pela leitura por parte do público letrado carioca, nos anos 1850.

Imagem 43: Relação mensal dos livros adquiridos pela Livraria Garnier.

**Rua do Ouvidor 69. 5**

## OUVRAGES FRANÇAIS.

**Adhemar.** Supplement au traité de géométrie descriptive exercices, épreuves de concours et questions d'examens 1 vol in-4.º et un atlas de trente planches in folio..... 14 000

**Alauzet.** Commentaire de la loi des faillites et des banqueroutes donnant le dernier état de la législation, de la jurisprudence et de la doctrine 1 vol in-4.º rel..... 7 000

**Alphen.** A. E. Recueil des lois, décrets, ordonnances, avis du conseil d'Etat arrêtés et réglemens, concernant les Israélites depuis la révolution de 1789 suivi d'un appendice contenant la discussion dans les assemblées législatives et 1 vol in-4.º relié..... 6 000

**Ami de la maison** 1 deux vol. réunis dans une belle édition à deux colonnes enrichée de plus de 250 gravures, représentant la matière de 15 vols. ordinaires, 1 vol. in folio riche reliure, doré sur tranche,..... 12 000

**Armengaud.** (jeune) Guide de mécanique pratique précédé de notions élémentaires d'arithmétique décimale, d'algèbre et de Géométrie avec tables et calculs à l'usage des mécaniciens et conducteurs de travaux, contre-mâtres, architectes ingénieurs, manufacturiers et industriels en Général. 1 vol in 8.º-rel..... 4 000

**Artaud.** Machiavel son génie et ses erreurs. 2 vol. in 4.º rel. enrichi de son portrait et de vignettes..... 12 000

**Babinet.** Calculs pratiques appliqués aux sciences d'observation 1 vol. relié..... 5 000

**Balbi.** Essai statistiques sur le royaume de Portugal et d'Algarve comparés aux autres états de l'Europe et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux arts parmi les Portugais des deux hémisphères 2 vol. in-4.º rel..... 12 000

**Balbi.** Introduction à l'atlas Ethnographique du Globe contenant un discours sur l'utilité et l'importance de l'étude des langues appliquées à plusieurs branches des connaissances humaines etc. etc. 1 vol. etc ates..... 26 000

**Balbi.** (a) Variétés politico—statistiques sur la monarchie portugaise 1 vol. en 4.º relié..... 5 000

**Balzac.** Les célibataires. Pierrette—le curé de tours. 1 vol in 8.º..... 1 000

**Balzac.** Les célibataires—un ménage de garçon. 1 vol. in 8.º..... 1 000

**Balzac.** Etudes philosophiques l'enfant maudit. Gambarc—massimila Doni 1 vol. in 8.º..... 1 000

**Balzac.** Les marana—adieu—le Réquisitionnaire—el verdugo—un drame au bord de la mer—l'auberge rouge—l'élixir de longue vie—maître cornelius 1 vol. in 8.º-br..... 1 000

**Balzac.** Les Paysans. scènes de la vie de Campagne 1 vol. in 8.º-br..... 1 000

**Balzac.** revue Parisienne 1 vol. br..... 1 000

**Balzac.** Scènes de la vie de province. L'illustre Gaudinart—la muse du département 1 vol. en 8.º br..... 1 000

**Barba.** (J. N.) ancien libraire du palais Royal un vol. in 4.º rel enrichi de Portraits..... 5 000

**Bareille.** Emília Paula nouvelle édition 2 vol in 8.º rel. . 6 000

Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1858]).

A atividade livreira era bastante significativa no centro do Rio. As livrarias, enquanto espaço de convivência e disseminação de idéias, em meados do século XIX, são apontadas por vários autores como um dos pólos de influência européia, sendo que os livreiros franceses foram os primeiros a se instalarem no local, sofrendo pequena concorrência dos de origem portuguesa, conforme relatos de Macedo (2005). Além das livrarias, que congregavam intelectuais, escritores, jornalistas e estudantes, é importante destacar o papel das sociedades e

associações literárias, entre elas uma das mais famosas, da qual o próprio Macedo participava, a Sociedade Petalógica. Ela funcionou entre 1840 e 1860 na loja de Paula Brito, uma muito frequentada livraria e tipografia, na Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes. (STRZODA, 2010, p. 29-31).

Essa sociedade nada tinha de formal. Fazia questão de não ter regimento, estatuto ou diretoria, e foi ponto de encontro de escritores e poetas como Machado de Assis e Gonçalves Dias. Junto com as peças teatrais, das quais trataremos em seguida, um dos itens preferidos de consumo cultural era a atividade literária, incluindo aí as discussões de idéias entre escritores, estudantes e demais interessados. Essa convivência possivelmente funcionaria como elemento agregador na elaboração e disseminação de determinados valores que aglutinariam, nos anos seguintes, esse grupo social das elites urbanas cariocas.

Como dizia Machado de Assis, em *Tempos de Crise* (ASSIS, [1873]), o comércio do centro do Rio de Janeiro, em particular a Rua do Ouvidor, seus cafés e livrarias eram ponto de encontro para a troca de idéias e notícias, um verdadeiro centro de circulação do que acontecia de relevante na vida cultural e política da cidade:

Queres ver a elegância fluminense? Aqui acharás a flor da sociedade, - as senhoras que vêm escolher jóias ao Valais ou sedas à Notre Dame, - os rapazes que vêm conversar de teatros, de salões, de modas e de mulheres. Queres saber da política? Aqui saberás das notícias mais frescas, das evoluções próximas, dos acontecimentos prováveis; aqui verás o deputado atual com o deputado que foi, o ministro defunto e às vezes o ministro vivo. Vês aquele sujeito? É um homem de letras. Deste lado, vem um dos primeiros negociantes da praça. Queres saber do estado do câmbio? Vai ali ao Jornal do Comércio, que é o Times de cá. (ASSIS, [1873], n.p.).

## 2.2 O cotidiano da cidade: a reforma do Passeio Público. Transformações desse espaço público e sua utilização no lazer e local de sociabilidade

O lazer no espaço público, ao ar livre, durante o dia, na segunda metade do século XIX, de acordo com romances, crônicas publicadas em jornais, fotografias e aquarelas, acontecia eventualmente no Passeio Público, no centro do Rio de Janeiro. O local estava associado a um conceito de elegância, nas suas alamedas de inspiração francesa, que congregavam um público mais elitizado que frequentava confeitarias e o comércio mais sofisticado das imediações. O parque foi descrito como um local de passeio e encontros entre amigos e amores, em vários romances da segunda metade do século XIX. Machado de Assis, em *Helena* (1876); *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899) ou José de Alencar, em *A pata da gazela* (1857) e *A viúvinha* (1870), foram alguns destes. *O moço loiro* (1845) e *A luneta mágica* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo também

colocaram o Passeio Público como cenário de alguns acontecimentos em seu enredo. Os arquitetos e historiadores Solange de Aragão e Euler Vandeville Júnior, em *O Passeio Público do Rio de Janeiro na literatura, na pintura e na fotografia do século XIX*, (ARAGÃO; JÚNIOR, 2012) apresentam uma associação desse espaço público com fontes literárias e imagéticas.

Gostaríamos de, nesse ponto, lembrar que a fotografia externa, reunindo paisagens juntamente com pessoas posando, não era muito comum na época, predominando as poses em estúdio. Anteriormente essas fotografias ao ar livre apresentavam com mais frequência aspectos da natureza ou da arquitetura, mais simples, inclusive, de se retratar, pela imobilidade.

Nota-se, entretanto, o fato de o Passeio Público ter sido utilizado como cenário de fotografias de grupos de pessoas ou indivíduos, reforçando a idealização do cenário, desta vez em espaço aberto. É um dos primeiros locais públicos, fora do estúdio, no Rio de Janeiro, em que vemos registros de fotografias de pessoas posando. Podemos perceber em fotografias imediatamente posteriores à reforma executada pelo botânico francês Auguste François Marie Glaziou, na década de 1860, a utilização do Passeio Público como local de poses fotográficas, como no estereoscópio<sup>7</sup> abaixo, formato muito em voga no período para se deixar na mesa da sala e mostrar às visitas, por dar uma ilusão tridimensional à imagem. Podemos notar também nessa fotografia a presença da cartola no figurino masculino.

---

<sup>7</sup> A fotografia estereoscópica foi desenvolvida pelo inglês David Brewster (1781-1868) em 1849 e comercializada a partir de 1851. Consistia em um par de fotografias tiradas com uma camera de objetivas gêmeas e, posteriormente, vistas em um aparelho binocular, que criava a impressão de tri-dimensionalidade. Foi bastante popular nas décadas de 1860 e 1870. Os fotógrafos mais adeptos dessa técnica no Rio de Janeiro da época foram Marc e Revert Henrique Klumb, autor da fotografia estereoscópica do Passeio Público, mostrada logo abaixo (Imagem 44).

Imagem 44: Fotografia estereoscópica do Passeio Público. Ao fundo, a fonte com esculturas de Mestre Valentim e o terraço com vista para o mar, local mais atrativo do parque.  
Fotografia de Revert H. Klumb (cerca de 1860).



Fonte: Itaú Cultural.

O Passeio Público, jardim de 33.649 m<sup>2</sup>, foi construído entre 1779 e 1783, com o aterramento da poluída e mal-cheirosa Lagoa do Boqueirão, considerada foco de epidemias, que existia no local, próximo ao Aqueduto da Lapa Foi o primeiro jardim público do país de acordo com Ana Maria Fausto Carvalho (1999). No traçado original, executado por Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim, foi seguido o estilo francês, totalmente plano, com ruas em linhas retas formando desenhos geométricos de tamanhos diversos. Esse estilo era denominado de “jardim cortesão”, exibia rigor geométrico e era formado por aléias retas e canteiros triangulares. O jardim era fechado por um muro alto e chegava à beira-mar. Mestre Valentim, exímio escultor, mandou fundir em bronze várias peças decorativas para os caminhos e fontes do Passeio. Na entrada, uma rua principal terminava em duas pirâmides e uma pequena cascata, esta adornada com aves, feitas de bronze, pousadas sobre as pedras e dois jacarés entrelaçados, também de bronze, todos soltando água pelos bicos e bocas abertas. No interior foram instaladas mesas e bancos para o público.

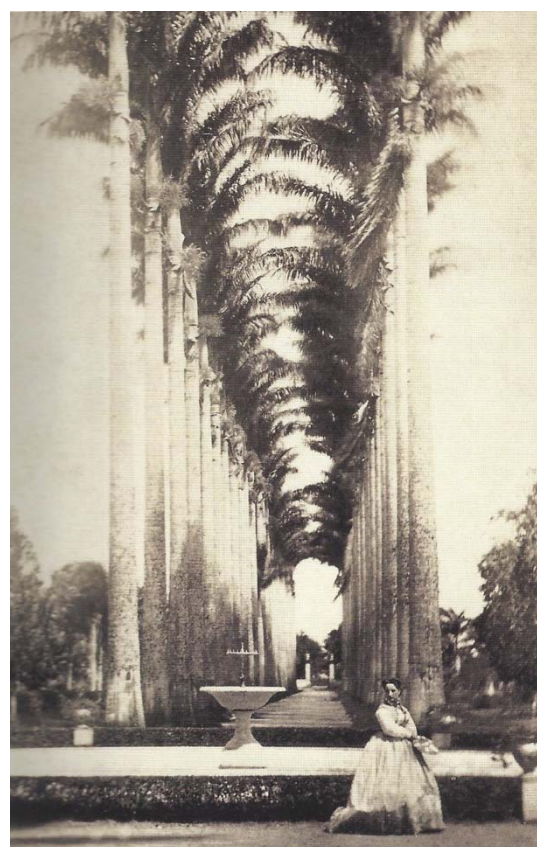
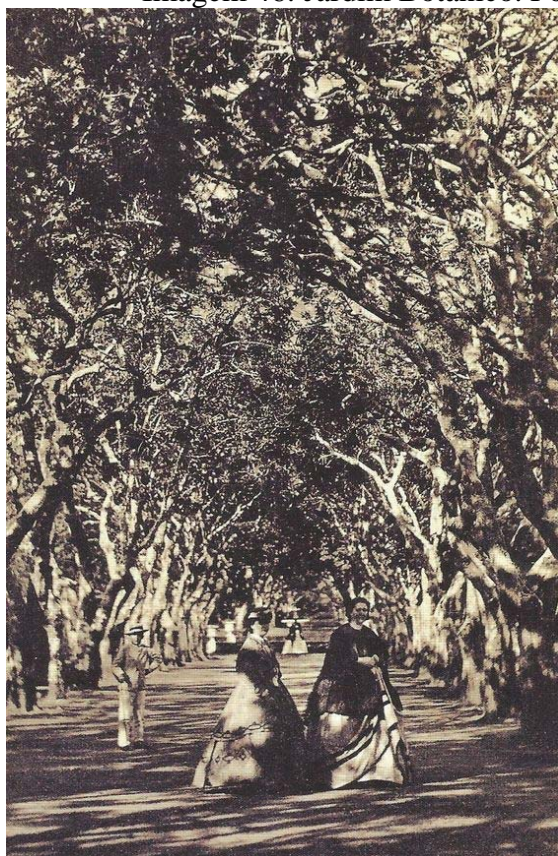
O Passeio Público foi a primeira área urbanizada do Rio de Janeiro, segundo a historiadora da arte Carvalho (1999) e estava embutido no parque o conceito iluminista de saúde pública, de se dar ar puro e luz aos frequentadores: “O modelo escolhido foi um dos mais representativos do ideal de civilidade instituído nas modernas cidades européias da época: um monumental jardim público [...] – uma expressão da natureza dominada pela razão do homem” (CARVALHO, 1999, p. 15).



Para os fotógrafos instalados no Rio de Janeiro, a partir dos anos 1860 o Passeio Público se tornou um ponto de atração. Revert Henrique Klumb realizou ampla documentação não só dos jardins do parque, mas de seus visitantes nos anos 1860. Inclusive as aléias, tanto do Jardim Botânico quanto do Passeio Público, passaram a ser cenários de fotografias posadas rivalizando com a encenação produzida nos ateliês do Centro. Além de Klumb, retrataram o Passeio Público nessa época Augusto Stahl, em 1865 e, posteriormente, Marc Ferrez, em 1890 e Juan Gutierrez, em 1893. Os fotógrafos paisagistas viram nos parques, como o Passeio Público e o Jardim Botânico, os principais, uma oportunidade de retratar, além das vistas que marcavam o tecido urbano da cidade, a variedade da flora trazida especialmente para esses parques, deixando assim uma diversificada documentação desses espaços no seu aspecto botânico (ARAGÃO; JÚNIOR, 2012).

Imagem 45: Jardim Botânico.

Imagem 46: Jardim Botânico. Fotografia de Revert Klumb (1860).



Fonte: Acervo FBN.

Revert H. Klumb foi um dos mais destacados fotógrafos do paisagismo de parques e jardins do Rio de Janeiro. Ele realizou extensa documentação fotográfica do Jardim Botânico e do Passeio Público, assim como das praças que surgiram pela cidade nesse período e modificaram a aparência do espaço público urbano no Rio de Janeiro. Mas, além disso, a

documentação fotográfica executada por Klumb incluía os transeuntes e usuários dos jardins, acrescentando um componente humano e social a essas fotografias:

Os usuários desse espaço livre – homens descalços, mulheres com vestidos longos e o rosto coberto por véus, crianças –, o terraço do Passeio Público, voltado para o mar, com seus bancos de mármore, as duas pirâmides, o chafariz do terraço, as pontes e luminárias, o café e detalhes da vegetação foram perfeitamente registrados por Klumb em sua obra. Mas apesar do fato de serem as imagens datadas de 1860 (especialmente as que integram o acervo da Fundação Biblioteca Nacional), constata-se que o Passeio retratado já é aquele alterado por Glaziou, marcado pelas linhas curvas dos canteiros e, portanto, posterior a 1862 (ARAGÃO; JÚNIOR, 2012, p. 196).

Imagem 47: Terraço do Passeio Público com vista para o bairro da Glória. Foto de Revert H. Klumb (1861).



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez / Acervo IMS.

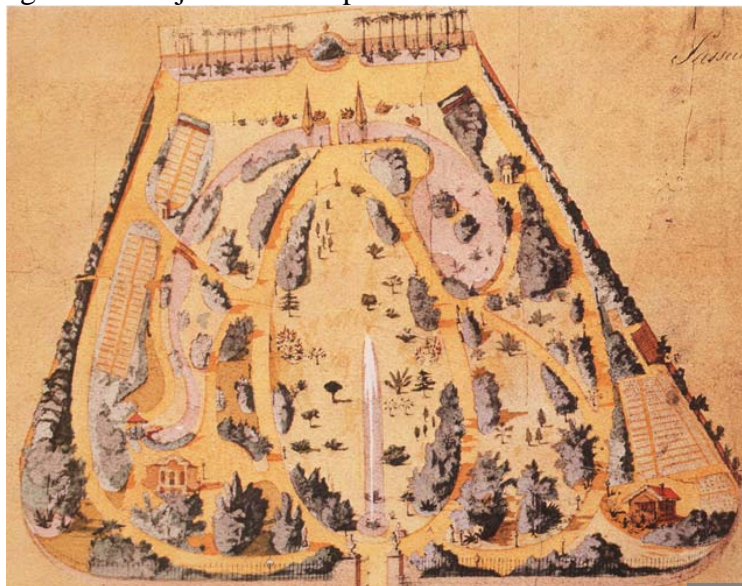
Por conta dessa documentação e relatos, inclusive literários, da utilização do jardim como local de encontros e descanso de frequentadores do Centro da cidade, incluindo moradores e trabalhadores, nos parece que o Passeio público tenha sido um espaço relevante no inventário do chamado *consumo cultural* da parcela mais endinheirada da sociedade carioca nos anos 1860-80.

Desde a sua inauguração, até meados no século XIX, o Passeio Público passou de um espaço planejado e urbanizado do final do século XVIII, onde ocorriam festas e comemorações oficiais, à decadência posterior. Nas primeiras décadas do século XIX, o jardim se encontrava completamente degradado pelo tempo e abandono, por parte de sucessivas administrações públicas. As esculturas e chafarizes de Mestre Valentim enferrujaram, assim como os gradis que adornavam os caminhos e o mato tomou conta das aléias, até a reforma completa do parque, no início da década de 1860 (MACEDO, 2009).

Gostaríamos de pontuar aqui o simbolismo do Passeio Público como um espaço público, ao ar livre, que seria utilizado para o lazer da população que frequentava, durante o dia, o centro da cidade. A escolha do jardim como cenário de encontro entre personagens de romances reforça sua inclusão como parte do cotidiano “elegante”. A adoção do Passeio como espaço público só volta a ocorrer, porém, a partir dos anos 1860.

A ampla reforma, contratada em 1860 ao botânico Glaziou, seguiu o estilo inglês, de curvas sinuosas (CARVALHO, 1999), muito diferente do estilo geométrico de linhas retas que havia anteriormente no parque. O jardim de estilo inglês estava em voga em parques contemporâneos europeus e era considerado mais propício ao caminhar.

Imagem 48: Projeto Glaziou para a reforma do Passeio Público.



Fonte: Acervo Fundação da Biblioteca Nacional.

A valorização de parques e jardins como locais de consumo cultural e lazer era uma relativa novidade no Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Em 1847, o Almanak Laemmert, que era consultado pela população em busca de profissionais e serviços, publicou, pela primeira vez, a seção “Jardineiros e Floristas”.

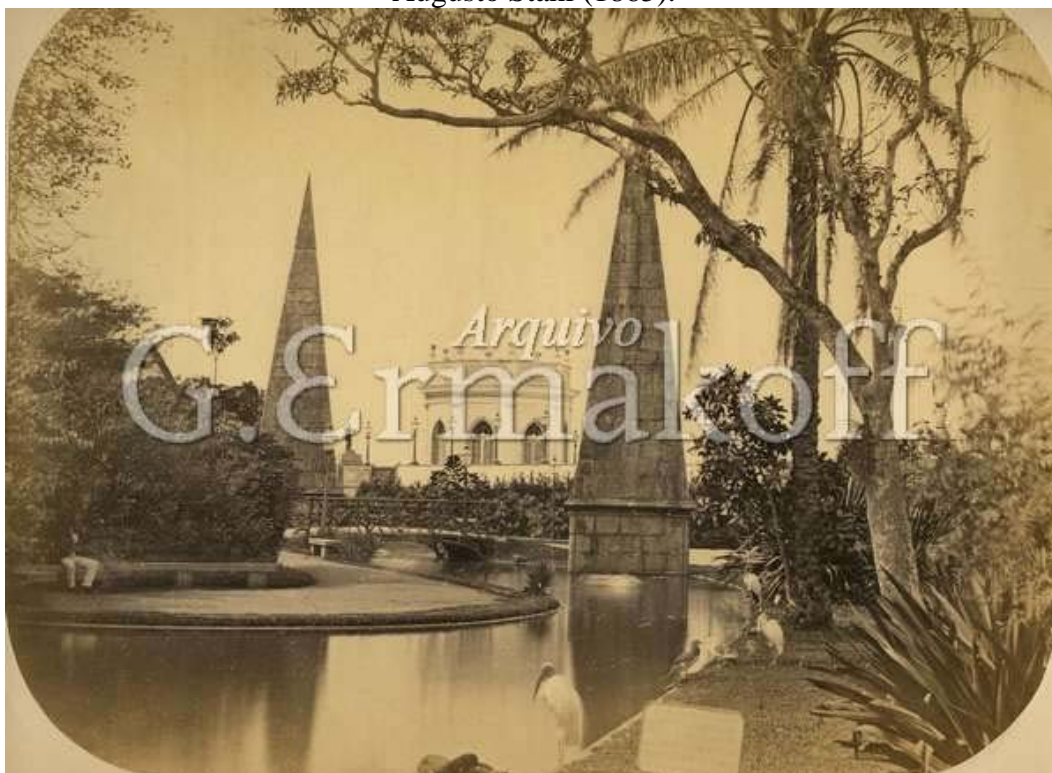
Nesse período, a partir de meados do século XIX, se estabeleceu o culto do jardim, provocando o surgimento de novos campos profissionais, como os serviços de jardineiros e floristas, e o comércio de produtos relacionados, por meio de lojas especializadas que vendem não somente sementes e plantas nacionais e importadas, mas ainda ornamentos para atender às demandas de decoração das áreas domésticas. [...] "Glaziou, o paisagista do império" tem como contexto a introdução, no decorrer do século XIX, de um novo conceito urbano, apoiado em critérios de higienização, funcionalidade e embelezamento, que orientou a expansão das grandes cidades. Segundo esses novos preceitos, há a valorização das áreas verdes e a implantação de parques e jardins sob a influência do modelo inglês, onde se adotam caminhos sinuosos que escondem recantos pitorescos e privilegiam pontos de vista diferentes, entre lagos, pontes, caramanchões, pavilhões, estufas e esculturas (CENTER FOR RESEARCH LIBRARIES, [1847]).

A renovação dos jardins e alamedas do Passeio Público foi descrita por Macedo (2009) em crônicas publicadas, em capítulos, no *Jornal do Commercio*, em 1861 e 1862, ano de seu término e entrega ao público. As crônicas faziam parte de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, e foram publicadas em livro em 1862. Macedo (2009) apresentou o jardim, que na época tinha vista para o mar, e seu terraço com balaustrada, como um consolidado ponto de encontro. Ele convidou o leitor ao “aprazível” terraço: “Sentemo-nos nestes bancos de mármore e azulejos. Voltemos as costas para o mar. O espetáculo dessa natureza opulenta, grandiosa, sublime, absorve-nos em uma contemplação insaciável” (MACEDO, 2009, p. 88).

O leitor *elegante* das crônicas de Joaquim Manuel de Macedo sobre o Rio de Janeiro corresponde ao público que examinamos nos álbuns de fotografias de Violeta Jardim e sua família que, coincidentemente, residia a menos de duas quadras do Passeio Público.



Imagem 49: As duas pirâmides de granito do Mestre Valentim, no Passeio Público. Ao fundo, um dos pavilhões do mirante original, destruído no início do século XX. Fotografia de Augusto Stahl (1865).



