

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ROSANE CARMANINI FERRAZ

**A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO E AS
SOCIABILIDADES NO BRASIL OITOCENTISTA**

JUIZ DE FORA - MG

2016

ROSANE CARMANINI FERRAZ

**A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO E AS
SOCIABILIDADES NO BRASIL OITOCENTISTA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração “Narrativas, Imagens e Sociabilidades”, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maraliz de Castro Vieira Christo

JUIZ DE FORA

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de
geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferraz, Rosane Carmanini.

A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as
sociabilidades no Brasil Oitocentista / Rosane Carmanini Ferraz.
-- 2016.

402 f. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação
em História, 2016.

1. Fotografias. 2. Coleções. 3. Museu Mariano Procópio. 4.
Sociabilidade. 5. História da Fotografia. I. Christo, Maraliz de
Castro Vieira, orient. II. Título.

ROSANE CARMANINI FERRAZ

**A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO E AS
SOCIABILIDADES NO BRASIL OITOCENTISTA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração “Narrativas, Imagens e Sociabilidades”, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Juiz de Fora, 19 de setembro de 2016.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maraliz Castro Vieira Christo – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Alessandra Souza Mellet Brum (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Sonia Cristina da Fonseca Machado Lino (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus (UFF)

Prof^a. Dr^a. Mariana de Aguiar Ferreira Muaze (UNIRIO)

Para Manuela, dádiva e aprendizado...

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelo dom do livre arbítrio, pelo amor à história e à cultura.

À Manuela, minha melhor parte, por seu meu rumo nesta vida. Você me deu forças para prosseguir...

Ao Maicon, pelos anos de amor e vida em comum.

À minha família e amigos, pelo apoio e incentivo. Aos meus pais, pelos valores com os quais criaram a mim e aos meus irmãos. Aos meus sobrinhos, por serem sempre tão carinhosos e presentes na minha vida. Ao Rogério, por cada risada.

Ao MMP, meu carinho e respeito por esta instituição que povoa minha existência desde a infância, que não se mede em palavras...

Ao Diretor Douglas Fasolato, por incentivar minha pesquisa. A todos os funcionários que estão ou que passaram pelo Museu Mariano Procópio – como Narcisse Szymanosvky, Sueli Martins, Leila Barreto, Elisângela Mendes, Thainá Lopes, Rosimar Costa, entre tantos outros – e em especial aos colegas do DAT (Departamento de Acervo Técnico), pelo carinho, aprendizado diário e convívio, realmente não tenho como agradecer... À chefe do Departamento de Acervo Técnico, Maria Salete e ao Aloysio, pelas trocas de informações sobre o acervo; às museólogas – “o trio” – Maria das Graças, Maria Ângela e Nancy, com vocês aprendi grande parte do que sei sobre o acervo do MMP. Aos amigos Eduardo de Paula, Sérgio e Priscila, pela troca de conhecimentos, aprendizado, carinho e apoio constantes e, especialmente, pelo bom humor!

A todos os estagiários que atuaram no Arquivo Fotográfico ao longo desses anos, pela amizade e pelo aprendizado em comum. O Arquivo Fotográfico deve muito ao trabalho de vocês!

Ao Aloísio Arnaldo, competente conservador do Museu de Artes Murilo Mendes (MAMM), ex-funcionário do MMP, pelo aprendizado sobre conservação e convívio sempre prazeroso.

Aos colegas do PPGH e do Laboratório de História da Arte, pelo convívio sempre frutífero, pelas conversas e incentivo, especialmente ao João Victor, Samuel, Valéria, Rogéria e Julliana Garcia.

Aos colegas e alunos do CAEd/UFJF, que me fazem continuar acreditando e trabalhando por uma educação pública de qualidade.

À minha orientadora, professora Maraliz Castro Vieira Christo, pela presença constante em minha trajetória acadêmica e principalmente pela serenidade e confiança em minhas ideias.

Às professoras Ana Maria Mauad e Sônia Lino, pelas importantes observações que fizeram no momento da qualificação desta pesquisa, e às professoras Mariana Muaze e Alessandra Brum, por aceitarem compor tão qualificada banca de defesa do meu doutorado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História, especialmente, Marcos Olender, pelas reflexões sobre patrimônio e memória tão pertinentes à minha pesquisa, e Alexandre Mansur Barata, pelas importantes considerações sobre o meu projeto e por ser exemplo de profissional desde os tempos da graduação. Tenho vocês em mais alta estima!

A todos que não citei aqui de forma nominal, mas que contribuíram para a minha trajetória de alguma forma.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pelo financiamento da pesquisa.

Resumo:

O estudo da prática e experiência fotográfica oitocentista permite que se desvendem aspectos da dinâmica social, uma vez que a fotografia deixa entrever as camadas do tempo histórico. A coleção de fotografias do MMP, um dos primeiros museus do Brasil, apesar de extremamente representativa do colecionismo de fotografias da segunda metade do século XIX, é um conjunto documental pouco estudado. O objetivo desta pesquisa é analisar o processo de formação da coleção, caracterizando-a, identificando os principais formatos, técnicas, temas e fotógrafos presentes neste conjunto documental. Pretende ainda compreender suas ressignificações ao longo do tempo, de acervo particular das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti até se transformar em acervo público, bem como as formas de agenciamento dessas imagens por parte da instituição. Como parte da tarefa de traçar uma biografia cultural da coleção, é fundamental analisarmos a relevância da fotografia e outros objetos como estratégia de construção e manutenção das redes de sociabilidades tecidas pelas famílias da elite imperial nos oitocentos.

Palavras-chave: Museu Mariano Procópio – fotografias – coleção – sociabilidade.

Abstract:

The study of practice and nineteenth-century photographic experience allows us to unveil aspects of social dynamics, since the photo hints at the layers of historical time. The PMM photo collection, one of the first museums in Brazil, although extremely representative of collecting photographs of the second half of the nineteenth century, is a set of documents understudied. The objective of this research is to analyze the process of formation of the collection, characterizing it, identifying the major formats, techniques, themes and photographers present in this set of documents. It also aims to understand their new meanings over time, the private collection of Families Ferreira Lage and Cavalcanti to turn into public collections, as well as forms of agency of these images by the institution. As part of the task of tracing a cultural biography of the collection, it is essential to review the relevance of photography and other objects as building strategy and maintenance of sociability networks woven by the families of the imperial elite in eight.

Keywords: Mariano Procópio Museum – pictures – collection – sociability

Lista de Ilustrações

Figura 01: D. Pedro II (1883). Insley Pacheco. Fonte: MMP

Figura 02: Muro das Lamentações (Jerusalém) s/data. Félix Bonfils. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria (BN). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/TH_christina/icon325624_11.jpg, acesso em 01/03/2016

Figura 03: Rita de Araújo Salgado Zenha (s/data). José Ferreira Guimarães. Fonte: MI

Figura 04: Panorama de Manaus, com destaque para o Teatro Amazonas (c. de 1896). George Heuber. Fonte: IMS. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br>, acesso em 05/03/2016.

Figura 05: Zulma Bouffar, (c. de 1880). Nadar. Fonte: MMP

Figura 06: *Vor der Lotto-Collectur* (Agência Lotérica) / Série: Imagens da vida de Viena (c. de 1870-80). Otto Schmidt. Fonte: MMP

Figura 07: Mariano Procópio Ferreira Lage (c. de 1860). Insley Pacheco. Fonte: MMP

Figura 08: *Province des Mines: Sejour de SS. MM. II, lor de leur voyage de juin 1861*. (1861) Revert Henry Klumb. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>, acesso em 05/06/2016.

Figura 09: Capela e Estação da Companhia União e Indústria e parte do Jardim de Ferreira Lage (1861). Revert Henry Klumb. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>, acesso em 05/06/2016.

Figura 10: Quinta do Senhor Lage (c.de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

Figura 11: Habitações do Sr. Ferreira Lage: o lago. (1861) Revert Henry Klumb. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>, acesso em 05/06/2016.

Figura 12: Museu particular de Alfredo Lage (1929). Fotógrafo não identificado. Fonte: Álbum de 1929 (MMP)

Figura 13 e 14: Inauguração da Galeria Maria Amália. 1922: Fotógrafo M. Santos. Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage

Figura 15: Sala de Jantar do MMP (1921). Fonte: Revista Ilustração Brasileira (MMP)

Figura 16: Maria Amália Ferreira Lage, (c. de 1866). Disdéri. Fonte: MMP

Figura 17: Minas Gerais. Recanto de floresta virgem. Fazenda Fortaleza de Santana. c. de 1890, álbumem. Acervo: Quai d'Orsay (Reprodução do catálogo: Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay, 2001, p. 28)

Figuras 18 e 19: Frederico e Alfredo Ferreira Lage. (1874). Henschel & Benque. Rio de Janeiro. Fonte: MMP

Figura 20: Frederico e Alice Lage. (c. de 1890). Guimarães. Fonte: MMP

Figura 21: *Teudis* (c. de 1904). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Figura 22: *Avant l'orage* (c. de 1904). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Figura 23: Alfredo Ferreira Lage (c. de 1905). L. Musso & Cia. Fonte: MMP

Figura 24: *Dans la Fôret – Parc de Mariano Procópio* (c. de 1904). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Figura 25: Maria Amália Ferreira Lage e criança. (c. de 1907). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Figura 26: “*Environs de Caxambú*” (c. de 1904). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Figura 27: Minas Geraes – Lambary – Volta do Ó (c. de 1900). Frederico Ferreira Lage. Fonte: MMP

Figura 28: Diploma de Medalha de Ouro conferido à Alfredo Lage, na Exposição Nacional de 1908. Fonte: Arquivo Histórico/MMP

Figura 29: Diploma de Medalha de Ouro conferido à Alfredo Lage, na Exposição Internacional de Turim, 1911. Fonte: Arquivo Histórico/MMP

Figura 30: Convite da exposição “Fotografia Amadora de Frederico Ferreira Lage”. 2014. Fonte: MMP

Figuras 31 e 32: Viscondessa de Cavalcanti (c. de 1880). Numa Blanc Fils. Fonte: MMP

Figura 33: Amália Rosa da Silva Pimentel (c. de 1850). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Figura 34: *La Daguerreotypomanie*, Maurriset. 1839. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Daguerr%C3%A9otypomanie.jpg, acesso em 23/12/2015.

Figura 35: Homem não identificado. (c. de 1855-60). Insley Pacheco. Fonte: MMP

Figura 36: Homem não identificado. (c. de 1860). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Figura 37: Homem não identificado em seu leito de morte. (c. de 1840-1850). Biranyi & Kornis. Fonte: MMP

Figura 38: *Carte de visite*. (c. de 1855). André Disdéri. Fonte: Metropolitan Museum, Disponível em: <http://www.metmuseum.org>, acesso em 08/09/2015.

Figura 39: Maria José Ferreira Armond (Baronesa de Santana). (década de 1860). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

- Figura 40: *Archevêque*. (c. de 1880-90). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP
- Figuras 41: D. Thereza Cristina. (1883). Insley Pacheco. Fonte: MMP
- Figura 42: Feliciano Duarte Penido. (c. de 1890). Nadar. Fonte: MMP
- Figura 43: Milano – Arena. (c. de 1890). Giacomo Brogi. Fonte: MMP
- Figura 44: *Scenes in the life of Christ – Jesus port sa croix*. (s/data). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP
- Figura 45: Solenidade Militar (entre 1890 e 1894). Ehrard Brand. Fonte: MMP
- Figura 46: *Maria-Zell, von Calvarienberge aus (Maria-Zell, vista do Monte Calvário, Áustria)*. (c. de 1870-80). Nikolaus Kuss. Fonte: MMP.
- Figura 47: Maria Amália Ferreira Lage. (c. de 1884). Guimarães. Fonte: MMP.
- Figura 48: Touradas e toureiros da Espanha. (c. de 1860-70). J. Laurent e Cia. Fonte: MMP.
- Figura 49: Exposição Universal de 1900. (1900). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.
- Figura 50: *Chateau de Juiz de Fora*. (c. de 1867). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.
- Figura 51: Daguerreótipo panorâmico. Frédéric Martens. (c. de 1845). Fonte: George Eastman House. Disponível em: http://www.geh.org/taschen/htmlsrc/m197601680136_ful.html, acesso em 23/12/2015.
- Figura 52: Sarah Bernhardt, (c. de 1880) Nadar, França. Fonte: MMP
- Figura 53: *Post mortem*. (c. de 1850). Alphonse Le Blondel. Fonte: Metropolitan Museum of Art
- Figura 54: Francisco Ferreira de Abreu (Barão de Teresópolis). (c. de 1860-70). Insley Pacheco. Fonte: MMP
- Figura 55: Criança segurando uma boneca de pano. (c. de 1852). Albert Sands Southworth e Josiah Johnson Hawes. Biblioteca do Congresso (EUA). Disponível em: <http://www.formerdays.com/2012/09/daguerreotype-children-ii.html>, acesso em 26/09/2015.
- Figura 56: Crianças não identificadas. s/data. D. L. Cypriano & Aranha. Fonte: MMP
- Figura 57: Homem e mulheres não identificados. (c. de 1870-80). Henschel & Benque. Fonte: MMP
- Figura 58: Família Imperial Brasileira: Pedro, Antônio e Luís de Orleans e Bragança. (c. de 1890). Numa Blanc Fils. Cannes (França). Fonte: MMP

Figura 59: Amélia Machado Cavalcanti (Viscondessa de Cavalcanti) s/data. Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Figura 60: Napoleão Bonaparte. (c. de 1879). Charles Jacotin. Fonte: MMP

Figura 61: D. Pedro II. (c. de 1870). Victor Angerer. Viena. Fonte: MMP

Figura 62: Maximiliano I, Imperador do México. (Entre 1864 e 1867). Victor Angerer, Viena. Fonte: MMP

Figura 63: Sultão Abdülaziz. (c. de 1868). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Figura 64: “Tipos do Rio”. (c. de 1860-1870). Henschel e Benque. Fonte: MMP

Figura 65: Vendedor Ambulante. (c. de 1870-1880). Georges Sommer. Nápoles. Fonte: MMP

Figura 66: Mulher não identificada. (c. de 1870-80). Franz Duschek. Bucareste. Fonte: MMP

Figura 67: “Typos Botocudos”. (s/data). Joaquim Ayres. Fonte: MMP

Figura 68: Tipo indígena. (c. de 1880). Teixeira & Vasquez. Fonte: MMP

Figura 69: Mulher negra com criança no colo. (c. de 1870). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Figura 70: “*All Mine*”. (c. de 1890). Strohmeyer & Wyman. Fonte: MMP

Figura 71: “*Its more blessed to give than to receive*”. (c. de 1890). Strohmeyer & Wyman. Fonte: MMP

Figura 72: Foto mortuária de D. Pedro II. (dezembro de 1891), Nadar. Fonte: MMP

Figura 73: *Ponte di sul canal grande*. (c. de 1880-1890). Paolo Salviati. Fonte: MMP

Figura 74: Paquetá. (c. de 1890). Marc Ferrez. Fonte: MMP

Figura 75: *Charbonnière (Palatinat supérieu)*. (c. de 1870). Georges Leuzinger. Fonte: MMP.

Figura 76: *Souvenir de Constantinople*. (c. de 1870-80). Pascal Sebah. Fonte: MMP

Figura 77: Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro. (c. de 1890). Marc Ferrez. Fonte: MMP

Figura 78: Estação do Juiz de Fora. (c. de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

Figura 79: Cascata da Jullioca. (c. de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

Figura 80: *Cascade du Pyabanha (appelée vulgairament Cascata pequena)*. (c. de 1870). Georges Leuzinger. Fonte: MMP

Figura 81: *Village* da Colônia de D. Pedro II. (c. de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

Figura 82: Veneza, o grande Canal. A Casa d’Oro sob restauração. (1845). Fotógrafo não identificado. Disponível em:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/11481336/Long-lost-photographs-confirmed-as-John-Ruskings.html>, acesso em 26/09/2015.

Figura 83: *Habitans de La Nubie*. (c. de 1875). Pascal Sebah. Fonte: Biblioteca Nacional.

Figura 84: Família Imperial Brasileira no Egito. (1871). Délié & E. Béchard. Fonte: MMP.

Figura 85: *Dryburch Abbey*. (c. de 1870-1880). Autor não identificado. Fonte: MMP

Figura 86: 15º de trabalho – Transferência do Meteorito de Bendegó. (1888). Marc Ferrez. Fonte: MMP

Figura 87: Salteadores da Sicília. (s/data). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 88: Mulher fiandeira do País de Gales. (c. de 1870-1880). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Figura 89: Família Imperial Brasileira no vulcão Vesúvio (Itália). 1888. Giorgio Sommer. Fonte: MMP

Figura 90: Exposição Universal de Paris. (1900). Neurdein. Fonte: MMP

Figura 91: Capa do Álbum intitulado: *Bassirilievi della Chiesa dei SS. Gio: e Paolo in Venezia*. (c.de 1870). Antônio Perini. Fonte: MMP

Figura 92: *La Presentazion de Jesus Christ dans les bras de vieux Simeon*. (c. de 1870). Antônio Perini. Fonte: MMP.

Figura 93: Theophile Gautier. (c. de 1865). Nadar. Fonte: MMP

Figura 94: Material de divulgação da exposição on line “*Apulia Monumentale*”, parceria do *Kunsthistorisches Institut* e o Museu do Vaticano. Fonte: Disponível em <http://expo.khi.fi.it>, acesso em 01/09/2015.

Figura 95: Artista do teatro italiano. (c. de 1870). L. Montabone. Fonte: MMP

Figura 96: Tipos de Nápoles (Engraxate). (c. de 1870-80). Giorgio Sommer. Fonte: MMP

Figura 97: Dervixes turcos (c. de 1870-1880) Pascal Sebah. Fonte: MMP

Figura 98: O guarda noturno e o vendedor de bolos. (c. de 1870-1880). Pascal Sebah. Fonte: MMP

Figura 99: Bombeiros turcos. (c. de 1870-1880). Pascal Sebah. Fonte: MMP.

Figura 100: Imperatriz Maria de Hesse-Darmstadt e Princesa Maria Alexandrovna. (c. de 1870). Sergei Lvovich Levitsky. Fonte: MMP

Figura 101: Panorama de Juiz de Fora. (1872) A. Cohen. Fonte: MMP

Figura 102: Atelier de E. Brand & Comp. Reprodução do Almanaque de Juiz de Fora (1891). Fonte: MMP

Figura 103: Família Imperial em Juiz de Fora. (1861). R. H. Klumb. Fonte: Disponível em: <https://picasaweb.google.com/115164305134509562843/Personalidades#>, acesso em 10/05/2012.

Figura 104: Família Imperial em Juiz de Fora. (1864). Atribuído a R. H. Klumb. Fonte: Disponível em: <http://mariadoresguardo.blogspot.com.br>, acesso em 01/05/2012.

Figura 105: Família Imperial em Juiz de Fora. (1864). Atribuído a R. H. Klumb. Fonte: Disponível em: <http://mariadoresguardo.blogspot.com.br>, acesso em 01/05/2012.

Figura 106: Família Imperial Brasileira: Conde D'Eu, Princesa Isabel e Pedro de Orleans. (c. de 1877). Henschel & Benque. Fonte: MMP.

Figura 107: Augusto Leopoldo de Saxe Coburgo e Bragança (c. de 1888). Fidanza. Fonte: MMP.

Figura 108: Família Imperial Brasileira: Pedro e Elisabeth de Orleans e Bragança e filhos. (c. de 1924). Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Figura 109: Família Imperial: Pedro e Elisabeth de Orleans e Bragança e filhos (verso). (c. de 1924). Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Figura 110: Princesa Isabel. (c. de 1905). Editor: Librairie Nationale. Fonte: MMP.

