



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
**A fotografia no Brasil Império: fotografias de Luiz Terragno e
Carlos César na Guerra do Paraguai (1865 – 1870)**

Ialê Menezes Leite Costa

136652

Orientadora: Susana Bleil de Souza

Porto Alegre, dezembro de 2009.

Sumário

1.	Introdução	2
2.	A fotografia como documento histórico: algumas reflexões	6
3.	O contexto da fotografia no Brasil Imperial	10
4.	A fotografia e suas técnicas	14
5.	O governo imperial e os fotógrafos	20
6.	Luiz Terragno	27
7.	Carlos César	33
8.	Considerações finais	37
9.	Anexos	40
10.	Bibliografia	46

1. Introdução:

Por muito tempo, as fotografias foram tratadas por historiadores como meras ilustrações do passado, ao passo que nos últimos anos vemos crescer a preocupação em usá-las como fontes históricas propriamente ditas. Mas, num terreno dominado pelo texto escrito, o uso dos documentos fotográficos está em constante discussão: seu teor histórico, seu caráter enquanto representação, suas particularidades. Acredito que é possível fazermos estudos históricos a partir de fotografias, mas desde já entendendo que estas não são, de forma alguma, espelhos fiéis do passado. As fotografias são construídas com objetivos, tanto do fotógrafo quanto do fotografado, seguem lógicas de composição de sua época, permeadas de significados (por vezes incompreendidos por nós do presente), realizadas através de suportes técnicos específicos de seu tempo.

A fotografia, assim como outros tipos de imagens, está presente nos estudos acadêmicos há um bom tempo, muito utilizada no campo antropológico e artístico, por exemplo. Neste sentido pode-se dizer que a História está "atrasada" em relação a outras disciplinas, por isso é tão importante entendermos o conhecimento histórico como construção multidisciplinar. Já se faz perceptível que o trabalho de historicização das fotografias por parte dos pesquisadores de História é riquíssima às Ciências Humanas, já que através dele excelentes estudos têm sido realizados através de imagens deste tipo. Mas há muito o que avançar, o tema "fotografia e história" ainda permite muitas reflexões teórico-metodológicas, sobretudo no que se refere a fotografia brasileira.

O trabalho com imagens fotográficas, bem sabemos, não se apresenta fácil, afinal estamos diante de um documento sedutor, encantador, enigmático, codificado. O historiador deve aceitar o desafio e preparar-se para uma nova linguagem: estar apto a "ler" a imagem. É um exercício minucioso, que exige do profissional da História um preparo e uma sensibilidade do olhar.

A fotografia nos desperta verdadeiro fascínio, tanto pela sua beleza quanto pelo seu valor histórico. Foi a partir deste fascínio que as primeiras histórias da fotografia foram surgindo no Brasil, desde o admirável trabalho de Gilberto Ferrez, que escrevia com paixão sobre a fotografia brasileira¹. A fotografia do século XIX, muito bem representada pelo fotógrafo Marc Ferrez (avô de Gilberto), traz todo o esplendor desta descoberta da modernidade oitocentista. Ao percorrer o universo fotográfico deste período, somos inspirados a viver um pouco do passado distante, através de obras de excelente apuro técnico e artístico. Esta sedução inicial é inevitável frente a um testemunho do passado aparentemente tão fidedigno. Porém, é para além desta sedução que se insere o trabalho do historiador que pretende utilizar as fotografias antigas como fonte histórica.

¹ FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: separata da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.10, 1953.

Dom Pedro II foi um dos primeiros soberanos a conceder títulos e comendas a fotógrafos, juntamente com a rainha Victoria da Inglaterra. O título de Fotógrafo da Casa Imperial foi concedido pelo imperador a muitos deles, como ao italiano Luiz Terragno. Radicado em Porto Alegre, foi nesta cidade que obteve a honra de fotografar Dom Pedro II em ocasião da Guerra do Paraguai, em 1865, resultando em importante material acerca da auto-representação do imperador. No Brasil, o "fazer retratar-se" foi desde os primórdios da fotografia um evento muito comum entre os homens da elite. Dom Pedro II soube utilizar este recurso para construir sua memória visual. O caso das fotografias de Terragno são exemplares, já que ao candidatar-se à "voluntário número um" da Guerra do Paraguai (1865-1870), o imperador, bem como o Conde D'Eu, fez-se retratar por um fotógrafo do Rio Grande do Sul (na época Província de São Pedro do Rio Grande do Sul), usando trajes militares e de campanha (vestimenta conhecida como *poncho*). Mas não só os homens "importantes" foram retratados durante a Guerra; muitos soldados comuns, prisioneiros, mulheres, crianças também tiveram suas imagens registradas. Há um farto material a ser organizado e analisado.

Acredito que se faz necessário traçar uma periodização à fotografia, ou seja, chamá-la de "fotografia imperial" (1833-1889), ao invés de, como de costume, chamar fotografia oitocentista. Faço isto, inicialmente, por dois motivos: primeiro, a inegável presença do imperador como fomentador da fotografia no Brasil; segundo, compreendendo este período através de suas implicações técnicas à fotografia.

No caso das fotografias brasileiras da Guerra do Paraguai (foco deste trabalho), acostumou-se defender a noção de que os fotógrafos da época não tiraram fotos do conflito em si, pois isto seria tecnicamente impossível, devido ao longo tempo de exposição. Mas na realidade, em 1865, estas fotografias seriam totalmente possíveis, e se não foram feitas foi por vontade humana e não devido às limitações técnicas. Ao contrário do registro fotográfico de Mathew Brady acerca da Guerra de Secessão norte-americana, as fotografias brasileiras da Guerra do Paraguai não mostram a face cruel do conflito. Por outro lado, a pintura de brasileiros como Victor Meirelles e Pedro Américo buscou uma glorificação nacional através de famosos quadros das batalhas. Do lado argentino, o desenho e a pintura de Candido López, com uma estética mais realista e menos apegada ao simbolismo de um Pedro Américo, por exemplo, foram as contribuições mais latentes. As imagens fotográficas "mais cruéis" foram realizadas pelo uruguaio Esteban García, bem como por fotógrafos não identificados.

Hoje sabemos, através do rico estudo de Boris Kossoy, que Hercules Florence, um francês radicado no Brasil, descobriu em 1833 um processo técnico que viria a chamar-se fotografia². Tendo em vista que a descoberta oficial desta é datada de 19 de agosto de 1839, na França por Louis-

² KOSOY, Boris. *Hercules Florence*. 1833: A Descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980.

Jacques Mandé Daguerre, percebemos o caráter pioneiro de Florence. Mas é com Dom Pedro II que a fotografia passa a fazer parte do universo brasileiro. Afinal, o imperador, já em março de 1840 adquire para si o equipamento de daguerreotipia, fato que fez dele o primeiro fotógrafo brasileiro.

A história da fotografia oitocentista no Brasil está intimamente ligada ao imperador, que foi seu maior fomentador. As coleções de fotografias que retratam a família imperial, e as pessoas envolvidas com a mesma, nos mostram a vontade de se fazer representar, perpetuando suas imagens reais na memória e na história brasileira. Portanto, o período imperial corresponde a um especial momento da fotografia brasileira, no qual o imperador percebe ser a fotografia um documento-memória em potencial. Dom Pedro II incentivou a fotografia em suas múltiplas faces, como, por exemplo, nas obras dos chamados fotógrafos viajantes (quase sempre “patrocinados” pelo imperador) que percorriam os confins brasileiros retratando as diferentes regiões e sua gente.

O aparato técnico da fotografia, durante o século XIX, esteve em constante transformação, na qual os fotógrafos, sempre com muita criatividade, buscaram o menor tempo de exposição, a melhor forma de gravar a imagem nos diferentes suportes (até chegar à fixação no papel), o desenvolvimento de recursos de iluminação. A fotografia de estúdio, por exemplo, exigia um cuidado que ia desde amplas janelas de vidro para grande entrada de luz até a procura de requinte nos objetos que ornamentavam os retratos. Eram medidas técnicas que vinham disseminadas pelos manuais de fotografia da época³. Já os trabalhos ao ar livre exigiam outros recursos, como driblar o excesso de luz ou a falta dela. Os bons fotógrafos do período imperial eram, sem dúvida, amplos conhecedores (e inventores) dos recursos técnicos necessários à fotografia, pois esta não se realizava sem tais conhecimentos.

São múltiplas as abordagens da fotografia oitocentista: evento científico, nova arte, suporte artístico (para criar quadros realistas, por exemplo), denúncia social (como as fotos de J. A Corrêa retratando as vítimas de uma grande seca do Ceará de 1878⁴), cobrir eventos militares, criar retratos como as populares *carte-de-visite* (fotografias em pequeno formato, de valor diminuto), fotografar pessoas, eternizar rostos. E para cada caso os fatores técnicos são determinantes à concepção da fotografia, sendo a realidade do momento manipulada a fim de que seja possível um resultado positivo e admirável do ato fotográfico.

A fotografia brasileira do período imperial teve presença de fotógrafos estrangeiros, que viam no Brasil um terreno fértil à fotografia. Isto se confirmava nas grandes exposições nacionais e

³ GRANGEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: no mundo da técnica fotográfica do século XIX. *Revista Brasileira de História*, 1998, v.18, n.35, pp. 185-205. ISSN 0102-0188. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01021881998000100008&Ing=en&nrm=iso > Acesso em: 13/04/2007. Pré-publicação.

⁴ VASQUEZ, Pedro Karp. O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo: Metalivros, 2003. pp. 256-257.

universais, nas quais os profissionais obtinham prêmios e reconhecimento por seu trabalho. Assim como os estrangeiros, os fotógrafos brasileiros também desenvolveram com sucesso o ofício da fotografia, percorrendo o Brasil em busca de clientela. O imperador dava especial atenção aos brasileiros (ou os naturalizados brasileiros, ou seja, estabelecidos no país e não os famosos viajantes), levando os fotógrafos aonde ia, e como Dom Pedro II viajava muito era constante que na formação de sua comitiva estivessem estes profissionais (como foi o caso na Guerra do Paraguai).

Para além das questões técnicas e contextuais da fotografia imperial, analisei a construção da imagem da Guerra do Paraguai, realizada com o incentivo e participação de Dom Pedro II e da família imperial, bem como a forma que se deu a participação de dois fotógrafos que acompanharam as comitivas aos locais do conflito: Luiz Terragno e Carlos César. A análise de um conjunto de fotografias tiradas em torno da guerra (1865 – 1870) pode trazer novas perspectivas sobre este episódio e recuperar a importante presença dos fotógrafos brasileiros. Luiz Terragno teve sua obra localizada no início da guerra, em 1865, composta por um conjunto de retratos; já Carlos César registrou imagens no período final do conflito, em 1870, sendo algumas de 1868. Portanto há a preocupação em analisar estes dois momentos, marcados pelo registro fotográfico, sendo possível comparar não apenas as percepções destes profissionais, como as diferenças devido ao distanciamento temporal. Entendo que o governo imperial, apoiado pelos fotógrafos (bem como por pintores), traçou uma “narrativa” acerca da guerra, que pode ser compreendida pelo historiador.

Acredito que se faz necessário traçar uma periodização à fotografia, ou seja, chamá-la de "fotografia imperial", ao invés de, como de costume, chamar fotografia oitocentista. Faço isto motivada, principalmente, pelo contexto de expansão da fotografia no Brasil imperial, pela inegável presença do imperador como fomentador deste invento e compreendendo este período através de suas implicações técnicas à fotografia.

Ainda não há suficiente produção historiográfica que trate a temática da fotografia oitocentista, tampouco da fotografia imperial. Pretendo que esta pesquisa resulte em material que ajude o historiador a se preparar para o trabalho com a fonte fotográfica do período imperial (1833-1889). O tema "Fotografia e História" ainda é campo fértil às reflexões e o presente estudo pretende colaborar neste sentido, através do trabalho em torno das fotografias selecionadas da Guerra do Paraguai.

A escolha em trabalhar com esta guerra não foi aleatória, já que manifesta a preocupação em compreender um importante episódio da história brasileira e platina, ainda carente de abordagens em torno de suas imagens. Ou seja, estudos que se proponham a lançar novos olhares sobre imagens já conhecidas e até inéditas, como o caso de algumas das fotografias da Coleção Princesa Isabel,

recentemente reveladas ao público⁵. A possibilidade de podermos abordar de forma diferente, não apenas sob o viés de uma história militar, política ou social, mas através da procura de uma história das representações fotográficas no Brasil, é o que instigou este estudo. Neste, a análise de algumas fotos criadas no calor dos acontecimentos do conflito, nos trouxe informações relevantes.

2. A fotografia como documento histórico: algumas reflexões

A fotografia é feita em um instante, um pequeno momento de registro de uma cena, que se faz eternizado como documento, vive como uma representação. O registro fotográfico é um documento único, particular, devemos entendê-lo assim, pois este se faz possível através de um processo de construção específico. O conceito de representação para Roger Chartier é a apresentação de algo em substituição daquilo que se encontra ausente, a "presença de uma ausência"⁶. O passado chega até nós através de representações, ou seja, de materialidades que substituem ausências (que ficaram no passado). Para Boris Kossoy a representação fotográfica não é mera substituição do objeto ou ser ausente, devemos entender que a foto pressupõe uma elaboração na qual uma nova realidade é criada (substituindo aquilo que está ausente), através de complexo processo de criação do fotógrafo (permitindo ainda a influência do fotografado)⁷. A fotografia, enquanto documento, registra a *realidade exterior* do objeto, sua aparência; não pode ser compreendida independentemente do seu processo de construção. A reflexão acerca do uso de fotografias como fontes tem que tratar de perceber as especificidades deste documento, já que a fotografia é feita com intuito primeiro de registrar uma imagem na memória, além de ser elaborada de forma subjetiva pelo fotógrafo, este influenciado por seus valores culturais, questões comerciais, suportes técnicos, suas intenções, sua época.

A iconografia fotográfica nos mostra um amplo registro temático, relativo a diferentes épocas e lugares. É, antes de mais nada, meio de conhecimento, grava aspectos de cenários, personagens e fatos, possui caráter documental, mas, de forma concomitante, mostra sua força simbólica, seus elementos de fixação da memória histórica individual e coletiva. Com o passar do tempo estas imagens sofrem constantes releituras, ressignificações, reelaborações de sentido, que são realizadas pelos seus diferentes espectadores.

