

Entre usos e funções: a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil Imperial**Rosane Carmanini FERRAZ***

Resumo: Este artigo pretende discutir os usos e as funções da fotografia no século XIX, em especial as práticas do colecionismo de fotografia neste século, notadamente no Brasil. É importante definir o colecionismo como uma prática social universalmente difundida e a coleção como representação do seu colecionador. Propõe-se, ainda, discutir o impacto da criação dos processos fotográficos para o hábito de colecionar, bem como os usos e funções da fotografia no século XIX a partir da prática do colecionismo de fotografias. Aborda-se, também, a relevância da Família Imperial Brasileira como colecionadora e agente de difusão da fotografia e as características do colecionismo de fotografias por parte da elite oitocentista no Brasil.

Palavras-chave: Colecionismo. Coleção. Fotografias. Família Imperial Brasileira. Século XIX.

Between use and function: The practice of collecting photographs in the nineteenth century

Abstract: The paper discusses the uses and functions of photography in the nineteenth century, in particular the practice of collecting photography in this century, notably in Brazil. It is important to define collecting as a universal social practice, and the collection as a representation of its collector. This paper also aims to discuss the impact of the creation of photographic processes on the habit of collecting, as well as the uses and functions of photography in the nineteenth century in the practice of collecting photographs. There is a discussion of the relevance of the Imperial Family as disseminator and collector of photography, and of the characteristics of photography collecting by the elite in nineteenth century Brazil.

Keywords: Collecting. Collection. Photographs. Imperial Family. Nineteenth Century.

*Doutoranda - Programa de Pós-Graduação em História - Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF – Rua José Lourenço Kelmer, s/, Campus Universitário – São Pedro, Juiz de Fora, Minas Gerais – Brasil, CEP: 36036-330. Historiadora da Fundação Museu Mariano Procópio, tutora do Mestrado Profissional em Gestão da Educação Pública do CAED/UFJF. E-mail: rocarmanini@hotmail.com.

O Colecionismo é uma prática comum entre diferentes grupos sociais ao longo da história. A coleção é uma instituição universalmente difundida, considerada uma representação do seu colecionador, em que o mundo está presente em cada um dos seus objetos de modo organizado. O fato de possuir determinadas peças de coleção confere prestígio, testemunhando o gosto de quem as adquiriu, ou seus interesses intelectuais.¹

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

Os objetos desempenham a função de “intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias” (POMIAN, 1984, p. 67). Para o colecionador, os objetos tornam-se uma enciclopédia da “ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém” (BENJAMIM, 2006, p. 239). Por intermédio dos objetos, “o colecionador pode continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade” (BLOM, 2003, p. 177). Cada objeto desejado é um atributo daquilo que se deseja.

Segundo Philipp Blom,

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermédio da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele. (2003, p. 219).

É o colecionador quem atribui valores e significados aos objetos, como forma de reordenamento do seu próprio mundo. Nesse sentido, o colecionismo está atrelado à necessidade do indivíduo de se posicionar socialmente por meio dos objetos como suportes de memória, traçando sua relação entre o grupo e entre presente e passado, sempre de forma indireta (COSTA, 2012).

Na qualidade de colecionador, o indivíduo pode ser entendido como o guardião das memórias da família. Nesse sentido, não é uma mera “motivação individualizada que leva o colecionador a procurar, investigar, encontrar e conservar seus bens preciosos. Ele está imbuído de um papel que lhe confere o direito e também a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar” (BARROS, 1989, p. 38).

Pomian apresenta importantes concepções de coleção, plenamente aplicáveis ao colecionismo de fotografias. Define coleção como um “conjunto de objectos naturais ou

artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (1984, p. 53). Essas condições são satisfeitas pela maioria dos museus, coleções, bibliotecas e arquivos.

Os objetos de coleção fazem parte de uma classe mais ampla, a dos semióforos, a que pertencem também as obras de arte. A fotografia pode ser entendida como um objeto semióforo, que corresponde a objetos que não têm utilidade, mas que representam o invisível, são dotados de significado, não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura (POMIAN, 1984).