Fonte: Acervo George Ermakoff.

Violeta Monteiro de Azevedo Jardim, nascida em 1872, dez anos após a conclusão da reforma de Glaziou, morava com sua família na Rua dos Arcos 60, portanto vizinhos do Passeio Público. É possível, embora não tenhamos prova documental desse fato, que Violeta tenha sido levada para passear nos jardins do parque em sua infância. Sua irmã mais nova, Alexia, foi monitora de piano no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Inaugurado em 1848, o Instituto ocupou várias sedes no centro do Rio, sucessivamente, até instalar-se já em 1913, na atual sede, na Rua do Passeio, em frente aos portões do Passeio Público, no prédio que abrigava anteriormente a Biblioteca Nacional. É possível então que também Alexia, na sua vida adulta, tenha sido frequentadora do Passeio Público no intervalo de suas aulas no Instituto.

O resultado da renovação foi mostrado em fotografia por Revert Henri Klumb, apresentando seus caminhos com alamedas sinuosas e pontes, como um cenário idealizado para passeios e encontros. Além dos passeios e bancos, o parque contava também com um local para lanches e refrescos, tornando mais agradável o lazer.

Imagem 50: Passeio Público em 1862, ano em que sua reforma foi finalizada. Fotografia de Revert H. Klumb.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional.

Klumb é considerado o fotógrafo preferido da família Imperial, sendo de sua autoria muitas fotografias do seu cotidiano doméstico, menos formais e, a partir de 1861, se tornou professor de fotografia das princesas Isabel e Leopoldina. Ele é reconhecido por ter realizado extensa documentação visual das paisagens naturais e urbanas do Rio de Janeiro, comercializadas frequentemente no formato de “vistas estereoscópicas”. Entre os logradouros e prédios públicos fotografados por Klumb estão o Palácio Imperial, Jardim Botânico, Palácio de São Cristóvão, Cais Pharoux, Palácio das Laranjeiras, Passeio Público, Glória, Santa Teresa e Petrópolis (cidade para a qual Klumb se transfere em 1865), entre outros (KOSSOY, 2002). Suas fotografias do Passeio Público e do Jardim Botânico encontram-se no acervo da Biblioteca Nacional, na *Colleção D. Thereza Christina Maria*<sup>8</sup>.

A reforma do Passeio Público foi contratada em 1860 ao administrador Francisco José Fialho e ao botânico Auguste Glaziou, incluindo a manutenção do parque pelo período de dez anos.

O *Almanak Laemmert*, de 1862, traz uma detalhada descrição do trabalho que foi solicitado a Francisco José Fialho que, por sua vez, contratou o botânico e paisagista francês. Podemos perceber o alinhamento com as normas estéticas em vigor nos jardins europeus,

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/projetos/terezacristina/histcolecacao.htm>>.



particularmente inglês, nesse caso específico, que foi demandado ao profissional. O relatório publicado presta contas do trabalho realizado. Através dele é possível percebermos as motivações e os parâmetros seguidos.

Também observamos as demandas referentes à “salubridade e frescor”, para descansar dos trabalhos do dia, feitas por parte da população. O desejo de estar alinhado aos “paizes de mais adiantada civilização” através da apreciação das belezas da natureza também é um valor a ser ressaltado. Vemos também um sentimento nacionalista, expresso na valorização das árvores nativas na escolha da vegetação que faria parte do parque. Menciona-se a “riqueza das florestas brasileiras” que “excitam a inveja do estrangeiro, a admiração de todos os entendedores, e que, estando ao alcance de nossos braços, não têm um só representante naquelle jardim chamado *botânico*”. Os locais para descanso e refrescos são descritos como extremamente agradáveis no relatório publicado no *Almanak*:

[...] Em outro lado do jardim, nas vizinhanças da cascata, está o pavilhão de refrescos, também linda e sólida construção, precedido de um peristylo a que se sobe por largas escadas de cantaria, tendo à sua frente uma praça semi-circular abrigada do sol, e que poderá conter numerosas pessoas comodamente assentadas. Em muitos outros sítios de melhores perspectivas, ou adequados ao repouso e meditação, achão-se bancos de pedra lavrada (CENTER FOR RESEARCH LIBRARIES, [1862]).

Imagem 51: Notícia do Passeio Público.

---

**Passeio-Publico. [269**

*Conservador.*

**Francisco José Fialho, r. do Monte-Alegre, 1.**

*Director botanico.*

**A. Glazion, no châlet do Passeio.**

O estabelecimento ou proprio nacional denominado — Jardim Botânico do Passeio Publico da Côrte — recebeu no-decurso do anno proximo passado melhoramentos taes, que quasi equivalem á sua completa reforma.

Com effeito, esse unico jardim publico da cidade do Rio de Janeiro tinha chegado a um estado vergonhoso!

A imprensa unisena ecoava os clamores da população, que, com incontestavel direito, pedia um lugar salubre e fresco, em que se refocillasse dos trabalhos da vida, e attestasse a nossa civilização.

O ministerio de 10 de Agosto ouviu esses clamores, e tendo commettido ao cidadão brasileiro o Sr. F. J. Fialho o estudo das obras conducentes ao fim que se tinha em vista, e approved a planta confeccionada por este, e pelo botanico francez, Mr. A. Glazion, contractou com aquelle, em o 1º de Dezembro de 1860, a execução dessas obras, e sua conservação por dez annos.

Essa planta representa um jardim cognominado inglez ou paisagista, genero actualmente adoptado nos paizes de mais adiantada civilização, por sua natural e graciosa singeleza, pois nelle se esconde a arte sob as mais bellas fórmas da natureza, que é o seu mestre e modelo depois de tirar o maior partido possível do terreno em que opéra, e dos pittorescos sitios circumvizinhos, dos quaes como que se apossa, pelo effeito das perspectivas, com o fim de alargar os horisontes de seus terminos.

Fonte: Center for Research Libraries ([1862]).

Imagem 52: Documento "Ministério d'Agricultura".

314

**MINISTERIO D'AGRICULTURA, ETC**

E os do terreno do passeio careçam bem de grande intelligencia e gosto, que os fizesse recuar e abranger os magnificos panoramas que os cercão, sendo, como é, tão minguada a sua área para a representação de uma paisagem natural, porquanto apenas contém  $2\frac{1}{2}$  hectares, equivalentes á 5,040 braças quadradas, ou á cerca de 26,825 metros de superficie.

Duplamente ardua era a tarefa dos empresarios: devião fazer obra nova em panno velho, semo estragar-lhe inteiramente a ordidura.

O antigo jardim do passeio representava velha abandonada capoeira; os vegetaes mais agretes ali nascião espontaneamente, ou erão accumulados por mão imperita, e cercando suas fileiras, afogavão, ou obrigavão a tomar fórmas desnaturaes e rachiticas, os poucos de verdadeiro merito, que restavão dos muitos que lá plantara o intelligente botanico Riedel, ha pouco fallecido, e ha annos despedido daquelle estabelecimento.

E pois, os Srs. Fialho e Glaziou, sem darem ouvidos aos estultos ralhadores, fôrão fazendo alta justiça, desaffrontando o bom das garras do máo, e dando-lhes ar e luz, que é a vida de todo o ente organico.

E seria possivel a cultura de vegetaes de alta estima, indigenas e exóticos, em terreno obstruido por centenares de outros sem merito algum, e da maior vulgaridade? Onde acharião lugar o jacarandá, o cedro, o vinhatico, a rhopala, a theophrasta, e tantas outras plantas, que fazem a riqueza das florestas brasileiras, excitão a inveja do estrangeiro, a admiração de todos os entendedores, e que, estando ao alcance de nossos braços, não tinhão um só representante naquelle jardim chamado *botanico*?

Repetiremos portanto: tiverão sobeja razão os empresarios desprezando a critica irreflectida que os mordeu; por um vegetal vulgarissimo, cem vezes reproduzido no pequeno espaço do jardim, a que derão o destino merecido, plantarão ao menos outro de reconhecido merito; ás moutas de urzes succederão massiços de variegadas flôres; ás nogueiras, ás astrapéas, aos genipapeiros, aos andayassús e ás outras plantas de igual quillate (e não a todos os exemplares de taes especies) derão os empresarios por substitutos as raras, custosas e esbeltissimas araucarias (*excelsa* e *cunningamii*); caryotas (*urens* e *sabotifera*); ravenalás, cycas (*revolutas*, de mais de meio seculo de existencia); arecas (*sechellarum rubra, alba, etc.*), e milhares de outras plantas do paiz, e das mais remotas regiões do globo, que farão as delicias dos conhecedores, e não menos sua admiração pelo vigor com que attestarão a benignidade do céu brasileiro, sob o qual podem viver, florescer e fructificar os naturaes de todos os climas, seja qual fôr a sua especie, desde que recebão, ou se deem a si proprios adequado tratamento e conforto.

O passeio publico é uma miniatura do jardim paisagista, mas miniatura de mão de mestre.

Largas aléas areadas, de contornos docemente curvos, cortão-o em diversas direcções, offerecendo a cada passo novo aspecto. Um monticulo, proporcionado á extensão do terreno, é coroado por um pavilhão rustico, de sob o qual se tem o gozo da vista da barra e de grande parte do jardim; sua base é um rochedo aspero, do qual se precipita uma nascente, que se estende por cerca de 100 braças, formando um ribeiro, que serpenteia por sob copadas arvores, com pequenas clareiras, até perder-se n'um lagozinho gracioso, dentro do qual existem uma ilhota e dous escolbos. Quatro alvissimos cysnes, e alguns palmipedes do paiz são actualmente os habitantes dessas frescas aguas. O ribeiro é atravessado em dous sitios por pontes rusticas, uma de madeira no estado natural, e outra de ferro fundido, imitando-a; obra do mais acabado trabalho e primoroso gosto. Cinco bellissimas estatuas da mais fina fundição, e um riquissimo vaso de Medicis, com flôres igualmente fundidas, ornão sitios diversos.

Para habitação dos empregados do estabelecimento construiu-se um pequeno *châlet*, genero suiso, cujos compartimentos são um modelo de aproveitamento de terreno. Em outro lado do jardim, nas vizinhanças da cascata, está o pavilhão de refrescos, tambem linda e solida construcção, precedido de um peristylo a que se sobe por largas escadas de cantaria, tendo á sua frente uma praça semi-circular abrigada do sol, e que poderá conter numerosas pessoas commodamente assentadas.

Em muitos outros sitios de melhores perspectivas, ou adequados ao repouso e meditação, achão-se bancos de pedra lavrada.

Os obeliscos, desaffrontados das estercarias fetidas que os sitiavão, podem agora attestar a *Saudade do Rio*, e o *Amor do povo*, que fôrão os affectos nelles inscriptos pelo vice-rei Luiz de Vasconcellos, creador deste jardim e de tantas obras que o recommendarão á gratidão dos Fluminenses por muitos seculos ainda.

Consignando aqui alguns dos mais notaveis trabalhos dos Srs. Fialho e Glaziou, estamos longe de da-los como os mais custosos e difficeis: muitos são elles, e sua execução honra a intelligencia, o gosto, e a actividade dos emprezarios de uma obra em que parece não terem calculado seus interesses pecuniarios, mas os do paiz, de que um é natural, e o outro deseja ser hospede util.

Pensamos ser digno de menção que o “lazer” da parcela mais endinheirada da sociedade carioca poderia incluir uma viagem ao estrangeiro, Paris e Londres especialmente, nos anos 1860. Tal alternativa começa a se apresentar como sinônimo de classe e cultura. Os endinheirados do Rio de Janeiro começam a tomar gosto pela viagem atlântica a bordo de um barco a vapor, como narra Macedo em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*:

Se no outro tempo era grande esta anti-patriótica falta de curiosidade, agora é muito pior: os paquetes á vapor e a facilidade das viagens ao velho mundo tirão-nos a vontade de passear o nosso, e é mais commum, encontrar um fluminense que nos descreva as montanhas da Suissa e os jardins e palácios de Paris e Londres, do que um outro que tenha perfeito conhecimento da historia de algum dos nossos pobres edifícios, da chronica dos nossos conventos e de algumas das nossas romanescas igrejas solitarias, e até mesmo que nos falle com verdadeiro interesse dos sitios encantadores e das eminencias magestosas que enchem de sublime poesia a capital do Brazil. Hoje cm dia uma viagem a Lisboa é cousa mais simples do que um passeio ao Corcovado (MACEDO, 2009, p. 23).

Apesar de observamos que a escolha de viajar ao exterior, por motivo de lazer, vai ao encontro do contexto que viemos descrevendo aqui, de valorização da cultura européia em detrimento da nacional, é interessante percebermos, contudo, que tal opção não era aparentemente uma unanimidade, livre de críticas. Macedo (2009) vocaliza uma outra postura, mais de caráter nacionalista, ou bairrista, ao menos. Vemos como ele nomeia essa escolha de preterir as férias no Brasil de “antipatriótica”. É possível que seu ponto de vista tenha sido compartilhado por alguns de seus pares.

Parece ter havido uma parcela de seu grupo social que valorizaria mais o contato com a arquitetura e cultura local sobre a escolha européia: “Entretanto, eu estou convencido de que se podia bem viajar meses inteiros pela cidade do Rio de Janeiro, achando-se todos os dias alimento agradável para o espírito e o coração”. (MACEDO, 2009, p. 24). E, na verdade, essa escolha de passeios locais motiva e apresenta sua série de crônicas, publicadas inicialmente sob a forma de folhetim semanal no *Jornal do Commercio* e que, depois, dariam origem aos dois volumes de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, publicados em 1862 e 1863.

### 2.3 Hábitos de consumo cultural: teatro, música e danças. Os manuais de etiqueta normatizando o comportamento na mesa e nos eventos sociais

As confeitarias, livrarias e o comércio de vestuário e acessórios da Rua do Ouvidor devem ser lembrados como formadores de gosto e hábitos na parcela endinheirada da sociedade carioca, que também adquiriu o hábito de organizar álbuns de fotografia com os retratos que encomendavam nos estúdios situados nas imediações. Entre os hábitos de

consumo cultural dessa parcela da sociedade, no início da segunda metade do século XIX, escolhi abordar agora a ida ao teatro pelo seu simbolismo, que explicitarei adiante. Certamente o teatro era um dos itens favoritos no que dizia respeito ao lazer (SILVA, 2000).

O teatro era então uma das poucas opções noturnas de lazer, mesmo em se tratando da capital, sede da Corte. No final dos anos 1850 Machado de Assis era, aos 17 anos, um desses frequentadores da cena teatral da cidade, na condição de cronista, que costumava oferecer vários espetáculos em noites distintas da semana. Antes de se dedicar à literatura, Machado produziu textos como crítico teatral, literário e tradutor, entre outras atividades, tendo sido bastante aclamado na função de crítico teatral.

Era um momento em que a estética romântica e realista entraram em choque nos palcos do Rio de Janeiro, o que não passou sem comentários por parte do cronista. Em 18 de setembro de 1859, na *Revista dos Teatros*, a crítica teatral escrita por Machado, além de versar sobre o espetáculo teatral *A honra de uma família*, fazia uma apreciação do comportamento da platéia do Teatro Ginásio Dramático, bem ao estilo machadiano:

A semana que terminou deu-nos três noites amáveis no querido Ginásio. O pequeno teatro, o primeiro da capital, esteve efetivamente arraiado de novas galas e custosas louçanias.

É um livro para escrever, e eu o lembro aqui a qualquer pena em disponibilidade, *as noites do Ginásio*.

Em sua vida laboriosa ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte — que invadia então a esfera social.

Não faltaram desejos de levar à fogueira da expiação esse novo Huss. Mas ele venceu, porque levantava acima das vistas especulativas o dogma das concepções modernas.

Efetivamente marcou uma nova era na arte.

As criações fastidiosas de uma escola de transição caíram então para uma pequena parte do público. O resto que não se quis converter às máximas dos novos huguenotes, lá caminha embalado nas emoções fulminantes de uma peripécia de punhal...

Deus os tenha por lá.

Vamos porém ver — *A honra de uma família*.

O teatro estava cheio na primeira noite, domingo. Os camarotes irradiavam com as belezas que molemente se reclinavam lá — à espera da ansiada representação. Como era intenso o calor, andavam os leques em contínua agitação.

É uma bela invenção o leque.

É uma qualidade de mais que a arte consagrou à mulher. Meu Deus! o que tem feito o leque no mundo! muitos romances nesta vida começam pelo leque, a intranquilidade [sic] de um esposo ou de um pai tem nascido muitas vezes no manejo calculado de um leque.

Mas também é uma arte o estudo de abrir e fechar este semicírculo dos salões e dos teatros. Um bom fisiologista conhece o caráter mais impenetrável pelo modo de agitar o leque.

Esta opinião é de quem sabe; a interessante predileta do rei Luiz, a estrela mais formosa das constelações de Versailles — lia de cadeira na matéria em questão; para mim e então um oráculo.

Eram pois leques que se agitavam em todos os sentidos, na pequena sala do Ginásio. [...]

O teatro estava cheio, camarotes e plateia [sic]. Na segunda ordem havia em cada camarote uma chapa circundada em grinalda de louros, em cujo fundo azul estavam gravadas em letras douradas os personagens da criação do beneficiado. Os intervalos eram preenchidos de apanhados de folhas verdes caindo em lindos festões.

Foi um espetáculo magnífico. O Sr. Furtado foi coberto de aplausos, de flores e de coroas.

O desempenho do drama *Luiz* nada deixou a desejar. O autor do drama, Sr. Ernesto Cibrão foi chamado à cena, e vitoriado, plenamente. É que entrou no teatro com o pé direito e uma chave de ouro.

Não posso dizer mais; falta-me espaço. Até domingo (LITERATURA DIGITAL, 2016).

É digno de nota o fato da crítica teatral de Machado também abranger o comportamento social dos espectadores. Nessa crônica específica, o alvo da atenção foi o uso do leque e seu intrincado simbolismo de gestuais. Para ter despertado a tal ponto o interesse do cronista, é possível que o acessório tenha sido um recente modismo adotado pela sociedade frequentadora dos espetáculos. De todo modo, fazia parte de um figurino sofisticado, que buscamos observar no contexto da formação de uma autoimagem dessa parcela da sociedade. Machado de Assis, pelo que pudemos observar, também via a ida ao teatro como um paradigma dos costumes que podem servir à nossa reflexão sobre o público que frequentava os teatros: “[...] o jovem crítico conclama os seus leitores: “Ao teatro! Ao teatro!”, porque é lá que a sociedade mostra todas as suas faces: “frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas!”(FARIA, 2004, p. 300).

A partir dessas crônicas, acredito ser possível traçar um paralelo entre uma fração da sociedade que gostava de exibir figurinos e salamaleques gestuais na platéia do teatro e, possivelmente, experimentava novos trajes e acessórios decorativos no momento de se fazer retratar no estúdio fotográfico. Pode-se inclusive supor que os espetáculos teatrais pudessem servir de inspiração para figurinistas e pintores das paisagens, que compunham os cenários dos estúdios fotográficos. No capítulo seguinte, vamos nos deter mais detalhadamente sobre os cenários e figurinos oferecidos aos clientes nos estúdios fotográficos, inclusive com empréstimos de trajes disponíveis exclusivamente para o ato da *pose*.

Na imagem abaixo, podemos observar o estúdio do fotógrafo italiano Giovanni Sarracino, radicado em São Paulo a partir de 1890. Nela, vemos uma variedade de itens que poderiam decerto ser parte de um conjunto de objetos cenográficos em uma coxia teatral. Lá estavam animais empalhados, armaduras de estilo medieval, bustos e estatuetas clássicas, lanças e penas de pavão, só para citar alguns. A partir de imagens como esta, penso ser possível traçarmos uma analogia entre o palco teatral e o estúdio fotográfico, a ser



aprofundada no próximo capítulo, quando trataremos especificamente dos estúdios e seus adereços.

Imagem 53: Estúdio de Giovanni Sarracino.



Fonte: Kossoy (1980).

Na noite carioca, a busca por um público teatral mais elitizado levou à reforma do antigo Teatro São Francisco. Ao mesmo tempo, tornou seu repertório voltado para os *vaudevilles* e comédias, ao contrário dos espetáculos oferecidos pelo ator e dono de companhia teatral João Caetano, esta subsidiada pelo governo imperial desde 1839 e que monopolizava o repertório de tragédias e melodramas.

O Teatro São Francisco era ocupado anteriormente pela companhia teatral de João Caetano, que havia anos reivindicava junto ao governo a ocupação do Teatro São Bento, muito maior. Em 1850, João Caetano conseguiu enfim a ocupação do São Bento, pouco depois de ter recebido a concessão também de uma renda, que viria a partir da licença para a extração (sorteio) de loterias, prática comum entre empresários do ramo de entretenimento para garantir a subsistência mensal.

Em 1855, o espaço físico do Teatro São Francisco, que passou a se chamar Teatro Ginásio Dramático, foi totalmente remodelado pelo empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos. Recebeu três portas no térreo para facilitar a entrada dos espectadores, no

segundo andar abriram janelas com sacadas entre pilastras e foi colocado o nome do teatro Ginásio, entre as máscaras da Comédia e Tragédia. Para marcar ainda mais a diferenciação do público mais elitizado que buscava atingir, no interior do teatro foi adicionada mais uma ordem de camarotes, totalizando três ordens de 30 camarotes cada uma, e também uma tribuna imperial, que não existia anteriormente. A lotação do teatro passou a ser de 256 espectadores, mas o objetivo principal de Heliodoro era selecionar seu público, buscando atrair famílias e senhoras “distintas” (SILVA, 2000, p. 34-37; 49-50).

O público buscado por Heliodoro para frequentar o recém-inaugurado Teatro Ginásio Dramático, formado pelas classes mais abastadas da cidade, se mostrou bastante receptivo às comédias de origem francesa que passaram a compor o repertório do Ginásio, como podemos comprovar pela lotação sempre cheia da platéia, segundo as críticas publicadas. Aparentemente, essa atividade social vinha ao encontro das expectativas de uma parcela que, como vimos anteriormente, se mostrava atraída por modismos, figurinos e comportamentos vindos da Europa, em especial de Londres e Paris, e contribuía para reconfigurar sua autoimagem, de certa forma idealizada.

*As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na Corte*, tese de doutorado de Silva (2000), reforça o fato que as comédias francesas trouxeram também o modelo de comportamento burguês, que seria mais *adequado* àquelas classes endinheiradas que frequentavam as comédias ali encenadas:

Os dramaturgos realistas franceses abordaram em suas peças os costumes da burguesia, classe com a qual particularmente se identificavam e da qual muitos deles faziam parte, transformando o palco em tribuna para a consagração de uma suposta superioridade dos valores éticos e das concepções de mundo desta mesma classe. Por estar presa a uma noção de arte associada à idéia de educação da sociedade, a comédia realista acabou por transformar-se em teatro de tese, chamando escritores, atores, crítica e público para a polêmica social. Trazendo para o palco o retrato de uma sociedade "civilizada" e alicerçada sobre valores como o casamento, o trabalho, a família, a propriedade, a honra e a inteligência, tais peças colocaram estas mesmas questões no centro dos debates nos palcos da cidade do Rio de Janeiro. Como o momento pelo qual passava a sociedade fluminense era de um intenso processo de transformação da vida material e clima favorável para que as propostas veiculadas pelos dramaturgos franceses encontrassem eco aqui, e fossem utilizadas pelos dramaturgos brasileiros sem que isto os distanciasse de aspectos de sua realidade e sem que deixassem de representar os modos de pensar das nossas classes dominantes (SILVA, 2000, p. 13).

Vemos que as comédias dramáticas, que àquela altura haviam suplantado o gênero romântico na preferência do público carioca, que passou a considerá-las “envelhecidas”, traziam embutidos modelos de comportamento, o que foi várias vezes ressaltado pelo jovem crítico teatral, Machado de Assis nas crônicas publicadas na *Revista dos Teatros* (LITERATURA DIGITAL, 2016).

