

O RETRATO, A LETRA E A HISTÓRIA: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista*

Lygia Segala

Na literatura e nas artes plásticas, nas atas e nos processos, nas sagas históricas românticas, o retrato e a biografia trançam-se por múltiplas correspondências. Neste artigo pretende-se discutir como o “machinismo” fotográfico e os projetos editoriais de livros ilustrados de luxo, em meados do século XIX, redimensionam no gosto e no culto profano essas relações singulares entre a figura e a história.

Em fins dos anos 1850, com iniciais torneadas e letras miúdas, apresenta-se nas cartas a d. Pedro II e nos anúncios à imprensa do Rio o nome de mais um estrangeiro que abre oficina na cidade, tentando a boa sorte com as luzes dos trópicos.

Militante republicano francês, fotógrafo autorizado do Império, Victor Frond (1821-1881) constrói na sua coleção de imagens, as mais famosas, sentidos particulares de um Brasil pitoresco.¹ Apresenta às “classes elegantes e abastadas” da Corte um álbum “de serviço”, “obra nacional” onde foca a capital do Império, síntese figurada do *palácio* e do *porto*,² como centro de mediação no processo civilizatório, espaço privilegiado de comunicação entre a Europa e as solidões dos matos, das minas e das plantações. Explora complementarmente, com destaque, as imagens do interior, registros das condições de cativo nas fazendas de cana e café

na província fluminense, instigando desses “quadros exóticos” discussões em torno do trabalho escravo, da mestiçagem, da nova colonização.³

Pela sua abrangência e acuidade temática, é considerado o “mais ambicioso trabalho fotográfico realizado no país durante o século XIX” (Vasquez, 1985, p. 18). Tal empreendimento, porém, não faz do fotógrafo um artista conhecido. Ainda no início dos anos 1990 não era sequer citado nos compêndios e nas enciclopédias internacionais especializadas. Observa Vasquez (1985, p. 28), no seu livro sobre a história da fotografia, que “praticamente nada se sabe de sua vida anterior ou posterior à passagem pelo Brasil, assim como quase nada se sabe sobre as condições de sua vinda e de sua estadia entre nós”.

O soldado do fogo e a arte da sombra

Considerando a excelência desse projeto fotográfico nas coleções oitocentistas de imagens,

* Uma primeira versão deste texto foi apresentada no GT Biografia e Memória Social do XXII Encontro Anual da Anpocs, realizado em Caxambu, MG, em outubro de 1998. Agradeço os comentários dos professores Regina Novaes, José Murilo de Carvalho e Sérgio Miceli.

procurou-se reconstruir, a partir de documentos de acervos franceses e brasileiros, as condições de sua autoria, a trajetória social de Victor Frond. Nesse processo, como na experiência ótica da observação estereoscópica no século XIX, foi-se restaurando uma articulação de “superfícies” saturadas de objetos, evidências textuais e iconográficas, que na sua superposição foram trazendo o “volume da história”. Como indica Bourdieu (1986, p. 71), a noção de *trajetória* é mais complexa que a idéia de objetivar lembranças qualificadas de percurso. Trata-se de compreender as posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente, em espaços sociais em permanente transformação. Mais do que uma dimensão sugestiva ou ilustrativa, interessam dessa história encarnada os sentidos e os valores operadores dessas passagens.

Uma das fontes principais deste trabalho é um texto manuscrito autobiográfico, peça de um pedido de indenização que Frond fez ao governo francês⁴ — posteriormente autorizado pela Lei de Reparação Nacional, de 10/7/1881 — buscando categorizar-se como “vítima do golpe de Estado” de Luís Napoleão Bonaparte, de dezembro de 1851. A lembrança seletiva dos fatos no texto constrói-se, assim, por dentro das exigências dessa argumentação processual. Obedece a uma lógica específica que envolve interesses do solicitante e disposições protocolares do Ministério do Interior francês. Nesses escritos circunstanciais, prova e testemunho da experiência vivida, Frond explora atitudes exemplares, intencionalmente depuradas dos desvios e das incoerências da vida cotidiana. Não está interessado em *dizer para conhecer-se*, tal como no memorialismo autobiográfico romântico, mas em *se fazer reconhecer*.

Na estratégia de convencimento das autoridades da Terceira República, o texto escolhido de Frond requalifica como feito meritório sua insubordinação política na caserna diante do golpe, quando então era um subtenente do Corpo de Bombeiros de Paris. Toma o “delito” como expressão de sua fidelidade republicana, seu legalismo, sua seriedade profissional, relativizando no dever militar de “obediência passiva” as especificidades da condição do soldado e do cidadão. Sua forma narrativa consubstancia o que reivindica. Engendra um *en-*

*redo biográfico*⁵ que privilegia a *ação*, resgatando-a como experiência memorável, prenúncio de sua promoção simbólica a “mártir republicano”. Da insurreição, desdobra uma trama qualificada de fatos, reconstituindo os ritos de sua acusação e condenação, o tempo de seu exílio no norte da África, a fuga calculada do cárcere. Frond tem a pretensão de transfigurar o espaço da prisão e do *horror* em experiência positiva de maturação política, em defesa solene da *honra*. Nesse jogo retórico, paradoxalmente, a condição em si de proscrito também o aproxima idealmente do artista-herói (cf. Beebe, 1993, p. 59) que se pensa “alienado do mundo mundano externo ao seu ego”, desfazendo-se das intrigas rotineiras na busca das margens, do desejo de liberdade. Cabe esclarecer que na exaltação romântica a idéia de fuga impregna-se do sublime. A evasão engrandece e diviniza (cf. Brombert, 1971, p. 109), definindo-se como uma “cura” simbólica, alegoria do esforço e purificação do espírito. Com esse sentido, a evocação sentimental do banido e do trânsito é recorrente no texto autobiográfico frondiano, dramatizando sua condição de excluído, marcando intencionalmente uma descontinuidade com a posição do homem socialmente enquadrado que se realiza quando gerencia todos os seus pertencimentos.

