



# Retrato fotográfico oitocentista: o corpo visto através do “olhar iluminista”<sup>1</sup>

Lícius da Silva

*O artigo versa sobre o retrato fotográfico oitocentista e o modelo representacional corporal implementado por Disdéri, adotado em escala mundial a partir de meados do século 19. Apesar de ter sido generalizante, esse modelo objetivava a visualização do retratado segundo valores burgueses de individuação. Esse paradoxo pode ser explicado pela assimilação do “olhar iluminista” classificatório, presente nos ideais progressistas e cientificistas europeus existentes na época.*

*Retrato fotográfico oitocentista, modelo representacional, corpo, olhar iluminista.*

## Introdução

Durante a segunda metade do século 19 o retrato fotográfico foi estabelecido dentro de modelos técnicos e estéticos com objetivos representacionais específicos que visaram à visibilidade e ostentação do *status* social do retratado. Os estúdios fotográficos europeus e de diversos países de outros continentes adotaram toda uma série de códigos representacionais imersos em linguagem teatral para inserir o retratado no papel social que lhe desse maior notoriedade. Pelo recorte fotográfico o corpo foi reestruturado para ser visto e recordado em sua melhor apresentação. A auto-imagem construída visou retratar o corpo segundo os novos valores de individuação desejados pela burguesia em ascensão. Paradoxalmente, a identificação almejada conforme os anseios de individualidade foi circunscrita a rótulos generalizantes preestabelecidos e por eles estabelecida. A face, o corpo, as vestimentas, toda a ambientação cenográfica foi construída para o outro e para ser vista pelo outro. O retratado encontrava-se num ‘sistema de catalogação’ composto por “poses e trejeitos”<sup>2</sup> e influenciado pelo “olhar

iluminista” presente nos ideais cientificistas e progressistas da época.

## Auto-imagem como condição burguesa de individuação e ostentação

Uma nova etapa da produção fotográfica oitocentista, de escala global, foi definitivamente inaugurada na década de 1850, quando se popularizou o retrato fotográfico de formato *carte de visite*, inventado por André Adolphe Disdéri (1819-1890) entre 1852 e 1853. Esse pequeno formato utilizou-se do recém-inventado emprego do colódio úmido<sup>3</sup> sobre papel fotográfico e sobre negativo de vidro, que possibilitou a reprodução em série da imagem original. Isso significou a ampliação da lógica industrial<sup>4</sup> para além da mecanicidade fotográfica estabelecida pelos processos fotográficos pioneiros (obtenção da chapa unitária, precisão, sistema óptico-mecânico), ou seja, interferiu diretamente na produção quantitativa e qualitativa estética da fotografia, transformando-a em mercadoria e, efetivamente, massificando-a. Como conseqüência, tal invento barateou o custo do retrato e ampliou seu acesso a camadas sociais menos abastadas, que até então não

André Adolphe Disdéri (estúdio)  
Quatro retratos: desconhecido, cantora lírica francesa *Mademoiselle Vade*, cantor lírico francês *Monsieur Meapol* e desconhecido, c. 1860. *Carte de visite*, papel albuminado montado sobre cartão, França  
Fonte: <http://www.past-to-present.com>

podiam pagar pelas onerosas imagens limitadas ao consumo da elite.<sup>5</sup>

A ampliação do acesso à fotografia pelas diferentes classes sociais – da burguesia à classe média em formação – motivou Disdéri a aplicar uma estratégia comercial através da lógica industrial de produção. Assim, visou adaptar o retrato “às condições econômicas e aos critérios de gosto da sua clientela”.<sup>6</sup> Para atingir esse objetivo, o empresário francês homogeneizou a produção fotográfica ao ‘gosto’ do burguês e estabeleceu o ‘modelo genérico burguês’ de representação, influenciado pelo sistema social de estereótipos que se impõem ao indivíduo.<sup>7</sup>

A classe burguesa queria ser representada fotograficamente através de aparência agradável e dentro da tradição pictórica que vinha retratando a monarquia e a elite aristocrática. Já as classes menos abastadas queriam ser retratadas de acordo com a visualidade almejada pelo burguês. Atento a esses desejos, Disdéri estabeleceu seu modelo de representação de acordo com critérios que considerava constituírem a “boa fotografia”.

Em 1862, oito anos após patentear o *carte de visite*, publicou *Estética da fotografia*, estabelecendo os seguintes critérios:

1º Fisionomia agradável.

2º Nitidez geral.

3º As sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes.