Figura 111: Luis de Orleans e Bragança. (1907). Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Figura 112: O Príncipe D. Luiz no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. (1908). Th. Wendt. Disponível em: <http://imperiobrasileiro-rs.blogspot.com.br/2010/01/dom-luiz-o-principe-perfeito.html>, acesso em 10/03/2016.

Figura 113: Conde D'Eu e Pedro de Orleans em Juiz de Fora. (1921). Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Figura 114: Visita de D. Pedro de Orleans e Família ao MMP. (17 de julho de 1926). Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Figura 115: Família Imperial: Pedro Gastão e Esperanza de Orleans com Geralda Armond, em solenidade no MMP. (década de 1950). Fonte: MMP

Figura 116 e 117: D. Pedro II. (1925). Autor: P. Macedo (gravura). Fonte: MMP

Figura 118: Família Imperial Brasileira: Princesa Isabel e Conde d'Eu. (s/data). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura 119: Senador Firmino Rodrigues Silva. (c. de 1840-1850) Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura: 120: Conde d'Eu e oficiais do Estado-Maior na Guerra do Paraguai. (13 de janeiro de 1870). Carlos César/ Trebbi/Meyerhoff. Fonte: MMP

Figura 121: Cecilie de Castro Penido e os filhos Egberto e Paulo. (c. de 1890). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura 122: Cartão de circulação da Viscondessa de Cavalcanti na Exposição Universal de Paris de 1889. (1899). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura 123: Pilar oeste da Torre Eiffel: Pavilhão Brasileiro – Exposição Universal de 1889. (1889). Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Figura 124: Luís Lecocq de Oliveira (irmão de Alice Ferreira Lage) e Frederico Ferreira Lage com trajes de fantasia usados em baile de máscaras em Paris, na Exposição Universal de 1889. (c. de 1889). Fotografia não identificado. Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (reprodução do Livro: Família Ferreira Lage, sua história, nossa herança, p. 98)

Figura 125 – Alice Ferreira Lage com trajes de fantasia usados em baile de máscaras em Paris, na Exposição Universal de 1889. (c. de 1889). Fotografia não identificado. Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (reprodução do Livro: Família Ferreira Lage, sua história, nossa herança, p. 99)

Figura 126: Pavilhão Brasileiro – Exposição Universal de 1889. (1889). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura 127: Diploma de Medalha de Ouro conferido à expositora Viscondessa de Cavalcanti, na Exposição Universal de Paris de 1889. Fonte: Arquivo Histórico/MMP

Figura 128: Altar Maior da Basílica de São Pedro, Roma. (c. de 1880). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura 129: Piazzeta S. Giorgio, Veneza. (c. de 1890). Paolo Salviati. Fonte: MMP

Figura 130: Sarah Bernhardt. (c. de 1880). Nadar. Fonte: MMP

Figura 131: *Dames Turques*. (c. de 1870-1880). Pascal Sebah. Fonte: MMP

Figura 132: Nina Sanzi. (c. de 1909). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Figura 133: Família Imperial Brasileira. (1889). Foto Hess. Fonte: MMP

Figura 134: Convite para a inauguração do AH e Biblioteca do MMP (1939). Fonte: AH/MMP

Figura 135: Alfredo Ferreira e Geralda Armond na Biblioteca do MMP (1939). Machado Filho. Fonte: MMP

Figura 136: Documento assinado por Carlos V, Imperador do Sacro Império Romano Germânico. (1522). Fonte: AH/MMP

Figura 137: Geralda Armond na Biblioteca/Arquivos do MMP. (1939). Fotógrafo não identificado. Fonte: Marcelo Ferreira Lage (coleção particular).

Figura 138: Acervo do Arquivo Fotográfico do MMP. (2009) Foto da autora. Fonte: MMP.

Figura 139: Acervo do Arquivo Fotográfico do MMP. (2009) Foto da autora. Fonte: MMP.

Figura 140: Salas D. Pedro II e “Manto da Princesa” (década de 1960). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 141: Álbum de retratos que ficou exposto na Sala de Cristais (2015). Foto da autora. Fonte: MMP.

Figura 142: Sala Viscondessa de Cavalcanti, (c. de 1960). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 143: Sala Duque de Caxias. (Década de 1960). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 144: Diligência da Cia da Estrada União & Indústria. (c. de 1861). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 145: Sala Juiz de Fora. (década de 1960). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 146: Sala Juiz de Fora. (década de 1960). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP.

Figura 147: “A lição”. (final do século XIX/Início do XX). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP.

Figura 148: Exposição “*Nadar 35 Capuccines*”. 2009. Fonte: MMP.

Figura 149: Exposição “*Nadar 35 Capuccines*”. 2009. Fonte: MMP.

Figura 150: Exposição “Doce França”. 2010. Foto da autora. Fonte: MMP.

Figura 151: Exposição “União & Indústria: uma estrada para o futuro”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP.

Figura 152: Convite para a visita mediada à Exposição União e Indústria. Fonte: MMP, 2013.

Figura 153: Exposição “Retratos Oitocentistas no acervo do MMP”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP.

Figura 154: Exposição “Retratos Oitocentistas no acervo do MMP”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP.

Figura 155: Crianças das escolas municipais de Juiz de Fora visitando a exposição “Retratos Oitocentistas no acervo do MMP”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP.

Figura 156: Capa do calendário da exposição “Simetria e Permanência: a arte da fotografia de Alfredo Ferreira Lage”, 2015. Fonte: MMP.

Figura 157: Exposição Mulheres no Museu Mariano Procópio. 2013. Fonte: DDC/MMP.

Figura 158: Exposição “Mulheres do MMP” – Alice Lage. 2013. Fonte: DDC/MMP.

Figura 159: Convite de palestra para a divulgação do Acervo Fotográfico. 2013. Fonte: MMP.

Figura 160: Convite – Palestra “A trajetória de formação do Arquivo Fotográfico do MMP”. 2013. Fonte: MMP.

Lista de Tabelas

Tabela 01. Coleção de objetos em estojo do MMP

Tabela 02: Coleção de fotografias oitocentistas estereoscópicas do MMP

Tabela 03: Formatos da coleção de fotografias oitocentistas do MMP

Tabela 04: Álbuns da coleção de fotografias oitocentistas do MMP

Tabela 05: Temas dos álbuns da coleção de fotografias oitocentistas do MMP

Tabela 06: Fotografias oitocentistas em catálogos/publicações do MMP

Tabela 07: Acervo de fotografias oitocentistas em exposições do MMP

Lista de Abreviaturas

- APM – Arquivo Público Mineiro
- BN – Biblioteca Nacional
- CCBM – Centro Cultural Bernardo Mascarenhas
- ECC – Espaço Cultural dos Correios
- FUNALFA – Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
- FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
- IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
- IMS – Instituto Moreira Salles
- MAMM – Museu de Arte Murilo Mendes
- MAPRO – Fundação Museu Mariano Procópio
- MHAB – Museu Histórico Abílio Barreto
- MHN – Museu Histórico Nacional
- MI – Museu Imperial
- MMP – Museu Mariano Procópio
- MN-UFRJ – Museu Nacional da Universidade do Rio de Janeiro
- PJF – Prefeitura Municipal de Juiz de Fora
- SPF - *Société Française de Photographie*
- SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora

“o que aqui ofereço ao leitor é, em parte, uma invenção minha, mas uma invenção construída a partir da escuta atenta das vozes do passado”.

DAVIS, Natalie Zemon. O retorno de Martin Guerre. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.210.

A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO E AS SOCIABILIDADES NO BRASIL OITOCENTISTA

INTRODUÇÃO.....	23
1. A COLEÇÃO, OS COLECIONADORES E O MUSEU: DIMENSÕES DOS OITOCENTOS.....	32
1.1 Um novo mundo de imagens: o desenvolvimento da atividade fotográfica e o colecionismo de fotografias no Brasil.....	32
1.2 O Museu Mariano Procópio, os colecionadores e a formação das coleções.....	46
1.3 As relações entre as Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e a fotografia.....	83
2. A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.....	104
2.1 As características técnicas e suportes fotográficos.....	106
2.2 Os formatos.....	124
2.3 Os temas.....	135
2.4 Os principais fotógrafos.....	192
2.5 Os principais retratados.....	224
3. “COMUNIDADE DE SEMELHANTES”: MEMÓRIA, IDENTIDADE SOCIAL E AS REDES DE SOCIABILIDADES DAS FAMÍLIAS FERREIRA LAGE E CAVALCANTI.....	227
3.1 As relações com a Família Imperial Brasileira.....	232
3.2 As relações com as famílias oitocentistas e personalidades do Império.....	251

3.3 As relações estabelecidas através da atuação pública e das viagens.....	261
4. UMA BIOGRAFIA CULTURAL DA COLEÇÃO: AS ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO E A VIDA SOCIAL DAS IMAGENS OITOCENTISTAS DO ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.....	279
4.1 A trajetória de formação do Arquivo Fotográfico do Museu Mariano Procópio: de arquivo familiar a acervo público.....	285
4.2 A importância de pesquisa de procedência da coleção para a construção da biografia cultural do objeto.....	301
4.3 As possibilidades de formação da coleção.....	310
4.4 A vida social das imagens: os usos das fotografias dentro e fora do MMP.....	311
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	339
FONTES E REFERÊNCIAS.....	345
ANEXOS.....	362

INTRODUÇÃO:

A fotografia surge em um determinado contexto histórico e social e se populariza mundo afora, como uma linguagem compreendida em qualquer lugar, por povos de diferentes nações e culturas. “No advento da fotografia, poderíamos apontar a coexistência tanto da razão quanto da magia: ciências para alguns, arte para outros, e as duas coisas para muitos mais”. (BRIZUELA, 2012:16) Entre os diferentes usos e funções da fotografia, se configura como uma estratégia de recuperação dos ausentes, pessoas e lugares. “Como por mágica, tornam presente aquilo que está ausente, trazendo de volta os mortos e inaugurando a viagem no tempo”. (BRIZUELA, 2012:15)

À medida que se populariza, a fotografia será arrolada como objeto simbólico e fonte de informação por parte de diferentes instituições como a família, a polícia (SONTAG, 2004) e até mesmo a Igreja e o Estado e, posteriormente, os museus. Por tudo isso, o estudo da prática e experiência fotográfica oitocentista permite que se desvendem aspectos da dinâmica social, uma vez que a fotografia deixa entrever as camadas do tempo histórico.

Há que se ressaltar aqui que as fotografias carregam em si uma combinação do valor de culto e valor de exibição. O valor de culto de uma imagem é sensivelmente alterado quando a mesma passa a integrar o acervo de um museu ou centro de memória. Nesse sentido, o processo de transformação do acervo privado em acervo público é fundamental para a compreensão da trajetória e da biografia cultural do nosso objeto de estudos, a coleção de fotografias oitocentistas do Museu Mariano Procópio (MMP).

Meu interesse por coleções – e especialmente por coleções de fotografias – se deu a partir da minha experiência profissional no Arquivo Fotográfico do MMP. Já conhecia parte da coleção através da experiência de um estágio no setor, ainda nos tempos da graduação. Mas a atuação como historiadora, anos mais tarde neste mesmo arquivo, me abriu um leque de possibilidades e uma série de inquietações. Estava diante de um acervo de representatividade nacional, praticamente inexplorado, acessado normalmente como fonte, mas não ainda como objeto de estudo.

Boa parte dos historiadores não tomaria como sua a tarefa de compreender como e porque determinadas sociedades reúnem, selecionam, guardam e decidem preservar este ou aquele conjunto de documentos, esta ou aquela coleção de objetos, este ou aquele prédio, “ou como e por que as sociedades decidem erigir um dado monumento ou ainda criar um museu. Essas instituições ou marcos são, muitas vezes, concebidos

como dados” (POSSAMAI, 2008: 208). Contudo, a possível inexistência de trabalhos de cunho acadêmico que problematizassem a trajetória de formação da coleção de fotografias oitocentistas e do Acervo Fotográfico da instituição, me inquietou de forma contundente. Outra questão que me intrigava era a falta de informações, em geral esparsas e dispersas, acerca da procedência das imagens e da coleção como um todo.

Nesse sentido, meu olhar é permeado o tempo todo por duas dimensões do historiador – a do pesquisador consulente, que acessa as fontes para a produção da pesquisa, e o olhar do historiador “do outro lado do balcão”, a do profissional de arquivo, que participa diretamente das atividades de processamento técnico e escolhas no que se refere à conservação, pesquisa e divulgação de um determinado acervo.

As motivações para a elaboração desta pesquisa surgem, portanto, das inquietações de um historiador quanto à historicidade dos acervos e aos “estratos do tempo” (KOSELLECK, 2006) a eles relacionados, diante de um arquivo que traz inúmeras lacunas no trabalho de processamento técnico. Assim, se torna indissociável a minha atuação como historiadora à frente do trabalho de reorganização do Arquivo Fotográfico do MMP e as reflexões que ora se apresentam nesta pesquisa.

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. Revela-se aqui, portanto, o interesse dos historiadores pelos documentos pessoais, natureza da maioria dos documentos com os quais estou lidando nesta pesquisa.

Há que se afirmar a relevância da documentação analisada. Uma parte expressiva do acervo fotográfico brasileiro das três primeiras décadas após a invenção, foi vítima do descaso e da falta de cuidados adequados, e outra parcela significativa da produção dos pioneiros pode ter sido levada por eles para seus países de origem por ocasião do regresso de alguns destes profissionais (VASQUEZ, 1985). Assim, coleções expressivas de fotografias oitocentistas são sobreviventes deste processo e importantes “testemunhos visuais” desse contexto histórico.

Por ora, é necessário ressaltar que o estudo da fotografia como objeto de pesquisa é fundamental para o alargamento da noção de fontes e objetos na

historiografia brasileira. O resultado deste processo são os bons trabalhos acadêmicos (dissertações e teses) e o crescimento do número de traduções e publicações brasileiras que tem a fotografia como fonte histórica privilegiada. Tais estudos envolvem diferentes aspectos, de acordo com o enfoque: o fotógrafo, a história da técnica fotográfica, o objeto retratado (a pessoa ou o tema), a imagem como documentação histórica, sem desconsiderar aquele que analisa a imagem e que se apropria e reelabora os discursos que estão presentes. A fotografia, portanto, é o ponto de encontro onde convergem as contradições entre os interesses do fotógrafo, do retratado, do leitor da fotografia e do pesquisador (LEITE, 2000). Cada um dos atores terá uma percepção singular acerca da mesma imagem.

Ulpiano Meneses (2003) nos propõe uma forma singular de análise das imagens por parte do historiador, ressaltando uma perspectiva de tratamento da visualidade como dimensão relevante da vida e dos processos sociais. Propõe o deslocamento da atenção dos historiadores do campo das fontes visuais para o da visualidade, e o aprofundamento das relações entre a História e o campo visual. A abordagem do historiador, o que é bastante comum entre os consulentes do Arquivo Fotográfico no meu cotidiano de trabalho, é, quase sempre, de leitura da imagem apenas como fonte de informação ou registro visual de personagens e eventos. Para ir além, nos propusemos a estudar a coleção em ênfase nos seus usos e funções, como propõe Meneses (2003) e Fabris (2008).

No campo da História, a valorização dos estudos no que se convencionou chamar de história cultural, e o desenvolvimento metodológico da micro-história, fizeram com que os arquivos pessoais ganhassem relevância e status diferenciado como fontes de pesquisa, o que tem acarretado inclusive no aumento da coleta e inserção desses documentos em instituições arquivísticas tradicionais, bem como propiciando a fundação de novas instituições (SCHMIDT, 2008).

No entanto, o documento fotográfico também não goza do devido status nas instituições museológicas, o que tem sido revisto, mas ainda presente nos museus brasileiros. Durante décadas, o acervo em papel e, especialmente as fotografias, foram relegados a um lugar coadjuvante, se o compararmos ao protagonismo das artes plásticas e dos objetos transformados em artefatos icônicos na construção dos mais diversos discursos. Neste cenário, muitas coleções não receberam tratamento técnico adequado e uma pesquisa sistemática. Nesse sentido, foram extremamente valiosos os estudos do Museu Paulista, através das pesquisadoras Vânia Carvalho e Solange Ferraz

de Lima e as contribuições de Ulpiano Bezerra de Meneses sobre as imagens como objetos colecionáveis, ampliando o foco da pesquisa no que se refere ao campo de estudos da imagem. Esperamos que a pesquisa que ora se apresenta possa contribuir para uma maior visibilidade do documento iconográfico como importante registro da cultura material.

Sob a perspectiva do pesquisador consulente, Carvalho e Lima descrevem como corriqueira a dificuldade de acesso aos documentos em diferentes instituições, onde regras pessoais são transformadas em regras gerais.

O domínio individual vê-se reforçado por disputas internas que parcelam o gerenciamento de coleções, dividindo territórios ao invés de integrá-los, justapondo esforços ao invés de somá-los. A ausência de investimentos na produção de instrumentos de pesquisa como guias, inventários e catálogos só acentua o poder pessoal, valorizando a memória e a “boa” vontade dos responsáveis pelo acervo (2000:17).

Lamentavelmente, esse cenário é bastante comum e reforça a necessidade de produção de instrumentos de busca que, ao mesmo tempo em que estabelecem critérios para o processamento técnico do acervo, possibilita maior autonomia ao pesquisador. Neste sentido, paralelos ao trabalho da tese, no âmbito da minha atuação como historiadora do Arquivo Fotográfico do MMP, foram elaborados catálogos temáticos e catálogos dos álbuns e de fotografias avulsas, envolvendo a totalidade da coleção de fotografias oitocentistas. Os catálogos dos álbuns foram elaborados respeitando a organização original dos mesmos, e as fotografias avulsas foram organizadas por dois critérios simples, mas pertinentes: organização de séries a partir da ordem cronológica e de eixos temáticos (retratos, paisagens, viagens, fotografia documental, etc.) A catalogação, um trabalho moroso, porém necessário na rotina de processamento técnico de acervo, foi fundamental para a elaboração da tese e consolidação da pesquisa, tendo em vista o universo de imagens, tanto em quantidade quanto em complexidade.

O recorte da coleção de fotografias oitocentistas, que se tornou o objeto desta pesquisa, se justifica pelo fato de se tratar de um acervo mais raro e por se configurar como o núcleo inicial da coleção, de cunho particular, e que posteriormente se desdobraria e ampliaria, com a incorporação de doações e a transformação do arquivo em acervo público.

Alfredo Ferreira Lage sustenta uma forma de coleção de si e dos seus. Assim, acreditamos que a identificação e análise das redes de sociabilidades construídas pelas

Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, fundadoras do MMP, especialmente na figura da Viscondessa de Cavalcanti, são fundamentais para a compreensão de como se deu o processo de formação da coleção, e mais especialmente, da coleção de fotografias oitocentistas no acervo deste museu. Para compreensão de sua trajetória, é fundamental que se aponte os principais doadores, possíveis critérios de organização das imagens em álbuns, os interesses e gostos no que se refere ao colecionismo de fotografias no contexto do século XIX.

Em outras coleções do MMP, a procedência através de aquisição em leilões é bastante comum. A partir da análise da documentação iconográfica e da documentação textual relativa à procedência do acervo, pode-se observar que, na coleção de fotografias oitocentistas, a constituição se deu de formas variadas: doação, aquisição, atuação pública de membros da Família Ferreira Lage, e especialmente, o uso das imagens como forma de estreitamento dos laços sociais entre as famílias abastadas no Brasil da segunda metade do século XIX.

Ulpiano Meneses (1998) fala da coleção como um ato autobiográfico. Assim, é possível considerar que a formação da coleção de Alfredo Lage é uma construção autobiográfica? Se os objetos pessoais são vetores de construção de subjetividade e representações de trajetórias pessoais, podemos acreditar que sim. O autor observa ainda que uma coleção, por mais que esteja centralizada e personalizada no indivíduo que coleciona, sempre se faz em relação ao outro, como um suporte de interação e diálogo. “Ainda que o colecionador paroxisticamente tente restringir o desfrute de sua coleção por outros beneficiários que não sua própria e exclusiva pessoa, o que se tem é a reiteração de que a coleção está vocacionada para o espaço público” (1998:11). Podemos inferir que Alfredo Lage reconhecia essa vocação de sua coleção. Parece-nos que o mais importante não é a transferência do objeto pessoal para o espaço público, mas o controle dos significados que essa transferência implica.

