

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABRIELLA OLIVEIRA ARAUJO

LE DERNIER PORTRAIT DU EMPEREUR DOM PEDRO II

Uma análise iconográfica e iconológica

JUIZ DE FORA - MG

2017

GABRIELLA OLIVEIRA ARAUJO

LE DERNIER PORTRAIT DU EMPEREUR DOM PEDRO II

Uma análise iconográfica e iconológica

Monografia de final de curso elaborada sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em História.

JUIZ DE FORA

2017

Para Alice, luz da minha vida, Yuri, Maria
Eduarda, Miguel e Enzo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pela vida e pela vida que ele me proporcionou gerar, que se tornou o maior incentivo que eu poderia ter para enfim concluir o início da minha trajetória acadêmica: a minha filha Alice. “Ici”, eu te amo!

Agradeço a minha avó Regina, a minha tia e madrinha Alexandra, aos meus tios Giovana e Sione, minhas tias-avós Heloisa, Leila e Marisa Araujo, minha avó Jael, meu padrinho Marcelo e meus pais Rossana e Luiz, que durante os meus 23 anos contribuíram de alguma forma com a minha criação e educação. Também aos meus irmãos Yuri, Maria Eduarda, Miguel e Enzo (que ainda nem chegou, mas não por isso ia deixar de estar aqui) por alegrarem ainda mais os meus dias.

Aos meus grandes e muito queridos amigos Amanda Leão, Lara Toledo, Lívia Fernandes e Lucas Bersan que tornaram essa caminhada mais leve e prazerosa. Obrigada por me ouvirem em todos os momentos que precisei, por todos os conselhos, por terem aberto as portas de suas casas inúmeras vezes e por serem exatamente quem são e me permitirem ser exatamente quem eu sou. Além dos já citados, agradeço também a todos meus amigos, os que estão perto e o que estão longe, os antigos e os novos.

Ao Luiz Fernando, que chegou já na fase final dessa trajetória, mas não por isso é menos importante. Sem palavras para agradecer o carinho, o apoio e por estar sempre ao meu lado demonstrando que independente de quantos quilômetros nos separe presença não é necessariamente física. Nos dias difíceis você trouxe leveza e demonstrou um companheirismo inigualável. Muito obrigada!

À Rosângela, Vinícius, Elisângela, Joyner, Gaspar e Fabrício, por toda a ajuda recebida com a Alice para que fosse possível a conclusão do meu curso de graduação, fica aqui o meu muito obrigado.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Maraliz de Castro Vieira Christo, por ter aceitado me orientar nesse trabalho, pela atenção e por todo o conhecimento que me transmitiu durante minha trajetória na UFJF, a minha admiração e meus mais sinceros agradecimentos.

À Rosane Carmanini Ferraz, historiadora e responsável pelo Arquivo Fotográfico do MMP por todas as informações e conhecimento que compartilhou comigo, assim como toda a

equipe do MMP que possibilitou o acesso ao seu acervo viabilizando a produção deste trabalho, muito obrigada!

A todos os professores da graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora e da Universidade Federal Fluminense que de alguma forma contribuíram e foram importantes para a minha formação profissional.

À Lúcia Machado e a Prof^a. Dr^a Ellen Cortez Contreiras, coordenadoras do Centro de Memória da Extensão da Universidade Federal Fluminense (CEMEX-UFF), programa onde fui bolsista nos anos de 2014 e 2015. Agradeço todo o conhecimento que adquiri graças a essas duas excelentes profissionais, a oportunidade que tive de produzir e os laços e carinho que transpassaram o lado profissional.

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar de forma iconográfica e iconológica as duas fotografias mortuárias do último Imperador brasileiro Dom Pedro II, feitas pelo fotógrafo francês Nadar na ocasião da sua morte durante exílio em Paris em 1891 e que integram o acervo do Museu Mariano Procópio. Além disso procura-se entender o contexto social e cultural da produção das fotografias do gênero mortuários no século XIX.

Palavras-chave: Fotografia mortuária – Iconografia – Iconologia - Dom Pedro II – Nadar - Museu Mariano Procópio

Abstract: This study aims to analyze the two mortuary photographs of the last Brazilian Emperor, Dom Pedro II, under an iconographically and iconologically perspective. These portraits were taken by the French photographer Nadar in the occasion of Dom Pedro's death during his exile in Paris, in 1891, and belong to the collection of the Mariano Procópio Museum. Furthermore, this work also seeks to understand the social and cultural context of the production of mortuary photographs genre in the nineteenth century.

Key-words: Mortuary photography – Iconography – Iconology – Dom Pedro II – Nadar - Mariano Procópio Museum

Resumen: Este trabajo busca realizar el análisis iconográfico e iconológico de las dos fotografías mortuorias del último emperador brasileño Don Pedro II, hechas por el fotógrafo francés Nadar en la ocasión de su muerte durante su exilio en París en 1891 y que integran el acervo del Museo Mariano Procópio. Además, se busca entender el contexto social y cultura de la producción de fotografías del género mortuorio en el siglo XIX.

Palabras-claves: Fotografía mortuoria – Iconografía – Iconología – Don Pedro II - Nadar – Museo

Lista de Ilustrações

Figura 1: Foto mortuária de D. Pedro II. Nadar. 1891. Paris. Fonte: MMP.....	16
Figura 2: Foto mortuária de D. Pedro II. Nadar. 1891. Paris. Fonte: MMP.....	17
Figura 3: Foto mortuária de Victor Hugo. 1885. Félix Nadar. Acervo: Musée D’Orsay Fonte: Héran, 2002:53.....	19
Figura 4 - Foto mortuária Kaiser Frederico III. 1888. Reichard & Lindner. Fonte: www.alamy.com.....	19
Figura 5 – Foto pintura sobre cartão Dom Pedro II (1891). Nadar. Fonte: MI.....	24
Figura 6: Diário de Pernambuco, 26/05/1854.	26
Figura 7: Fonte: www.historiadigital.org	28
Figura 8: Fonte: www.historiadigital.org	28
Figura 9: Fonte: www.historiadigital.org	30
Figura 10: Fonte: www.historiadigital.org	31
Figura 11: Fonte: www.historiadigital.org	31
Figura 12: Imperador do Brasil. c. de 1875. Joaquim Insley Pacheco. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4457 . Acesso em 19/06/2017.	37
Figura 13: Retrato de D. Pedro II, c. 1885. Marc Ferrez. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2560 . Acesso em: 19/06/2017.....	37
Figura 14: Quinta da Boa Vista: Trilho da estrada de ferro Central do Brasil, c.1878. Joaquim Insley Pacheco. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4090 . Acesso: 19/06/2017.....	38
Figura 15: Correio Paulistano, 07/02/1882	38
Figura 16: Verso Carte de Visite. 1868. Antônio L. Cardoso. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4955 . Acesso em: 22/06/2017.....	38
Figura 17: D. Pedro II. c. de 1889. Walery. Fonte: MMP.....	43

Lista de Tabelas

Tabela 1: Fotografos que receberam títulos do Imperador Dom Pedro II.....	39
---	----

Lista de Abreviaturas

BN – Biblioteca Nacional

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MI – Museu Imperial

MMP – Museu Mariano Procópio

MN – Museu Nacional

SFP – *Société Française de Photographie*

SHEC – *Société des Hautes Etudes Commerciales*

UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora

“A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente”.

BLOCH, Marc. Apologia da História ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 65.

LE DERNIER PORTRAIT DU EMPEREUR DOM PEDRO II
Uma análise iconográfica e iconológica

INTRODUÇÃO.....	12
I. A “MEMÓRIA CRISTALIZADA”	14
1.1 – Análise Iconográfica	16
1.2 – Análise Iconológica	18
1.3 – O fotógrafo	23
II. LE DERNIER PORTRAIT	25
III. DE ORFÃO DA NAÇÃO A IMPERADOR DOM PEDRO II	33
3.1 – Entusiasta da fotografia	35
3.2 – Um imperador no exílio.....	41
3.3 – A morte do imperador.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
FONTES E REFERÊNCIAS	49
ANEXOS.....	53

INTRODUÇÃO

É no contexto da Revolução Industrial, a partir do surgimento e desenvolvimento de vários campos da ciência, que temos o advento da fotografia no século XIX, tendo a mesma sido influenciada quanto influenciando transformações econômicas, sociais e culturais na sociedade oitocentista. O advento da fotografia traz consigo inovações em possibilidades de transmissão de informações e conhecimentos, passando a ser uma ferramenta de suporte a pesquisa em diferentes campos do saber.

Podemos dizer que o estudo das fotografias já se encontra presente no meio acadêmico há um bom tempo e não apenas restrito ao campo das artes visuais, mas se fazendo presente também no campo das ciências humanas. Apesar da História, como ciência, relutar em aceitá-las como uma fonte histórica para reconstrução do passado por conta de possíveis manipulações da realidade por parte do fotógrafo e do fotografado, a fotografia pode nos auxiliar a refletir e entender sobre costumes de épocas passadas, inclusive, já sendo bastante explorada nos estudos antropológicos.

Estudos como os de Boris Kossoy, Annateresa Fabris e Ana Maria Mauad nos mostram que trabalhar com fotografia não é um trabalho simples, pois a fotografia é um documento enigmático, que exige do pesquisador uma sensibilidade para ler as suas entrelinhas, visando absorver os conhecimentos que estão intrínsecos a esta e assim não as usando somente para fins ilustrativos. Kossoy (1989:17) reafirma que “a iconografia fotográfica (...) poderia fornecer um amplo painel de informações visuais para a nossa melhor compreensão do passado em seus múltiplos aspectos”.

O objetivo do presente trabalho é justamente este: analisar de forma iconográfica e iconológica as duas fotografias mortuárias de Dom Pedro II, pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio e feitas na ocasião de sua morte no exílio em Paris de suposta autoria do francês Paul Nadar, filho do conceituado fotógrafo e artista francês Félix Nadar. Além disso, busca-se realizar uma reflexão sobre o porquê da prática de se fotografar os mortos no século XIX.

Para alcançar os objetivos propostos, esse trabalho está dividido em três capítulos, a saber: Capítulo 1 denominado “A ‘Memória Cristalizada’”, onde é feita uma análise da composição iconográfica e iconológica da foto mortuária de D. Pedro II e uma comparação com as fotos mortuárias do francês Victor Hugo (1802-1885) e do alemão Frederico III (1831-1888).

Neste primeiro capítulo ainda é tratado sobre Paul Nadar, fotógrafo francês que seria o responsável pelo registro mortuário de Dom Pedro II e que possuiu grande importância nesse processo, não sendo apenas um mero coadjuvante. Mauad (2012:10) cita que “[o fotógrafo] era quem manejava técnicas e adotava padrões estéticos adequados para transformar em relíquia um simples olhar, fixando no tempo a imagem moldada para ser lembrada”.

Kossoy (1989:15) nos lembra que “a expressão cultural dos povos, exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara”. A fotografia formou um extenso mercado no final do século XIX e popularizou a prática de diversos tipos de gêneros fotográficos que eram oferecidos para consumo do público e entre esses gêneros, a fotografia mortuária.

O segundo capítulo deste trabalho, intitulado de “*Le dernier portrait*” remete justamente a uma discussão acerca do surgimento e produção deste gênero e a visão que a sociedade oitocentista possuía sobre o fenômeno morte. Kossoy (1980) em seu trabalho intitulado de “Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX” relaciona a fotografia com a morte, lembrando Oscar Wilde (*apud* Kossoy 1980:54) que dizia que “não se deveria fotografar senão aos mortos; a fotografia é o exato reflexo da morte”.

Esse capítulo se faz importante, pois para realizarmos um trabalho com mais eficiência e para uma melhor compreensão de que se lê é preciso que o historiador ou o pesquisador esteja envolvido e domine a temática dos documentos, sejam eles fotográficos ou não, que ele analisa. De acordo com Marrou (*apud* Kossoy, 1989:100) “para conhecer o seu objeto, o historiador deve possuir em sua cultura pessoal, na própria estrutura do seu espírito, as afinidades psicológicas que lhe permitirão imaginar, sentir, compreender os sentimentos, as ideias, o comportamento, dos homens do passado com que virá a se deparar nos documentos”.

Já no terceiro e último capítulo é traçado um panorama geral sobre quem foi Dom Pedro II, sua relevância para a História do Brasil, a sua ligação com a fotografia, o título de “Photographo da Caza Imperial”: Dom Pedro foi um dos primeiros nobres a conceder títulos e comendas a fotógrafos, juntamente com a rainha inglesa Victoria; e a sua numerosa coleção fotográfica, que foi obrigado a deixar ao ir forçadamente ao exílio na Europa após a Proclamação da República em 1889 e hoje pode ser encontrada dividida entre instituições públicas brasileiras.

Na sociedade brasileira do século XIX o “fazer retratar-se” era um ato que concedia muito prestígio, sendo assim praticado por muitos homens de classes abastadas. De acordo com Fabris (1991:17) “entre 1839 aos anos 50 o interesse da sociedade pela fotografia se

restringia há um pequeno número da população que estavam dispostos a pagar os altos preços cobrados pelos chamados “artistas fotógrafos”, como [Félix] Nadar, Carjat e Le Grey”. O Imperador soube se utilizar dessa inovadora e fascinante ferramenta para construir sua memória visual, tendo sido fotografado até mesmo depois de morto.

A importância deste capítulo se pauta no fato de que uma imagem não se basta por si só, há que se recuperar as particularidades do momento histórico registrado. Kossoy (1989) corrobora:

Ocorre que essas imagens pouco ou nada informam ou emocionam àqueles que nada sabem do contexto histórico particular em que tais documentos se originaram. Para estes não há como decifrar os conteúdos visuais plenos de incógnitas. Efetivamente, não há como avaliar importância de tais imagens se não existir esforço em conhecer e compreender o momento histórico pontilhado de nuances nebulosas em que aquelas imagens foram geradas. (KOSSOY, 1989:98)

I. A “MEMÓRIA CRISTALIZADA”¹

Para se realizar uma foto é preciso três elementos: um objeto, um fotógrafo e um aparato tecnológico que lhe permita “congelar” aquela cena. A fotografia nada mais é que o resultado de uma ação do homem que se empregou de uma tecnologia para demonstrar um determinado fragmento do real em um momento histórico específico pautado por contextos econômicos, sociais, políticos, religiosos, culturais e etc. (KOSSOY, 1989).

A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos. (KOSSOY, 1989:22)

Toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, documentar o andamento das obras de implantação de uma estrada de ferro, ou os diferentes aspectos de uma cidade, ou qualquer um dos infinitos assuntos que por uma razão ou outra demandaram sua atuação, esses registros – que foram produzidos com uma finalidade documental – representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental, iconográfico. Isso não implica, no entanto, que essas imagens sejam despidas de valores estéticos, no ato da tomada do registro. (KOSSOY, 1989:31)

A fotografia com a ilusão de infinitude criada pela perspectiva desvia a atenção do observador de aspectos ideológicos que a acompanham, ou seja, toda fotografia é uma cena selecionada, e devidamente construída por um ser enunciador envolvido em determinadas relações de produção, segundo um objetivo determinado. A perspectiva central consegue esconder o olho enunciador dando ao observador a impressão de estar diante de um espaço autônomo e independente, que é o espaço da representação da fotografia. (RODRIGUES, 1995:23)

¹ KOSSOY, 2001:152.