⁵ LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Coleção Princesa Isabel*. fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

⁶ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*. São Paulo, v.5, n.11, pp.173-191, jan./abr. 1991.

⁷ KOSSOY, Boris. O Relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, jan./jun., v.25, n.49. p. 41. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100003&Ing=pt&nrm=iso > Acesso em: 13/04/2007. Pré-publicação.

As duas realidades da fotografia, destacadas por Kossoy, são importantes noções a serem apreendidas no que se refere ao seu uso como documento histórico⁸. A *primeira realidade* é o próprio passado, momento exato em que a imagem foi registrada. Os elementos envolvidos neste momento, o fotógrafo, o fotografado, o processo técnico de criação, os objetos utilizados, a iluminação, tudo isso é, por um instante de curta duração, o ato de apreensão do real. Ao fim do rápido instante de "tirar a foto", a imagem obtida já passa a fazer parte de uma *segunda realidade*, que é a realidade da representação, do *assunto representado*. Este último é "este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do *assunto* selecionado no *espaço* e no *tempo* (durante sua *primeira realidade*)"⁹. A *segunda realidade* é a referência de um tempo inacessível ("palpável" através das fontes), um momento "congelado" de um passado, um recorte de uma realidade passada passível de ser observada hoje.

A realidade que contemplamos em uma imagem fotográfica é a realidade da representação, uma *segunda realidade* (o documento em si), que substituiu a *primeira realidade*. Desde o século XIX a fotografia permite que diversas gerações observem, literalmente, os retratos de uma época. A própria palavra retrato assume para nós o sinônimo de fotografia, sendo que em seu sentido original latino, *retractus*, significava retratar, dar novo tratamento. A fotografia é um documento que apresenta um aspecto ambíguo, pois ao mesmo tempo que é um rastro físico-químico direto do real, merecedor de credibilidade, é também repleto de construções que vão desde a postura do fotografado até a iluminação utilizada. Há, indiscutivelmente, na fotografia o referente real, porém este está traspassado de valores culturais, estéticos, técnicos, sociais. O assunto, uma vez representado, torna-se um novo real, retomando o conceito de *segunda realidade*. Toda fotografia carrega consigo uma história, possui um caráter de registro de memória, nos mostra as roupas, rostos, objetos de uma época, mas também permite registrar intuítos, intenções, que por vezes são possíveis de serem recuperadas. Resta ao historiador a busca incessante em desvendar seus "segredos", enigmas, as emoções contidas na foto, as tensões, os elementos de sociabilidades.

A fotografia não é um documento como outro qualquer, portanto o historiador deve "armar-se" para trabalhar com tal fonte. Neste sentido, alguns apontamentos são possíveis. Como já foi comentado, o fotógrafo produz a imagem através de um processo de construção no qual se atravessam suas intenções, preocupações estéticas, artísticas, políticas, limitações técnicas, a vontade do fotografado, a iluminação, ou seja, misturam-se elementos técnicos e pessoais na concepção da fotografia. Para além do processo de construção da imagem há o processo de recepção desta, que se refere à interpretação do signo fotográfico. Também se faz presente no espectador que vislumbra a

⁸ Idem, 2002. p.37.

⁹ Ibidem, loc.cit.

foto os filtros culturais, os valores pessoais ou sociais, credo religioso, conhecimentos ou erudição, condutas, idéias, preconceitos. Com isso, percebemos a complexidade da recepção da imagem, podendo variar demasiadamente suas leituras de acordo com seus diferentes receptores. Cada indivíduo traz consigo seu "arquivo" de imagens mentais acerca dos diferentes assuntos. A memória é quase sempre povoada de imagens e as fotografias ocupam lugar central nesta.

O espectador da imagem vive, segundo Kossoy, uma *tensão perpétua* na qual a interpretação da imagem varia e costuma seguir imagens mentais pré-concebidas¹⁰. O receptor acaba moldando uma nova realidade do documento que é o da interpretação. O trabalho do historiador localiza-se na vontade de tentar interpretar mais fidedignamente o documento fotográfico construído no passado. O pesquisador deve ir além das aparências, quase sempre sedutoras, analisando todas as informações e elementos contidos na fotografia, desmontando o signo fotográfico.

Kossoy nos propõe algumas possibilidades no trato com fotografias, no que se refere à interpretação das mesmas. A análise iconográfica consiste em uma profunda investigação acerca da fotografia que se está trabalhando: quem é o fotógrafo (seu nome, informações biográficas), data do documento, técnicas utilizadas (por exemplo, papel albuminado ou gelatina/prata), tamanho original da foto (por exemplo, as populares *carte-de-visite*), indumentária dos fotografados, objetos usados, fundos com paisagens (por exemplo no caso dos estúdios). Deve-se realizar uma verdadeira "arqueologia" da fotografia, pois esta observação dos dados concretos buscam uma decodificação da realidade exterior do assunto registrado. A interpretação iconológica do documento fotográfico pretende perceber os elementos subjetivos na fotografia, ou seja, as "ausências" da fotografia. Para tal é necessário que o historiador tenha um bom conhecimento do período em análise, não podendo correr o risco de anacronismos.

O historiador deve trabalhar com as imagens com muito cuidado, tendo em vista os limites destas. Por exemplo, as fotografias de escravos realizadas no período do Brasil imperial pelo fotógrafo Christiano Júnior nos revelam seus ofícios urbanos (engraxate, vendedor de vassouras, barbeiro), como também as marcas nos rostos que identificavam suas origens africanas. Estas fotografias eram vendidas na Europa, devido o seu valor exótico, como imagens de "tipos de negros". O prazer europeu em defender sua superioridade branca, frente a imagem de "selvagens", na época não era imoral, como hoje a julgamos. Ou seja, a sociedade carioca daquele período, na qual inseria-se Christiano Júnior, provavelmente não julgou moralmente a atividade do fotógrafo. Portanto não devemos fazê-lo a *posteriori*. O fotógrafo é um homem de seu tempo, sua obra não deve ser usada indevidamente, fora de contexto.

¹⁰ Ibidem, p.47.

De modo a facilitar e organizar este trabalho, optei em lidar com imagens de dois significativos fotógrafos daquele contexto: Luiz Terragno e Carlos César. Realizando duas séries, uma para cada qual. Com isto, realizo um estudo interpretativo com fotos seriadas, cabendo a comparação entre elas. Esta análise visa buscar nas imagens o que não temos ainda na rica historiografia sobre o tema da Guerra do Paraguai. Logo, não cabe aqui realizar uma revisão sobre o conflito e sim pesquisar em torno das fotografias selecionadas.

O “campo das representações fotográficas” está em construção, mas percebemos que é necessário haver, por parte dos historiadores que pretendem trabalhar com imagens, uma sensibilização do olhar. A linguagem visual também se realiza com certa intuição, até arrisco aqui dizer que o historiador de fotografias deve ter a sensibilidade de um fotógrafo, nem que seja através de um exercício de se imaginar atrás de uma lente. O mundo da fotografia é um quebra cabeças de fragmentos, de cenas "recortadas" por uma lente (orientada pelo olhar humano), em diversos tamanhos e formas. É necessário que pensemos a fotografia brasileira, partindo de pressupostos de análise desenvolvidos no Brasil, ou mesmo em uma realidade latino-americana, como nos mostra Kossoy:

A história da fotografia da América Latina - assim como a iconografia de temas latino-americanos - não pode ser entendida superficialmente como exemplificação do exótico, nem, muito menos, desvinculadas de nossas histórias culturais. É imperativo que se multiplique a produção científica descontaminada de estereótipos, ao mesmo tempo que se criem metodologias de investigação e modelos de interpretação sob uma ótica pensada a partir de nossas realidades.¹¹

O trabalho de pesquisa histórica com fotografias ainda está em expansão, ao contrário da hegemonia do texto escrito, a imagem ainda busca o devido espaço e atenção nos estudos sobre o passado. Por isso considero parte fundamental deste estudo a elaboração e exposição de reflexões acerca da fotografia, tendo em vista o uso destas na constituição do saber científico. Com certeza o maior medo do historiador que trabalha com fotografias antigas, pensando no período em análise, é cometer "fugas mirabolantes" durante a leitura da imagem, ou seja, interpretar a foto de forma equívoca. Mas o desafio, e talvez o fascínio esteja exatamente aí; na abertura de horizontes para o "pode ser", para a probabilidade de informações e o rompimento com a lógica da "verdade absoluta" tão difundida entre historiadores (das mais diversas "escolas").

Destino perverso esse, o da fotografia que, num dado momento, registra a aparência dos fatos, das coisas, das histórias privadas e públicas, preservando, portanto, a memória desses fatos, e que, no momento seguinte, e ao longo de sua trajetória documental, corre o risco de significar o que não foi. [...] se faz necessário um sistemático e sensível exercício: devemos aprender a nos comunicar com as imagens, dialogar com elas, decifrar seus códigos e resgatar suas realidades interiores, seus silêncios, isto é, seus significados, o sentido - da vida e das idéias -

¹¹ KOSOY. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 65.

escondido sob a aparência de suas realidades exteriores, iconográficas, a realidade das aparências, aquela que encantou Narciso.¹²

3. O contexto da fotografia no Brasil Imperial:

Neste estudo proponho trabalhar com a "fotografia imperial", abrangendo desde sua descoberta oficial (sem desconsiderar a descoberta isolada de Florence, em 1833) em 1839, na França, até o ano da proclamação da república no Brasil, em 1889. Esta periodização não é proposta por simples cronologia, mas por alguns fatores significativos como: o contexto de difusão da fotografia no Brasil, a presença fundamental do imperador como fomentador desse invento, bem como questões técnicas próprias do período. A última década do século XIX foi marcada pela expansão do foto-amadorismo, que tornou o ato de fotografar mais acessível. Algumas questões técnicas serão posteriormente melhor analisadas. Por hora desejo me centrar no contexto da difusão da fotografia no Brasil, bem como o papel do imperador nesse processo.

O primeiro daguerreótipo no Brasil foi adquirido por Dom Pedro II em 1840, quando este possuía apenas 14 anos de idade. Apesar de ser considerado o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira, fala-se de somente de uma fotografia conhecida, que seria de autoria do imperador¹³. Mas se Dom Pedro não desenvolveu a atividade de fotografar, com certeza empenhou-se em fomentar a expansão do invento fotográfico no Brasil.

O imperador era um homem alinhado com as mais modernas teorias científicas de sua época, sendo considerado um grande estudioso, apaixonado pelo conhecimento erudito. É curioso perceber, ao ler sua biografia, escrita por José Murilo de Carvalho, a ambigüidade presente nesta figura: defensor das Luzes, amante das ciências, mas também imperador de uma nação escravista, a última a abolir a escravidão¹⁴. Carvalho nos apresenta um imperador que queria ter sido um governante republicano, de um país livre, não explorador de uma mão-de-obra escrava. Mas se podemos questionar os desejos libertários de Dom Pedro II, pouco implantados na prática, há algo que é consenso: o imperador foi um homem letrado e erudito, marcado pelo pensamento científico da época. Para o presente estudo este elemento é fundamental, já que a fotografia está claramente alinhada e identificada com este contexto.

O imperador incentivou, de forma permanente, os estudos científicos no Brasil, realizado principalmente por estrangeiros, dentre estes: naturalistas, botânicos, etnólogos, antropólogos, químicos, engenheiros. O "exotismo" brasileiro virou fonte de estudo para os cientistas europeus, que além de pesquisarem a fauna e flora brasileira também foram responsáveis em criar teorias da

¹² KOSSOY. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 155.

¹³ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p. 15

¹⁴ CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

superioridade racial, nas quais a fotografia era utilizada para fins de comprovação da inferioridade dos índios, negros e mestiços (justificadas na altura, na cor de pele, tamanho da cabeça e membros, etc.). Dessa forma, a construção de um "olhar europeu" sobre o Brasil do século XIX teve na fotografia um papel central.

Um caso exemplar para compreender esse contexto é o de Louis Agassiz, grande cientista francês e amigo de Dom Pedro II. Agassiz chefiou uma expedição ao Brasil (que teve como laboratório a Amazônia) em meados da década de 1860, cujo relato se encontra em seu já consagrado diário de viagem: "Viagem ao Brasil 1865-1866"¹⁵. Nesta expedição foram realizadas inúmeras fotografias registrando índios, negros e mestiços (de frente e perfil), segundo o modelo da antropometria (eram colocadas, inclusive, régua ao lado do fotografado). A obra de Agassiz é permeada pelo pensamento racista europeu, avesso a miscigenação e defensor do "homem civilizado".

A antropologia emergente principalmente nas últimas décadas do século XIX, impregnada por um pensamento racista e positivista, fez uso da fotografia enquanto uma confirmação do real, um suporte classificatório. Ressalto este aspecto, pois o século XIX foi marcado por grandes invenções, como a fotografia, e também por um programa colonialista europeu que se valeu de uma pseudo-ciência para justificar sua expansão. Neste projeto, a fotografia foi amplamente utilizada, entendida enquanto um documento neutro e "acima de qualquer suspeita". O uso da imagem fotográfica, como prova de verdade, foi muito corrente no campo criminal e jurídico, que também se utilizou da antropometria (estabeleciam-se os "tipos" de criminosos, através das características físicas). Um testemunho que nos fala mais de um posicionamento sociocultural marcado, um "olhar europeu", que pouco se esforça em "falar" dos indivíduos representados. Os fotografados, entre índios e negros, não possuem nomes, sua identificação, quando existe, mostra uma etnia, um ofício, um título pitoresco. O negro foi representado ora de forma simplória, ora de forma ornamentada, sendo embelezado por uns (fotógrafos) e "animalizados" por outros. Devemos compreender a fotografia como uma construção simbólica, permeada de valores e diretamente relacionada ao seu contexto.

Através do "olhar europeu", foram feitas inúmeras fotografias, dos índios brasileiros, por exemplo. O curioso é que na maior parte dos casos os índios eram levados aos estúdios fotográficos e ornamentados com elementos que nem pertenciam a sua cultura, criando uma imagem artificial e caricata do "nativo". Os índios eram representados como "seres pacíficos", ou melhor, pacificados pelo homem branco (em seu processo colonizador-civilizador); possuem imagem "agradável", pronta ao consumo do mercado turístico ou científico.

