



O RETRATO COMO ARTEFATO: RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E CULTURA MATERIAL

Luísa Kuhl Brasil
luisakuhlbrasil@gmail.com
PPG/PUCRS/CNPq

ISSN 2316-6479

Resumo

Este artigo visa abordar as questões que envolvem o retrato fotográfico e a cultura material. Buscando compreender a circulação destes retratos no final do século XIX e início do XX, o artigo propõe a análise desta por meio da relação entre a construção da pose nestas fotografias e a sua circulação material, tomando a fotografia como um objeto que esteve presente nos lares e nas relações sociais neste período.

Palavras - chave: retrato, pose, cultura material

Abstract

This article aims to address the issues surrounding the photographic portrait and material culture. Trying to understand the circulation of these portraits in the late nineteenth and early twentieth centuries, the article proposes to analyze the relation between the construction of the pose in these portraits and the material circulation, using the photograph as an object that was present in homes and in the social relationships of this period.

Keywords: portrait, pose, material culture

O retrato foi o gênero mais comercializado de fotografia no Brasil no início do século XX. Circulando em distintas formas como cartões, álbuns ou avulsos, os retratos alargaram as fronteiras do ver e ser visto. Os seus sofisticados suportes proporcionaram uma grande circulação deste gênero que não estava restrito à região onde era produzido. Os retratos viajavam de trem ou de navio, anunciavam nascimentos, casamentos, a juventude e as realizações profissionais. Foi por meio deles que a comunicação visual pôde se desenvolver, tanto esteticamente quanto comercialmente. E consequentemente podemos constatar novos padrões de visualidade que abrem espaço para o surgimento e o exercício de uma linguagem fotográfica característica do próprio gênero “retrato”.

Neste artigo, buscarei delinear de que forma podemos entender a circulação dos retratos no início do século XX. Para isso, procuro compreender o retrato através de duas vias que se complementam, a primeira seria por meio da representação social do indivíduo que o retrato dispõe, onde a pose se torna um mecanismo de distinção e, representando a fabricação do corpo, designa inúmeras características sociais; a segunda seria buscando incorporá-lo na



categoria de objeto. Ou seja, o retrato que representa personalidades visto a partir de sua circulação material. Nesta via, cabe ao pesquisador olhar além da representação, situando a fotografia na esfera das coisas, na esfera útil da vida moderna.

A vida social no início do século XX estava atrelada a concepção material, ou seja, um indivíduo é o que ele possui. Um indivíduo se torna alguém importante ao passo que tem em sua propriedade bens que irão delinear sua personalidade e como consequência disso, sua posição na sociedade. A integridade virou pose e nada mais cabível que a fotografia, como nova tecnologia moderna, para fazer perpetuar estas faces da personalidade, ou melhor, dos anseios de personalidade de um indivíduo. Porém, não eram todos que poderiam sustentar na realidade a riqueza e o requinte, e para que os menos abastados pudessem perpetuar sua pretensão de riqueza, muitos estúdios dispunham de cavalos, carruagens, figurinos luxuosos e inúmeros artefatos que demonstrariam e aproximariam a riqueza destes indivíduos menos favorecidos economicamente.

Em 1854, André A. Eugène Disderi criou uma modalidade fotográfica a partir de um aparelho que permitia fazer de 6 a 8 clichês em uma mesma placa fotográfica. Estava inventado o instrumento que revolucionaria a prática fotográfica, que levaria aos lugares menos prováveis uma cópia do “grande exemplo de modernidade”, estava inventado o formato *cartão de visita*. Primeiro registro de industrialização da imagem, Disderi foi o homem que soube fazer da fotografia um mercado. Rapidamente se inserindo nos estúdios europeus (pelo início dos anos 1860), o formato cartão de visita chegou às Américas e aqui se perpetuou. Extremamente mais barato que os retratos em formato gabinete (10,8x16,5cm), o cartão de visita (5,7x10,8cm) era o mais comum e o mais requisitado (LIMA; CARVALHO, 2009, p.31). No entanto, não era somente por ser mais barato que o cartão de visita se transformou numa febre em todo Ocidente. Segundo Maria Inez Turazzi, no retrato fotográfico do século XIX, posar representa a fabricação de um corpo em outro corpo, criando uma relação intrínseca entre o tempo de exposição do indivíduo no cenário e o tempo social necessário para a fabricação do papel que este irá representar diante da câmera (TURAZZI, 1995, p. 14).