As críticas teatrais do jovem Machado de Assis, no final da década de 1850 e anos iniciais da de 1860 pontuaram o papel *moralizador* das comédias realistas francesas. Assim como o texto de Silva (2000) sobre o Teatro Ginásio Dramático reforça o conteúdo “educador” de seu repertório, mostrando uma “sociedade civilizada” e com valores *morais* elevados, penso que podemos dialogar com as reflexões feitas a partir das críticas teatrais de Machado. Com isso, é possível reforçar o nosso argumento de que um grupo social, em busca de uma autoimagem que vinha sendo construída e representada nas fotografias dos álbuns, recebia contribuições do teatro, entre outros itens de seu consumo, que reforçavam suas aspirações sociais.

Vimos como o objetivo “utilitário e civilizador” permeava o conteúdo das comédias ali apresentadas, de acordo com a análise das críticas teatrais de Machado de Assis, elaborada por Faria (2004). O repertório dos textos encenados no Teatro Ginásio Dramático “contrários ao conceito da “arte pela arte”, deram às suas obras um caráter edificante e moralizador, empenhando-se na defesa dos valores éticos da burguesia, a classe social com a qual se identificavam”. Os enredos das peças apresentadas envolviam família, casamento, fidelidade conjugal, trabalho, honestidade, enfim, as chamadas “virtudes burguesas”, que naquele espaço eram enaltecidas.

Por outro lado, os “desvios de comportamento”, como traições, ócio, prostituição, agiotagem, enriquecimento ilícito e casamento por conveniência eram *vícios* implacavelmente combatidos. “Não é preciso dizer que o maniqueísmo servia perfeitamente ao propósito moralizador, uma vez que o embate resultava sempre na vitória esmagadora do bem”. Além disso, o ideário burguês representava um retrato da sociedade francesa que se modernizava e fazia inveja ao público brasileiro, que pela comparação se via como atrasado, preso ao “inferno da escravidão”. Jovens intelectuais brasileiros, por essa abordagem liberal, também se deixaram seduzir pelas peças francesas, mesmo se levando em conta que para a maior parcela dos frequentadores das comédias burguesas a escravidão ainda estava longe de ser considerada vergonhosa.

Não foi à toa, portanto, que Machado de Assis chegou a comparar o papel do teatro no Rio de Janeiro nos anos 1850-60 com o *coro* do antigo teatro grego: Um papel transmissor da moral e da civilização, sendo uma das funções da arte “copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente” (FARIA, 2004, p. 302; 306).

Pelas considerações de Machado em suas críticas das peças teatrais, podemos concordar que, para um grupo social que estivesse em processo de reconfigurar sua

autoimagem, as comédias francesas apresentadas no Teatro Ginásio Dramáticas poderiam funcionar como material para reflexão e apresentação de possíveis modelos de comportamento a serem adotados.

Vimos como o então crítico teatral Machado de Assis considerou o teatro (e também a imprensa) como indicador e auxiliar no processo de civilização de um povo: “civilizar a sociedade e os povos”. Ou ainda o parentesco entre o teatro e a imprensa, ambos a indicar “o grau de civilização de um povo”. (FARIA, 2004, p. 300).

Podemos também observar como essa ótica do teatro enquanto *civilizador* dialogava com a narrativa dos manuais de etiqueta e comportamento social que circulavam nesse grupo social. A normatização de comportamentos estava explicitada nos chamados “manuais de comportamento” ou de “etiqueta”. E, possivelmente, ajudaram a criar padrões de conduta e apresentação *desejáveis* para a parcela da população que aspirava a ser considerada como parte da *elite*.

Apesar de terem surgido no Brasil em fins do século XVIII, foi em meados do século XIX que se popularizaram no Rio de Janeiro, segundo relato de Lilia M. Schwarcz (1998). Esses manuais abordavam áreas abrangentes do cotidiano, não apenas regras formais de etiqueta. Versavam da higiene íntima e trocas de “roupa branca” a normas regendo a conversação, como quantas vezes seria aceitável contar a mesma piada em uma mesma reunião, quando rir e o que fazer com as mãos enquanto se fala. Tais conjuntos de normas eram denominadas de “educação social”, e tinham o objetivo final de regular a relação dos homens entre si, na sociedade.

A contenção era a regra. As mulheres só deveriam provar vinho a partir dos 40 anos, por exemplo, e a etiqueta à mesa era detalhada, no que tangia ao uso de talheres, em como mastigar sem ofender seu vizinho, controlando barulhos e movimentos bruscos e outros comportamentos que até então eram aceitáveis foram banidos em nome das boas maneiras e civilidade. Schwarcz segue a norma exposta por Machado de Assis, crítico teatral, quando relaciona o processo civilizador das regras de etiqueta dos manuais com o “papel civilizador” dos espetáculos teatrais no Rio de Janeiro nos anos 1850-60: “A arte do teatro nunca esteve tão em voga, e jamais se fez tanta matéria sobre o controle das sensações e dos sentimentos” (SCHWARCZ, 1998, p. 315).

A importação de hábitos culturais europeus, especialmente franceses e ingleses, através de espetáculos teatrais, obras literárias e jornais femininos que traziam normas de como se vestir e se portar, por parte do grupo social que se pretendia se configurar como parte da elite carioca, encontrou nesses manuais um precioso balizador, no nosso entender.

Muito úteis eram os novos guias, aqui consumidos por sua “novidade”. Era por meio desses guias que se espelhava a civilização européia, era levando em conta seus conselhos que se coloriam os trópicos com tintas mais temperadas. Na maioria das vezes traduzidos e em alguns casos escritos por autores do local, os manuais da “arte de civilizar-se” foram sempre bem-vindos. Com efeito, é só nesse momento que as cidades tomam novo impulso e que as elites rurais passam a conviver socialmente com mais intensidade. Com o café e o fenômeno dos fazendeiros absenteístas, que deixavam a sede de suas fazendas e iam viver nos grandes centros, a vida em comunidade ganha força, assim como os programas sociais propriamente ditos. Bailes, teatros, jantares e concertos são novidades nessa corte que tem, até a década de 80, a família imperial como modelo e centro de sociabilidade (SCHWARCZ, 1998, p. 316).

Dentro do recorte da valorização das aparências, esses manuais poderiam funcionar como um dos elementos que ajudariam a aproximar os hábitos europeus do cotidiano do Rio de Janeiro nos anos 1860:

Longe do mundo isolado do campo, na corte carioca dos anos 60, os horários passam a ser pautados por festas, rituais e passeios. Uma roupa para cada ocasião, passeios na rua do Ouvidor, encontros nas confeitarias, desfiles nos teatros, etiqueta nos jantares: era a nova agenda de atividades que cercava as elites, sobretudo da província do Rio de Janeiro. Nesse contexto os guias transformaram-se em bíblias, e a artificialidade, em naturalidade mal disfarçada (SCHWARCZ, 1998, p. 318).

Também na culinária podemos observar a valorização da origem européia e de como as receitas e ingredientes dialogavam com as possibilidades de preparo na cozinha brasileira naquele momento. Em *As barbas do imperador*, de Schwarcz (1998), vemos que os livros de receitas culinárias importadas tiveram uma espécie de *releitura* nas residências das classes mais abastadas da Corte carioca, tanto no que dizia respeito aos ingredientes quanto aos utensílios utilizados para o preparo.

O segredo era introduzir as receitas europeias [sic], principalmente francesas e italianas, mas acrescentar a elas temperos brasileiros. Também para os nobres daqui a saída foi semelhante: um sistema europeu com o qual combinou-se um tempero brasileiro. “Mandioca brasileira, batata europeia [sic]; taroba brasileira, alcachofra europeia; bananas, maçãs; amendoim, sapucaias, castanhas-do-pará, mindubirana, brasileiros — amêndoas, nozes, avelãs europeias [sic]; jiló brasileiro, berinjela europeia [sic]”, assim se deu a lógica de substituição de ingredientes europeus por tropicais. [...]

Além desses utensílios, as panelas de barro ganham lugar especial ao lado da porcelana da Companhia das Índias, ou da prataria da família imperial. Com efeito, como diz Lemos “a adoção do cardápio indígena introduziu nas cozinhas e zonas de serviço das moradas brasileiras equipamentos desconhecidos no reino”.

Nas cozinhas da corte, vasilhas de barro e gamelas de pau mexidas com colher de pau dão o “toque” aos alimentos, além dos temperos (pimenta, canela e coentro), que lhes imprimem um sabor local (SCHWARCZ, 1998, p. 320-321).

2.4 Como um evento que estremeceu as finanças de uma parcela mais endinheirada (mas não exclusivamente) da sociedade carioca foi popularizado

Dançado e cantado no teatro de revista e mesmo nos salões de residências, o lundu<sup>9</sup> tinha um viés de sátira nas letras de duplo sentido, permeadas por humor e ironias maliciosas.

Por essa característica de sátira, que costuma vocalizar preocupações e desejos do grupo social na qual circula, trazemos aqui essa discussão: Silvia Cristina Martins de Souza (2014) nos apresenta, no artigo *Crise! Crise! Crise! A quebra da Casa Souto nas letras de lundus compostos no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*, como o “diálogo” travado entre várias letras de lundus, abordando diferentes visões sobre a quebra da Casa Souto, tiveram sucesso imediato de público. Segundo ela, o público se reconheceu e se viu contemplado em seu papel de participante daquele episódio.

O principal personagem do trágico acontecimento foi Antonio José Alves Souto, imigrante português, chegado ao Rio de Janeiro em 1830. Inicialmente, Souto seguiu a trajetória de muitos imigrantes portugueses, tornando-se caixeiro e, nos anos seguintes, corretor de títulos, passando a lidar com operações bancárias até abrir sua própria firma, na década seguinte. A partir de sua firma social, “Antonio José Alves Souto & Co.”, ele foi conquistando uma clientela de políticos e empresários, adquirindo não só prestígio, mas um vasto patrimônio em propriedades urbanas e rurais. Paulatinamente, Souto se transformou em um dos principais banqueiros do Rio de Janeiro, figura proeminente na sociedade, agraciado com o título de visconde de Souto, condecorado com as Ordens da Rosa e de Nosso Senhor Jesus Cristo, títulos conferidos por Portugal.

Com uma reputação de solidez e confiabilidade, o anúncio da quebra da Casa Souto, na manhã de 11 de setembro de 1864, causou um impacto sem precedentes, provocando pânico e correria, não apenas entre empresários e fazendeiros, mas entre pequenos poupadores, que haviam depositado suas suadas economias na casa bancária. O pânico dos correntistas acabou por se espalhar aos outros estabelecimentos bancários da cidade, aos quais acorreram a tentar sacar seus depósitos, sendo que vários bancos não conseguiram honrar tantos saques simultâneos, conseqüentemente gerando mais pânico entre a população.

---

<sup>9</sup> Dança cantada de origem angolana, que incorporou uma tendência à crítica social bem humorada no Rio de Janeiro dos anos 1860.



O governo imperial, para tentar controlar a crise e o pânico, garantiu proteção armada não só aos bancos, mas à própria residência do visconde de Souto. O relatório do Ministério da Fazenda de 1864 atribuiu a crise bancária à “marcha pouco previdente dos estabelecimentos bancários e demasiada expansão que se deu ao crédito durante os últimos anos” (SOUZA, 2014, p. 4). O fato é que as consequências foram trágicas não apenas para os comerciantes ricos, mas, principalmente, para as pessoas que juntaram com sacrifício suas economias depositadas no banco. Para piorar, o início da guerra do Paraguai, dois meses após a crise, contribuiu para um grande aumento no custo de vida, especialmente no preço dos alimentos.

É com esse quadro que o artigo de Souza (2014) nos guia através da *batalha* das letras de lundu que tratavam da crise da Casa Souto, sendo elas *A quebra dos bancos*, *Não há trocos miúdos*, *Já não há trocos miúdos* e *As notas do tesouro*. Gostaria de destacar aqui o lundu *A quebra dos bancos*, de Gualberto Peçanha (ele também foi o autor de *Já não há trocos miúdos*), que parece trazer essa combinação da narrativa irônica e crítica, ao mesmo tempo em que apresenta a instável situação em que se encontrou uma boa parcela da sociedade, após o referido incidente.

[...] de boca em boca,  
 Que o nosso grande banqueiro  
 Fez ciente a seus credores  
 Que não tinha mais dinheiro.  
 .....  
 Todos lastimam  
 em cada canto  
 Vertendo pranto  
 Amargurado  
 .....  
 Vivem agora  
 em agonias,  
 Chorando suas  
 Economias.  
 .....  
 Apenas se divulgou  
 Tal notícia na cidade  
 Ficou quase que maluca  
 Da população – a metade:  
 Viu-se grandes e pequenos,  
 Andar em passo de cão,  
 Tudo falava e gritava  
 Houve grande confusão  
 [...]  
 (SOUZA, 2014, p. 6).

É necessário ressaltarmos aqui, porém, que não pretendemos dar conta das implicações político-financeiras da crise dos bancos ocorrida no Rio de Janeiro em 1864, mas

sim de parte das repercussões culturais e econômicas que possam trazer alguma indicação do modo pela qual uma parcela da elite urbana carioca desejava ser vista e reconhecida, influenciando uma possível reconfiguração da sua autoimagem.

Machado de Assis também não deixou passar em branco a crise que atingiu a cidade por ocasião da quebra da Casa Souto. Em sua crônica semanal, na seção *Ao acaso*, do Diário do Rio de Janeiro de 19 de setembro de 1864, Machado escreveu:

Crise! Crise! Crise! Tal foi o grito angustioso que se ouviu, durante a semana passada, de todos os peitos da população e de todos os ângulos da cidade. A fisionomia da população exprimiu sucessivamente o espanto, o terror, o desespero, conforme cresciam as dificuldades e demorava-se o remédio. Era triste o espetáculo: a praça em apatia, as ruas atulhadas de povo, polícia pedestre a fazer sentinela, polícia equestre a fazer correrias, vales a entrarem, dinheiro a sair, vinte boatos por dia, vinte desmentidos por noite, ilusões de manhã, decepções à tarde, enfim uma situação tão impossível de descrever como difícil de suportar, tal foi o espetáculo que se apresentou no Rio de Janeiro durante a semana passada (Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional, [1864], n.p.)

A crônica *Paga ou Morre!*, de Arthur Azevedo (1864) nos faz deduzir que o revés financeiro ocorrido a partir da falência da Casa Souto foi bastante abrangente, inclusive nas camadas médias da sociedade carioca, além, é claro, dos prósperos fazendeiros de café, que pegavam empréstimos com a acreditada instituição.

O ano de 1864 foi assinalado no Rio de Janeiro por duas calamidades notáveis: a chuva de pedras e a quebra do Souto.

O Souto era o mais acreditado e o mais popular dos banqueiros havidos e por haver no Brasil;

A sua casa inspirava uma confiança absoluta, e não havia homem do trabalho que, avisado e previdente, não houvesse lá depositado as suas economias. Quando começaram a aparecer os primeiros rumores sobre o mau estado das finanças do Souto, ninguém se importou com isso: toda a gente encolheu os ombros. Supor naquele tempo que o Souto quebrasse era o mesmo que acreditar na quebra do Pão de Açúcar. [...]

Havia então nesta cidade um moço entre vinte e cinco e trinta anos, que, sem pai nem mãe, sem ter tido a proteção de ninguém, levado apenas por uma grande força de vontade e por um talento ainda maior, conseguira formar-se em medicina, e sair da escola com um nome feito.

Pouco depois de formado casou-se, e a sua união foi logo abençoada, como se dizia naquele tempo: nasceram-lhe dois filhos de seguida.

Veio então ao médico o desejo natural de possuir uma casa, e, para isso, começou a economizar quanto podia, conseguindo, em 1864, ter reunidos vinte contos de réis na casa do Souto. Absorvido pela sua clínica e pelos seus estudos, ele ignorava os boatos que corriam acerca da insolvabilidade do banqueiro, de sorte que só veio ao conhecimento do fato quando a bomba estava prestes a estourar.

O seu desgosto foi profundo. Aqueles vinte contos representavam um sacrifício tremendo, porque, para ajuntá-los, ele se privara de tudo, a si e a sua família.

Desesperado, correu ao Souto, que o mandou entrar para um escritório onde trabalhava sozinho. Quando o banqueiro declarou que não lhe era possível restituir os vinte contos, ele correu à porta, fechou-a, guardou a chave na algibeira e, puxando um revólver, apontou-o contra o outro, dizendo: - Se não me dá imediatamente o meu dinheiro, faço-lhe saltar os miolos! Paga ou morre!.

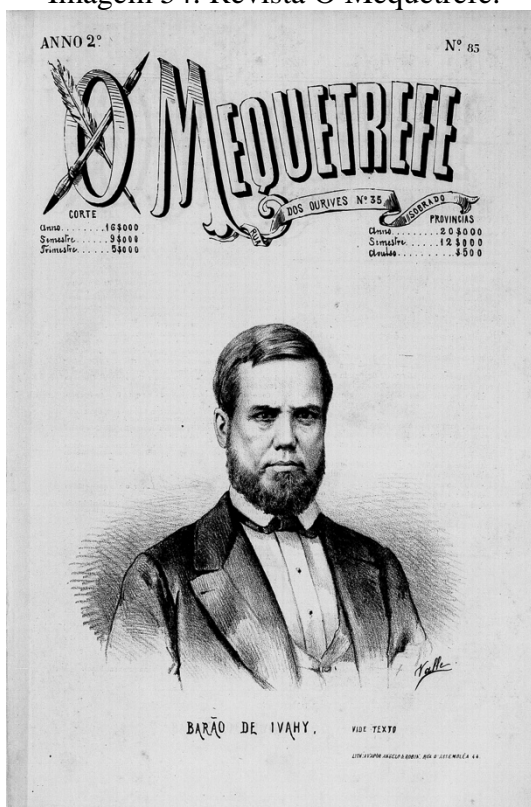
E aí está porque o Dr.... (com certeza muitos leitores lhe sabem o nome) foi o único credor do Souto que em 1864 recebeu integralmente a importância da sua dívida. Perdeu apenas os juros. Ele nunca mais fez uso do seu revólver; mas o seu bisturi tornou-se ilustre (AZEVEDO, 1864, n.p.)

Arthur de Azevedo, Machado de Assis e Gualberto Peçanha, o autor dos lundus, apresentaram suas interpretações sobre o quadro complexo de aspirações sociais e materiais frustradas com a crise dos bancos em 1864, no Rio de Janeiro. O popular lundu e as crônicas literárias apontam para a extensão do contexto social dos que se sentiram atingidos, direta ou indiretamente, em sua segurança, como o médico da crônica de Azevedo que correu o risco de perder todas as economias reunidas com sacrifícios para seu futuro. Quando observamos o processo de construção de uma autoimagem através das fotografias dos álbuns de Violeta Jardim e suas possíveis influências, como o cenário teatral, os acessórios dos estúdios fotográficos e os manuais de etiqueta, buscamos olhar não apenas para o conteúdo dessas imagens mas para o contexto sócio-cultural de sua produção. Levando em consideração as possíveis influências desse contexto sobre as representações fotográficas, penso que podemos dialogar com essas contribuições em relação aos álbuns de Violeta.

Antonio Rodrigues de Azevedo, barão de Ivahy, avô paterno de Violeta Jardim, foi um dos fazendeiros de café que perdeu praticamente tudo o que tinha, em consequência da falência da Casa Souto. O anúncio do leilão de seus escravos e propriedades, somando um número grande de casas e fazendas, plantações, terrenos, canaviais, olarias, engenhos, árvores frutíferas, sendo mil pés de bananeira, 200 mil pés de café, entre muitos outros bens, foi anunciado para o dia 17 de março de 1869, na página 2 do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, de 11 de março de 1869. Coincidentemente, o mesmo jornal em que Machado de Assis publicou, em setembro de 1864, sua crônica sobre a quebradeira da Casa Souto.

O barão de Ivahy foi homenageado quando de seu falecimento, em 1876, com sua caricatura publicada na capa da revista *O Mequetrefe*, de 17 de novembro de 1876. Apesar de ter perdido a maior parte de seus bens na penhora de 1869, ele manteve um relativo prestígio em consequência de vários empreendimentos do qual ele participou, antes e depois, muitos não bem sucedidos, na verdade. A julgar pelo seu testamento, o barão de Ivahy nunca conseguiu recuperar a maior parte de sua fortuna em fazendas e outros bens que foram penhorados naquela ocasião.

Imagem 54: Revista O Mequetrefe.



Fonte: Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional ([1876]).

Como vimos na primeira imagem do capítulo anterior, Violeta escolheu a fotografia de seu avô paterno Antonio Rodrigues de Azevedo e também de sua avó, Maria Amélia Barcellos de Azevedo, a Baronesa do Ivaíhy, como algumas das mais antigas para construir sua narrativa familiar, por meio do álbum de retratos. Violeta Monteiro de Azevedo Jardim nasceu em 1872 e, portanto, tinha apenas quatro anos de idade no ano do falecimento de seu avô, o imigrante português que saiu do Porto para a região sul fluminense de Itaguaí, foi caixeiro, negociante, fazendeiro de café, virou barão, político influente, empresário, ficou rico e perdeu (quase) tudo. Pensamos então que essa inclusão no início do álbum reforça a intenção de contar uma trajetória familiar, mais do que preservar uma lembrança afetiva do avô, que mal conheceu.

Por outro lado, podemos talvez deduzir que, devido à popularização dos “lundus da Crise” (SOUZA, 2014) e do conto de Arthur de Azevedo, *Paga ou Morre!* (AZEVEDO, 1864) sobre o jovem moço que quase perde a cabeça, depois de ver suas parcas economias

desaparecerem na massa falida do Souto, a trajetória de infortúnio do avô de Violeta tenha sido apenas mais uma, entre tantas outras, do Rio de Janeiro de 1864.

### CAPÍTULO III - O RETRATO FOTOGRÁFICO, COM AS POSSIBILIDADES DE ENCENAÇÃO NO ESTÚDIO

3.1 Os estúdios fotográficos compondo a oferta de produtos e serviços oferecidos ao carioca nas ruas do Centro: o simbolismo dessa parte da cidade e quem eram seus vizinhos

Imagem 55: Mapa do Centro do Rio de Janeiro (1867). A Rua do Ouvidor está assinalada em vermelho, a Rua dos Ourives (Atuais Miguel Couto e Rodrigo Silva) em verde, Rua da Quitanda, em azul, Rua dos Latoeiros (atual Gonçalves Dias) em amarelo, Rua do Cano (atual Sete de Setembro) em rosa.



Fonte: Laemmert (1867).

Como vimos no capítulo anterior, o comércio da Rua do Ouvidor era bem diversificado, com livrarias, cafés, sede de jornais, lojas de roupas e acessórios que definiam a elegância burguesa. Lá, e na vizinha Rua dos Ourives, estavam a maioria dos estúdios fotográficos. Essa localização era bem valorizada na medida em que era uma área de grande circulação tanto para o comércio quanto ao lazer, especialmente em função das confeitarias e teatros. Seu entorno era ponto de encontro de quem queria saber das novidades da cidade. Era costume se combinar encontros nos cafés e o passeio para olhar vitrines de lojas como a de Desmarais, francês radicado no Rio de Janeiro, e proprietário de uma famosa loja no ramo de cabeleireiro e perfumaria. A respeito disso, Machado de Assis escreveu em *Tempos de Crise*:

Rua do Ouvidor é o lugar mais seguro para saber notícias. A casa do Moutinho ou do Bernardo, a casa do Desmarais ou do Garnier, são verdadeiras estações telegráficas. Ganha-se mais em estar aí comodamente sentado do que em andar pela casa dos homens da situação (ASSIS, [1873], n.p.)

Como no capítulo anterior, em que revisitamos as críticas teatrais do jovem Machado, que construíram uma imagem dos espectadores dos teatros, aqui buscamos sua competência como observador e intérprete dos costumes do Rio de Janeiro urbano da segunda metade do século XIX. No âmbito desse trabalho, pela narrativa dos hábitos e modismos do seu tempo, Machado de Assis nos serve como um informante perspicaz de questões que podem levar às motivações da autorepresentação produzida nos estúdios fotográficos, que buscamos aqui observar.

Dentre as transformações no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX, notadamente nos gostos e hábitos de lazer e consumo das camadas médias endinheiradas, destacamos aqui a ida ao estúdio do fotógrafo.