4º Proporções naturais.

5º Detalhes nos negros.

6º Beleza!<sup>8</sup>

Como caracterizou Gisèle Freund, os princípios de representação implementados por Disdéri foram baseados na pintura histórica em voga. De acordo com o desejo burguês de ser representado dentro dos cânones pic-

tóricos daquele momento, era fundamental o retrato fotográfico possuir “a verdade na representação dos acontecimentos exteriores, dos acessórios e dos móveis (...)”.<sup>9</sup> Assim, ao contrário dos primeiros retratos, que enquadravam apenas o rosto, de acordo com a representação da tradição aristocrática, Disdéri passou a fotografar o cliente de corpo inteiro, vestido com as melhores roupas e ambientado em espaço ficcional.<sup>10</sup> A teatralização foi o padrão estabelecido, e a pose, seu veículo.

Dessa forma, o espaço do estúdio fotográfico foi transformado em palco teatral em que o corpo, pela pose, os acessórios e os cenários firmaram-se como elementos sógnicos propagandísticos da condição burguesa. Para Freund:

*Desde então, sobre as chaminés, mesinhas e consolas, nas paredes dos apartamentos, sorri bonacheirão o burguês, lado a lado com os seus homens de Estado preferidos, os seus sábios, as suas atrizes, etc... Não é só o documento que constitui o valor da fotografia: ela tomou-se o símbolo da democracia. Será verdadeiramente um bom fotógrafo aquele que com a sua máquina, tal como o pintor com o seu pincel, for capaz de dar a ver a grandeza do burguês enfiado no seu traje negro.<sup>11</sup>*

O modelo representacional padronizado por Disdéri, de produção técnica mais econômica e de formulação imagética bem-sucedida como modelo de ostentação e individuação almejado pelos burgueses, é gradativamente seguido por grande parte dos estúdios fotográficos franceses, que também passaram a utilizar o *carte de visite* e a transformar o estabelecimento em palco teatral, empregando telões pintados, mobiliário, colunas, flores e panejamentos.

Preso aos arquétipos de identificação, o próprio corpo do retratado tornou-se objeto da teatralização:

*Grandes in-folios cuidadosamente empilhados sobre uma mesa de centro cujo recorte gracioso evoca tudo menos uma mesa de trabalho, cadernos abertos ou fechados numa sábia desordem, tal é o cenário que testemunha um escritor ou um sábio. O próprio homem está submetido a uma pose: o braço esquerdo apoiado na mesa (esta atitude é um vestígio das poses intermináveis), os olhos mergulhados na meditação, uma pena de ganso na mão direita, ele mesmo se tomou num acessório do estúdio. O gesto patético de um senhor gordo e mascarado que torce os braços com um punhal a seus pés chega para fazer reconhecer um*

*primeiro tenor da Ópera. O nome, mesmo célebre, deixou de interessar. É o tipo do Cantor de Ópera que vemos, tal como o vê Disdéri e, depois dele, o público. Para o pintor basta um cavalete e um pincel. Uma cortina pesada forma, com as suas pregas, um fundo pitoresco. O homem de Estado segura com a mão esquerda um rolo de pergaminho. O seu braço direito apóia-se numa balaustrada cujas curvas maciças figuram os seus pensamentos, pesados de responsabilidades. O estúdio do fotógrafo toma-se assim no armazém de acessórios de um teatro onde, para todos os papéis sociais, são preparadas máscaras de caráter.<sup>12</sup>*

A estrondosa moda de consumo das auto-imagens geradas por Disdéri provocou reações incisivas de várias personalidades liga-



André Adolphe Disdéri (estúdio)  
Retratos de desconhecido e da atriz da comédia francesa Guyon, c. 1860.  
*Carte de visite*, papel albuminado montado sobre cartão, França  
Fontes: <http://www.past-to-present.com>



das ao mundo da fotografia e preocupadas com a qualidade da estética fotográfica. Entre elas, Nadar comentou o seguinte:

*O sucesso de fato estrondoso de Disdéri foi legitimamente devido a seu engenhoso achado do cartão de visita. Sua intuição de industrial tinha farejado bem e no momento certo. Disdéri tinha criado uma verdadeira moda que, de uma só vez, envolvia todos. E mais ainda: virando pelo avesso a proporção econômica válida até então, isto é, dando infinitamente mais por infinitamente menos, tornava definitivamente popular a fotografia. Enfim, é necessário reconhecer que a muitas daquelas pequenas imagens, improvisadas com prodigiosa rapidez diante do interminável desfile da clientela, não faltavam nem um certo gosto, nem um certo fascínio.*<sup>13</sup>

No entanto, o célebre retratista – um dos prediletos da burguesia francesa e o primeiro a realizar, entre outras façanhas, fotografias aéreas a bordo de um balão<sup>14</sup> – também não escapou da lógica industrial de produção. Para acompanhar o aumento da clientela, Nadar também aplicou a divisão de trabalho em seu estúdio,<sup>15</sup> de acordo com novas práticas de produção, sucessivamente empregadas por grande parte de seus colegas.