Assistimos hoje a utilização da fotografia como uma forma de reconstruir um passado, seja de um determinado momento ou de um indivíduo, pois a mesma cristalizou um momento, uma memória de uma forma que já não existe mais. De acordo com Kossoy (1989) a fotografia é um meio de informação sobre o mundo, porém para analisá-la é preciso entender seu contexto histórico.

As fotos mortuárias de Dom Pedro II a serem estudadas neste trabalho pertencem ao acervo do Museu Mariano Procópio, atualmente administrado pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora/MG. O MMP foi fundado em 1915 e leva o título de primeiro museu do estado de Minas Gerais e um dos primeiros do Brasil. Sua fundação se deu pelo esforço de Alfredo Ferreira Lage² (1865-1944), filho de Mariano Procópio Ferreira Lage³ (1821-1872) fundador da cidade de Juiz de Fora e importante político brasileiro do século XIX, visando disponibilizar itens que havia colecionado durante sua vida e também passando posteriormente a receber doações de outros personagens da elite brasileira, como as doações da sua prima Viscondessa de Cavalcanti (1853-1946)⁴.

A coleção de fotografias do MMP, um dos primeiros museus do Brasil, fundado em 1921, pelo colecionador Alfredo Ferreira Lage, é extremamente representativa do colecionismo de fotografias da segunda metade do século XIX. Conjunto esse composto por cerca de mil e quinhentas imagens, entre 25 álbuns e fotografias avulsas de diferentes técnicas e formatos, que fizeram parte da coleção privada das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, majoritariamente, e que com a doação do MMP à municipalidade, se transformou em uma coleção de caráter público. (FERRAZ, 2016:23)

“O conjunto se difere de outras coleções no que diz respeito a algumas temáticas comuns neste período. São bastante raras as fotografias mortuárias (...)”. (FERRAZ, 2016:191): apenas três fotos mortuárias compõe o Arquivo Fotográfico do MMP. Além das duas fotos do Imperador tem-se também um daguerreótipo estereoscópico de um homem não identificado. (Anexo A.1)

² Colecionista, advogado, fotógrafo e jornalista brasileiro.

³ Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1872) além de ter fundado a cidade de Juiz de Fora foi um deputado provincial em 1861, representou o estado de Minas Gerais na Assembleia Geral do Império nos anos de 1861 a 1864 e 1869 a 1872, fundou a Companhia União em Indústria, a qual foi responsável pela construção da primeira estrada macadamizada do Brasil, que ligava Petrópolis no Rio de Janeiro a Juiz de Fora em Minas Gerais, contando com 144 km pavimentados, fundou a Escola Agrícola União e Indústria e instalou uma usina hidrelétrica em Juiz de Fora.

⁴ Amélia Machado Coelho (1853-1946), também conhecida como Viscondessa de Cavalcanti era sobrinha de Mariano Procópio Ferreira Lage e foi casada com o Conselheiro Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, o Visconde de Cavalcanti, que foi presidente das províncias do Ceará, do Piauí e de Pernambuco, ministro da Agricultura, Justiça, Comércio e Obras Públicas, Negócios Estrangeiros e também senador. A Viscondessa foi a segunda maior contribuidora na formação do acervo do MMP, ficando atrás apenas de seu fundador, Alfredo Ferreira Lage. A variedade de interesses e temática na sua coleção impressionam.

Dadas essas considerações iniciais dedico-me agora ao objetivo deste capítulo: tratar sobre as análises iconográfica e iconológica das fotos mortuárias do Imperador Dom Pedro II, objeto de estudo deste trabalho.

1.1 – Análise Iconográfica

A partir de uma visão etimológica, podemos entender iconografia como uma escrita do ícone (imagem), pois o sufixo “grafia” origina-se do grego “graphéin” (escrever), descrição semelhante à dada por Panofsky (1979) que entende a iconografia como uma descrição e classificação das imagens e Kossoy (1989) que enxerga a função da iconografia como a de “decupar, inventariar e classificar” uma imagem.

Como já citado, o roteiro escolhido para realizar a análise iconográfica é o sugerido por Kossoy (1989). (Anexos B.1, B.2, B.3 e B.4)



Figura 1: Foto Mortuária de D. Pedro II. Nadar. 1891. Paris. Fonte: MMP.



Figura 2: Foto Mortuária de D. Pedro II. Nadar. 1891. Paris. Fonte: MMP.

Como já citado anteriormente, as foto mortuárias de Dom Pedro II pertencem ao acervo do Museu Mariano Procópio. Catalogadas respectivamente sob os números “FIB-06.1” e “FIB-06.2”, não se sabe ao certo como e nem quando essas fotos passaram a integrar o acervo do MMP, pois não há nenhuma documentação que registre a entrada dessa fotografia no museu, se foi por meio de compra ou de doação e nem quando isso aconteceu⁵.

Essas duas fotos mortuárias são originais de época, se encontram em um suporte *passepapier* feito de um material que se assemelha a um papelão e possuem 49,9 cm de largura por 35 cm de altura (Figura 1) e 37,5 cm de largura por 28,5 de altura (Figura 2). Não se sabe o equipamento utilizado por Nadar para realização dessas fotos, porém as mesmas se originam de negativos e é possível determinar que são fotos albuminadas, apresentando uma superfície brilhante. Desta maneira apesar de serem fotos em preto e branco com a ação do tempo ganharam uma tonalidade amarelada. As duas fotografias possuem um estado de conservação regular e estão armazenadas individualmente em armários de ferro, na sala do Acervo Técnico.

⁵ A historiadora Rosane Carmanini Ferraz, responsável pelo Arquivo Fotográfico do MMP, sugere a hipótese de que as duas fotos mortuárias do D. Pedro II que compõe o acervo do museu possam ter vindo ao Brasil por meio da Viscondessa e do Visconde de Cavalcanti. Na ocasião da Proclamação da República os Viscondes se encontravam na Europa e diante da notícia do banimento da Família Real decidiram continuar no continente em solidariedade ao Imperador e sua família, tendo retornado ao Brasil somente algum tempo depois da morte de D. Pedro II. Como a Viscondessa era prima de Alfredo Ferreira Lage e doou muitos itens ao MMP é uma hipótese a se considerar, mas não se pode afirmar nada sobre.

Nas fotos não foi possível encontrar nenhuma anotação ou registro referente àquele momento histórico, somente a assinatura do fotógrafo Nadar. As informações encontradas nas fichas do MMP provêm da utilização de bibliografias de apoio. As fotografias da Família Imperial Brasileira pertencentes ao MMP, cerca de 376 itens, estão reproduzidas, organizadas por temáticas e catalogadas em três volumes divididos em arranjos que visam facilitar o trabalho dos pesquisadores. Cada fotografia possui uma ficha catalográfica que dispõe de dados como o número de catalogação, título, autor, local, data, entre outras informações pertinentes, tendo sido elaborada pela historiadora Rosane, responsável do setor (Anexos C.1 e C.2).

Apesar de não se ocupar da interpretação, os dados obtidos e classificados através de uma análise iconográfica auxiliam de forma imensurável a realização das considerações iconológicas.

1.2 – Análise Iconológica

Etimologicamente falando, a palavra iconologia salienta uma interpretação, pois o sufixo “logia” deriva-se também do grego “logos” (razão), significando então um estudo dos ícones. Desta forma, a análise iconológica se ocupa do que está intrínseco a uma imagem e que pode ser extraído a partir do diálogo interdisciplinar. É nada mais que uma síntese de informações, pois como cita Kossoy (1989:70) “toda fotografia contém múltiplas significações”. Como todo e qualquer documento, monumento e objeto produzido pelo homem, as fotografias possuem sua história. Desta forma a análise iconológica se vê possível a partir do cruzamento de informações implícitas e explícitas a mesma e de um conhecimento prévio sobre a história da fotografia em contextos regionais, nacionais e internacionais, como exemplifica Kossoy (1989).

Uma única imagem contém em si um inventário de informações a cerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. O espaço urbano, os momentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali congelados na escala habitual do original fotográfico: informações multidisciplinares nele gravadas – já resgatadas pela heurística e devidamente situadas pelo estudo técnico-iconográfico – apenas aguardam sua competente interpretação. (KOSSOY, 1989:69)

A análise iconológica da foto mortuária do Imperador selecionada (Figura 1) vai ser feita a partir da comparação com a foto mortuária do francês Victor-Marie Hugo (1802-1885), novelista, poeta, artista, estadista, militante de causas políticas pelos diretos humanos na França, de autoria de Félix Nadar (1820-1910) (Figura 3), e da foto mortuária Frederico III

(1831-1888) (Figura 4), Imperador alemão e Rei da Prússia, de autoria dos fotógrafos alemães Reichard & Lindner. Antes de começar a análise iconológica é preciso dizer que a imagem é um código aberto que está propenso a diversas leituras, ou seja, as interpretações dadas a cada fotografia que é analisada iconologicamente podem variar de acordo com quem as faz, pois, o preparo cultural, a formação do pesquisador que está a analisa-la e outros fatores internos e externos influenciam esse processo.



Figura 3: Foto mortuária de Victor Hugo. 1885. Félix Nadar. Acervo: Musée d'Orsay Fonte: HÉRAN, 2002:53.



Figura 4 - Foto mortuária Kaiser Frederico III. 1888. Reichard & Lindner. Fonte: www.alamy.com

As fotos do Imperador brasileiro foram realizadas a ocasião da morte do Imperador no quarto 391 do Hotel Bedford, em Paris onde o mesmo já se encontrava hospedado desde outubro junto com seu médico particular Mota Maia (ASSUMPCÃO, 2014). Não se sabe ao certo a data da produção da foto, mas é possível inferir que a mesma ocorreu em algum momento entre os dias 05, data da morte em seu atestado de óbito e o dia 08, dia em que seu corpo foi levado para a *Église de la Madeleine*.

Reparamos na foto de Dom Pedro II, que acabara de completar 66 anos, uma aparência de um ancião de mais de 80 anos, barbas e cabelos brancos, aspecto da pele enrugada, um semblante cansado, que fazem alusão a uma pessoa que passou por muitas perdas, traumas e percalços durante sua vida, principalmente nos dois últimos anos que viveu no exílio longe de sua terra, a qual tanto amava. Era de conhecimento geral que o Imperador se encontrava extremamente infeliz desde que precisou abandonar o Brasil. A barba de Dom Pedro, sempre muito comentada, nesta foto parecia ainda mais artificial, Schwarcz (1998) cita que ao arrumarem o morto foi colocado cola em sua barba para que a mesma ficasse mais lisa e dura sobre o peito, o que desencadeou esse aspecto.

Analisando a foto do francês Victor Hugo, realizada por Félix Nadar⁶ em 1885 podemos perceber uma proximidade e semelhança com a foto do Imperador brasileiro. O ângulo escolhido pelo fotógrafo foi o mesmo, retratando o perfil dos dois mortos. Além disso, os corpos se encontram posicionados de forma muito similar. Já o ângulo escolhido por Reichard & Lindner destoa um pouco do escolhido pelos Nadar, porém ainda assim este fotógrafo buscava um enfoque no rosto do morto.

Embaixo da cabeça e peitoral de Victor Hugo podemos observar a existência de travesseiros que permitem que se eleve essa parte do seu corpo, de forma a dar destaque para o seu rosto. Soares (2007) cita que:

Na França, Nadar, ao fotografar Vitor Hugo em seu leito de morte, realizou um desenho rico de indicações. A cama deveria estar próxima da janela, cuja parte inferior seria ocultada por uma cortina. Um assistente se colocaria na cabeceira do defunto segurando um espelho, o qual serviria para direcionar um feixe de luz sobre o rosto de Vitor Hugo. Em muitas fotografias feitas por Nadar, evidencia-se a presença de panos e cortinas atrás dos defuntos, com o intuito de destacar apenas o morto. (SOARES, 2007:74)

O mesmo foi feito com o *Kaiser* alemão, porém notamos que somente sua cabeça se encontra elevada. Da mesma forma, o Imperador brasileiro possui embaixo de sua cabeça

⁶ Félix Nadar costumava realizar diversos serviços de fotografia mortuária tendo retratado alguns mortos ilustres.

almofadas para elevar parte de seu tronco e rosto, e podemos observar embaixo delas a existência de um livro, posto pelo fotógrafo Nadar, que buscava um melhor ângulo (SCHWARCZ, 1998), mas que suscitaram algumas interpretações no que tange o porquê de ter sido um livro o objeto escolhido. Acredita-se que isso se deve ao fato dos livros terem feito parte de toda a vida do Imperador, que sempre foi um homem dedicado à leitura e a ciência, que participava ativamente das reuniões do IHGB e da Academia Francesa de Ciências.

Em relação à vestimenta percebemos que Victor Hugo foi retratado utilizando uma vestimenta branca, simples, sem nenhum tipo de adorno ou acessório aparente, assim como Frederico que também está vestido com uma roupa branca, porém tem em suas mãos uma espécie de arranjo feito com folhas secas e utiliza algo que remete a um colar, talvez de alguma ordem. Já o Imperador brasileiro encontra-se vestido com a farda de Marechal do Império Brasileiro com a qual já havia sido retratado em outras ocasiões, como a pintura de Delfim da Câmara⁷ em 1875. Ornando o Imperador podemos observar o colar da Ordem da Rosa Cruz em seu pescoço, em sua mão podemos observar que o mesmo segura um crucifixo, que de acordo com Schwarcz (1998) havia sido dado ao imperador pelo Papa Leão XIII e ainda ornando o Imperador tem-se a Ordem do Cruzeiro do Sul. Como veremos adiante, Dom Pedro II foi um monarca que possuía muito prestígio e o que pôde ser observado também no momento de sua morte.

A outra fotografia mortuária de Dom Pedro II (Figura 2), em um plano mais amplo e ângulo diferenciado, retrata a câmara ardente onde foi feito o velório do Imperador e também teria sido obra de Paul Nadar. Nela observamos velas por todo o quarto, coroas de flores enviadas por aqueles que estimavam o Imperador e podemos observar uma bandeira imperial do Brasil cobrindo as pernas de D. Pedro II.

Na morte o imperador deposto perde lugar para um rei mistificado que nesse momento parece recuperar o espaço de uma monarquia imaginária em que a figura física não tem quase nenhuma relevância. Nesse caso, ‘o rei morto é cada vez mais rei’. O rei exilado é enterrado como imperador brasileiro, adornado com os símbolos de sua terra. O antigo abandono se converte em mais um grande ritual, como se d. Pedro fizesse jus ao ditado: ‘Rei que é rei, jamais perde a realeza’. (SCHWARCZ, 1998:489-491)

Ainda de acordo com Schwarcz (1998), o genro de Dom Pedro, Conde D’Eu encontrou um pacote lacrado com terra trazida do Brasil e que continha um pedido a próprio

⁷ Delfim Joaquim Maria Martins da Câmara (1834 – c. 1916) foi um pintor brasileiro de bastante prestígio no século XIX e que retratou o Imperador Dom Pedro II em diversas ocasiões.

punho do monarca que dizia: “É terra de meu país; desejo que seja posta no meu caixão, se eu morrer fora de minha pátria”, e que possivelmente também poderia estar compondo esta foto. Schwarcz (1998) cita que esta era uma tradição oriental de levar um punhado de terra de sua pátria em situações de exílio.