Arjun Appadurai (2008) nos propõe a análise do consumo a partir de uma perspectiva singular, sob a lógica da produção de vínculos sociais, formas variadas de solidariedade, confiança e sociabilidade fundamentais para a vida social. O consumo, que se coloca na base da formação do gosto e distinção, relaciona-se ao individualismo e às estratégias de reprodução de muitos grupos e identidade sociais no mundo moderno. O consumo de fotografias se insere neste contexto, de reprodução de grupos e identidade num cenário de transformações tecnológicas, sociais e econômicas, na segunda metade do século XIX. Neste sentido, a proposta de observação das coisas,

durante os variados percursos e trajetórias que elas fazem e traçam na sociedade por meio das diferentes esferas de circulação nos parece pertinente para análise da trajetória de formação da coleção de fotografias oitocentistas do MMP e posterior criação de um setor dedicado à guarda desses documentos.

Segundo Pomiam (1984), as coleções são criadas para serem expostas ao olhar. Ao propor uma análise do processo de formação de uma coleção, utilizamo-nos do conceito basilar construído pelo autor, como conjunto de objetos semióforos, desprovidos de valor utilitário, com a função mediadora entre o visível e o invisível. As fotografias podem ser consideradas objetos essencialmente semióforos, criados para serem expostos ao olhar. A imagem já é, em si mesma, uma forma de olhar. Assim, o trabalho tem como foco as coleções e trajetória de constituição de coleções de fotografias. Interessa-me compreender o início do processo de formação da coleção e sua trajetória, as razões do arquivamento e salvaguarda das fotografias, e os processos de ressignificação pelos quais a coleção passou.

Para tanto é necessário explicitar os passos da pesquisa e as fontes nas quais se baseou o estudo. No primeiro capítulo, a partir da experiência fotográfica da Família Imperial, pretendemos compreender as relações da Família Ferreira Lage e Cavalcanti com a fotografia, no que se refere à produção, consumo e colecionismo de imagens. Ainda no primeiro capítulo, apresentamos o processo de criação do Museu Mariano Procópio e o processo de formação das coleções. Além do cenário de gestação da instituição, apresentamos os principais atores envolvidos neste contexto, abordando aspectos relativos à trajetória biográfica dos membros da Família Ferreira Lage e Cavalcanti. Nesta etapa, nos referenciamos em pesquisas sobre o MMP e seu acervo, parte delas realizadas por colegas pesquisadores ligados ao Laboratório de História da Arte/UFJF. Procuramos compreender ainda a prática do colecionismo, as motivações do colecionador e sua relação com os objetos, num esforço de análise das ações colecionistas das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti. Ainda neste capítulo, nos debruçamos sobre a experiência fotográfica das famílias formadoras do acervo do MMP, destacando-se a atuação dos irmãos Frederico e Alfredo Ferreira Lage como fotógrafos amadores, na virada do século XIX e início do século XX.

No segundo capítulo, nos debruçamos sobre o *corpus documental* de caráter iconográfico, num esforço de análise panorâmica da coleção. Devido ao volume quantitativo da coleção, para não naufragarmos no “mar de documentos”, tornou-se necessário fazermos seleções para a realização da tarefa de uma caracterização geral da

coleção. Escolhas carregam em si, fatalmente, recortes com graus de arbitrariedade, que demonstram a operação constante do historiador em conduzir as fontes, sua seleção e recorte. Ademais, como bem observa Ulpiano Menezes (1998), para além da seleção e condução das fontes, a operação com os documentos por parte do historiador, é sempre de natureza retórica.

A caracterização geral da coleção envolveu a identificação das principais técnicas, formatos, temas, suportes, fotógrafos e retratados. Para tanto, como pano de fundo, contextualizaremos a experiência fotográfica através do seu surgimento, recepção, usos sociais e prática do colecionismo de fotografias no contexto mundial e mais especificamente, no Brasil oitocentista. Algumas questões se colocaram ao longo deste capítulo: Qual a diferença entre colecionar fotografias e outros objetos? No que essa coleção difere de outras coleções do mesmo período? O que ela tem de particular?

No terceiro capítulo, interessa-nos pensar na relevância da rede de sociabilidades das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti para a formação da coleção de fotografias, e num contexto mais amplo, das demais coleções e para a criação do próprio MMP. Neste sentido, é importante identificar as relações estabelecidas com a Família Imperial, com a elite imperial oitocentista e a atuação pública e contatos sociais propiciados pelas viagens e estadias na Europa. É importante identificar ainda as estratégias de manutenção dessa teia social ao longo do tempo, mesmo após a proclamação da República e constituição da instituição e sua transformação em museu público.

Para compor parte das redes de sociabilidades tecidas pelos atores em questão, colocamos a coleção de fotografias em diálogo com outros documentos e objetos da coleção do MMP. Assim, buscamos abordar a sociabilidade através das relações entre os objetos, entre os personagens e os objetos da coleção, e as relações entre pessoas mediadas por objetos, como testemunhos da malha tecida pelas relações sociais de caráter íntimo e público. As contribuições da Antropologia Visual são pertinentes para pensarmos no agenciamento das imagens, uma vez que a fotografia pode ser capaz de provocar determinados efeitos, produzindo e sustentando formas de sociabilidade, como aponta Menezes (2003), no que se refere à arte de forma geral.

No quarto e último capítulo, discutiremos a trajetória de criação do Arquivo Fotográfico e o processo de formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do Museu Mariano Procópio, ressaltando os principais doadores, a importância da pesquisa de procedência e as possibilidades e estratégias de formação da coleção. A partir da contribuição de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carvalho, que abordam

questões comuns a todas as instituições que gerenciam acervos fotográficos, buscamos pensar o lugar da fotografia nos museus, através dos processos de catalogação e processamento técnico do acervo.

Na perspectiva do campo de estudos da imagem, é preciso considerar, além da produção, a circulação, consumo e a interação entre o observador e o observado. De que forma essas imagens são ressignificadas por diferentes públicos, diferentes olhares, em diferentes momentos históricos? Assim, no quarto capítulo, procuramos traçar, mesmo que de forma parcial, uma biografia cultural da coleção, através da análise dos usos e funções das fotografias do acervo ao longo das décadas, por parte da instituição, dos pesquisadores e do público, através das formas de circulação das imagens.

A pesquisa buscou situar as imagens em seus diferentes contextos situacionais, desde a sua produção, no século XIX, seus usos e funções, sua inserção em uma coleção pública, e os sentidos produzidos a partir delas no contexto institucional, ressaltando-se a relação das imagens com o observador, seja dentro ou fora do contexto museal. Estamos aqui a dizer que a fotografia se ressemantiza, produzindo discursos e efeitos diversos.

Assim, o nosso referencial de análise terá como quadro teórico ordenador as áreas de Memória Social, Antropologia, Museologia e História, e nosso *corpus* de análise será composto pela coleção de fotografias do século XIX do MMP, documentos textuais e outros objetos da coleção, bem como a documentação produzida na instituição, no que se refere às informações relativas à constituição do acervo. As discussões no grupo de estudos do Doutorado, no âmbito do Laboratório de História da Arte, sobre museologia e colecionismo, colaboraram sobremaneira para este estudo. As pesquisas de alguns destes colegas e outros pesquisadores sobre outras coleções ou objetos do acervo do MMP também se configuraram como importantes pontos de diálogo com a minha pesquisa.

Como estratégia metodológica, em determinadas situações, a comparação da coleção com outras coleções similares do mesmo período se tornou fundamental, uma vez que, em se tratando de fotografias, toda informação preexistente deve ser considerada. Muitos dados complementares foram coletados a partir de outras coleções, auxiliando na caracterização geral e específica da coleção em estudo. É importante salientar que análise das imagens se deu sob a perspectiva da coleção e não como fontes isoladas. Ou seja, a coleção se colocou muito mais como objeto, do que como fonte.

Segundo Leite, “para o historiador, os sinais de vida latente congelados numa fotografia são índices do mundo do passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída” (2000:11). Se os estudos sobre a fotografia como objeto e não apenas como fonte ainda são escassos, com esta pesquisa, pretendemos contribuir com esse campo de discussão, bem como contribuir para preencher algumas lacunas relativas à trajetória de formação do Arquivo Fotográfico do MMP.

Se pensarmos o Museu como um espaço propício à reflexão e ao diálogo com a sociedade, a produção de conhecimento histórico através da cultura material se torna extremamente pertinente. Esperamos que o estudo, como outros já concluídos ou em um curso, possa nos ajudar a pensar e dimensionar a contribuição das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti para a construção do patrimônio histórico da cidade e do Brasil, a partir de suas práticas colecionistas.

I. A COLEÇÃO, OS COLECIONADORES E O MUSEU: DIMENSÕES DOS OITOCENTOS

“Colecionar é preencher o vazio”. (BLOM, 2003:263)

“Apropriar-se de um objeto é torna-lo sagrado e temível para qualquer outra pessoa, é torna-lo ‘participante’ de si mesmo.” N. Guterman e H. Lefebvre, *La Conscience Mystifiée*, Paris, 1936, p. 228. (apud BENJAMIM, 2006:244)

1.1 – Um novo mundo de imagens: o desenvolvimento da atividade fotográfica e o colecionismo fotografias no Brasil

O século XIX foi marcado por profundas mudanças históricas, sociais e vasta produção intelectual e artística. O desejo de captura de imagens é muito anterior, mas foi ao longo deste século que alguns pioneiros desenvolveram variados processos fotográficos. Estes processos surgem no contexto da modernidade industrial capitalista, como forma de expressão deste. A invenção da fotografia é, por si só, uma resposta à demanda social pelas imagens social ditada pela sociedade burguesa (ARRUDA, 2013) integrando o contexto de uma nova ordem mundial, pautada pelo capitalismo industrial e pelo liberalismo burguês. Olender (2011) afirma que, apesar dos experimentos anteriores, a fotografia só poderia ter surgido no século XIX, porque é um produto da “modernidade”.

Diante de uma experiência cotidiana cada vez mais acelerada, fragmentada e instável, onde pertencimentos e determinados padrões tradicionais foram repensados e começam a esmaecer, o burguês do século XIX se reconfortava com seu novo mundo de imagens. A estabilidade desse novo mundo era garantida pela existência de outras coleções onde sua representação estaria ausente, como nos retratos de identificação criminal, retratos de tipos humanos e insanos, grupos que eram representados pela fotografia com finalidades diversas. O álbum de retratos burguês consubstanciava o ideal de que, em alguma instância, as características e talentos individuais dos homens considerados "notáveis", por mais diversos que fossem, reuniam-se numa "comunidade de semelhantes", cuja existência virtual poderia demonstrar a possibilidade concreta de "progresso social". (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005: 207)

Nas primeiras décadas do século XIX começaram a se multiplicar em diferentes países como França, Inglaterra, Estados Unidos e Brasil, alguns processos mecânicos de representação da realidade, em resposta à já mencionada crescente demanda por representação por meio de imagens. No entanto, o daguerreótipo foi o tipo de imagem que mais respondeu às “expectativas sociais e de mercado então colocadas naquele contexto” (ARRUDA, 2013:15). Assim, nos primeiros anos da fotografia, o processo desenvolvido na França por Louis Jacques Mandé Daguerre prevaleceu entre os demais.

No Brasil, a fotografia tem longa e rica tradição, sendo sua introdução praticamente simultânea a diversos países europeus. Hercule Florence foi responsável pela invenção isolada da fotografia no país, em Campinas, São Paulo, em 1833. Foi o primeiro a utilizar comercialmente a fotografia em rótulos de farmácia e diplomas, mas diante de dificuldades técnicas, abandonou as pesquisas com fotografia.¹A daguerreotipia, o primeiro processo a ser registrado, seria noticiada em terras brasileiras em 1º de maio de 1839 no Jornal do Comércio. Vasquez comenta a percepção do jornalista sobre o invento:

o redator associa de imediato a fotografia às viagens aos países longínquos, espelhando a voga existente das expedições científicas de estudo, e denotando uma fome de imagens que perdura até hoje entre os turistas que percorrem aflitos o planeta, fotografando-o de modo compulsivo. (...) Outro ponto importante é o encarar a fotografia como um instrumento de apropriação das coisas amadas, renunciando o uso da foto como um sucedâneo da aquisição dos objetos ou como fetiche, passando a substituir o próprio objeto, ou a oferecer dele uma imagem idealizada. (1985:15)

Ainda no mesmo Jornal do Comércio, de maio de 1839, é possível perceber que a fotografia é apresentada como um elemento de europeização de costumes e de modernização:

É inegável (...) que este invento, um dos mais admiráveis de nossos tempos, terá largas consequências em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo útil e aformoseador da sociedade, mas também para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam científicas ou artísticas ou morais, quer de simples divertimento e recreação. (1985:15)

¹ Sobre Hercule Florence, ver: KOSSOY, Boris. Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Duas cidades, 1980.

Pouco tempo depois, em 17 de janeiro de 1840, o abade francês Louis Compte produziu três imagens nas cercanias do Paço Imperial (Praça XV), que atualmente fazem parte da coleção particular de Pedro de Orleans e Bragança, numa demonstração especial para o Imperador Pedro II. As tais cenas do abade são os mais antigos exemplos da daguerreotipia nas Américas que sobrevivera até os dias atuais. (VASQUEZ, 1985)

Interessado pelo invento, D. Pedro II adquiriu um equipamento de daguerreotipia dois meses depois, tornando-se o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira, provavelmente o primeiro imperador do mundo a aderir à prática da fotografia, com menos de 15 anos de idade. Há poucas informações sobre sua produção, mas algumas imagens, atualmente de posse de herdeiros, são atribuídas ao Imperador².

No final do ano de 1840, já surgiam os primeiros anúncios de venda de equipamentos de daguerreotipia numa casa comercial na rua do Ouvidor, 90-A. A partir daí, começaram a atuar os primeiros daguerreotipistas profissionais no Rio de Janeiro. Entre 1840 e 1850, profissionais itinerantes visitaram diversas capitais e o interior de algumas províncias, em busca da aristocracia rural que poderia se tornar sua clientela. A maioria era de estrangeiros, que exerciam profissões paralelas como forma de aumentar a renda. Nesse período, os cidadãos do Império pouco conheciam do território brasileiro e a fotografia se encarregaria, progressivamente, de dar visibilidade às regiões mais distantes.

A inserção de outros processos fotográficos no Brasil não seguiu uma sucessão linear e estanque. Houve, com frequência e a exemplo de outros países, uma coexistência de diferentes processos. A ambrotipia teve uma difusão razoável no Brasil, no entanto são poucos os exemplares remanescentes. O ferrótipo, processo de preço mais acessível, bastante popular no exterior, não parece ter tido muita inserção no Brasil. Apesar de raros, na coleção do MMP todos os processos citados, sobre os quais nos aprofundaremos à frente, estão contemplados, possivelmente num esforço do colecionador Alfredo Ferreira Lage em angariar exemplares representativos dos principais processos que compõem a história da fotografia.

²Um autorretrato do Imperador, da Coleção de D. Pedro de Orleans e Bragança, é a única fotografia de sua autoria comprovada que teria restado. Sabe-se que D. Pedro II fotografava a família com frequência, mas o material pode ter se perdido ou extraviado por conta do banimento da Família Imperial. Nesse período, os bens pessoais do imperador foram enviados para a Europa, retornando parcialmente ao país após seu falecimento. (VASQUEZ, 1985)

Nas décadas de 1860 e 1870, o processo de utilização do colódio úmido e cópia sobre papel albuminado – o chamado princípio negativo-positivo – iria permitir a expansão da atividade fotográfica no Brasil, a exemplo do que aconteceu em outros países. A partir daí, estes processos anteriores começaram a cair em desuso. O impacto causado pelo *carte de visite* nos diferentes mercados fotográficos foi significativo, uma vez que seu processo de produção era bem mais rápido e simples, possibilitando presentear amigos e familiares. (VASQUEZ, 2003)

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 (figura 01). 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. Se tornou um mecenas da fotografia brasileira, contratando serviços fotográficos, concedendo títulos de “Fotógrafo da Casa Imperial” – a exemplo da Rainha Vitória da Inglaterra – a mais de 20 fotógrafos (15 brasileiros e 6 estrangeiros), entre 1851 e 1889³.

Ao longo de seu reinado, d. Pedro II mandará fotografar o Império obsessivamente, como se por meio dessas fotografias ele tentasse oferecer a versão precisa de um atlas do país. Ao financiar os fotógrafos que se dedicaram a registrar a paisagem brasileira, ele criou uma tradição sem paralelo em nenhum outro país da América Latina. (BRIZUELA, 2012: 42)

A construção de uma biografia da nação por parte do Imperador envolvia diferentes ações, além da formação da coleção particular, como a produção de história do Brasil por conta do IHGB, através do patrocínio à Academia Imperial de Belas Artes e outras instituições ligadas à cultura e ciência. Ações que projetaram sua autoimagem e a imagem do Império Brasileiro. A participação do Brasil nas exposições universais faz parte dessa construção. (GOMES, 2000)

³ Os fotógrafos que obtinham o título de “Fotógrafo da Casa Imperial” faziam questão de ostentar o título e as armas imperiais no verso dos cartões-suporte de suas fotografias, o que lhes conferia prestígio profissional e atraía a clientela abastada.

Para o fotógrafo, nessas primeiras décadas de desenvolvimento da atividade fotográfica, a projeção e êxito na carreira estavam diretamente relacionados às disputas em torno do incentivo e proteção do Imperador, da clientela e das inovações técnicas, dos espaços de trabalho, como o ponto comercial para o estabelecimento do negócio e as parcerias e sucessões comuns entre os profissionais e os ateliês. O sucesso na disputa por uma posição social de prestígio e o capital cultural e social acumulado garantiria a continuidade do empreendimento fotográfico. Além da proteção da Família Imperial e algumas exposições esporádicas, os fotógrafos adquiriam visibilidade através de anúncios que publicavam nos periódicos da Corte (SEGALA, 2000).

D. Pedro II conheceu pessoalmente, ou teve acesso aos trabalhos dos principais fotógrafos do período, tendo inclusive sido retratado por boa parte deles (VASQUEZ, 1985). Emissários compradores em cidades como Londres e Paris adquiriam imagens do velho mundo que iriam compor sua coleção, que seria acrescida com o fluxo intenso de fotografias e álbuns produzidos no Brasil, que o Imperador adquiria ou era presenteado.



Figura 01: D. Pedro II (1883) Insley Pacheco. Fonte: MMP

O Imperador acompanhou com interesse a “apropriação progressiva da fotografia pelas diversas áreas do conhecimento humano, como demonstra o acervo por

ele colecionado” (BIBLIOTECA NACIONAL, 1997:2). 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. Neste sentido, está diretamente relacionada ao desenvolvimento cultural do Segundo Reinado, tornando-se o principal veículo de representação moderna de Pedro II (SCHWARCZ, 2012).