A pose era tão representativa que no ateliê do fotógrafo do século XIX o indivíduo antes de entrar no estúdio propriamente dito, ou na chamada “sala de pose”, permanecia por alguns minutos em uma sala onde visualizava diversos outros retratos, escolhendo as roupas, acessórios e definindo a pose mais adequada para a sua concepção de dignidade, ou melhor, para a ideia que ele almejaria transmitir de si mesmo no retrato que estava preste a posar.



A princípio, o tempo de exposição para a realização de uma fotografia era muito longo, cerca de 15 minutos. Em pouco tempo, esta realidade mudou, o tempo de exposição em pose passou a ser inferior a um minuto. Porém, para assegurar a qualidade da imagem foram inseridos no cenário fotográfico objetos como colunas, balaustradas e cadeiras onde o indivíduo que posasse poderia se apoiar e ficar imóvel, garantindo assim a nitidez e precisão do retrato. No entanto, este móveis utilizados não estavam ali somente por uma necessidade técnica. Envolvidos em murais que representavam a vida campestre, com tecidos que indicavam riqueza, estes artefatos sugeriam a distinção que o cliente almejava demonstrar. Como herança do retrato pictórico, a utilização destes objetos demarcavam *status*, e aproximavam esteticamente a burguesia, maior consumidora de retratos no início do século XX, da nobreza.

A burguesia que no século XIX buscava fervorosamente meios de se auto representar, tendo em vista a necessidade de personalização desta parcela da sociedade que estava em crescimento, viu no retrato fotográfico uma maneira de distinção. Desde os reinados de Luis XV e Luis XVI, a burguesia se tornou adepta dos retratos em miniatura, pois esta não poderia bancar os mesmos retratos consumidos pela nobreza (FABRIS, 2004, p.28). Neste tipo de retrato o rosto e suas expressões tem papel fundamental. Quando surgiu a fotografia, e mais ainda, quando foi inventado o formato cartão de visita, que era mais barato que o retrato tradicional, a burguesia e também o proletariado viram nele uma forma satisfatória de se representar. Nesta modalidade, não mais somente o rosto ficava em evidência, mas o corpo era determinante para a fabricação do caráter que se queria demonstrar. A postura, o ângulo em relação à câmera e os utensílios (a vestimenta e os objetos) que teatralizavam a cena eram retoricamente dispostos no estúdio a fim de criar uma atmosfera de requinte e também de estereotipização do determinado grupo social que o fotografado desejava se inserir. Annateresa Fabris diz: “A auto-representação que a burguesia realiza no cartão de visita não passa de uma paródia da grande tradição do retrato pictórico, do qual emula partidos compositivos e poses, sem penetrar, contudo, em sua essência” (FABRIS, 2004, p.32). Nesta citação a autora usa o termo paródia justamente para mostrar que no cartão de visita não ocorre uma imitação tal e qual do retrato pictórico, que antes estava restrito à nobreza, e sim uma busca de elementos figurativos que os conectem, que façam uma ligação da burguesia com a nobreza sem que a primeira deixe de criar sua própria maneira de se retratar.

Tendo em vista que a pose nada mais é que uma teatralização, muito importante são os elementos que a circundam, que atestam a sua veracidade.



Realizar um retrato era um ritual, onde primeiramente são escolhidos os elementos que irão compor a cena por meio da visualização de álbuns que continham um vasto repertório de atitudes que o retratado deveria escolher, logo o sujeito escolhia o figurino adequado e se posicionava de maneira a demonstrar a melhor forma de si, num contínuo jogo entre o retratado e o fotógrafo que carrega em sua bagagem o conhecimento técnico e social necessário para a melhor fabricação do retrato. Fabris nos diz:

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada (FABRIS, 2004, p. 36).