Os semióforos “são mantidos fora do circuito das atividades econômicas porque é apenas deste modo que podem desvelar plenamente o seu significado.” (POMIAN, 1984, p. 72). Tratando da obra de arte, Pomian afirma que o que se representa tornar-se-á, mais cedo ou mais tarde, invisível, ao passo que a imagem permanecerá. O mesmo poderia ser aplicado à fotografia, que capta a imagem de algo que já se tornou ou se tornará invisível.

O processo fotográfico e o século XIX

O século XIX foi marcado por profundas mudanças históricas, sociais e vasta produção intelectual e artística. O desejo de captura de imagens é muito anterior, mas foi ao longo deste século que alguns pioneiros desenvolveram variados processos fotográficos. O processo desenvolvido na França por Louis Jacques Mandé Daguerre, apresentado oficialmente em 19 de agosto de 1839, prevaleceu entre os demais, nos primeiros anos da fotografia.



Figura 1 - Um fotógrafo para Richard Beard (c. 1842). Atribuído a Jabez Hogg.
Fonte: National Media Museum

Os homens do século XIX viam no daguerreótipo² um milagre da ciência, já que “sua imagem constituía a verdade nua e crua, pois era totalmente produzida por uma máquina [...]. Toda a próspera burguesia de então queria ter o seu retrato, o que representava um mercado potencial para os recém-convertidos a fotógrafos.” (PAVÃO, 1997, p. 27).

O daguerreótipo serviu como elemento de transição/descoberta, capaz de produzir mudanças significativas no conceito de fazer e capturar imagens. Não se tratava da escolha de um modelo ou tema reproduzido pelas mãos e o pincel do pintor; foi, sobretudo uma extraordinária combinação de elementos fotoquímicos, processados em suporte metálico sensibilizado com substâncias sensíveis à luz, onde a imagem, como que mágica, transportar-se-ia para um invólucro bidimensional: gravada, congelada. Enquanto o pincel servia como o elo, o mediador e o instrumento no qual o talento e as emoções do pintor seriam transferidos para a tela, a câmara obscura desempenhava função semelhante, com a distinção de propiciar ao fotógrafo criar a ilusão de realidade, transformando-o em mago, dotando-o do poder de manipular tempo e espaço, proporcionando ao retratado um fragmento de vida ou de morte, acreditava-se, imutável e eterno. (CARNEIRO, 2003, p. 4).



Figura 2 - Turistas observando as Cataratas do Niágara do mirante Prospect Pont (c. de 1855). Platt D. Babbitt. **Fonte:** George Eastman House

A tentativa de baixar os custos foi umas das razões para o desenvolvimento de novas técnicas de produção de imagens. A criação do ambrótipo, em 1851, gerou a possibilidade de preços mais acessíveis. A base do ambrótipo é o vidro e não o cobre e a quantidade de prata utilizada na emulsão era significativamente menor. Com a introdução do ferrótipo, em 1853, o preço caiu ainda mais. O ferrótipo foi muito usado em camafeus e broches, em razão de sua espessura e superfície reduzida e o já citado preço mais

acessível. Sua popularidade se deveu especialmente ao trabalho dos fotógrafos ambulantes.

No entanto, não houve uma sucessão linear e estanque entre esses processos fotográficos. Pelo contrário, até meados da década de 1860, os três processos fotográficos coexistiram no Brasil. A partir daí, estes processos começaram a cair em desuso, em virtude do desenvolvimento dos processos de negativo/positivo e cópias em papel albuminado. O impacto causado pelo *carte-de-visite*, nos diferentes mercados fotográficos, foi significativo. Seu principal atrativo era o baixo custo (em uma proporção de doze *carte-de-visite* para um daguerreótipo). O processo de produção do *carte-de-visite* era bem mais rápido e simples, possibilitando presentear amigos e familiares (VASQUEZ, 2003).

Usos e funções da fotografia no século XIX

Como documento de coleção, a fotografia é fruto de uma iniciativa pré-concebida, que visa à acumulação de um determinado tipo de imagem, segundo critérios e contextos próprios da atividade colecionista, de caráter privado e intencional. Certas peças de coleção são consideradas fonte de prazer estético e permitem adquirir conhecimentos históricos ou científicos. As fotografias, mais que prazer estético, constituem-se em documentos/monumentos³, no sentido usado por Le Goff (1984), e portam informações estéticas, culturais, históricas e até mesmo científicas.