Até a última década do século, quando a Kodak lança sua primeira câmera fotográfica instantânea, que visava ser utilizada por amadores, quem buscasse ser fotografado, para presentear amigos e parentes ou organizar seu álbum de retratos de família, tinha que recorrer ao fotógrafo profissional. Em seus estúdios estavam disponíveis cenários, figurinos e objetos que iriam compor a imagem a ser exibida depois, de acordo com o gosto do freguês.

Aparentemente, o que todos buscavam era se mostrar da melhor maneira possível, muitas vezes com trajes que não lhe pertenciam, emprestados muitas vezes pelo estúdio (FABRIS, 1998, p. 21), ou que não seriam usados cotidianamente, pelo desconforto que traziam, notadamente no caso das crianças<sup>10</sup>. E os fotógrafos eram os profissionais que estavam disponíveis para colaborar nesse processo de construção de uma representação, que melhor correspondesse à imagem idealizada pelo cliente. Para conseguir a maior clientela, os fotógrafos instalavam seus estúdios na área mais valorizada do Centro da cidade e anunciavam seus equipamentos e técnicas mais modernas nos jornais e almanaques.

Abastecendo os estúdios fotográficos, o comércio passou a oferecer material para os profissionais da fotografia, no Centro do Rio. Kossoy (2002) relata que, desde 1851, lojas vendiam produtos para fotógrafos, importados da Europa e dos Estados Unidos:

Algumas casas especializadas nesses produtos tornaram-se tradicionais, como as de Laurent Amoretti, Duncan, João Youds e O Velho Barateiro, no Rio de Janeiro. Através de seus anúncios os fotógrafos da capital do Império como os do interior e

<sup>10</sup> Como exemplo de roupas aparentemente usadas para a pose no estúdio de fotografia, parecendo desconfortáveis para crianças, vide fotografia de Yone Jardim, aos três anos de idade, como na Imagem 84.



de outras Províncias eram informados sobre sortimentos e preços. Alguns fotógrafos agenciavam vendas; faziam o papel de comerciantes e forneciam material fotográfico para outros fotógrafos. Entre esses podemos citar dois grandes nomes: Militão Augusto de Azevedo, em São Paulo e, principalmente, Marc Ferrez, no Rio de Janeiro, o qual era inclusive representante de afamadas empresas do ramo no exterior (KOSSOY, 2002, p. 32-33).

Nesse cenário, pensamos sinalizar para uma rede de comerciantes que se formava a partir da demanda dos estúdios fotográficos na cidade. Além dos materiais mencionados por Kossoy, que incluíam produtos químicos necessários ao processamento e fixação das imagens nas chapas fotográficas e dos equipamentos propriamente ditos, especialmente câmeras importadas, outros ramos de negócio também prosperaram à margem desses estúdios. Eram eles o comércio de objetos decorativos utilizados nos cenários dos ateliês: fabricados em madeira ou gesso, as colunas, balaustradas, móveis, esculturas, vasos e muitos outros objetos mais.

Manuais para o aprendizado das técnicas fotográficas também eram anunciados, além de toda uma gama de suportes para os *carte-de-visite*, formato oferecido em quantidade de meia ou uma dúzia pelos fotógrafos (KOUTSOUKOS, 2010). Vendiam-se álbuns, muitos luxuosos, de couro com monograma e fechos de metal, e outros mais simples, *passe-partouts* para inserirem-se os retratos, pintados e decorados muitas vezes com iluminuras e molduras e porta-retratos dos mais variados materiais e preços.

Nosso trabalho está delimitado particularmente à construção da representação nos estúdios fotográficos, na cidade do Rio de Janeiro. Esta era a cidade natal de Violeta Jardim, organizadora dos álbuns de fotografias que são objeto de nossa pesquisa, e nos detivemos nos estúdios lá localizados. Neles, a maioria das fotografias dos álbuns de Violeta foi realizada, excluindo-se os retratos feitos na França e Alemanha, durante os anos em que a família lá residiu. Seria, porém, incompleto, deixar de mencionar a existência de “fotógrafos itinerantes” que atuavam especialmente nas cidades menores e interior do país, ao longo do século XIX.

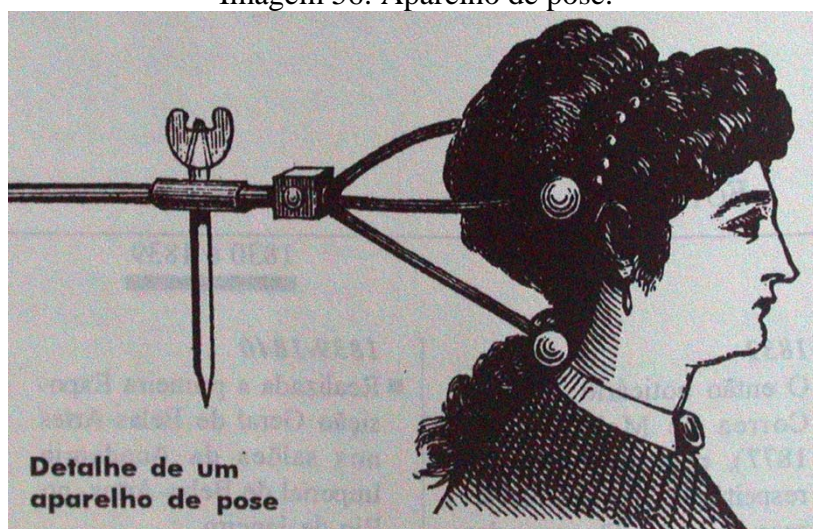
Kossoy (2002), em seu *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro- Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, destaca a atuação desses profissionais, que atuavam fora dos “cenários sofisticados dos ateliês das maiores cidades frequentados pela classe alta”. Desde as primeiras décadas da fotografia no Brasil, nos anos 1840-1860, quando ainda predominavam os daguerreótipos, chapas únicas em placa de metal, mas ao longo de todo o século XIX, esses profissionais viajavam pelo interior com seus pesados equipamentos, em busca de clientes. Segundo Kossoy (2002, p. 25), muitos anunciavam nos periódicos das cidades por onde passavam, e retratavam indivíduos, grupos familiares e ritos de passagem.

Muaze (2008) também nos traz informações acerca desses “fotógrafos itinerantes”, os que percorriam as fazendas de café do Vale do Paraíba fluminense, entre outras localidades rurais, nos anos 1860, para retratar as famílias da classe senhorial oitocentista. Um deles foi Manoel de Paula Ramos, que esteve várias vezes na Fazenda Pau Grandes, de propriedade da família Ribeiro de Avellar, na vila de Paty do Alferes, próxima à Vassouras, zona cafeeira fluminense (MUAZE, 2008).

Nas décadas de 1860 e 1870, todavia, a mobilidade dos fotógrafos era ainda bastante limitada, em função da duração da pose, devido a limitações técnicas, por isso a preferência pelos retratos realizados em estúdios. Mesmo considerando que o tempo de exposição da fotografia era bem menor que nas décadas anteriores, o ato de posar perdurou como um legado dos anos anteriores. Vemos que na Exposição da Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1876, ainda eram bastante procurados pelos profissionais os “aparelhos de pose”, segundo Turazzi (1995), que se deteve na análise da *pose* fotográfica e suas evoluções técnicas ao longo da segunda metade do século XIX. Tal estrutura metálica, em forma de forquilha, imobilizava o retratado por trás, apoiando a cabeça e fixando o corpo durante a duração da sessão de fotografias.

Na Exposição de Filadélfia, esses aparelhos eram expostos “em destaque no salão destinado à fotografia. Só no final do século os aparelhos de pose ficaram destinados ao esquecimento. A pose, no entanto, continuou ainda a fazer parte do ritual simbólico construído em torno do retrato fotográfico” (TURAZZI, 1995, p. 16).

Imagem 56: Aparelho de pose.



Fonte: Turazzi (1995).

Além dos equipamentos e ambientação mais sofisticados e luxuosos, outro fator que conferia um diferencial a alguns profissionais selecionados eram as medalhas, conseguidas

em exposições nacionais e internacionais, e também a recomendação dos seus serviços, feita pela família imperial. Podemos perceber a importância que os fotógrafos davam às condecorações, menções honrosas e medalhas quando vemos que além de expostas no verso das fotografias, essas condecorações eram anunciadas no *Almanak Laemmert*, publicação anual. A fonte de renda principal desses fotógrafos, que anunciavam suas condecorações e técnicas mais modernas no *Almanak Laemmert* era, sem sombra de dúvida, os retratos realizados em estúdio.

O *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, ou *Almanak Laemmert*<sup>11</sup>, como ficou mais conhecido, pelo nome dos irmãos alemães Eduardo e Henrique, seus editores, era um guia das ruas, serviços profissionais, comércio, escolas, funcionários públicos civis e militares, instituições religiosas, nobreza e muitas outras informações relativas ao cotidiano dos cariocas. Circulou entre 1844 e 1889. Sua primeira edição tinha pouco mais de 280 páginas e chegou a circular com cerca de 2.500 páginas na década de 1880.

Fazia parte do *Almanak* um guia dos “moradores da cidade” ou um “Indicador Alfabético da Morada dos seus principaes habitantes: Altos Funcionários, Empregados, Negociantes, Capitalistas, Proprietarios, Fabricantes, Artistas, Industriaes, Etc. Mencionados em seus lugares competentes.” O *Almanak* também tinha uma seção destinada aos anúncios de comércios e profissionais diversos, em geral intitulada *Notabilidades* (a paginação do guia dos anunciantes variou um pouco durante o período de circulação). Aqui podemos observar a lista dos fotógrafos que anunciaram no *Almanak*, na edição do ano de 1875, com suas medalhas e títulos ao lado do nome:

---

<sup>11</sup> Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/almanak/almanak.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak.htm)>.

Imagem 57: Lista dos fotógrafos, com símbolo de medalhas e outras honrarias conquistadas.

**Photographos. [712**

- A. J. de Andrade, r. do Hospício, 91.  
 Antonio José de Faria Brito, r. Primeiro de Março, 23.  
 Aranha & C., r. d'Ajuda, 46, sobrado.  
 Arsenio Borges Neumann da Camara, r. da Carioca, 40. (*Do Commercio.*)  
 Ascencio José de Andrade, r. do Hospício, 97.  
 Augusto Riedel, r. do Cassiano, 41.  
 Bernardo Lopes Guimarães & C., r. do Ouvidor, 60, sobrado.  
 Carneiro & Gaspar, ② 2, r. de Gonçalves Dias, 54, sobrado.  
 Christiano Junior & Pacheco, ③ 3, r. da Quitanda, 39 e 41.  
 Cypriano & Silveira (Pedro Satyro de Souza da Silveira, Fidalgo da Casa Real de Portugal), Photographos da Casa Imperial, r. dos Ourives, 34, sobrado.  
 Eduardo Cabral, r. do Ouvidor, 45.  
 G. Leuzinger & Filhos, ② 2, r. do Ouvidor, 31 e 36, e r. Sete de Setembro, 35.  
 Com officina especial e os melhores instrumentos inglezes para paisagens, panoramas, vistas diversas, stereoscópos e costumes. Obteve a unica distincção conferida ao Brasil para essa arte na exposição internacional de Paris em 1867. (*Vide artigo 550.*)  
 Henschel & Benque, Photographos da Casa Imperial, Photographia allemã, r. dos Ourives, 40.  
 J. F. Guimarães, r. dos Ourives, 38, 2º andar.  
 Joaquim Insley Pacheco, ③ 3 de P., ② 2, Photographo da Casa Imperial, r. do Ouvidor, 102.  
 José de Mello Argüellos, ④ 4, r. da Carioca, 72.  
 Manoel Garcia & Vidal, r. Sete de Setembro, 76.  
 Manoel de Souza Santos Moreira, r. do Hospício, 102.  
 Matheus José Fernandes de Mendonça (*Ao Retrartista Fiel*), r. de Gonçalves Dias, 59.  
 Modesto Ribeiro, com cinco medalhas, sendo duas da Exposição Nacional de 1866, duas de ouro nas de Bellas-Artes em 1870 e 1872, e uma de prata do Lyceu em 1860, r. dos Ourives, 69, 2º andar.  
 Poluceno Pereira da Silva Manoel, ⑥ 6 e 5, r. dos Ourives, 20, e r. de Gonçalves Dias, 55.  
 Zephirino dos Santos Medeiros, r. do Carmo, 21.

Fonte: Center for Research Libraries ([1875]).

Imagem 58: Explicação dos símbolos das medalhas relativas à Primeira Exposição Nacional.

(\*) Acha-se no Supplemento uma lista composta de todos os Expositores na Primeira Exposição Nacional que teve principio no Rio de Janeiro em 2 Dezembro de 1861. Quanto aos premiados accrescentámos no corpo de Almanak á maior parte dos nomes que se achão na Córte o signal ④ significando :

- ④ 1 Medalha de ouro.
- ③ 2 Medalha de prata.
- ② 3 Medalha de cobre.
- ① 4 Menção honrosa.

Fonte: Center for Research Libraries ([1863]).



Imagem 59: Papel protetor de fotografia com menção a prêmios e condecorações recebidos pelo fotógrafo Joaquim Insley Pacheco.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

As condecorações e títulos recebidos pelos fotógrafos, especialmente o cobiçado "Photographo da Casa Imperial", por parte do Imperador Pedro II, certamente eram símbolo de prestígio e status. Como sempre eram anunciados, junto ao nome e endereço do fotógrafo no verso das fotografias, podemos concluir que prestigiavam o fotógrafo em tempos de

acirrada concorrência entre profissionais. Segundo Kossoy (2002), a Corte concentrava a maior clientela para os fotógrafos e seus ateliês.

Essa clientela era composta por variados segmentos da sociedade carioca, como profissionais liberais, funcionários públicos, comerciantes e fazendeiros de café. Gostaríamos de ressaltar, contudo que, nos anos 1860, a clientela dos estúdios fotográficos não era composta exclusivamente pela elite econômica das maiores cidades.

Granjeiro (2000), analisando a procedência da clientela do estúdio *Photographia Americana*, de Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo carioca radicado em São Paulo, traça um paralelo entre os preços dos retratos fotográficos, os gêneros alimentícios, os salários e os serviços, como transporte e aluguéis. Ele demonstra que o custo dos retratos, apesar de não serem desprezíveis, seria acessível para uma razoável parcela de trabalhadores que assim o desejassem, mesmo porque a ida ao estúdio do fotógrafo não costumava ser um evento frequente:

Como se pode ver, caro leitor, é desnecessário continuar a fazer contas para concluir que possuir um simples retrato, neste período, é possível para quase todos, pois seu valor, por dúzia, corresponde a um sexto do salário de uma cozinheira ou dois dias de trabalho de um carroceiro, sem contar que podiam ser adquiridos em quantidades inferiores a doze. Evidentemente são valores altos quando se pensa em todas as necessidades que o salário tinha de satisfazer, considerando, também, que normalmente ele era responsável pelo sustento de mais de uma pessoa. No entanto, este não era um sonho irrealizável e, pela procura de retratos na cidade, expressa na quantidade de serviço executado na *Photographia Americana*, percebe-se que muita gente optou pelo retrato em vez de quilos de arroz e de feijão (GRANJEIRO, 2000, p. 54).

Quanto aos fotógrafos profissionais, suas alternativas de ocupações paralelas, a fim de complementar a renda, também eram variadas. Uma opção bastante popular era o aluguel de parte das instalações para outros profissionais, aulas de técnica fotográfica e a diversificação dos produtos vendidos como, por exemplo, conjuntos de fotografias de figuras da realeza estrangeira e outras personalidades, que faziam bastante sucesso em coleções (TURAZZI, 1995, p. 103).

A maior parcela do trabalho fotográfico eram os retratos de família, feitos no estúdio. A autorrepresentação dos membros da família atendia a uma demanda que levou os álbuns a serem comparados a versões visuais de árvores genealógicas. Estes poderiam incluir até parentes que haviam vivido antes da invenção da fotografia, pois quadros, desenhos ou gravuras com suas imagens poderiam ser reproduzidos e incluídos no álbum. Esse foi inclusive o caso dos tataravôs maternos de Violeta Jardim, cujas reproduções de gravuras com seus rostos vimos no capítulo 1 desse trabalho.



A concessão do título “Photographo da Casa Imperial”, juntamente com a autorização para usar as armas imperiais na fachada do estabelecimento, fez com que Pedro II fosse o primeiro monarca a oferecer o real patrocínio a fotógrafos, dois anos antes da Rainha Vitória, da Inglaterra, que também se interessava pela fotografia (TURAZZI, 1995, p. 105). O interesse do imperador pela fotografia veio desde que esta desembarcou no Rio de Janeiro em janeiro de 1840, seis meses depois de sua descoberta oficial. Algumas semanas depois o imperador já possuía seu próprio aparelho de daguerreotipia, novamente antes de outros governantes (TURAZZI, 1995, p. 105). Podemos perceber a conexão que ocorria entre Pedro II e os fotógrafos em vários aspectos. Além da já mencionada popularidade, prestígio e aumento da clientela dos fotógrafos agraciados com o reconhecimento imperial, temos também o protagonismo da própria família imperial como cliente assídua desses profissionais.

Uma clientela da qual fazia parte, em primeiro lugar, a própria família imperial, consumidora de serviços fotográficos que incluíam desde retratos, vistas e paisagens até o registro de solenidades, passando também pela concessão de aulas particulares de fotografia à princesa Isabel, ministradas por Revert Henrique Klumb, fotógrafo de Suas Majestades Imperiais e da Academia Imperial de Belas-Artes [...]. Alguns dos nomes mais consagrados da fotografia brasileira no século XIX- até mesmo em decorrência desses serviços- retrataram a figura do imperador com todas as poses e trejeitos da época. Retratos estereoscópicos, fotopinturas e fотomontagens, ambientes artificialmente “naturais”, situações de pompa ou informalidade, cenários altamente simbólicos são imagens que hoje constituem parte de acervo documental existentes em várias bibliotecas [...]. Uma síntese talvez de todas as imagens do imperador parece ser a litografia de Léon Noel realizada em Paris, a partir de fotografia estereoscópica de Victor Frond, por volta de 1859, onde D. Pedro II aparece sentado, disposto entre móveis e um enorme globo, diante de um relógio e da pena com o tinteiro, tendo à mão e, atrás de si, vários livros a comprovarem a vida cultural do país e suas transformações sociais e políticas guardavam inequívoca relação com os talentos do imperador. Se a prestação de serviços e obtenção de favores e concessões foram aspectos importantes para a difusão da fotografia no Brasil, a imagem do monarca “amante das letras e das artes”, captada e difundida pela fotografia, foi igualmente importante para o processo de construção da nacionalidade brasileira naquele contexto (TURAZZI, 1995, p. 106-107).

Pela observação da relação de Pedro II com seus retratos vemos a construção deliberada de uma autoimagem conectada à literatura, às artes e aos valores culturais e humanistas. Portanto, é possível imaginar que a construção dessa narrativa representando a imagem idealizada, através de pose e cenários que compunham o retrato fotográfico, poderia ser estendida também aos retratos protagonizados pelo próprio Imperador.

Ressalvando aqui que o nosso objeto de pesquisa não contempla o Imperador Pedro II, ele é mencionado no intuito de reforçar o argumento de que uma possível parceria com o fotógrafo poderia ter como objetivo final uma imagem produzida deliberadamente, de como o retratado desejava ser visto e reconhecido, fosse ele o Imperador ou um comerciante posando para o seu álbum de família.

Schwarcz (1998) apresenta o Imperador como um monarca marcado por ambiguidades. Mantinha a estrutura do país inalterada, especialmente nas questões relativas à escravidão, ao mesmo tempo em que modernizava sua imagem, empenhando-se em dar ao Império uma “fachada europeizante”. Abriu mão de ser denominado “Soberano” (porque a soberania seria do povo), abandonou o costume português do “beija-mão” e recusava títulos e estátuas. Sua imagem construída nas fotografias frequentes, sozinho ou junto a outros integrantes da família Imperial, reforçava a autorepresentação de um monarca progressista, especialmente a partir dos anos 1860, ligado à modernidade e aos estudos.

[...] d. Pedro se apresentaria como um “monarca moderno” — com o traje de pequena gala, cercado de símbolos de erudição, entre muitos livros, globos, penas de escrever e balaustradas onde se apoiava para aguentar [sic] o longo tempo da foto e fazer pose de pensador. As novas imagens são tantas que não permitem imaginar uma mera coincidência. A representação do cidadão — emancipado com a cultura — afeta a recepção da monarquia, mas, com certeza, ocorre também o contrário. Os novos contextos alteram a idealização do imperador. Nas fotos d. Pedro aparece sempre envolto por livros, como a reafirmar sua mais nobre feição: o sábio mecenas. Tal representação ganha ainda maior importância quando contrastada com a dos demais monarcas europeus da época, que não abrem mão de seus trajes imperiais. [...] Mesmo quando junto da família — a imperatriz, a princesa Isabel e a princesa Leopoldina —, d. Pedro não abandona os símbolos de erudição: apoiado em um livro, tendo a acompanhá-lo a natureza ou o severo quarto de estudos. Aí estaria desenhada uma nova memória da monarquia brasileira: a sobriedade e a seriedade daquele que vincula seu governo à cultura. Também nessa época circula uma foto do interior do Paço. Trata-se do estúdio do imperador, onde, além dos emblemas da Casa Imperial presentes nos móveis, o que se vê são pilhas e mais pilhas de livros. Nada mais adequado para esse monarca, que nas imagens oficiais não se vê mais associado à guerra e sim à ciência e ao conhecimento de sua época (SCHWARCZ, 1998, p. 494-499).

Não temos indícios para inferir que o Imperador tenha “lançado moda” no tocante à construção de uma imagem idealizada, com o auxílio do fotógrafo e seus objetos de cena que compunham o retrato fotográfico. Mas certamente compartilhamos da interpretação de Schwarcz, exposta acima. É possível observar que uma parcela razoável dos retratos de Pedro II o apresenta vestido com trajes burgueses, calça e paletó, cercado por livros, objetos de escrita e estudo, como mapas e globo terrestre, reforçando a narrativa do Imperador ser um homem culto, letrado e amante das ciências.

Imagem 60: Globos, livros e canetas. Litografia de Léon Noel com base em fotografia de Victor Frond (1861).



Fonte: Acervo FBN.

### 3.2 Os fotógrafos atuando no Rio de Janeiro no século XIX, seus manuais de aprendizagem e o que era valorizado

Nos primeiros anos da fotografia, 1840-50, os fotógrafos atuantes no Rio de Janeiro eram quase todos estrangeiros. Havia suíços, alemães, franceses, portugueses e norte-americanos. A fascinação pelas inovações técnicas e a valorização maior do que era

importado da Europa (em particular França e Inglaterra), ajudaram a despertar o interesse dos cariocas pela novidade:

No Brasil a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para fornecer-nos molduras para nossas próprias imagens. Rapidamente fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência profissional existente em seus países, invadiram a Corte, integrando-se ao cotidiano da cidade, juntamente com as modistas, os cabeleireiros, os joalheiros, entre outros agentes dos modos de vida ocidentais (MAUAD, 2004, p.5)

Depois do primeiro momento da chegada de fotógrafos estrangeiros, o número de brasileiros passa a ser também mais significativo. Segundo Kossoy (2002), entre os anos de 1850-59, 70% dos fotógrafos em atividade no Brasil eram estrangeiros. Na década seguinte, de 1860 a 1869, essa tendência se inverteu, e os brasileiros passaram a representar 60% dos profissionais, a maioria em atividade no Rio de Janeiro.

A vida profissional do fotógrafo no século XIX apresentava uma série de desafios. Além da acirrada concorrência por um pequeno mercado consumidor, ainda em formação, mas de grande potencial, como se comprova através da “guerra de anúncios” nos almanaques e jornais, o fotógrafo tinha que estar atento às constantes novidades técnicas que surgiam no mercado de retratos, frequentemente tornando obsoletas as técnicas anteriores. Muitos fotógrafos efetivamente tinham que ter outras ocupações que lhe garantissem a sobrevivência, sendo que dar aulas de fotografia era apenas uma dessas ocupações paralelas. Eles muitas vezes eram também pintores, ourives, relojoeiros, negociantes e até dentistas (KOSSOY, 2002, p. 28).