¹⁵ AGASSIZ, Luiz e CARY, Elisabeth. *Viagem ao Brasil: 1865 - 1866*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1975.

A fotografia, encarada como espelho da sociedade no século XIX, converteu-se, por isto mesmo, em imagem simbólica das *conquistas* que a ciência dessa mesma sociedade era capaz de alcançar, sendo talvez a mais importante delas a aceitação generalizada de sua própria objetividade e eficácia, tão bem representadas pela imagem fotográfica no recinto das exposições. Para muitos contemporâneos, mesmo aqueles que viviam em países "distantes" e "atrasados", não escapou a percepção do século XIX como um "século de conquistas", onde o progresso podia ser medido pelo crescente controle do homem sobre a natureza, favorecido pelos novos recursos da ciência e da técnica colocados a sua disposição.¹⁶

O trabalho do fotógrafo alemão Albert Frisch é bastante significativo para o período, já que foi realizado ao ar livre, no próprio habitat do indígena. Como ressalta Susana Dobal: “A particularidade de Frisch foi dar importância, ainda que vaga, ao índio como portador de uma cultura, assunto amplamente explorado nas gravuras e aquarelas, mas muito pouco explorado na fotografia brasileira”¹⁷. Frisch passou pelo Brasil por volta de 1865, sendo o autor das fotografias de índios (da Amazônia) mais antigas que se tem conhecimento. Albert Frisch recebeu menção honrosa na Exposição Universal de Paris de 1867, por suas fotografias de índios amazônicos. Foi corrente a premiação de fotografias de índios e negros brasileiros (ou africanos no Brasil) nas exposições internacionais, havia um fascínio pelo exótico.

O período imperial foi marcado pela presença influente das grandes exposições universais, que funcionavam como pontos de interseção, interação e divulgação das novas tendências do desenvolvimento mundial. Como ressalta Maria Inez Turazzi:

A grandiosidade do espetáculo representava-se pela expansão dos espaços destinados às exposições e pela monumentalidade de suas construções arquitetônicas. Daí porque os monumentos criados pelas exposições eram símbolos de novas experiências e novas formas de representação do espaço na sociedade industrial moderna [...] A abrangência e o cosmopolitismo das exposições conferiam materialidade ao caráter econômico universal pretendido pelo sistema industrial e comercial capitalista. Por isto mesmo, o ideal civilizatório que fundamenta a realização das exposições encarnava também uma mentalidade etnocêntrica, mentalidade esta que mais se afirmava quanto mais se expandia o progresso econômico das nações ditas civilizadas.¹⁸

As exposições universais eram expressão máxima do “espírito” do século XIX, marcado pelas invenções e inovações nas mais diferentes esferas. A fotografia ocupava papel de destaque nas exposições, representava a lógica do progresso, que defendia a "supremacia" do homem frente à natureza. As exposições também eram eventos de vanguarda, nos quais eram apresentados artefatos

¹⁶ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.39

¹⁷ DOBAL, Susana M. *Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 2001. pp. 67-85. p.70.

¹⁸ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.27.

e costumes que só seriam popularizados muito mais tarde, como os objetos utilizados para o chamado "conforto da vida doméstica"¹⁹.

Para além do carácter técnico da fotografia havia a calorosa discussão acerca de seu valor enquanto arte. Muitos pintores mal sucedidos tornaram-se exímios fotógrafos, bem como ótimos pintores não se saíram bem com a câmara fotográfica. A fotografia herdou muitos princípios estéticos da pintura, como a noção de *perspectiva artificialis* (difundida pela escola renascentista), mas seu rápido desenvolvimento fez com que logo os campos se tornassem cada vez mais distintos²⁰. Havia, por parte de alguns pintores, certa resistência à fotografia enquanto arte, alegando que não era necessário o uso das mãos humanas (como de um artista) para criá-la; desse modo a fotografia seria apenas o resultado da ação de um artefato mecânico. O papel do fotógrafo ficava quase sempre em segundo plano, sendo considerado um simples manipulador de equipamentos e técnicas.

Outra questão que pesava no debate acerca do valor artístico da fotografia era o fato desta ser voltada ao mercado consumidor, ou seja, sua orientação comercial, que a localizaria longe da arte genuína. Sabemos que a pintura de retrato, por exemplo, também obedecia a uma lógica de mercado, mas era restrita a uma camada economicamente muito abastada, enquanto a fotografia se popularizou rapidamente. Os pequenos retratos, chamados *carte-de-visite* (do tamanho de um cartão de visita), proporcionaram ao grande público o acesso ao retrato, que eram geralmente destinados a parentes e amigos, por vezes acompanhados de dedicatórias escritas no verso. O retrato foi o gênero fotográfico mais popular durante todo século XIX, sendo o grande responsável pelo rápido crescimento do mercado fotográfico, tornando rentável (mas não tão lucrativo quanto possa se pensar) o ofício de fotografar.

A reprodutibilidade da imagem fotográfica, plenamente explorada assim que o daguerreótipo foi superado pelos demais processos, conferiu à fotografia a capacidade, até então inédita, de se constituir em expressão única, singular e, ao mesmo tempo, em manifestação plural, expressa através de imagens cada vez mais abundantes de uma realidade em contínuo processo de transformação. Dentro desse quadro, podemos observar que a reprodutibilidade e a exatidão da imagem fotográfica, assim como a rapidez de sua obtenção, consistiam nas principais preocupações de ordem técnica e econômica presentes na composição da fotografia e na definição de sua própria linguagem, enquanto uma nova forma de representação visual. Desde o seu surgimento a fotografia pretendia afirmar-se não como "técnica", mas como "arte", embora pudesse ser produzida em série e a sua realização acelerada ao ritmo da produção de uma simples mercadoria.²¹

¹⁹ Ibidem, loc.cit.

²⁰ COSTA, Roberto Cataldo. *Visões da história: a fotografia como documento múltiplo*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Dissertação de mestrado, p. 111.

²¹ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.53.

A itinerância foi a marca dos fotógrafos "imperiais", que viajaram pelo país não apenas divulgando a fotografia, mas também criando um mercado até então inexistente. Encontra-se, principalmente entre 1840 e 1860 a presença de daguerreotipistas, que assim se intitulavam ao oferecerem seus serviços, através dos periódicos de cada localidade. Os fotógrafos imperiais percorriam o território brasileiro a procura de clientela, mas nem sempre era fácil garantir o lucro apenas com a fotografia. Geralmente se ocupavam com outras atividades como livreiros, negociantes, fabricantes de tintas, ou até mesmo como mágicos ou charlatões, como nos mostra Maria Inez Turazzi²². Muitos fotógrafos conseguiram estabelecer praça no comércio, montando estúdio e vivendo desta renda, mas a grande maioria era obrigada a viajar pelo território oferecendo seus serviços.

O título de Fotógrafo da Casa Imperial, concedido por Dom Pedro II a muitos fotógrafos, valorizava estes profissionais que faziam questão de ostentar a honra e ajudando a conquistar ilustre clientela.

É fácil imaginar que este tipo de reconhecimento, concedido por um monarca representava mais do que uma simples honraria ou distinção. Um título desses conferia ao fotógrafo prestígio, popularidade e, principalmente, clientela. 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. [...] 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, expresso também na "linguagem civilizatória" associada às exposições.²³

4 A fotografia e suas técnicas:

Criado pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), o daguerreótipo marca a data oficial da invenção da fotografia: 19 de agosto de 1839. Trata-se de uma imagem única e positiva (não pode ser reproduzida), formada em uma placa de cobre revestida por uma camada de prata polida (que lembrava um espelho) e sensibilizada por vapores de iodo, que lhe conferem um tom levemente dourado. Os daguerreótipos eram montados em estojos requintados, geralmente forrados de veludo e moldura trabalhada, sendo apresentado como um artigo de luxo. Os daguerreótipos eram imagens de grande apuro técnico, que causavam verdadeiro encantamento em seus espectadores oitocentistas, que acreditavam estar diante de uma máquina de apreensão da realidade, considerada por alguns contemporâneos independente de mãos humanas. O caráter único

²² Ibidem, p.103

²³ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.106.

do daguerreótipo colaborou para a atribuição de seu valor artístico inovador, mesmo que este aspecto tenha gerado calorosos debates no âmbito das "belas artes".

Em janeiro de 1840, o abade francês Louis Compte (que era amigo de Daguerre) introduziu o daguerreótipo no Brasil, apresentando-o ao imperador Dom Pedro II, que com apenas 14 anos de idade adquiriu o equipamento, fato que fez dele o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira. Ao longo da década de 1840 foi intensa a chegada de daguerreotipistas no Brasil (alemães, franceses, ingleses, suíços, norte-americanos) que logo lançavam anúncios nos jornais locais, oferecendo seus serviços como retratistas. Muitos destes utilizavam outros métodos fotográficos, que não o daguerreótipo, como a ambrotipia, por exemplo, mas vamos chamá-los de forma geral como fotógrafos. A maior parte estava concentrada no Rio de Janeiro, mas o movimento itinerante dos fotógrafos (e/ou daguerreotipistas) fazia com que cada vez mais cidades do país conhecessem o advento da fotografia. Os classificados dos periódicos são fundamentais para localizar a atuação dos fotógrafos nesta época, como nos mostra Boris Kossoy em seu "Dicionário Histórico – Fotográfico"²⁴.

Em janeiro de 1833, o francês, radicado no Brasil, Antoine Hercule Romuald Florence, realizava experiências fotoquímicas pioneiras, que denunciariam uma "descoberta isolada da fotografia" no Brasil, mais precisamente na vila de São Carlos (atual Campinas) na Província de São Paulo²⁵. O processo utilizado por Florence se basearia na "impressão", em papéis sensibilizados com sais de prata e cloreto de ouro, pela ação da luz solar, de exemplares de diplomas maçônicos e rótulos para farmácia, que o inventor chamou de *poligrafia*²⁶. A invenção de Florence partia do princípio básico de realizar a impressão através da luz, no caso a solar. Estas experiências só eram possíveis se apoiado em satisfatório conhecimento químico, âmbito no qual contou com a ajuda de seu amigo boticário Joaquim Corrêa de Mello, no que se refere ao trato com o nitrato de prata, substância fundamental para a produção de fotografias. A invenção de Florence marca o primeiro capítulo da história da fotografia no Brasil e nas Américas (e obviamente mundial), suas experiências precursoras nos mostram um homem inserido nas perspectivas de seu século, inventivo e criativo, mesmo isolado dos grandes centros mundiais, localizado em um distante vilarejo.

²⁴ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p. 16. Neste dicionário, fundamental para o estudo da fotografia no Brasil, Kossoy revela, através de um minucioso trabalho, a diversidade e a rápida expansão do mercado fotográfico nas praças brasileiras. O autor empreendeu uma catalogação de (se não todos) grande parte dos fotógrafos que atuaram no Brasil de 1833 (Florence) a 1910. Através dos anúncios nos jornais, por exemplo, é possível acessarmos informações como: quais os processos técnicos utilizados pelo fotógrafo, os formatos e acabamentos usados na confecção das imagens, sua localização (endereço), os cenários que possuíam no estúdio.

²⁵ KOSSOY, Boris. *Hercules Florence*. 1833: A Descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980.

²⁶ Ao meu entender, seria o mesmo princípio do que conhecemos hoje como fotocópia (ou *xerox*).

Sabemos que o mais adequado é falar em *invenções* da fotografia, no plural, já que na mesma época muitas pessoas, em diferentes partes do mundo descobriam a fotografia, por diferentes processos.

Partindo dos conhecimentos ópticos e químicos que a cada dia tornavam-se mais expressivos, Niépce, Daguerre, Talbot, Bayard e outros caminharam em sentido próprio, movidos pelo desejo comum de produzir imagens da sociedade em que viviam. Hoje já se usa com mais frequência o *plural* quando se trata de analisar os diferentes processos fotográficos surgidos mais ou menos na mesma época [...] A fotografia, na verdade, já nasceu cosmopolita. Um cosmopolitismo que, paradoxalmente, pode ser melhor observado na proporção das defesas - sempre ardorosas e em tantos lugares distintos - de uma autoria, de uma nacionalidade e de um berço para esse nascimento. Boris Kossoy, ao incluir o nome de Hercule Florence entre os indivíduos que descobriram um processo fotográfico no século XIX, refere-se a um estudo de Pierre Harmat que indica a existência de uma "relação de vinte e quatro pessoas que reivindicaram para si a invenção da fotografia".²⁷

No mesmo ano de 1839, por exemplo, William Henry Fox Talbot anunciava à Royal Society de Londres sua invenção fotográfica, que só foi patenteada em 1841 sob o nome de calótipo, ou talbótipo. Talbot pretendia ser o "pai" da fotografia, mas esse mérito (e significativa quantia em dinheiro) foi concedido a Daguerre. A fotografia é por definição a “escrita da luz”, e foram muitas as formas encontradas pelos inventivos homens do passado para realizar essa fascinante tarefa. O daguerreótipo era caro, a imagem era única e utilizava-se como suporte uma fina camada de bronze. Já o calótipo valia-se de outra forma de gravar imagem, através do processo de negativo-positivo. A invenção de Talbot, apesar de tecnicamente inferior ao daguerreótipo (a imagem não ficava muito definida), lançou as bases da reprodutibilidade da fotografia, que é através do processo negativo-positivo: baseia-se no fato de que a imagem formada em uma superfície sensibilizada com sais de prata e exposta à luz aparece com os sentidos claro-escuro invertidos (em negativo). Esta mesma superfície quando colocada em contato e novamente exposta à luz com outra superfície sensibilizada (com solução de sais de prata), reproduz aquela mesma imagem com os sentidos claro-escuro reais (imagem em positivo). A partir de um negativo é possível gerar vários positivos.

Outros processos surgiram na primeira metade do século XIX, como o ambrótipo (que utilizava o próprio negativo de vidro como suporte) e o ferrótipo (que utilizava uma camada fina de ferro como suporte). Eram processos de produção fotográfica de caráter único, não havia como reproduzir as fotografias criadas, assim como o daguerreótipo. Estas criações não foram muito utilizadas no Brasil (pelo menos no conhecimento do âmbito público), mas foram de grande popularidade nos Estados Unidos, por exemplo, principalmente o ambrótipo e ferrótipo por serem de

²⁷ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 33.

menor custo se comparados ao daguerreótipo. No Brasil, a década de ouro para esse último foi a década de 1840.