A fotografia não possui um código padrão, um estilo pré-determinado a ser seguido, o estilo na verdade é definido pelo modo particular de cada fotógrafo, que pode ser influenciado pela sua ideologia e seus valores. Esse dado explica o fato de as fotos de Victor Hugo e do Imperador Dom Pedro II estarem estilisticamente mais próximas, já que foram feitas por pai e filho, do que a do *Kaiser* Frederico III realizado por outro fotógrafo. Kossoy (1989:32) cita que “muitas vezes o valor da informação – congelado a partir da cena fragmentariamente retratada – e os valores estéticos –interferência criativa do fotógrafo – encontram-se mesclados num todo indivisível (...)”.

A sociedade oitocentista pode ser considerada a “civilização da imagem”. De acordo com Rodrigues (1995) o registro fotográfico esteve presente em expedições, acontecimentos militares, modernizações urbanas e até mesmo os hábitos urbanos, sendo até mesmo a morte fotografada. Kossoy (1989) cita que:

O conhecimento visual do mundo através de imagens se torna moda: a introdução do *carte-de-visite* e da fotografia estereoscópica impulsiona esse modismo dando ênfase à ideia de um mundo substituto, simulação analógica do real, composto de imagens que podiam ser colecionadas. (KOSSOY, 1989:87)

E essas representações eram vistas pela sociedade como um espelho do real, raramente sendo postas em dúvidas. Kossoy (1989:70) cita que desde seu advento a fotografia possuía um grande grau de credibilidade, “qualquer que tenha sido a razão que levou o fotógrafo a registrar o assunto, não haverá dúvidas de que o mesmo de fato existiu”, ideia também compartilhada por Sontag (1981:6) que diz que “a fotografia pode constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento ocorreu”.

Porém, não podemos deixar de levar em conta as intervenções e manipulações nas produções fotográficas, como houve na foto de Dom Pedro II, por parte do fotógrafo e daqueles que se encontravam no momento da morte, assim como também nas fotos das outras duas personalidades aqui apresentadas. Sabemos que ambos não foram fotografados exatamente da forma com que morreram, houveram trocas de vestuários, acréscimo de adornos, entre outras mudanças no ambiente para garantir um registro mais impactante, afinal este era o último que poderia ser feito.

1.3 – O fotógrafo

Acredita-se que o Imperador Dom Pedro II tenha sido eternizado em seu leito de morte pelo francês, Paul Tournachon (1856-1939), conhecido como Paul Nadar, filho do notório fotógrafo e membro da “Société Française de Photographie”⁸ Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), conhecido pelo pseudônimo “Nadar”. O fato dessas duas personalidades se utilizarem do mesmo pseudônimo para creditar autoria aos seus trabalhos gera possíveis complicações quanto a ter certeza sobre a autoria dos retratos, o que impossibilita afirmar com certeza a autoria das fotos aqui analisados.

Paul foi aprendiz de seu pai, considerado um dos melhores fotógrafos do mundo, tendo desta maneira absorvido muito dos modos e técnicas empregados pelo mesmo. Em 1874, auxiliado por sua mãe, assumiu a função gerente do estúdio fotográfico do pai, que havia decidido dar uma pausa nos trabalhos como fotógrafo. O estúdio, o terceiro de seu pai, estava localizado no número 51 da *Rue d’Anjou*, em Paris. Ao ficar responsável pelo estúdio, Paul guiou o mesmo em novas direções, principalmente a partir de 1886 quando passa a comandar sozinho o estúdio.

A partir das novas descobertas da ciência e de técnicas mais modernas, Paul surge com mudanças nas suas produções: passa a trabalhar com a gelatina ao invés de colódio, como era costume de seu pai, e também descarta o uso de “papéis salgados” (*salted paper*) e técnicas a base de albumina para doar brilho às imagens.

Apesar da fotografia cada vez mais predominar como meio mais moderno e atrativo para documentação dos fatos no período esta exigia do fotógrafo muita habilidade e conhecimento técnico, devido à necessidade de transportar pesados equipamentos e de ter que processar pessoalmente seu material. (RODRIGUES, 1995:19)

Seus trabalhos foram apresentados a SFP, a SHEC, ambas francesas, e também a outras associações proeminentes no campo da fotografia. Seu trabalho era considerado de altíssima qualidade e assim como seu pai, Paul possuía uma clientela bastante extensa e de grande prestígio, o que só aumentou após a transferência do estúdio para a *Rue d’Anjou*, localizada em uma área abastada de Paris.

⁸ A SFP foi fundada em 15 de novembro de 1854 por personalidades proeminentes do campo das artes, ciências, do governo, da sociedade em geral e se auto define como “*an artistic and scientific association of men studying photography*”.

O estúdio de Nadar localizava-se a cerca de 240 metros do Hotel Bedford, situado ao número 17 da *Rue de l'Arcade*, onde o Imperador estava hospedado e veio a falecer em dezembro de 1891. Acredita-se que pelo fato de Dom Pedro II estar sempre rodeado pela elite intelectual parisiense durante sua estadia no exílio, que era o público alvo de Nadar, e a proximidade dos locais citados, este seja o motivo pelo qual Nadar foi o responsável pelo registro fotográfico mortuário do celebre Imperador brasileiro. Cabe ressaltar que Nadar já havia retratado Dom Pedro II anteriormente, em uma foto pintura, neste mesmo ano (Figura 5).

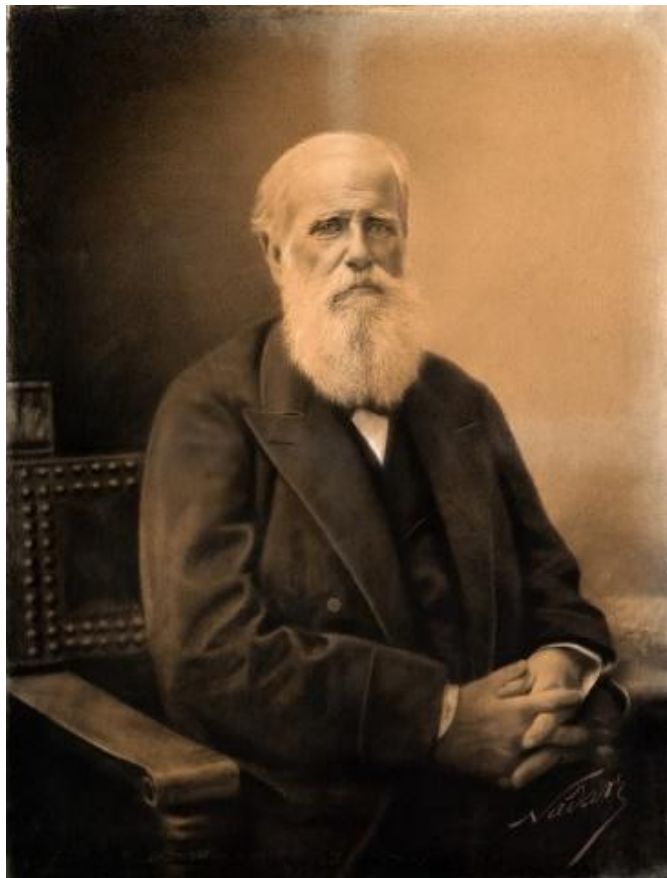


Figura 5 – Foto pintura sobre cartão Dom Pedro II (1891). Nadar. Fonte: MI

Em 1895, seu pai, Félix Nadar, que já havia se afastado do trabalho havia algum tempo, finalmente transfere legalmente o estúdio para Paul, que o deixa de herança para sua filha Marthe ao morrer em 1939. Após o falecimento de Paul o estúdio não sobrevive e Anne Nadar, segunda esposa de Paul, vende as coleções do fotógrafo, arquivos e documentos referentes ao estúdio para o governo francês.

II. LE DERNIER PORTRAIT⁹

Há muitos estudos e informações acerca do surgimento das representações dos mortos, alguns remetem as origens dessa produção à Antiguidade e a Idade Média, como podemos perceber em Soares (2007). Porém, neste trabalho irei me ater somente as questões referentes à cerca do surgimento e produção da fotografia mortuária, gênero fotográfico surgido na França em meados do século XIX, buscando delimitar os aspectos culturais e sociais que resultaram na demanda pela produção dessas imagens representativas dos mortos.

Esta tradição de produzir retratos mortuários perdurou, mas assumindo outras formas. Se a moldagem, e até mesmo a pintura, eram pouco práticas, a fotografia democratizou o último retrato devido a suas inúmeras conveniências, fazendo com que as imagens produzidas para representar os mortos deixassem de ser uma prática e uma necessidade apenas dos grandes e poderosos. (SOARES, 2007:38)

Para isso, primeiramente, é preciso tratar brevemente sobre o advento da fotografia e da sua importância para a sociedade. A fotografia surge no século XIX, mais precisamente em 1839, na França, resultado da obstinação de alguns indivíduos em eternizar determinados momentos do cotidiano, em um período de notável desenvolvimento tecnológico na Europa e nos Estados Unidos. Esses avanços tecnológicos somados as novas fontes de energia e as grandes indústrias foram o que permitiram as pesquisas e os trabalhos do francês Louis Jacques Mandé Daguerre e do inglês William Henry Fox Talbot, pioneiros no campo da fotografia. Daguerre foi responsável pela descoberta de um dispositivo capaz de fixar imagens obtidas no interior de uma câmara escura em uma folha de prata sensibilizadora, sobre uma placa de cobre, que ficou conhecido como daguerreotipo. Paralelamente na Inglaterra, Talbot desenvolveu seu processo de fixar imagens em materiais distintos, que ficou conhecido como calótipo (MAYA, 2008).

De acordo com Maya:

A fotografia inaugurou o processo da produção de imagens fotoquímicas, rompendo com as tradições pictóricas do desenho, da pintura e da gravura, também chamadas pré-fotográficas, pela maneira de olhar, de entender a obra de arte e o mundo. Determinou, assim, um novo código visual, a partir do momento em que passou a ser vista como objeto antropológicamente novo. (MAYA, 2008:105)

A sociedade da época seduziu-se com essa grande invenção, tendo a fotografia passado a ser utilizada em larga escala nas cidades como forma de registro dos grandes acontecimentos como batismos, casamentos, festas familiares, religiosas e tendo os álbuns de

⁹ Em livre tradução para o português a expressão francesa “le dernier portrait” significa “o último retrato” e pode ser utilizada como sinônimo para as expressões fotografia mortuária, fotografia post-mortem e fotografia pós-morte.

família se tornado a grande sensação daquela sociedade de classe média e alta, o que consequentemente levou ao aperfeiçoamento dos equipamentos e materiais utilizados para a realização da mesma. Como explicita Kossoy (1989:15) “a enorme aceitação que a fotografia teve, notadamente a partir da década de 1860, propiciou o surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais”.

O baixo custo de produção, se comparado às pinturas, fez com que os preços das fotografias fossem acessíveis para as populações dos grandes centros urbanos, gerando uma expressiva demanda para a realização destas e tornando o mercado favorável ao surgimento de novos fotógrafos. A fotografia possuía a função de eternizar os momentos vividos por aquela sociedade, então esses fotógrafos anunciavam seus serviços nos jornais, uma das ferramentas mais comuns de divulgação e socialização de informações no século XIX (Figura 6).



Figura 6: Diário de Pernambuco, 26/05/1854.

Além do baixo custo das fotografias em relação às pinturas, que possibilitou que não somente pessoas ligadas às nobrezas e as familiares reais pudessem ser retratadas, outro fator favorável à disseminação da mesma foi que a imagem produzida era mais fidedigna do que as pinturas até então feitas, sendo inclusive considerada por Dubois (*apud* SOARES, 2007) como um “espelho do real”¹⁰ e gerando um fascínio ainda maior por parte da sociedade do século XIX.

¹⁰ Do ponto de vista da semiótica, o pensamento de Dubois sobre a fotografia como um “espelho do real” se pauta no seu poder de mimese, ou seja, no seu poder de ser uma cópia da natureza. Teria a fotografia uma função de documentadora da realidade ao contrário da arte (pintura) que teria uma função de criadora de uma realidade.

Com a morte tem-se a ameaça do esquecimento após o desaparecimento do corpo. As famílias, e a sociedade de um modo geral, visando uma forma de preservar a memória daquele ente querido buscaram maneiras para perpetuar a memória deste indivíduo e encontraram na produção de efígies, máscaras de gesso (também conhecidas como máscaras mortuárias), pinturas e, a partir de meados do século XIX nas fotografias, uma maneira de representar de forma simbólica a presença daquele que já havia partido.

Alguns artefatos relacionados ao ente querido desaparecido também se tornam peças de valor afetivo e passam a ser reverenciadas, constituindo-se em objetos de culto e de devoção, dentre os quais as imagens do morto ocupam lugar de destaque, sendo importante lembrar que os retratos nascem do tradicional culto aos antepassados, ou seja, aos mortos. (SOARES, 2007:19)

De acordo com Marcondes (2010) podemos considerar que o surgimento da fotografia pós-morte se deu logo após o anúncio da invenção do daguerreotipo na Academia de Ciências de Paris, em 1839, tendo como função condizer à atitude do homem cristão diante da morte. Ao contrário do que vivemos hoje no século XXI, a morte não era considerada um tabu na sociedade do século XIX. Os indivíduos conviviam de forma muito natural com essa questão, desta maneira fazer fotos de familiares mortos não gerava um estranhamento, pois a mentalidade da sociedade oitocentista sobre a morte era diferenciada.

Essa produção fotográfica pós-morte era na maioria das vezes realizada na casa do requerente, não no estúdio do fotógrafo e geralmente era preciso esperar certo tempo após a morte, pois era preciso que o morto perdesse a expressão de sofrimento causada pelas contorções faciais (BURGUESS *apud* MARCONDES, 2010). Os moldes para realização dessas fotografias mortuárias seguiam até então os mesmos das pinturas. O indivíduo a ser fotografado era vestido com uma roupa escolhida especialmente para aquela ocasião, pois de acordo com Reis (*apud* MARCONDES, 2010) a roupa mortuária protegia os mortos e promovia a integração ditosa no mundo deles.

O fotógrafo em sinal de respeito pelo morto e sua família encobria sua câmera com um tecido negro e definia o enquadramento de seu daguerreotipo (ou ambrótipo) a lateral ou em 3/4, a meio corpo, deixando à vista somente o ombro e a cabeça da pessoa a ser fotografada, que estava deitada (MARCONDES, 2010). Já Soares (2007) cita que para a realização da fotografia havia duas possibilidades de enquadramento: a primeira registrava de forma próxima, a pessoa apenas da cintura para cima, já a segunda era mais distanciada, capturando todo o corpo do falecido e geralmente a partir de uma visão lateral.

Aos poucos as técnicas de fotografia mortuária foram se aperfeiçoando e a composição da foto foi adquirindo outras formas: algumas vezes o morto era amarrado ao sofá, a uma

poltrona ou algum móvel, por vezes eram fotografados com olhos abertos dando a impressão que estavam ainda vivos. Para realizar esse tipo de trabalho, que por vezes era difícil, devido justamente ao fato da pessoa estar morta e não realizar alguns movimentos que facilitariam o serviço, os fotógrafos se apoiavam em orientações prescritas em manuais de fotografia da época (MARCONDES, 2010:161-162).