Figura 3 - Post mortem (c. de 1850). Alphonse Le Blondel.
Fonte: Metropolitan Museum of Art



Figura 04 – Sem título. Roger Fenton.
Fonte: National Media Museum

Entre os diversos usos sociais da fotografia, um dos mais importantes foi o documental, tornando-se um inventário imagético do mundo. Usada pelas ciências e pela arquitetura como forma de registro, nota-se as múltiplas aplicações da fotografia nas ciências e nas artes.

A fotografia-documento teve entre suas principais funções construir um novo inventário sobre real, sob a forma de álbuns e arquivos. “O álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver e para registrar e duplicar as aparências”. Dessa forma, “esse inventário fotográfico do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de tesaurização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo” (ROUILLÉ, 2009, p. 97).

Como o arquivo,

[...] o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerência, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Mesmo associada a essa utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum e ao arquivo, é encarregada da tarefa de ordená-lo. Nessa vasta empreitada, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) desempenham papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam. (ROUILLÉ, 2009, p. 101).

Durante a segunda metade do século XIX, “o álbum será a forma canônica em que a maioria das encomendas, missões e trabalhos de fotografias documentais culminará” (ROUILLÉ, 2009, p. 97). É possível encontrar o álbum nos mais diversos domínios, como as obras públicas, a arquitetura, as viagens e os descobrimentos, a ciência e a indústria, a arqueologia, a medicina, a guerra, os retratos, as cenas cotidianas e as atualidades.

A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. (ROUILLÉ, 2009, p. 98).

A documentação fotográfica envolveu expedições de todo tipo (geográficas, geológicas, etnográficas, arqueológica), entre as quais encontra-se a cobertura de atividades militares, de construção de estradas de ferro, dos usos e costumes de povos. Ao longo do século XIX, diversos editores perceberam um mercado em potencial para determinados gêneros da documentação e passaram a se interessar e investir na comercialização das vistas fotográficas, o que motivou alguns fotógrafos a se especializarem nesta área da fotografia (KOSSOY, 2007).

A ligação entre a fotografia, o desenvolvimento das viagens e da arqueologia se aprofundou ao longo da segunda metade do século XIX. Excetuando-se o retrato de estúdio, a arqueologia foi a área mais próspera do comércio de fotografias. Muitos escritores, artistas e arqueólogos viajaram para a Europa e Oriente Médio nesse período. A literatura, os desenhos, as pinturas e objetos trazidos dessas regiões alimentavam o gosto do público. O colonialismo, a atividade comercial e a modernização dos transportes, especialmente o marítimo, intensificaram os contatos entre o Oriente e o Ocidente. As exposições universais em grandes capitais da Europa permitiram o contato mais próximo com a cultura das regiões do Oriente. A fotografia acompanhou essas transformações históricas (AUBENAS, 2003).



Figura 5 - Família Imperial Brasileira no Egito, 1871. M. Délié & E. Béchard.

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

A partir de 1860, com o crescimento do turismo, vários profissionais passaram a atuar no Oriente para comercializar sua produção na Europa. Esses profissionais começaram a receber encomendas oficiais dos governos turco e egípcio, utilizando-se da

fotografia para documentar grandes obras de modernização das cidades mais importantes. Fotógrafos de origem local iniciaram suas atividades um pouco depois, como é o caso de Sebah, Lékégian e Abdullah (AUBENAS, 2003).

O volume de obras produzidas entre 1860-1880 é enorme, em razão da grande demanda por parte de europeus residentes ou turistas. O gosto e a curiosidade por este tipo de imagem são intensos neste período. A produção se expandiria com as simplificações técnicas que propiciaram a fotografia amadora e a produção dos cartões postais. As imagens retratam cidades e monumentos antes da influência massiva da industrialização. Demonstram o interesse e a busca dos viajantes por exílio, autenticidade e exotismo (AUBENAS, 2003).