Desta forma, a pose nos retratos feitos em ateliê muito em voga ainda no início do século XX, é uma marca que o indivíduo deseja postergar para seus descendentes, lhes mostrando o grau de dignidade e de ajustamento com os códigos sociais tão caros a este período. E mais ainda, foi por meio de objetos tais como pilares e tapetes luxuosos que estes indivíduos que iam ao estúdio poderiam legitimar sua posição, mostrar o que, pelo menos no mundo da imaginação, eles possuíam. O privilégio social estava calcado neste requisito, quanto mais posses o indivíduo tinha, mais bem quisto pela sociedade ele seria. E a fotografia participou ativamente desta artimanha social como um veículo que apresentaria esta “riqueza”.

Tendo em vista esta capacidade de apresentar simbolicamente as qualidades de um sujeito e sua família, com o formato cartão de visita as pessoas puderam alargar os espaços onde as imagens circulavam. Muitos puderam ter acesso à uma imagem de si e de seus entes queridos e com isso transmitir para o maior número de pessoas esta parcela da personalidade. Era comum a troca destes retratos entre amigos e familiares, seja por cartas ou até mesmo quando visitas ocorriam. Além disso, estes retratos passaram a compor a decoração do lar. Enfeitando paredes ou em álbuns que estavam disponíveis em lugares distintos da casa, as fotografias eram tidas como objetos que demonstravam as virtudes familiares.

Pensando a cultura material como um ajustamento da mente no mundo, ou seja, como transpomos os próprios pensamentos e o que dele julgamos para o universo material, do artefato, a tarefa de categorizar a fotografia e mais ainda, os retratos como cultura material, se torna possível graças a sua própria materialidade e a sua capacidade de circulação em distintos meios e suportes.



Em retratos fotográficos podemos vislumbrar a representação de ideias, de anseios, de estereótipos que uma determinada sociedade almeja perpetuar. Desta forma, a partir de sua materialidade, da sua “realidade” enquanto papel cartão, enquanto álbum, podemos abordá-lo pelo viés da cultura material.

Em texto onde aborda a questão das imagens e da “história visual”, Ulpiano Bezerra de Meneses escreve: “As imagens não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações mas, antes de mais nada, constituem coisas materiais, objetos físicos, *artefatos*” (MENESES, 2005, p.50-51). O autor ainda salienta dois problemas que surgem para o pesquisador ao passo que este não mais enxerga a imagem somente como representação ou abstração e sim, como um objeto tridimensional: o primeiro problema seria em relação à biografia das coisas. Ao passo que elas estão inseridas no ambiente social, é necessário traçar sua trajetória, seus espaços e circunstâncias de uso. O segundo e complementar, seria a “participação da imagem na “instituição” das pessoas sociais” (MENESES, 2005, p. 52). Aqui, cabe ao pesquisador reconhecer que os objetos, as coisas não constituem uma linha de mão única, onde os seres humanos as fabricam e elas passam a participar da vida social passivamente. Ao contrário, as coisas tem capacidade de nos inventar. Um vai-e-vem é estabelecido, onde a pessoa que produz o artefato ao mesmo tempo é produzida por ele. Citado por Meneses, J. Reginaldo Gonçalves escreve:

Desse modo, mais do que simplesmente expressar nossas identidades pessoais e coletivas, os objetos, na verdade, nos constituem enquanto pessoas, na medida em que aprendemos a usá-los, eles nos inventam. Em outras palavras sem os objetos não existiríamos; pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas sem eles. (MENESES, 2005, p. 53).

Tomando a fotografia como um objeto, devemos observar suas cicatrizes, seus rasgos, seus rabiscos. Estes são os indícios de sua vida. As fotografias foram vistas e manuseadas ao longo da história, sofreram as intervenções do fotógrafo, daquele que possuiu a foto, de quem a guardou, do museólogo e do pesquisador. Os artefatos relembram a tecnologia pela qual a natureza foi feita cultural (GLASSIE, 1999, p.3), e no seu papel, no seu negativo, a fotografia possui esta marca. A marca da tecnologia existente no momento de sua produção.