Figura 7: Fonte: www.historiadigital.org



Figura 8: www.historiadigital.org

Fabris (1991) cita que o ofício de fotógrafo era guiado por manuais como o de Snelling¹¹, que ensinavam de forma didática como proceder a fim de conseguir uma foto perfeita, dicas de cenários e como aproveitar as luzes; era um verdadeiro “*how-to-make-it*”. No caso da fotografia mortuária, o fato do protagonista da foto ser uma pessoa morta e das fotos geralmente serem feitas na casa do falecido dificultava em certa medida o trabalho do fotógrafo, que precisava improvisar algumas técnicas e se adequar a possíveis limitações do ambiente a fim de garantir um trabalho bem feito. Em alguns casos, o corpo era transportado cuidadosamente de um cômodo para outro a fim de encontrar um local com uma iluminação melhor, devido às limitações das técnicas fotográficas da época. Ali então seria montado todo o cenário que ambientaria aquela foto mortuária. Objetos intrínsecos ao rito passavam a ser colocados ao lado do morto e buscava-se eliminar outros objetos que não eram pertinentes

¹¹ SNELLING, Henry H. *The History and Practice of the Art of Photography*. 1849.

àquele rito ou momento. Lençóis brancos e até mesmo espelhos também eram usados na busca de uma iluminação equilibrada (SOARES, 2007).

No século XIX a perspectiva de vida da população europeia era consideravelmente menor que a atual, pois fomes, doenças e pestes, desastres naturais e guerras assolavam aquela sociedade fazendo com que os cidadãos deste século vivessem consideravelmente por menos tempo. As taxas de mortalidade infantil também eram altíssimas estando relacionados às diversas doenças, que devido a inexistência de vacinas, acometiam bebês, crianças, adolescentes em larga escala e com a carência de uma maior especialização dos médicos, medicamentos necessários para tratar essas enfermidades e ambientes insalubres, dificilmente era possível um tratamento adequado e recuperação, estando essa população infantil quase sempre fadada à morte.

Devido a mortes precoces e por vezes muito rápidas, muitas crianças e adultos morriam sem terem sido fotografadas ao menos uma vez, o que levava então a família daquele morto solicitar este tipo de serviço a fim de resguardar a memória daquele ente que partira. O fotógrafo então se deslocava até o local da morte, geralmente a casa do morto e colocava em prática as técnicas anteriormente citadas.

Para algumas famílias de crianças falecidas precocemente, essas fotografias mortuárias passavam a ser o único registro da existência da mesma, pois de acordo com Riedl (*apud* SOARES, 2007) no século XIX os registros de nascimento e óbito eram muito burocráticos e possuíam altos custos, o que levavam a algumas famílias a não registrarem seus filhos, principalmente nas zonas rurais. E até mesmo para aquelas que possuíam os registros de seus filhos, a fotografia funcionava como uma forma de recordação, pois congelava e eternizava aquele momento; por vezes dada a precocidade da morte, o último retrato era também o primeiro.

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é, pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 1989:101)

A fotografia mortuária permitia além do contato visual, um sentimento de perpetuação da presença daquele indivíduo que partira. Mas também se pode dizer que ela auxiliava na conscientizaçãoda pessoa que a estava manipulando, que o ente ali retratado já não estava mais presente e nem iria retornar, facilitando ainda mais a aceitação da passagem e criando

uma espécie de lembrança atualizada. Essa naturalidade acerca da realização e manipulação dessas fotografias se deve a mentalidade que a sociedade oitocentista possuía sobre a morte.

A foto mortuária por muitas vezes manifestava a classe social daquela pessoa e de sua família de acordo com a ornamentação do cenário. A fartura de ornamentações e flores no cenário da foto indicava uma condição econômica elevada daquela família. Algumas crianças eram fotografadas deitadas em mesas, em caixões e demonstravam claramente a sua condição de morta (Figura 9), algumas outras eram fotografadas na cama ou no colo de suas mães em uma posição que dava a impressão que aquela criança estava somente dormindo (Figura 10) e ainda em alguns casos eram colocadas de forma com que não se transparecesse a condição de morto, “de olhos abertos”¹² posando até mesmo com outros familiares como se fosse uma típica foto de família (Figura 11).



Figura 9: Fonte: www.historiadigital.org

¹² Pupilas eram pintadas sob as pálpebras para que parecesse que aquele indivíduo estava vivo na fotografia.



Figura 10: Fonte: www.historiadigital.org



Figura 11: Fonte: www.historiadigital.org

Através das fotografias mortuárias também podemos analisar as diferentes variações entre os ritos fúnebres. Os costumes religiosos, diferenciações de acordo com o sexo do morto, da idade e principalmente da classe social produziam mudanças significativas de um rito para outro, sendo então essas fotografias uma peça importante para os historiadores que trabalham com representações sociais acerca da morte por permitirem comparações.

Esse tipo de gênero fotográfico caiu em desuso já no início do século XX e existem algumas teorias a respeito desse acontecimento: a primeira teoria é que com a mudança na mentalidade da sociedade a respeito da morte esse tipo de fotografia passou a ser vista como

algo macabro e bizarro, gerando certa repulsa, tendo então as famílias abolido esse costume, pois na sociedade atual há uma necessidade de suprimir radicalmente tudo o que lembra a morte (ARIÈS, 2003). A segunda teoria se pauta no fato de que nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente na década de 1930, por motivos de higiene, o lugar da morte foi transferido da casa para o hospital, inviabilizando o ato de fotografar o morto.

Esse tipo de representação, muito comum na América e Europa do final do século XIX, mas que também esteve presente na nossa sociedade brasileira, hoje em dia pode ser encontrado em arquivos públicos e históricos, museus e até mesmo em nos álbuns de família mais antigos. A presença desses “últimos retratos” nos álbuns de família causa certo estranhamento nas gerações do presente, gerando um misto de repulsa e encantamento. Isso se deve ao fato de que essa representação de pessoas mortas em suas camas ou em caixões é algo chocante para uma sociedade, como a do século XXI, onde a morte é silenciada e esvaziada (ARIÈS, 2003).

Hoje quando nos deparamos com esse tipo de fotografia, para muitos, um sentimento de repulsa toma conta de nós e negamos um olhar mais demorado que possibilite uma análise desse objeto, pois o igualamos a uma imagem de terror e não ao significado que teve no momento de sua produção, onde sua principal função era a de preservação da memória do falecido e que demonstrava todo o amor e o afeto da família por aquele que havia partido. É possível afirmar que a realização dessas fotografias no século XIX era conveniente para as famílias, pois os ajudavam a enfrentar o luto, pois a mesma trazia o conforto da existência daquele ser em algum momento anterior. De acordo com Soares (2007) essas fotos também podem ser consideradas uma espécie de “artefato imortal” após o desaparecimento do corpo, pois era a perpetuação materializada de uma vida que era finita.

Além disso, as fotografias mortuárias são a prova de que os nossos antepassados se preocupavam com os mortos. O que não quer dizer que a sociedade do século XXI não se preocupa em manter viva a lembrança de uma determinada pessoa após sua passagem, a diferença está apenas no modo com que o fato da morte é encarado. No século XIX ao contrário do que temos hoje, havia uma aceitação da morte; as pessoas sabiam que iam morrer e aceitavam esse fato, sabiam que era o destino, não havia uma recusa; sendo a mesma vivida na forma do luto, do uso de vestes pretas, da reclusão, da liberdade para expressar suas emoções e da realização deste tipo de fotografia, já no século XXI ela é condenada e silenciada. De acordo com Ariès (2003:84) “a morte tão presente no passado, de tão familiar vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição”.

A morte na sociedade do século XIX era algo corriqueiro, discutida e vivida abertamente, inclusive por crianças que transitavam livremente nos quartos dos doentes e nos funerais que aconteciam nas salas de suas casas, já os temas ligados ao sexo eram considerados tabus, sendo justamente o contrário do que acontece atualmente, onde falamos abertamente sobre sexo com nossos familiares e amigos, mas há uma rejeição em falar sobre a morte. Desta forma é possível entender o porquê não havia um estranhamento acerca das fotografias mortuárias como há nos dias atuais. A concepção de morte que permaneceu praticamente inalterada por muitos séculos, se transformou de forma abrupta na passagem do século XIX para o XX, fazendo com que esses e outros ritos fúnebres caíssem em desuso.

De acordo com Macieira (*apud* SOARES, 2007) é possível que o olhar direcionado a essas fotografias na atualidade não seja o de um fim terrível e dor, mas como um resgate da vida, deixando de lado a cultura de negação da morte que temos enraizada na nossa sociedade atualmente.

III. DE ORFÃO DA NAÇÃO A IMPERADOR DOM PEDRO II

Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga, nasceu no dia 02 de dezembro de 1825 no Rio de Janeiro, filho mais novo do imperador Dom Pedro I do Brasil (1798 – 1834) e da imperatriz dona Maria Leopoldina de Áustria (1797 – 1826) e foi oficialmente reconhecido como herdeiro do trono brasileiro, recebendo o título de Príncipe Imperial.

De acordo com José Murilo de Carvalho (2003) a palavra que mais define Pedro II é *orfandade*: Pedro perdeu a mãe quando tinha apenas 1 ano e 9 dias, não conheceu seu avô D. João VI, que morreu em Lisboa em 1826 e nem sua avó D. Carlota Joaquina, morta em 1830. Seu pai, D. Pedro I e sua madrasta D. Amélia de Leuchtenberg partiram do Brasil em 1831 logo após a abdicação do trono em favor de Pedro, que na época possuía apenas 5 anos idade. Ficou conhecido como o órfão da nação, passando a ser acompanhado por D. Mariana Carlota, futura condessa de Belmonte, que veio a ser sua mãe de criação e esteve junto com ele, e ao lado de seu tutor José Bonifácio, até que Pedro completasse a maioridade. O futuro Imperador recebeu de seus tutores uma educação rígida, distinta da de seu pai.

Seu pai, Pedro I, abdicou do poder em sete de abril de 1831 por não suportar mais as pressões políticas que vinha sofrendo junto com as perdas de prestígio e apoio político, porém como Pedro II ainda era menor de idade, não pôde assumir o poder, tendo então sido formada

uma regência para governar o país. O Brasil foi governado por meio de regência de 1831, ano da abdicação, até 1840, ano que Pedro completaria 15 anos e teve a sua maioridade decretada através de uma manobra política que ficou conhecida como “golpe da maioridade”, que visava colocar o jovem no poder a fim de cessar com as disputas políticas que estavam surgindo.

D. Pedro II governou o Brasil por quase meio século, foram 49 anos, 3 meses e 22 dias, após assumir o poder com menos de quinze anos de idade em um cenário de grandes conturbações, com o Rio Grande do Sul sendo uma república independente, o Maranhão combatendo a Balaiada, a Inglaterra fazendo represálias ao Brasil por conta do tráfico negreiro e próximo ao fim da terrível e sangrenta Cabanagem no Pará. Foi o último monarca do continente americano e ficou no poder até seus 65 anos, quando foi deposto e exilado junto com a Família Imperial, tendo ele, como nenhum outro chefe de Estado marcado tanto a história do Brasil, pois foi capaz de consolidar a unidade do país, abolido o tráfico de escravos e a escravidão, permitido a liberdade de imprensa e estabelecido bases para um sistema representativo através de eleições (CARVALHO, 2003).

O Imperador viveu toda a sua vida em conflito entre suas duas identidades: a de D. Pedro II, servidor público exemplar, e a de Pedro d'Alcântara, um ser humano tomado por contradições, cidadão comum que detestava a sumptuosidade do poder. “Este tinha paixão pelos livros, leituras, conversas com sábios, considerava o ofício de Imperador um destino ingrato, uma pesada cruz, e os rituais do poder uma grande maçada” (CARVALHO, 2003:82).

Entre 1840 e 1891, com algumas pausas entre esses anos, D. Pedro escreveu 5.500 páginas no seu diário, dividido em 43 cadernos. Em seu diário dedicava-se a escrever suas atividades diárias, conversas, visitas, leituras, etc. Em 31 de dezembro de 1861 registrou: “Nasci para consagrar-me às letras e às ciências, e, a ocupar posição política, preferiria a de presidente da República ou ministro à de Imperador. Se ao menos meu pai imperasse ainda eu estaria a 11 anos com assento no Senado e teria viajado pelo mundo”. Já os que registravam sua estadia no exílio traziam informações frívolas, como suas idas ao banheiro e refeições que fazia. Raramente se tinha uma informação relevante ou um algum comentário interessante. Em seu diário o imperador também fazia anotações sobre as mortes de amigos, essas sem muitos comentários ou lamentações.

Dom Pedro II foi um monarca que admirava a República, apreciador da causa abolicionista e um homem letrado. Foi amigo de Ernest Renan¹³, do grandioso escritor Victor Hugo, conheceu Graham Bell¹⁴, Richard Wagner¹⁵ entre muitos outros intelectuais que o admiravam pelo seu generoso mecenato. Erudito, o imperador dominava várias línguas, entre elas grego, hebraico, latim, sânscrito e demonstrava interesse por assuntos como ciência, tecnologia e história antiga.

O interesse científico e acadêmico do Imperador não era, entretanto, fruto de vaidade intelectual em busca de bustos ou qualquer forma de reconhecimento público. Órfão adotado pela nação brasileira, o Imperador sonhava em dividir tudo aquilo com seus súditos. (ASSUMPCÃO, 2014:142)

3.1 – Entusiasta da fotografia

Cabe ressaltar que Dom Pedro II não foi apenas um entusiasta da fotografia, mas das ciências, letras e artes em geral, visando um desenvolvimento cultural no Império e a construção de uma identidade nacional. Distribuiu bolsas¹⁶, pensões e auxílios para profissionais a fim de propiciar avanços em diversas vertentes do conhecimento, além de doações a diversas instituições educacionais, científicos e culturais.

Destinado à existência política, o soberano consolidou sua Coroa e forjou sua imagem com base no culto ao intelecto. De fato, a relação estabelecida entre o Imperador e algumas das atividades intelectuais excedia, muitas vezes, a dedicação e assiduidade demandada pelo protocolo. (CHAVES, 2015:57)

Diante de todo esse interesse pelas artes e pela ciência lhe foi atribuída à imagem de erudito, apesar de nunca ter sido literato, filósofo, artista, cientista ou invento, como cita Chaves (2015). Victor Hugo, figura importante da sociedade francesa e amigo pessoal do Imperador, o considerava mais que um imperador. Em 1883, Victor Hugo, já muito doente, exclamou em carta enviada ao abolicionista José do Patrocínio por ocasião da abolição da escravatura na província do Ceará: “O Brasil tem um imperador, ele é mais que um imperador, ele é um homem” (ASSUMPCÃO, 2014), reiterando a imagem de Dom Pedro II de um homem com interesses além dos políticos e extremamente culto.

¹³Joseph Ernest Renan (1823-1892) foi um escritor, filósofo, teólogo, filólogo e historiador francês.

¹⁴Alexander Graham Bell (1847-1922) foi um cientista e inventor do telefone.