Para além desses proclamas politicamente pautados, que extraem como contraponto das penas uma dignificação moral das masmorras, a ressignificação positiva dessa experiência de liminaridade é reforçada como crença mobilizadora pela publicação de uma versão afim do seu relato no *Cahiers complémentaire II — déposition des témoins*, da *Histoire d'un crime*, de Victor Hugo (1964 [1878]). Em um tom mais agressivo e panfletário, vivamente influenciado pelos manifestos políticos hugoanos, este texto de Frond insere-se em um conjunto de depoimentos escolhidos pelo escritor para denunciar com veemência o autoritarismo imperial francês dos anos 1850. No livro, o testemunho ganha destaque como estratégia efetiva de persuasão, como argumento de autoridade. Contrapõe-se às atas oficiais que o depreciavam, produzidas nos interrogatórios e nas confissões forçadas. Neutralizam-se as perdas de decisão pes-

soal do condenado pelo enaltecimento de um novo discurso cívico legitimado que o distingue, produzido sob a égide hugoana. Nessa transcrição consagrada, Frond oferece sua saga como “documento oficial” de acusação.⁶

Este seu texto publicado por Victor Hugo é minucioso, quase um relatório militar. Tenta ordenar os imprevistos da experiência vivida como uma espécie de “espírito tutelar dos episódios” que, pelo testemunho, lhes confere sentido. No exercício da memória, o “eu-autor” revela-se como “eu-observador”. Faz prevalecer o inventário sobre a aventura, permitindo quase que uma visualização completa de cada cena. Descreve bem os lugares, anota as horas precisas, mede as distâncias. O indivíduo engasta-se nos quadros da história. Cá e lá se entrega a pequenas derivações nostálgicas, suspiros confessos, arroubos de esperança.

O retrato de Frond, como figura desse enredo autobiográfico, complementar à construção textual, pode ser recortado de uma composição noturna e urbana de Gustave Courbet — *Le départ des pompiers courant à un incendie* (1851). Além de aparecer como personagem da composição, é “conselheiro técnico” do pintor para o esboço da cena (Ziegler, 1979, p. 172), simulando a saída dos bombeiros, organizando os soldados, os equipamentos, a lógica dos uniformes. A tela traz a turba e o sinistro, destacando da sombra e das tintas a manobra de bombeiros hesitantes diante de duas orientações opostas que, estruturalmente, dividem o quadro: a dada por uma “mulher do povo” e a de um oficial do Regimento. Abre-se uma situação de impasse, factual e pictórica, adensando a dramaticidade do tema, registro simbólico de tensões políticas que atravessam a Segunda República e pré-configuram o golpe de Estado de Luís Bonaparte (2/12/1851). Frond vive a crise desses dias. A decalque da tela, como já se indicou, ocupa nos acontecimentos uma posição paradoxal como figura da caserna e da lei, como personagem da rua e da transgressão. Em um nexos especular distorcido, o fato sobrepõe-se à face. O retrato está submetido à ação, se fazendo como “gesto suspenso”, motivo na exposição de um corpo coletivo flagrado do movimento.

Diante das características da fonte consultada, a trajetória social de Frond pressupõe a desconstrução de cada uma dessas cenas nas diferentes redes sociais que as sustentam, situando nesse espaço o “retrato histórico”,⁷ a posição relacional do personagem.

Da participação nas barricadas, das prisões e da fuga, Frond acumula um novo capital de função (Bourdieu, 1981, p. 19) junto aos líderes republicanos exilados na Inglaterra. Na divisão do trabalho político, passa da apologia aos contatos, às mediações, aos planos clandestinos. Faz render sua capacidade de articulador, projetando-se como porta-voz de dirigentes célebres como Ledru-Rollin, Charras, Victor Hugo.

Fracassada a sublevação republicana planejada para fins de 1854, perdidas as esperanças de auxílios ibérico e americano no jogo político, Frond tenta reverter o capital social acumulado na militância em novo capital profissional. Em Lisboa, onde já havia criado uma rede sólida de relações — chances, talvez, de uma primeira clientela —, lança-se à invenção à sua própria custa, ao ofício daqueles que não tinham eira nem beira. Faz-se fotógrafo.

Cabe notar que o ofício de fotógrafo, como o próprio Frond sublinha nos seus manuscritos, era muito depreciado naqueles anos, visto nas assertivas do senso comum diante das belas-artistas como ocupação transitória não qualificada. Ernest Lacan, na revista fotográfica parisiense *La Lumière* (nº 14, 3/4/1858), comenta essas opiniões que viam os fotógrafos como arrimos de fracassos, “frutos secos da sociedade”: “*on a dit que quand un homme n'avait pu réussir il se faisait photographe*”.