Uma boa parte desses brasileiros foi aprendiz, trabalhando como assistentes nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros. Esse era um dos principais métodos de aprendizado, através da prática. Podemos ver no *Almanak Laemmert* que, desde 1847, o primeiro ano em que os daguerreotipistas aparecem anunciando seus serviços como retratistas, os fotógrafos também se oferecem como professores das novas técnicas. Outra opção era o estudo das técnicas fotográficas através da leitura dos manuais e periódicos.

Uma série de manuais de fotografia circulava em meados do século XIX, a maioria em inglês e francês. Noticiavam as exposições e salões de arte, as pesquisas e novidades de técnicas fotográficas, instruíam sobre utilização dos equipamentos e iluminação, entre outras coisas. O manual publicado pelo fotógrafo francês E. Disdéri<sup>12</sup> em 1862, *Estética da*

---

<sup>12</sup> O fotógrafo Disdéri representa o exemplo de fotógrafo *industrial*, em oposição aos artistas. Ele desenvolveu e patenteou um único clichê que produzia seis imagens menores, no tamanho 6x9 centímetros, em uma única chapa, o que barateou o custo do retrato, denominada *carte-de-visite*. Disdéri também foi pioneiro no estabelecimento de qualidades técnicas indispensáveis à boa fotografia e na utilização de artifícios teatrais como

*fotografia* (apud FABRIS, 1998, p. 20), pontificava que os requisitos que não deveriam faltar, ao final, na boa fotografia, seriam:

- Fisionomia agradável
- Nitidez geral
- As sombras, os meio-tons e os claros bem pronunciados
- Detalhes nos tons negros
- Beleza

A beleza, incluída como valor a ser perseguido nos retratos fotográficos, nos mostra que o ideal da autorrepresentação guiado por um padrão de estética e harmonia poderia ter contribuído para a busca da imagem idealizada. Aparentemente, a idéia não era ser retratado o mais fielmente possível, mas, em cumplicidade com o profissional da fotografia, parecer mais belo, mais elegante e mais culto do que realmente era. O indivíduo era preterido em favor de um estereótipo social.

Não era a toa que o cliente a ser retratado poderia folhear no ateliê do fotógrafo álbuns com imagens de outros clientes, assim como fotografias de artistas e outros famosos, para buscar inspiração e relaxamento para a pose. A normatização e a busca da conformidade na aparência circulavam através de revistas de moda e comportamento, como *O Novo Correio das Modas*, e outras, que traziam modelos de roupas da burguesia européia, a serem copiados nas modistas ou comprados nas lojas do centro do Rio, que importavam os modelos prontos. O mesmo acontecia nos álbuns disponíveis nos estúdios fotográficos, a serem folheados pelos clientes antes da pose, em busca da representação que estivesse mais em conformidade com suas expectativas.

Os manuais para fotógrafos, no século XIX, lidavam não apenas com a parte técnica dos equipamentos, químicos e processos de revelação e preservação das imagens, mas também com o desempenho do profissional como artista, buscando a melhor luz e posicionamento do modelo.

Koutsoukos (2008) pesquisou sobre o aprendizado da fotografia e os manuais utilizados pelos fotógrafos, muito escritos por profissionais estrangeiros, apresentando seu trabalho no artigo “*O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais - Segunda metade do século XIX*”. Nesse cenário de reflexão sobre as motivações que levavam à busca da representação por meio do retrato fotográfico, pensamos que as normas da “boa fotografia” devem ser consideradas.

---

cenários, telões pintados, móveis, tapetes, colunas e outros aparatos, criando imagens de opulência e distinção social nos retratos de corpo inteiro (FABRIS, 1998, p. 20-21).

Pintores também atuavam como coloristas, em alguns estúdios, para embelezar detalhes e dar colorido às faces das moças e senhoras. Alguns estúdios tinham um profissional exclusivo para a função. Esses retoques em geral eram realizados por pintores, que recebiam as informações do fotógrafo, como cor dos olhos e cabelos, para agir a *posteriori* nas fotografias (FABRIS, 1998, p. 22). De início, essas intervenções foram um pouco criticadas como “próteses”, que “alteravam o real” e demonstrariam a inabilidade do fotógrafo. Mas, com o tempo, e perdurando ao longo da segunda metade do século, essas intervenções artísticas passaram a ser cada vez mais valorizadas:

Na década de 80, o uso do retoque e da coloração torna-se uma prática cada vez mais corrente, pois o fotógrafo deve enfrentar a concorrência crescente dos amadores. A intervenção artesanal, manual, torna-se o toque distintivo do fotógrafo profissional, o algo a mais que ele pode oferecer àquelas camadas da sociedade em condições de auto-representação pela difusão das câmaras portáteis (FABRIS, 1998, p. 22).

Vemos, então, como a feitura de uma autorrepresentação idealizada tinha cada vez mais instrumentos que facilitariam esse movimento, uma parceria entre fotógrafo, pintor, acessórios e figurinos do estúdio e o desejo do próprio retratado.

Os preços dos retratos também contribuíram para a sua expansão, pois diminuíram paulatinamente a partir da década de 1850, com a modernização das técnicas e o surgimento da *carte-de-visite* que possibilitava a obtenção de várias imagens com uma única chapa fotográfica.

Ainda não era a reprodutibilidade mecânica das fotografias substituindo a litografia, que só seria tecnicamente viável no final do século XIX, porém, a possibilidade de se conseguir oito clichês em uma única chapa, não só diminuiria o custo do retrato individual como impulsionaria a troca e circulação dos retratos e sua função na sociabilidade.

Em 1850 o preço do daguerreótipo havia diminuído de 5\$000 para 4\$000 a unidade, no Rio de Janeiro (KOSSOY, 2002). O calótipo que, como vimos no início do capítulo, era uma versão mais econômica do daguerreótipo, era vendido por 3\$000 cada retrato. Ainda eram preços pouco acessíveis à população em geral, como podemos ver, em comparação com outros produtos à venda no Rio de Janeiro:

Bacalhau: 2\$500 a arroba (equivalente a 14,69 quilos)  
 Chouriço: \$320 a libra (equivalente a 459,6 gramas).  
 Gravata de seda ou cetim: de 1\$500 a 2\$400.  
 Luvas de pelica: \$320 a 1\$200.  
 Pêras em lata de Lisboa: 1\$200 a libra (equivalente a 459,5 gramas).  
 Tecido para escravos: \$140. (JORNAL DO COMMERCIO, 1854 apud KOSSOY, 2002).



No período de 1860-69, Kossoy (2002) mostra que uma maior variação e diminuição de preços começa a acontecer:

1862- carte-de-visite (dúzia): 15\$000 (SP)  
 ambrótipo: 2\$ a 10\$000 (SP)  
 1863- carte-de-visite(dúzia): 15\$000 (RJ)  
 1863- ambrótipo: 3\$ a 12\$000 (RJ)  
 1864- carte-de-visite (dúzia): 10\$000 (RJ)  
 ambrótipo: 3\$ a 30\$000 (RJ)  
 1865- carte-de-visite (dúzia): 6\$000 (RJ)  
 ambrótipo: 3\$000 (RJ)  
 1867- carte-de-visite ( ½ dúzia): 6\$000 (Amazonas)  
 ambrótipo: 4\$000 a 10\$00 (Amazonas)  
 1869- carte-de-visite (dúzia): 5\$000 a 6\$000 (RJ)

A dúzia de carte-de-visite caiu então de 15\$000 para 5\$000 durante a década de 1860, e esse preço se manteve por bastante tempo. Para efeito de comparação, o *Jornal do Commercio* (1864 apud KOSSOY, 2002) informa outros preços no mesmo período:

Assinatura do *Jornal do Commercio* por um ano:  
 Corte e Niterói: 24\$000  
 Província e exterior: 28\$000  
 Café moído: \$480 a libra (equivalente a 459,6 gramas)  
 Charutos de Havana (cento): 7\$000 a 20\$000  
 Jantar (quatro pratos, meia garrafa de vinho, e sobremesa no Hotel dos Estrangeiros, na Rua da Assembléia) 1\$000  
 Macarrão italiano: \$320 a libra (equivalente a 459,6 gramas)  
 Manteiga: \$610 a libra (equivalente a 459,6 gramas)  
 Velas de querosene: 5\$000 a 6\$000 a libra (equivalente a 459,6 gramas).

Mauad (2004, p. 9) destaca a concorrência de preços que aconteceu na década seguinte, através de anúncio no jornal *Gazeta de Notícias* de 1878:

A partir da década de 1870, a concorrência se acirra e os preços das fotografias baixam. A Casa Modelo Carneiro, Silva & Tavares, sucessores de Carneiro & Gaspar, localizados na rua Gonçalves Dias 54, destacava em anúncio de meia página publicado na *Gazeta de Notícias* de 2/2/1878, suas novidades, técnica, qualidade e preços:

*"Os proprietários deste estabelecimento, sempre solicitados em acompanhar todos os progressos que se realizam na sua arte, tendo feito freqüentes viagens a Europa onde mantêm relações intimas com os mais abalizados professores, participa aos fregueses que acaba de chegar de Paris o seu sócio Sr. Tavares trazendo todas as novidades! Todos os sistemas! Todos os melhoramentos! Ultimamente realizados e descobertos. Sendo praxe antiga desta casa entregar ao publico - os melhores retratos e os mais baratos.*

*\* redução de preços:*

*uma dúzia de retratos em cartão de visita, busto ou todo o corpo, todos retocados - 5\$000*

*uma dita de ditos idem esmaltados - 12\$000*

*uma dita de ditos imperiaes, retocados - 15\$000*

*uma dita de ditos idem, esmaltados e retocados - 25\$000*

*uma dita de ditos (portrait-souvenir, enchromotypia, impressão inalterável) - 60\$000".*

Por conta do barateamento da própria técnica fotográfica e da concorrência entre os profissionais, que aumentavam de número na cidade, o ato de ir ao ateliê do fotógrafo eventualmente passa a ser mais acessível:

Comparativamente uma dúzia dos já anunciados e tão afamados retratos em porcelana saía pelo mesmo preço de uma lata de conserva de abacaxi, e mais caro do que um sapato simples. Calcula-se, a partir de tal amostragem, que os gastos com fotografia não pesavam no custo orçamentário de uma família urbana do século XIX, principalmente porque as idas ao fotógrafo não eram tão assíduas, talvez uma ou duas vezes por ano, ou em ocasiões especiais (MAUAD, 2004, p. 35)

Granjeiro (2000) compartilha da idéia de que o ateliê do fotógrafo não só poderia, mas efetivamente funcionaria como um cenário para a construção da autoimagem desejada:

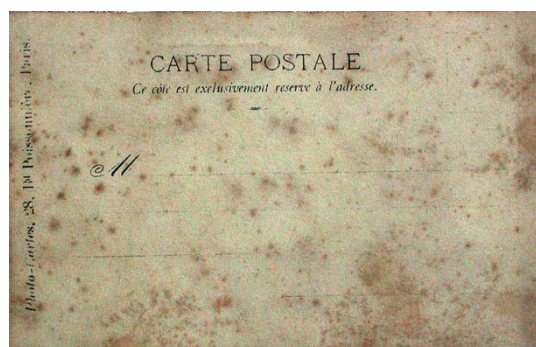
Paramentar-se para assumir o lugar social desejado era algo que a fotografia oferecia aos sonhos e aos desejos de seus clientes-e constituía o próprio cotidiano das oficinas fotográficas. Mesmo um escravo, se pudesse pagar, só seria escravo na imagem se assim o desejasse: havia sapatos, cartolas e ternos para que ele vestisse e aparecesse diante de si e da posteridade como um homem, só um homem possuidor da sua liberdade (GRANJEIRO, 2000, p. 129).

O autor também aponta que o fotógrafo Gaspar Antonio da Silva Guimarães, em São Paulo, chegou a oferecer retratos pela metade do preço, em 1865, para que os soldados que partiam para a Guerra do Paraguai pudessem deixar uma lembrança com seus familiares e pessoas próximas.

Não podemos nos esquecer de levar em consideração que, além da diminuição nominal dos preços do retrato entre as décadas de 1840 a 1880, a inflação alta desse período fazia com que, em termos reais o preço dos retratos tenha ficado ainda mais barato. Com esse barateamento e a obtenção de múltiplas cópias através do processo de *carte-de-visite*, o hábito de presentear amigos e parentes com retratos se tornou mais disseminado a partir da metade do século XIX. O hábito de se enviar fotografias, com dedicatórias, aos parentes e amigos, continuou no início do século XX, com o surgimento dos cartões postais com a fotografia escolhida na frente e, no verso, impresso, espaço para o endereço do destinatário e selo de postagem.

Yone Jardim, minha avó paterna e filha de Violeta Jardim, enviou para sua “avó Chiquinha” um postal com sua fotografia e dedicatória em junho de 1903 (Imagem 61). Yone, às vésperas de completar nove anos na ocasião, escreveu de próprio punho a mensagem que, aparentemente, deve ter sido entregue em mãos, dada a ausência de endereço no verso.

Imagem 61: Cartão-postal com Yone Jardim.  
 Imagem 62: Verso do cartão-postal. Fotografia não identificada (1903).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

### 3.3 Os estúdios, seus acessórios e figurinos e uma reflexão sobre a autorrepresentação construída no estúdio do fotógrafo

Os ateliês fotográficos podem ser observados, no nosso entender, sob a perspectiva de um cenário no qual uma representação seria construída, com o auxílio de uma ambientação de fundos pintados, objetos de cena e figurinos a serem utilizados (de acordo com a escolha) pelos clientes que ali estavam para serem retratados.

O circuito social da fotografia oitocentista, que tinha no retrato a atualização das pinturas a óleo e camafeus, revelou o ordenamento social que privilegiava o indivíduo e a família nuclear no momento da autorrepresentação das camadas burguesas em ascensão. Nesse contexto, os estúdios do fotógrafo supriam a demanda reprimida pela autorrepresentação e seus suportes para impressão, acondicionamento e distribuição dessas imagens (MAUAD, 2012, p. 270).

O figurino oferecido pelo fotógrafo era opcional, sendo mais utilizado por clientes de classes menos abastadas. Essas vestimentas eram muitas vezes descosturadas nas costas para melhor se adaptarem ao corpo dos retratados, o que, certamente, resultava em um caimento

não tão apresentável (FABRIS, 1998, p. 21). Mas a idéia por trás desses acessórios era se aproximar o mais possível da autoimagem buscada pelo cliente a ser fotografado.

Na fotografia a seguir (Imagem 63) vemos Francisca Ayrosa Monteiro de Azevedo, mãe de Violeta, fotografada por Joaquim Insley Pacheco. Ele era um dos mais produtivos e renomados fotógrafos da Corte e um dos retratistas preferidos pela família Imperial. Francisca foi fotografada em seu estúdio situado à Rua Do Ouvidor, 102, como consta impresso no verso da imagem. Como Pacheco utilizou esse endereço por um período bastante longo, entre 1864 e 1895, segundo Kossoy (2002, p. 247), não é possível uma datação mais precisa, mas ela aparenta ser bastante jovem nessa fotografia, portanto é mais provável que tenha sido feita nos anos 1860, antes do nascimento de Violeta.

Na fotografia, de corpo inteiro, Francisca traça um vestido longo com a saia bem armada, provavelmente com o artifício da crinolina, armação de crina de cavalo forrada de linho que surgiu no final dos anos 1850, como mencionamos no capítulo anterior. A cintura “de vespa”, bem fina, como a apresentada por Francisca na fotografia, também era muitíssimo valorizada nos anos 1860 e costumava ser fruto também de artifícios, especialmente o uso do “espartilho”.

Souza (1987) relaciona esses acessórios femininos como itens indicativos de classe social privilegiada, indicando que aquela mulher não necessitava se locomover com liberdade para seu sustento: “[...] os espartilhos, que comprimiam violentamente as formas femininas, dificultavam a respiração. Todos esses expedientes, que pareciam desempenhar uma função estética eram na verdade empecilhos vitais, usados para sublinhar o nível social” (SOUZA, 1987, p. 125-126).

Diante desse contexto, Francisca se faz representar com uma autoimagem do que seria apropriada em termos de vestimenta e adornos para uma moça de uma classe privilegiada da sociedade carioca nos anos 1860-70. Sua postura bastante ereta, com a mão direita suavemente apoiada em uma coluna decorativa do cenário, completa a expressão corporal adequada a essa personagem.

Imagem 63: Francisca Ayrosa Monteiro de Azevedo. Fotografia de Joaquim Insley Pacheco.

Imagem 64: Verso da fotografia anterior com nome e credencias do fotógrafo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Na próxima fotografia (Imagem 65), também pertencente ao álbum de Violeta, posam duas senhoras, possivelmente a mãe de Violeta, Francisca Ayrosa Monteiro de Azevedo e sua mãe, Rosa Ayrosa. As duas encenam uma pausa em sua leitura para contemplar brevemente as lentes do fotógrafo.

Podemos pensar nessa fotografia como sendo construída para se encaixar em uma narrativa combinando distinção social e erudição. A mão esquerda de Violeta apóia suavemente o rosto no braço da poltrona, enquanto a mão direita repousa sobre o livro. Sua mãe segura o mesmo livro e usa a mão direita para marcar o ponto da leitura. O conjunto do gestual envolvido nessa fotografia nos apresenta de forma quase transparente a possibilidade



de ter acontecido uma encenação cuidadosamente elaborada, possivelmente com a coordenação do fotógrafo.

Imagem 65: Francisca Ayrosa Monteiro de Azevedo e possivelmente sua mãe. Fotografia de Mangeon e Van Nyvel.

Imagem 66: Verso da fotografia anterior com nomes e credenciais dos fotógrafos.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Como na moda das roupas e acessórios, que vimos no capítulo anterior, refletindo os anseios e necessidades de consumo daquela parcela da sociedade que buscava se retratar, os próprios estúdios tinham seus modismos particulares, como nos relata Mauad (1995) em suas pesquisas:

O sucesso do retrato *carte-de-visite* deve-se justamente à capacidade de adaptar o cliente a moldes preestabelecidos e de possível escolha, através de um catálogo de objetos e situações, e o estúdio do fotógrafo passa a ser um depósito de complementos, escolhidos para caracterizar diferentes papéis sociais que se quer fabricar. A *mise-en-scène* do estúdio do século XIX variou ao longo do tempo; cada década, no período da *carte-de-visite* e, mais tarde, no do *cabinet-size*, teve seus acessórios especialmente característicos. Nos anos 60, eram a balaustrada, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão; nos anos 90, palmeiras, cactuas e bicicletas, e, no início do século XX, o automóvel. O próprio cliente se converteu, ele mesmo, num acessório de estúdio, suas poses obedeciam a padrões estabelecidos e já institucionalizados de acordo com sua posição social (MAUAD, 1995, p. 107).



Dentro dessa perspectiva quanto ao caráter potencialmente cenográfico do estúdio fotográfico e a construção de uma autoimagem que atendesse aos anseios de respeitabilidade social e sofisticação de uma classe endinheirada, precisamos também nos deter na “pose” do cliente frente às lentes do fotógrafo. Vimos acima a fotografia da mãe e avó de Violeta Jardim protagonizando uma “pausa” na leitura, uma pose feita especialmente para o registro visual. A imagem de mãe e filha transmite calma, companheirismo e apreço pelos livros.

A fotografia seguinte (Imagem 67), em que um menino de aproximadamente seis ou sete anos de idade se encontra no centro de um barco, no cenário do estúdio, segurando firme um remo entre as mãos, com a expressão relaxada, denota uma atmosfera lúdica e aventureira, como em uma cena de férias. Pensamos que o estudo, a literatura e as viagens poderiam ser alguns dos valores facilmente representáveis no estúdio fotográfico, caso o cliente assim o desejasse.

Várias considerações nos levam a associar a “pose” no estúdio do fotógrafo à construção de uma imagem idealizada, articulada, mesmo que de forma sutil, entre o fotógrafo e seu cliente. A palavra *pose* tem sua origem na palavra francesa *poser*, que além do significado mais tradicional, de permanecer imóvel para ser retratado em um quadro ou fotografia, ganha, a partir da segunda metade do século XIX, outra compreensão mais simbólica, pertinente a esse trabalho. “A pose, então, passa a ser sinônimo de “postura estudada”, “artificial” e - o que é mais sugestivo - confunde-se, em sentido figurado, com a idéia de “afetar uma atitude pretenciosa”. (TURAZZI, 1995, p. 14).

Em manuais de fotografia do século XIX a pose era considerada como o item mais importante das operações fotográficas. Era o fator que definia a competência do profissional. A preparação do retratado, o cálculo do tempo da pose (para não se tornar uma posição forçada ou artificial, decerto) e a escolha do cenário e do figurino que levariam o cliente a conseguir a imagem desejada eram determinantes do sucesso ou não da empreitada. Na época, o tempo de imobilidade necessária frente à câmera, apesar de ser tão longo quanto nas primeiras décadas da fotografia, ainda era de cerca de um minuto.

O espaço do estúdio ou ateliê do fotógrafo pode então representar o espaço onde ocorre a possibilidade da construção de uma autoimagem a ser concretizada na fotografia, especialmente através dos figurinos, objetos e painéis de fundos pintados que estavam disponíveis.

Assim como a produção de espetáculos teatrais no Rio de Janeiro, que se intensificou a partir de meados do século XIX, com espetáculos todas as noites da semana, a criação de *personas* no estúdio fotográfico também fazia sucesso entre os clientes. Poderiam ser

utilizados chapéus e botas que definiriam o cliente como um personagem aventureiro, com uma paisagem florestal ao fundo, por exemplo. Ou então livros, tanto nas mãos como em uma estante pintada ao fundo da imagem, penas e tinteiros que, somados a uma expressão pensativa, associaria a imagem de um pensador ou filósofo ao retratado. O resultado seria, idealmente, “Sentimentos e sensações almejados pelo cliente para serem cristalizados na artificialidade da pose e eternizados no “realismo” da imagem fotográfica” (TURAZZI, 1995, p. 15).

Os artefatos cenográficos à disposição dos clientes são indicativos tanto sobre das aspirações e fantasias daquela parcela da sociedade que se fazia retratar nos estúdios quanto do papel da fotografia no preenchimento desse imaginário. Vemos que o desejo por viagens, pelo desconhecido e pela aventura poderia ser simbolizado pelos barquinhos e botes encontrados nos salões de pose, tanto como as escotilhas e mesmo navios a vapor que apareciam muitas vezes nos fundos pintados dos estúdios. A fotografia funcionaria então como representação desse desejo das classes abastadas, do acesso a essa nova forma de consumo que seriam as viagens ao exterior, nas férias familiares ou em lua de mel.

Imagem 67: Menino não identificado.



Fonte: Álbum de Violeta Jardim. Acervo pessoal da autora.

A criança acima, sentada dentro de um barco, em estúdio, vestindo traje de marinheiro, se transforma em “pequeno viajante”. Para fins da fotografia, o menino incorporou seu personagem e mantém o olhar atento e as mãos firmes nos remos. Não podemos presumir se a escolha da roupa e cenário presentes na imagem foi determinada exclusivamente pelos adultos ou se teve alguma participação da criança. O fato é que

podemos observar nessa fotografia um exemplo claro da possível articulação entre a cena teatral e o estúdio fotográfico.

O ateliê do fotógrafo, contendo distintos cenários e figurinos, poderia se prestar à criação de personagens que responderiam tanto a questões lúdicas, de fantasia e imaginação, quanto à possibilidade dos móveis, estantes e figurinos disponíveis para os retratados conferirem a estes uma imagem de maior respeitabilidade e pertencimento sociais. No caso acima, pensamos que a incorporação de viagens de lazer ao cotidiano da parcela mais endinheirada da população possa ter influenciado na escolha, lembrando que fotografias em barcos cenográficos foram bastante populares na segunda metade do século XIX, inclusive para retratos de todo um grupo familiar.

Abaixo vemos dois exemplos de fotografias dentro de barcos cenográficos, já nos anos 1880, mostrando que perdurou o modismo da representação familiar associada às viagens.

Imagem 68: Constantino Barza (Recife, 1880).