A partir de 1851 foram divulgadas e difundidas novas técnicas que passaram a ser muito utilizadas nas fotografias brasileiras que foram o negativo de vidro de colódio úmido e papel albuminado. Estas técnicas, além de exigir menor tempo de exposição e menor custo, ainda proporcionavam a reprodução das imagens²⁸. O negativo tinha que ser preparado para a exposição no próprio local onde seria tirada a fotografia, ou seja, no caso de fotos de cenas externas era necessário carregar um verdadeiro laboratório ambulante. Outra questão importante é que o colódio úmido, que recobria a placa de vidro (negativo), reagia à temperatura ambiente, à própria umidade, o que por vezes dificultava o trabalho do fotógrafo. A tarefa do profissional da fotografia era árdua e exigia grande conhecimento técnico, além de inventividade e criatividade, naturais ao artista.

O papel albuminado, outro evento tecnológico presente nas fotografias do período imperial, permitia a reprodução das fotos e foi através dele que surgiram as populares *carte-de-visite*, que fizeram muito sucesso por seu baixo custo²⁹. O uso do papel albuminado exigia um tempo menor de exposição, além de proporcionar maior regularidade nas imagens, gradação de tons, definição. Outra vantagem do uso do papel albuminado era o fato dele poder ser guardado já sensibilizado pelos sais de prata, ou seja, pronto para utilização, possibilitando sua comercialização, bem como facilitando o trabalho do fotógrafo.

Muitos mitos foram criados em relação ao "tempo de exposição" da fotografia oitocentista. Formulou-se, através de um senso comum, a idéia de que era longuíssimo o tempo no qual o sujeito deveria ficar parado em frente à lente do fotógrafo. Na realidade o tempo poderia variar de acordo com a técnica utilizada. Mas no caso das fotografias brasileiras da Guerra do Paraguai, por exemplo, acostumou-se defender a noção de que os fotógrafos da época não tiraram fotos do conflito em si, pois isto seria tecnicamente impossível, devido ao longo tempo de exposição. Mas na realidade, em 1865, estas fotografias seriam totalmente possíveis e se não foram feitas foi por vontade humana (a própria vontade do governo imperial) e não devido a limitações técnicas. Ao contrário da Guerra de Secessão norte-americana fotografada anos antes pelo fotógrafo Mathew Brady, as fotografias da

²⁸ Placa de vidro recoberta com colódio úmido: uma camada de colódio (solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e álcool) e iodeto de potássio, sensibilizada com nitrato de prata, que devia ser exposta ainda *úmida* e revelada em seguida. O colódio úmido era utilizado como veículo para a suspensão dos sais de prata sensíveis a luz, formando uma camada adesiva sobre os negativos de vidro e papéis fotográficos.

²⁹ O papel albuminado foi amplamente utilizado na segunda metade do século XIX, para obtenção de cópias fotográficas (positivos). A superfície do papel era coberta pela albumina, presente na clara do ovo, adicionada a uma solução de cloreto de sódio, para recobrir a superfície do papel no lado em que se formaria a imagem.

Guerra do Paraguai não mostram a face cruel do conflito. As imagens fotográficas "mais cruéis" foram realizadas pelo fotógrafo uruguaio Esteban García³⁰.

A procura pelo "avanço" nas técnicas fotográficas obedeceu a uma preocupação bastante recorrente, e que já foi muitas vezes mencionada aqui, que é a questão do "tempo de exposição". Ficaram famosas as fotografias do imperador que mostravam os aparelhos de pose (que parecem verdadeiros aparelhos de tortura), utilizados para deixar a cabeça do retratado apoiada em um suporte de ferro³¹. Todo esforço era empreendido para que a pose ficasse firme. A fotografia exige um tempo de exposição: que é a quantidade de luz que incide sobre o negativo. Nas câmaras fotográficas antigas, a exposição era determinada pelo tempo que o negativo recebia a luz e pelo tamanho da abertura por onde a luz entrava. O aperfeiçoamento das formas de sensibilização dos negativos fez com que o tempo de exposição ficasse cada vez menor. Nas fotografias tiradas com negativos de colódio úmido, por exemplo, o tempo de exposição podia variar de acordo com as condições climáticas, mas geralmente eram poucos segundos.

A partir da década de 1880, passou a ser difundida a utilização das chamadas "placas secas", que substituíram o processo cansativo e trabalhoso empreendido com as placas de colódio úmido. Os negativos de vidro de gelatino-brometo de prata, mais conhecidos como placas secas (em oposição às chapas "úmidas"), se tratavam de negativos de vidro emulsionados com gelatina já contendo sais de prata fotossensíveis. Mais sensíveis à luz, podiam ser preparados previamente, facilitando o trabalho do fotógrafo, que no caso do uso das placas de colódio úmido era obrigado a prepará-las apenas no momento e local da foto³². Esta nova facilidade foi fundamental para o crescimento do fotoamadorismo e da própria indústria fotográfica, principalmente a partir dos anos de 1890.

A fotografia imperial brasileira foi feita (em sua maioria) por profissionais competentes e inventivos. A fotografia amadora só vai surgir com força no Brasil na última década do século XIX, com a difusão (mesmo que a criação seja anterior) de alguns elementos técnicos como o negativo de vidro de gelatina (acima mencionado), os papéis de gelatina, a luz artificial (luz de magnésio e luz elétrica)³³. E sem esquecer as populares máquinas Kodak, criadas por George Eastman em 1888 nos

³⁰ TORAL, André Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.19, n. 38,1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012-01881999000200012&lng=pt&nrm=issoAcesso em: 13/04/2007. Pré-publicação.

³¹ VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

³² A gelatina é um material orgânico extraído da pele e ossos de animais, solúvel em água quando aquecido e consistente depois de esfriada. A gelatina era empregada como camada adesiva e transparente nas placas secas, mantendo em suspensão as substâncias formadoras da imagem; bem como aumentando a sensibilidade dos materiais fotográficos, diminuindo o tempo de exposição.

³³ Os papéis de gelatina eram recobertos por uma fina camada de gelatina usada para manter em suspensão os sais de prata fotossensíveis. Estes papéis passam a ser desenvolvidos e produzidos por uma crescente indústria fotográfica e são usados até hoje.

Estados Unidos, que tinham o *slogan*: "Você pressiona o botão; nós fazemos o resto". Foram as primeiras câmaras portáteis *já carregadas* com um rolo de negativo flexível para cem poses, ao fim das poses era só enviar ao estúdio Kodak e eles revelavam. Este invento foi um divisor de águas na indústria fotográfica, impulsionando o foto-amadorismo em todo o mundo.

Os estúdios fotográficos do período imperial ainda não podiam contar com iluminação artificial, então as entradas de luz do local deveriam ser generosas. A sala de pose, as indumentárias, os panos de fundo, painéis, "coluninhas gregas", livros, flores, cortinas, barcos, pontes, móveis requintados, tudo deveria estar presente no espaço onde a fotografia era criada. Os manuais de fotografia europeus, utilizados pelo mundo afora, ensinavam como montar um estúdio, desde o tamanho das janelas, até a forma que o fotógrafo deveria agir com o modelo (o fotografado) a fim de obter o melhor visual, natural e estético. O fotografado também tinha que cumprir seu papel, com muita paciência, já que deveria ser obediente e agüentar o calor que (através de forte sol) entrava pelas amplas janelas do estúdio. A questão da luz era, por vezes, um problema para o fotógrafo que apenas podia trabalhar em dias de muito sol e luminosidade. Não podemos perder de vista que era necessário ao fotógrafo um preparo técnico muito grande, mas também um talento artístico, já que deveria saber lidar com o caráter de composição, luz e forma. Os grandes fotógrafos eram, sem dúvidas, exímios artistas. Mas a fotografia, sempre relacionada às descobertas da ciência oitocentista, não foi facilmente identificada à categoria de "bela arte". Sua presença marcante nas grandes exposições universais quase sempre esteve associada à modernidade, aos avanços tecnológicos, ao progresso; seu valor artístico era considerado secundário.

Falar sobre a história das técnicas fotográficas do período imperial não é tarefa fácil, já que muitos processos se sobrepõem no tempo e no espaço. Nem sempre alguma novidade, um novo invento, substitui o anterior, por vezes são utilizados juntos. É relevante percebermos a importância deste período para a fotografia brasileira e mundial, quando a criatividade e a técnica utilizada pelas mãos humanas revolucionaram a concepção de "imagem". O fascínio em torno da fotografia estava em constante renovação, afinal, muito rapidamente se descobriam novos processos fotográficos, de "escrever com a luz": registrar cenas, poses, momentos, sociabilidades. A tecnologia fotográfica acompanhou o ritmo acelerado do século XIX, portanto são muitas as invenções realizadas nesse campo. Tratei de destacar as que considere principais e mais conhecidas no cenário brasileiro, na tentativa de compreender um pouco como se fazia fotografia, do ponto de vista técnico.

Compreender a fotografia enquanto técnica também nos leva à questões de ordem simbólica, como por exemplo: o tempo de exposição influenciando a expressão do fotografado; o formato (tamanho) da foto indicando seu custo (ordem financeira e de popularização); a questão da

reprodutibilidade técnica como um fator negativo da fotografia (para os defensores da daguerreotipia ou da pintura, por exemplo). Mas acredito que o mais importante no que se refere a questão técnica é a percepção de um ofício: é o historiador compreender o que era o ato de fotografar em determinada época, estar sensível a isso. A pesquisa histórica também se realiza no "imaginar" e, neste caso, quanto mais conhecimentos técnicos tivermos mais "fácil" se torna o processo de imaginação (baseado em indícios), afim de que esse exercício seja produtivo e construtivo para o conhecimento histórico.

5. O governo imperial e os fotógrafos:

Até esse momento tratei de forma geral da fotografia imperial, provavelmente cometi as chamadas "generalizações", desmerecendo os contextos regionais e suas especificidades (é necessário ter isso em mente). Dom Pedro II, como já foi exposto anteriormente, foi um grande fomentador e admirador da fotografia no Brasil, sendo, ainda hoje, possível acessar um grande número de fotos nas quais aparece sua imagem: sozinho, em viagens ou em família³⁴. O propósito de se auto-retratar está claramente presente nestes documentos imagéticos, dotados de caráter de perpetuação de uma memória pensada e construída (mas nem sempre este processo se realizava de forma tão consciente).

O imperador foi um dos primeiros (senão o primeiro) indivíduos a criar coleções de fotografias, de diferentes temas, formas e conteúdos. São milhares de fotografias que hoje preenchem o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, por exemplo. A visão patrimonial de D. Pedro II no que se refere ao cuidado e organização das fotografias é surpreendente para a época. Acredito ser uma preocupação pioneira, de entender a fotografia enquanto um patrimônio da nação. A fotografia compõe a cultura material de uma sociedade, revelando elementos históricos, políticos, sociais, emocionais, econômicos, que formam uma memória, ou, "memórias", representante de diversidades e alteridades.

A memória eternizada através do documento fotográfico apresenta um registro individual, por se tratar da figura de um indivíduo (Dom Pedro II); por outro lado também representa um registro coletivo, já que os retratos do imperador do Brasil nos mostram um "chefe" da nação³⁵. Devemos romper de vez com a idéia de que o imperador construiu a "imagem de si" sozinho, pois

³⁴ O imperador ao realizar a doação de seu acervo fotográfico à Biblioteca Nacional, quando partiu para o exílio, garantiu vida longa a estas imagens, pois devemos lembrar sempre que não há no Brasil, principalmente do ponto de vista público, de um modo geral, preocupação em salvar este tipo de acervo.

³⁵ Porém, gostaria de ressaltar que não cabe ao historiador hierarquizar as fotografias (no caso dos retratos, por exemplo) por importância pública, política ou social. Acredito que o valor histórico de uma fotografia do imperador é o mesmo de uma imagem de um vendedor ambulante de vassouras, por exemplo. O trabalho está em contextualizar as fotos, entendê-las no seu tempo.

isso não seria possível, tendo em vista que a fotografia é sempre um processo de criação do fotógrafo. Por mais que o fotografado, ou fotografada, participe do processo de construção da representação, o papel primordial é do fotógrafo³⁶. Ressalto esta questão, pois os historiadores se acostumaram a trabalhar com fotografias somente pelo que é explícito, seu caráter iconográfico, negligenciando o que há de fundamental no trabalho com este tipo de documento que é tentar perceber os elementos implícitos: quem é o fotógrafo, contexto de criação, técnicas utilizadas, finalidades, concepção, intenção. Como destaca Boris Kossoy, o objeto fotográfico está sempre dotado de relações indissociáveis e permanentes, que sejam: o de registro/criação (ou testemunho/criação) e, documento/representação, o historiador deve estar preparado para lidar com a ambigüidade intrínseca ao documento fotográfico³⁷.

O contexto de circulação de fotografias durante o período imperial era muito restrito, ainda não havia o foto-jornalismo, por exemplo, não havia como divulgar as fotos em meios impressos. A litografia, com sua técnica apurada, foi responsável pela divulgação de muitas fotografias em revistas ilustradas, era uma forma de copiar a imagem fotográfica através do desenho. Mas o mercado consumidor destas revistas era muito limitado, composto principalmente pelas classes médias urbanas³⁸. Com isso quero chamar a atenção para o fato de que por vezes empreendemos anacronismos ao olhar as fotografias do século XIX imaginando um "peso" (repercussão) exagerado para o período. Hoje, vivemos em uma sociedade demasiada visual, com a circulação de imagens em tempo real, em todos os tipos possíveis de mídia. Porém, tirar uma foto e divulgá-la no período imperial brasileiro era muito diferente, se realizava de forma restrita e lenta. Devemos ter este cuidado ao pensar a fotografia daquela época.