O ofício do fracasso e o dom do Império

Em 1857, os jornais da Corte noticiam a inauguração do *atelier* de Victor Frond no Rio, enaltecendo a perfeição da sua arte, a excelência da sua clientela, a deferência do Imperador que se faz por ele fotografar, conferindo ao estrangeiro apoio material e aval simbólico.

Diferentemente da maior parte dos fotógrafos da cidade, dedicados nas salas de pose e nas

oficinas aos retratos sob encomenda, Frond interessa-se, desde o início, em associar o ato fotográfico ao empreendimento editorial.⁸ Seu primeiro projeto no Brasil, que se desenha das notícias de época, é o de realizar uma *Galeria Brasileira* de retratos, a exemplo de inúmeros álbuns afins publicados na Europa.⁹ O título de “Galeria” classifica nos catálogos bibliográficos um tipo de álbum que focaliza um coletivo público, em oposição às séries domésticas, coligindo *portraits* de celebridades, vultos proeminentes, assim como as “salas longas com muitas janelas de cada lado” (cf. *Dicionário da língua portuguesa para uso de portugueses e brasileiros*, 1859). Essa plasticidade no nome sugere práticas de leitura e usos diferenciados dessas estampas. Apresentam-se ora como parte de um volume seriado, ora como quadro destacado, decorativo, a ser visto nas paredes das casas, por entre os óleos ou as “caixas de vidro com paisagens e flores feitas de conchinhas coloridas” tão ao gosto da época.

A *Galeria* compreendia “ilustrações nacionais do Império do Brasil, composta da Augusta Casa de S.M.I., de S.S. EEx. os Ministros e membros do Parlamento brasileiro,¹⁰ edição elegante de notícias biographicas illustradas por um retrato”. Segundo o *Diário do Rio de Janeiro* (11/5/1857), “S.M. o Imperador dignou-se com sua benevolência habitual inscrever-se em frente da lista de subscritores dessa obra inteiramente nacional”.

Nessa representação das elites, restrita às posições formais de poder no Executivo e na esfera parlamentar, Frond estabelece clivagens significativas na sociedade da Corte. Essa personificação da lógica do espaço político na construção do Estado nacional insinua, não sem ambigüidades, a prevalência da ordem pública, da lei comum, sobre a esfera privada do familismo, do mandonismo local. Nesse Brasil fidalgo imaginado, quer enfatizar os espaços de mediação e de incorporação, distinguindo o centralismo emblemático da Casa Imperial da “mística patriarcal” das casas-grandes que se espria por dentro dos sobrados, nas cidades e nos sítios (cf. Freyre, 1981, pref. à 1ª ed., p. XL). O porte das figuras, nas relações de suas “marcas cosméticas” e de vestuário,¹¹ é referência estruturada por essa lógica de poder e estruturante de uma convi-

vência social exclusiva. O Parlamento, como orquestração das personalidades, aparece, pois, como lugar cerimonial por excelência onde essa ordem privada se subordina à ordem pública. Da perspectiva frondiana, os retratos se transindividualizam em uma galeria de tipos “heroicizados” que compõem uma espécie de “fisionomia moral do país”, em que a comunidade política sugere, na lógica hierárquica do Império, a idéia de nação. Esse *olhar social* como *poder social* de objetivação (Bourdieu, 1977, p. 52) tem sua eficácia no reconhecimento dos próprios notáveis como centros relacionais de gravidade no mundo político. Pela distinção estabelecida em publicação específica, criam-se evidências mediante as quais a crença no corpo de excelência da boa sociedade é legitimada. Como outros álbuns de *grandes homens, vultos, personagens ilustres*, a *Galeria* impregna-se do egotismo romântico e do destaque que uma certa historiografia de época dá à biografia heróica, especialmente, na Inglaterra, os textos de Thomas Carlyle. Se, para Carlyle, a representação do herói como encarnação de um pensamento universal exige um meticuloso trabalho de purificação, de eliminação das marcas particulares de corporalidade (cf. Loriga *in* Revel, 1996, pp. 216-220), a representação dos *portraits* seriados guarda esse significado anunciador ou profético na relação entre figuras emblemáticas, síntese do mando ou da invenção.

Em uma forma de protecionismo convocatório ou de uma tutela que instiga o mercado, o Imperador apóia o projeto de Frond, multiplicando obrigatoriamente as adesões, potencializando o dom pelo exemplo. Asseguram-se assim, na sua utilidade simbólica, precondições para a realização de “obra inteiramente nacional”.¹²

A decisão de Victor Frond de levar a cabo tal projeto no Brasil, com a proteção de d. Pedro, implica uma ruptura significativa na sua trajetória social. Da vida errante e clandestina dos tempos incertos, já nos seus 36 anos aposta em uma fase de estabilidade, afiançada por um plano mais estruturado de carreira. Nessa nova posição, as encomendas da Casa Imperial, a fixação do endereço, o anúncio da exposição do seu trabalho se fazem a par dos preparativos do seu casamento, resgate e

fundamento de uma continuidade social e familiar então desconstruída. Consolida-se uma estratégia na qual se enlaçam a afirmação e a previsibilidade profissional — a identidade pelo trabalho prevalece sobre aquela marcada pela aventura — e a abertura de uma nova fase no ciclo de desenvolvimento do grupo doméstico. A casa da família¹³ e a oficina, como era do costume, estão no mesmo endereço, afiançando, na imbricação do crédito e da honra, projetos mais ambiciosos a longo prazo.