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Imagem 69: Kaufmann/Kreuzmach (Rio de Janeiro, 1880).



Fonte: Coleção de Roberto Menezes de Moraes.

Diante desse contexto de teatralização, a hipótese de considerarmos as fotografias de família como a materialização de um desejo de autorrepresentação idealizada, agregando itens como barcos e paisagens pintadas, poderia resultar em uma imagem que retratasse a afirmação de uma família possuidora das características de respeitabilidade social e afluência desejadas.

As fotografias de corpo inteiro, ao contrário dos retratos onde apareciam só o rosto e meio-corpo, se prestavam melhor à observação da construção de um cenário elaborado e do contexto sócio-cultural a ser materializado no estúdio. Isso se daria especialmente pela quantidade de elementos que possam ter sido escolhidos para compor a cenografia daquela imagem. Quanto mais objetos de cena, móveis, pinturas de paisagens e detalhes de figurino estivessem presentes na fotografia maior a diversidade de material para análise de intenções explícitas ou não.

Nesse aspecto, gostaríamos de pontuar que, segundo Marcelo Eduardo Leite (2003), analisando a produção do estúdio Photographia Americana, muitos objetos de cena eram levados pelos próprios retratados. Esse fato traz para a nossa observação a possibilidade de interação entre objetos trazidos de casa, que dissessem algo sobre as posses do retratado e

seus valores e outros objetos que dissessem algo sobre o que seria valorizado por seu contexto social, representado pelos cenários dos estúdios fotográficos.

De todo modo, o papel dos fotógrafos na construção de uma autoimagem que corroborasse uma respeitabilidade almejada poderia ser descrito como o de uma cumplicidade, dentro das possibilidades de encenação no estúdio.

Em relação às transformações que ocorriam no salão de poses, com os clientes assumindo posturas que remetiam à criação de diversos personagens idealizados, é interessante confrontarmos as diversas reflexões sobre a eficácia ou não dessa autorrepresentação. É unânime a constatação de que o objetivo dos cenários do salão de pose visava dignificar a imagem dos retratados. Mas um olhar atento nos mostra algumas incongruências que resultavam dessa encenação:

Seguindo o exemplo de Disdéri, os ateliês fotográficos passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, panejamentos, para criar imagens de opulência e dignidade.

O truque, porém, não consegue disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico não se caracterizava apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas [...] (FABRIS, 1998, p. 21).

Podemos pensar a analogia do ateliê fotográfico com o palco teatral, ambos transformando o cotidiano por vezes insípido e sem atrativos em uma imagem idealizada. No caso da fotografia, para ser guardada, oferecida aos amigos e parentes e contemplada com satisfação. Não podemos deixar de mencionar também que as fotografias sempre poderiam ser melhoradas posteriormente, com retoques a lápis ou, por um preço mais caro, com anilina, aquarela ou óleo, embelezando olhos, cabelos e textura da pele, por exemplo. Desse modo, a aproximação da imagem real com a imagem idealizada se tornava ainda mais tentadora.

Ainda sobre a encenação realizada no estúdio de fotógrafo, podemos trazer para nossa reflexão relatos que efetivamente não deixam margem de dúvidas sobre a natureza dessa preparação anterior à fotografia.

O renomado escritor francês Marcel Proust (1871-1922), que posteriormente escreveu um retrato (em sete volumes) da burguesia na França, em *Recherche du temps perdu*, obra que se tornou um dos maiores clássicos da literatura francesa, tem lembranças de uma infância povoada de fotografias. O fotógrafo Brassai (2005), no livro *Proust e a fotografia*, resgata algumas experiências da infância do escritor, em sua relação familiar com a fotografia. Suas recordações desses detalhes da primeira infância, na segunda metade do século XIX, quando era levado de tempos em tempos ao estúdio do fotógrafo por sua mãe, apaixonada por



fotografia, nos leva a incluir aqui sua perspectiva. Proust traz suas lembranças e sensações infantis desses episódios da preparação para a periódica ida ao estúdio do fotógrafo como um relato de primeira mão das sensações de uma criança nesse processo. A fotografia era uma paixão de sua mãe, que fazia questão de fotografar os filhos a cada fase de suas vidas:

De tempos em tempos, tira de uma grande caixa cartas, flores murchas e, sobretudo, “fotografias danificadas a despeito das precauções, como aquelas relíquias desgastadas pela própria devoção dos fiéis: beijam-nas com excessiva frequência”. [...]

Naquele tempo, ir ao fotógrafo era um processo complicado e os preparativos, quase tão complicados quanto o condicionamento de um paciente para uma operação cirúrgica. Trajes especiais, penteados sofisticados eram debatidos em família. Não contentes em se endomingar antes de posar solenemente para a posteridade, ornamentavam-se com verdadeiras fantasias, chapéus, etc., nunca antes usados ou que jamais o seriam depois. Decerto os apoios de cabeça e de braço não existiam mais na época de Proust, mas ainda se posava por um longo período de tempo sentado sobre assentos esquisitos ou de pé ao lado de estranhas colunas, num cenário que pertencia apenas aos fotógrafos retratistas. [...] A lembrança dessas sessões aparecerá na *Recherche*: “Este ano, como, um pouco mais cedo que de costume, meus pais fixaram o dia de voltar para Paris, na manhã de partida, como haviam me frisado para ser fotografado e me enfiado um chapéu que eu nunca usara e uma túnica de veludo...” (BRASSAÏ, 2005, p. 20-22).

A relação da fotografia, tanto como objeto material de memória das famílias, quanto como resultado de uma construída autorrepresentação familiar, é vista nesses relatos *proustianos* sob uma ótica similar à das famílias abastadas no Rio de Janeiro. Elas organizavam álbuns como os de Violeta Jardim, colecionando junto às fotografias objetos sensoriais, como flores secas, bilhetes de espetáculos, de viagens ou mechas de cabelo, entre outras recordações. A memória olfativa e sensorial, presente nas flores secas que eram incluídas em vários álbuns de retratos e nas mechas de cabelo da filha e do marido, guardadas em envelopes dentro dos álbuns por Violeta, faziam dos álbuns com seus retratos um duplo de objeto de memória, palpável e material por um lado e imaterial por outro, através das imagens impressas nos retratos, construídas com suas expectativas, signos de distinção social e contextos.

A fotografia, especialmente o retrato, foi e ainda tem sido discutida tanto pelo seu conteúdo, a imagem, quanto como objeto material. Roland Barthes (BARTHES, 1981), em *A Câmara Clara*, ainda nos anos 1980, descreve uma fotografia antiga de família como objeto material, tridimensional e sensorial:

A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de uma sépia pálida, revelava a custo duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira num Jardim de Inverno de teto de vidro. A minha mãe tinha então cinco anos (1898), o irmão tinha sete. [...]

Pela primeira vez, a fotografia dava-me uma sensação tão segura como a recordação, tal como Proust sentiu, quando, baixando-se um dia para se descalçar, viu



bruscamente na sua memória o rosto da sua verdadeira avó (BARTHES, 1981, p. 97; 99).

A fotografia enquanto objeto material, composta de cheiro e textura, entre outros estímulos sensoriais, é particularmente lembrada, como na descrição de Barthes acima, em suas características de objeto carregando sua própria história, no caso a deterioração química da imagem em tons de sépia e como uma imagem deslocada de seu lugar original, o álbum. O álbum, onde ela originalmente fazia parte de uma narrativa, provavelmente haveria de ter sido folheado em diversos contextos por diferentes sujeitos. Barthes faz questão de não mostrar em seu livro a fotografia do “Jardim de Inverno”, alegando que, se a publicasse no livro, os leitores a veriam simplesmente como uma fotografia comum, desprovida da carga simbólica, e se interessariam apenas pelos aspectos pictóricos como o vestuário e a fotogenia (BARTHES, 1981).

O retrato que vemos logo a seguir (Imagem 70) e faz parte do álbum de Violeta Jardim, se situa entre os anos 1870 e 1876, período em que existiu a sociedade dos fotógrafos Cypriano e Silveira (KOSSOY, 2002, p. 117). Uma criança, possivelmente Octávio Jardim, nascido em 1869, marido de Violeta, tanto pela semelhança física quanto porque sua mãe, Maria Cornélia, frequentou esse estúdio na mesma data, como vemos em sua foto, (Imagens 68-69) senta-se sobre o que podemos considerar “assentos esquisitos”, mencionados nas lembranças das sessões fotográficas de Marcel Proust. Seu olhar sério e expressão compenetrada nos trazem a imagem da criança como pequeno adulto, o que as roupas aparentemente desconfortáveis, assim como os sapatos estreitos e alongados só fazem reforçar. É possível que seja uma fantasia carnavalesca, com seus sapatinhos pontudos e roupa com vários apliques, o que aumentaria o contraste entre o simbolismo do traje e a rigidez da postura e expressão facial.

Sobre a sisudez que vemos em muitos dos retratos do século XIX, os manuais da época costumavam alertar para os efeitos da imobilidade forçada na expressão do retratado. Isso se tornava mais evidente em fotografias de crianças, como no retrato que vemos a seguir, conferindo muitas vezes certo ar de sofrimento ao retratado. O próprio ritual fotográfico tornava as pessoas mais compenetradas e os suportes muitas vezes utilizados para assegurar a imobilidade da pose acrescentavam rigidez à postura.

Roland Barthes comparou a imobilidade forçada no ato da pose ao sofrimento provocado por uma intervenção cirúrgica. Para ele, a pose constituía a natureza da fotografia, não importando a sua duração. A fotografia transformava o sujeito em objeto. Posar, para Barthes, significava a construção de um corpo em outro corpo (BARTHES, 1981).

Imagem 70: Criança não identificada. Foto Cypriano e Silveira (cerca de 1870/1876).  
 Imagem 71: Verso da fotografia anterior com nome, endereço e denominação: “Photografo da Casa Imperial”.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Muaze (2008), analisando as fotografias de crianças nos álbuns dos Velho de Avellar, família proprietária de fazendas no Vale do Paraíba fluminense no século XIX, tece considerações que podemos trazer para os álbuns de Violeta. Suas pesquisas concluíram que as roupas das crianças retratadas na época<sup>13</sup> não apresentam muita diferenciação entre os sexos até os dois anos, mais ou menos.

Apenas a partir das duas últimas décadas do século XIX os bebês com menos de um ano começaram a aparecer individualmente nas fotografias, como mostra a fotografia abaixo (Imagem 72) de Yone, aos seis meses, em 1894. Como os bebês só apareciam no colo das

<sup>13</sup> Ela se baseou nos álbuns dessa família, que continham fotografias tiradas entre 1860 e 1890 (período aproximado das fotografias nos álbuns de Violeta).

mães, avós ou amas a fotografia retratava muito mais a maternidade em si do que a infância. Mas, de todo modo, o número de vezes em que a infância em suas diversas fases aparecia nos álbuns da família Velho de Avellar era significativo da valorização dessa fase da vida no grupo familiar e na sociedade como um todo (MUAZE, 2008, p. 158-160).

O mesmo posso ressaltar nos álbuns de Violeta Jardim. O número de fotografias de crianças é significativo ao ponto de um dos álbuns, que se inicia com a fotografia abaixo, de Yone Jardim, aos seis meses conter, além de fotografias de Yone em diversas fases da infância até os oito anos de idade, aproximadamente, outras fotografias de crianças da família, inclusive da própria infância de Violeta e de outros parentes.

Imagem 72: Yone Jardim com seis meses (1894).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Segundo as pesquisas de Muaze (2008), também a fotografia de uma criança com seu brinquedo não era comum na época em que Violeta foi fotografada, aos dois anos, com seu

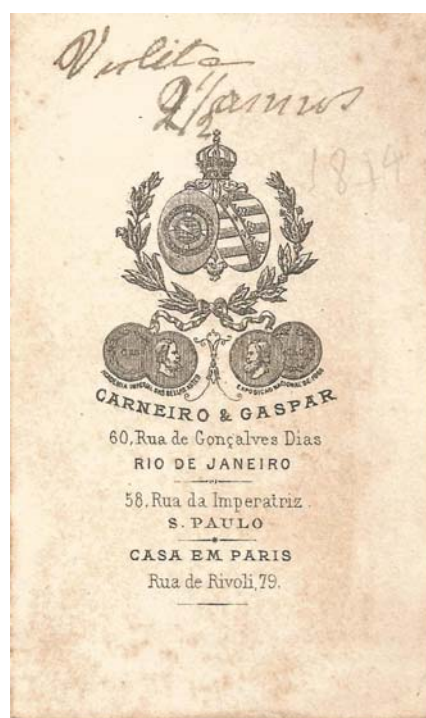


cavalinho/triciclo, em 1874, como vemos na imagem abaixo (Imagem 73). Muaze (2008) ressalta o fato de que os estúdios fotográficos do Rio de Janeiro, na ocasião, não dispunham de cenários e acessórios, como cadeiras e fundos pintados específicos para a fotografia de crianças (MUAZE, 2008, p. 159).

Não temos, porém, como afirmar que o cavalinho de brinquedo pertencia à própria Violeta e foi levado ao estúdio para a fotografia para deixar a criança mais tranquila para o tempo da pose, mas considerando a idade de Violeta, apenas dois anos, essa é uma hipótese plausível.

Imagem 73: Violeta Jardim aos dois anos. Fotografia Carneiro & Gaspar (1874).

Imagem 74: Verso da fotografia anterior.



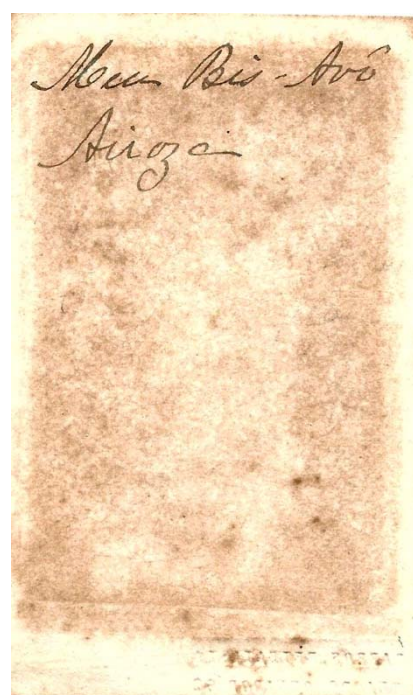
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Interessante perceber a repetição da pose, composição e adereços nas duas fotografias abaixo (Imagens 75 e 77), respectivamente do bisavô e avô de Violeta. Os dois são, respectivamente, sogro e genro, o último casado com a avó materna de Violeta. A composição

é praticamente idêntica nas duas fotografias, com o modelo posicionado centralizado na imagem. O drapeado da cortina ocupa, em ambas as fotografias, a terça parte do lado esquerdo da imagem e os dois retratados têm a mão esquerda pousada nas costas da cadeira. Na mão direita temos um acessório da elegância masculina das classes abastadas, no primeiro caso uma cartola e no segundo uma trabalhada bengala, com vários adornos de metal. As duas cadeiras são distintas, porém análogas no estilo. A primeira apresenta um sofisticado estofado em couro e a segunda é trabalhada em madeira finamente entalhada, com muitos adornos e tecido brocado terminando em franjas em volta do assento. A decoração junto ao rodapé é igualmente diferente nas duas fotografias, porém remetendo ao mesmo estilo clássico. Como se tratava do mesmo ateliê fotográfico, pode-se deduzir que o cliente escolhia entre várias opções de adereços para a sua fotografia.

Imagem 75: Justiniano José de Barros, bisavô materno de Violeta, Airoza.

Imagem 76: Verso da fotografia anterior com identificação de Violeta.

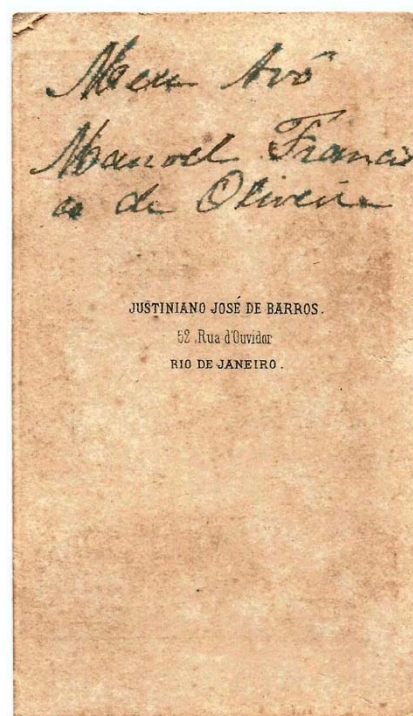


Fonte: Acervo pessoal da autora.



Imagem 77: Avô materno de Violeta, Manoel Francisco de Oliveira. Fotografia de Justiniano José de Barros.

Imagem 78: Verso da fotografia anterior, com identificação do fotógrafo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Consideramos que os figurinos, como o sobretudo, a casaca e o colete e os adereços, como a cartola e a bengala, nessas duas fotografias, funcionavam como símbolos de distinção social das classes mais abastadas e que, dessa maneira, escolheram ter sua imagem preservada na fotografia.

Esses acessórios e vestes masculinas, disponíveis em muitos estúdios fotográficos para uso dos clientes, segundo Fabris (1998), serviriam decerto também à construção de uma aparência de respeitabilidade social quando assim desejada, mesmo que fossem descosturadas nas costas para se adaptarem a todos os figurinos e, por isso, não apresentassem um bom caimento. Por essa perspectiva, não seria incomum a autorrepresentação fotográfica em



estúdio se prestar para retratos que resultassem em aparentar uma maior projeção social e econômica do que a usual do retratado.

O ritual de preparação para a fotografia, com a escolha do figurino e adereços que comporiam o retrato, pode ser comparado à construção do personagem na cena teatral. Papéis sociais eram construídos nos bastidores dos ateliês fotográficos. Além da sala de espera, o estúdio em geral possuía uma espécie de camarim, onde o cliente poderia escolher roupas e acessórios e contava com espelhos de corpo inteiro, às vezes duplos ou triplos, aonde ele examinaria de vários ângulos o resultado, antes da pose para a câmera (KOUTSOUKOS, 2007). As fotografias eram então fruto das escolhas realizadas no espaço de tempo em que o cliente entrava no estúdio e sua representação fotográfica.

Os dois retratos do avô e do bisavô de Violeta Jardim foram feitos pelo mesmo fotógrafo, Justiniano José de Barros. A pose, a postura física, o vestuário e adereços, como cadeira e cortinas, ao lado direito do retratado, são bastante semelhantes. Em nenhuma das duas está presente a data, o que em geral ocorre nas fotografias dos álbuns de Violeta Jardim. As duas, contudo, trazem o endereço do estúdio. A do bisavô materno consta como: Rua do Ouvidor 62 e a de seu avô traz o endereço: Rua do Ouvidor 52.

Na ausência de datas, nos guiamos por Kossoy (2002), que compilou os fotógrafos atuantes no Brasil entre 1833 e 1910, com seus endereços de estúdios e períodos em que foram ocupados. No caso de Justiniano, ele consta como ocupante de estúdio na Rua do Ouvidor, 62, entre os anos de 1860 e 1872. O endereço de número 52 não aparece nessa relação, mas, todo modo, o profissional só atuou no Rio de Janeiro, anteriormente, no ano de 1854, em outro endereço. Entre 1855 e 1860 ele atuou profissionalmente em Santos, São Paulo e Porto Alegre (KOSSOY, 2002, p. 75). Mencionamos essa trajetória para esclarecermos que, possivelmente, ambas as fotografias foram feitas na década de 1860.

A composição piramidal, com o sujeito centralizado na imagem, era quase sempre observada pelos fotógrafos naquela época. Abaixo observamos algumas imagens em que a composição com a imagem do retratado ao centro da fotografia, em forma de pirâmide, e colunas ou cadeiras compondo a ambientação da cena é observada. No caso do retratado se encontrar de pé, estas funcionam também como ponto de apoio.

Na fotografia logo a seguir (Imagem 79), do álbum de Violeta Jardim, sem identificação de quem seriam a mulher e a criança em seu colo, tampouco temos a data, mas o endereço do estúdio, no verso da fotografia, com a indicação da sociedade dos fotógrafos Carneiro & Gaspar, situam a fotografia entre os anos de 1865 e 1875 (KOSSOY, 2002, p. 104). Talvez seja a própria Violeta a criança na fotografia, no colo da mãe ou, talvez, da avó.

Existe essa possibilidade pela data (Violeta nasceu em 1872) e pela proximidade de outras fotografias no álbum, onde ela aparece na juventude ou com sua mãe. Podemos observar os semblantes circunspectos da mulher e da criança. Esta se encontra, contudo, sentada relaxadamente no colo da mulher, o que denota uma relação de proximidade ou parentesco entre as duas.

Imagem 79: Sem identificação. Fotografia de Carneiro & Gaspar.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Imagem 80: Maria Cornélia Jardim, sogra de Violeta Jardim. Foto Cypriano & Silveira (1855-76).

Imagem 81: Verso da fotografia anterior com nome, endereço e denominação: “Photografo da Casa Imperial”.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A fotografia acima (Imagem 80) retrata Maria Cornélia Jardim, mãe de Octávio Jardim e sogra de Violeta. O verso da fotografia indica como autores os sócios Cypriano & Silveira, sucessores do fotógrafo D. L. Cypriano. Essa sociedade existiu entre os anos de 1870 e 1876 (KOSSOY, 2002, p. 117), situando, portanto, a fotografia nesse período.

Gostaríamos de ressaltar que essa fotografia foi realizada então durante a infância de Octávio, nascido no ano de 1869, o que evidencia que ela foi possivelmente recebida por Violeta para o seu álbum de família muito posteriormente, quando adulta e esposa de Octávio. Esse fato demonstra o movimento de coleta de fotografias, para a montagem dos álbuns, junto à família estendida, resultando disso uma narrativa que reafirmava o pertencimento àquela trajetória familiar.

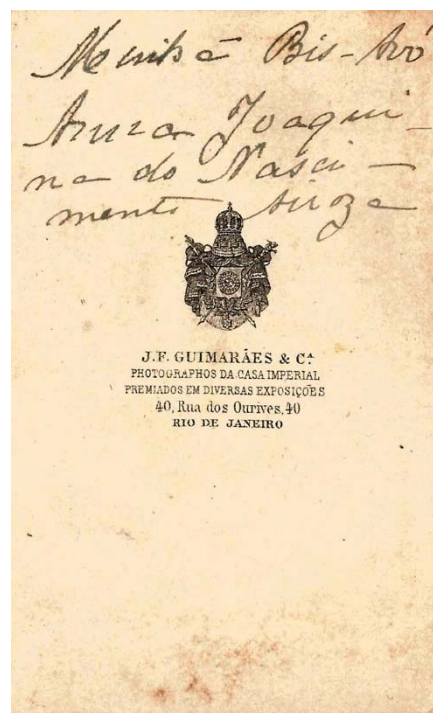
Maria Cornélia Jardim se apresenta, na fotografia, com um vestuário bastante elaborado, com várias camadas de babados, tanto na saia, na parte superior da roupa, como nas mangas. Estas apresentam uma transparência, assim como no decote, do mesmo tecido do

resto, o que pressupõe que toda a vestimenta é forrada. O figurino elaborado de Maria Cornélia é complementado por jóias, como um relógio no pulso esquerdo, pulseira, gargantilha com camafeu e brincos. Entre os adereços do estúdio, ela se apóia em uma rebuscada coluna, ou canto de um móvel, não se sabe ao certo, em cima do qual está uma taça de metal, possivelmente estanho, pelo seu aspecto fosco. Em suas mãos ela segura um objeto que aparenta ser um leque fechado. Esse conjunto visual do retrato da sogra de Violeta remete às considerações que vimos tecendo ao longo desse trabalho. Fotografias realizadas nesse período poderiam servir para afirmar, ou reafirmar, determinadas posições sociais dos retratados, colocando em primeiro plano valores próprios de respeitabilidade social, pelos quais essas camadas enriquecidas da elite urbana carioca, na segunda metade do século XIX, desejavam ser reconhecidas. A aparência, especialmente o vestuário, jóias e gestual de Maria Cornélia Jardim, remete ao que era valorizado em jornais femininos de moda, manuais de comportamento social e peças teatrais como signos de distinção social.