Ao escolher trabalhar com as fotografias de Luiz Terragno e Carlos César, acerca da figura da comitiva imperial que se dirigiu à Guerra do Paraguai, tentei pensar como se deu a relação dos fotógrafos na construção destes artefatos. Pois se realmente Dom Pedro II e seu governo usaram a fotografia como prática da construção da "imagem de si" e de uma narrativa do poder do Estado neste conflito, e acredito que usaram, não o fizeram sozinhos. Detenho-me então na recuperação dos dados sobre os autores, percebendo ser necessário entendermos um pouco quem eram esses homens que se posicionavam por trás da câmara. Faço isso com base nas poucas informações existentes sobre os fotógrafos, contidas de forma esparsa na bibliografia percorrida, pois não há uma biografia

³⁶ Hoje em dia, dificilmente encontraremos uma fotografia atual (contemporânea a nós) sem créditos, ou seja, sem a referência de autoria. Porém, para o século XIX esta questão é mais complicada, pois sabemos que muitas fotos não possuem identificação de seu autor. Mas o problema está no fato de que o historiador por vezes negligencia (ou menospreza) quem foi o fotógrafo que tirou a foto, mesmo tendo acesso a esta informação.

³⁷ KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia*. o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p.54

³⁸ TORAL, André. *Imagens em desordem*. a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. p. 63.

sobre Terragno ou César, tampouco algum trabalho maior que trate suas biografias. Esta ausência de dados sobre fotógrafos do período imperial é algo recorrente, encontramos pouco acerca destas figuras tão importantes. Como já foi citado, mais uma vez chamo atenção para o minucioso trabalho realizado por Kossoy em seu “Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)”, que mesmo trazendo ao nosso conhecimento o nome e informações de centenas de fotógrafos, não há o fotógrafo Carlos César em suas páginas³⁹.

Sempre que pensamos em obra literária, por exemplo, automaticamente relacionamos à questão da autoria (quem a escreveu, como era, personalidade, dados biográficos). Acredito que o valor da autoria é fundamental também para o caso da fotografia. Se obtivermos acesso à autoria de uma imagem fotográfica do passado, como pensar esse artefato técnico e artístico sem relacioná-lo com seu criador? Tornou-se comum, nos estudos históricos, o uso de fotografias sem a menor valorização/preocupação em recuperar a autoria das mesmas. Existem muitas imagens que chegam até nós sem referências, pouco “sinalizadas”; às vezes descobre-se a data aproximada, mas não se conhece o fotógrafo que a criou.

É surpreendente que as fotografias de Terragno, fotógrafo pioneiro no Rio Grande do Sul, sejam identificadas e sua biografia e obra tão pouco pesquisada e, portanto, pouco conhecida. Não é apenas a história da fotografia que perde com esta “marginalização”, mas também a memória de Porto Alegre, já que foi nessa cidade que o fotógrafo desenvolveu sua próspera carreira. Devemos refletir sobre o contexto no qual estava inserido Luiz Terragno: um momento de crescente expansão da fotografia no país, quando homens inventivos tratavam de dar fôlego a um mercado fotográfico em plena construção. A história da fotografia imperial ainda não destinou à Terragno o espaço que ele merece: o de pioneiro. Porto Alegre abrigou, principalmente nas últimas décadas do século XIX e virada para o XX, grandes fotógrafos, que são até hoje conhecidos como: Virgílio Calegari, os Irmãos Ferrari, Lunara. Mas se recuarmos no tempo, percebemos um “vazio” (poucas referências) nos estudos sobre a fotografia na cidade.

Luiz Terragno era italiano e chegou a Porto Alegre em 1853 (sua carreira estendeu-se até meados dos anos 1880), sendo conhecedor de química e do ofício da fotografia logo se tornou um dos pioneiros no ramo⁴⁰. No início manteve uma sociedade, de um ano aproximadamente, com o pintor Bernardo Graselli. Terragno rapidamente conquistou clientela (principalmente a mais abastada), montando em seu atelier (já sozinho) um verdadeiro centro comercial de artigos de luxo. Vendia molduras, medalhas, estojos, anéis e correntes, além de comercializar máquinas fotográficas,

³⁹ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

⁴⁰ Provavelmente Luiz Terragno chegou a Porto Alegre com seu daguerreótipo, já dominando a técnica fotográfica. Porém não há registro sobre esta produção inicial, portanto é uma suposição.

bem como todos os apetrechos necessários, inclusive laboratório, e ainda oferecia seus ensinamentos sobre a arte e técnica fotográfica. Terragno também se ocupava em realizar experimentos químicos, que resultou em sua curiosa invenção, o *Sulfo-mandiocato de ferro*, um líquido extraído da mandioca que servia como fixador dos negativos, melhorando, inclusive, a qualidade dos detalhes da imagem. O *sulfo-mandiocato de ferro* era, segundo o próprio Terragno, "[...] o revelador por excelência, porque não só permite diminuir muito a exposição, como acusa os mais pequenos detalhes, mesmo nos lugares onde a luz é muito fraca"⁴¹.

Como era de costume aos fotógrafos do período imperial, Luiz Terragno também exerceu sua atividade de maneira itinerante. Viajou pela província sul-rio-grandense, e por volta de 1860 esteve em Rio Grande anunciando seus "retratos instantaneos do ambrotypo", além de diversas outras técnicas oferecidas, em estabelecimento instalado à rua Zallony, 31⁴². Através dos anúncios de jornais é possível percebermos quais técnicas eram utilizadas pelos fotógrafos, notando a grande sobreposição de usos. Mas mesmo viajando e trabalhando em outras cidades do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, a exemplo de Desterro (onde chegou a montar uma filial de seu "Estabelecimento Photographico da Caza Imperial"), Terragno sempre manteve o foco de sua atuação em Porto Alegre. O fotógrafo participou de exposições locais (Comercial e Industrial) em 1875 e 1881, além da Exposição Nacional de 1866 e da de 1875. Também há registro de sua participação na Exposição Universal da Filadélfia (E.U.A), em 1876.

Segundo Hélio Ricardo Alves, Terragno destacava-se pelas suas invenções, sempre inovando em técnicas de iluminação e novas formas de trabalho⁴³. Ao contrário da obra de Marc Ferrez, que continua muito conhecida e utilizada, principalmente devido ao trabalho pioneiro de seu neto Gilberto Ferrez, de análise e reflexão sobre esta obra (e sobre a própria história da fotografia no Brasil), os herdeiros de Luiz Terragno não deram continuidade ao trabalho de Terragno. O italiano é pouco conhecido pelo público, mesmo sendo o pioneiro em Porto Alegre e tendo recebido a valorosa insígnia de Fotógrafo da Casa Imperial, além das inúmeras medalhas que recebeu em exposições. Os historiadores devem lidar com o passado de forma muito cuidadosa, minuciosa, através de um noção já difundida por Carlo Guinzburg com seu *paradigma indiciário*⁴⁴. É fato que, pelo menos por enquanto, ainda conhecemos poucas fotos de Luiz Terragno (para além das trabalhadas neste estudo), mas isto não diminui sua importância no campo das pesquisas históricas. Podem não ser muitas fotografias, mas são significativas para um período ainda tão "nebuloso" da fotografia sulina.

⁴¹ KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p. 308.

⁴² Ibidem, p. 307.

⁴³ ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. (org.) *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.

⁴⁴ PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.63

Não sabemos ao certo como Dom Pedro II conheceu Luiz Terragno, mas o importante é que Terragno caiu no gosto do imperador, que lhe concedeu o título de Photographo da Caza Imperial. Como já foi mencionado, Terragno não era um fotógrafo qualquer; sempre a procura de novas criações, o italiano buscou fazer da fotografia sua vida. O espírito empreendedor de Luiz Terragno deve ter encantado Dom Pedro II, que sabia valorizar um homem "com visão" (para os parâmetros oitocentistas), além de seu notável apuro técnico e artístico (como é possível perceber nas fotografias em questão). Para tornar-se Photógrapho da Caza Imperial deveria ser necessário "comprometer-se" com a causa ideológica do império, ou seja, "se dar bem" com o imperador. O simples fato de ser um bom fotógrafo não garantia nada neste sentido.

Terragno foi um profissional bem sucedido junto às elites, o que provavelmente deve ter ocasionado a produção de muitos retratos (tão desejados e bem remunerados, como os que eram encomendados por políticos). É bem possível que muitas imagens criadas por ele ainda estejam conservadas, sob domínio particular. Pois um fotógrafo que atuou durante tantos anos deve ter uma obra bem mais ampla do que a que temos acesso. Exemplo desta possível obra maior foi a descoberta de novas imagens atribuídas a Terragno, na Coleção Princesa Isabel, que possui um acervo até pouco tempo atrás, totalmente desconhecido.

Por ocasião da Guerra do Paraguai, em 1865, Dom Pedro II dirigiu-se (como "voluntário número um da guerra") para a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, passando por cidades sul-rio-grandenses em direção à Uruguaiana, onde o conflito estava instalado. Junto ao imperador seguiam o Duque de Saxe e o Conde d'Eu. Sabemos que o imperador demonstrou durante este embate todo o seu patriotismo, "lançando-se" ao conflito com toda força⁴⁵. A relação da elite sul-rio-grandense com o imperador não era das mais amigáveis, tendo em vista que a política centralista de Dom Pedro muito desagradava os setores dominantes gaúchos (principalmente estancieiros). A Província de São Pedro era um espaço de tensão para o governo imperial. Ao mesmo tempo, Dom Pedro II sabia da importância do espaço meridional para a composição da força territorial brasileira, principalmente no contexto de disputa de poder na região da Bacia do Rio da Prata.

As fotografias da Guerra do Paraguai inauguram um tipo de registro fotográfico no Brasil que é o da "fotografia militar". Já na Argentina e Uruguai já havia o costume de fotografar conflitos, como as guerras civis ocorridas nestes países. Durante a guerra muitos fotógrafos foram para os acampamentos fotografar os soldados e seu cotidiano. Não há registro de fotografias mais violentas, que mostrem o conflito cruel. As fotografias tiradas por brasileiros mostram uma preocupação em não mostrar o terror de uma guerra. Mas ressalto que nem todas as imagens fotográficas deste conflito estão identificadas com sua autoria. É provável que o imperador brasileiro não quisesse que

⁴⁵ CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

a guerra, que tanto defendia, se mostrasse, na realidade, um conflito ambicioso, arriscado e violento. A pintura cumpriu o papel de "mostrar" a violência da guerra, sempre valorizando o heroísmo brasileiro, como nos trabalhos de Victor Meirelles e Pedro Américo⁴⁶. Fica a pergunta, por que o nosso fotógrafo da Casa Imperial, bem como tantos outros brasileiros que passaram pelo conflito com suas máquinas fotográficas, não fotografou o conflito, como o fez o fotógrafo uruguaio Esteban Garcia?

Luiz Terragno é autor de uma série de retratos tomados entre 1865 e 1867 de indivíduos envolvidos na Guerra do Paraguai, como as imagens feitas de soldados paraguaios e prisioneiros em Uruguaiana; bem como as de Dom Pedro II, Conde d'Eu e Duque de Saxe. A Exposição de História do Brasil realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1881 exibiu várias fotografias de Terragno, como os mencionados retratos dos paraguaios e "vistas" de locais de Porto Alegre: Igreja e Hospital da Misericórdia; e do Teatro São Pedro. O jornal porto-alegrense *A Reforma* (24.11.1876) nos mostra um curioso anúncio feito por este fotógrafo, no qual ele oferecia: "a venda de "aparelhos para tirar retratos para amadores". Acrescentava ainda que mediante essas máquinas "qualquer pessoa pode-se divertir a tirar retratos e vistas", bastando para isso duas ou três lições".⁴⁷ Essa citação nos mostra um pouco a dimensão empresarial de Terragno, vislumbrando a fotografia enquanto um artefato mercadológico. Além de vender as máquinas, o fotógrafo também se propõe a ensinar o ofício a "qualquer um".

Tal como no caso de Terragno, são escassos os dados biográficos acerca de Carlos César, sabe-se menos ainda a seu respeito. Os selos de suas fotografias mostram que na década de 1860, César atuava na cidade de Humaitá, onde mantinha estabelecimento na Galeria Universal, estando assim em lugar privilegiado para "assistir" ao cerco da cidade ocorrido durante a guerra. Sua obra acerca do conflito congrega retratos de campanha, de militares, de fortificações, locais de batalha e o registro dos danos materiais ocasionados em edificações paraguaias. Não chocam exibindo corpos humanos mutilados ou animais mortos, imagens possíveis em um embate daquele porte. Suas fotografias poderiam ser enquadradas mais como "recordações" da guerra, do que propriamente registros. Mas sabemos que essas considerações, elaboradas nas escolhas de ângulos e no que fotografar, tiveram um porquê, possuíram motivações, já que as imagens feitas por Carlos César tiveram o incentivo primeiro de constituir um álbum dedicado ao visconde de Rio Branco.

O enquadramento do olhar do fotógrafo obedeceu a um "contrato" de trabalho, no qual era necessário obedecer a uma contingência e não fotografar à vontade, tampouco satisfazer o puro

⁴⁶ TORAL, André. *Imagens em desordem*. a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

⁴⁷ KOSSOY, Boris. KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p. 308.

prazer pessoal. A ligação de Terragno e César ao governo imperial justifica a ausência de fotos que mostrem a face cruel da guerra, afinal o trabalho destes profissionais era realizado sob contrato dos homens ligados ao império brasileiro, portanto é visível a vontade de não “ofender” as autoridades, bem como preservar a imagem de um conflito “limpo”⁴⁸. No momento em que César atua já se tem o conhecimento de imagens das vítimas da Indian Mutiny em 1858, bem como a obra do fotógrafo Mathew Brady sobre a Guerra Civil norte-americana, com álbuns contundentes do conflito, mostrando este em sua crueza.

As imagens selecionadas para este estudo estiveram “presentes” em meus pensamentos durante a escrita de todo o texto: a reflexão sobre elas ocorreu a todo momento e me possibilitou algumas considerações. Mas quero deixar explícito que a leitura de imagens se faz através de um olhar específico, localizado no espaço e no tempo, sempre filtrado por certa bagagem cultural. Já faz alguns anos que venho percorrendo (e admirando) as fotografias oitocentistas: em acervos fotográficos localizados na cidade de Porto Alegre e principalmente (fundamentais para este trabalho) através de livros de publicações fotográficas⁴⁹.