¹⁵Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro, ensaísta alemão e ficou conhecido por suas óperas.

¹⁶Os chamados “bolsistas do imperador” foram literatos, artistas e profissionais que receberam apoio financeiro do imperador para realizar viagens de estudos a Europa a fim de aprimorar as produções intelectuais brasileiras e propiciar uma autonomia cultural a elite brasileira.

Sempre a par das novas invenções, o imperador foi um dos primeiros a adotar o uso de inovações tecnológicas como o telefone, invenção de Graham Bell, e a fotografia. Esta última lhe encantou sobremaneira. A notícia da descoberta da fotografia chegou ao Brasil com uma espantosa rapidez: foi anunciada na Academia de Ciências da França em sete de janeiro de 1839 e já no dia 1º de maio de 1839, cerca de quatro meses depois, foi publicada no *Jornal do Commercio* uma reportagem com o título “Miscellanea” (Anexo D.1) que tratava do invento. Dom Pedro II foi apresentado a este invento pelo abade francês Louis Compte em 1840, quando tinha 14 anos, (Anexo D.2 e D.3), menos de um ano após o anúncio feito pelos franceses. Dom Pedro apaixonou-se pela fotografia e logo em seguida adquiriu seu daguerreótipo. O imperador foi o primeiro brasileiro a possuir um exemplar da invenção de Daguerre e podemos citá-lo também como o primeiro fotógrafo nascido no Brasil, como explicita Rodrigues (1995):

O primeiro fotógrafo brasileiro foi ninguém mais que Dom Pedro II, possuindo um equipamento de daguerreotipia com menos de 15 anos, foi um incentivador da fotografia distribuindo títulos e honrarias a vários fotógrafos ou contratando-os com o título de fotógrafos da Família Imperial do Brasil. (RODRIGUES, 1995:18)

O seu grande interesse pelo assunto, presente em diversos trechos do seu diário, inquestionavelmente ajudou no desenvolvimento da fotografia no Brasil, ficando assim o imperador conhecido como um entusiasta da fotografia.

De acordo com Schwarcz (1998) e Ferraz (2016), o Rio de Janeiro, sede do Império, ficou conhecido como a capital da fotografia, onde essa prática acontecia de forma expressiva.

O Rio de Janeiro se tornou a capital da fotografia no Brasil oitocentista, em função da condição de Corte Imperial e de porto comercial importante nas Américas. Assim, a maioria dos estúdios se fixou na capital do Império, tendo fotógrafos estrangeiros como proprietários, na maioria dos casos. Neste cenário, poucos monarcas do século XIX fizeram um uso tão expressivo da fotografia como D. Pedro II. O Imperador teve um papel fundamental no desenvolvimento da atividade fotográfica no Brasil, como praticante, incentivador, retratado e colecionador, vivenciando a experiência fotográfica em diferentes dimensões. (FERRAZ, 2016:34)

Dom Pedro II foi fotografado por diversos profissionais, que além de fotografar o Imperador fotografavam diferentes paisagens do Império brasileiro, a pedido do mesmo. A fotografia passa então a ser instrumento de divulgação da imagem do Imperador como também do Império. Eventos sociais, políticos e científicos da metade do século XIX passam a ser registrados, assim como a transformações das cidades e o surgimento das ferrovias. Ferraz (2016:35) cita que “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”.

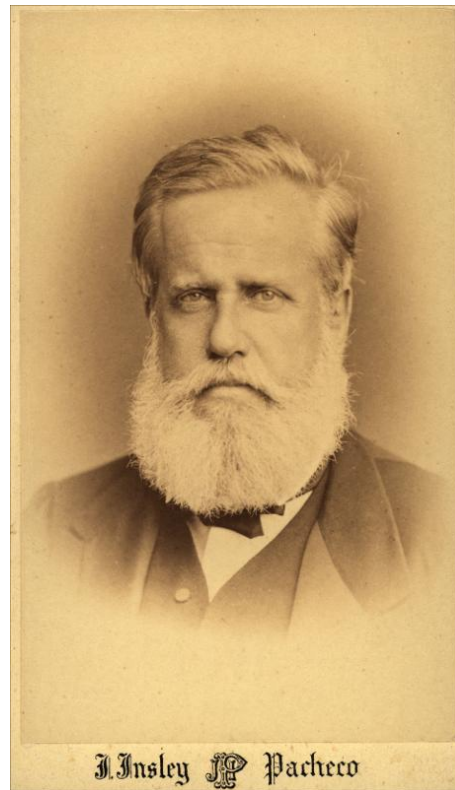


Figura 12: Imperador do Brasil. c. de 1875. Joaquim Insley Pacheco. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4457>. Acesso em 19/06/2017.

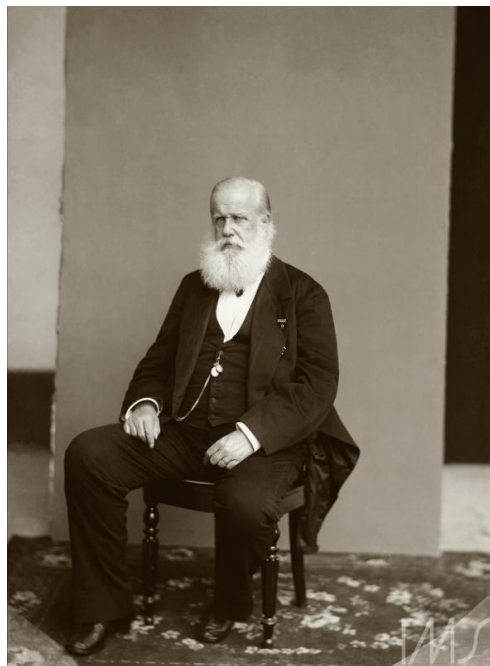


Figura 13: Retrato de D. Pedro II, c. 1885. Marc Ferrez. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2560>. Acesso em: 19/06/2017.



Figura 14: Quinta da Boa Vista: Trilho da estrada de ferro Central do Brasil, c.1878. Joaquim Insley Pacheco. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4090>. Acesso: 19/06/2017.

Esses fotógrafos que retratavam o Imperador e o Império passaram a receber o título de “Photographos Imperiais”, sendo a primeira vez que um governante concedia tal honraria a um profissional desta classe. Entre 1851 e 1889 o imperador concedeu esta honraria a cerca de duas dezenas de fotógrafos. De acordo com Rodrigues (1995):

E as respectivas premiações obtidas, foram sempre aproveitadas pelos fotógrafos profissionais com forma de auto-promoção, fazendo imprimir tais títulos no verso dos cartões utilizados para suas fotos ou nos anúncios que publicavam. (RODRIGUES, 1995:29) (Figuras 15 e 16)

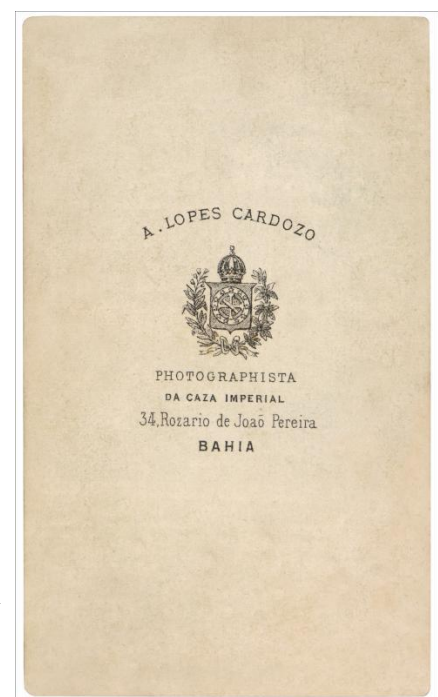
Figura 16: Correio Paulistano, 07/02/1882

INAUGURAÇÃO
DA
PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ
ALBERTO HENSCHEL & C.
Photographos da Casa Imperial
Rio de Janeiro S. Paulo
Rua dos Ourives n. 40 Rua Direita n. 1

Acha-se aberto ao publico este grande estabelecimento, montado com luxo e elegancia, e de-
tado de todos os melhoramentos até hoje conhecidos na arte photographica.
Os proprietarios da *Photographia Allemã*, embora achem desnecessario fallar acerca da per-
feição dos seus trabalhos, pois á sua casa da Corte é vantajosamente conhecida nesta capital e pro-
vincia, tem a satisfação de communicar ao publico que só artistas de primeira ordem os auxilia-
rios nos seus trabalhos, que serão dignos da reputação de que ha quinze annos gosam na Corte, e que
podero concorrer com os trabalhos das primeiras casas da Europa.
As pessoas que desejam fazer-se retratar, a elles participam os proprietarios deste estabele-
cimento que deve chegar brevemente o sr. RENESE PAPP, artista encarregado desses trabalhos.
O publico é convidado a visitar o estabelecimento e a exposição permanente de retratos.

1-RUA DIREITA-1
Canto da rua da Imperatriz (.

Figura 15: Verso Carte de Visite. 1868. Antonio L. Cardoso. Fonte: Brasiliana Fotográfica, disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4955>, acesso em: 22/06/2017.



Guilherme Auler, sob o pseudônimo de Ricardo Martim em abril de 1956 publicou dois artigos no periódico “Tribuna de Petrópolis” com uma lista em ordem cronológica dos fotógrafos que foram agraciados pelo Imperador com o título de “photographo imperial” (VAZQUES, 2003), apresentados na tabela abaixo.

“PHOTOGRAPHOS DA CAZA IMPERIAL”

Fotógrafos	Data	Local
Buvelot&Prat	8 de março de 1851	Província do Rio de Janeiro
Joaquim Insley Pacheco	22 de dezembro de 1855	Província do Rio de Janeiro
João Ferreira Villela	18 de setembro de 1860	Província de Pernambuco
Revert Henrique Klumb	24 de agosto de 1861	Província do Rio de Janeiro
Stahl&Wahnschaffe	21 de abril de 1862	Província do Rio de Janeiro
Diogo Luiz Cipriano	20 de setembro de 1864	Província do Rio de Janeiro
Antonio da Silva Lopes Cardoso	30 de novembro de 1864	Província da Bahia
Tomas King	18 de maio de 1866	Província do Rio Grande do Sul
José Ferreira Guimarães	13 de setembro de 1866	Província do Rio de Janeiro
Fernando Starke	14 de dezembro de 1866	Província de São Paulo
José Tomás Sabino,	13 de agosto de 1873	Província do Pará
Henschel&Benque	7 de dezembro de 1874	Província do Rio de Janeiro
Antonio Henrique da Silva Heito	2 de março de 1885	Província do Rio de Janeiro
Juan Gutierrez de Padilla	3 de agosto de 1889	Província do Rio de Janeiro
Ignácio Mendo	6 de agosto de 1889	Província da Bahia

Tabela 1: Fotógrafos que receberam títulos do Imperador Dom Pedro II (elaborada pela autora)

Ainda de acordo com Vasquez (2003), os fotógrafos Mangeon & Van Nyvel (Rio de Janeiro) e Luiz Terragno (Rio Grande do Sul), apesar de não constarem na lista publicada em 1956 por Auler também se anunciavam com esse título. Marc Ferrez foi o único a receber a distinção de “Fotógrafo da Marinha Imperial”.

No exterior Dom Pedro II distribuiu este título a seis fotógrafos, a saber: Alphonse Liebert (França), Joaquim Coelho da Rocha (Portugal), Guilherme Perimutter (Áustria), Franz Piedrich e Charles Molock (ambos da *Tchecoslováquia*) e Francesco Pesce (Itália), como cita Vasquez (2003).

Ao todo este entusiasta da fotografia reuniu em sua vida cerca de 25.000 fotos, algumas feitas por ele, outras compradas ou ganhadas, estas com direito a dedicatórias, durante suas viagens pelo interior do Brasil ou em outros países. As fotografias abarcavam diversos temas de interesse do século XIX, o que nos permite analisar a realidade nacional e internacional daquela época. Essa coleção de fotos foi por ele nomeada como “Coleção D. Thereza Christina Maria” e reunia imagens de diferentes fotógrafos, inclusive dos mais expressivos do período como Marc Ferrez (1843-1923), Joaquim Insley Pacheco (c. 1830 – 1912) e Revert Henrique Klumb (c. 1826- c. 1886), este último inclusive foi professor de fotografia da Princesa Isabel, filha do Imperador.

Em 1889 por ocasião do exílio, o Imperador doou a Biblioteca Nacional à referida coleção, que de acordo com Vasquez (2003) é o acervo mais precioso dos primórdios da fotografia brasileira. Dom Pedro II ainda destinou doações de livros, publicações, periódicos, desenhos, partituras, estampas, mapas e documentos diversificados ao IHGB, ao MN e também a já citada BN. Fez poucas exigências, tendo somente solicitado a BN e ao IHGB que mantivesse as partes doadas sob o nome de “Coleção D. Thereza Christina Maria” e ao MN que nomeasse o acervo doado por ele como “Coleção Imperatriz Dona Leopoldina”, em homenagem a sua mãe.

Ao que sabemos a coleção fotográfica do Imperador constitui até hoje a maior e mais abrangente coleção existente em uma instituição pública do Brasil, sendo composta por fotografias da realeza e nobreza da época e vistas de cidades brasileiras e estrangeiras, gênero fotográfico bastante comum no século XIX. De acordo com Ferraz (2016:37) “D. Pedro II pode ser considerado, portanto, o principal ator no cenário do desenvolvimento da atividade

fotográfica no país e responsável direto pela preservação de significativa parte de nossa memória fotográfica do século XIX”.

Para aqueles que se dedicam ao estudo da biografia do Imperador Dom Pedro II ou da História do Brasil Império as coleções de fotografias do Imperador constituem um material importante para pesquisa.

3.2 – Um imperador no exílio

Dom Pedro de Alcântara partiu para o exílio a bordo do navio Alagoas em 17 de novembro de 1889. De acordo com Schwarcz (1998) a saída de Dom Pedro II, da família real e dos auto exilados que o acompanharam, como seu médico, o Dr. Mota Maia, as família Loreto, Muritiba, Aljezur, André Rebouças e o príncipe Augusto, a época foi descrita de forma contraditória. Schwarcz (1998) cita que alguns biógrafos discorreram sobre o povo correndo ao porto para dar um ultimo adeus a Dom Pedro e sua família enquanto outros afirmavam que os exilados saíram fugidos na calada da noite.

Entre os elementos que contribuíram para o fim da monarquia e a ida do imperador para o exílio podemos evidenciar a insatisfação dos jovens oficiais do exército, a reação dos latifundiários a abolição da escravatura e a saúde debilitada do imperador.

Precocemente envelhecido e doente, D. Pedro II teve então a chance de voltar para a França, onde estudaria outros idiomas, traduziria textos sagrados, escreveria versos e estaria em contato com a elite intelectual europeia que tanto lhe apreciava. O Imperador registrou toda a viagem rumo a Europa e os dois anos seguintes em seu diário. Durante seu caminho ao exílio, D. Pedro II manteve alguns hábitos anteriores a sua deposição como, por exemplo, a escrita de sonetos, mesmo não tendo sido agraciado com o dom da qualidade literária.