Imagem 82: Anna Joaquina do Nascimento Airoza, bisavó de Violeta Jardim, conforme identificação.

Imagem 83: Verso da fotografia anterior, com identificação do retratado e nome e títulos concedidos ao fotógrafo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A bisavó materna de Violeta Jardim, Anna Joaquina de Nascimento Airoza, foi retratada na fotografia acima (Imagem 82) pelo fotógrafo J. F. Guimarães, quando ele ocupava o endereço da Rua dos Ourives, 40, no centro do Rio de Janeiro. Segundo Kossoy (2002), o fotógrafo Guimarães ocupou esse estúdio apenas entre os anos de 1865 e 1868, de modo que é razoavelmente preciso afirmar que a fotografia acima foi realizada na segunda metade dos anos 1860.

Pouco acima no texto vemos a fotografia do marido de Anna Joaquina, o bisavô paterno de Violeta, identificado no verso da fotografia como “Airoza”. Curiosamente, apesar de ambos os retratos serem contemporâneos, da década de 1860, foram realizados por fotógrafos diferentes em seus respectivos estúdios, lembrando que, na época, uma pessoa não costumava ser fotografada com frequência. De novo, notamos que Violeta coletou essas

fotografias de família *a posteriori*, sendo elas da década de 1860 (como, aliás, boa parte das fotografias dos antecedentes de Violeta) e a própria Violeta tendo nascido no ano de 1872.

Na fotografia acima (Imagem 82), da bisavó de Violeta, Anna Joaquina, observamos um retrato sem muitos adereços cenográficos, apenas uma cadeira onde a própria retratada se apóia. Ela é uma senhora de certa idade, um tanto corpulenta, mas olha com firmeza diretamente para a lente do fotógrafo, dando a impressão de ser uma pessoa de personalidade marcante. Traja uma vestimenta de um tecido aparentando tafetá, pelo brilho, com bordados ao longo da barra do paletó e das mangas, ladeados por uma fileira de canutilhos. No pescoço, abaixo da gola, está um broche. Seus cabelos estão presos atrás, em coque, como já mencionamos ser uma espécie de regra para senhoras. Seu retrato transmite uma personalidade austera e rigorosa.

O retrato de Anna Joaquina Airoza, sua sisudez e postura rigorosa frente à câmera do fotógrafo, nos remetem à reflexão de Roland Barthes, em *A câmera clara* (1981), sobre as transformações do sujeito no momento da pose: “Perante a objetiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que eu sou e aquele de quem ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 1981, p. 29).

Aspectos culturais perpassam o desejo de se retratar e a compreensão dessas fontes visuais como resultado de escolhas (pose, figurino, cenários) determinadas por valores, aspirações de relevância social ou econômica. Estas escolhas nos levam à interpretação dos retratos de família no contexto de sua produção.

Os retratos não existem sozinhos, mas são resultado de uma construção, *negociada* entre o olhar do fotógrafo, com seus equipamentos, painéis de fundo pintados e adereços e o resultado idealizado pelo retratado, em geral simbolizando valores de seu meio social. Era um processo de teatralização, em vários aspectos. A expectativa era encontrar no estúdio os elementos que ajudassem a compor o papel social desejado, em uma criação conjunta entre retratista e retratado.

Concordamos com a afirmação de Ana Lúcia Procopiak (2001, p.169) quando declara que “o olhar fotográfico não é ingênuo”, mas traz consigo um desejo de configuração de uma ideologia ou valor em um dado contexto cultural. Através da pose, junto com os acessórios encontrados nos estúdios, poderia se representar, como no teatro, o papel social escolhido

A discussão sobre o retrato fotográfico enquanto objeto material, (EDWARDS; HART, 2004) deve ser trazida aqui, no nosso entender, e passa pela afirmação que a fotografia é um objeto tridimensional e não apenas uma imagem em duas dimensões,



portanto, existindo simultaneamente nessas duas materialidades. A partir disso, podemos também olhar para as fotografias em sua diversidade de apresentações e suportes, sejam estes porta-retratos, cartões decorados, molduras e também álbuns.

A tendência é que as fotografias sejam percebidas visualmente ao mesmo tempo como imagem e objeto, com predominância da imagem. Esta é a maneira pela qual nos acostumamos a observá-las e a motivação principal pela qual as fotografias são guardadas, trocados, presenteadas ou dispostas em forma de narrativa em álbuns familiares ou temáticos, como os de viagem, casamento ou outro evento significativo. A materialidade das fotografias, contudo, tem sido objeto de estudo nos últimos anos em seus significados sociais, na medida em que o processo de produção e circulação de fotografias faz parte da compreensão de seus usos e funções. Para Roland Barthes (1981), a imagem e a materialidade da fotografia são indissociáveis, ou seja, ela não se separa nunca de seu referente, o que representa. Ao menos não se distingue deste facilmente, estão presos um ao outro, como dualidades que não podem ser separadas.

Nas fotografias agrupadas em álbuns por Violeta Jardim, a leitura das imagens, em referência à escolha por vestuário, pose, cenários e acessórios que transmitissem uma autoimagem condizente com suas expectativas, relacionada ao contexto de sua produção, foi levada em conta. Além dos álbuns de família, o uso principal das fotografias nesse período era como objeto de troca, no formato *carte de visite*, entre amigos e familiares. A circulação de retratos nas décadas de 1860-80, dispostos em álbuns ou oferecidos a amigos e parentes sob o formato de *carte-de-visite* (9,5x6cm) e *carte-cabinet* (17x11cm) ampliavam as possibilidades de ver e ser visto. Ambos os formatos constavam nos álbuns de Violeta Jardim, sendo que o formato maior também era bastante utilizado para exposição em porta retratos. Estes dois tamanhos são aproximados, já que ambos os formatos eram colados em cartões, que variavam um pouco de tamanho.

### 3.4 Uma narrativa familiar vai se construindo através das fotografias

Imagem 84: Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1897).

Imagem 85: Verso da fotografia anterior.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Vemos nas fotografias abaixo (Imagens 86-89) de Yone Jardim (1894-1965), filha de Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1872-1958) e Octavio Tavares Jardim (1869-1941) que Violeta, sua mãe, levou-a ao estúdio do fotógrafo nos dias de seu aniversário de dois e de três anos. Aparentemente queria obter um registro particular desse dia, marcando a data especial com uma lembrança permanente. Violeta, na fotografia acima, (Imagem 84), veste uma blusa (ou vestido) estampada com uma espécie de gola de rendas, sobreposta, ricamente trabalhada, aparentando ser uma vestimenta bastante fina. Sua expressão suave e olhar lateral transmitem a sensação de ser possuidora de uma personalidade dócil. Seus cabelos estão cuidadosamente penteados e presos atrás. Sem jóias, ou outros sinais de ostentação, apenas usando um discreto par de brincos, esse retrato de Violeta, contudo, denota uma atmosfera de sofisticação.

Nas fotografias do núcleo familiar da jovem mãe Violeta, sua filha e marido (Imagens 84 a 91) notamos dedicatórias em todas elas, indicando o receptor dessas imagens como

outros membros da família. Aqui temos o papel da fotografia de família como objeto cuja função é o estreitamento desses laços familiares, tecendo narrativas que consolidariam a coesão social daquele grupo familiar.

Percebemos igualmente a circulação desses retratos entre a Europa e o Brasil. Elas viajavam de trem e de navio consolidando laços afetivos, de parentesco ou de amizade. Já foi mencionado aqui que a troca de fotografias entre amigos e parentes era uma das principais destinações dos retratos durante o século XIX. Pelas fotografias encontradas nos álbuns aqui analisados, podemos constatar que esse circuito social muitas vezes ocorreu também no percurso inverso, na medida em que as fotografias foram resgatadas para fazer parte dos álbuns.

Vemos na fotografia seguinte (Imagem 86), do aniversário de três anos, que Yone estava especialmente vestida para uma ocasião especial: Um vestido engomado e plissado em *casa de abelha*, que lhe cobria todo o pescoço até quase o queixo, certamente muito desconfortável para uma criança de sua idade, cabelos com as pontas artificialmente curvadas para fora, uma pulseirinha de ouro no braço esquerdo e o dedinho em riste, em uma pose elaborada, enquanto segura uma cestinha de flores com a outra mão. Enfim, certamente uma aparência meticulosamente preparada para esse evento especial.

O mesmo se aplica à fotografia realizada no aniversário de dois anos de Yone, em 1896 (Imagem 88). A mesma roupa engomada, os cabelos frisados, a pulseirinha de ouro no pulso esquerdo e as botinas abotoadas e bem engraxadas. Em ambas as ocasiões, os aniversários de dois e de três anos de Yone, a família Jardim residia na Europa, como aconteceu por boa parte da infância de Yone.

Seu pai, Octávio Tavares Jardim era oficial da Marinha brasileira e engenheiro naval e acompanhava obras em estaleiros de diversos países na Europa e na África e a família residiu por muitos anos na Inglaterra e na França. A trajetória profissional de Otávio Jardim, que terminou como Contra-Almirante da Marinha, foi recuperada por Camila Nascimento de Azevedo (2016), em sua dissertação de mestrado. Camila analisou a coleção privada de 299 postais enviados por Octávio, Violeta e Yone entre si e amigos e resgatou parte de suas experiências em diversos países na Europa e África por conta da carreira de Octávio Jardim como engenheiro naval.

Nessas fotografias de Violeta e sua filha Yone podemos observar a pose e o figurino como mecanismos de representação da distinção social e, ao mesmo tempo a construção de uma memória familiar a ser compartilhada pela sua inserção no álbum organizado por Violeta. Ao construir seus álbuns, tanto com seus antecedentes e a família extensiva de seu

marido, como pelos retratos do seu próprio núcleo familiar, ela insere suas memórias individuais na narrativa da memória coletiva de sua família. Essa autoria certamente contou com a participação de outros parentes, inclusive porque boa parte das fotografias é anterior ao seu nascimento.

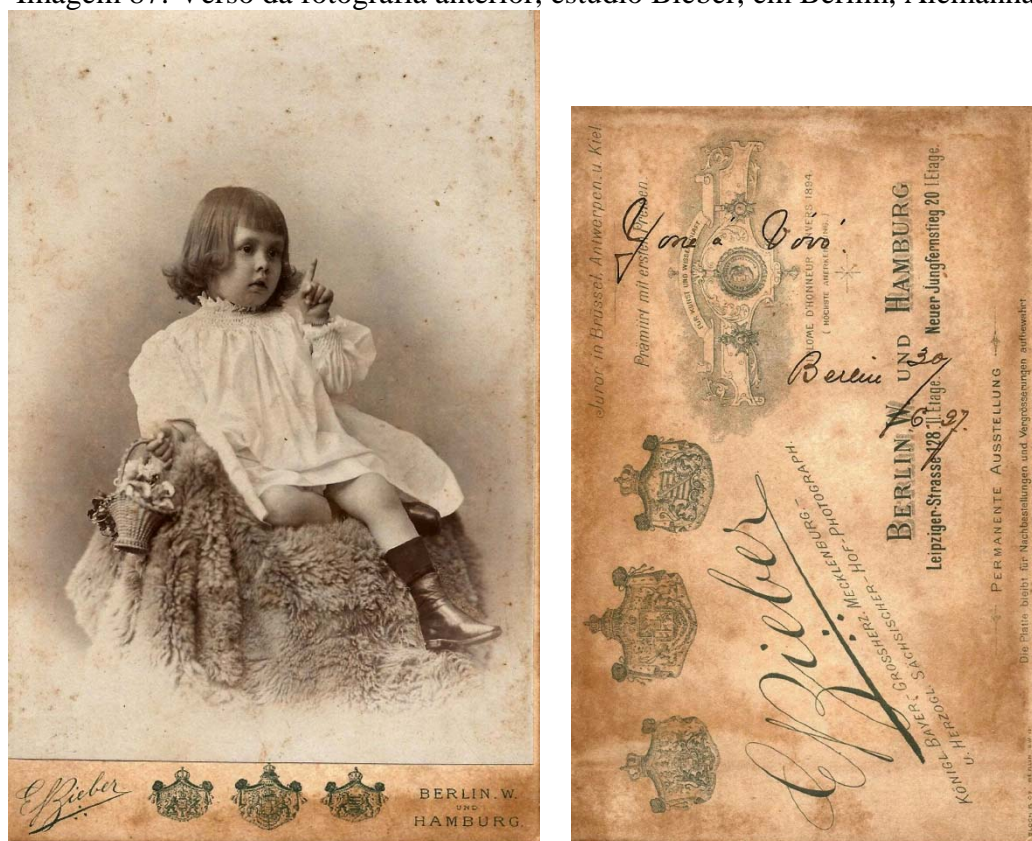
Mauad (1995) descreve esse processo de entrelaçamento da memória individual e coletiva na formação da memória familiar através da narrativa dos álbuns de família em *Resgate: uma janela para o oitocentos*:

A memória possui um papel específico na coesão social da família que a constrói e transmite, uma memória que, ao definir o que é comum ao grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Geralmente, tal coesão é realizada pela adesão do grupo a uma “comunidade afetiva”, criada a partir de um processo de conciliação entre memória individual e coletiva, alcançada através da preservação de determinadas lembranças, narradas de geração em geração, de objetos preciosos e das próprias fotografias familiares. [...] Sem dúvida, a fotografia representa um papel simbólico na legitimação da família, mas há que se saber ler nas “entrelinhas”, principalmente das fotografias posadas e tão bem arranjadas do século XIX (MAUAD, 1995, p. 103-104).

As fotografias de Yone e Violeta, ambas realizadas em um estúdio de Berlim, Alemanha, em 1897, foram enviadas para a avó de Yone, mãe de Violeta, como mostram as dedicatórias no verso das mesmas. A fotografia de Octávio (Imagem 90), que aparece abaixo é dedicada à “Leleta”, sua esposa, Violeta.

Imagem 86: Yone Jardim, filha de Violeta (30 de junho de 1897, o dia de seu aniversário de três anos).

Imagem 87: Verso da fotografia anterior, estúdio Bieber, em Berlim, Alemanha.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Imagem 88: Yone Jardim, filha de Violeta, 30 de junho de 1896, dia de seu aniversário de dois anos.

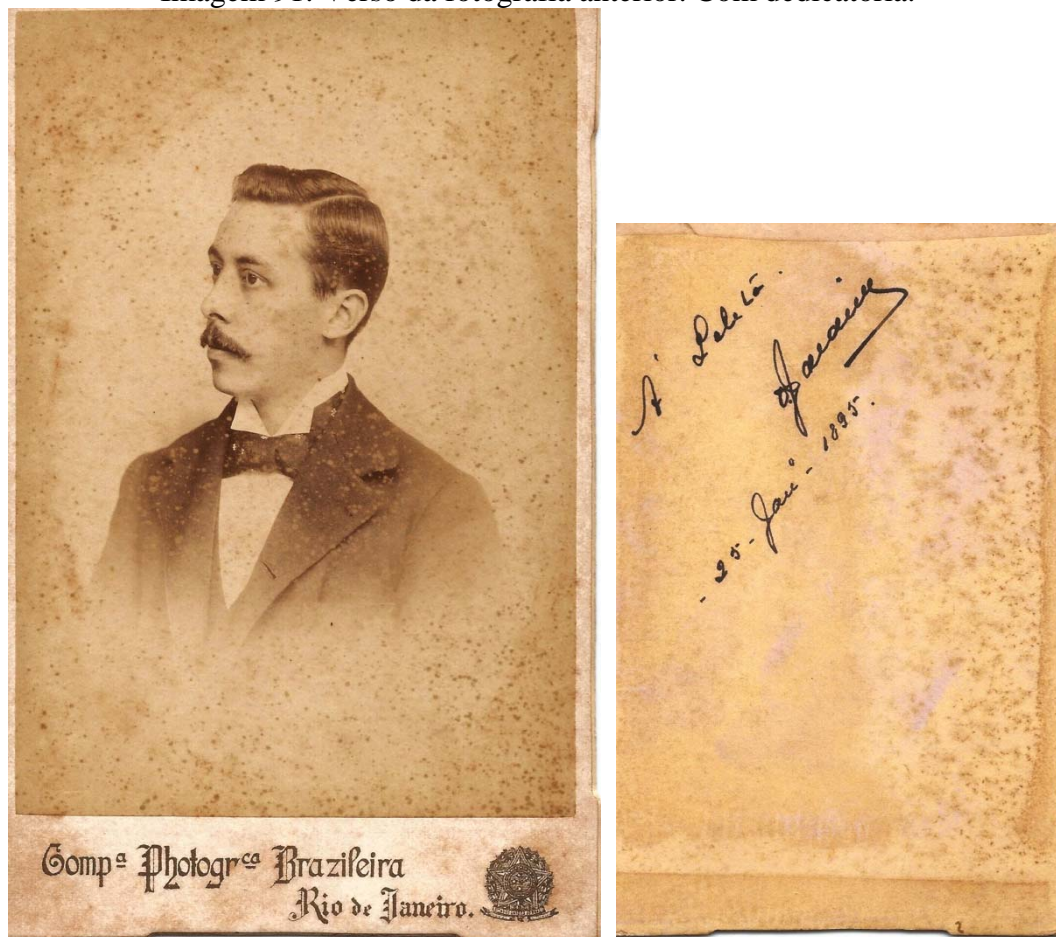
Imagem 89: Verso da fotografia anterior. Estúdio Brion, em Marselha, França.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Imagem 90: Octavio Tavares Jardim. Companhia Photographica Brasileira (1895).  
 Imagem 91: Verso da fotografia anterior. Com dedicatória.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesse ponto, vemos também o processo de circulação dessas imagens, possivelmente enviadas de navio, para a família no Brasil, enquanto esse núcleo residiu em diversos países da Europa, por conta do trabalho de Octávio na Marinha.

As dedicatórias endereçadas a parentes nas fotografias dos álbuns nos mostra dois pontos interessantes para reflexão. Essas fotografias, um pouco maiores do que os carte-de-visite tradicionais, eram do chamado *cabinet-size*, que logo entraram na moda e mediam cerca de 10x17 centímetros, ao invés de 9,5x6 centímetros e foram originalmente destinadas como presente a parentes próximos. Em um momento posterior, Violeta as recuperou para acrescentá-las aos seus álbuns. Esse resgate das fotografias presenteadas a parentes e amigos parece ser uma prática comum naquele período.

Outros autores que trabalharam com fotografias de família também relatam esse fato, como Muaze (2008). As fotografias no formato *cabinet-size* também eram ideais para a

exposição doméstica, em porta-retratos na sala de estar ou em mesinhas de cabeceira. A essa exposição dos retratos em molduras se somam aos usos dos *carte-de-viste* e *carte-cabinet* em álbuns mais pesados, de capa de couro e fecho de metal, que ficavam expostos nas mesas para as visitas e os pequenos, portáteis, que podiam ser levados à rua. Assim se consolidava a função dos retratos como objeto de afirmação de sociabilidades.

Em relação às fotografias dispostas nos álbuns de Violeta e também ao próprio álbum em si, vemos que estamos lidando com várias temporalidades, em suas diversas historicidades a serem consideradas. Temos o tempo das fotografias, entre 1855 e 1897, aproximadamente, a maior parte delas. E temos também o tempo da organização do álbum por Violeta, ao que tudo indica, nos anos 90 do século XIX, já casada com Octávio Jardim. A época exata da organização de seus dois álbuns não nos é possível precisar. O fato de um deles ter as iniciais O.J., de seu marido, o engenheiro naval, Octavio Jardim, gravada na capa, em couro em alto-relevo, nos leva à conclusão de que este foi organizado depois de seu casamento. Curiosamente, porém, seu primeiro álbum (quando digo primeiro, estou me referindo à cronologia das fotografias dispostas no álbum) com as iniciais do marido não contém fotografias do casal. As fotografias são, na sua maioria, das famílias materna e paterna da própria Violeta, seus bisavós, avós, pais, irmãos e sobrinhos. Encontramos também neste álbum algumas poucas fotografias de Octávio e de seus pais, sogros de Violeta.

Uma narrativa cronológica pode ser observada nas fotografias a seguir, de José Oliveira, tio materno de Violeta, em diferentes fases de sua vida. Podemos observar nas duas primeiras fotografias de José Oliveira como a indumentária da criança parece estar ensaiando a idade adulta, especialmente a que José traja calças compridas, colete, paletó e gravatinha, apoiado junto a uma escrivaninha (Imagem 86). Nada na imagem sugere tratar-se de uma criança. Ou seja, não apenas as roupas, mas o gestual e os acessórios do estúdio parecem querer dizer que aquela criança estava a caminho de se tornar um adulto, o que seria também uma forma de autorrepresentação ensaiada, especialmente quando temos as fotografias cronologicamente dispostas em sequencia no álbum.

Muaze (2008), em relação aos álbuns da família Velho de Avellar, observou também que passado o período da primeira infância, as crianças passavam a ser representadas com roupas similares aos adultos.

Nem bem a puerícia tinha chegado ao fim e os indivíduos já passavam a ser representados como adultos, havendo uma alteração considerável em termos de pose, vestimenta, penteado e objetos escolhidos para compor a cena fotográfica. As meninas abandonavam os vestidos abaixo dos joelhos compostos com ceroulas rendadas e passavam aos trajés de senhoras, como suas mães. Os meninos trocavam

as calças e casaquinhos curtos pelo conjunto de calça, paletó, colete e gravata. As poses escolhidas terminavam por dar um tom de seriedade. A indumentária e as escolhas para a representação individual na fotografia pareciam querer antecipar a vida adulta (MUAZE, 2008, p. 160).

Imagem 92: No verso: “tio José, irmão de mamãe”. Fotografia de Justiano José de Barros.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Imagem 93: José Oliveira. No verso: “tio José, irmão de mamãe”. Fotografia de Van Nyvel Guimarães.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Imagem 94: No verso: “tio José Oliveira, irmão de mamãe”. Fotografia de Carneiro & Gaspar.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Dessa forma, vemos que todos os integrantes da família, adultos e crianças, pareciam seguir uma construção da autoimagem levando em conta signos de distinção social, destinada a ser organizada e preservada nos álbuns. Dessa construção também faziam parte cenários e objetos escolhidos pelo fotógrafo para o seu estúdio.

O historiador Timothy Brook (2008), em *O Chapéu de Vermeer*, analisando os quadros do pintor holandês Johannes Vermeer, interpreta o olhar do historiador interrogando imagens como fontes históricas. Ele observa os objetos que estão colocados nos quadros e se pergunta por que estão lá esses objetos e não outros? O que fez o pintor escolher

especificamente um determinado modelo de chapéu. Propõe que olhemos os objetos na imagem como sinais da época e do lugar em que essa imagem foi produzida. Que não vejamos os quadros (ou fotografias de estúdio) como “janelas” mostrando o passado, mas como imagens construídas, “cuidadosa e deliberadamente, menos para mostrar uma realidade objetiva do que para apresentar uma situação específica”. E esses objetos que encontramos, retratados em quadros ou fotografias, poderiam também ser vistos não como adereços através de janelas, para serem espiados, mas como portas para serem abertas, levando a passagens e a descobertas sobre o mundo que estava ao seu redor (BROOK, 2008, p. 20-21).

Levando em consideração as diferenças temporais e espaciais entre os quadros do pintor holandês do século XVII e os ateliês fotográficos da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, algumas indagações podem trazer um olhar inquisidor para essas fotografias.

Poderíamos considerar as influências da cena teatral na elaboração da ambientação dos estúdios dos fotógrafos com seus adereços cenográficos ou mesmo do figurino tão particularmente carregado de simbolismo de respeitabilidade social e pertencimento às classes mais privilegiadas, em alguns retratos, como o uso da cartola, jóias e saia-balão? Com alguma frequência é possível se observar também a utilização de livros, em estantes ao fundo ou nas mãos dos retratados, globos terrestres ou outros objetos que simbolizassem o conhecimento e o estudo como símbolos de erudição ou mesmo de seriedade.