Essas fotografias, em álbuns ou não, são adquiridas pela aristocracia, que tende a ditar comportamentos e modismos. Alguns nobres foram pioneiros na constituição de álbuns de viagens: *Comte* de Paris e o *Duc* de Chartres, neto de Louis -Philippe, que percorreram a Grécia e o Oriente Médio entre 1859 e 1860, adquirindo fotografias de Robertson. O Príncipe de Gales, filho mais novo da Rainha Vitória, percorreu a viagem entre o Egito e a Palestina, em 1862. Levou em sua comitiva o fotógrafo Francis Bedford. Adquiriu e encomendou fotografias de Gustave Le Gray, no Cairo. (AUBENAS, 2003).

Urbana em sua origem, a fotografia surgiu no mesmo momento das cidades modernas, nas quais se desenvolveu. Seus conteúdos – monumentos, clichês científicos, de canteiros de obras, acontecimentos, retratos – são essencialmente urbanos, ou seja, a maioria das imagens tem como cenário as cidades. (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia oitocentista se ocupava de temáticas variadas: retratos individuais, coletivos e de família, de personalidades, de tipos exóticos, acontecimentos históricos, paisagens, monumentos, cerimônias religiosas, cenas do cotidiano, viagens e registros de caráter científico. No entanto, em termos comerciais, o retrato foi o motor da evolução da fotografia, “atraindo um público crescente à medida que as melhorias técnicas reduziavam o tempo de exposição – e, em consequência, o desconforto das sessões de posse – e os preços se tornavam mais acessíveis.” (VASQUEZ, 2003, p. 36).

Estes registros iconográficos são importantes fontes de estudos relacionados às mais diferentes áreas do conhecimento. Marcada pela diversidade, a fotografia é fruto de um determinado contexto social que a produziu, ou seja, está intrinsecamente relacionada aos valores, costumes e gosto da sociedade desta época.

O colecionismo de fotografias no século XIX

O desenvolvimento do *carte-de-visite*⁴ e do *carte-cabinet* – fotografias montadas sobre cartão, nos formatos 10,5 x 6,5 cm e 16 x 10,5 cm, respectivamente – contribuíram

para o desenvolvimento da atividade fotográfica e para o colecionismo, com a possibilidade de feitura de cópias.



Figura 6 - Carte-de-visite, (c. de 1855). André Disdéri.
Fonte: Metropolitan Museum.

A difusão dos formatos *carte-de-viste* e *carte cabinet* propiciou a criação dos álbuns de retratos de família – exemplares únicos e não destinados à comercialização. O álbum surge em Paris, a partir da década de 1860, ligado ao ato de colecionar, “à prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico”. Inicialmente, eram produzidos vazios, à espera de um arranjo personalizado que a história de vida iria dar às imagens acumuladas. A partir daí, os álbuns se transformaram em pequenas coleções montadas por um estúdio ou editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, *souvenirs* de viagens, paisagens e vistas urbanas de lugares exóticos.

Os álbuns eram peças de fabricação artesanal, muitos com encadernação em couro, fechos e cantoneiras de metal ornamentado. Um álbum “podia condensar a saga familiar, já que os antepassados falecidos antes do advento da fotografia poderiam ser contemplados através da reprodução de desenhos, gravuras ou pinturas, numa versão visual das árvores genealógicas” (VASQUEZ, 2002, p. 16). Milhares de retratos se alinham ao que pode ser considerado com um dos “grandes livros do oitocentos”: o álbum de família. (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005).

O álbum de família é um importante instrumento de análise do colecionismo de fotografias. Traz consigo uma narrativa ímpar, específica de cada família colecionadora, no que diz respeito aos retratados, aos fotógrafos, técnicas e formatos. Carrega ainda informações sobre as redes de sociabilidade tecidas pelas famílias colecionadoras.