Na *Galeria dos brasileiros illustres, os contemporâneos*,¹⁴ Victor Frond faz as primeiras fotografias, os retratos de d. Pedro, de d. Theresa Cristina e das princesas. Essas imagens são litografadas por Sebastian Auguste Sisson, “desenhista e retratista francês, discípulo de Lemerrier”¹⁵ (cf. Ferreira, 1994, p. 394), instalado então na Corte, nos lados da rua do Cano,¹⁶ seu sócio no empreendimento, segundo Afonso de E. Taunay.¹⁷ Essa parceria de trabalho, no entanto, não chegou a bom termo.

A *Galeria*, desde os seus primeiros momentos, adquire processualmente outros contornos. Alarga-se, incluindo os “homens mais illustres do Brasil na política, ciências e letras desde a guerra da Independência até nossos dias”.¹⁸ Sisson quer destacar através dos *portraits* uma história oficial celebrativa, em clara consonância com uma certa visão pragmática da história, cultivada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e no patrocínio imperial, interessada em “filtrar exemplos e modelos do passado” (Guimarães, 1988, p. 15) para pontuar as representações do presente e os planos de futuro. Por essa lógica, Sisson destaca no seu “elenco de heróis” o tempo que “se fragmenta em um passado de lutas tremendas e de organização” e uma “atualidade de progresso e de civilização”.¹⁹

Os retratos de cada personalidade são acompanhados de um autógrafo e de uma nota biográfica, garantindo larga visibilidade ao nome como bem simbólico, desdobrando da imagem a história vivida. Os escritos validam-se, segundo a apresentação de Sisson já mencionada, como medidas personalizadas “dos grandes acontecimentos políticos [de uma nação]”. Dessa perspectiva, a idéia de biografia constrói-se como descrição cronológica

de fatos altamente adjetivada. A conformidade genérica a tipos exemplares é reforçada por um texto “vazado quase todo ele [segundo o prefácio de Borba de Moraes à edição de 1948²⁰] em tom encomiástico,louvaminheiro, por vezes precioso, tão ao sabor do tempo” (Moraes, 1948).²¹ A obra, consagradora da jornada pública dos escolhidos, suspende, segundo Sisson, os “passos diante do lar doméstico” e “cerra os olhos ao proceder particular”.

A imagem cultural dos notáveis, a idéia de um álbum da nação, desdobra-se, porém, da lógica interna de um álbum de família,²² crônica da vida privada, em que se ressaltam hierarquias, prioridades seqüenciais, microcronologias, ritos coletivos. Esses acertos permitem entrever a família virtual como “representação do que se gostaria de ser”, nos termos de Moreira Leite (1993, p. 76), ou a nação idealizada por uma ciranda de nomes. Se as casas, com suas fachadas ou seus recantos mais significativos, são, nos álbuns, a “representação máxima do espaço familiar” (Barros e Strozemberg, 1992, p. 42), constituindo-se em cenário quase obrigatório dos retratos da intimidade, no álbum da nação as marcas de mesmo pertencimento são dadas nos detalhes dos trajes de gala, das condecorações e, em algumas pranchas, nos mapas de territórios brasileiros que aparecem junto aos livros nas beiradas das mesas de trabalho.

Para essa vitrine de medalhas negociam-se com lucro inserções cá e lá. Talvez porque visse a *Galeria* brasileira descaracterizada, talvez porque já vislumbrasse com mais chances no mercado internacional o álbum de “vistas pitorescas”, já nas tiragens iniciais Frond se afasta da empresa. A responsabilidade editorial de produção e distribuição dos álbuns fica a cargo unicamente de Sisson.

Com o álbum *Brazil pittoresco*, realizado entre 1858 e 1860,²³ Frond ganha renome local como fotógrafo e profissionalmente se consolida como editor, fazendo-se conhecido nos *ateliers* litográficos, nas casas de edição parisienses. Faz render na famosa Maison Lemerrier, onde passa a trabalhar quando volta à França em 1862, versões mais encantadas sobre suas façanhas e louros no Império dos trópicos. Na Europa, parece ter tentado, nos primeiros tempos, ainda o ofício de fotó-

grafo. Gustave Courbet em carta ao filósofo Proudhon²⁴ recomenda os serviços de Frond nas artes do retrato. Apresenta-o como alguém que “por largo tempo combateu e sofreu pela causa democrática como soldado e que, pelas contingências do exílio político, fez-se fotógrafo — bom fotógrafo”. Mas é dirigindo a publicação de um álbum ilustrado de luxo que se integra com um certo prestígio ao mercado de impressos francês.