Neste contexto, o colecionismo de fotografias oitocentistas no Brasil teve como principal referência o Imperador e a Família Imperial. Como colecionador, D. Pedro II investiu na formação de sua biblioteca particular e seu acervo fotográfico. Parte do acervo foi formado através de exposições e viagens. Entre as viagens, destacam-se uma viagem à região sul do Brasil, em 1845 e uma à região norte, em 1859 e 1860. Fez ainda algumas viagens ao exterior. A primeira em 1871, visitando a Europa, o Oriente Médio, o Egito e a Ásia Menor, com duração de 10 meses. Entre 1876 e 1877, esteve nos Estados Unidos, Canadá e Europa, Oriente Médio e Egito, numa viagem de um ano e meio. Entre 1887 e 1888 esteve em viagem à Europa novamente, motivada por problemas de saúde. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1997)

Fruto dessas viagens de D. Pedro II, há um conjunto de peças egípcias e culturas antigas no Museu Nacional do Rio de Janeiro (MN-UFRJ) e um detalhado diário de viagens no Museu Imperial (MI) de Petrópolis, além das fotografias, que o Imperador ganhava ou adquiria, que integram a Coleção Teresa Cristina, da Biblioteca Nacional (BN). Como praticante de fotografia, D. Pedro II tinha um olhar diferenciado na escolha das imagens adquiridas, como uma síntese entre civilização, ciência e história.

Esse interesse do Imperador pode ter sido um elemento determinante na escolha das imagens, mas seu universo visual parece não diferir muito daquele da maioria dos colecionistas do século XIX, guiados, geralmente, por uma concepção enciclopédica de coleção. Uma coleção é também uma escolha política, principalmente quando se trata de homens públicos, perpetuando-se uma determinada imagem de si. “O gesto de guardar e classificar é uma maneira de constituir uma autobiografia por estilhaços e refrações.” (FABRIS, 1997:68)

Com a Proclamação da República, a família imperial foi banida do Brasil, em 17 de novembro de 1889. No mesmo ano, em 28 de dezembro, ocorreu o falecimento da Imperatriz. Dois anos depois, pouco antes de sua morte, em 05 de dezembro de 1891, D. Pedro II doou à Biblioteca Nacional aproximadamente 23 mil fotografias da sua coleção particular, após intensas negociações entre a Família Imperial e seu procurador Silva

Costa. A coleção, como uma forma de homenagem à esposa falecida, recebeu o título de “Coleção D. Thereza Christina Maria”. Este acervo representa a maior documentação dos primórdios e da difusão da fotografia no Brasil. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1997).

É possível que a decisão da doação tenha sido influenciada pela tendência que se observava da resistência do governo republicano em admitir o retorno da Família Imperial ou de alguns de seus membros do exílio à curto prazo. De alguma forma, a coleção pode ter desempenhado a função de substituir simbolicamente a presença física dos Imperadores em terras brasileiras, delimitando materialmente, através dos objetos, um lugar de memória. (GOMES, 2000)

É pertinente ressaltar que quem atribui valores e significados aos objetos é o próprio colecionador, como forma de reordenamento do seu próprio mundo. Nesse sentido, o colecionismo do Imperador e sua opção pela doação estão relacionados à necessidade do indivíduo de se posicionar socialmente por meio dos objetos como suportes de memória, traçando sua relação entre o grupo e entre presente e passado, de forma indireta. (COSTA, 2012).

O Imperador doou seus acervos à Biblioteca Nacional, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), do qual era membro e frequentador assíduo, e ao Museu Nacional, atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN-UFRJ). A coleção destinada a este último museu foi intitulada pelo Imperador como Coleção Imperatriz D. Leopoldina. O acervo da biblioteca, com cerca de cem mil itens, era composto de livros, publicações periódicas, mapas, partituras, desenhos, estampas, fotografias e outros documentos. Ainda não é possível afirmar um número definitivo de itens.

A doação que destinou à Biblioteca Nacional incluiu a maior parte da biblioteca particular de D. Pedro II e a maior parte de seu acervo de fotografias, citado anteriormente, que é hoje a maior, mais diversificada e mais abrangente coleção de documentos fotográficos de origem nacional e estrangeira do século XIX (figura 02) existente numa instituição pública brasileira, jamais reunida por um particular ou mesmo instituição pública (BIBLIOTECA NACIONAL, 1997).

Retrata o nascimento da nação, as cidades em transformação, as primeiras ferrovias, os eventos sociais, políticos e científicos da segunda metade do século XIX. Revela ainda os diferentes processos de reprodução fotográfica da época e a arte pioneira dos profissionais brasileiros e estrangeiros (BIBLIOTECA NACIONAL,

1997). 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.



Figura 02: Muro das Lamentações (Jerusalém). s/data. Félix Bonfils. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria (BN).

Além da coleção de fotografias doada à Biblioteca Nacional, a Família Imperial formou outras coleções, como o Acervo Grão-Pará, doado ao Museu Imperial (MI), e a Coleção Pedro de Orleans e Bragança, depositada em regime de comodato no Instituto Moreira Salles (IMS). Recentemente veio a público a Coleção Princesa Isabel⁴, de Thereza Maria de Orleans e Bragança⁵, com a publicação de um livro em 2008. Trata-se de um acervo particular formado pela Princesa e o Conde D'Eu ao longo de mais de 30 anos, contendo mais de mil imagens, entre paisagens, retratos oficiais e íntimos, reveladores de diversas facetas do Brasil Oitocentista. Iniciou-se com os retratos de família, que se multiplicaram nos anos 1860. Além de imagens de interiores e hábitos

⁴ A Coleção foi conservada no Castelo D'Eu na França até 1920, em um baú de ferro, herdado pelo filho mais velho, D. Pedro de Alcântara de Orleans e Bragança, que viveu no Castelo D'Eu até voltar ao Brasil nos anos 1930. (LAGO, 2008)

⁵ D. Thereza Maria de Orleans e Bragança era a última neta viva da Princesa Isabel. Nasceu em *Boulogne-sur-Seine*, na França, em 18 de junho de 1919 e faleceu em 18 de abril de 2011, em Estoril, Portugal. Quinta e última filha de d. Pedro de Orleans e Bragança, príncipe do Grão Pará e d. Maria Elizabeth Adelaide, Condessa Dobrzensky de Dobrzenicz. Há algumas fotografias no acervo do MMP em que d. Thereza aparece ao lado dos pais e irmãos, quando ainda era criança, da década de 1920.

domésticos, realizada por Klumb, destacam-se imagens relativas às viagens do casal e atividades do Conde D'Eu, sobretudo militares. Alguns álbuns foram recebidos como presentes dos próprios fotógrafos ao casal. (LAGO, 2008)

Segundo o historiador José Murilo de Carvalho (2008), a coleção representa um “Festim iconográfico póstumo” para historiadores do Brasil e da fotografia. Pela sua importância, a Coleção Princesa Isabel se configura como a descoberta mais significativa já realizada em termos da fotografia oitocentista do Brasil, dialogando com a Coleção do Imperador D. Pedro II. Inclui os grandes mestres da fotografia oitocentista, alguns deles figurando com fotografias até então inéditas ao público, como Victor Frond, R. H. Klumb, Insley Pacheco, Marc Ferrez, Augusto Stahl, Georges Leuzinger, Augusto Riedel, Alberto Henschel. A técnica fotográfica predominante é a albumina, técnica comum à época, predominância essa que se repete na coleção no MMP.

Analisando a trajetória das quatro grandes coleções particulares de fotografias da família imperial – Coleção Thereza Christina Maria (BN), a Coleção Princesa Isabel (D. Thereza Maria), a Coleção D. João de Orleans e Bragança (IMS, por comodato) e a Coleção Grão-Pará (MI) – é possível observar que mesmo através de formas distintas, todas as coleções foram publicizadas. Outro traço em comum são as três fases no processo de patrimonialização das coleções: A primeira se refere ao período em que os objetos estiveram sob a guarda de seus colecionadores. A segunda, quando os objetos são herdados pela família e mantidos por seu valor afetivo e documental. A terceira, a institucionalização ou publicização dessas coleções, quando recebem tratamento técnico e muitas vezes, um novo local de guarda (TIBAU, 2011). A musealização de imagens referentes à Família Imperial e ao Brasil monárquico faz parte de um processo de legitimação e valorização do período imperial. No contexto republicano, a representação iconográfica de D. Pedro II e da Família Imperial substituíram simbolicamente a sua presença física.

Além das instituições já citadas, há algumas outras importantes instituições públicas e privadas que conservam coleções de fotografias do século XIX, como o Museu Histórico Nacional (MHN), o Museu Imperial (MI) (Figura 03), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Instituto Moreira Salles (Figura 04), que

além da Coleção de Pedro de Orleans e Bragança, abriga a Coleção Gilberto Ferrez⁶. Faz-se necessário ressaltar o esforço de divulgação de parte deste patrimônio imagético por iniciativa da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, através do portal de internet Brasileira Fotográfica, lançado em 2015.



Figura 03: Rita de Araújo Salgado Zenha (s/data) José Ferreira Guimarães. Fonte: MI

⁶ Coleção formada pelo historiador Gilberto Ferrez (Rio de Janeiro, 1908-2000), neto de Marc Ferrez, com aproximadamente 15 mil itens. Trata-se da mais importante coleção privada de fotografia brasileira do século XIX no país. Adquirida pelo IMS em 1998, tem como núcleo central a obra do fotógrafo Marc Ferrez. O conjunto é composto por mais de 4 mil negativos em vidro originais (formato 18 x 24 cm), e é o único a preservar os negativos de um fotógrafo atuante no século XIX. A coleção é formada ainda por centenas de fotografias de Ferrez, o que totaliza mais de 5,5 mil imagens. Além da obra de Marc Ferrez, a coleção Gilberto Ferrez reúne conjuntos importantes de fotografias originais de época dos principais fotógrafos do período, como Augusto Stahl, Revert Henry Klumb, Georges Leuzinger e Benjamin Mulock e registros do início do século XX, como os de Augusto Malta. Gilberto Ferrez é considerado um dos mais importantes pesquisadores e colecionadores de iconografia brasileira do século XIX e foi um pioneiro no estudo de história da fotografia no Brasil. Disponível em: <http://ims.com.br/ims/explore/artista/gilberto-ferrez>, acesso, em 02/03/2015.



Figura 04: Panorama de Manaus, com destaque para o Teatro Amazonas (c. de 1896). George Heuber. Fonte: IMS, disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br>, acesso em 05/03/2016.

Segundo Brizuela (2012), a fotografia participou da fundação do Império Brasileiro, contribuindo para a sua manutenção e permanência, e registrou o seu fim. Há uma clara reciprocidade entre o desenvolvimento cultural do Segundo Reinado e a chegada e consolidação da fotografia no Brasil.

Analisando a experiência fotográfica do Imperador e da Família Imperial, é possível afirmar que o monarca e família se tornariam uma referência para a aristocracia brasileira oitocentista. Como promotores de uma determinada experiência fotográfica para o Brasil, a Família Imperial acabou por definir um padrão de coleção que em grande medida estaria associado ao “*habitus*” (BORDIEU, 1983)⁷ da aristocracia brasileira no Segundo Império, que passaria a se identificar com os padrões culturais do Ocidente – *habitus* que se reflete diretamente na coleção do MMP, objeto de estudo desta pesquisa.

⁷Segundo Bordieu, “as experiências se integram na unidade de uma biografia sistemática que se organiza a partir da situação originária de classe, experimentada num tipo determinado de estrutura familiar. Desde que a história do indivíduo nunca é mais do que uma certa especificação da história coletiva de seu grupo ou de sua classe, podemos ver nos sistemas de disposições individuais variantes estruturais do *habitus* de grupo ou de classe (...). O estilo pessoal, isto é, essa marca particular que carregam todos os produtos de um mesmo *habitus*, práticas ou obras, não é senão um desvio, ele próprio regulado e às vezes mesmo codificado, em relação ao estilo próprio a uma época ou a uma classe”. (1983: 80-81)

Em grande medida, as coleções de fotografias do século XIX dialogam com a coleção da Família Imperial. A coleção de fotografias do MMP, que será apresentada no próximo capítulo, se insere neste contexto. Cada colecionador, à sua maneira, e através de sua coleção, mostra-se “como ator social inserido em um contexto onde os objetos e seu circuito os justificam socialmente” (COSTA, 2012:15).

Os clientes dos ateliês fotográficos, além da Família Imperial, pertenciam à elite oitocentista: os barões de café, a alta burocracia do Império, além dos profissionais liberais e da população urbana enriquecida pelo comércio. Havia demanda pelas vistas panorâmicas e *cartes de visite*, retratos de familiares e personalidades, artistas (figura 5) ou de tipos humanos exóticos e cenas do cotidiano (figura 06). Esses retratos eram trocados entre parentes e amigos, para enviar como lembrança e para comporem os álbuns que ficavam expostos nas salas de visitas, alimentando o colecionismo, como uma das múltiplas dimensões da experiência fotográfica no século XIX.



Figura 05: Zulma Bouffar, (c. de 1880) Nadar. Fonte: MMP



Figura 06: *Vor der Lotto-Collectur* (Agência Lotérica) / Série: Imagens da vida de Viena (c. de 1870-80). Otto Schmidt. Fonte: MMP

Entre os usos e as funções do colecionismo de fotografias, pode-se destacar sua contribuição para a construção da autoimagem da elite oitocentista no Brasil, traduzindo-se em um traço de distinção social, além de contribuir para a consolidação das redes de sociabilidade construídas entre a Família Imperial e as famílias da elite no Brasil monárquico.

A troca de fotografias pode ser entendida como uma forma de pertencimento em relação aos valores monárquicos. Nesse sentido, o colecionismo de fotografias contribuiu para o aumento do consumo e troca das imagens, principalmente dos retratos individuais e coletivos. Esse hábito se consolidou como importante meio de fortalecimento dos laços familiares e de sociabilidade entre a elite oitocentista (MUAZE, 2008).

A Família Imperial Brasileira transitou, portanto, em diferentes dimensões da prática e da experiência fotográfica, como produtora de imagens, cliente dos ateliês, mecenas da atividade fotográfica e ainda como a maior colecionadora de fotografias no século XIX, tornando-se indutora de hábitos e referência para as famílias da elite oitocentista. A partir desse cenário, como afirmamos, a fotografia se configuraria como uma forma de autorrepresentação desta elite (MAUAD, 2012).

Em parte das suas viagens, a Família Imperial era acompanhada por numerosa comitiva. Na segunda viagem ao exterior, por exemplo, os monarcas brasileiros foram acompanhados por uma comitiva de mais de 200 pessoas. O hábito do colecionismo e a aquisição de fotografias em viagens foram seguidos pelas famílias da elite imperial, como no caso do acervo pessoal das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti. Mesmo após a Proclamação da República, a troca de imagens entre a Família Imperial Brasileira e as famílias da elite imperial representou um dos mecanismos de manutenção das relações sociais.⁸ Esses “objetos colecionados e guardados são emblemáticos da compreensão e organização do universo daquele que os guarda, do colecionador”, contando histórias que não se repetirão (GOMES, 2000:99).

Para Pierre Nora (1993), um lugar de memória é constituído a partir de três critérios básicos: A intenção clara de evitar o esquecimento, todo lugar de memória deve ser um lugar de história, e por fim, os lugares de memória são dotados de significação material, funcional e simbólica. Pautando-nos em Nora e nas reflexões de Gomes (2000) sobre a coleção do Imperador Pedro II, podemos avançar na abordagem da coleção de Alfredo Lage.

Em que medida o acervo fotográfico da coleção de D. Pedro II e de Alfredo Lage preenchem os critérios propostos por Nora para a configuração de um lugar de memória? O MMP poder ser considerado um lugar de memória?

No que diz respeito à questão da materialidade, as imagens da coleção possuem um suporte material. Em relação à funcionalidade, elas desempenharam usos e funções específicas imputadas pela sociedade ocidental oitocentista (...). No que se refere a sua significação simbólica, além da questão semiológica, ou seja, as imagens são algo de algo, esses artefatos eram colecionados por um *homem-semióforo*, o imperador; portanto, símbolos plenos de significado. Finalmente, porque ao doá-las a instituições de consulta pública, o imperador apontava para a definição de uma identidade para o Império que lhe coubera governar, visto que selecionava aquilo que deveria ser lembrado e descartava o que deveria ser esquecido, estruturando, enfim, um *lugar de memória* para Segundo Reinado (GOMES, 2000:101)

⁸ No entanto, há mudanças no que se refere aos usos e funções da fotografia no seu relacionamento com a nação, “uma vez o Brasil ficou sem seu patrono fotográfico (d. Pedro II) e porque a transição do comando alterou a forma de pensar a visualização do espaço”. (BRIZUELA, 2012:20)

Podemos fazer algumas analogias entre os personagens Pedro II e Alfredo Lage. Ambos podem ser considerados homens-semióforos no sentido proposto por Pomian (1984), como guardiões da memória de um determinado grupo social. Além disso, o ato de doação do MMP por parte de Alfredo Lage pode ser comparado ao ato da doação da coleção particular do Imperador a diferentes instituições públicas brasileiras. Alfredo Lage pode ser considerado um homem que deu continuidade ao projeto de construção de um lugar de memória para o período Imperial no Brasil, como o fez Pedro II.

Se os Ferreira Lage se aproximam da Família Imperial através da relação estabelecida com a fotografia e a prática do colecionismo, um traço da sua trajetória os difere dos imperiais. Há, sem dúvida, um paralelo entre as coleções do Imperador e da Família Ferreira Lage. No entanto, ao invés de doar suas coleções a diferentes “lugares de memória” da nação, a família Ferreira Lage, como a colaboração direta da Viscondessa de Cavalcanti, através de Alfredo Lage, criaria um museu para abrigar o seu legado.

O ato e a trajetória de criação de um museu, evitando que suas coleções se dispersassem, merece reflexão. Quais as raízes do colecionismo dos Ferreira Lage e Cavalcanti? Como se dá o processo de formação das coleções e a posterior criação de um museu para abrigá-las? Como a prática de colecionamento dos Ferreira Lage impacta na organização do museu? Quais as intenções inerentes ao processo de doação do MMP à coletividade?

1.2 – O Museu Mariano Procópio, os colecionadores e a formação das coleções:

“Viagens a outro mundo, um mundo habitado apenas pela imaginação do colecionador e que ao mesmo tempo também é parte de outro reino, seja memória ou imaginação, beleza ou gênio, são a promessa de todo armário de colecionador, do espaço fechado no qual se refugia e onde é demiurgo e árbitro supremo, decidindo sobre admissões e expulsões, ordem e arranjo, valor e beleza.” (BLOM, 2003:195)

De acordo com Francis Taylor, cada geração interpreta o termo “museu” de acordo com as exigências sociais de sua época. O museu não se apresenta sempre da mesma maneira no tempo e no espaço (apud RANGEL, 2011), são instituições historicamente datadas (BITTENCOURT, 1996). Tanto os chamados gabinetes de curiosidades quanto os museus atuais são “lugares de classificação”. De toda forma, os

museus normalmente desempenham as funções de pesquisa, preservação, comunicação, formação e capacitação profissional.

No ocidente moderno, o colecionismo está fortemente associado à acumulação. Até o século XVI colecionar era privilégio príncipes e nobres, que concentravam seus interesses em objetos belos e preciosos. Neste período a Europa teve o primeiro surto de atividade colecionadora. O espírito científico do Renascimento possibilitou o surgimento de uma grande quantidade de coleções que buscavam explorar e representar o mundo tal como ele parecia à época. No século XVII, o armário de curiosidades, espécie de “microcosmos a portas fechadas” tornou-se moda em os burgueses da Holanda. (BLOM, 2003)

No século XIX, a fé na capacidade de as coleções representarem mundos simbólicos, abrangerem a compreensão do mundo e o lugar do homem, no espaço e no tempo, em um determinado lugar e como parte de uma determinada história, tornou os museus muito amados dos recém-formados Estados-nações europeus. Satisfaziam uma necessidade de história e mitologia nacional, especialmente porque as exposições podiam ser arranjadas e rearranjadas para se adaptarem às ortodoxias dominantes. O *museion*, lugar das musas, abrigado em prédios semelhantes a templos e cultuados como santuários, dava uma espécie de justificação e de validação para as ambições materiais, para as histórias nacionais e para as tradições recém-inventadas, coisas que de outra forma estariam fora do alcance até mesmo do político mais habilidoso. (BLOM, 2003:134)

O processo de transição das coleções privadas, ou reais, para os museus públicos foi lento e gradual, à medida que se consolidava a construção dos Estados Modernos e que se delineavam as mudanças no pensamento sobre as relações da esfera privada com a esfera pública. Com a consolidação do Iluminismo, os governantes de toda a Europa passaram a tornar suas coleções acessíveis ao povo, tratando-as através de uma abordagem científica que, até então, havia sido exclusividade das coleções naturais. (BLOM, 2003). No contexto globalizado das sociedades modernas ocidentais, um dos espaços institucionais que abrigam e exibem as coleções são os museus. Esse processo de deslocamento dos objetos do seu contexto para compor os museus pressupõe essa categoria fundamental do colecionamento (GONÇALVES, 2005).