A fotografia *carte-de-visite* difundiu enormemente os retratos de personalidades, mais ou menos célebres, nas áreas política, militar, econômica, industrial, financeira, religiosa, artística, teatral, musical, literária, entre outras. Muitos

[...] se encantaram em multiplicar os exemplares de sua graciosa pessoa, e, no mundo elegante, enviava-se o retrato para facilitar suas visitas por procuração. Logo veio a ideia de reunir esses retratos e de fazer uma galeria com eles, e de manter exposição permanente de seus amigos e de suas relações. (D'AUDIGIER, 1860, *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 54)

O gosto pelo colecionismo de fotografias incluía a aquisição de retratos de grandes personalidades da cena política e cultural, adquiridos nos estúdios fotográficos. Parte destes retratos eram reproduções de desenhos, gravuras ou pinturas, como os retratos de Napoleão Bonaparte e suas esposas, e de grandes cientistas, músicos e artistas da história da humanidade, como Rafael Sanzio, Chopin, Mozart, Wagner e Beethoven. Pensadores do iluminismo e filósofos também tiveram pinturas ou desenhos retratados em fotografias, como Rousseau, Condorcet, Voltaire, Kant e Spinoza, além de importantes escritores da literatura universal como Cervantes, La Fontaine, Molière e Shakespeare.

A simplificação da técnica e o barateamento dos retratos fotográficos possibilitaram que a fotografia fosse se tornando cada vez mais presente na vida dos indivíduos nas etapas mais significativas da existência (VASQUEZ, 2003). A fotografia permite acesso privilegiado às concepções de uma época, aos hábitos visuais de uma determinada sociedade.

A fotografia presta-se exemplarmente aos anseios dos colecionadores, como bem demonstra a história de sua trajetória. Parte da produção fotográfica disseminou-se socialmente tendo em vista a sua vocação como item colecionável. É o caso das fotografias *carte-de-visite*, *carte cabinet*, as séries estereoscópicas e os cartões postais, para os quais foram criadas formas de acondicionamento e exibição – os álbuns, ricamente decorados com janelas para o encaixe das imagens.

As funções de controle e domínio de um mundo exterior, de prazer estético facultado pelos arranjos formais, inerentes à atividade de colecionar, encontram na fotografia plena satisfação. A miniaturização dos locais através das imagens de cidades do mundo inteiro, de personalidades através dos retratos, assim como a reprodução das obras de arte, permitem infinitas estratégias para a formação de coleções – séries de cidades, povos, obras de arte, *souvenirs* de viagens, lembranças e narrativas afetivas e familiares. (CARVALHO; LIMA, 2000, p. 20)

O colecionismo de fotografias no Brasil

No Brasil, a atividade fotográfica esteve reduzida aos grandes centros urbanos, entre 1840 e 1860, mas ganha fôlego com o desenvolvimento de outras técnicas, importadas da Europa, que baixaram o custo e possibilitaram a feitura de cópias, como o *carte-de-visite*, o *carte cabinet* e o *carte imperial*.

Dom Pedro II teve influência decisiva na fase de implantação da fotografia no Brasil. O monarca brasileiro e a Rainha Vitória da Inglaterra foram os primeiros soberanos a conceder honrarias a fotógrafos, favorecendo no decurso de seus reinados o pleno desenvolvimento da fotografia.

O Imperador D. Pedro II conheceu o daguerreótipo – primeiro processo fotográfico, patenteado em 1839 por Daguerre e Niépce – alguns meses depois do anúncio da invenção. O equipamento foi apresentado ao monarca pelo abade Comte, que chegou ao Brasil no navio-escola *L'Orientale*, em janeiro de 1840. Fascinado pelo invento, D. Pedro II adquiriu um equipamento de daguerreotipia e começou a fotografar (FBN, 2003). Pouco se sabe sobre sua produção. Algumas imagens, de posse de herdeiros, são atribuídas a D. Pedro II. As fotografias de autoria de D. Pedro II podem ter se extraviado após o exílio da Família Imperial na Europa, retornando parcialmente ao Brasil após sua morte em Paris.

O interesse do imperador pela fotografia em muito contribuiu para atrair os fotógrafos para a Corte. O Rio de Janeiro se tornou centro nacional da produção fotográfica, onde se fixaram a maioria dos estúdios, tendo fotógrafos estrangeiros como proprietários em muitos casos. D. Pedro II foi um dos primeiros soberanos a conceber títulos e comendas para os fotógrafos. Conforme registros, 23 fotógrafos receberam o título de "Fotógrafo da Casa Imperial", sendo 6 no exterior, entre 8 de março de 1851 e 6 de agosto de 1889 (HEYNEMANN et al., 2005). Entre eles destaca-se Joaquim Insley Pacheco, Revert Henry Klumb, Stahl & Wanschaffe, José Ferreira Guimarães, Henschel & Benque, Mangeon & Van Nyvel e Francesco Pesce & Filho (Nápoles, Itália).