Trata-se do *Panthéon des illustrations françaises au XIXème siècle*, editado pela Maison Lemermer. Este álbum retoma e amplia a idéia da *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, celebrando para a posteridade, como “representação fiel da nossa época” (Frond, 1866),²⁵ todos os grandes nomes franceses da política, do clero, da magistratura, forças armadas, ciências, letras, artes e indústria. Além de uma nota biográfica, Frond oferece ao público um “retrato autêntico”,²⁶ que faça “viver aos olhos” (“*vivre aux yeux*”) as marcas da trajetória social das personalidades em foco e, ainda, seus autógrafos, como “expressão de inteligência e do caráter”.²⁷ Não raro, esses documentos públicos de identidade estão acompanhados por textos, partituras ou desenhos, alargando a autoria e a visibilidade social do homenageado. Frond procura canalizar investimentos das elites na sua própria representação, articulando a originalidade da criação artística à reprodutibilidade técnica dos meios editoriais.

Os álbuns²⁸ são vendidos por subscrição e têm entregas parceladas *en livraison* entre os anos 1864-1869. Incorporam ao longo desse tempo rubricas e figuras novas, atualizando o *grand-air* dos notáveis, as recomendações influentes, as vaidades interessadas. Na construção dessa rede de quadros, Frond restaura ou inaugura novas relações cultivadas nas negociações para a publicação dos verbetes.²⁹ Não está aqui em questão, como no século XVIII francês, a produção cultural fundamentalmente sob encomenda, submetida às regras do mecenato, da proteção oficial. Como bem observa Bourdieu (1992, p. 78), uma verdadeira *subordinação estrutural* impõe-se desigualmente aos diferentes produtores em função da sua posição no campo, definida por duas mediações principais, a do mercado e a dos salões, espaços

personalizados e hierarquizados de negociação. O projeto do *Panthéon*, engenhosamente, objetiva os salões pela lógica do mercado, querendo tirar proveito do “*règne de l’argent et des fortunes*” acumuladas nos faustos, nas fidelidades compradas do Segundo Império (*idem*, p. 77).

É como editor da Maison Lemermer que Frond assina então sua correspondência profissional, afastando-se completamente das artes e do “machinismo fotográfico”. Nenhum *portrait* do álbum, no seu original fotográfico, tem sua autoria.³⁰ Tampouco distingue fotógrafos na sua seleta de artistas — nem mesmo Daguerre ou Niépce estão na lista —, preferindo os pintores e escultores legitimados e, ocasionalmente, alguns litógrafos, gravadores e desenhistas.

No *Panthéon*, obra em que reinaugura sua identidade profissional, Frond evita contaminações entre sua história passada e as biografias escolhidas. Com possibilidades novas de reconhecimento e de recompensa financeira, organiza no empreendimento editorial, fazendo ver e fazendo crer, a versão do discurso dominante sobre as elites do tempo. O crescente liberalismo parlamentar afirmado nas eleições legislativas francesas de 1869 repercute nas formas de representação do mando, das redes internas de poder, projetando e alargando indicações para essa carta de notáveis.

Como no projeto da *Galeria brasileira*, a compilação dos ilustres e as negociações para garantir suas “presenças” no álbum amparam estratégias de inserção social em momentos particulares da trajetória do fotógrafo-editor, nos quais tenta se estabelecer em novos espaços sociais de produção. Na medida em que projeta os *nomes* escolhidos, faz circular e valer o seu próprio, pondo a render vantajosamente seu capital social, condição para uma estabilização da sua posição, para uma reintegração bem-sucedida ao país de origem. Por essa lógica de reciprocidades, as histórias acumuladas e a dignificação das figuras reconvertem-se em “instantâneos” de mobilidade social.

No *Panthéon*, como na *Galeria*, o retrato sobrepõe-se à ação. Ainda que se preserve aqui uma concepção de biografia que, como nos manuscritos de Frond, aclama dos indivíduos virtudes da sua vida pública, a forma da sua exposição é

diferenciada. Nos escritos do republicano que busca afirmação social e reconhecimento, a retórica persuasiva do texto autobiográfico é base para a consecução de respeitabilidade e prestígio e o retrato que sugere a ação é ilustração complementar, praticamente destituída de autonomia simbólica. Já nos álbuns, instâncias de consagração, a notabilidade dos escolhidos confirma-se na história e para além da história, eternizando a pessoa. A atemporalidade da pose, que não flagra um momento preciso do relato mas paira sobre o conjunto aventado de acontecimentos, contrasta com a pontuação cronológica da informação textual. Estes “bosquejos biográficos” aparecem assim submetidos ao índice das figuras, marcação por excelência das apresentações individuais que merecem ser lembradas.

A assinatura, abaixo do retrato, desloca a letra — como gestualidade caligráfica ou expressão profunda da personalidade — para o quadro da imagem. Esse certificado, como sinal de mediação entre o que se vê e o que se lê, restaura, de um lado, a idéia pretendida de totalidade na definição da identidade pessoal e social do homenageado, autorizando sua inclusão na *Galeria* ou no *Pan-théon*, firmando sua posição de homem ilustre; de outro, aviva a tensão entre a imagem no tempo e através do tempo pelos sentidos do nome circunstanciado e do nome sacralizado, revivendo do texto os trechos que ressaltam didaticamente do cotidiano, o extraordinário.