Para analisar as imagens procurei privilegiar aspectos *iconológicos*, tentando elaborar um olhar que proporcionasse a percepção de questões implícitas às fotografias. Lembro que o contexto não pode ser o fio condutor de análise, pois, sendo assim, correria o risco de explicar as imagens através de uma percepção óbvia. O fato de ter conhecimento sobre a Guerra do Paraguai, seus personagens e acontecimentos não é o suficiente para elaborar a leitura das fotos, se fosse assim não seria necessária uma reflexão teórico-metodológica tão aprofundada. Não quis cometer o erro, segundo minha concepção, de cair na simplificação das fotos, como geralmente ocorre ao tratar de imagens de pessoas públicas, pois já temos concepções sobre os mesmos, preconceitos. Ao mesmo tempo devemos estar todo o tempo nos vigiando para que o possível resultado de uma reflexão em torno da imagem não extrapole os limites e perda credibilidade. A minha linha de análise foi pensar sob uma ótica do fotógrafo (mesmo sabendo a "loucura" que é isso) e não a dos ilustres fotografados. Para realizar este estudo foi fundamental estimular a sensibilidade do olhar e não ter medo de que possíveis equívocos

⁴⁸ Quando cito o termo “contrato”, não estou com isso pensando obrigatoriamente em algum documento acordado e assinado pelas partes e sim um tipo de contrato subentendido, o qual mesmo sem uma representação escrita era obedecido.

⁴⁹ Acervos fotográficos de locais como: Fototeca Sioma Breitman (Museu de Porto Alegre); Coleções fotográficas do AHRG; Museu da UFRGS. Os livros que trazem fotos do século XIX são fundamentais para o meu trabalho, pois através deles consigo acessar fotografias que estão em sua maioria no Rio de Janeiro e em coleções particulares. Cito alguns deles: VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005. LINDENMAYER, Marcos (org.). *Álbum de Porto Alegre*. 1860-1830. Introdução de Sandra Jatahy Pesavento. Porto Alegre: Nova Roma, 2007.

ocorressem. O trabalho do historiador deve ser sério, comprometido, mas também dotado de um espírito aventureiro (aquela brincadeira de “viajar” numa máquina do tempo).

O próximo passo é analisar os elementos destas imagens, entendendo-as como documentos que formam conjunto imagético seriado: podem ser entendidas no mesmo contexto de criação/construção. Chamarei atenção para alguns aspectos, que julgo relevantes, mas deixo bem clara minha posição de que a leitura de imagens deve estar sempre aberta a novas possibilidades.

6. Luiz Terragno:

O Cais do Porto

Começamos pela chegada de Dom Pedro II a Porto Alegre, analisando a fotografia do Cais do Porto (**Anexo 1- Fotografia 1**). Esta imagem mostra uma grande concentração de pessoas, em um dia de chuva (presença marcante dos guarda-chuvas), no momento em que a comitiva do imperador já estava em solo (percebemos que as pessoas estão de costas para o rio, indicando que o imperador já desembarcou). O ângulo escolhido por Terragno é maravilhoso, pois consegue dar uma ampla perspectiva da cena, além de permitir a inserção de todo um casario desta região central da cidade (é uma bela composição de "paisagem")⁵⁰. Era comum que um fotógrafo “inaugurasse” um ângulo, uma perspectiva que passa a ser “copiada” por outros fotógrafos. Esta imagem parece indicar que Terragno “inaugurou” este ângulo, que possibilitou o registro de uma zona da cidade que foi aterrada e se modificou completamente.

Há um elemento interessante a ser destacado: nem todos estão com guarda-chuvas, há um grande grupo que está aglomerado sem guarda-chuva, enquanto a maior parte dos que estão munidos com o artefato se encontram mais próximos do local onde está a comitiva, que é provavelmente perto do grande prédio branco (que deveria ser a alfândega da época). Poderíamos pensar que nem todos na época tinham acesso ao uso do guarda-chuva, ou não tinham esse costume. Seguindo o princípio de desnaturalizar as coisas, devemos refletir que os artefatos e acessórios contidos na cena nos “falam” também de uma ordem social e econômica, na qual o uso de um guarda-chuva, por exemplo, pode indicar uma diferenciação social. No caso dos militares, por exemplo, é sabido que lhes era proibido o uso de guarda-chuva.

⁵⁰ Esta área da cidade será novamente tratada na fotografia de número 2, deste fotógrafo, retirada da Coleção Princesa Isabel, na qual uma vista mais abrangente nos permite observar com mais cuidado a região do Cais.

A multidão é uma personagem própria na imagem, é um conglomerado de pessoas (não há como definir bem ninguém, muito menos o imperador!) que nos dão uma idéia de aclamação popular. Esta imagem poderia fortalecer a idéia de que Dom Pedro foi o imperador do povo, mas ao mesmo tempo não nos apresenta rostos, não sabemos quem compõe esta "multidão". O que há de fato é uma manifestação de recepção ao imperador, que afinal passava pela cidade com o intuito de dirigir-se ao palco do conflito, em Uruguiana. Sem dúvida, esta pronta presença do imperador e comitiva logo em seguida da deflagração concreta da guerra deve ter causado um grande furor entre a população, que via assim, um imperador mais próximo do que nunca. Aquela imagem de um homem sisudo e “aquartelado” em seu palácio dava espaço a um imperador ativo e preocupado em salvaguardar as fronteiras do país. Essas considerações podem nos levar a pensar o efeito psicológico da passagem do Estado representado em sua figura maior, nas mentes da época. E pelo fato disso ocorrer na capital da Província de São Pedro, tão distante da corte, provavelmente exerceu um efeito muito positivo no imaginário das pessoas deste lugar.

O espaço urbano da imagem é público e popular, na beira do rio, em uma vizinhança comercial (como aparece claramente ao lado direito da foto) composta por estabelecimentos de portas abertas. As pessoas, curiosas, parecem ter parado tudo para ver o movimento da chegada do imperador, se posicionando às portas, ou parados pela rua. Essa Porto Alegre da imagem, ainda muito colonial, sem dúvida foi balançada com a ilustre visita, momento ímpar na vida daquelas pessoas. O ângulo da fotografia, tão bem escolhido, nos dá uma percepção aérea da cena, respeitando uma perspectiva impecável, de composição dos elementos, de profundidade, de iluminação. Terragno trabalhou alguns elementos fundamentais: a multidão (aclamando o imperador (?), ou apenas curiosa); o casario da cidade (que na época deveria significar um bom desenvolvimento urbano); entendeu a fotografia como o "olho da História", utilizando a expressão cunhada por Mathew Brady (fotógrafo da Guerra civil norte-americana), captando o espírito da época de utilizar a fotografia como registro de acontecimentos importantes.

A segunda imagem mostra o mesmo espaço do Cais do Porto de Porto Alegre, em 1865, nos dando outra perspectiva do local, em comparação com a fotografia da recepção ao imperador (**Anexo 1 – Fotografia 2**). Esta foto é muito especial, já que é inédita ao público, sendo ela primeira vez exposta na publicação da Coleção da Princesa Isabel, além de possuir aspecto estático impecável. A obra de Terragno é provavelmente muito maior do que a que se tem conhecimento, portanto é uma grande descoberta para a fotografia imperial sul-rio-grandense e brasileira que tenha se tornado público o acesso a mais uma imagem deste ilustre

profissional. Luiz Terragno já havia demonstrado seu conhecimento apurado enquanto paisagista e, até mesmo, como repórter fotográfico através da imagem da recepção ao imperador.

As fotografias tiradas desta perspectiva, principalmente para o fim do século XIX e primeiros anos do XX, já nos mostram uma cidade modificada, outros prédios e com outra configuração⁵¹. A Porto Alegre desta fotografia, e da anteriormente analisada, não existe mais, este registro é de grande importância histórica e faz parte da memória da cidade⁵². Podemos observar que as imagens foram feitas com posicionamento em cima de um telhado, o que possibilitou a chamada visão aérea do local. Se antes não tínhamos certeza de como o fotógrafo havia chegado naquele ângulo, com esta nova imagem ficamos conhecendo outro lado do Cais, que possui um casario, com telhados em telha de barro cozido e que provavelmente eram armazéns do próprio cais, estabelecimentos comerciais ou o próprio prédio da alfândega.

A escolha desta fotografia deu-se com o intuito principal de dar conhecimento da configuração da área do Cais e os arredores. Esta imagem não se enquadra exatamente entre aquelas produzidas acerca do governo imperial, porém demonstra uma preocupação do fotógrafo em produzir imagens da cidade, que posteriormente seriam agregadas ao acervo imperial. Nesta fotografia o ângulo escolhido permite uma maior percepção do local, sendo possível avistarmos a igreja, o prédio da Assembléia Provincial e demais edificações da região. Podemos destacar que esta paisagem nos mostra uma parte de Porto Alegre que era central, núcleo de agitação cidadina e ainda assim, percebemos o quão pouco urbana se mostrava a capital da província. Raros eram os prédios de mais de um pavimento. Sem dúvida a arquitetura colonial ainda predominava no cenário imperial da cidade. Esta imagem fortalece a visão anteriormente defendida de que a cidade que recebia a comitiva imperial não passava de um vilarejo em expansão. O que nos confirma a idéia de que, apesar de um poder instituído (como mostra a fotografia, possuindo a representação do poder máximo provincial, o prédio da Assembléia), Porto Alegre ainda era um espaço de construção, dentro de uma nova ordem, a imperial. Sua população ainda se manifestava muito curiosa frente ao que vinha de fora e no caso da visita imperial, a primeira realizada por Dom Pedro II, a

⁵¹ Como pude observar na pesquisa mais ampla que realizei acerca das fotografias existentes do período.

⁵² Ressalto esta questão para termos em mente a importância desta imagem, que foi fundamental para o trabalho arqueológico da Praça da Alfândega, que está sendo empreendido hoje em Porto Alegre, sendo possível observar as ruínas da escadaria, por exemplo. Toda esta região do centro foi modificada, o que nos dá a dimensão do registro maravilhoso que a fotografia de Terragno nos deixou.

repercussão foi maior ainda. Era uma pequena cidade que agregava o valor de ser a capital de uma importante província do Brasil.

Era um momento crítico, de guerra. Mas podemos pensar que a população sul-riograndense não era tão desabituada a ela. Além do mais, neste início de conflito, ainda não se tinha idéia do quão terrível ele seria, principalmente em solo paraguaio. Esperava-se uma guerra como todas as outras que haviam tomado lugar no Prata: poucos anos de luta, combates decisivos, vitória rápida. Portanto, esse momento registrado ainda era de euforia e manifestações patrióticas, certamente estimuladas pela visita oficial do “Imperador-soldado”. Dom Pedro II, muito habilmente, utilizou-se do recurso fotográfico como forma de capitalizar este clima de exaltação e construir sua imagem de modo a reforçar sua imagem como o monarca dos brasileiros.

Os retratos

A importância de Luiz Terragno para a família imperial parece residir principalmente na importante série de retratos de 1865, tirados por ocasião da guerra (**Anexo 2**). As imagens foram feitas em seu estabelecimento localizado em Porto Alegre, na chegada da comitiva imperial à cidade, que seguiu caminho ao palco do conflito naquele momento: Uruguiana; e na volta deste local, após sua rendição. Fotografar o imperador e seus genros com certeza significou grande prestígio ao fotógrafo e este deve ter tido imenso desejo em não decepcioná-los. Não parece ter havido, como já comentei anteriormente, a mínima preocupação em retratar o conflito, os mortos, as cruzeiras da guerra. Naquele momento estava se construindo imagens de líderes, homens capazes de enfrentar o *front* e a campanha pela nação. A pergunta que fica é: cadê o *front*?! O palco de guerra continua sendo uma incógnita: como eram as condições de luta e de vida nos acampamentos de soldados e nos campos de batalha propriamente ditos.

Ao analisar os retratos de Dom Pedro II, do Conde d’Eu e do Duque de Saxe, realizei algumas reflexões, as quais considero importante ressaltar neste trabalho. Primeiro, acredito que é fundamental, para o historiador, “desnaturalizar” as coisas, ou seja, saber enquadrá-las (tentar pelo menos) em sua própria época. O que para nós no presente é óbvio, pode não ter sido no passado, e vice-versa. No caso do trabalho com fotografias essa questão me parece fundamental, pois a construção deste artefato testemunho/representação obedece às lógicas de seu tempo, mas é observado e “lido” em épocas posteriores. Está em constante re-significação, em constante re-interpretação. Os elementos iconográficos, como as roupas utilizadas pelo fotografado, por exemplo, já nos mostram uma percepção de época, afinal

sabemos que a escolha da mesma não era aleatória, bem como não o era a escolha da pose. Muitos fotógrafos já indicavam aos seus clientes o tipo de roupa que deveria ser usada. Por exemplo, o uso de roupas pretas, muitas vezes obedeciam uma lógica de cor e luz: para que a imagem ficasse bem definida e não "esfumaçada".

A imagem de Dom Pedro II "vestido de gaúcho" cria, logo de saída, uma idéia artificial, afinal, o imperador não era gaúcho e, provavelmente não costumava vestir-se assim em suas viagens (**Anexo 2 – Fotografia 3**). Mas a ocasião era a (ainda "nascente") Guerra do Paraguai, a qual, naquele momento, se manifestava nas fronteiras sul-rio-grandenses. Portanto, identificar-se com a Província de São Pedro e com a defesa de suas fronteiras era necessário, pois o chamado "império" brasileiro estava ameaçado. As relações do imperador com uma parcela da elite sul-rio-grandense não era das mais fáceis e a negociação entre as partes era necessária, como nos mostram a historiografia sobre o assunto⁵³. Voltando à imagem, a perpetuação de um "imperador-gaúcho" (talvez tentando mostrar sua simpatia pelo Rio Grande), se deu através de sua roupa, ou melhor, pelo elemento fundamental que é o "poncho". É só uma roupa (?), escolhida pelo próprio Dom Pedro ou por Terragno, para o "click"? Não saberemos com certeza, mas é bem possível que tenha sido uma opção pensada pelo próprio Terragno.

Algo é perceptível: o caráter simbólico deste elemento do vestuário. Hoje, em 2009, identificamos facilmente este "poncho" com a cultura gaúcha, mas, e na época, era tão óbvio este reconhecimento? Provavelmente sim, mas devemos levar em conta (sem querer me aprofundar no assunto) que o que chamamos de "gaúcho" é, na realidade, uma construção, elaborada acerca do "homem do pampa". O movimento tradicionalista gaúcho tratou de reforçar mitos, ou criá-los, que devemos, como falei anteriormente, "desnaturalizar". Para não cometermos os chamados anacronismos.