Figura 7 - D. Pedro II. Insley Pacheco
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Mais importante, contudo, foi o fato de o Imperador ter sido o primeiro colecionador de fotografia do Brasil e, possivelmente, o pioneiro das Américas. Preocupou-se em colecionar fotografias, numa época em que somente a Biblioteca Nacional da França e associações fotográficas como a Société Française de Photographie e a Royal Photographie Society da Inglaterra se preocupavam em estabelecer cole es fotográficas (VASQUEZ, 2003).

Assim como o Imperador, a Família Imperial Brasileira⁵ foi importante incentivadora da atividade fotográfica e a maior colecionadora de fotografias no século XIX, tornando-se referência para as famílias da elite oitocentista. A fotografia se configura como uma forma de autorrepresenta o desta elite e foi se tornando um veículo privilegiado de representa o desta sociedade.

A rela o entre a Família Imperial Brasileira e a fotografia gerou cole es particulares e acervos públicos como a Cole o Thereza Christina. Trata-se da cole o doada pelo Imperador D. Pedro II para a Biblioteca Nacional. O conjunto composto por 23 mil fotografias,   parte integrante da biblioteca particular do Imperador e por ele doada, em testamento, em sua maior parte,   Biblioteca Nacional, denominada “**Colle o D. Thereza Christina Maria**”, em homenagem   Imperatriz⁶. A cole o configura-se com o maior e mais completo acervo do hemisfério sul e um dos mais importantes acervos oitocentistas do mundo.

As imagens são referentes ao Brasil e ao mundo do século XIX, “que retratam a realidade do período e refletem a personalidade do Imperador e seus interesses.” (FUNDA O BIBLIOTECA NACIONAL, 2010, não paginado).

D. Pedro II formou sua cole o de fotografias, principalmente, através da contrata o do trabalho de muitos profissionais [...] além da aquisi o de fotografias estrangeiras, principalmente durante suas viagens ao exterior. O resultado   a maior e mais abrangente cole o de documentos fotográficos brasileiros e estrangeiros do século XIX existente numa institui o pública de nosso país. (FUNDA O BIBLIOTECA NACIONAL, 2010, não paginado)

Parte desta cole o   proveniente das viagens da Família Imperial ao Oriente Médio. O Imperador Pedro II fez duas viagens   região: uma em 1871, limitada ao Egito, em meio a uma viagem   Europa, e outra em 1876. A segunda viagem, bem mais longa, incluiu Turquia, Líbano, S ria, Palestina e Egito. Os monarcas brasileiros foram acompanhados por uma comitiva de mais de 200 pessoas. Fruto dessas viagens de D. Pedro II, além das fotografias, há um acervo de peças egípcias no Museu Nacional do Rio de Janeiro e um detalhado diário de viagens no Museu Imperial de Petrópolis (GOLDFELD, 2007). Como praticante de fotografia, D. Pedro II tinha um olhar diferenciado na escolha das imagens adquiridas. Apreciava vistas gerais (Jerusalém), ruínas grandiosas (Baalbeck, Abou-Simbel e Pompéia), uma síntese entre civiliza o e história.

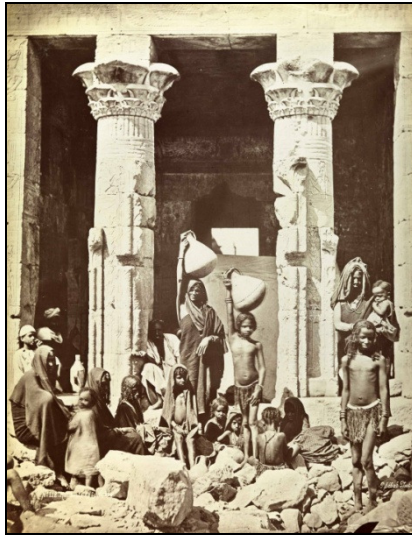


Figura 8 - Habitants de la Nubie. Pascal Sebah.
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Em 2003, a coleção recebeu o Registro Internacional da Memória do Mundo, da UNESCO. Foi o primeiro conjunto documental brasileiro a integrar esse programa.