A segunda metade do século XIX ficaria conhecida como a “era dos museus”, marcado pela relação estreita entre a Antropologia, as coleções, e as instituições museais. Os museus do tipo enciclopédico atingiram seu auge no período entre o final

XIX e meados dos anos 20, período que assinala a constituição das coleções e abertura oficial do Museu Mariano Procópio⁹. Os museus enciclopédicos cumpriram o papel de local de ensino e produção científica, fundamentais para a nação.

No Brasil, o século dos museus é o século XX. A partir dos anos 30 é possível notar a diversificação dos museus privados, públicos e mistos, no processo de fortalecimento e modernização do Estado Brasileiro que passou a interferir de forma mais direta nas áreas de educação, saúde e cultura, na vida social e nas relações de trabalho (RANGEL, 2011).

Neste cenário insere-se o Museu Mariano Procópio (MMP). Localizado no município de Juiz de Fora, Minas Gerais, abriga importante e heterogênea coleção que se iniciou como um acervo particular da Família Ferreira Lage. A formação do MMP se deve ainda à Família Cavalcanti, importante doadora de acervo, sobre a qual nos debruçaremos adiante. O MMP é fruto das ações colecionistas dessas duas famílias, com coleções formadas a partir de diferentes critérios como os científicos, artísticos, memorialísticos, históricos e afetivos (LOPES, 2014). No entanto, essas ações se diferem daquelas da Família Imperial, que doa seus acervos a algumas das mais importantes instituições de memória do país. A Família Ferreira Lage não doa o seu acervo, mas cria o seu próprio museu.

Um colecionador traz consigo o desejo de possuir e de ser representado a partir dos objetos que coleciona. O que o motiva torna suas coleções únicas. Busca sempre um significado especial no objeto, e esse significado é a motivação que o leva a atribuir-lhe valor. “Todo item colecionado é, em certa medida, um totem.” (BLOM, 2003:193). Dessa forma, podemos entender os objetos de coleção como uma representação de seus colecionadores, uma vez que estes lhes atribuem valores e ressignificações, reordenando seu próprio mundo. Uma determinada coleção diz mais sobre o colecionador do que sobre os objetos em si.

Assim, o acervo que daria origem ao MMP está diretamente relacionado às inclinações colecionistas como uma característica da identidade social da família – Alfredo Lage, fundador do MMP, seus pais, Maria Amália e Mariano Procópio, seu irmão Frederico Lage, sua prima, Viscondessa de Cavalcanti e sua companheira, Maria Pardos. A escolha do nome da instituição, em homenagem ao pai, já remete às origens do acervo. Assim, a análise da trajetória biográfica dos colecionadores nos ajuda a

⁹ Segundo Pinto, “a época testemunhou grandes doações de coleções privadas a museus e o pensamento de que toda cidade mediana deveria ter o seu museu” (2008:89).

compreender o processo de formação das suas coleções, os critérios e escolhas envolvidas, e as razões que motivaram Alfredo Ferreira Lage na constituição do museu.

A história da família Lage evidencia vínculos ambíguos com a tradição e a modernidade. Descendente da família Armond da cidade de Barbacena (MG), importante celeiro agrícola e político de Minas Gerais, geriu uma das maiores fortunas de seu tempo. A Fazenda de Sant'Anna, cenário de consolidação da importância da família sob a administração de sua matriarca, Maria José Ferreira Lage, abrigou o maior plantel de escravos da região no século XIX (COSTA, 2011).

O personagem que dá nome ao museu foi importante empreendedor, fazendeiro e homem público do Império Brasileiro, ocupando diversos cargos neste período. Mariano Procópio Ferreira Lage nasceu em 23 de junho de 1821, o único filho homem da Baronesa de Sant'Anna, herdando uma grande fortuna proveniente do café (figura 07). Era mineiro, da cidade de Barbacena. Filho do capitão Mariano José Ferreira Armond e de Maria José de Santana. Casou-se em 14 de agosto de 1851 com Maria Amália Machado Coelho, que adotou o nome de Maria Amália Ferreira Lage. Fixou residência definitivamente em Juiz de Fora em 1855, mas já havia registros do seu envolvimento em negócios na cidade desde 1853 (GENOVEZ, 1998).



Figura 07: Mariano Procópio Ferreira Lage, (c. de 1860) Insley Pacheco. Fonte: MMP

Filha de Manoel Coelho Machado de Castro e de Luísa Maria Coelho de Castro, Maria Amália Coelho de Castro nasceu no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1834. Da união com Mariano Procópio teve 4 filhos: Elisa, a primogênita, que faleceu com 15 anos, Mariano que viveu apenas alguns anos, Frederico e Alfredo Ferreira Lage¹⁰.

Mariano Procópio ampliou as atividades da família com investimentos em comércio e aquisição de terrenos e imóveis. Sua fortuna aumentou consideravelmente com o recebimento da herança do tio Lino Armond. Em viagem aos Estados Unidos, Mariano Procópio conheceu um novo processo, conhecido como macadame, de pavimentação do leito de estradas e o sistema de cobrança de pedágios, o que contribuiu de forma decisiva para o seu projeto de construção de uma estrada de rodagem. Segundo Geralda Armond, a ideia teria sido herdada de seu pai, que se preocupava com a ligação com a Província de Minas Gerais através da construção de uma estrada de rodagem. Foi o construtor da primeira estrada de rodagem do Brasil, ligando Juiz de Fora à Petrópolis, a Estrada União & Indústria, em 1861¹¹. Neste mesmo período, fundou importante colônia de imigrantes alemães, que contribuiu para o desenvolvimento econômico da cidade.

Como forma de preparar a mão de obra da região, fundou a Escola Agrícola União e Indústria, em 24 de junho de 1869. Nessa escola, Mariano Procópio teria organizado uma pequena coleção de instrumentos, com fins didáticos. Expôs uma coleção de mineralogia na Exposição Agrícola e Industrial de Juiz de Fora, que contou com a presença do imperador D. Pedro II, em junho de 1869.

Foi proprietário da Fazenda Fortaleza de Santana, em Goianá, e um dos primeiros criadores de cavalos de raça no país, vindo a ser presidente do Prado Fluminense, posteriormente absorvido pelo Jockey Club Brasileiro no Rio de Janeiro. Participou ainda da criação da Sociedade Promotora dos Melhoramentos Materiais da Vila de Santo Antônio do Paraibuna e do seu Município, em 1855. Elegeu-se deputado geral por Minas Gerais pelo Partido Conservador por duas legislaturas: de 1861 a 1863, e de 1869 a 1872. No entanto, a relação conturbada com os “notáveis” da cidade,

¹⁰ O casal teve outros filhos que faleceram na infância, conforme PINTO, 2008, p.25-26.

¹¹ Segundo Patrícia Genovez, “a rodovia União e Indústria pode ser interpretada como uma *ponte* que unia os interesses do Império aos da região sul da Zona da Mata Mineira e, particularmente, de Juiz de Fora. *Ponte* não pelo aspecto econômico, mas sim pelo simbolismo de que se viu revestida. Na realidade, a primeira estrada macadamizada do país não foi capaz de propiciar o desenvolvimento industrial da cidade, pelo menos não o que se esperava, e comprometido o seu funcionamento pelo constante déficit da companhia, acabou superada em importância econômica pelos caminhos de ferro” (1998:162).

representados na Câmara Municipal, levaram ao isolamento político de Mariano Procópio, cerceando seu raio de atuação¹².

Ocupou os cargos de Diretor da Estrada de Ferro D. Pedro II e das Docas da Alfândega do Rio de Janeiro. (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006) Foi condecorado com a Ordem da Rosa, Comenda de Cristo e com o Oficialato da Legião de Honra, este último pelo governo francês. Recebeu de Dom Pedro II o título de Barão, que transferiu a sua mãe Dona Maria José de Santana. Faleceu em 14 de fevereiro de 1872 (FERRAZ, 2012: 12-13) aos cinquenta anos de idade, em 1872, quando seu filho mais velho tinha apenas sete anos.

Não há registros de que sua morte tenha gerado homenagens do poder público local. No entanto, cabe ressaltar que o suposto silenciamento da memória de Mariano Procópio por parte do poder público foi combatido por Alfredo Lage em diferentes momentos, como a inauguração de um busto de bronze do pai em praça pública (no atual Largo do Riachuelo), em 1912. O contexto evidencia a dinâmica entre esquecimento e memória a partir da imagem pública de Mariano Procópio. “Exacerbar um esquecimento, por meio de uma memória ressentida, pode ampliar a construção de um projeto memorial atrelado à possível figura de descaso” (COSTA, 2011:46). De todo modo, a criação do MMP gravaria, indelevelmente, seu nome na memória e história da cidade.

Por ocasião da inauguração da Estrada União & Indústria, Mariano Procópio ordenou a construção de sua nova residência, com o objetivo de abrigar a Família Imperial Brasileira e sua comitiva. No entanto, a construção não ficou pronta a tempo da inauguração da estrada, ficando a Família Imperial hospedada na nova residência em ocasiões posteriores. Na residência, conhecida como a “Quinta do senhor Lage”, se constituiria mais tarde o Museu Mariano Procópio. Com a impossibilidade da Família Imperial se hospedar na nova residência, o Imperador e sua família foram acomodados na “Quinta”, atual área da 4ª Brigada de Infantaria Motorizada do Exército Brasileiro. A casa foi demolida e outra residência seria construída posteriormente por Frederico Ferreira Lage (figura 08).

¹² A principal queixa da Câmara Municipal quanto às ações de Mariano Procópio se refere à Estrada União & Indústria. O desvio da estrada passando por fora do centro urbano de Juiz de Fora, e o estabelecimento da estação nas terras do Comendador, desagradaram parte da elite local. Sobre as disputas de poder político e prestígio por parte da elite local nesse período, ver: Genovez (1996).

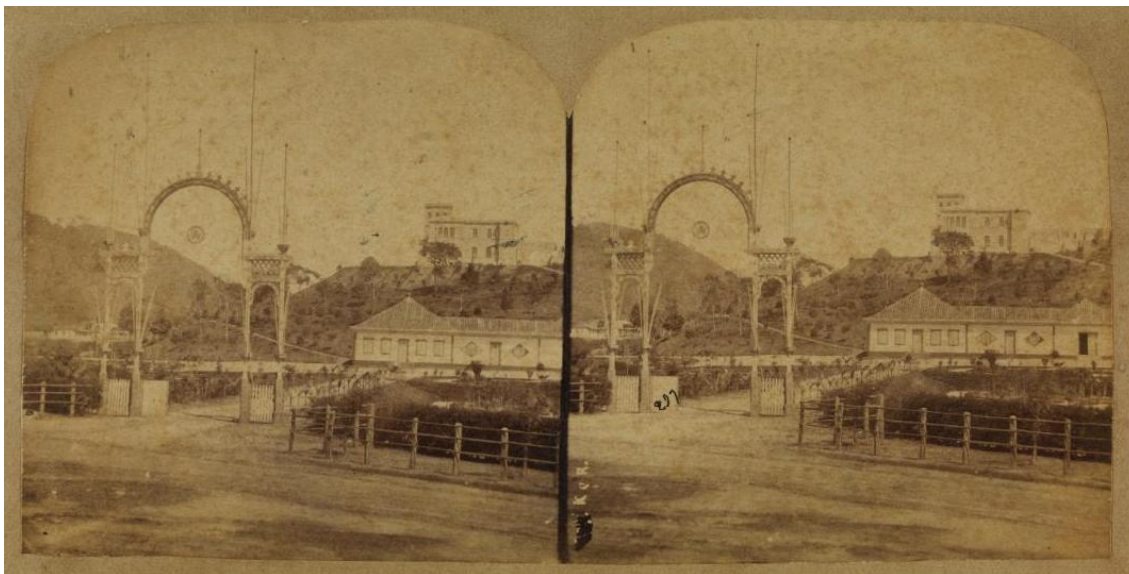


Figura 08: *Province des Mines: Sejour de SS. MM. II, lor de leur voyage de juin 1861.* (1861) Revert Henry Klumb. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>, acesso em 05/06/2016.

A Estrada União & Indústria deixaria um importante legado arquitetônico para a cidade através da construção de pontes e estações e da própria Villa Ferreira Lage, construída neste contexto (figura 09). O fotógrafo R. H. Klumb, contratado para fazer o registro visual da estrada União & Indústria, assim descreve a propriedade:

“Há na eminência à nossa direita um lindo castelinho, propriedade do finado sr. Lage, graciosa amostra do estilo – renaissance italiano –; este castelo é rodeado de um parque desenhado, plantado e conservado com um gosto que nos dá a idéia do que devia ser o proprietário: tanques de água límpida, onde nadam belos cisnes brancos e pretos, ilhas de bambus, viveiros naturais onde cantam e gorgeiam milhares de pássaros, jardins cheios de flôres as mais curiosas e as mais raras plantas de interesse particular tornam este domínio um pequeno paraíso terrestre. Em junho de 1861 a família imperial aí residiu. Nada poderia descrever a magnificiência das festas dadas pelo sr. Lage aos seus augustos hóspedes. Como fotógrafo, fazia parte dos convidados; já tinha assistido a muitas festas desse gênero; e nunca tinha presenciado uma festa tão deslumbrante. Depois de 1861 o imperador por vezes, honrou este domínio com sua presença.” (KLUMB, 1872: 72)



Figura 09: Capela e Estação da Companhia União e Indústria e parte do Jardim de Ferreira Lage (1861). Revert Henry Klumb. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>, acesso em 05/06/2016.

A Villa, construção em estilo renascentista italiano de dois andares destinada ao veraneio da Família Lage, foi projetada pelo arquiteto alemão Carlos Augusto Gams¹³. Era conhecida a época como a chácara de Mariano Procópio (Figura 10). A suntuosidade da residência do comendador Mariano Procópio “revela o significado do uso espacial como símbolo de hierarquização, sempre em consonância com a posição social de seu proprietário” (GENOVEZ,1998:170). Como bem observa Rita Procópio:

“A construção de uma residência com tais características, concluída apenas em 1863, assinala a posição social em que a família Ferreira Lage se encaixava, num período de transição entre a economia agrícola e a incipiente economia industrial e da forte influência europeia, principalmente da Inglaterra e da França, no panorama sócio-econômico-cultural do Brasil do 2º Império.” (2002: 9)

¹³ Engenheiro chefe da Cia. União & Indústria. Além do palacete, projetou as estações de mudas no trajeto da estrada, entre Petrópolis e Juiz de Fora. A estação do Juiz de Fora, em frente à residência de Mariano, apresentava estilo arquitetônico que se assemelhava àquele do palacete.

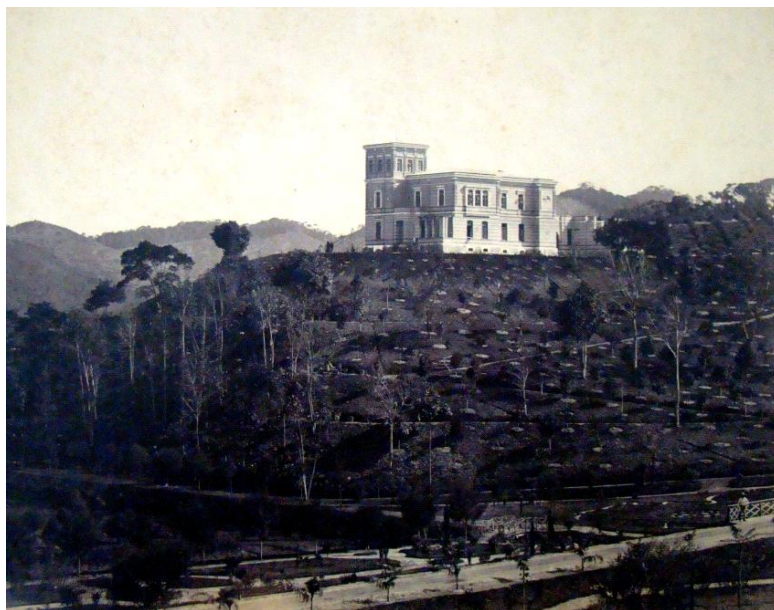


Figura 10: Quinta do Senhor Lage, (c.de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

As viagens realizadas por Mariano Procópio estão materializadas no prédio e no complexo paisagístico, revelando as inovações e estética burguesa, de inspiração francesa e inglesa. O palacete inaugurava um novo modelo de habitação, a partir de um novo padrão burguês de morar. Os cômodos foram projetados para atender às necessidades cotidianas de uma família aristocrática do período. (PINTO, 2008)

O parque apresenta um jardim em estilo inglês, com 88.200 metros quadrados (figura 11). O projeto é atribuído à Auguste François Marie Glaziou em função dos traços paisagísticos característicos do seu trabalho. No entanto, não há documentação que confirme esta informação. O paisagista esteve no Brasil a convite do Imperador para coordenar a Diretoria de parques e planejar os jardins da Família Imperial, praças públicas e propriedades da elite do Império, como o Parque São Clemente, em Nova Friburgo, o Campo de Santana, o Passeio Público, a Casa de Rui Barbosa e o Palácio do Catete, no Rio de Janeiro. (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006).

Segundo Revert Henry Klumb, Mariano Procópio gostava desfrutar de passeios com seus convidados pelo jardim da propriedade: “A todo viajante o Sr. Lage deixava visitar, como benevolência, as belezas deste pequeno éden; se tivesse a felicidade de encontrá-lo, encarregava-se com a melhor vontade de servi-lhe de cicerone.” (1872:72)



Figura 11: Habitações do Sr. Ferreira Lage: o lago. (1861) Revert Henry Klumb.

Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>, acesso em 05/06/2016.

Após a morte precoce de Mariano Procópio, em 1872, sua esposa Maria Amália Ferreira Lage, viúva aos 38 anos, e os filhos Frederico e Alfredo Ferreira Lage viajaram para a Europa. Apesar da temporada no velho mundo, a matriarca continuou empenhando-se na manutenção da chácara de propriedade da família. Contratou um imigrante português, Manoel Costa, para auxiliá-la na administração da propriedade. As viagens selariam o gosto e o interesse dos Lage pela cultura europeia: recibos de hotéis, serviços e aluguéis de apartamentos em algumas capitais da Europa comprovam a movimentação da família, embora Paris fosse sempre o local predileto, onde a família permanecia por mais tempo (COSTA, 2011).

Maria Amália recebeu uma educação típica da mulher da elite oitocentista. De gosto refinado, foi artista plástica amadora, colecionadora e incentivadora da prática do colecionismo. Alguns trabalhos da matriarca fazem parte do acervo da pinacoteca do Museu Mariano. Faleceu no Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1914, aos 79 anos. Seus restos mortais estão depositados no Mausoléu de Mariano Procópio, à frente do prédio de mesmo nome, junto aos restos mortais do marido e dos filhos. (FERRAZ, 2012)

Os filhos do casal Mariano Procópio e Maria Amália foram educados na França, reconhecido centro de referência e propagação da visão de mundo adotada pela elite brasileira do século XIX, conforme atestam alguns documentos, como diplomas escolares e lembranças da Primeira Eucaristia Católica, que estão no Arquivo Histórico

do MMP. A elite brasileira enxergava na Europa um centro irradiador cultura e civilidade.