Ao fotografar o imperador, Terragno parecia ter a noção que, naquele momento de conflito bélico, a imagem (representação) não deveria ser de um imperador letrado e estudioso (como aparece em outros retratos de Dom Pedro, segurando ou lendo livros, por exemplo), e sim um homem forte, em defesa de seus domínios. Esta idéia se confirma com o segundo retrato do imperador, com traje militar, que também foi tirado em Porto Alegre, na volta do imperador do *front*, que se situava em Uruguaiana (**Anexo 2 – Fotografia 4**). Neste retrato Dom Pedro II tem sua barba mais comprida, em relação ao primeiro, também parecendo mais magro. O ambiente da fotografia parece o mesmo (que o da foto do poncho), com a mesma

⁵³ DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ornamentação e requinte, além do que o fundo se repete. Porém apresenta algumas diferenças como o tapete e a cadeira escolhida para a pose (que se assemelha a um trono).

A idéia de fotografar o imperador na ida e na volta de Uruguaiiana parece nos dar uma dimensão de trânsito, uma idéia de circularidade, de participação. Pois durante uma guerra sempre há os que voltam da guerra e os que não voltam: os mortos. A volta de Dom Pedro parece nos indicar que a idéia era mostrar que o conflito deveria ser "abraçado" pela população brasileira, pois haveria a "volta" ao lar (será que pareceu isto para os homens do passado, que realmente participaram da terrível guerra?).

Este retrato provavelmente foi tirado em formato *carte-de-visite*, como o anterior, que saía mais barato e era reproduzido e vendido com mais facilidade! Neste caso podemos arriscar pensar em uma certa divulgação, mesmo que restrita. Durante toda a Guerra do Paraguai as fotos em *carte-de-visite* (em pequeno formato) foram utilizados pelos soldados que tiravam estes retratos no *front* e enviavam às suas famílias e namoradas. Caso não voltasse, o soldado teria sua imagem sempre "viva", presente na memória impressa da fotografia (documento), para além da memória emocional de seus entes queridos. Podemos arriscar dizer então (sob certa ótica) que Dom Pedro "inaugurou" esta prática, se fazendo fotografar em *carte-de-visite* antes de ir à guerra, como nos mostra o retrato anterior.

Ficamos tentados a dizer que provavelmente o imperador nem deve ter chegado muito perto do *front*, sabendo que Dom Pedro não era propriamente um homem das armas. Mas, surge a reflexão: até onde não somos "contaminados" por uma História Republicana anti-imperial, que desvaloriza o período que a antecede? Quem Terragno estava fotografando? Ao contrário de outras fotos que conhecemos do imperador, estas foram feitas em um contexto muito específico (e complicado) para o império, que é o da guerra. Terragno provavelmente sabia disso ao fotografar e procurou representar Dom Pedro de pé ("a postos"), com roupas "grosseiras" (de poncho e militarizado), mas ao mesmo tempo inserido em um espaço requintado, que nada lembraria um local de guerra. Afinal poderia ser o "voluntário número um da guerra", mas era antes de tudo o imperador.

O Duque de Saxe é representado, assim como o imperador, com vestimenta "gaúcha", composta por botas de cano longo, chapéu, poncho, tudo muito bem engomado e lustroso (**Anexo 2 – Fotografia 5**). A aparência do Duque é de um homem "fantasiado": a forma como se porta demonstra uma total falta de familiaridade com aquela roupa, bem como me parece que lhe foi colocado um poncho grande demais. Esta fotografia nos mostra um elemento comum à série dos retratos que é a mistura do rústico com o aristocrático. Ou seja, o Duque aparece com sua roupa de campanha, mas em ambiente ornamentado como um salão

palaciano. A representação espacial, elaborada no estúdio é de extrema importância para compreendermos o simbolismo da construção destes retratos.

No cenário aparece a tradicional coluna grega (signo de sofisticação), a parede de fundo ornamentada com detalhes em alto relevo, o tapete cuidadosamente esticado e dotado de estampa requintada (que criam um possível contraste com as botas do Duque, que em tese seriam para ser “colocadas” na terra, no chão de um acampamento, mas que se mostram muito limpas e engraxadas), a presença de uma linda cadeira que compõe o ambiente aristocrático.

Esta série de retratos é composta ainda pela imagem do Conde d’Eu (**Anexo 2 – Fotografia 6**), marido da princesa Isabel, que dirigiu-se ao conflito junto ao imperador, mesmo contra a vontade deste último. De fato o imperador não parecia querer ver seu genro sofrer perigos antes de ter um herdeiro junto à princesa. O conde e a princesa casaram-se em 15 de outubro de 1864 e ainda estavam em viagem de núpcias quando a guerra eclodiu⁵⁴. Enfim, a fotografia nos mostra o conde em sua tradicional postura ereta e altiva, ornamentado com uniforme militar, ambientado no mesmo cenário dos demais retratos. Ao contrário da expressão resignada do Duque, o Conde aparece de braços cruzados, com olhar tensionado em relação à câmara, representando uma atitude de enfrentamento.

Ao comparar as vestes militares do imperador e do Conde fica clara a diferença: a do Conde d’Eu aparece mais ornamentada e cuidada, mostrando uma possível superioridade na hierarquia. Sabemos que o imperador era a autoridade máxima, mas é curioso notar que a foto no qual este aparece em traje militar é tirada por ocasião da volta de Uruguiana, já apresentando claros sinais de cansaço, emagrecimento e, inclusive, sua barba mais comprida. Já o retrato militar do Conde é tirado na seqüência de imagens produzidas na chegada à Porto Alegre, antes de dirigirem-se à batalha em si. Encontramos na historiografia da guerra o Conde d’Eu enquanto um verdadeiro carrasco em relação ao Paraguai, sendo acusado de ser comandante de uma guerra que já estava vencida, mas que ainda teria que liderar massacres. Esta visão a *posteriori*, construída através de visões e documentações específicas nos leva a um olhar maior acerca do contexto, acerca desta figura. Porém não pode ser fonte de “contaminação” das imagens, pois estas possuem alguns silêncios que não podemos solucionar.

7. Carlos César:

As imagens de Terragno nos mostraram o registro da presença imperial na Guerra do Paraguai em seu momento inicial, em 1865. Já as fotografias de Carlos César nos apresentam

⁵⁴ EU, Conde d’, *Viagem militar ao Rio Grande do Sul*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1981.

momentos do período final do conflito, tiradas em 1870. Esta diferença temporal parece marcar fortemente a diferença entre as obras. Percebemos a necessidade em registrar o local onde a guerra está acontecendo, em vias de terminar (ou já teria terminado). Carlos César possui imagens conhecidas, como a fotografia de Assunção arrasada, mas também não mostra nada além das ruínas. Não há em sua obra (bem como na de nenhum brasileiro) a presença de imagens chocantes, registros da desumanidade de uma guerra como aquela, ainda mais naquele momento da história do conflito, que como sabemos foi de esfacelamento da população e do Paraguai como um todo. Seu território foi palco da guerra e além de ter sido diminuído, foi também destruído.

Não cabe analisar aqui a possível postura de Carlos Cesar frente àquela guerra. O fato é que ele foi ao terreno do conflito e registrou cenas de acampamento, de oficiais, do Conde d'Eu (neste momento já com o controle total sobre o exército, como comandante das Forças Aliadas) e de outros importantes personagens daquela trama. Naquela época já existiam muitos profissionais da fotografia atuando no Brasil e surpreende que tão poucos tenham se preocupado em cobrir os eventos que ocorriam, que afinal mobilizavam opiniões e atenções de todo país. A “entrada” de Carlos César na guerra parece ter ocorrido em 1868, com o intuito primeiro de criar um álbum dedicado ao Visconde do Rio Branco, composto por 19 imagens, conservado no Museu Histórico Nacional. Este fotógrafo mantinha estabelecimento na cidade de Humaitá, o que com certeza o atraiu mais facilmente ao conflito. A assinatura de Carlos César aparece em diversas outras fotografias, inclusive nas aqui trabalhadas, datadas de 1870. Algumas imagens de sua autoria também podem aparecer com o carimbo *Trebbi y César*, ou *Trebbi e Companhia (Trebbi y Cia)*, devido à provável sociedade entre estes. Porém a identidade de Trebbi ainda precisa ser pesquisada.

A série de imagens criadas por César acerca dos oficiais brasileiros compõe um conjunto significativo de sua obra em torno da guerra. São fotografias que nos levam ao contexto das batalhas, representando os acampamentos com um aspecto de cotidianidade. As fotografias separadas, dentro de um grupo maior, a serem analisadas neste estudo são datadas entre 1868 e 1870. A primeira imagem mostra oficiais posando em torno de uma barraca feita de palha, o qual parece ser algo como um posto de comando (**Anexo 3 – Fotografia 1**). Estão vestidos sem qualquer esmero, com vestes diferentes e muito longe de uma postura rígida militar. Ao contrário, se apresentam relaxados, apoiados uns nos outros, protegendo-se do sol em baixo da sombra da barraca, ou das próprias árvores do local.

O registro deste momento tranqüilo parece nos indicar uma tranqüilidade advinda dos próprios militares. A figura central na imagem, o Brigadeiro João de Souza Fonseca Costa,

representa o “espírito” da foto: de aspecto despojado, de casaca aberta, apoiado na janela da barraca, numa surpreendente falta de compromisso com a própria imagem, dentro de uma hierarquia militar. O objetivo desta fotografia parece estar focado principalmente neste aspecto: a tranqüilidade do acampamento, ou seja, representando a tranqüilidade da própria guerra. Afinal me parece que a idéia era manter uma imagem de uma guerra fácil, problemática apenas para os paraguaios. Se lembrarmos que a Guerra do Paraguai foi, com o passar do tempo, sendo muito mal vista pela população brasileira, que, inclusive, reivindicava o fim do envio de soldados ao *front*, não é de surpreender que a visão de um acampamento tranqüilo pudesse despertar a confiança na prosperidade do conflito. Não mostrar os oficiais feridos ou mortos, e sim um cotidiano tranqüilo parece ter sido uma intenção do fotógrafo e dos fotografados, que compuseram a cena. Era parte de um ideal imagético que ia de encontro aos anseios imperiais.

A cena de descanso e serenidade aparece novamente na fotografia de oficiais na Vila do Rosário (**Anexo 3 – Fotografia 2**). Esta imagem, de aspecto muito semelhante à anterior, nos mostra ainda um elemento importante e muito discutido acerca do conflito: a presença de homens negros. O Brasil era o único dos países envolvidos na guerra a possuir escravidão e a necessidade de formar exércitos levou muitos escravos a serem alforriados para dirigirem-se ao conflito: pegar em armas e morrer pelo seu país. Com o alistamento obrigatório, muitos senhores de escravos alforriavam os seus para que não precisasse mandar um filho ou ele mesmo ter que ir à guerra lutar. Na fotografia de César tem-se a presença de dois soldados negros, muito bem ornamentados, com uniforme impecável, fazendo parte da cena, porém em uma condição inferior. Os soldados negros zelam pela segurança dos militares (provavelmente oficiais) que estão sentados, conversando tranqüilamente. Mas a questão é que em condição menor ou maior na foto, lá estão os negros representados. A presença destes na guerra parece ter sido extremamente significativa (como a própria historiografia já indicou).

Seguindo a série de imagens de oficiais produzidas por Carlos César, destaco as fotografias do Conde d’Eu e seus oficiais (**Anexo 3 – Fotografias 3, 4 e 5**). O Conde parece ter tido uma grande preocupação em se fazer representar através das fotografias, resultando em muitas imagens deste tipo, geralmente sua figura unida a do alto oficialato. Como comandante das Forças Aliadas, o Conde representava não apenas o poder militar, mas também a força do império brasileiro no conflito, afinal ele mesmo um membro da família imperial. A sua insistência em ser fotografado também pode ter tido causa na sua sede por glória militar. Sabidamente, não era de sua vontade assumir a chefia das operações em um

momento em que a guerra já estava decidida e que, comandar o exército significava mais chefiar uma caçada a Solano Lopez do que propriamente liderar tropas gloriosamente no campo de batalha.

A construção de sua imagem como comandante geral, aparecendo sempre no foco das fotos, ou seja, ao centro, foi pensada e trabalhada pelo Conde junto ao fotógrafo. Após ter as fotografias em mãos ele tratava de colocar o nome dos oficiais que apareciam ao seu redor, registrando a presença nominal daqueles homens que o acompanhavam. Estas anotações de próprio punho ficaram para a posteridade e chegam até nossos dias. É provável que fosse vontade do Conde ser fotografado sempre acompanhado de seus oficiais, pois é como se junto ao seu exército (composto também por estrangeiros, do lado aliado) sua figura ganhasse vulto e respeito. Pois a imagem mostrava não um comandante posando sozinho, mas sim junto aos seus “seguidores”, com isso, apresentava um ar de aceitação pelos demais. As fotografias configuram-se acerca da figura do Conde e apesar de serem externas o acampamento não aparece, não sendo possível sabermos como eram suas estruturas. Os locais escolhidos para tirar as fotos eram em meio às árvores, espaços nos quais todos pudessem aparecer na foto.

Outra imagem selecionada que possui alto valor para a série de César é a que mostra a visita da Princesa Isabel ao Quartel General no Paraguai (**Anexo 3 – Fotografia 6**). A fotografia representa uma cena de almoço, sob um tipo de cobertura feita de palha, uma mesa feita com rústicas tábuas de madeira, parecendo que todo o ambiente foi improvisado com o que se tinha no local. A falta de luxo se contrapõe a figura da princesa, representando a família imperial, extremamente católica, simbolizando a presença da “civilização” naquele ambiente hostil de guerra. A imagem tem, mais uma vez, como centro a figura do comandante das Forças aliadas, o Conde d’Eu. O ângulo frontal ao casal imperial mostra a princesa muito arrumada (imagino que não deveria ser tão fácil manter-se composta no provável calor que fazia na região) posicionada ao lado do marido, enquanto o banco a frente fica com espaço vazio para que melhor aparecessem. O farto banquete imperial à mesa de madeira rústica e em meio ao mato contrapõe-se aos homens muito bem vestidos, preparados para a célebre ocasião. Ainda aparece a figura de um servente negro ao fundo da imagem.