Outras coleções relevantes de membros da Família Imperial merecem destaque. Duas coleções particulares de membros da Família Imperial são extremamente relevantes: a coleção da Princesa Isabel e do Conde d'Eu⁷, preservada por Thereza Maria de Orleans e Bragança e a coleção de Pedro de Orleans e Bragança, depositada em regime de comodato no Instituto Moreira Salles⁸. Há ainda as fotografias da Família Imperial na Coleção do Grão Pará, no Museu Imperial em Petrópolis.

A fotografia é usada pelo Império, assim como outras formas de produção de imagens, como elemento de construção de um discurso de nação, nação essa ainda em formação. A fotografia está, portanto, diretamente relacionada à construção do Império, ao desenvolvimento cultural do Segundo Reinado.

O colecionismo de fotografias no Brasil Imperial pode ainda ser estudado por meio de algumas coleções particulares e alguns acervos que se tornaram públicos, como é o caso da coleção do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG), fruto do colecionismo privado de duas famílias, em especial, Família Ferreira Lage e Cavalcanti. Outra importante fonte documental são as coleções privadas, adquiridas pelo Instituto Moreira Sales (RJ), como a do pesquisador Gilberto Ferrez, e outros acervos de famílias da elite oitocentista brasileira, enriquecidas com a produção de café, como as famílias do Vale do Paraíba Fluminense.

O colecionismo de fotografias no Brasil contribuiu para o aumento do consumo e troca das imagens, principalmente dos retratos individuais e coletivos. Esse hábito se

consolidou como importante meio de fortalecimento dos laços familiares e de sociabilidade entre a elite oitocentista (MUAZE, 2008).

Os clientes dos ateliês fotográficos, além da Família Imperial, pertenciam à elite oitocentista: os barões de café, a alta burocracia do Império, além dos profissionais liberais e da população urbana enriquecida pelo comércio. Havia demanda pelos retratos de familiares, pelas vistas panorâmicas e *cartes-de-visite*, com retratos de personalidades ou de tipos humanos exóticos, que eram trocados entre parentes e amigos, para enviar como lembrança e para comporem os álbuns que ficavam expostos nas salas de visita.

Os fotógrafos que atuaram no Brasil no período imediatamente após o advento do daguerreótipo, mantiveram, em sua maioria, o caráter itinerante. O Rio de Janeiro era local privilegiado de atuação desses profissionais. Alguns chegaram a fixar seus ateliês na capital do Império. O desenvolvimento econômico, propiciado principalmente pela produção cafeeira, possibilitou a melhoria das condições de acesso ao interior com a criação de estradas de ferro e de rodagem. Esse contexto contribuiu para o aumento da atividade fotográfica e do colecionismo no Brasil.

Entre os usos e as funções do colecionismo de fotografias pode-se destacar sua contribuição para a construção da autoimagem da elite oitocentista no Brasil, traduzindo-se em um traço de distinção social, além de contribuir para a consolidação das redes de sociabilidade construídas entre a Família Imperial e as famílias da elite no Brasil monárquico. A troca de fotografias pode ser entendida como uma forma de pertencimento em relação aos valores monárquicos.

A pesquisa de coleções iconográficas representa a possibilidade de novas fontes de estudo e novos olhares sobre o nosso passado. A documentação fotográfica dispersa em arquivos, museus, centros de memória e acervos particulares apresenta enorme potencial para a compreensão das características do colecionismo no Brasil, da atividade fotográfica, bem como contribui para a construção de uma historiografia brasileira sobre a fotografia e seus usos sociais.

Recebido em 30/8/2013

Aprovado em 05/12/2013

NOTAS

¹ Entre os teóricos do colecionismo, destaca-se: POMIAM (1984); BLOM (2003); BENJAMIM (2006).