NOTAS

- 1 Estas notas partem de algumas reflexões desenvolvidas em minha tese de doutorado, *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco* (Segala, 1998), em torno da trajetória social do francês Victor Frond, que trabalha no Brasil como fotógrafo e editor de 1857 a 1862, recebendo, então, significativo apoio e reconhecimento por parte do Imperador Pedro II.
- 2 Frond privilegia, em uma de suas séries fotográficas sobre a cidade, um eixo simbólico perpendicular à costa, entre o palácio e o porto, alinhando, na apresentação do Brasil pós-independente, a potencialidade econômica do país à ordem do Império. Desfaz-se, pelas imagens, a marcação de *cidade colonial*, nos termos de Mattos (1994, p. 28), caracterizada pelas “funções de porto e centro administrativo”, expressão do “poder colonizador”, da “assimetria do pacto colonial”. A afirmação do núcleo político autônomo em contraponto ao mercado estimula um outro olhar sobre o Rio, vislumbres de sua metamorfose “moderna”.
- 3 O álbum de fotografias litografadas, editado pela Maison Lemerrier de Paris, vem acompanhado, no projeto frondiano, por um livro de textos encomendado a Charles Ribeyrolles (1859), publicista republicano francês. Seus capítulos funcionam, no mais das vezes, como legendas ampliadas das imagens, precisando seus sentidos documental e político.
- 4 Cf. Archives Nationales de France, série F15 4083, *dossier* nº 38. O pedido de indenização é encaminhado por sua esposa, Julie Charlotte Lacombe, que incorpora o texto autobiográfico frondiano (16 páginas) à carta-requerimento às autoridades por ela assinada (datada em Varrèdes a 10 de janeiro de 1880). À época, Frond já se encontrava muito doente e impossibilitado de zelar pessoalmente por seus interesses. No pedido, a mulher menciona a grave enfermidade do marido, as penúrias familiares e o socorro necessário à criação dos quatro filhos do casal; solicita a indulgência das autoridades e paciência para a leitura detalhada do longo texto que apresenta. Nos parágrafos seguintes, a narração se faz na primeira pessoa, testemunho de Frond, só recuperando o tom epistolar e a referência da esposa no desfecho do documento, com as regras as mais formais de correspondência.
- 5 A noção de *enredo* é mais intrincada que a de um mero relato circunstanciado, definindo um conjunto de incidentes descritos em pormenores que constituem “quadros de ação” seqüenciados e que, pelo seu jogo de efeitos, valoram fatos e personagens, sintetizando didaticamente a experiência qualificada no tempo cronológico.
- 6 É possível que o texto autobiográfico original tenha sido esboçado nesse contexto de resistência londrino, sendo depois readaptado às exigências do processo já mencionado.
- 7 Define a pose de ação em determinada “cena histórica”.
- 8 As suas preocupações sugerem um outro plano de discussão em torno da construção biográfica nos oitocentos. Neste item, a relação biografia/“retrato de ação”, vista anteriormente, redefine-se. Focalizam-se aqui, envolvendo o mesmo personagem, verbetes sobre personalidades ilustres nas coleções das “galerias ilustradas”. Nessas séries, mais do que uma identificação, o retrato que conduz o texto é uma homenagem. Utiliza-se na análise, como fontes principais, os álbuns de “vultos” que Frond concebe na Corte brasileira e edita na Maison Lemerrier de Paris nos anos 1857-1860.
- 9 Do período, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem em seu acervo alguns títulos importantes: a *Galerie des contemporains illustres* (1815-1878), publicada por L. de Leménie em Paris; a *Galeria dos varões illustres de Portugal* (1825-1891), de J.M. Coelho; a *Galeria de homens celebres de Mejiça*, de M. Arroniz, publicada em 1857; a *Galerie des femmes célèbres de Saint Beuve*