Durante a viagem a Lisboa, o primeiro destino dos exilados, Pedro Augusto, neto de Dom Pedro, que já havia sido motivo de muito orgulho para o avô por anteriormente ter apresentado trabalhos na Academia de Ciências de Paris, teve uma crise de paranoia e se convenceu que o comandante do navio havia recebido ordens dos republicanos para jogar toda a família imperial ao mar. No agravamento de uma de suas crises Pedro Augusto agrediu o comandante do navio e tentou estrangula-lo, tendo assim passado o resto da viagem sob vigilância.

Em 7 de dezembro de 1889 o navio com a família real e amigos chegou a Lisboa. Pouco após a chegada da Família Real em Portugal é quando se formaliza o banimento e expulsão através do decreto de 23 de dezembro de 1889, que ainda proibia a família de ter imóveis no país, dando um prazo de seis meses para a venda dos mesmos e também estabelecia uma ajuda de cinco mil contos de reis para a estadia de Dom Pedro II no exílio, quantia que foi prontamente recusada pelo Imperador, que só aceitava receber o que tinha direito por conta de seus compromissos antes existentes. De acordo com Schwarcz (1998), a recusa do ex Imperador irritou o governo provisório, que então revogou a ajuda concedida.

Na chegada a Lisboa, a família real se hospedou em um hotel, recusando a hospedagem oferecida pelo sobrinho de Dom Pedro e rei de Portugal, Dom Carlos (CARVALHO, 2007). Nesse primeiro momento, alguns monarquistas vieram ao encontro de D. Pedro e se impressionaram com o abatimento dos exilados.

Durante sua estadia em Portugal o imperador viajou a Coimbra e ao Porto. No dia 28 de dezembro de 1889 visitava a Escola de Belas Artes quando recebeu a notícia do falecimento de sua esposa, Teresa Cristina, no Grande Hotel do Porto. A Imperatriz de 67 anos que já se encontrava adoentada e muito deprimida faleceu vítima de um ataque cardíaco, fato que, somado a doença de seu neto Pedro Augusto que se encontrava internado em uma casa de saúde próximo a Viena, o abalou profundamente. Comentam os estudiosos da vida desse monarca que a Imperatriz, nos instantes finais, teria se segurado na Baronesa de Japurá e sussurrado: “Maria Isabel, não morro de moléstia, morro de dor e de desgosto” (SCHWARCZ, 1998:480). Nesse dia faziam companhia a D. Pedro II, o visconde de Ouro Preto e seu filho Afonso Celso, também exilados, e teria este último presenciado o choro do imperador pela morte de sua esposa, com a qual foi casado por 46 anos. Em seu diário registrou a dor da sua perda, citando a imperatriz como “quem verdadeiramente mais amei”.

Relatos indicam que após a perda da Imperatriz o Imperador se isolou cada vez mais, ficando na companhia apenas de seus livros e das traduções que realizava. (SCHWARCZ, 1998). O que pode ser constatado nas fotos da época, e ainda de acordo com Schwarcz:

Com efeito, assim como é claro que a memória histórica é mesmo um processo de seleção, o certo é que, nas poucas fotos de época — com a família, os raros amigos, ou na maioria das vezes só —, é sempre a mesma imagem do imperador que se impõe: o olhar vazio, a expressão marcada pelo tempo, o jaquetão, os livros e as escrivatinhas; símbolos, talvez, da única legenda que ainda o acompanhava: a representação de sua erudição. (SCHWARCZ, 1998:481)



Figura 17: D. Pedro II. c. de 1889. Walery. Fonte: MMP

De acordo com Carvalho (2007) os próximos anos do exílio foram vividos em grande estado de melancolia, tendo o imperador peregrinado por Cannes, Vichy, Versalhes, Baden-Baden e Paris, ficando quase sempre hospedado em hotéis. Em Voiron, na França, se hospedou no castelo da Condessa de Barral, preceptora das princesas Isabel e Leopoldina, grande amiga e amante do Imperador; na Alemanha ficou na residência dos Kruppe, já em Paris na casa de seu camarista, o Conde de Nioac. O Imperador sempre se encontrava na companhia de seu médico, o Conde de Mota Maia e seu filho; de seu professor de árabe e sânscrito, Dr. Fritz Seybold e do seu mordomo, o conde de Aljezur (CARVALHO, 2007).

Dom Pedro recebeu muitas visitas durante sua estadia no exílio como, o já citado Visconde de Ouro Preto e seu filho Alfonso Celso, o barão do Rio Branco, os barões de Muritiba e Penedo, o ex-presidente da Argentina, Bartolomeu Mitre, entre outros amigos brasileiros e figuras importantes da nobreza europeia. Porém, muitas pessoas que costumavam ser próximas do imperador se afastaram após sua deposição. Com todas suas visitas D. Pedro se recusava a discutir política.

Assediado por políticos que especulavam sobre possível restauração, rejeitava participar de qualquer plano conspiratório e desautorizava quem buscasse envolver seu nome em tais empresas. (CARVALHO, 2003:239)

Por não ter mais as obrigações referentes a um chefe de Estado, Dom Pedro dispunha de tempo livre e aproveitou seu tempo na Europa para visitar museus, monumentos, principalmente igrejas e estar em contato com cientistas pertencentes à Academia de Ciências de Paris, como fez também em outras passagens suas pela Europa.

No exílio, D. Pedro passou por momentos de dificuldades financeiras devido ao fato de ter rejeitado os 5 mil contos de réis mensais que lhe haviam sido oferecido pelo governo no momento de sua deposição, como uma espécie de pensão. Desta forma passou a contar com ajuda financeira de amigos, tendo recorrido mais de uma vez a Alves Machado, Eduardo Prado, Penedo e principalmente aos Orléans.

Em novembro de 1890 é revogado o banimento dos exilados brasileiros, porém nada fazia menção ao Imperador, que viria a ter seu banimento, e de sua família, corroborado em dezembro do mesmo ano, causando ainda mais desgosto e sofrimento.

Em dezembro de 1890, ao completar 65 anos tinha a aparência de um senhor de 80 anos. Sofria de diabetes, que futuramente lhe privaria de andar, e malária. Porém, embora houvesse envelhecido precocemente, sua curiosidade permanecia a de um jovem rapaz. Com toda a dificuldade financeira que passava, a tristeza não superada da perda de sua esposa, a carga do exílio e também a morte da Condessa de Barral, em janeiro de 1891, o Imperador sofria muito e era na escrita e na leitura onde encontrava consolo. Em 1891 quando estava em Cannes escreveu “Fé de Ofício”, um pequeno texto que resumia sua própria vida e os anos que passou como chefe de Estado e onde declarou que “nas preocupações científicas e no constante estudo é que acho consolo e me preservo das tempestades morais”.

Em outubro de 1891, o Imperador retorna a Paris e se hospeda no hotel Bedford, situado na *Rue de L'Arcade*, acompanhado de Mota Maia, Seybold, Nioac, Aljezur e sua família, continuando a receber sempre visitas de amigos próximos.

3.3 – A morte do imperador

A saúde frágil do Imperador já havia proporcionado momentos desagradáveis nos últimos anos, cercado de diagnósticos, um deles de estresse e anemia em 1887, o Imperador já havia estado à beira da morte em pelo menos duas ocasiões, inclusive em maio de 1888 quando esteve em Milão e desfaleceu sendo preciso que médicos lhe aplicassem injeções de éter sulfúrico e cafeína para que reagisse. O quadro do Imperador era de estresse, diabetes e “mal cardíaco”.

Porém, no dia 25 de novembro 1891, dois dias após um longo passeio sob neblina no rio Sena, o Imperador foi diagnosticado com uma pneumonia que rapidamente tomou conta de todo o pulmão esquerdo.

O ex-imperador do Brasil passou o aniversário de 66 anos confinado em seu quarto, com os amigos, a filha e os netos, que não dissimulavam a preocupação. No dia 3 de dezembro chegaram os príncipes Pedro Augusto e Augusto de Saxe para as últimas despedidas. (SCWARCZ, 1998:489)

Os médicos nada mais puderam fazer, Dom Pedro já havia recebido os últimos sacramentos do abade Rébours da paróquia de Saint Madelaine, quando as 00h35min do dia 05 de dezembro de 1891 a pneumonia custou à vida do Imperador. O Imperador faleceu sem sofrimento em um quarto simples do hotel parisiense Bedford, sem abdicar de seu cargo, tendo sido seu atestado de óbito assinado pelos médicos Charcot, Bouchard e Mota Maia com a seguinte *causa mortis*: pneumonia aguda do pulmão esquerdo.

Sua morte teve rápida e grande repercussão na Europa e no Brasil. De acordo com Carvalho (2003:242) “no final do dia 5,2 mil telegramas e centenas de coroas de flores já haviam chegado ao hotel, uma delas enviada pela rainha Vitória [da Inglaterra]”. Desde visitas anteriores à França, Dom Pedro II já era bastante querido por aquelas terras; a imprensa francesa o agradava por ser um monarca esclarecido e erudito e o considerava uma espécie de modelo a ser seguido. Conquistou os parisienses com sua falta de pompa e simplicidade. “O governo republicano francês deu a D. Pedro II funerais de Chefe de Estado, com missa solene na igreja da Madeleine, na presença da realeza europeia e do corpo diplomático”. (VIEIRA *apud* FERRAZ, 2016:164) De acordo com Assumpção (2014:122) “(...) Dom Pedro II conquistava amizades não só através de seu prestígio de chefe de Estado, mas, sobretudo, pelo interesse genuíno que demonstrava pelo o que os outros faziam”.

No dia 8 de dezembro o corpo do Imperador, em um caixão coberto com a bandeira do Império, foi levado para ser velado na *Église de la Madeleine*, a qual o Imperador já havia frequentado inúmeras vezes na companhia da Condessa de Barral, se encontrava luxuosamente decorada para as últimas homenagens ao Imperador. No dia 9 de dezembro houveram exéquias solenes, com a presença de personalidades francesas importantes, como o chefe da Casa Militar, o presidente do Senado e da Câmara, membros das cinco academias do *Institut de France* e também representantes de outras Casas Reais, assim como a presença da Família Imperial e de vários brasileiros como Eça de Queirós, Joaquim Nabuco, entre outros.

O corpo do Imperador saiu da Madeleine em um cortejo que somava cerca de 200 mil pessoas com destino a estação de Austerlitz de onde sairia o trem que levaria o corpo até Portugal. As homenagens não pararam neste momento, elas seguiram durante a viagem e apenas se encerraram no dia 12 de dezembro, data da realização do funeral em São Vicente de Fora, próximo a Lisboa (CARVALHO, 2003).

Ainda que os republicanos tenham feito esforços para abafar a morte do imperador, a repercussão no Brasil também foi bastante expressiva. As manifestações de pesar como o fechamento do comércio, bandeiras a meio mastro, tarjas pretas nas roupas, entre outras se fizeram presentes. Elogios ao monarca foram feitos pela maioria dos jornais cariocas, salvo algumas exceções como o Diário de Notícias. O jornal americano *The New York Times* também prestou suas homenagens ao falecido imperador; Dom Pedro II havia estado nos Estados Unidos em 1876 e conquistado o povo americano com a sua simplicidade.

Mesmo aqueles adversários que discordavam da política de D. Pedro II não deixaram de ressaltar em suas escritas seu patriotismo, honestidade, desinteresse, espírito de justiça, dedicação ao trabalho, tolerância e simplicidade (CARVALHO, 2003).

Mas essa história renderia muito. Não era hora de trazer os corpos de d. Pedro de Alcântara e de d. Teresa Cristina. Os caixões contendo os restos mortais de Suas Majestades Imperiais só entrariam no país em meio às comemorações do centenário de 1822 e, mesmo assim, sua lápide demoraria a ser inaugurada. Somente um presidente forte e popular, como Getúlio Vargas, conseguiria transformar a inauguração da lápide do casal imperial em trunfo próprio: um ritual de autocelebração em plena Petrópolis, antiga “cidade de Pedro”. (SCHWARCZ, 1998:494)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que com o advento da fotografia o mundo se tornou familiar, podendo ilustrar e complementar a tradição pictórica, escrita e verbal (KOSSOY, 1989). Este trabalho defendeu a importância da utilização da fotografia como uma fonte documental em pesquisas históricas, pois as mesmas representam um insubstituível meio de informação não devendo ser utilizadas somente como meras formas de ilustrações. Kossoy (1989:102) cita que “[A fotografia] é, para o historiador, uma possibilidade incontestada de descoberta e interpretação da vida histórica” ainda que em sua própria expressão e estética, pois quando não há mais um determinado personagem ou local e sobrevivem as fotografias e documentos são eles que nos possibilitam entender o passado.

Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situa-la em pelo menos três estágios bem definidos que marcaram sua existência. Em primeiro lugar houve uma intenção para que ela existisse; esta pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta interação teve lugar o segundo estágio: o ato do registro que deu origem à materialização da fotografia. Finalmente o terceiro estágio: os caminhos percorridos pela fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. As expressões ainda são as mesmas. Apenas o artefato, no seu todo, envelheceu. (KOSSOY, 1989:29)

Porém, cabe ressaltar que a fotografia não pode ser tomada como uma verdade absoluta de imediato, pois o momento da sua tomada pode ter sofrido pequenas ou grandes modificações por parte do fotógrafo responsável. Casos como os dos registros da Guerra da Criméia, Primeira e Segunda Guerra Mundial ganham destaque ao se falar sobre possíveis manipulações e jogos de interesse por parte dos fotógrafos.

A fotografia não pode ser entendida apenas como registro da realidade dita factual. A deformação intencional do assunto através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades tem sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. (KOSSOY, 1989:32)

Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira; tal fato é particularmente observado nas fotos de imprensa, que uma vez associadas ao signo escrito, passam a ‘orientar’ a leitura do receptor com objetivos nem sempre inocentes. (KOSSOY, 1989:77)

Desta forma, as análises iconográficas e iconológicas ganham uma expressiva importância para a utilização dessas fotografias como fonte documental, pois Kossoy (1989) afirma que:

Jamais se poderão decodificar tais informações – que permitem enfoques multidisciplinares – se não houver um mergulho naquele momento histórico, fragmentariamente congelado no conteúdo da imagem e globalmente circunscrito ao ato da tomada de registro. A fotografia enquanto cerne de estudos de sua própria história e enquanto instrumento de apoio às mais diferentes pesquisas nunca escapará desta condição. Em função disso ela não sobreviverá sem os dados que a identificam, sem a devida interpretação que a situa e valoriza. (KOSSOY, 1989:100)

Por “análise iconográfica” entendemos uma análise descritiva da imagem, a partir de informações que nela se encontram registradas, já a “análise iconológica” entende-se como uma interpretação da imagem por parte de quem a estuda e que possui conhecimentos prévios sobre aquele determinado contexto registrado.

Para uma análise iconológica mais primorosa é preciso primeiro haver uma análise iconográfica e um estudo – que pode ser interdisciplinar – preliminar do tema da fotografia, do contexto político, econômico e social daquela determinada época e sociedade.

O exame das fontes fotográficas jamais atingirá sua finalidade se não for continuamente alimentado de informações iconográficas (necessárias aos estudos comparativos) e das informações escritas de diferentes naturezas contidas nos arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, na literatura, nas crônicas, na história e nas ciências vizinhas. (KOSSOY, 1989:51)

Porém, cabe salientar que essa análise não é totalmente imparcial, pois pode ser influenciada pela visão do pesquisador que a analisa ou por outras interpretações anteriores já tenham sido feitas daquela fotografia ou situação.