² O daguerreótipo é considerado tecnicamente como um objeto em estojo: “A imagem permite a visualização do luxuoso interior de um estojo empregado para a proteção dos primeiros processos:

daguerreotipia, ambrotipia e ferrotipia. A imagem fotográfica era protegida por uma lâmina de vidro encapsulada no passe-partout de metal dourado, enquanto a outra face do estojo era recoberta por uma peça de veludo ornamentado que, além, do efeito estético, servia para proteger as imagens de baques.” (VASQUEZ, 2003, p. 14).

³ “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1984, p. 103).

⁴ “O formato *carte-de-visite* foi patenteado na França por André Adolphe Eugène Disdéri em 1854, tendo seu nome inspirado na similaridade com o tradicional cartão de visita. Trata-se de uma cópia fotográfica medindo aproximadamente 6 x 9,5 cm, colada num cartão de aproximadamente 6,5 x 10,5 cm. Na parte inferior do cartão ou em seu verso é comum encontrarmos informações impressas acerca do estabelecimento fotográfico responsável pela sua produção. Sua introdução no mercado provocou substancial barateamento na produção de retratos fotográficos, uma vez que de um só negativo de colódio úmido, colocado numa câmera de quatro objetivas, era possível produzir até oito fotografias. Após a revelação do negativo e confecção da cópia fotográfica, o papel era cortado e cada foto montada num cartão. Esse formato de fotografia foi o mais difundido em todo o mundo até o final do século XIX, incentivando enormemente o colecionismo de retratos fotográficos, organizados em álbuns confeccionados para esse fim específico” (ANDRADE, 2003, p. 122).

⁵ As princesas Isabel e Leopoldina receberam aulas de fotografia com o fotógrafo Revert Henry Klumb.

⁶ Coleção disponível em: <http://bndigital.bn.br/projetos/terezacristina/histcoleccion.htm>

⁷ Acervo Particular formado pela Princesa Isabel e o Conde D’Eu contendo mais de mil imagens (paisagens, retratos oficiais e íntimos) que dialoga com a Coleção de D. Pedro II. A Coleção Princesa Isabel inclui os grandes mestres da fotografia oitocentista, com muitas fotos: Victor Frond, R. H. Klumb, Insley Pacheco, Marc Ferrez, Augusto Stahl, Georges Leuzinger, Augusto Riedel, Alberto Henschel.

⁸ O Instituto Moreira Salles representa, atualmente, o maior depósito privado de fotografia brasileira no século XIX, com mais de 10.000 imagens originais do período.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 100-125, 2005.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. O papel do papel: um breve ensaio acerca da relevância da fotografia em papel albuminado no século XIX. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *De volta à luz: fotografias nunca vistas do Imperador*. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003, p. 110-123.

AUBENAS, Sylvie. Viagens pela fotografia no século XIX: a coleção do Imperador Pedro II. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *De volta à luz: fotografias nunca vistas do Imperador*. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003, p. 28-35.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 237-244.

BLOM, Philipp. *Ter e Manter*: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CARNEIRO, Juno Alexandre Vieira. Imagens decompostas: o Acervo Fotográfico do Arquivo Público Mineiro. *Mneme Revista de Humanidades*, Caicó, Rio Grande do Norte, v. 4, n. 7, p. 1-13, mar. 2003. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 10 mar. 2012.

CARVALHO, Vania Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-34, 2000.

COSTA, Thainá Castro. *Colecionando o invisível: o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte*. 2012. 123 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *De volta à luz: fotografias nunca vistas do Imperador*. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Coleção D. Thereza Christina – Álbuns Fotográficos*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/dossies/colecao-d-thereza-christina-maria-albuns-fotograficos/>>. Acesso em: 2 jan. 2010. Não paginado.

GOLDFELD, Monique Sochaczewski. Fotografias do Oriente Médio na Coleção Teresa Cristina. In: XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo (RS). *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*; Associação Nacional de História. São Leopoldo (RS): UNISINOS, 2007, p.1-10.

HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. *Retratos Modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: entre o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 95-106. v. 1.

PAVÃO, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 51-86. v. 1.

MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

VASQUEZ, Pedro Karp. O álbum de fotografia. In: MORAES ARGON, Maria de Fátima. *Família Imperial: álbum de retratos*. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

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