- (1862), pela Garnier; a *Galeria dos homens uteis* (1867), de F. Gomes de Freitas; a *Galeria pittoresca de homens célebres de todas as nações e épocas* (1867), de R. & H. Laemmert, sendo as duas últimas editadas no Rio de Janeiro.
- 10 Também incluído aqui o Conselho de Estado, nomeado pelo Imperador, considerado por Joaquim Nabuco como o “cérebro da Monarquia”, reunindo, segundo Carvalho (1996, p. 50), o “topo da elite brasileira”.
- 11 Está em jogo aqui um conjunto de reparos intencionais aplicados a todos os aspectos modificáveis do corpo, tomado como um sistema de sinais de distinção, reveladores de *posição e de uma trajetória social*. Sobre a *percepção social* do corpo ver Bourdieu (1977) e Goffman (1977).
- 12 O sentido dessa qualificação frisa uma especificidade brasileira de ideário e de processo de produção material da obra. A intenção de marcar diferenças afirma-se, porém, por dentro do modelo de *civilização* construído pelas nações europeias, especialmente pelas que ditam os principais eixos do debate político, econômico e cultural de então, a Inglaterra e a França. Dessa feita, nas tribunas, nos jornais, na publicidade paga, a louvação do *nacional*, “do próprio contra o imposto”, entremeia-se à reverência dos padrões universalizantes do gosto e do uso, medidas de integração do país à apologia do “progresso sem fronteiras”.
- 13 No Rio de Janeiro nascem os dois primeiros filhos de Victor Frond: Charles Victor Marius Frond em 4 de janeiro de 1858 e Julie Louise Marie Jeanne Frond em 8 de novembro de 1860 (cf. Commune de Varrèdes, Dép. de Seine-et-Marne, Tables 1883-1942: Actes de Naissance, Mariage et Décès; Acte de Mariage de Victor Pierre Pradel et Julie Louise Marie Jeanne Frond (6/1/1883)).
- 14 A *Galeria*, segundo Ferreira (1994, p. 435), distingue-se na iconografia do *portrait* do século XIX junto com a *Colleção de retratos*, da colaboração Ferreira de Souza/ do Carmo, tirada na Imprensa Régia em 1816, testemunho da implantação oficial do talho-doce no país.
- 15 Joseph-Rose Lemerrier (1803-1887) é considerado um dos mais célebres impressores-litógrafos da Paris de meados do século (Adhémar, 1975, p. 8). Sua oficina na rue de Seine era sem rival na cidade, atendendo ainda a uma ampla clientela internacional, a inúmeras encomendas de Coroas estrangeiras (*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Larousse, vol. X, p. 351). Vindo de uma família de artesãos cesteiros, Lemerrier familiariza-se com a técnica fotográfica desde os seus primeiros ensaios (realiza daguerreótipos em 1839, logo depois da apresentação do invento), dedicando-se, juntamente com outros fotógrafos amadores como Barreswill, Lerebours e Davanne (1852-54) e Poitevin (1857), a incansáveis pesquisas na área da impressão litofotográfica e da cromolitografia, recebendo vários prêmios em exposições nacionais e universais. Em 1870 havia nos seus *ateliers* cerca de 50 mil pedras litográficas (Adhémar, 1975). O Fundo Lemerrier, consultado na Bibliothèque Nationale de France (Dep. des Estampes, cote SNR e Grand SNR Lemerrier/22 caixas não catalogadas até 1994), permite constatar a grande diversidade de técnicas e de tipos de impressos a que se dedicaram o litógrafo e seus sócios. Além de centenas de retratos, há peças de publicidade, figurinos de modas, reproduções de obras de arte, calendários, imagens religiosas, ilustrações, capas de livros etc. Sobre a Maison Lemerrier, segundo Claude Bouret, da Bibliothèque Nationale de France, há as teses de J. Rosen (Columbia College Chicago, 1992) e de Corine Bouquin (Université de Paris I, 1993?), ambas ainda não publicadas e não disponíveis para consulta pública.
- 16 Um estudo sobre a trajetória social e a produção litográfica de Sisson ainda está por ser feito. O pouco que se pode apreender dos dados disponíveis é que possuía uma posição importante entre os franceses que disputavam o mercado das artes e as benesses do Imperador. A dedicatória que faz a d. Pedro é uma peça de louvação ao monarca, desmedida nos adjetivos e nos agradecimentos, assinando como o “mais grato de vossos devedores”. Desfeita a parceria de trabalho, é o artista com quem Frond concorre mais de perto em torno de uma representação do nacional em álbuns ilustrados de luxo.
- 17 Cf. prefácio à edição de 1941 de *Brazil pittoresco*, publicada pela Livraria Martins, em sua coleção Biblioteca Histórica Brasileira, p. X.
- 18 Cf. a apresentação que Sisson faz da coleção em 1859, reproduzida na reedição da obra em 1948.
- 19 Os primeiros fascículos do álbum começam a circular no Rio de Janeiro em 1857. Grande parte dos retratos é desenhada e litografada por Sisson, ganhando anúncios frequentes nos periódicos da cidade e no *Almanak Laemmert*. As fotografias são matrizes de referência para vários dos desenhos nas pedras. Destacam-se os trabalhos *d'après nature* dos fotógrafos P.J. Loup, Lecor, Raynal, Moreaux e Frond. Krumholtz e Barandier também assinam desenhos, além do próprio Sisson.
- 20 A *Galeria* é reeditada em 1948 pela Livraria Martins Editora, como título da Biblioteca Histórica Brasileira, dirigida por Borba de Moraes.
- 21 Na linha de galeria de tipos, pode-se situar, em oposição complementar às figuras ilustres, o aparecimento, com sucesso de público, do álbum *Crimes espantosos*, traduzido do francês pelo desembargador H. Velloso de Oliveira. O título apresenta retratos fiéis de criminosos, seguidos por uma “relação histórica dos acontecimentos os mais trágicos: atentados, mortes, assassinatos, parricídios, infanticídios, á venda em Casa E. e H. Laemmert, contendo fragmentos oratórios os mais salientes da acusação e da defesa, e seguidos de algumas circunstâncias que acompanharam a execução dos condenados” (*Diário do Rio de Janeiro*, 6/1/1862). Nas histórias sensacionalistas, as figuras desviantes saem, pelo crime, do anonimato, ganhando uma notoriedade de exclusão. Nessa consagração invertida demarcam-se fronteiras sociais desclassificadas, reforçando-se os padrões de ordem estabelecidos. A partir dos anos 1880 essas séries de categorias suspeitas são objeto sistemático de estudos da Antropologia Criminal, explorando-se uma estreita relação entre característica física e predisposição à