A foto mortuária de Dom Pedro II nós possibilita uma discussão sobre os ritos funerários do século XIX, através do simples fato de sua existência, afinal no século XXI é raro termos essa prática de fotografar os mortos, o que por si só já nos apresenta uma informação sobre a sociedade do século XIX. A sociedade oitocentista costumava fotografar seus mortos a fim de perpetuar a existência daquele que havia partido, pois a fotografia oferece a visão de uma realidade próxima por mais distante que ela estivesse, permitindo uma ilusão de posse sobre o objeto representado.

Desde seus primeiros tempos, essa forma de perpetuar a imagem do homem em sua plenitude era também empregada para perpetuar sua mórbida aparência após a vida. Adultos e crianças eram fotografados em seu leito de morte ou no esquife para que fosse conservada sua última imagem. O retrato de defuntos tornou-se tão comum em todo o mundo quanto o retrato dos vivos no estúdio. Em 1854 Cincinnati Mavignier, no Recife, propunha “a fazer os retratos das pessoas falecidas, indo com a machina até a casa de quem quiser possuir a verdadeira semilhança do objecto finado...”. (KOSSOY, 1980:54-55).

Além disso, a fotografia mortuária do Imperador brasileiro também possibilita uma análise sobre os objetos que eram utilizados e a maneira com que eram feitos os funerais na sociedade oitocentista. Essa última análise, entre seus múltiplos usos, pode servir para estudos a cerca da comparação entre os ritos funerários de nobres com das classes menos abastadas, pois havia uma grande e clara distinção social entre mortos de classes diferentes.

(...) quanto mais familiar ou reconhecido socialmente for o morto, maior valor afetivo será conferido aos objetos ligados a ele, inclusive ao seu retrato mortuário. Por isso, persiste até hoje o costume de realizar esses retratos fotografando celebridades, grandes líderes nacionais, artistas, enfim, pessoas de destaque social, no momento de seu velório ou sepultamento e, em quantidade menos expressiva, persistem os retratos mortuários com origem nos núcleos familiares. Dessa forma ou os retratos mortuários são encontrados em jornais e revistas, quando da morte de alguém destacado socialmente, ou em álbuns de família, quando se referem à morte de um ente querido. (KOSSOY, 1989:43-44)

É importante que a foto mortuária de Dom Pedro não seja utilizada somente para ilustrar os livros e produções que falam sobre vida e morte do Imperador, mas também para servir de instrumento de apoio em pesquisas sobre o próprio Imperador, sobre o prestígio que manteve ainda no exílio, sobre as redes de sociabilidade que a elite brasileira mantinha no exterior e também sobre seu autor e sobre a tecnologia empregada para realização da mesma.

FONTES E REFERÊNCIAS

Enciclopédia:

ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH CENTURY PHOTOGRAPHY. Ed. John Hannavy. Taylor e Francis Group. New York, 2008.

Fontes:

Coleção de fotografias oitocentistas – AF/MMP

Jornais:

Correio Paulistano, São Paulo, 07 de fevereiro de 1882.

Diário de Pernambuco, Pernambuco, 26 de 05 de 1854.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1839.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1840.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1840.

Referências:

ALCÂNTARA, Pedro de. Diário do imperador d. Pedro II. Organização: Begonha Bediaga. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

AMAR, Jean-Pierre. História da fotografia. Lisboa: Edições 70, 2010.

ARIÈS, Philippe. História da morte no ocidente. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. O Homem diante da Morte. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981

ASSUMPCÃO, Maurício Torres. A história do Brasil nas ruas de Paris. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

AULER, Guilherme. Os Bolsistas do Imperador. Cadernos do Corgo Seco, Tribuna de Petrópolis, 1956.

BASTOS, Wilson de Lima. Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia. Juiz de Fora (MG): Edições Paraibuna, 1991.

BAYARD, Jean-Pierre. Sentido oculto dos ritos mortuários: morrer é morrer? São Paulo: Paulus, 1996.

BESOUCHET, Lidia. Exílio e morte do imperador. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

BESOUCHET, Lidia. Pedro II e o século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpdedro.htm. Acesso em: 14 de março de 2017.

BOURDIEU, Pierre. Un arte medio: ensaio sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BURNS, Stanley B.; BURNS, Elizabeth. Sleeping Beauty II – Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography – American & European traditions. New York: Burns Archive Press, 2002.

CALMON, Pedro. História de dom Pedro II. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.

CARVALHO, José Murilo. D. Pedro II: ser ou não ser. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHAVES, Mariana Guimarães Chaves. Arte e Estado: um olhar sob o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889). 2015. 136f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A fotografia através dos anúncios de jornais. Juiz de Fora (1877-1910). Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 127-146, 2000.

COSTA, Emília Viotti da. Da Monarquia à República: momentos decisivos. São Paulo: Unesp, 1999.

FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

FERRAZ, Rosane Carmanini. A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista. 2016. 401f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

FERREZ, Gilberto. A Fotografia no Brasil: 1840-1900 / Gilberto Ferrez; [prefácio por Pedro Vasquez] – 2ª ed. – Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

HÉRAN, Emmanuelle. Le dernier portrait. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

HOBBSAWN, Eric J. A Era dos Impérios (1875-1914). São Paulo: Paz e Terra, 1987.

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

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). O fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

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

- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). Você fotografa os seus mortos?. In: Imagem e memória – ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e interdito. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 19, n. 54, fev. 2004.
- LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- LAGO, Bia Corrêa do;LAGO, Pedro Corrêa do. Os Fotógrafos do Império. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.
- LYRA, Heitor. História de dom Pedro II: Declínio: 1880-1891. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977b.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. O que é morte. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MARCONDES, Marli. Fotografia e tecnologia: o pós-morte no Brasil oitocentista. Resgate - v. 18, n. 19 - jan. /jul. 2010
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MAUAD, Ana Maria. Entre retatos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista.
Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/retratos/index/html>, acesso em 14/03/2017.
- MAYA, Eduardo Ewald. Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem. Discursos fotográficos, Londrina, v.4, n.5, p.103-129, jul./dez. 2008.
- MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- RODRIGUES, José Carlos Rodrigues. Fotografia no século XIX: A imagem projetada para uma nova sociedade, Juiz de Fora, 1995.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. 2007. 149f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- TURAZZI, Maria Inez. O “homem de invenções” e as “recompensas nacionais”. Notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 11-46. jul./dez. 2008

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 27, p. 7-15, 1998.

UPDIKE, John. A sensibilidade ágil de Nadar In: Nadar: o retratista de um século.

Coleção Carlos Leal. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.

VAILATI, Luiz Lima. As Fotografias de “Anjos” no Brasil do Século XIX. In: Anais do Museu Paulista, jul./dez 2006, vol. 14, Universidade de São Paulo, pp. 51-71.

VASQUEZ, Pedro Karp. D. Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro, 1985.

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

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

ANEXOS

ANEXO A:



A.1: Daguerreótipo estereoscópico de um homem não identificado em seu leito de morte (Número de catalogação MMP: FC/VC-2/03.1.1) – Biranyi & Kornis (c. 1840-50), Fonte: MMP.

ANEXO B:

I REFERÊNCIA VISUAL DO DOCUMENTO	
Reprodução do documento-matriz — frente e verso, se for o caso — para fins de estudo (Reprodução em diferentes suportes, conforme a necessidade: fotografia, fotocópia, meios eletrônicos etc.)	
II PROCEDÊNCIA DO DOCUMENTO	
1	Local onde se encontra (museu, arquivo, biblioteca, coleção particular etc.)
1.1	Código de referência (número de tombo)
2	Origem da aquisição (de quem foi adquirido?)
2.1	Tipo de aquisição, data e demais detalhes (compra, permuta, doação, empréstimo etc.); em se tratando de instituição pública, especificar o número do processo e demais detalhes, se forem importantes para a elucidação da história do documento
2.2	Foi adquirido juntamente com outros documentos? (sim, não)
2.3	É peça avulsa ou faz parte de um conjunto de fotos?
3	Informações adicionais sobre a procedência do documento (trajetória do documento ao longo do tempo)
III CONSERVAÇÃO DO DOCUMENTO	
1	Estado atual de conservação (bom, regular, mau, péssimo)
2	Condições físicas em que se acha armazenado (pasta, envelope, arquivo de madeira, aço etc.)
3	Condições ambientais em que se acha armazenado (local climatizado ou não)

B.1: Modelo de análise iconográfica. Fonte: KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ática, 1989.

IV IDENTIFICAÇÃO DO DOCUMENTO	
1	Informações concernentes aos elementos constitutivos (ASSUNTO, FOTÓGRAFO, TECNOLOGIA) e às coordenadas de situação (ESPAÇO, TEMPO), anotadas:
1.1	Na ficha (referente à foto), existente na instituição
1.2	No envelope ou pasta em que a foto se acha armazenada
1.3	Na própria foto
2	Se o documento fotográfico for parte integrante de um álbum ou de uma publicação — em que foram utilizadas cópias fotográficas originais ou reproduções sob diferentes meios, a título de ilustração —, recuperar os dados bibliográficos necessários.
V INFORMAÇÕES REFERENTES AO ASSUNTO (tema representado na imagem fotográfica)	
[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]	
1	Arrolamento sistematizado dos elementos icônicos que compõem o conteúdo da imagem, visando à recuperação de informações múltiplas de cada elemento em particular (pesquisa iconográfica combinada à pesquisa histórica: levantamentos junto às mais diversificadas fontes, considerando inclusive: <ul style="list-style-type: none"> — os títulos e/ou legendas impressas ou manuscritas referentes à identificação do ASSUNTO; e — as notas marginais, comentários, dedicatória, data e local, e outras informações anotadas, conforme o roteiro IV.

B.2: Modelo de análise iconográfica. Fonte: KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ática, 1989.

VI INFORMAÇÕES REFERENTES AO FOTÓGRAFO
(autor do registro)

[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]

- 1 FOTÓGRAFO (e/ou estabelecimento) autor do registro
 - 1.1 Endereço(s) do fotógrafo e/ou estabelecimento (se o endereço não constar do documento, pode o mesmo ser determinado pela pesquisa relativa à época em que o fotógrafo atuou no local em que a foto foi produzida)
 - 2 Autoria por atribuição (no caso de não se achar inscrito o nome do fotógrafo ou estabelecimento fotográfico no documento em estudo, verificar algum indício que possa mostrar-se revelador através do estudo comparativo com outras fotografias cuja autoria é conhecida; as informações obtidas conforme o roteiro abaixo poderão fornecer pistas para a determinação da autoria)
 - 2.1 Tipo de montagem da fotografia (vide roteiro VII, tópico 1.8)
 - 2.2 Cenários de estúdio no caso de retratos (verificação do mobiliário e das peças que compõem a decoração: mesas, cadeiras, colunas, cortinas, cenários pintados de fundo e demais elementos)
 - 2.3 Características de estilo (verificação de alguma peculiaridade na tomada do registro — composição, iluminação, ângulo de tomada etc. — que se assemelha com o estilo de algum fotógrafo cuja obra é conhecida)
 - 2.4 Fotógrafos atuantes no local à época em que a fotografia foi produzida (este levantamento, associado às informações dos subitens anteriores, poderá levar, por eliminação, ao fotógrafo cuja autoria pretendemos atribuir)
- 3 Pistas que levem à determinação do CONTRATANTE do serviço fotográfico

B.3: Modelo de análise iconográfica. Fonte: KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

VII INFORMAÇÕES REFERENTES À TECNOLOGIA
(processos e técnicas empregados na elaboração da fotografia, incluindo detalhes de acabamento e características físicas)


[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]

- 1 Quando se tratar de um ORIGINAL FOTOGRÁFICO DE ÉPOCA
 - 1.1 Equipamento utilizado (tipo de câmara, modelo, objetiva, acessórios diversos etc.)
 - 1.2 Natureza do original (negativo ou positivo)
 - 1.3 Suporte da superfície fotossensível (metal, vidro, papel etc.)
 - 1.4 Processo fotográfico empregado (daguerreótipo; calótipo; ferrótipo; negativo em chapa de vidro: base de albúmen, colódio úmido ou seco, gelatina; negativo filme: nitrato de celulose, filme de segurança, poliéster; positivo em papel: base de albúmen, carbono, gelatina, platina; etc.)
 - 1.5 Textura da superfície do papel fotográfico (mate, semimate, seda, brilhante etc.)
 - 1.6 Tonalidade (sépia, marrom, arroxeadada, preto e branco, cores; viragens em diferentes cores; aplicação manual de cores)
 - 1.7 Formato da imagem (altura X largura, em centímetros)
 - 1.8 Características da montagem — materiais, adornos e formato do produto final (tipo de estojo e demais detalhes de acabamento no caso de daguerreótipos e ambrótipos; *passepapout* de cópias fotográficas: desenho e cor; acabamento de *cartes-de-visite* e *cabinet-portraits* etc.)
- 2 Quando se tratar de uma REPRODUÇÃO (em papel fotográfico, impressa ou por outros meios) fornecer indicações sumárias referentes às:
 - 2.1 características técnicas da reprodução
 - 2.2 pistas que possam levar à identificação da TECNOLOGIA empregada no ORIGINAL (objeto da REPRODUÇÃO em estudo)

B.4: Modelo de análise iconográfica. Fonte: KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO C:

Item Documental: 308



Número de catalogação: (FIB-06.1)
Numeração anterior: 12.00015
Título: Foto Mortuária de D. Pedro II
Autor: Nadar
Local: Paris
Data: 02/12/1891
Material: fotografia em preto e branco
Dimensões: largura: 49,9 cm x altura: 35 cm
Procedência:
Estado de Conservação: regular
Localização: M-01/05

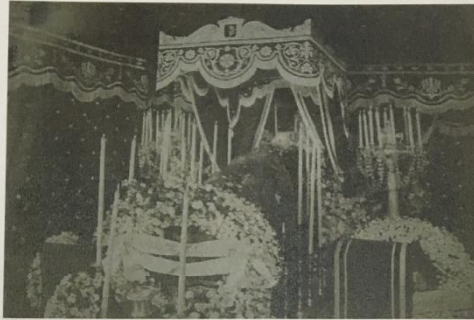
Observação: D. Pedro II em seu leito de morte, trajando uniforme de Marechal do Exército e condecorado com a Ordem da Rosa. Nas mãos, um crucifixo.

A fotografia foi tirada numa câmara mortuária improvisada no hotel que habitava em Paris, podendo-se perceber um grosso livro que foi colocado pelo fotógrafo para manter a cabeça do imperador num plano mais elevado. D. Pedro foi assíduo freqüentador do ateliê de Nadar, em Paris. (VASQUEZ, 1985)

Fundação Museu Mariano Procópio – Departamento de Acervo Técnico
 Arquivo Fotográfico 71

C.1: Ficha catalográfica do Acervo Técnico do MMP. Fonte: MMP

Item Documental: 309



Número de catalogação: (FIB-06.2)

Numeração anterior: 12.00016

Título: Foto Mortuária de D. Pedro II

Autor: Nadar

Local: Paris

Data: 12/1891

Material: fotografia em preto e branco

Dimensões: largura: 37,5 cm x altura: 28,5 cm

Procedência:

Estado de Conservação: regular

Localização: M-01/05

Observação: D. Pedro II em seu leito de morte, trajando uniforme de Marechal do Exército e condecorado com a Ordem da Rosa.