Turazzi (2000) reforça a idéia do potencial ilusionista que poderia resultar da representação no estúdio fotográfico:

A gama de artefatos com que contava o fotógrafo para a ambientação do salão de pose é por si só definidora do papel reservado à fotografia nas sociedades ocidentais durante o século XIX. Barquinhos, balões, escotilhas de navios, falsas paisagens e falsas viagens. A ilusão do retrato fotográfico era também uma espécie de passaporte que podia transportar o indivíduo para um mundo exterior ao seu. Mesmo que ele, paradoxalmente, tivesse de permanecer completamente imóvel por um bom tempo! (TURAZZI, 2000, p. 15).

Por essa perspectiva, pensamos que os estúdios de fotografia, ricos em objetos simbólicos que conotavam desde espírito aventureiro, como barcos e troféus de caça, até os ícones mais tradicionais de pertencimento às classes mais abastadas, eram fundamentais nessa autorrepresentação.

Tecemos uma analogia com cenários e figurinos utilizados por atores na construção de personagens das comédias burguesas, que faziam sucesso no Rio de Janeiro nas décadas de 1850-70, pelos elementos em comum que poderiam ter influenciado essas representações, sempre com a participação do fotógrafo profissional e seus apetrechos.



Figurinos clássicos ajudariam a concretizar a construção da representação almejada através da normatização do figurino e da aparência, veiculada nas revistas de moda e nos manuais de etiqueta e de comportamento em sociedade. Esse conjunto poderia então apontar na direção da imagem condizente com as expectativas do retratado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim desse trabalho, é possível constatarmos uma sintonia entre o ato fotográfico e o consumo cultural. Nos anos 1850 e 1860, particularmente, a ida ao teatro se tornou uma das opções de lazer cultural mais apreciada por uma parcela endinheirada da sociedade carioca, como a representada nas fotografias de Violeta Jardim.

Vimos, através das críticas teatrais escritas pelo jovem Machado de Assis, no final dos anos 1850, que as apresentações teatrais também funcionavam como paradigma de costumes, tanto pelo comportamento da platéia, que aproveitava o espetáculo para mostrar todas as suas faces e figurinos, quanto pelo conteúdo das comédias dramáticas, muito em voga, quase sempre trazendo modelos de comportamento *civilizador* e propagando o ideário burguês das comédias francesas, como narrado pelo próprio Machado.

Nelas, os personagens que representavam os valores morais da burguesia, como a valorização da instituição do casamento, da fidelidade conjugal e da moderação, entre outros, eram premiados com um “final feliz” enquanto os que optavam por caminhos “desviantes” recebiam a punição. Essa era uma das razões pelas quais a cena teatral foi comparada com o *coro*, na ágora grega, por Machado de Assis, conferindo a esta um papel normatizante.

Boa parte desse público frequentador dos teatros fazia parte das chamadas camadas médias endinheiradas, semelhante aos familiares reunidos em álbuns por Violeta Jardim e teriam como valores aqueles difundidos nas comédias burguesas, assim como nos manuais de etiqueta e de comportamento social, também consumidos pelas famílias.

A valorização da família extensiva e dos ascendentes seria também evidenciada pela disseminação do consumo dos álbuns de retratos, como os organizados por Violeta. Vimos, pelas datas das fotografias que aparecem nos álbuns, várias delas anteriores ao seu nascimento, que ela se deu ao trabalho de coletar, junto aos familiares, fotografias de avós e bisavós, além de retratos da infância de tios e da própria mãe, demonstrando valorização da perpetuação da história e da memória familiar. Nesse sentido, observamos uma sintonia entre valores difundidos através de comédias burguesas, manuais de etiqueta e os próprios álbuns de família. Os últimos se configuravam em uma concretização material da narrativa familiar, que se pretendia ver representada ou construída no estúdio fotográfico.

No nosso entender, cenários e figurinos apresentados na cena teatral, foram de certa forma apropriados pelo fotógrafo em seu estúdio, como acessórios auxiliares na composição da autoimagem do cliente a ser ali representado. Traçamos alguns paralelos, que pensamos apropriados, entre a encenação teatral e a construção de personagens no ateliê do fotógrafo.

Este último proporcionava ao cliente uma variedade de figurinos e acessórios, que poderiam ajudar a compor um retrato condizente com as expectativas de como o retratado desejasse ser visto e reconhecido por seus pares. Consideramos, de modo geral, o fotógrafo como intérprete e cúmplice na concretização dessa aspiração por respeitabilidade social. Esta respeitabilidade era um valor bastante difundido pelas comédias burguesas que se tornaram preferidas do público frequentador dos teatros nas décadas de 1850-60.

Em relação aos retratos masculinos pudemos observar a utilização de acessórios que denotavam respeitabilidade, como o uso da cartola, bengala e a ambientação com móveis clássicos, como cadeiras de madeira, entalhadas, para apoio do retratado ou colunas e balaustradas com a mesma finalidade.

O próprio Imperador Pedro II, a partir de meados dos anos 1860, se faz representar nas fotografias muito mais com ícones de erudição, como livros e material de estudo, do que com condecorações, manto, coroa, cetro e outros símbolos da nobreza. Mesmo o Imperador não tendo “lançado moda” no que tocava à construção de uma imagem idealizada no momento da pose para o fotógrafo, suas fotografias cercado de livros e estantes contribuíram para perpetuar a imagem de um Imperador amante do estudo e da cultura, corroborando a eficácia de tal representação.

Em alguns casos pudemos acrescentar a expressão corporal, incluindo a postura e a direção do olhar, como componentes dessa construção. Vimos como a postura ereta e o olhar firme em direção à lente do fotógrafo contribuíram para transmitir a impressão de uma personalidade forte, em alguns retratos, como o da bisavó materna de Violeta, Anna Joaquina do Nascimento Ayroza, apresentado no capítulo três. Ou a inadequação e desconforto visíveis em um retrato de um menino, possivelmente Octávio Jardim, futuro marido de Violeta, em uma fantasia e cenário aparentemente incômodos, também mostrado no capítulo três.

A pouca informação acrescentada por Violeta às fotografias, como nomes e datas, por exemplo, foi até certo ponto recuperada através de pesquisas em periódicos e fontes cartoriais. Aparentemente, não era incomum a falta de identificação no verso das fotografias. Muitas vezes apenas a relação de parentesco era identificada, às vezes em dedicatórias. Em todo esse trajeto, procuramos nos referenciar nas fotografias dos álbuns de Violeta Jardim, tentando percorrer aspectos da cena cultural em meados do século XIX no Rio de Janeiro e sua possível articulação com as motivações possíveis por trás da autorepresentação nos álbuns fotográficos de família.

Através das revistas especializadas, como o *Novo Correio de Modas*, vimos que a própria moda sinalizava uma conformidade com padrões difundidos da moda burguesa importada de Paris e Londres.

Tentamos não perder de vista, porém, que o público dos estúdios não era necessariamente composto apenas da parcela mais endinheirada das grandes cidades. O quanto um público mais diversificado socialmente, construindo sua autorepresentação, buscando seus próprios modelos de representação social e familiar, seria uma questão a ser explorada em um desdobramento dessa pesquisa.

Procuramos nesse trabalho apresentar as fotografias dispostas em álbuns também como objetos materiais, com seus significados afetivos e sensoriais e como construções de memória, ao mesmo tempo em que as imagens nelas apresentadas estavam relacionadas às expectativas de personagens influenciados pelo contexto social e cultural de sua produção.

Finalmente, tratamos de apresentar aqui, através das fotografias reunidas por Violeta Jardim, um olhar direcionado às autorepresentações realizadas nos estúdios fotográficos, nos detendo nas poses, trajes e cenários. Buscamos a possibilidade de uma conexão entre o protagonismo dos fotógrafos, seus objetos de cena e figurinos se articulando com um arco de consumo disponível na cena cultural da cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, notadamente nas décadas de 1850 e 1860.

Pensamos que modelos de comportamento absorvidos pela sociedade endinheirada do Rio de Janeiro nesse período através do teatro, leituras de revistas de moda e manuais de etiqueta e outros itens de consumo cultural poderiam ter influenciado, criando um entrelaçamento na construção de uma autoimagem condizente com esses modelos, concretizada nos álbuns de fotografias de família.

Vemos então que a idéia da construção e perpetuação de uma memória familiar se articulava com o consumo cultural dessa parcela da sociedade, espelhando nas fotografias uma imagem de trajetória de sucesso material e respeitabilidade social a ser atestada através dos álbuns.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## 1.FONTES PRIMÁRIAS

*Iconográficas:*

Acervo pessoal de três álbuns e caixa de fotografias avulsas totalizando 160 imagens. Coleção de Octavio Tavares Jardim (1869-1941) e Violeta Monteiro de Azevedo Jardim (1872-1958).

Dessa coleção constam fotografias dos seguintes profissionais:

Alberto Henschel;  
 Augusto Elias da Silva;  
 Carlos Alberto Teixeira Bastos & Filho;  
 Carneiro & Gaspar;  
 Diogo Luiz Cypriano;  
 Joaquim Insley Pacheco;  
 José Ferreira Guimarães;  
 José Justiniano de Barros;  
 Juan Gutierrez;  
 Luiz & Cia Musso;  
 Nyvel Mangeon & Van;  
 Pacheco & Filho;  
 Pedro da Silveira;  
 Stahl & Wahnschaffe.

ITAÚ CULTURAL. *Fotografia estereoscópica.*

*Correspondência:*

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (FCRB). *Correspondência pessoal de Cruz e Sousa para Manoel Monteiro de Azevedo.* Arquivo Cruz e Sousa.

*Inventário pós morte:*

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. ARQUIVO CENTRAL. *Inventário de Antonio Rodrigues de Azevedo.* Barão de Ivahy. Inventário / 1879 (BR RJTJMJ. PNB.1-2.092).

*Periódicos:*

CENTER FOR RESEARCH LIBRARIES. *Almanak Administrativo, Mercantil, e Industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert).* Brazilian Government Document Digitalization Project: 1844-1889.

## HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL:

*A Notícia* [25 de março de 1901].  
*Diário do Rio de Janeiro* [1821-1858].  
*Diário do Rio de Janeiro* [1860-1878].  
*Gazeta de Notícias / Jornal O Globo* [20 de julho de 1876].  
*Jornal das Senhoras* [1852-1855].  
*Novo Correio das Modas* [1852-54].  
*O Globo* [21 de julho 1876].

*Revista Illustrada* [março de 1891], ano 16, n. 616.  
*Revista O Mequetrefe* [17 de novembro de 1876], n. 85.  
*Revista Popular* [março-abril 1858], n. 10. Arquivo digitalizado.

LAEMMERT, E. H. Nova planta da cidade do Rio de Janeiro. *American Memory* [1867], Library of Congress.

LITERATURA DIGITAL. 2016. *Revista dos Teatros*. Publicado originalmente em *O Espelho*, de 11/09/1859 a 10/01/1860.

## 2. LIVROS, ARTIGOS E TESES

ARAGÃO, Solange de; SANDEVILLE JÚNIOR, Euler. O Passeio Público do Rio de Janeiro na literatura, na fotografia e na pintura do século XIX. *Paisagem Ambiente: Ensaio*, n. 30, p. 187-202, 2012.

ASSIS, Machado de. *Helena*. [1876]. In: LITERATURA DIGITAL. 2016. Disponível em: <[http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/romance\\_helena\\_1876.html](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/romance_helena_1876.html)>. Acesso em: 25 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Tempos de Crise. In: *Obra completa*. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 [1873]. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Tempo%20de%20crise,%201873.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Tempos de Crise. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. (org.). *Contos avulsos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956 [1873].

AZEVEDO, Arthur. *Paga ou morre*. 1864. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000109.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2016.

AZEVEDO, Camila Nascimento. *Representações de papel: Uma coleção de postais e seus significados (1900-1939)*. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: UFSC, 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: 70, 1981.

BROOK, Timothy. *O chapéu de Vermeer*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CARVALHO, A. M. F. M. de. *Mestre Valentin*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DONEGA, Ana Laura. A revista Novo Correio das Modas (1852-1854): moda e literatura francesa com toque tropical. *RITA - Revista Interdisciplinar de Trabalhos sobre as Américas*, Paris, n. 7, 2014. Disponível em: <<http://www.revue-rita.com/traitsdunion7/a-revista-novo->



correio-de-modas-1852-1854-moda-e-literatura-francesa-com-toque-tropical.html>. Acesso em: 16 out. 2016.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. *Photographs, object histories: on the materiality of images*. Londres: Routledge, 2004.

FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia*. Usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: USP, 1998. (Coleção Texto & Arte, 3)

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, maio-ago. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000200020](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020)>. Acesso em: 01 out. 2016.

FREYRE, Giberto; PONCE DE LEON, Fernando; 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.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*. Nossos clássicos. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GORBERG, Marissa. *Parc Royal*, um magazine na belle époque carioca. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2013.

GRANJEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre fotográfica: São Paulo 1862-1886*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000 (Coleção Fotografia: Texto e Imagem).

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil século XIX*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do photographo, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século *Revista Ágora*, Vitória, n. 5, 2007. Disponível em: <[http://www.ufes.br/ppghis/agora/Documentos/Revista\\_5\\_PDFs/Sandra%20Sofia%20Machado%20Koutsoukos%20-%20PDF\[1\].pdf](http://www.ufes.br/ppghis/agora/Documentos/Revista_5_PDFs/Sandra%20Sofia%20Machado%20Koutsoukos%20-%20PDF[1].pdf)>. Acesso em: 17 maio 2015.

\_\_\_\_\_. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, ano V, n. 3, julho-set. 2008. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO\\_03\\_SANDRA\\_SOFIA\\_MACHADO\\_KOUTSOUKOS\\_FENIX\\_JUL\\_AGO\\_SET\\_2008.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO_03_SANDRA_SOFIA_MACHADO_KOUTSOUKOS_FENIX_JUL_AGO_SET_2008.pdf)> Acesso em: 18 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas: Unicamp, 2010.

LEITE, Marcelo Eduardo. Os retratos carte-de-visite produzidos pelo ateliê Photographia Americana e o processo de construção de autoimagens na segunda metade do século XIX - São Paulo 1875-1885. *XI Congresso Brasileiro de Sociologia (Comunicação)*. Campinas: setembro de 2003.

- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3. ed. São Paulo: USP, 2001.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2009.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*. A produção fotográfica e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. (Dissertação - Mestrado em História). Niterói: UFF, 1990. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/labhoi/files/dssam.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2015.
- \_\_\_\_\_. *Através da imagem: fotografia e história interfaces (Palestra)*. In: ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (org.). *90 anos da Avenida Rio Branco*. Rio de Janeiro: 23 de novembro de 1995. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf)>. Acesso em: 12 maio 2015.
- \_\_\_\_\_. *Resgate de memórias*. In: MATTOS, H.; SCHNOOR, E. (ed.). *Resgate: uma janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista*. *Revista Studium*, Instituto de Artes, Campinas, n. 15, verão 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 13 maio 2015.
- \_\_\_\_\_. *Poses e flagrantes*. Ensaios sobre história e fotografia. Niterói: UFF, 2008.
- \_\_\_\_\_. ; LOPES, M. F. de B. *História e fotografia*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. (orgs.) *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- MONTELEONE, Joana. *O circuito das roupas*. A corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889). Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <[http://file:///C:/Users/vs/Downloads/2013\\_JoanaMonteleone%20\(2\).pdf](http://file:///C:/Users/vs/Downloads/2013_JoanaMonteleone%20(2).pdf)>. Acesso em: 08 out. 2015.
- MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa*. Família e Poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- POPINIGIS, Fabiane. *Proletários de Casaca*: trabalhadores do comércio carioca, 1850-1911. Campinas: Unicamp, 2007.
- PROCOPIAK, Ana Lúcia Jorge. *O retrato fotográfico na trama sociocultural*. *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, n. 24, 2001.
- SAYÃO BARROS, Vera Beatriz de J. *Histórias da profissão do fotógrafo no Rio de Janeiro (1847-1889)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Florianópolis: UFSC, 2009.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones de intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. (org. e intr.). *História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na Corte (1832-1968)*. (Tese Doutorado em História). Campinas: Unicamp, 2000.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Crise! Crise! Crise! A quebra da Casa Souto nas letras de lundus compostos no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, jul./dez. 2014.

STRZODA, Michelle. *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo*. Jornalismo e literatura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

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

## APÊNDICE A – LEITURAS DE APOIO<sup>14</sup>

ADAN, Caio Figueiredo Fernandes. A literatura como evidência histórica. Cotidiano popular em “O Cortiço” (1890). *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, ano V, n. 3. Disponível em:

<[http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO\\_14\\_CAIO\\_FIGUEIREDO\\_FERNANDES\\_ADAN\\_FENIX\\_JUL\\_AGO\\_SET\\_2008.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO_14_CAIO_FIGUEIREDO_FERNANDES_ADAN_FENIX_JUL_AGO_SET_2008.pdf)>. Acesso em: 09 jul. 2015.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, F. *História da vida privada no Brasil*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALONSO, Angela. Apropriação de idéias no Segundo Reinado. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. (orgs.). *O Brasil Imperial*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ANDRADE, Joaquim Marçal de. *História da fotorreportagem no Brasil*. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ARAÚJO, Viviane da Silva. Marc Ferrez e as imagens da nação: uma investigação acerca da construção da identidade nacional brasileira. *Revista História, Imagens e Narrativas*, n. 5, ano 3, set. 2007. Disponível em:

<<http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/20-ferrez-viviane.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício. (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1987.

BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX*. Cultura e cotidiano. Tradição e resistência. São Paulo: Unesp, 2002.

BARICKMAN, B. J. E se a casa-grande não fosse tão grande? Uma freguesia açucareira do Recôncavo baiano em 1835. *Revista Afro-Ásia*, n. 29-30, CEAO-UFBA, p. 79-132, 2003.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: PUC, 2007.

BORDIEU, Pierre. *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1998.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BRIZUELA, Natália. *Fotografia e império*. Paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

---

<sup>14</sup> Aqui se encontram as leituras que realizamos durante a dissertação, mas que não contemplamos na seção de Referências, pois, pela ABNT, só são listadas aquelas que têm citações (diretas ou indiretas) durante todo o texto.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CAPPELLI, Vittorio. *A belle époque italiana no Rio de Janeiro*. Niterói: UFF, 2015.

CARVALHO, José Murilo de. As marcas do período. In: SCHWARZ, L. M. (dir.) *História do Brasil Nação: 1808-2010*. CARVALHO, J. M. de (coord.). *A construção nacional: 1830-1889*. v. 2. [Coedição]. Rio de Janeiro: Objetiva; Buenos Aires: Fund. Mapfre, 2012.

CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cidade febril*. Cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2001.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Unicamp, 2005.

CHAMBERLAIN, Henry (Tenente). *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1920*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1943.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DOURADO, Guilherme Mazza. *Belle époque dos jardins: da França ao Brasil, século XIX e início do XX*. (Tese - Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Escola de São Paulo, 2008.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2003.

EDWARDS, Elizabeth. Objects of affect: photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, v. 41, p. 221-234, 2012.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: USP, 1994.

FRANK, Zephyr L. *Entre ricos e pobres*. O mundo de Antonio José Dutra no Rio de Janeiro oitocentista. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFGM, 2012.

FREITAG-ROUANET, Barbara. *Viajando com Langsdorff*. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 15. ed. rev. São Paulo: Global, 2004.

GASPAR, Claudia Braga. *Orla carioca. História e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004.

GERNSHEIM, Helmut. *A concise history of photography*. New York: Dover Publications, 1986.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Nacional, 1956.

GRANJEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: no mundo da técnica fotográfica do século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35. 1988. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008)>. Acesso em: 10 maio 2015.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê, 2001.

\_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

\_\_\_\_\_. *Hercules Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: USP, 2006.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. *Revista Studium*. Instituto de Artes, Campinas, n. 9, outono 2002.

Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Amas na fotografia brasileira na segunda metade do século XIX. *Revista Studium*. Projetos especiais Studium. Representação imagética das africanidades no Brasil, Campinas, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>>. Acesso em: 10 maio 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

LEITE, Marcelo Eduardo. Militão Augusto de Azevedo: um olhar particular sobre a sociedade paulistana (1862-1887). *Revista Studium*, Campinas, Instituto de Artes, n. 5, outono 2001. Disponível em:

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/1.htm>>. Acesso em: 28 maio 2015.

\_\_\_\_\_. *Pesquisando a coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista: um inventário da sociedade paulistana (1865-1885)*. 2002. Disponível em: <[http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/marcelo\\_leite.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/marcelo_leite.htm)>. Acesso em: 28 maio 2015.

\_\_\_\_\_. A população negra da cidade do Rio de Janeiro retratada nas fotografias carte de visite de Christiano Jr. *Ciudad Virtual de Arqueologia y Antropologia*, 2004. Disponível em:



<[http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/marcelo\\_eduardo\\_leite.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/marcelo_eduardo_leite.htm)>. Acesso em: 26 jun. 2015.

LEITE, Miriam Moreira. Mulheres viajantes no século XIX. *Cadernos Pagu*, n. 15, p. 129-143, 2000.

LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.  
\_\_\_\_\_. *J.-B. Debret. historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Unicamp, 2007.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MALTA, Augusto. In: BERGER, P. (org.). *Fotografias do Rio de ontem*. Coleção Memória do Rio 7. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, s.d.

MARIZ, Vasco. *Retratos do império*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2016.

MATTOS, Hebe; SCHNOOR, Eduardo. (orgs.). *Resgate*. Uma janela para o oitocentos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e Auto Imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando. *História da vida privada no Brasil*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

McCLINTOK, Anne. *Couro imperial*. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Unicamp, 2010.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta: a interpretação de "O Bilontra" no Teatro de Revista de Artur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Unicamp, 1996.

MENESES, Ulpiano. T. Bezerra de. A História, cativa da memória? *Revista Int. Est. Bras.*, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992. Disponível em:  
<[http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/estagio\\_arquivo\\_2012\\_artigo\\_rieb3401\\_1348517923.pdf](http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/estagio_arquivo_2012_artigo_rieb3401_1348517923.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2015.

MENEZES, Maria Eugenia de. A imagem do Brasil, nas lentes dos velhos photographos. *Jornal da USP*, São Paulo, ano XVII, n. 622, 18 a 24 de novembro de 2002. Disponível em:  
<<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp622/pag0809.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

NEVES, Margarida de Souza. Uma cidade entre dois mundos: o Rio de Janeiro no final do século XIX. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. (orgs.). *O Brasil Imperial*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

*O Brasil de Marc Ferrez*. (Vários autores). 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Margareth da Silva. *1908*. Um Brasil em exposição. Brasília: Casa 12, 2011.

RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: a identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. (Tese - Doutorado em História). Campinas: Unicamp, 1997.

RIO, João do [João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RONCADOR, Sonia. *A doméstica imaginária. Literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1899-1999)*. Brasília: UnB, 2008.

RUGENDAS, João Mauricio. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro - MEC, 1976.

SANTUCCI, Jane. *As promenades do Rio de Janeiro: o papel do Passeio Público, Praça Paris e Parque do Flamengo na história da paisagem carioca*. (Dissertação – Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SCOTT, Rebecca; HÉBRARD, Jean. M. *Provas de liberdade. Uma odisséia atlântica na era da emancipação*. Campinas: Unicamp, 2014.

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser, modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (1808-1850)*. (Tese - Doutorado em História). Campinas: Unicamp, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TORAL, André Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 19, n. 38. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v19n38/1005.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2015.

VANNUCCI, Alessandra. *Uma amizade revelada: correspondência entre o imperador Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

VASQUEZ, Pedro Karp. A fotografia brasileira no séc. XIX. *DJ Web*. Disponível em: <<http://www.djweb.com.br/historia/seculo19/seculo19.htm>>. Acesso em: 12 maio 2015.

VIEIRA, Fernando Gil Portela. A ficção como limite: reflexões sobre o diálogo entre história e literatura. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n. 17, p. 13-31, 2009. Disponível em: <[http://www.anpuhsc.org.br/revfront\\_17%20pdfs/art1\\_format\\_ficcao\\_como\\_limite\\_fernando.pdf](http://www.anpuhsc.org.br/revfront_17%20pdfs/art1_format_ficcao_como_limite_fernando.pdf)>. Acesso em: 08 ago. 2015.