O modelo de representação implementado por Disdéri espalhou-se pela Europa e por diversas partes do mundo, a América Latina incluída, transformando os estabelecimentos fotográficos em espaços de produção em moldes semi-industriais. No entanto é importante observar que, apesar da expansão generalizada do modelo implementado por ele na produção dos estúdios fotográficos dos mais prósperos países da Europa e da América Latina, parte deles adotou outras formas de representação, mais próximas da pintura histórica ou da tradição aristocrática

de representação, distanciando-se do modelo genérico burguês. O próprio Nadar, apesar de ter adotado estratégia de produção em moldes semi-industriais, manteve-se dentro da tradição aristocrática em vários momentos, apresentando uma composição diferenciada frente a seus colegas.

O sociólogo Pierre Francastel afirmou que “não se pode compreender a arte isolada dos costumes e das formas de pensamento de uma época, e vice-versa”.<sup>16</sup> De fato, a constituição do retrato fotográfico, principalmente dentro do modelo formatado por Disdéri, decorreu de necessidades sociais em ebulição no século 19.

A padronização da produção fotográfica implementada por tal modelo reforçou dois objetivos principais muito próximos na rede de relações sociais: um frente ao próprio indivíduo retratado, ajudando-o a estabelecer sua identidade, e outro frente ao grupo social, auxiliando o pertencimento do indivíduo à pirâmide hierárquica social, conforme as normas estabelecidas pela sociedade.

Sobre o retrato fotográfico, a pesquisadora Annateresa Fabris observa que:

*(...) contribuiu para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o*

*espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativo.*<sup>17</sup>

Segundo o também sociólogo Jean Duvignaud, as monarquias promovem a “arte de justificação”, por meio da qual exaltam os “controles sociais”. A essa forma de arte corresponde a “arte de confirmação” promovida pela burguesia de acordo com seus valores. Duvignaud ressalta que a burguesia, durante seus respectivos períodos históricos de constituição classista, possuiu a necessidade de confirmar seu *status* através da arte para “firmar-se como situação social independente”. A burguesia aspira confirmar a “própria existência numa visão ordenada da vida”.<sup>18</sup> O retrato fotográfico, como signo

de “confirmação” e afirmação, correspondeu a essas aspirações.

Fabris indica que em decorrência da crescente necessidade de “personalização” dos membros da burguesia houve extraordinário aumento do interesse pela auto-representação. O gênero retrato, sinal de *status*, era acessível apenas à aristocracia e, durante os reinados de Luís XV e Luís XVI, a burguesia começou a consumir auto-imagens menos onerosas, tais como miniaturas de formas idealizadas ou silhuetas exatas reproduzidas mecanicamente.<sup>19</sup>

*A descoberta da fotografia dará um impulso decisivo a esse desejo de representação, que não se contenta com a fixação da imagem do indivíduo como enti-*



André Adolphe Disdéri (estúdio)  
Retratos de Madame Eugène Caplain e de desconhecida, c. 1860.  
Carte de visite, papel albuminado montado sobre cartão, França  
Fonte: <http://www.past-to-present.com>



*dade psicológica, por visar antes de tudo o registro de um sucesso alcançado graças à iniciativa pessoal. Por isto, mesmo que iconograficamente o retrato burguês lance mão das convenções do retrato aristocrático, as duas manifestações não se confundem em termos de destinação social. Enquanto este visava inscrever um indivíduo na continuidade das gerações, aquele se configura como o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador.*<sup>20</sup>

Fabris conclui seu pensamento dizendo que, dessa forma, havia a “construção de uma identidade social” mediante símbolos sociais em que “cenário e vestimenta constituem uma espécie de ‘brasão’ burguês”.<sup>21</sup> Assim, o que importava nos retratos almejados por Disdéri e por sua clientela era configurar determinados “arquétipos de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem”.<sup>22</sup>