Podemos pensar em uma princesa que já se acostumava ao papel de governante ou apenas acompanhando o marido? Não há como saber o real motivo da presença da princesa Isabel no Quartel, mas essa fotografia ajuda, sem dúvida, a compor a imagem do Conde enquanto comandante, membro da família imperial e, mais ainda, um marido dedicado à esposa. Lembrando o simbolismo da imagem da princesa, filha do imperador e herdeira do trono do Brasil, que naquele momento defendia suas fronteiras.

A fotografia do oficial com duas crianças já é conhecida, porém não havia identificação qualquer, ou alguma referência (**Anexo 3 – Fotografia 7**). Muitas interpretações já foram realizadas em torno desta imagem, até imaginou-se que as crianças estariam lutando na guerra também. Porém com a descoberta da Coleção Princesa Isabel o “mistério” se resolveu, mediante referência escrita pelo próprio Conde d’Eu, sendo esta: “Brigadeiro Antonio Fausto de Araújo Corrêa com os paraguaios Sabiá e Tico-Tico, Rosário, 1870”. As crianças eram órfãs paraguaias e haviam sido “adotadas” pelo Brigadeiro. A foto é uma lembrança desta relação. No acampamento as crianças eram conhecidas com nomes de pássaros e suas roupinhas foram improvisadas com vestes militares. A presença de crianças nos acampamentos não era uma exceção, bem como não o era a presença de famílias inteiras acompanhando os soldados. Este elemento faz com que o acampamento daquela guerra se diferencie bastante dos atuais, nos quais a militarização é mais organizada, sendo difícil a presença de famílias. Não há nenhum documento que comprove que o exército brasileiro tenha utilizado crianças no conflito.

8. Considerações finais:

Ao me propor a realizar este trabalho, ainda no momento de construção do projeto de pesquisa, não havia me dado conta da dimensão da importância de Luiz Terragno para a história da fotografia brasileira e, conseqüentemente, porto-alegrense. Considero ser essa uma relevante percepção da pesquisa. A fotografia nascente e seu mercado no período imperial ainda foi pouco estudada em Porto Alegre e a falta de trabalhos específicos sobre a obra de Terragno nos indicam isto. É fundamental que esta obra seja recuperada e valorizada, bem como seu autor.

A descoberta da Coleção Princesa Isabel foi fantástica para o presente estudo, trazendo fotografias inéditas, bem como a perspectiva da possibilidade de com o tempo virem à luz muitas outras coleções de imagens antigas, que estão sob domínio privado. Trabalhei com algumas imagens de Carlos César e me pareceu muito importante perceber sua relação com o acampamento de guerra, seus oficiais e a construção da figura do Conde d’Eu, personagem marcante em sua obra. Mais uma contribuição da Coleção Princesa Isabel foi a possibilidade de acessarmos, através das referências escritas pelo próprio Conde, informações das imagens.

Este estudo pretendeu indicar caminhos possíveis ao historiador no trato com fotografias oitocentistas, com atenção especial para as particularidades da fotografia imperial em si. As técnicas empreendidas no ofício fotográfico da época nos mostram como se dava esta atividade, desde as dificuldades enfrentadas, até os avanços realizados. O contexto da

fotografia imperial foi muito rico, formando rapidamente no Brasil um mercado fotográfico de grande valor. As fotografias da Guerra do Paraguai nos indicam alguns fatores relacionados a esse mercado como a encomenda de álbuns do conflito, a difusão das fotografias em pequeno formato (as *carte-de-visite*), o início da inserção mais direta das imagens na vida das pessoas, mesmo que através das litografias produzidas a partir das fotos. Alguns álbuns da guerra foram preservados, como o de Carlos César, fotógrafo relacionado com a Casa Imperial; já outros foram pouco valorizados pelo público da época e acabaram se perdendo ou se desmembrando.

A leitura de imagens é sempre algo indicativo de uma realidade passada, deve estar unida a uma pesquisa ampla do contexto da fotografia, de seu autor, de sua época. O desafio para o historiador está em saber lidar com este conhecimento sem explicar a foto pelo seu contexto, pois isto seria um equívoco. Afinal, a idéia de trabalhar com fotografias antigas é mostrar o quanto elas podem nos “dizer”, para além dos habituais documentos escritos. São informações cifradas, interpretadas sob certa ótica e muitas vezes corremos o risco de cometer erros. O que ressalto é que este perigo também ocorre ao lidarmos com a leitura de fontes escritas, desde distorcer uma linguagem de época, até desconhecer quem escreveu o documento e sua data correta. Enfim, ao lidar com imagens devemos tomar todos os cuidados possíveis, porém também é necessário arriscar opiniões e percepções da sensibilidade crítica de um historiador preparado.

Destaco o exemplo da fotografia do Brigadeiro brasileiro com duas crianças paraguaias, que havia sofrido inúmeras interpretações. A partir do momento que lidamos com sua referência, a percepção acerca da fonte muda de foco. A indicação descrita na foto, pelo Conde d’Eu, indica uma simples cena de acampamento, na qual duas crianças tinham sido “adotadas” pelo oficial. A verdade não se esconde atrás de alguma referência, mas estas podem nos dar informações muito relevantes a fim de complementar a análise. Minha opção é trabalhar com fotografias datadas, de autoria identificada, a partir das quais posso realizar uma “arqueologia” da imagem.

A Guerra do Paraguai foi um episódio marcante e tenebroso para a história brasileira (bem como para os outros países), o qual representou a destruição do território paraguaio. Pode haver discussão em torno de quantos paraguaios morreram na guerra, ou o quão destrutiva esta foi para o país, mas uma coisa é inegável: sabemos que o Paraguai saiu em péssimas condições do conflito. Esta guerra é até hoje uma ferida aberta para o país que, na própria fala de seu presidente, a considera uma dívida histórica, em especial para o Brasil. Acredito que o governo imperial desenvolveu inúmeras técnicas de construir uma imagem

positiva da guerra para a posteridade, e o uso de imagens facilitou este intuito. Cabe a nós historiadores romper com uma visão demasiada militar (mantida com muito orgulho pelo exército brasileiro) e entender este conflito como um episódio a ser revisto sob outros olhares mais críticos, seja através de uma história social, cultural, ou mais especificamente uma história das representações fotográficas. Um trabalho importante e minucioso, que deve ser feito a muitas mãos.

Anexo 1 – *Cais do Porto*

Fotografia 1) Recepção de Dom Pedro II em Porto Alegre por ocasião da visita ao campo de operações da Guerra do Paraguai. Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, 1865. Autor: Luiz Terragno. Albúmen, 16,7 x 22, 7 cm. Coleção Dona Thereza Christina. Fundação Biblioteca Nacional.



Fotografia 2) Vista do Cais do Porto de Porto Alegre, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, 1865. Autor: Luiz Terragno. Albúmen, 16,5 x 21,5 cm. Coleção Princesa Isabel.



Anexo 2 – Retratos

Fotografia 3) Dom Pedro II com poncho gaúcho por ocasião da Guerra do Paraguai. Porto Alegre, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, 1865. Autor: Luiz Terragno. Albúmen, *carte-de-visite*, 12 x 7 cm. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 4) Dom Pedro II com traje militar por ocasião da Guerra do Paraguai. Porto Alegre, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, 1865. Autor: Luiz Terragno. Albúmen, *carte-de-visite*, 12 x 7 cm. Acervo IHGB.



Fotografia 5) Duque de Saxe com poncho gaúcho por ocasião da Guerra do Paraguai. Porto Alegre, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, 1865. Autor: Luiz Terragno. Albúmen, *carte-de-vísite*, 12 x 7 cm. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 6) Conde d'Eu em vestes militares, por ocasião da Guerra do Paraguai. Porto Alegre, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, 1865. Autor: Luiz Terragno. Albúmen, *carte-de-vísite*, 12 x 7 cm. Coleção Princesa Isabel.



Anexo 3

Fotografia 1) Oficiais no acampamento em torno do Brigadeiro João de Souza Fonseca Costa: Tenente João Telles de Queiroz; Alferes José Theodoro da Silva; Alferes Salustiano de Barros e Albuquerque; Brigadeiro João de Souza Fonseca Costa; Capitão Antonio de Senna Madureira; Os alferes Noronha e Marinho. 11 x 15,5 cm. 1868. Autor: Carlos César. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 2) Militares na Vila do Rosário. 11 x 15,5. 1870. Autor: Carlos César. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 3) Conde d'Eu e oficiais. 9,5 x 16 cm. 1870. Autor: Carlos César. 1870. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 4) Conde d'Eu e oficiais. 11 x 15,5 cm. 1870. Autor: Carlos César. 1870. Coleção Princesa Isabel.



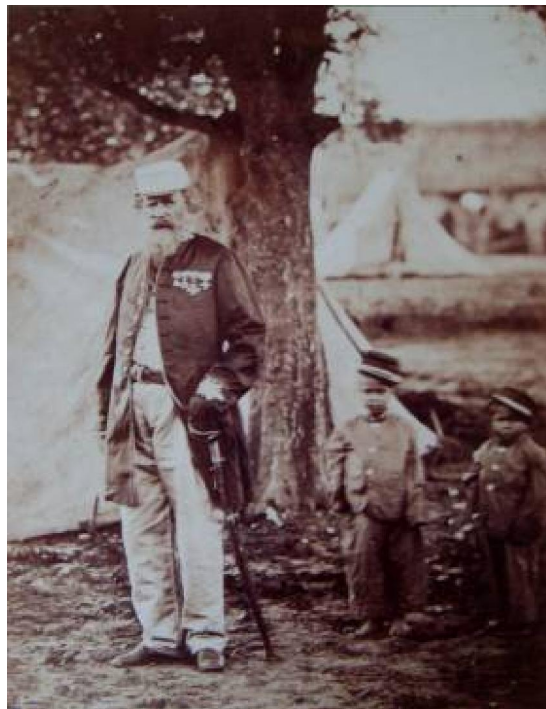
Fotografia 5) Conde d'Eu, diversos oficiais e o Visconde do Rio Branco. 11 x 15,5 cm. 1870. Autor: Carlos César. 1870. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 6) Conde d'Eu e a Princesa Isabel no acampamento do Quartel General no Paraguai. 7,5 x 8 cm. 1870. Autor: Carlos César. Coleção Princesa Isabel.



Fotografia 7) Brigadeiro Antônio Fausto de Araújo Corrêa com as crianças paraguaias Sabiá e Tico-Tico. 13 x 10 cm. 1870. Autor: Carlos César. Coleção Princesa Isabel.



10. Bibliografia:

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson.(org.) *Ensaaios sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.

_____. Imagem e fotografia: aprendendo o olhar. In: *Corpo e Significado*. ensaios de Antropologia Social. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. 2 ed.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. (org.) *Ensaaios sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIM, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras Escolhidas*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOEIRA, Nelson (coord. geral). PICCOLO, Helga I. L. & MEDIANEIRA, Maria P. (diretoras do volume). *Império*. Passo Fundo: Méritos, 2006. v. 2. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. *O que é história cultural?* Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARDOSO, Rafael. A Batalha do Avaí, de Pedro Américo. *Revista Nossa História*, ano 1, n.2, dez/2003, pp. 22-26.

CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTRO, Celso. *Os militares e a República*. um estudo sobre cultura política. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996

- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.5, n.11, pp.173-191, jan./abr., 1991.
- COSTA, Roberto Cataldo. *Visões da história: a fotografia como documento múltiplo*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Dissertação de mestrado.
- DOBAL, Susana M. Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 2001. pp. 67-85.
- DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma)
- ERMAKOFF, George. *Juan Gutiérrez*. imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896. Apresentação de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Editora Capivara, 2001.
- EU, Conde d', *Viagem militar ao Rio Grande do Sul*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1981.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: separata da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.10, 1953.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Veja, 1995. 2ed.
- GRANGEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: no mundo da técnica fotográfica do século XIX. *Revista Brasileira de História*, 1998, v.18, n.35, pp. 185-205. ISSN 0102-0188. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01021881998000100008&Ing=en&nrm=iso > Acesso em: 13/04/2007. Pré-publicação.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Hercules Florence*. 1833: A Descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980.

_____. O Relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, jan./jun., v.25, n.49. p. 41. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100003&Ing=pt&nrm=iso > Acesso em: 13/04/2007. Pré-publicação

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

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: a iconografia do negro do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.

LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

_____. *Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

LEITE, Miriam Leite. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LINDENMAYER, Marcos (org.). *Álbum de Porto Alegre*. 1860-1830. Introdução de Sandra Jatáhy Pesavento. Porto Alegre: Nova Roma, 2007.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil*. Império, a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2.

- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- NEVES, Frederico de Castro. Tragédia oculta. *Revista Nossa História*, ano 1, n.2, dez./2003, pp. 72-77.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.15, n.29, pp.9-27, 1995.
- _____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História & Reflexões, 5).
- _____. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nouveau Monde-Mondes Nouveaux*. Site: <http://www.ehss.fr>. Paris. n.4, 2004.
- _____. *O imaginário da cidade*: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- PRIORE, Mary Del. *Condessa de Barral*. a paixão do imperador. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2008.
- SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai*. memórias e imagens. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca Nacional, 2003
- SCHWARCZ, Lilian Moritz. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um homem nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Luiz Carlos da. Em guerra no Riachuelo. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 2, n.18, mar./2007, pp. 70-75.
- SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. (Coleção Arte e Sociedade, n.5.)
- SOUZA, Célia Ferraz de.& MÜLLER, Dóris Maria. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

TORAL, André Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.19, n. 38,1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012-01881999000200012&Ing=pt&nrm=issoAcesso em: 13/04/2007. Pré-publicação.

_____. *Imagens em desordem*. a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. A participação dos negros na Guerra do Paraguai. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.9, n.24, 1995. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200015&Ing=en&nrm=isso> . Acesso em: 12/06/2007. Pré-publicação.

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

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *Fotografia: reflexos e reflexões*. Porto Alegre/São Paulo: L&PM Editores S.A., 1986.
(Coleção Universidade Livre)

FONTES: as fotografias utilizadas podem ser encontradas nas publicações (e suas respectivas páginas) abaixo destacadas.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (Caderno de Fotos, p.3)

LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Coleção Princesa Isabel*. fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. (p. 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152 e 153)

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. (p. 264)