Esse período contribuiu sobremaneira para a formação dos Ferreira Lage e para caracterizar o colecionismo da família. Posteriormente, outras viagens seriam feitas à Europa, aprofundando o gosto pela cultura europeia. No período de estudos dos Ferreira Lage na Europa, ressalta-se o protagonismo de Maria Amália na condução da educação de seus filhos. Posteriormente o próprio Alfredo Lage afirmaria, no discurso de inauguração do MMP publicado no Jornal O Dia, de 13 de maio de 1922, a centralidade e apoio da mãe na formação da instituição. Também foi mérito da mãe a própria manutenção da propriedade da chácara, após o falecimento do marido (PINTO, 2008).

Frederico Ferreira Lage, o filho mais velho de Mariano Procópio, nasceu em Barbacena em 30 de janeiro de 1862. Após a morte do pai, quando tinha 10 anos de idade, seguiu em viagem de estudos para a Europa com a mãe e o irmão Alfredo Ferreira Lage. Frederico herdou do pai parte da Fazenda Fortaleza de Santana, onde desenvolveu projetos avançados na agricultura e na criação de gado e suínos após seu retorno da Europa. Fomentou a imigração estrangeira com a contratação de imigrantes, especialmente os italianos, para atuar na fazenda. Foi pioneiro na criação de gado zebu em Minas Gerais, importando as matrizes reprodutoras da Índia. Casou-se na cidade de Petrópolis, em 22 de novembro de 1888, com Alice Le Coq de Oliveira, filha de Luís Rodrigues de Oliveira, Visconde de Oliveira, que adotou o nome de Alice Ferreira Lage. Frederico e Alice tiveram três filhos, únicos descendentes diretos de Mariano Procópio: Frederico Luiz Ferreira Lage, Gabriel Alfredo Mariano Ferreira Lage e Roberto Ferreira Lage.

O nome de Frederico Lage esteve ligado a importantes empreendimentos da cidade no final do século XIX. Foi acionista fundador e conselheiro fiscal da Companhia Mineira de Eletricidade e subscritor de ações da Sociedade Anônima Academia de Comércio de Juiz de Fora, primeiro instituto de Ensino Superior de Comércio da América do Sul, fundada em 30 de março de 1891. Foi ainda presidente da Companhia Organização Agrícola Mineira. Com seu irmão Alfredo Ferreira Lage, investiu em cultura, criando o Teatro Juiz de Fora, onde funcionou o Teatro Perseverança, em 1889, movimentando o cenário cultural da cidade. Além da fazenda, herdou parte da chácara residencial de Mariano Procópio. Demoliu a antiga residência e

construiu um requintado palacete em estilo francês, onde se destaca, na entrada, dois painéis do pintor Henri Langerok¹⁴.

A sua morte prematura, aos 39 anos de idade, em 13 de maio 1901, vítima de apendicite, trouxe dificuldades financeiras para a viúva de Frederico Lage, devido à hipoteca de seu patrimônio. Em função de dívidas, Alice Lage vendeu o palacete para a EFCB e o mesmo é transferido para o Ministério da Guerra. Atualmente a residência é sede da 4ª Brigada de Infantaria Motorizada do Exército Brasileiro. A Fazenda Fortaleza de Santana foi penhorada após a sua morte, incluindo os objetos de uso particular, sendo arrematada por Cândido Teixeira Tostes. Teve seus restos mortais transladados do Cemitério da Glória, para o Mausoléu de Mariano Procópio, no Museu Mariano Procópio. (FERRAZ, 2012)

Seu irmão, Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), fundador do Museu Mariano Procópio, nasceu em Juiz de Fora, na residência dos Ferreira Lage, no dia 10 de janeiro de 1865. Conviveu por pouco tempo com o pai, que faleceu quando Alfredo apenas tinha 7 anos de idade, mas dele teria herdado o gosto pela arte e a fotografia. Em Paris, junto com o irmão Frederico, frequentou museus em diferentes cidades europeias e instituições educacionais importantes para sua formação, como o *Institut-Rachez*, o Liceu *Fontaine* e a *Sourbone* (PINTO, 2008). Após seu regresso ao Brasil, formou-se em Direito pela Faculdade de São Paulo¹⁵, em 1890. Foi vereador por Juiz de Fora no início do período republicano, em 1892. Com seu irmão Frederico Ferreira Lage, investiu em cultura, criando o Teatro Juiz de Fora em 28 de fevereiro de 1889. Foi ainda Diretor-Secretário do Jornal *O Pharol*, um dos jornais de maior tiragem e representatividade da imprensa local no período. Participou da fundação da Sociedade Anônima Academia de Comércio de Juiz de Fora como sócio-acionista, em 30 de março de 1891. Novamente com o irmão Frederico, foi acionista da Companhia Mineira de Eletricidade¹⁶. (FERRAZ, 2012) Observando-se o campo de atuação do colecionador, é possível afirmar que os empreendimentos e atividades com as quais se envolveu

¹⁴ Pintor, litógrafo e fotógrafo belga.

¹⁵ Um dos centros intelectuais que não se dedicavam estritamente ao campo jurídico, com produção de cunho político, jornalístico e literário. (PINTO, 2008)

¹⁶ Apesar da relevância da sua trajetória, Alfredo Ferreira Lage ainda não teve sua vida satisfatoriamente biografada. Conforme afirma Pinto, “o desconhecimento de mais detalhes da vida e atuação política de Alfredo Lage é um limitador para a compreensão da amplitude de suas intenções” (2008:18). Outras informações sobre o colecionador, ver: PINTO, Rogério Rezende. Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: UFJF, 2008 (Dissertação de Mestrado).

transformaram Alfredo Lage em um homem “respeitável” à sua época. Como um *homem de ciencia*, o perfil de Alfredo Lage o caracterizava como um empresário, político e intelectual/colecionador. (COSTA, 2011)

Em 1923, Alfredo Ferreira Lage passa a ser membro do IHGB, instituto entendido à sua época como “Guardião da História Oficial”¹⁷. Em 1940, Alfredo Ferreira Lage passou a ocupar a cadeira de número 6 da Academia de Letras de Juiz de Fora. Faleceu no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1944, aos 79 anos de idade¹⁸. Seu corpo foi transladado para Juiz de Fora, velado na Câmara Municipal, sepultado no Cemitério da Glória, mas posteriormente, seus restos mortais foram transladados para o Mausoléu de Mariano Procópio, no Museu Mariano Procópio.

Como afirmamos anteriormente, é importante ressaltar que o núcleo familiar de Alfredo Lage contribuiu de forma decisiva para suas práticas colecionistas. Mariano Procópio e Maria Amália, em viagens à Europa, tinham o hábito de adquirir objetos decorativos e obras de arte para compor suas residências. Um bom exemplo dessa prática se refere aos repuxos existentes no MMP, adquiridos por Mariano Procópio em viagem.¹⁹

O naturalista suíço Louis Agassiz, em visita à propriedade de Mariano Procópio afirma que este o acompanhou em uma visita onde exibia uma coleção dos vegetais parasitas das florestas do Brasil.²⁰ O patriarca mantinha ainda uma pequena coleção de arados e outros objetos, com fins didáticos, na Escola Agrícola União & Indústria. Se preocupou em coletar a variedade de pedras encontradas durante o trabalho de

¹⁷ Alfredo Ferreira Lage buscou se aproximar do IHGB, instituição que se manteve fiel à imagem de D. Pedro II e ao passado monárquico, valores que lhe eram caros. No período imperial, o IHGB construiu narrativas do passado que fossem capazes de criar um sentimento de pertencimento e de unidade nacional que desse sustentação à construção da nação. Assim, fazer parte do IHGB conferia prestígio intelectual. Por vontade de Alfredo Lage, o IHGB participaria ativamente das solenidades de inauguração do novo prédio do MMP, em 1921. (PINTO, 2008)

¹⁸ Alfredo Ferreira Lage faleceu em sua residência na rua Cândido Mendes, 58, no bairro de Copacabana.

¹⁹ Outras informações acerca da aquisição dos repuxos, ver: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Tritão nos jardins no Museu Mariano Procópio: diálogos com a História. In: MELO, Elayne Luciana Leite de. (org.) Encontro de Educadores do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: Templo, 2015.

²⁰ Ver: Agassiz, Jean Louis Rodolph, 1807-1873. Viagem ao Brasil 1865-1866 / Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz ; tradução e notas de Edgar Sússekind de Mendonça. – Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

construção da estrada União & Indústria, com as quais mandou construir uma pequena gruta²¹ nos jardins de sua residência. É denominada como “Gruta das Princesas” por ser supostamente o local onde a Princesa Isabel gostava de ler em suas visitas a Juiz de Fora.

As relações da família Ferreira Lage com o cenário científico e colecionista da época não se limitaram ao contato com Agassiz. Anteriormente, a Baronesa de Sant’Anna já havia presenteado D. Pedro II com corpos de indígenas mumificados, encontrados em uma caverna nos domínios da Fazenda Fortaleza de Santana. Junto com sua coleção antropológica, tais múmias foram doadas pelo imperador ao Museu Nacional, importante instituição científica do século XIX. A circulação do presente, sem dúvida instigante e atrelado a uma prática de colecionamento de curiosidades, demonstra a valorização e a legitimação do mesmo no circuito científico, que era também político e social. Presentear o Imperador com esses itens dizia muito de quem presenteava, de quem recebia e do tipo de vínculo existente entre eles. Um histórico familiar revelador de uma atenção à ciência, tão grande como o cuidado com as relações políticas e pessoais, que se podiam fazer através da mesma.

A prática colecionista da família Ferreira Lage se conformava ao seu círculo de sociabilidades e ao seu interesse por temas agrícolas e de história natural. Segundo Pinto (2008) os visitantes que eram recebidos no Museu por Alfredo Lage eram informados pelo próprio anfitrião de que ele teria dado continuidade às coleções iniciadas pelo pai. A família conviveu, ainda, com a consolidação de determinadas práticas de exposição e de novas formas de representação da nação e do progresso, surgidas na segunda metade do século XIX. Há que se ressaltar outros personagens do grupo familiar de Alfredo Ferreira Lage, que influenciaram diretamente na constituição das coleções do MMP: os Cavalcanti, e a companheira de Alfredo Lage, a pintora Maria Pardos.

Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque nasceu em 09 de novembro de 1829, na Fazenda Chaves, no município de Pilar, na Paraíba. Filho de Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque e Angela Sophia Pessoa Cavalcanti. Bacharel em direito pela Faculdade de Olinda, o início de sua carreira se deu em 1852, como promotor da província de Areia. Em 1854, foi eleito deputado provincial pelo Partido Conservador, sendo Diogo fiel ao seu partido por toda sua vida política. Na ocasião ocupou as funções de membro da

²¹ A gruta, que recebeu uma cascata artificial à época, foi restaurada em 2007, no processo de revitalização do parque.

mesa e 1º secretário. A partir daí, se elegeu por cinco vezes para a Câmara dos Deputados, entre 1857 e 1878, base sob a qual construiu sua carreira política. Presidiu em três províncias, a do Piauí (entre 1859 a 1860), a do Ceará (de 1868 a 1869) e a de Pernambuco (de 1870 a 1871). Nesse mesmo período, em 1861, foi diretor da Instrução Pública. Em 1862, elegeu-se deputado e nomeado 1º vice-presidente da Província da Paraíba. Em 1877, foi eleito senador vitalício pelo rio Grande do Norte. Foi ministro em diferentes ocasiões e pastas: em 1870, pasta da Agricultura, Comércio e Obras Públicas; entre 1875-77, Ministro da Justiça no gabinete organizado por Duque de Caxias; e entre 1877-78, Ministro dos Estrangeiros. Em 1889, passou a integrar o Conselho de Estado. No mesmo ano, foi Comissário Geral do Brasil na Exposição Universal de Paris de 1889²². (FERRAZ, 2012)

Diogo Velho Cavalcanti ainda foi Veador da Imperatriz Teresa Cristina – cargo de significação importante que assegurava a permanência e a presença de seu titular na Corte, como “depositário da confiança pessoal da dinastia imperante” – Comendador da Ordem de Christo, Grã-Cruz da Villa Viçosa de Portugal, da Coroa Real da Prússia e Grande Oficial da Legião de Honra da França. Foi agraciado com o título de Visconde com Honras de Grandeza, em 30 de maio de 1888 e membro de diversas associações científicas e literárias brasileiras e estrangeiras. Casou-se com D. Amélia Machado Coelho de Castro, filha de Constantino Machado Coelho de Castro e sua mulher Mariana Barboza de Assis Machado. O casal teve dois filhos, Stella Cavalcanti de Albuquerque, nascida na França em 29 de abril de 1872 e Fernando Velho Cavalcanti de Albuquerque, nascido em 30 de maio de 1873. Com a morte de D. Pedro II, o Visconde de Cavalcanti retornou ao Brasil, em 22 de julho de 1892, com a Viscondessa de Cavalcanti e a filha Stela. No entanto, Diogo Velho já se encontrava enfermo, o que foi agravado pela perda da visão. Passou seus últimos dias na Chácara Ferreira Lage, sob os cuidados de sua esposa e de parentes próximos, falecendo em 13 de junho de 1899, perto de completar 70 anos e sepultado no Cemitério de Juiz de Fora. Parte dos objetos e documentos doados pela Viscondessa de Cavalcanti ao MMP é fruto da atuação pública desse eminente político do Império Brasileiro, o que também o vincula, de maneira ainda não devidamente elucidada, à prática do colecionismo.

²² A comissão era composta por: Diogo Velho – Presidente da Comissão, Barão de Tefé, Engenheiro Fernandes Pinheiro (secretário geral), Dr. San' Ana Nery e Dr. Eduardo Prado.

Quanto à Viscondessa de Cavalcanti, é inquestionável entre os documentos institucionais e pesquisadores, sua relevância para o processo de constituição do MMP, tanto como colecionadora, incentivando e orientando as práticas colecionistas de Alfredo Lage, quanto como doadora de acervo ímpar.

Amélia Machado Coelho²³ nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 07 de novembro de 1852, filha de Constantino Machado Coelho de Castro e Mariana Barbosa de Assis Machado²⁴. Através do casamento com Diogo Velho, consolidou-se a união de dois poderosos clãs do Brasil Imperial, os Velho Cavalcanti de Albuquerque, proprietários de engenhos de açúcar, em Pernambuco, e os Ferreira Armond, que estão entre os maiores proprietários de fazendas de café, em Minas Gerais. Os Viscondes de Cavalcanti, Diogo e Amélia, foram coproprietários do engenho Baixa Verde, na Comarca de Nazaré da Mata, em Pernambuco. Venderam parte dessas terras a *The Great Western Co. of Brazil Ltda.*, necessária à construção da estrada de ferro Nazaré-Timbaúba.

Em 1888, pelo título concedido pelo Imperador ao marido, tornou-se Viscondessa de Cavalcanti. Esse período é marcado pela ascensão de alguns “viscondes com grandeza”, em geral ligados aos cargos de primeiro escalão no governo imperial. Em 1889, a Viscondessa de Cavalcanti publicou no Rio de Janeiro, o “Catálogo das Medalhas Brasileiras e das Estrangeiras Referentes ao Brasil”, de sua coleção particular. Com o marido, permaneceu em Paris por alguns anos, integrando a pequena Corte do Imperador exilado.²⁵

²³ A exemplo de outros personagens do núcleo familiar dos Ferreira Lage e Cavalcanti, a trajetória da Viscondessa de Cavalcanti não foi devidamente biografada. No entanto, como forma de compreender suas práticas colecionistas, a pesquisadora Angelita Ferrari apresentou, em sua dissertação de mestrado, algumas informações biográficas sobre esta personagem. Ver: COSTA, Angelita Maria Rocha Ferrari da. A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio. Dissertação (Mestrado em História). UFJF: Juiz de Fora, 2010. (p. 20-31)

²⁴ A mãe de Amélia, Mariana, era filha de Mariano Ferreira e da Baronesa de Santana, Maria José de Santana, falecida em 1870. Após sua precoce viuvez em 1855, casou-se novamente em 04 de outubro de 1860 na cidade de Petrópolis, com seu cunhado, Manuel Machado Coelho, que faleceu em dezembro de 1876 e com quem teve mais três filhos, Alberto Machado Coelho, Raul Machado Coelho e Olga Machado Coelho. Mariana, mãe de Amélia, era irmã de Mariano Procópio Ferreira Lage e seu falecido pai, irmão da esposa de Mariano, Maria Amália. Portanto a Viscondessa era prima-irmã de Alfredo Ferreira Lage, fundador do Museu Mariano Procópio. (COSTA,2010)

²⁵ Esta intimidade com a família imperial é também revelada no leque em sua coleção de autógrafos. Na oportunidade, de acordo com a pesquisadora Maraliz Christo (2009, p. 80), D. Pedro II escreveu: “Nada há mais sublime que a amizade. Não envelhece, revigora com a idade”. Pedro d’Alcântara. Cannes, 3 de novembro de 1890.

Após a morte do marido, em Juiz de Fora, a Viscondessa de Cavalcanti retornou à França, onde residiu por 26 anos. De volta ao Rio de Janeiro, por volta de 1925, começou a dispersar suas coleções por diversos locais, no entanto, o Museu Mariano Procópio é que possui a maior parte delas. Suas doações, iniciadas desde a inauguração, continuariam acontecendo, bem como sua presença em eventos comemorativos, o que fortalecia a imagem da instituição na cidade e fora dela.

A Viscondessa de Cavalcanti faleceu no Rio de Janeiro em vinte e um de fevereiro de 1946, aos noventa e quatro anos, em sua residência na Av. Ruy Barbosa, sendo testemunha do óbito Gabriel Ferreira Lage. No momento de seu falecimento, trabalhava na organização de um Dicionário Biográfico Brasileiro (material sob a guarda do IHGB). Em sua Certidão de Óbito consta que deixou bens, mas não deixou filhos, e está sepultada no Cemitério do Catumbi (Rio de Janeiro) ao lado do pai e de Elisa Ferreira Lage.

Outra personagem feminina que contribuiu para a constituição das coleções do MMP foi a companheira de Alfredo Lage, a pintora espanhola Maria Pardos²⁶. Teria chegado ao Brasil em novembro de 1890, possivelmente para trabalhar na Companhia Italiana de Óperas Cômicas e Operetas. Após temporada no Rio de Janeiro, desvinculou-se da Companhia, fixando residência na capital (FASOLATO, 2014). A relação pouco convencional para os padrões da elite brasileira no início do século XX parece não ter contato com a simpatia da família Ferreira Lage. Apesar de não terem sido casados, após seu falecimento, Alfredo Lage passa a se declarar viúvo e, na escritura de doação do MMP, define que uma das salas receberia o nome da pintora. Segundo Fasolato, com a morte de Maria Pardos, tem início a narrativa do relacionamento, por ele construída por meio de várias homenagens póstumas. Buscou vincular o nome de Maria Pardos "à história da arte brasileira, além de reconhecê-la como colaboradora na constituição do museu, e como esposa, acrescentando-lhe o sobrenome Lage" (2014: 239).