A pose corporal, como explica a pesquisadora Ana Maria Mauad, foi o ápice da *mise-en-scène* fotográfica do século 19. Por seu intermédio combinaram-se vários elementos: a familiaridade e a habilidade do fotógrafo com a técnica e a tecnologia fotográfica, a “idéia de performance”, a máscara estereotipada social “a possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo, do trem a vapor, enfim, a um tempo que tem como diversão antever o futuro”.<sup>23</sup>

O modelo de estereótipos teatrais implementado por Disdéri influenciou por décadas o gênero fotográfico, com repercussões no século 20. No entanto, a produção dessa forma de representação corporal foi estabelecida dentro de marcante paradoxo: como veículo de representação car-

regado de valores sgnicos de individuação burguesa o modelo implementado consistiu numa identidade, numa forma de identificação visual e de particularidade; como representação estabelecida através de estereótipos já consolidados sobre o ‘ser’ burguês, o modelo de Disdéri configurou-se como padronização, sufocando e rotulando a própria individualidade almejada. Esse paradoxo pode ser compreendido se observado sob o ponto de vista do “olhar iluminista transepocal”<sup>24</sup> presente no progresso cientificista e progressista da época.

### **‘Modelo burguês’ de representação influenciado pelo “olhar iluminista”**

A *mise-en-scène* intencional presente no modelo ‘genérico burguês’ – criado, massificado e vulgarizado por Disdéri – potencializou o efeito de ‘coisificação’,<sup>25</sup> como diria Barthes, ao qual o corpo do retratado se submete no ato fotográfico. Essa potencialização presente no retrato fotográfico oitocentista pode ser compreendida e analisada observando-se a influência do “olhar iluminista” que fortemente ‘pairava no ar’ desde as aspirações iluministas setecentistas.

Segundo Rouanet,

*O Iluminismo seria uma tendência transepocal, não limitada a nenhum período específico, que se caracteriza por uma atitude racional e crítica. Ela combate o mito e o poder, usando a razão como instrumento de dissolução do existente e de construção de uma nova realidade.*<sup>26</sup>

O retrato fotográfico atesta e aponta para uma determinada existência. O “isso-foi” – noema fotográfico estabelecido por Barthes<sup>27</sup> – entrou em sintonia com a necessidade burguesa de documentar sua existência individual e de comprovar seu *status*. Assim, o

indivíduo burguês oitocentista utilizou-se da natureza documental da fotografia como instrumento científico para se fazer mostrar; para se fazer ver. Ele quis ser visto através da 'luz da visibilidade' tão difundida pela Ilustração do século 18 que, segundo Rouanet, foi o "movimento de idéias que se aglutinou, no século 18, em torno dos filósofos enciclopedistas".<sup>28</sup>

Entretanto, toma-se necessário atentar para o fato de que as diversas frentes de pesquisas que resultaram na criação da imagem de natureza fotográfica apareceram em época de grande inquietação social européia. Época propícia para o surgimento de situações que Jean Duvignaud denominou anomias.<sup>29</sup> Tempos de movimentos de independência nacional, das primeiras reivindicações operárias entre 1820 e 1850 e, sobretudo, da intolerância burguesa às restaurações monárquicas. A individualidade conquistada pelo gosto burguês recém-instaurado encontrou no retrato fotográfico a possibilidade de se mostrar dentro do mito da fidedignidade do 'real' e de assumir postura crítica frente ao "mito e ao poder", instituídos pela obscuridade política imposta pelos governos centralizadores de tradição absolutista monárquica e imperial. Dessa forma, assim como seus governantes, cada vez mais a elite e, posteriormente, os cidadãos da classe média queriam ser percebidos e identificados com notoriedade. O corpo queria ser visto como instrumento de individuação.

Se o iluminismo visava "construir" uma nova realidade de acordo com o olhar relativizador do homem, a máscara assumida através da teatralização existente principalmente no modelo representacional de Disdéri tornou-se a outra 'realidade' da identidade do retratado: uma realidade para o outro. No entanto, essa transformação da natureza por artifícios da razão – do engenho fotográfico

e da *mise-en-scène* construída – apresentou um paradoxo dentro dos ideais iluministas. A imagem do indivíduo, registrada pelo 'método científico' de captação luminosa, correspondeu não a sua 'naturalidade', mas sim a uma máscara carregada de símbolos burgueses. Dessa forma, através da máscara social construída, houve a classificação do indivíduo de acordo com valores absolutistas, estereotipados e preconceituosos combatidos pelo próprio iluminismo.