O governo republicano francês deu a D. Pedro II funerais de Chefe de Estado, com missa solene na igreja da Madeleine, na presença da realeza europeia e do corpo diplomático. (VIEIRA, 2005)

ANEXO D:

MISCELLANEA.

REVOLUÇÃO NAS ARTES DO DESENHO.

O invento ou descobrimento de que vamos fallar merece hum e outro titulo; a natureza e o engenho do homem podem ahí apostar primazias. A natureza apparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte, não em painéis presencias, inconstantes e fugitivos, como erão e são os rios, os lagos, as pedras e metaes polidos, mas em materia que retém o simulacro do objecto visível, e o fica repetido com a mais cabal semelhança, ainda depois de ausente; isto pelo que toca à natureza. Agora, pelo que respeita ao engenho do homem, foi elle quem a forçou a este milagre novo e inesperado. Duss cousas nos dão pena, querendo escrever esta noticia; a primeira, he que não possamos explica-la e circumstancia-la como cumprira, por fallecêrem ainda as precisas e miudas informações; a segunda, que desse mesmo pouco com que hum jornal de Paris, o *Seculo*, nos vem scenando, não nos consente a indole e extensão da nossa folha apresentar senão o pouquissimo.

A camara luminosa ou optica, segundo vulgarmente se diz, he formosa recreação de nossa infancia, e nos permite viajar sentados n'huma cadeira, no canto da nossa casa, por todos os portos, cidades, ruinas, bosques e desertos do mundo; mas, se taes peregrinações nos não custão nem fadigas nem perigos, nem dinheiro e largos annos, tambem a idéa que nos trazem das cousas apartadas he pelo demais incompleta ou falsa; e todos esses quadros de mão humana são imperfeitos como tudo que della se. A camara luminosa levava grandes vantagens á camara obscura em hum sentido, se em outro lhas cedia; porque, se ahí o artista cercado de trevas via descer sobre o seu papel alvo e nu as formas perfectas, coradas e vivas das cousas externas, e dessas todas, as que lá por fóra se não levavão e fugião, as prendia com o lapis e pincel, e compunhas, ou antes coplava natural e verdadeiro o seu quadro; por outra parte, o alcance desta sua magica era sempre mui limitado; e demais, dado que as formas e côres que primitivamente baixavão ao seu papel fossem, nem podessem deixar de ser completas e exactas, como o prendê-las era trabalho de mão e instrumentos humanos, ahí vinhão tambem forçosamente as differenças, os erros, quando menos, os desprimores. Da camara obscura sahião lindas recordações abreviadas do mundo circumstante; mas esses painéis, que mais erão formulas representativas do que emanações reaes dos corpos; mais retratos levemente desfigurados do que reflexos proprios, inteiros e absolutos, esses painéis requerião tempo, paciencia, arte e uso, e hum palheta carregada de todas as côres do iris. D'ora avante, porém, sem palheta sem lapis, sem preceitos artisticos nem dispendio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edificios e palzgens das longes terras; e o amante mais hospede nas bellas artes obter por si mesmo o retrato dos seus smores, tão ao natural como o trsz debuxado no coração, e mais natural ainda, porque não lhe faltará as miudezas minimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar. Os nossos leitores nos estão já aqui pedindo impacientes a solução de tão lacrível problema; e o que podemos he apontar-lh'a; isso vamos fazer.

Eis aqui o que o senhor Arago relatou á academia franceza, da qual he secretario. O Sr. Daguerre, famigerado pintor do Diorama, andava, largos annos havia, todo embebido em procurar alguma substancia onde a luz se podesse imprimir, e deixar de si vestígios distinctos que, ainda depois della ausente, a denunciasssem com todas suas modificações e circumstancias; para este fim, andou batendo á porta das varias materias, interrogando todos os corpos e invocando toda a natureza. Em tudo he a diligencia má da boa ventura. Encontrou ao cabo hum substancia como a elle sonhára, tão sensível á acção immediata da luz, que esta lhe deixa os vestígios evidentes do seu contacto, desse contacto tão subtil e inapreciavel. Estes vestígios ficão representados por côres, que tem em cada ponto huma relação perfeita com os diversos grãos de intensidade da mesma luz.

Não se cuide, comtudo haver nesta estampa as proprias côres do objecto que ellas representão; não,

as diversas côres dos originaes só são denotadas e significadas na copia, com hum extrema exactidão, pela maior ou menor força da luz, isto he, pelo maior ou menor effeito da impressão da luz; val de original á copia hum differença a este respeito bem comparavel com a que faz hum gravura optima d'hum painel a oleo da qual ella fór perfectissimo traslado. O vermelho, o azul, o amarello, o verde, etc., são significados por combinações de luz e sombra, por meias tintas, mais ou menos claras ou escuras, segundo a somma de potencia clarificante que encerra por sua natureza cada huma destas côres. Mas, o que he certo, apesar de todo esse desconto, he que estas copias são tão extremadas, tem hum tal relevo e tamanha verdade, como se não pôde imaginar sem as ter visto. A delicadeza dos traços, a pureza das formas, a exactidão e harmonia dos tons, a perspectiva aerea, o primor das miudezas, isso tudo se representa com a suprema perfeição. A lente, maisim terrível das meliores obras de desenho, que em todas encontra senões e desares inevitaveis para a arte, gire quanto quizer sobre estas figuras, fite nellas, quanto tempo lhe agradar, o seu olho inexoravel, desesperar-se-ha de não descobrir senão perfeições, depois perfeições e sempre em tudo perfeições. Não ha porque nos espantemos: a luz, a propria luz foi a pintora. Do pal da luz creação divindade ás artes os fabuladores da Grecia; da fabula fez historia o engenho mais creador da nossa idade. Estas gravuras abertas pelo buril dos raios luminosos, estas estampas baixadas, porque assim o digamos, do céu, mostrou-as o Sr. Daguerre aos Srs. Arago, Biot, Humboldt e outros, que todos ficário suspensos e enfeitçados. O autor, limitado n'hum pequenino espaço da ponte, chamada das artes, trasladou toda a carreira de grandiosidades monumentaes que ufano e affamão a margem direita do Sena, comprehendendo aquella parte do Louvre que alardea a opulenta galleria das pinturas; e não ha linha, não ha ponto que não sahisse perfectissimo. Da mesma arte sspanhou aquella immensa e gigantesca fabrica de Nossa Senhora de Paris, com toda a sua profusissima coberta de escrituras gothicas. Mais fez, que repetiu o prospecto do mesmo edificio, ás oito da manhã, ao meio dia e ás quatro da tarde, e isto em dous dias diversos, hum de chuva, outro de sol; e todas estas vistas, sem exceptuar aquellas mesmas em que a extensão relativa das sombras he identica para quem as observa, têm physionomias tão proprias e tão suas, que n'hum relanciar de olhos se adivinha a hora do dia e circumstancias atmosfericas em que se fez cada retrato. E devendo parecer já isto a maxima maravilha, ainda ha outra, e he a quasi magica ligeireza com que se opera; oito ou dez minutos bastão no clima e céu ordinariamente asperos de Paris para começo e remate de tres quadros; mas, com ar mais puro e luz mais estreme, como no Egypto, hum minuto bastaria. Todavia, diz o noticiador do *Seculo*, estas admiraveis representações das exterioridades da natureza certamente, por passarem por ellas mãos humanas, carecem do que quer que seja como objectos de arte. Cousa admiravel! aquella mesma potencia que se creou pareço ausentar-se logo dellas: estas obras da luz carecem de luz. Nos proprios pontos mais directamente clareados ha hum fallencia de viveza e de lustre: e na verdade são humas vistas que, a despeito de todas as harmonias de sua impecavel perfeição, como que apparecem sob hum céu denso e boreal, que as está esmorecendo e esfriando: parece que, ao cosrem-se pelo aparelho optico do autor, todas á huma se revestem do aspecto melancolico do horizonte, quando quer anoltecer.

Segundo contra. Apesar da summa rapidez da luz, como o seu effeito na substancia do Sr. Daguerre não he instantaneo, qualquer objecto que se mova com velocidade, ou lhe não deixa vestígios seus, ou só muito confusos. As folhas das arvores, por exemplo, como aquellas que sempre se andão balouçando no vento, ficão pelo demais mui perturbadas; mas, onde só se pretendem imagens da natureza sem vida, edificios, monumentos, estatuas, ou cousas de semelhante genero, ahí sim, ahí triumpho de todos os outros este novo methodo. Rosto de homem vivo ainda até hoje o não pôde retratar que satisfizesse. Mas o autor ainda não perdeu a esperança de lá chegar.

He innegavel, á vista do que levamos apontado, que este invento, hum dos mais admiraveis de nossos tempos, terá largas consequencias em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo util e sformoseador da sociedade, mas tambem para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam scientificas, ou artisticas ou moraes, quer de simples divertimento e recreação. O autor, porém, ainda não declarou o seu segredo; e esta immensa revolução, para arrebentar e espalhar-se por todo o mundo, só aguarda huma palavra delle. O seu fiat lux.

D.1 – Invenção de Daguerre é noticiada no Brasil – Fonte: Jornal do Commercio, 1º de maio de 1839.

NOTICIAS SCIENTIFICAS.

PHOTOGRAPHIA.

✓ Finalmente passou o daguerrotipo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria, he-o actualmente tambem pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado.

Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o abbade Combes quem fez a experiencia: he hum dos viajantes que se acha a bordo da corveta franceza *l'Orientale*, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio d'elle se obtem a representação dos objectos de que se deseja conservar a imagem.

He preciso ter visto a cousa com os seus proprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objectos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela propria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista. Inutil he encarecer a importancia da descoberta de que já por vezes temos occupado os leitores; a exposição simples do facto diz mais do que todos os encarecimentos. ✓

D.2 – Chegada do Daguerreotipo no Brasil – Fonte: Jornal do Commercio, 17 de janeiro de 1840.

RIO DE JANEIRO.

O DAGUERROTYPO.

Havendo-se dignado S. M. o Imperador e Altezas Imperiaes aceitar o offerecimento feito pelo capitão Lucas, commandante do navio-escola *L'Orientale*, para ver pôr em uso o aparelho de Daguerre para tirar vistas, o dito commandante e o abade Comte, encarregado do manejo do instrumento, se apresentarão no paço da Boa-Vista; e teve o ultimo a honra de explicar na presença dos augustos espectadores todo o processo. Posto este em pratica, formou-se, em nove minutos, a vista da fachada do paço tomada de huma das janelas do torreão, e logo em igual tempo a perspectiva geral que se goza da varanda com todas as mais pequenas miudezas e variações. S. M. e Altezas Imperiaes se mostrão mui satisfeitos com as experiencias, cujo progresso mereceu-lhes toda a attenção, e cujos productos S. M. o Imperador se dignou aceitar.

He com effeito o invento de Daguerre huma maravilha bem digna da solemne recompensa nacional que lhe foi concedida em França, com todas as circumstancias mais lisongeiras para hum amante da gloria. Pelo aparelho, cuja posse já entrou no dominio publico, e que em muito excede as mais vivas esperanças do italiano *Porta*, primeiro inventor da camara obscura, fica a luz, completa conquista do homem, inteiramente sujeita a trabalhar á vontade e para uso delle: ministra-lhe huma poderosissima alavanca para o aperfeiçoamento, não só de diversos ramos das

artes, mas tambem das sciencias, e proporciona-lhes hum conhecimento exacto e authentico de todas a partes do globo em que elle habita.

Pôde-se prognosticar á collecção de vistas que trouxer a *Orientale* da sua viagem ao derredor do mundo, que, entre todos os resultados desta expedição patriótica, ella desafiará na Europa hum grão particular d'interesse; e considerar se deve como nova recompensa do inventor da machina a brilhante applicação que della faz o abade Comte nas diversas estações da viagem, e em primeiro lugar aos magnificos sitios do imperio do Brazil.

Se bem que já por vezes tenhamos occupado os leitores com a importantissima descoberta de Daguerre não julgamos fóra de proposito transcrever aqui o extracto do relatório feito sobre este objecto por Aragão á academia das sciencias de Paris:

« Longo tempo havia que era conhecida a acção da luz sobre as côres: quem via desbotar os pannos todos os dias, não podia ignorar a causa deste phenomeno tão usual. Mas a isto se reduzião todos os conhecimentos dos sabios nesta materia, quando em 1566 se fez a descoberta de huma mina de prata, a que se deu o nome de *luna cornea*, que em linguagem moderna he o *chlorureto de prata*. Este mineral tinha a propriedade de se fazer negro quando se expunha á luz. Algum tempo depois observou-se que a acção não era a mesma sobre a *luna cornea*: o raio vermelho quasi não tinha influencia sobre ella; porém o roxo alterava-lhe a côr de huma maneira muito energica.

« Foi por este tempo que João Baptista Porta inventou a camara obscura; mas as miniaturas que por meio della se obtinão, erão tão lindas como fugitivas.

« Niepce era hum destes homens a quem os obstaculos não servem senão de incentivo para ir avante. Depois de hum milhão de tentativas inuteis, chegou finalmente a inventar huma preparação por meio da qual as laminas de prata em que se recebão as pinturas da camara obscura, conservão para sempre as lindas miniaturas. O seu procedimento era mui simples: untava a lamina metallica com hum smegma composto de betume de Judéa dissolvido em oleo de alfazema, e o todo era coberto de verniz. Expondo a lamina ao fogo, desaparecia o oleo, e ficava coberto de huma especie de pó esbranquiçado. As laminas assim preparadas erão as que se collocavão no foco da camara obscura para receber os desenhos. Quando a lamina se tirava, a imagem era ainda imperceptivel; mas molhando-a depois com huma mistura de oleo de alfazema e de petroleo, e lavando-a finalmente em agua distillada, ficava o desenho indelevel.

« Neste estado se achava a descoberta de Niepce, quando Daguerre, que se occupava do mesmo objecto, se lhe associou. Os resultados que o primeiro lhe communicou, estavão ainda muito longe da perfeição: o smegma empregado era de espessura muito irregular; o branco das laminas não era satisfactorio; os desenhos exigião tres dias para se fazerem visiveis. A communicação das luzes dos dous physicos levou finalmente a cousa á perfeição. O processo por que o governo acaba de conceder a Daguerre huma recompensa nacional, he o seguinte:

« Expõe-se ao vapor do iodo huma lamina de casquinha (cobre e prata) bem limpa por meio de agua forte. Eis-aqui tudo: a lamina assim preparada, expõe-se á acção da luz no foco da camara obscura, d'onde se tira passados oito minutos. O olho mais exercitado ainda não pôde distinguir cousa alguma; mas expondo a lamina ao vapor do mercurio aquecido até 60 grãos, apparecem as miniaturas quasi como por encanto. Cousa singular e inexplicavel! He necessario que a posição da lamina no foco da camara obscura seja inclinada. »

D.3 – Demonstração do uso do Daguerreotipo pelo Abade Luís Comte – Fonte: Jornal do Commercio, 21 de janeiro de 1840.