O fato é que Maria Pardos pode ter contribuído para a aproximação de Alfredo Lage com importantes artistas do período. Foi aluna de Rodolfo Amoedo, tendo sido

²⁶ Há poucas informações quanto à biografia de Maria Pardos. Sabe-se que teria nascido na Espanha, em 1876 ou 1877. Não se sabe em qual cidade e nem o nome dos progenitores. Faleceu no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1928. Sobre informações biográficas e produção artística, ver: FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de infância na obra de Maria Pardos. Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em História, 2014, (Dissertação de Mestrado).

premiada algumas vezes no Salão Nacional de Belas Artes. Além das relações com os pintores do período, boa parte de seus estudos, desenhos e telas fazem parte do acervo do MMP. A pintora doou ainda algumas joias, mobílias e sua biblioteca.²⁷

Analisando a trajetória dos personagens do círculo familiar dos Ferreira Lage e Cavalcanti, é possível observar que o colecionismo é uma prática comum. O envolvimento dessas famílias corrobora a premissa de que o colecionismo é uma prática social comum entre diferentes grupos sociais ao longo da história. Mas, se toda coletividade humana dedica-se a alguma forma de colecionamento, os valores que norteiam a atividade, e os propósitos do ato de colecionar são variáveis. Em geral, qualquer forma de colecionamento pressupõe “situações sociais, relações sociais de produção, circulação e consumo de objetos, assim como diversos sistemas de ideias e valores e sistemas de classificação que as norteiam.” (GONÇALVES, 2005: 11) Portanto, as coleções se configuram como necessárias em qualquer sociedade, tendo suas características próprias de acordo com o grupo de colecionadores e a sociedade em que está inserida. (COSTA, 2012)

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

Marshall (2005) também aponta a dimensão ordenadora do ato de colecionar, se apresentando como um dos fundamentos culturais de maior capacidade de enraizamento e de mais amplas consequências da história humana. As coleções se legitimavam socialmente, consagrando não só o colecionador, mas também as obras da sua coleção. (KNAUSS, 2001) Alfredo Ferreira Lage, a exemplo de outros colecionadores, se dedicou a uma operação mental complexa, à tarefa intelectual de selecionar, ordenar, classificar e preservar os objetos de sua coleção, evidenciando assim os focos de seu interesse.

²⁷ Curiosamente, sua presença é praticamente imperceptível na coleção fotográfica do MMP. Há uma única fotografia da pintora, junto à outras colegas artistas, numa exposição em que participou na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro.

Os colecionadores brasileiros acompanhavam as tendências internacionais, muito possivelmente influenciados pela convivência das longas viagens combinadas à experiência adquiridas através da aquisição das obras de arte no mercado europeu. O próprio Alfredo Lage relatou em entrevista ao *Jornal Diário da Noite*²⁸, que sua coleção teria se iniciado em uma viagem à Europa com apenas 8 anos de idade, e que depois teria ampliado suas coleções durante viagens posteriores:

Foi na Suíça. Vi duas pedras de cores belíssimas e pedi a minha mãe que as adquirisse para mim. Quando ela procurou saber o motivo do desejo de possuir aqueles minerais, expliquei que pretendia, assim, iniciar uma coleção. Satisfeito meu desejo, ganhei as pedras, que ainda hoje possuo e irão integrar a sala Agassiz. Depois, com minhas viagens à Europa, fui comprando várias coisas sobremodo interessantes e, assim, quando iniciei o Museu Mariano Procópio, já possuía um bem regular cabedal.

“As obras de arte se confundiam com o cotidiano da vida das residências dos colecionadores, ocupando os espaços da casa e transformando-a em espaço de exposição.” (KNAUSS, 2001:31). Neste cenário está inserida a prática de colecionismo de Alfredo Lage. Seus objetos se dividiam entre suas duas residências, em Juiz de Fora e no Rio de Janeiro. O ecletismo do conjunto marca o processo de estruturação de sua coleção, o que a remete ao processo de formação dos museus da modernidade, caracterizados como “gabinetes de curiosidades”. A concepção evolucionista, predominante no século XIX, e a influência europeia são características desse modelo. Os objetos eram “testemunhos” dos diferentes estágios de evolução das sociedades e, portanto, caberia aos museus ordená-los catalogá-los, e exibi-los, através de um determinado discurso narrativo da história da humanidade (GONÇALVES, 2005).

Alfredo Ferreira Lage pode ser compreendido como um guardião dos valores da sua família e do seu grupo social, um “homem-semióforo” (PINTO, 2008), representante do invisível (deuses, antepassados, da sociedade vista como um todo). Homem cujo papel é representar o invisível. Desempenha este papel abstendo-se de qualquer atividade utilitária, e estabelecendo desta forma, “uma distância entre si e aqueles que são obrigados a praticá-las, rodeando-se de objetos que não são coisas, mas

²⁸ VIANNA, Segadas. Fardas de dom Pedro II, quadros célebres e estatuetas valiosas – o Museu de Mariano Procópio e suas raridades In: *Jornal Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1935. Edição 2382, p. 9. A entrevista foi concedida à Segadas Vianna por ocasião da cobertura da visita de Getúlio Vargas ao MMP.

semióforos, e fazendo alarde deles”. Quanto mais alto este homem semióforo está situado “na hierarquia dos representantes do invisível, maior é o número de semióforos de que se está rodeado e maior também o seu valor.” (POMIAN, 1984:74) Esse conjunto de objetos “não são mais do que manifestações dos locais sociais em que se opera, em graus variáveis e hierarquizados, a transformação do invisível no visível.” (POMIAN, 1984: 74)

Embora um número maior de mulheres se defina como colecionadoras, “a maioria daqueles cuja vida é dominada por suas coleções, que vivem para elas e são dominadas por suas exigências, é de homens.” (BLOM, 2003:195) Podemos considerar que Alfredo Ferreira Lage tenha sido um destes homens, cuja vida foi pautada por suas coleções.

O ano de 1914 marca o falecimento de Maria Amália Ferreira Lage. Nesse período, parte da coleção de Alfredo Ferreira Lage começou a ser transferida do Rio de Janeiro para a Chácara Mariano Procópio. Em 1915, com 50 anos de idade, após herdar a residência da família, o colecionador iniciou o planejamento e montagem de um museu particular na “Villa”²⁹. Em sua gênese, apresentava características de um “gabinete de curiosidades”, um projeto de museu enciclopédico, como afirmamos anteriormente, – característica das coleções formadas no final do século XIX – com um acervo composto por diversos ramos do conhecimento da história da humanidade, formado pelos próprios objetos da Villa Ferreira Lage e aqueles transferidos de sua residência no Rio de Janeiro, com características de um antiquário (figura 12).

Segundo informações do Sr. Paulo da Costa, em entrevista arquivada no AH/MMP, de 1999, “Alfredo Ferreira Lage dividia sua residência entre Juiz de Fora, no verão e o Rio de Janeiro, no inverno. Desta forma enviava ao Sr. Joaquim Costa, administrador da Chácara, as peças adquiridas, para que fossem incorporadas ao seu patrimônio.” Senhor Paulo da Costa foi funcionário do MMP, afilhado de Alfredo Lage e filho do administrador da chácara à época de Maria Amália. (PROCÓPIO, 2002: 16)

²⁹No Álbum do Município de Juiz de Fora, de 1915, são apresentadas 7 fotografias do “Palacete do Comendador Mariano Procópio” (LAGE e ESTEVES, 1915). Nesse período, a residência era típica de uma residência burguesa quanto ao tipo de mobília, quadros, objetos decorativos, esculturas. Parte da coleção já fazia parte dos ambientes domésticos, numa fase de transição entre a residência dos Ferreira Lage e a constituição do MMP.



Figura 12: Museu particular de Alfredo Lage (1929). Fotografia não identificado.

Reprodução do Álbum de 1929. Fonte: MMP

O MMP é aberto à visitação, ainda em 1915, como um museu particular, inclusive com a realização de alguns eventos promovidos por Alfredo Ferreira Lage. É, portanto, o primeiro museu de Minas Gerais. A atitude do colecionador é emblemática não só pela criação do museu, que nasce privado, mas que, ao longo de sua trajetória nos próximos anos, aponta para o projeto de torná-lo público, como um bem acessível à coletividade, que teria como um dos seus maiores objetivos glorificar o passado nacional. Entre organizar o museu na capital do Brasil – onde sua coleção teria muito mais visibilidade – e Juiz de Fora, Alfredo Lage opta pela segunda opção. A ação do colecionador demonstra, de um lado, um projeto de perpetuação da memória de Mariano Procópio no contexto local, e de outro, ressaltar a inserção do pai como figura pública do Segundo Reinado.

Quando constituídas, as coleções ganham uma aura de sacralidade, adquirem um caráter de excepcionalidade e preciosidade por parte de seus colecionadores, passando a receber ações quanto à sua perpetuação, adquirindo, grande importância quando são expostas ao olhar. No entanto, há poucos registros sobre a organização original da coleção após a constituição do Museu. Ao contrário de outros colecionadores, não há na instituição, muitas informações ou documentos em que Alfredo Ferreira Lage tenha explicitado suas intenções e práticas colecionistas. Mas é possível afirmar que parte do acervo exposto na ala residencial do MMP pertenceu ao Palácio São Cristóvão, uma das

residências da Família Imperial Brasileira. (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006)

O circuito expositivo inicialmente foi composto por 16 salas. Pelas fotografias do interior do prédio, é possível observar que os objetos da coleção se misturavam ao mobiliário e aos objetos decorativos da residência. Ou seja, não há uma distinção clara entre os objetos familiares e os objetos do acervo. Em algumas situações, as peças de museu ou de coleção perdem, se algum dia teve, sua finalidade utilitária (POMIAN, 1984). No entanto, não se pode dizer que tenham funções meramente decorativas. Ao retirar de um objeto o seu valor utilitário e agregar um valor simbólico, o colecionador institui um caráter de excepcionalidade. Alfredo Ferreira Lage foge a essa regra, uma vez que muitos objetos são selecionados, passam a integrar sua coleção e são, portanto, alçados ao status de excepcionais, mas não perdem sua função utilitária.³⁰

Aos poucos, o acervo foi ampliado por aquisições em viagens à Europa, leilões e doações de familiares, amigos e pessoas ligadas ao círculo social de Alfredo Lage. Grande parte dos bens provenientes da Família Imperial foi adquirido em leilões³¹. No entanto, caso das fotografias, isso não se aplica, pois a coleção é proveniente, em grande medida, de doações e de relações sociais estabelecidas pelas famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, como abordaremos adiante.

A data que marca o centenário de nascimento de Mariano Procópio foi escolhida por Alfredo Lage para inaugurar o museu. A instituição abre as portas em 23 de junho de 1921, com mais de 5 mil peças. A data escolhida para o evento é coerente com as intencionalidades do colecionador e o sentido atribuído à sua coleção. Nessa mesma ocasião inaugurava-se oficialmente a Sala D. Pedro II. A abertura do museu significava uma homenagem ao pai e à visão de mundo representativa da elite brasileira de sua época, concentrando-se na manutenção da memória da família e da história do país, através do momento que considerava mais significativo – o segundo reinado. (PINTO, 2008). As intenções do colecionador ficam patentes em seu discurso por ocasião da inauguração:

³⁰ O objeto de coleção pode trazer consigo um paradoxo: os objetos tem valor de troca sem terem valor de uso (valor de exposição). Mesmo as obras de arte, ao entrarem numa coleção ou num museu, podem perder o seu valor de uso. Certas peças de coleção são fonte de prazer estético e outras permitem adquirir conhecimentos históricos ou científicos. O visível está ligado à utilidade do objeto, e o invisível está relacionado ao seu significado. Assim, Alfredo Lage, mantém, ao mesmo tempo, na relação que estabelece com alguns dos seus objetos, o caráter visível (utilidade) e invisível (significado) destes.

³¹ Entre 8 de agosto e 5 de dezembro de 1890, foram realizados 18 pregões da Casa Imperial, por ordem do governo republicano. Posteriormente, objetos da Família Imperial circulavam em casas especializadas e antiquários.

Ao iniciar esta pequena allocução, proclamem minhas primeiras palavras o sincero reconhecimento que a todos vós consagro, Srs., por haverdes com tanta fidalguia e generosidade correspondido ao convite que tive a honra de dirigir-vos para, reunidos nesta casa que fora solar de meus Paes, comemorarmos o centenário do nascimento de Mariano Procópio, fundado em tão ansiosa data o modesto museu que de meu venerado pae recebe, neste acto, o glorioso nome (...). JORNAL DO COMÉRCIO, Juiz de Fora, 25/07/1921.

Ainda no discurso de inauguração do MMP, Alfredo Lage relata a intenção de criar um museu desde a infância e de doá-lo à cidade, o que demonstra o planejamento das ações do colecionador na transformação da residência em um “lugar de memória”.

A criação do MMP em 1921 e um ano depois, a criação do MHN, se relacionam ao contexto que marca o centenário da independência do Brasil. Segundo Lopes, a museografia de ambas as instituições confirmam essa perspectiva. O trânsito entre os dois diretores – Gustavo Barroso e Alfredo Ferreira Lage – e as trocas de informações se deram em diferentes espaços, tanto no IHGB quanto nas solenidades festivas das instituições, o que explica “o alinhamento de Alfredo Ferreira Lage às questões técnicas daquele período” (2014: 28).

Diferentemente da Villa, concebida como residência, o prédio Mariano Procópio foi criado com o objetivo de abrigar as coleções de Alfredo Lage. Em 13 de maio de 1922, o prédio anexo foi inaugurado, com abertura da Galeria Maria Amália, em homenagem à mãe do colecionador³². A planta é assinada pelo engenheiro e arquiteto Gustavo Tonagel, a partir de um projeto de Rodolfo Bernadelli, artista que manteve intensos contatos com Alfredo Lage. Esta construção é considerada a primeira a ser erguida no Brasil com o fim único de abrigar uma coleção, tornado-se referência para outras instituições museológicas que surgiram ainda naquela década. Segundo Arantes, a construção seguia em sua planta os modelos de museus criados durante o século XIX.

³² O Jornal do Comércio, de 14 de maio de 1922, traz reportagem de capa, sobre a inauguração da “galeria de bellas artes”. Em 2012 o MMP realizou uma exposição comemorativa de 90 anos de inauguração do Prédio Mariano Procópio. A exposição, no parque do MMP, contou com reproduções de imagens da inauguração da Galeria Maria Amália, reproduzidas do acervo pessoal de Marcelo Ferreira Lage, bisneto de Frederico e Alice Ferreira Lage, neto de Roberto Ferreira Lage e Maria Adelaide (Tita) Horta Ferreira Lage. A exposição contou ainda com reproduções do jornal referido acima, e do projeto de construção do Prédio Mariano Procópio. Ambos são, respectivamente, acervo da Hemeroteca e Arquivo Histórico da instituição. Há que se ressaltar aqui, que a inexistência de imagens referentes à inauguração da Galeria Maria Amália no acervo do MMP sempre causou estranheza por parte da pesquisadora e demais funcionários da instituição. A descoberta da existência dessas imagens na coleção particular da Família Ferreira Lage veio preencher uma lacuna quanto às registros iconográficos da história da instituição.

“Baseada na Galeria dos Espelhos de Versalhes, é concebida como edifício retangular alongado, modelo seguido pelos museus alemães e as galerias *Darn* e *Mollien* de *Louvre*.” (VALE, 1995:116)

O evento de inauguração da galeria, que contou com o apoio do Instituto Histórico e Geográfico, ao qual Alfredo Lage era vinculado, marcou ainda, as comemorações pela data da assinatura da Lei Áurea e homenagens à Princesa Isabel e o marido Conde D’Eu. Entre os anos de 1921 e 1922 a imprensa carioca deu ampla cobertura à inauguração do MMP e posteriormente, da Galeria Maria Amália. A escolha das datas festivas demonstra o cuidado de Alfredo Lage com as efemérides relacionadas à sua família e ao passado monárquico brasileiro.

A galeria de belas artes possibilitou a melhor exibição e acomodação de alguns objetos e passaria a abrigar também a pinacoteca do MMP³³. Ao serem retirados da residência e expostos na “Galeria”, há uma mudança nas funções destes objetos, conforme afirma Walter Benjamin:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é essa completude? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. (...) Colecionar é uma forma de recordação prática de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida. (2006: 239)

³³ Segundo Vanda Arantes do Vale, “a coleção de Pinturas e Desenhos do Museu Mariano Procópio, trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros radicados ou que estiveram no país, constitui-se de expressiva amostragem do universo estético nacional de período de 1870 a 1930. A arte brasileira do período, alicerçada na Academia Imperial de Belas Artes – Escola Nacional de Belas Artes se propôs a ser extensão da europeia, desejo similar dos que queiram organizar institucionalmente o país como extensão do Velho mundo” (1995:103-104)



Figura 13 e 14: Inauguração da Galeria Maria Amália. 1922: Fotógrafo M. Santos.

Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage

As fotografias acima (figuras 13 e 14), além de significarem registro ímpar para a memória institucional³⁴, nos auxiliam a compreender melhor as escolhas e formas de

³⁴ Algumas imagens do interior do MMP podem ser encontradas no Álbum do Município de Juiz de Fora, de Albino Esteves (1915), Revista Ilustração Brasileira (1921), na Revista Luz (25 de junho de 1922), Revista Silhueta (22/08/1926) e o Álbum de Juiz de Fora (1929). Essas

organização e exposição dos objetos no circuito, por parte do próprio colecionador. Essa é uma característica ímpar na trajetória do MMP, onde o próprio colecionador cria um museu e organiza um circuito expositivo, ele próprio, a partir de suas coleções.

Vale ressaltar que a expografia do MMP atendia aos padrões de ordenamento dos objetos tal como era vigente à época do colecionador, tendo em vista o grande volume de objetos em exposição (figura 15). O MMP só disporá de uma reserva técnica décadas depois, o que explica a profusão de objetos que podemos observar nas imagens, que tendeu a crescer após alguns anos.



Figura 15: Sala de Jantar do MMP (1921). Fonte: Revista Ilustração Brasileira (MMP)

As coleções foram organizadas por Alfredo Lage em sete seções: 1) Mineralogia e diversos ramos das ciências naturais; 2) Etnografia; 3) Medalhas e gravuras; 4) Autógrafos; 5) mobiliário e objetos históricos e antigos; 6) Belas Artes e, 7) Cerâmica. É possível observar semelhanças com as coleções do Imperador Pedro II, que abrigava itens de mineralogia, arqueologia e antropologia e numismática, como era comum ao colecionismo da época. (PINTO, 2008)

Diante das ações republicanas de apagamento da memória monárquica, Alfredo Lage se dedica à tarefa de selecionar e adquirir objetos ligados à história nacional, e mais especialmente à memória do período monárquico. Como é sabido, frequentou leilões³⁵ como o do Paço Imperial e Palácio São Cristóvão em busca de objetos

fontes foram usadas nesta pesquisa como registros importantes para compreender o processo de constituição das coleções do MMP.

³⁵ Alfredo Lage manteve uma rede de sociabilidade relacionada à prática do colecionismo. Entre

emblemáticos e aos quais foram atribuídos alto valor simbólico, como os Fardões de D. Pedro II, a estatueta da Princesa Isabel e a cadeira conhecida como “beija-mão”³⁶, do mobiliário de D. João VI. Segundo Pinto, “Alfredo Lage preocupou-se ainda em recolher vestígios de outros espaços frequentados pelo Imperador D. Pedro II, como algumas cadeiras da plateia e de camarote, e os lambrequins do camarote imperial do Teatro Lírico do Rio de Janeiro” (2008:163).

Assim, o primeiro museu de Minas Gerais foi criado pela vontade e disponibilidade financeira do colecionador Alfredo Ferreira Lage. A década de 1930 marcaria o processo de transferência do complexo envolvendo o parque e os prédios históricos para a esfera do poder público municipal. Antes disso, em junho de 1931, durante as comemorações de abertura oficial do MMP após obras de ampliação³⁷, são abertas 11 novas salas, entre elas a Sala Maria Pardos e a nova Sala de Mineralogia.

Em 31 de maio de 1934 é feita a entrega do Parque Mariano Procópio à prefeitura e o mesmo é aberto ao público. Em 29 de fevereiro de 1936, Alfredo Ferreira Lage efetivou a doação do Museu Mariano Procópio para a cidade de Juiz de Fora, compreendendo todo o seu acervo, os prédios históricos e o parque. Através das suas coleções e do ato de doação, Alfredo Lage, “o mecenas redivivo”³⁸ se torna um dos mais representativos colecionadores do seu tempo no país. Em 1939 foram criados o Arquivo Histórico e a Biblioteca da Instituição, sob a coordenação de Geralda Ferreira Armond. Ainda neste ano, é aberta a Sala Duque de Caxias, posteriormente denominada Sala das Armas. Com a doação, Alfredo Lage equacionava o principal dilema do colecionador: como “ter e manter” sua coleção.