Nesse sentido, os ideais iluministas presentes no retrato oitocentista não produziram atitudes autocríticas e mantiveram o véu das aparências sociais na constituição da imagem. Justamente pela falta de formulação de um exame autocrítico aplicado ao próprio "ideal ilustrado da visibilidade completa", Rouanet adverte para a existência de ambigüidades. O autor destaca que o ideal ilustrado da visibilidade

*(...) é emancipatório quando significa que não há interdições a priori nem santuários de invisibilidade que criem privilégios contra o olhar, mas tem algo de inquietante quando pressupõe o desaparecimento de todos os nichos de intimidade pessoal e a extinção das fronteiras entre a esfera privada e pública.<sup>30</sup>*

De fato, pela pose e pela teatralização existentes na fotografia oitocentista, o retratado estabelecia um contrato com o espectador: 'quero ser visto, identificado e lembrado assim, desta forma'. No entanto, mediante esse contrato firmado pela máscara da pose, o retratado dissolveu seu espaço privado, constituído pela imagem do corpo, e transformou-o em público. Rouanet aponta para outra ambigüidade presente no ideal ilustrado:

*É emancipatório quando significa que o mundo das coisas está sob a jurisdição*



*da ciência e da técnica, não quando estende a ciência e a técnica ao mundo das relações humanas, expondo-o a um olhar objetivante que o equipara ao mundo das coisas.*<sup>31</sup>

Naquele momento de definições, quando a sociedade se adaptava à novidade da natureza técnica, científica e da lógica industrial da fotografia – esta ainda muito longe de possuir linguagem imagética própria –, o mito de fidedignidade do 'real' sobrepujou-se à representação do retratado, tomado objeto pela precisão técnica da fotografia. De fato, por meio de grande parte da produção fotográfica oitocentista européia – conseqüentemente também a brasileira, que adotou o modelo de Disdéri –, o indivíduo de gosto burguês foi 'coisificado' e tipificado socialmente, esperando ser 'catalogado' no 'fichário de personalidades' organizado pelo olhar iluminista de racionalização e pela atitude colecionista em desenvolvimento.

A pesquisadora Patrícia Lavelle assim traduz e resume o efeito dessas ambigüidades existentes no retrato fotográfico oitocentista:

*(...) podemos relacionar o retrato fotográfico à forma de percepção do indivíduo característica das sociedades burguesas do século 19 (...) Essa percepção apresenta um duplo vetor: ao mesmo tempo em que aponta para a interioridade e a singularidade de cada um, também se esforça para normatizar as condutas e tipificar os indivíduos.*<sup>32</sup>

Por meio desses paradoxos e reforçado pelo 'método científico' da própria natureza fotográfica de documentar um evento passado, o "olhar iluminista" influenciou fortemente o retrato fotográfico burguês por suas características racionalistas de visibilidade, de classificação e de crítica ao poder absolutista.

Lícius da Silva é artista plástico (Lícius Bossolan) e realiza pesquisa prático-teórica no campo da imagem – desenho, pintura e fotografia. Em 2006 concluiu o mestrado em Artes Visuais, área de concentração Estudo da Imagem e da Cultura (PPGAV/UFRJ) sob a orientação do prof. dr. Rogério Medeiros. Durante 2002/2003 e 2006/2007 ministrou na Escola de Belas Artes da UFRJ disciplinas relacionadas ao desenho e à pintura, respectivamente.

## Notas

- 1 Ver conceitos de "iluminismo", "ilustração" e "olhar iluminista" em Rouanet, Sergio Paulo. O olhar iluminista in Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988:125-148.
- 2 Ver Turazzi, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.
- 3 Solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e álcool, transparente e viscosa, utilizada como veículo para a suspensão dos sais de prata sensíveis à luz, formando uma camada adesiva sobre negativo de vidro ou papéis fotográficos. Turazzi, op. cit.: 281.
- 4 A classificação da produção fotográfica oitocentista como industrial ou de qualidades industriais – principalmente pós-1860 – é controversa. Alguns pesquisadores preferem não a adotar, afirmando que a utilização desse termo não seria correta frente a suas características de produção fora da questão industrial, sendo apenas de natureza mecânica. Neste artigo foi adotada a posição defendida por vários pesquisadores da história da fotografia que afirmam a existência de produção industrial depois de 1860, aproximadamente, mas com algumas ressalvas. É necessário compreender que o limite teórico entre as qualidades mecânicas e industriais é de difícil discernimento. Dessa forma, o emprego aqui da expressão 'lógica industrial' aplicada à natureza fotográfica alude a suas qualidades mecânicas de reprodução, rapidez e exatidão da obtenção da imagem que, comparadas às de produção manual, lenta e de processo orgânico do retrato pictórico, se aproximam das industriais. A partir de meados da década de 1850 e principalmente no início da seguinte pode-se compreender a fotografia para além do seu processo mecânico de 'lógica industrial'. Ela também passa a ser produto e mercadoria dentro de uma produção industrial se observadas as qualidades do estabelecimento produtor (em que poderia existir divisão de trabalho), do circuito de produção, comercialização e circulação, bem como das padronizações técnicas e estéticas estabelecidas. Para saber mais sobre a 'lógica industrial' presente na produção do retrato fotográfico oitocentista e sua confrontação com a