- perversidade moral, “tipo criminoso” e “delito de aparência”. Ver a respeito Lombroso e Ferrero (1896) e Phéline (1985).
- 22 “A nação como a família se apraz de conservar indelével a imagem e a figura de seus membros mais distintos”, explica Sisson na apresentação do seu trabalho.
- 23 Este álbum não tematiza as relações específicas entre biografia e retrato, tratadas aqui. Sua análise está na segunda parte da minha tese, citada anteriormente, capítulos 3 e 4.
- 24 A carta de Paris, de 25/5/1863, encontra-se no volume “*Courbet familier: autographes, correspondances, souvenirs, photographies, litographies, objects*”, Ornans, Musée Départementale Maison Natale Gustave Courbet, nov. 1980.
- 25 Cf. *Catalogue par catégories des livraisons composant les huit premiers volumes du Panthéon...* Paris, Abel Pilon/Lemercier, Imprimeur.
- 26 Nessa classificação de “retrato autêntico” está sugerido o uso da técnica fotográfica como forma principal de registro a ser reproduzida pela litografia.
- 27 Essa observação vai ao encontro de uma crença largamente difundida nesses anos: a de que o rosto e a assinatura são transcrições fiéis da personalidade profunda do indivíduo. O “arquivista-paleógrafo” Étienne Charavay (1878, p. II) afirma então que: “*Le caractère de l’homme, en effet, ne se traduit pas seulement dans ses actions; il se reflète aussi presque toujours dans sa physiologie et dans son écriture. C’est pourquoi on recherche si vivement les portraits et les autographes des personnages célèbres.*”
- 28 A coleção completa reúne 16 volumes, in-4o, em colmbier velin extra-fin. Cada livração é composta por um retrato, um autógrafo e uma biografia e cada volume, por 40 livrações luxuosamente encadernadas.
- 29 Ainda está para ser feito um estudo sobre essa coleção, comparando-a com outros projetos afins que surgem nas modas de Paris, nas artes de exaltação do individualismo burguês... Dentre essas publicações se destacam, então, o *Panthéon*, do famoso fotógrafo e caricaturista Nadar (1854), a *Galerie des artistes contemporains*, organizada por Dallemagne nos anos 1860, a *Galerie photographique et biographique de sauveteurs* (c. 1860) e a *Galerie contemporaine (241 portraits des français célèbres)*, publicada de 1876 a 1894 pelos editores Goupil et Cie.
- 30 Participam do álbum renomados fotógrafos franceses como Bayard, Mayer e Pierson, Pierre Petit, Carjat, Adam Salomon, Disdéri, Trinquart, dentre outros.

BIBLIOGRAFIA

- ADHÉMAR, J. (1975), “Les imprimeurs lithographes au XIXème siècle”. *Nouvelles de l’Estampe*, Paris, 24: 8-9.
- BARROS, M. e STROZEMBERG, I. (1992), *Álbum de família*. Rio de Janeiro, Comunicação Contemporânea.
- BEEBE, M. (1993), “A tradição e o novo romance”. *Letra Freudiana (Retratura de Joyce numa Perspectiva Lacaniana)*, Rio de Janeiro, XII (13): 52-64.
- BOURDIEU, P. (1977), “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Minuit, 14: 51-54.
- _____. (1981), “La representation politique. Éléments pour une théorie du champ politique”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Minuit, 36-37: 3-24.
- _____. (1986), “L’illusion biographique”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Minuit, 62-63: 69-72.
- _____. (1992), *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire* Paris, Édition du Seuil.
- BROMBERT, V. (1971), *La prison romantique: essai sur l’imaginaire* Paris, Corti.
- CARVALHO, J.M. de. (1996), *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ/Relume-Dumarã.
- FERREIRA, O.C. (1994), *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo, Edusp, Coleção Texto e Arte, vol. 10.
- FREYRE, G. (1981), *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 6ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- FROND, V. (1866), *Panthéon des illustrations françaises aux XIXème siècle* Paris, Abel Pilon/Lemercier.
- GOFFMAN, E. (1977), “La ritualisation de la féminité”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Minuit, 14: 34-50.
- GUIMARÃES, M.L.S. (1988), “O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricas*, 1: 5-27.

- HUGO, V. (1964), "Histoire d'un crime", in V. Hugo, *Oeuvres politiques complètes. Cahier complémentaire II — déposition de témoins*. Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur.
- LOMBROSO, C. e FERRERO, G. (1896), "Photographies de criminelles et de prostituées", in C. Lombroso e G. Ferrero, *La femme criminelle et prostituée*. Paris, Alcan, pp. 327-338.
- MATTOS, I.R. de. (1994), *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Access.
- MORAES, Borba de. (1948), "Prefácio", in S.A. Sisson, *Galeria dos brasileiros ilustres, os contemporâneos*, São Paulo, Livraria Martins Editora.
- MOREIRA LEITE, M. (1993), *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Edusp.
- PHÉLINE, C. (1985), "L'image accusatrice". *Les Cahiers de la Photographie*, Laplume, ACCP, 17.
- REVEL, J. (dir.). (1996), *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*. Paris, Seuil/Gallimard.
- RIBEYROLLES, C. (1859), *Brazil pittoresco. História, descrições, viagens, instituições, colonização*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional.
- SEGALA, Lygia. (1998), *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, PPGAS, Museu Nacional/UFRJ.
- SISSON, S.A. (1948), *Galeria dos brasileiros ilustres, os contemporâneos*. [1ª ed. 1857] São Paulo, Livraria Martins Editora, Coleção Biblioteca Histórica Brasileira.
- VASQUEZ, P. (1985), *D. Pedro e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Index.
- ZIEGLER, J. (1979), "Victor Frond et les pompiers de Courbet". *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXII, p. 172.