Para se pensar o passado a partir de sua materialidade, é necessário estar atento aos mínimos detalhes da fonte pesquisada. Uma frase dedicatória atrás de uma fotografia, um rasgo proposital pode nos indicar certas circunstâncias do passado que o conteúdo da imagem muitas vezes pode vir a falhar.

Evidentemente a transformação em relação aos estudos históricos que antes estavam somente atrelados à fontes escritas já foi concretizada. Hoje os



estudos já incorporam substancialmente outras fontes, dentre elas as fotografias. No entanto, as marcas deixadas pela cultura material e que se relacionam com a sensibilidade do pesquisador e com o trajeto do próprio objeto que é histórico em si e esteve presente no cotidiano de pessoas comuns, ainda são vistas com olhos malévolos na disciplina histórica. As imagens fotográficas, através de sua representação e de sua materialidade, não necessitam de palavras para se tornarem reais, para se tornarem parte integrante da sociedade, significando e transformando as percepções do ser no meio social.

Henry Glassie em texto onde aborda a cultura material diz que o artefato pertence a experiência espacial, já a história pertence à experiência temporal, movendo-se em um sentido, acumulando associações sequencialmente. O artefato, pertencendo à dimensão espacial, desdobra-se em todas as direções de uma só vez, abarcando contradições e abrindo múltiplos caminhos ao significado (GLASSIE, 1999, p.4). Porém como pensar a imagem fotográfica como história e artefato simultaneamente? Tendo em vista que a fotografia não esgota em um momento sua capacidade de significar e que ela continua a existir, graças a sua materialidade, no meio social, pode-se pensar que a fotografia abrange as distintas dimensões: espacial e temporal. Como objeto, ela existe na realidade, podemos vê-la, tocá-la, observar suas características e detectar a tecnologia usada para sua fabricação. Como representação de um passado, ou de uma ideia que se quis transmitir no passado, a fotografia é história pois engendra em si a temporalidade. Em uma foto vislumbramos o recorte do tempo passado, vislumbramos o que se almejava registrar para o futuro, e simultaneamente, detectamos a sua materialidade enquanto artefato presente no espaço. Ainda, uma fotografia por continuar sucessivamente significando ao longo do tempo, não para nunca de “fazer história”.

Enxergando a fotografia como objeto que, a partir de sua popularização e transformação em bem de consumo, circulava por distintos meios sociais, podemos fazer uma breve análise dos usos destas imagens. Logo após sua “invenção”, a fotografia não enxergou fronteiras e se espalhou rapidamente pelo mundo. Passando de mão em mão, foi motivo de coleção e de projeção de ideais de vida. Tê-las e também colecioná-las era possuir uma pequena centelha do mundo, era ter poder sobre ele. Como nos diz Susan Sontag, as coisas e os lugares se transformaram a partir da invenção da fotografia graças ao poder que ela tem de marcar os espaços, melhor ainda, de transformar lugares, em *lugares fotográficos* (SONTAG, 2004). Os olhares se transformaram drasticamente em olhares fotográficos e com isso a própria percepção da realidade passou a ser com base em fotografias.



Referências Bibliográficas

- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- GLASSIE, Henry. *Material Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
- LIMA, Solange Ferraz de. CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tania Regina de. (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Editora Contexto, 2009, p. 29-60.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; C. NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, São Paulo: Edusp, 2005, p. 33-56.

Minicurrículo

Luísa Kuhl Brasil é formada em História pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, atualmente é mestrandona Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Orientanda do Professor Doutor Charles Monteiro, trabalha em sua dissertação com retratos do fotógrafo José Greco, italiano radicado no interior do Rio Grande do Sul, assim como com uma Revista Ilustrada chamada Phenix, produzida na década de 1920 onde este fotógrafo expôs seu trabalho.