- organicidade pictórica ver Silva, Lícius da. *Entre a lógica industrial e a construção pictórica: a foto-pintura de retrato carioca como modelo europeu*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- 5 Fabris, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In Fabris, Annateresa (org.). *Fotografia – usos e funções no século XIX*; São Paulo: Edusp, 1991: 17. Coleção texto e arte v.3.
- 6 Id., *ibid.*: 20.
- 7 Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais – uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004: 29.
- 8 Disdéri, A. *L'art de la photographie*, apud Freund, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1995: 76. Coleção Comunicação & Linguagens.
- 9 Freund, op. cit.: 76.
- 10 Fabris, 1991, op. cit.: 20.
- 11 Freund, 1995, op. cit.: 77.
- 12 Id., *ibid.*: 74.
- 13 Nadar. Quando era fotógrafo. Apud Fabris, 2004, op. cit.: 28.
- 14 Nadar realizou as primeiras fotografias aéreas bem-sucedidas na primavera de 1856, possibilitado por melhorias técnicas e pelo contato com os irmãos aeronautas Godard. Patenteou sua 'invenção' e abriu novas possibilidades para as estratégias militares, sendo convidado a ser comandante de companhia de aeróstatas para observar e fotografar o exército alemão durante o cerco de Paris. Freund, op. cit.: 54.
- 15 A divisão de trabalho no estúdio de Nadar foi descrita em uma revista norte-americana em 1867. Fabris, 2004, op. cit.: 32-33.
- 16 Francastel, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998: 205. Coleção Arte e Comunicação.
- 17 Fabris, 2004, op. cit.: 38.
- 18 Duvignaud, Jean. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1970: 100-101.
- 19 Fabris, 2004, op. cit.: 28-29.
- 20 Id., *ibid.*: 29.
- 21 Id., *ibid.*: 30.
- 22 Id., *ibid.*: 31.
- 23 Mauad, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. In *Revista eletrônica da Unicamp Studium* n.15:5. Artigo acessado em 29 jan 2006 e ainda disponível para download em 22 fev 2008. <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html?studium>
- 24 Rouanet, op. cit.:125.
- 25 Para Barthes, vivenciar o ato fotográfico é torna-se "Todo-Imagem", a "morte em pessoa". O fotógrafo – "o outro" – desapropria-o e transforma-o em objeto mantido "à mercê, à disposição, arrumado em um fichário (...)". Barthes, Roland. *A câmera clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980: 29.
- 26 Rouanet, op. cit.:125.
- 27 Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 115.
- 28 Rouanet, op. cit.:125.
- 29 Para Duvignaud, anomia é um dos conceitos operatórios da "sociologia do imaginário", que se refere à "conjuntos de desregramentos, resultando da mudança de estrutura social, na mesma duração contínua" de uma determinada época. Época de "passagens de uma estrutura social para outra" sendo, portanto, época de rupturas sociais que possibilitam o surgimento de indivíduos de grande criatividade proporcionada pela necessidade de novos parâmetros e limites sociais. Entre os períodos históricos em que surgiu a anomia, Duvignaud aponta para a época de "fratura entre a sociedade liberal ou comerciante e as sociedades industriais modernas", quando surgiu a Escola de Paris [formada na década de 1910, após décadas de tensões acumuladas pelas mudanças estabelecidas causadas pelo desenvolvimento industrial durante o século 19]. Duvignaud, op. cit.: 44-46.
- 30 Rouanet, op. cit.: 138.
- 31 Idem.
- 32 Lavelle, Patrícia. *O espelho distorcido – imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003: 31.