Nesse sentido, é importante apontar que o ato de doação permitiu a sobrevivência física e simbólica do Museu e das suas coleções, pois sua manutenção implicava em orçamento considerável e a formação de um corpo de funcionários públicos após a doação, garantindo a gestão de sua família sobre o patrimônio até 1980 (COSTA, 2011).

seus contatos estavam alguns dos maiores colecionadores de sua época, como Luiz de Rezende, Bernardino Bastos Dias, Guilherme Guinle e Djalma da Fonseca Hermes, além da própria Viscondessa de Cavalcanti. (PINTO, 2008)

³⁶ A poltrona teria “pertencido a ambientação do cerimonial litúrgico que perfazia a realidade da Corte. Primeiramente, deve ter pertencido à ambientação do Paço Imperial, na atual Praça XV e, depois, ao Palácio de São Cristóvão.” (PINTO, 2008: 186)

³⁷ O projeto de ampliação, assinado por Gustavo Tonagel, está arquivado no Arquivo Histórico do MMP.

³⁸ Revista *Fon Fon*, Rio de Janeiro, anno XV, n. 27, p. 26, 02 de julho de 1921.

À frente de um museu público, Alfredo Lage cria algumas normas para a gestão do acervo. Anualmente, elaborava relatórios de gestão da instituição – produzidos entre 1936 e 1943 – que eram encaminhados ao Prefeito de Juiz de Fora, além da criação de um livro de registros de entrada de acervo, bem como da organização dos espaços expositivos, deixando definida a nomenclatura de algumas salas ligadas aos principais doadores.

O relatório atende o cumprimento da 6ª cláusula da Escritura Pública de doação do MMP à Prefeitura de Juiz de Fora. Esse expediente é seguido ao longo das décadas até os dias atuais. Interessante ressaltar que os relatórios de Alfredo Ferreira Lage na década de 1930, mencionam a existência de um catálogo que estaria em preparação. Entretanto, os relatórios que se seguem não mencionam a conclusão, continuidade ou interrupção do trabalho da elaboração do documento. Não existem informações sobre este catálogo ou vestígios da produção do mesmo, como rascunhos ou manuscritos no MMP. O Arrolamento de 1944 pode ter usado como base as informações deste catálogo que estava sendo produzido? As pesquisas não puderam responder a estas lacunas.

A partir da análise dos relatórios de gestão, é possível afirmar que mesmo após a doação do MMP à municipalidade, Alfredo Lage e Viscondessa de Cavalcanti continuaram fazendo doações e ampliando a coleção. Algumas questões foram suscitadas: os objetos doados após 1937 faziam parte de uma coleção particular que permaneceu com o colecionador ou foram adquiridos posteriormente a essa data? Ou as duas situações ocorreram? Doações de Alfredo Lage são registradas nos relatórios de 1937, 1938, 1939-40. O relatório de 1938 fala ainda de aquisições feitas por Alfredo Lage, o que nos leva a considerar que o colecionador continuou investindo na ampliação da coleção.

De toda forma, é uma coleção que foi conservada de forma integral, e conforme a vontade de seu colecionador, sobreviveria após a sua morte. Nesse sentido, para compreendermos o processo de formação da coleção de Alfredo Lage, podemos nos apoiar nas reflexões de Blom, que afirma:

Quanto maior a coleção, mais precioso seu conteúdo, mais ela faz lembrar um mausoléu, deixado por um governante disposto a não ser esquecido, a não ter sua memória posta em disputa e seu eu mais imediato transformado em pó. Aqui está, material e incontestável, para quem quiser ver e tocar; sua memória, seu eu ideal, a expressão da sua riqueza, seu bom senso, seu patrocínio, suas crenças e sua essência. (2003:257)

O ato de colecionar é um ato de poder. Através de suas coleções e da doação do seu acervo, Alfredo Lage fortalecia o capital cultural e simbólico de sua família e do grupo social ao qual estava inserida. Uma coleção se forma a partir daquilo que é considerado merecedor de ser lembrado e guardado, ressaltando a forma como fatos e experiências são reunidos, selecionados, retirados de seus contextos originais, recebendo um novo arranjo de valor duradouro (RANGEL, 2011). Algumas coleções são mantidas por objetivos especulativos, outras se dispersam depois da morte dos colecionadores. Outras coleções se mantiveram reunidas, como é o caso da coleção do Museu Mariano Procópio. Nesse sentido, conservadores dos museus e colecionadores comportam-se como “guardas dos tesouros” (POMIAN, 1984).

No termo de doação³⁹ elaborado por Alfredo Lage, há algumas condições de perpetuidade tais como: finalidade cultural do MMP, permanência das denominações das salas⁴⁰, proibição perpétua de serem retirados os bens incorporados e a criação do “Conselho de Amigos do MMP”⁴¹. As cláusulas do documento foram metodicamente elaboradas “a fim de garantir que o museu nunca perdesse o discurso central conferido inicialmente à coleção” (LOPES, 2014: 29).

O Conselho, órgão sem vínculo com a municipalidade, tinha como objetivo primeiro o zelo e observância dos termos da escritura de doação. Cabe aqui ressaltar que do grupo de conselheiros é possível observar parte das doações ao MMP e ao Arquivo Fotográfico em especial (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006). Na sua formação original, diversos membros indicados pelo colecionador tinham laços de parentesco com a família Ferreira Lage.

³⁹ Escritura de doação de bens e imóveis que faz o Dr. Alfredo Ferreira Lage à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, registrada no 1º Cartório de Notas, da Comarca de Juiz de Fora – MG, Livro de Nostas nº 18-A, folhas 168.

⁴⁰ Salas D. Pedro II, Agassiz, Viscondessa de Cavalcanti, Tiradentes, Maria Pardos e Galeria Maria Amália. Pelo nome das salas já é possível inferirmos parte do *ethos* do colecionador, e parte da concepção de organização das salas e narrativas construídas a partir dos objetos e personagens.

⁴¹ O Conselho de Amigos do MMP, criado por Alfredo Ferreira Lage na cláusula sexta da escritura de doação da instituição ao município, tem como objetivo zelar pelo cumprimento da doação e cooperar pelo engrandecimento do Museu. Composto por 30 membros, os primeiros conselheiros foram nomeados pelo próprio doador. As vagas são de livre escolha através de uma votação. O Conselho não tem função executiva e administrativa, mas zela pelo cumprimento dos termos da escritura de doação. Os conselheiros não recebem verbas públicas, nem pessoal à serviço do Conselho. Reúnem-se em local do próprio museu ou em outros locais e não são remunerados. As reuniões ordinárias acontecem uma vez por ano para examinar e julgar as contas e o relatório do Diretor. Para a nomeação do Diretor-Superintendente é elaborada uma lista tríplice. (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006)

O doador Alfredo Lage seria o “diretor perpétuo”, conforme sua assinatura em diversos documentos administrativos, enquanto fosse sua vontade, sem a necessidade de submeter suas contas ao exame do Conselho. Teria ainda o usufruto da propriedade até o seu falecimento, em 1944, tanto que o doador continuaria a residir na “Villa” até a sua morte. Assim, cada colecionador “exulta sobre seus domínios” (MARSHALL, 2005:13), simbolizados pelos objetos colecionados e preservados para o devir. Por outro lado, o colecionador recebia salários para desempenhar a função de diretor e, “ao morrer, ainda deixa recursos para a gestão imediata de seu Museu, além de ter assumido algumas reformas no período pós 1936” (PINTO, 2008: 306).

Alfredo Lage demonstra o cuidado com a manutenção e apego aos objetos de sua coleção em algumas situações, como no episódio da possível tentativa de negociação para que o quadro do pintor holandês Willem Roelofs, adquirido pelo colecionador na Europa, retornasse à Holanda: “Fazia parte de uma coleção de 12 quadros, dos quais estão onze na Holanda. Quando descobriram que o último aqui se encontrava, fizeram tudo para adquiri-lo. Não o cederei, entretanto, pois já é do patrimônio artístico do Brasil.”⁴² A manutenção da tela no Brasil é uma demonstração de poder simbólico por parte do colecionador.

Após o falecimento de Alfredo Ferreira Lage em 1944, sua prima Geralda Armond (1913-1980), preparada para a tarefa pelo próprio colecionador e por ele indicada como sua “sucessora legítima”, assume a direção da instituição. O fundador do museu destacou seu vínculo familiar com Geralda Armond e sua dedicação à instituição na carta que encaminhou ao prefeito de Juiz de Fora com a finalidade de indicá-la como sua sucessora. Sua gestão seria a garantia da continuidade do legado de Alfredo Lage.

O MMP deixaria de ser a residência do doador, com algumas alterações na exposição dos objetos e organização das salas. No entanto, ao analisarmos a documentação produzida pela diretora Geralda Armond, é possível afirmar que não houve ruptura na tendência de preservação da memória familiar e engrandecimento de uma “história síntese” de eventos memoráveis da história nacional, em especial, do período imperial brasileiro. A própria diretora atuou ativamente como memorialista da família Ferreira Lage e do MMP. Sua longa gestão, que durou 36 anos, “alterou

⁴² Entrevista concedida à: VIANNA, Segadas. Fardas de dom Pedro II, quadros célebres e estatuetas valiosas – o Museu de Mariano Procópio e suas raridades In: *Jornal Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1935. Edição 2382, p. 9.

significativamente o papel do Museu na cidade e no país, deixando marcas profundas sobre as concepções de História e seu ensino naquela instituição” (COSTA, 2011:65).

Ainda em 1944 é realizado o Arrolamento dos Bens Artísticos, Históricos e Científicos do MMP, contabilizando 13.345 peças. Para a realização de tal empreitada, o museu ficaria fechado ao público por alguns meses. O documento elaborado é uma importante fonte de pesquisa acerca da coleção. Neste período o MMP já contava com um acervo muito heterogêneo: joias, moedas, medalhas, indumentárias, armas, móveis, pinturas, esculturas, porcelanas, pratarias, cristais, animais empalhados, minerais, livros, documentos, fotografias, gravuras, entre outras categorias de objetos, com forte influência dos séculos XIX e início do XX, conforme o gosto do colecionador. Apesar do ecletismo da coleção, já mencionado como característica fundamental, há que se assinalar a influência francesa, inglesa, notadamente vitoriana, e italiana.

No início da década de 1950, os relatórios de gestão registram a elaboração de um catálogo sobre o MMP, com a solicitação da diretora para que a Prefeitura Municipal de Juiz de Fora (PJF) planejasse a dotação orçamentária para a publicação do mesmo. No relatório de 1957, Geralda Armond transcreve documentos trocados entre ela e o diretor da Divisão do Patrimônio e Artístico Nacional (SPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade, onde é possível perceber que o trabalho do catálogo havia sido concluído e enviado ao órgão para revisão por parte do conservador responsável. A diretora se justifica ao prefeito e ao Conselho de Amigos afirmando que o trabalho que dependia do MMP já havia sido executado, e aguardava a finalização do trabalho por parte do SPHAN. O documento não chegou a ser publicado, e anos mais tarde a diretora, por solicitação da Prefeitura, iria produzir uma versão resumida do documento, para a publicação do Guia Ilustrado do MMP. A instituição não guarda a versão final do catálogo enviado à PJF, mas algumas versões de documentos datilografados, localizados no processamento técnico da museologia, trazem muitos indícios de que sejam versões preliminares do referido documento.

A década de 1960 mobilizou importantes eventos na instituição, em função dos centenários de inauguração da Villa e da Estrada União & Indústria, em 1961, e do nascimento de Alfredo Lage, em 1965. Para marcar esse último acontecimento, neste mesmo ano foi inaugurada a ala esquerda do MMP, com três salas dedicadas à história natural e material etnográfico. Em 1975 é construído o Pavilhão Agassiz, numa área externa ao museu, com o intuito de expor o acervo de História Natural, que segundo a própria diretora, seria a coleção original de Alfredo Lage. No entanto, por problemas

estruturais no prédio, a exposição retornaria à Sala Agassiz, nas dependências do Prédio Mariano Procópio. Em 1978 é elaborado o Guia Histórico, pela diretora Geralda Armond, mas o documento, a exemplo do catálogo do MMP, também não chegou a ser publicado. No entanto, neste caso o documento se encontra sob a guarda da instituição.

Com a morte da diretora, em 1980, se encerra uma gestão marcada pela divulgação do acervo, pela defesa da continuidade institucional, pelo zelo fiel ao cumprimento das vontades do doador, enquadramento da memória da família Ferreira Lage e pela busca da manutenção material do MMP, mesmo com a carência de recursos financeiros e equipe insuficiente para manutenção da instituição e do seu acervo. A gestão é marcada ainda pela aproximação com o regime militar, a busca pela ampliação e profissionalização dos quadros funcionais e pela multiplicidade e fragilidade na construção da identidade do MMP, muitas vezes associada ao fato de se tratar de um museu “municipal”. Por se tratar de uma gestão de quase 40 anos, é possível observar os diversos contatos institucionais no campo político e intelectual, tendo em vista a construção de estratégias para a manutenção, crescimento e divulgação do museu, implicando em negociações de vários tipos. (COSTA, 2011)

A diretora Geralda Armond chegou a manter algumas práticas do fundador do MMP, como a realização de chás e saraus no ambiente expositivo, usando peças do acervo. Algumas fotos do Arquivo Fotográfico retratam diversos eventos, inclusive na Sala de Música, fechada por Alfredo Lage após o falecimento da mãe. Em reportagem do Jornal Diário Mercantil, de 27 de outubro de 1973, observa-se uma fotografia de um encontro social da sala de jantar da Villa, com comes e bebes. A fotografia e sua legenda – “Chá no Museu. Interessante reunião social levou ao Museu (...) um grupo bem elegante de senhoras” – demonstram a legitimação do uso do espaço museal para a recepção da elite da cidade. Tais ações demonstram, além da preocupação com a preservação do acervo relegada a um segundo plano, a indefinição entre o público e o privado que marcaram a história da instituição (COSTA, 2011).

O calendário festivo da instituição sob a gestão de Geralda Armond, privilegiava datas relacionadas à Família Ferreira Lage, aos feitos da Nação, ao período monárquico brasileiro e à cidade de Juiz de Fora. No entanto, a diretoria precisou adaptar sua gestão aos diferentes contextos políticos e sociais ao longo das décadas. São marcas importantes dessas transformações e adaptações a inauguração da Sala Juiz de Fora e da Sala Mourão Filho. Em relatório de gestão, a diretora justifica a continuidade de

algumas práticas museológicas por conta da manutenção das orientações de Alfredo Lage, afirmando que, por ser ele o doador, sua vontade não deveria ser questionada.

A gestão de Geralda Armond buscou ainda a expansão e reformulação do espaço físico do MMP, bem como incorporar outros objetos ao seu acervo. “Tais doações repercutem na organização das salas e também na quantidade e qualidade dos objetos pertencentes ao Museu” (COSTA, 2011: 80), como na criação da “Sala Juiz de Fora”, nos anos de 1950, criada para aproximar o museu da memória e dos “personagens ilustres da cidade”, marcando as comemorações pelo centenário de Juiz de Fora. Pelos relatórios do período, é possível identificar a intensificação das doações de objetos e documentos, pelas famílias da elite da cidade, para composição da expografia do espaço. Por essa e outras iniciativas, a instituição de aproximaria de um projeto de um “museu da cidade”. A exemplo de Carina Costa (2011), é possível afirmar que a incorporação de objetos e documentos relativos à Juiz de Fora se daria nas décadas que se seguiram à morte do colecionador, uma vez que esse não era a intenção original do “seu museu”.

Até que ponto essa era uma opção desejada pela diretora ou uma quase imposição ditada pela conjuntura marcada pela necessidade de ganhar a boa vontade dos prefeitos e da cidade, talvez nunca se saiba. De toda forma, o que se verifica, após o falecimento do doador, além do reforço à dimensão de história natural, é a inserção do MMP em um projeto memorial do município, aprofundado em 1966, quando a Sala General Mourão foi solenemente inaugurada com a presença do homenageado, considerado “o chefe da Revolução Democrática de 64”. (COSTA, 2011:85)

Diferentes solenidades, ao longo da trajetória institucional, marcam efemérides construídas pelo colecionador Alfredo Lage. Três dias se destacavam no calendário cívico da instituição: 10 de janeiro, data de nascimento de Alfredo Lage, transformando-se em Dia do Museu Mariano Procópio; 21 de abril, dia de Tiradentes e 25 de agosto, dia do soldado.

Tanto Alfredo Ferreira Lage quanto Geralda Armond dedicavam uma atenção especial aos grupos de visitantes, muitas vezes guiando pessoalmente os grupos, fossem personalidades políticas e culturais do período e grupos de alunos, como é possível observar em fotografias depositadas no Arquivo Fotográfico. Geralda Armond afirma, no Guia Histórico, o objetivo de proporcionar “uma apresentação dentro da tecnologia

moderna do museu, valorizando suas peças, dando-lhes sentido pedagógico – dinâmico” (PJF, 1978:4).

Após a morte de Geralda Armond, a escolha dos diretores passaria a envolver o Conselho de Amigos do MMP, inaugurando um novo ciclo de gestão. A contratação da museóloga Therezinha Sarmiento e três museólogas que comporiam o corpo técnico do MMP propiciariam a elaboração de um novo projeto museográfico para a instituição⁴³. Após um período fechado para reformas e ampliação física, com a construção das duas alas laterais e ampliação do segundo andar, o MMP é reinaugurado. O processo de ampliação do espaço físico e a posterior construção da reserva técnica iriam possibilitar a elaboração de novos circuitos e novas formas de exposição dos objetos. Observa-se “um esforço para uma construção equilibrada entre os discursos históricos e o papel do colecionador Alfredo Ferreira Lage, diante de seu legado em exposição” (2014: 32).

Se ao longo da gestão de Alfredo Lage e Geralda Armond a Villa enaltecia a presença da família imperial e de alguns “vultos” locais e nacionais, algumas mudanças marcariam a reforma de 1983 e a Villa passaria a ser apresentada como um museu-casa. A exposição, até o fechamento do MMP em 2008, era organizada em dois andares e expunha mobiliário, têxteis, pinturas e objetos decorativos do século XIX. A montagem de alguns cômodos mantinha a sua função original, como o escritório, a sala de jantar e a sala de piano, com exceção de algumas salas dedicadas à arte oriental e honrarias. Desta forma “o conjunto permitia que os visitantes tivessem a experiência de como era uma casa de uma rica família do século XIX” (COSTA, 2011: 43).

Com a ampliação do Prédio Mariano Procópio, o acervo foi redistribuído. O primeiro andar, além da galeria de artes “Maria Amália” dedicada às pinturas e esculturas, contava com duas salas dedicadas à História Natural, com exibição de minerais, rochas, fósseis e animais empalhados. Abriga ainda as áreas de reserva técnica, biblioteca, e arquivos histórico e fotográfico. No segundo andar é ocupado com criação de um circuito histórico de exposição permanente, organizado de forma cronológica, narrando a história do Brasil dos séculos XVI ao XX. Pelas próprias características da coleção, há uma ênfase nos objetos e salas alusivos aos séculos

⁴³ “A nova expografia se dará em diálogo com a arquitetura da instituição, seja na continuidade e reformulação das salas expositivas referentes à “casa” da família Ferreira Lage (a Villa), com cômodos organizados a partir do mobiliário original, seja com as obras de expansão do prédio Mariano Procópio, que viabilizaria a formulação de circuitos, em que o acervo se organizaria ora construindo uma perspectiva histórica segundo a cronologia dos séculos, ora segundo a tipologia dos objetos (mineralogia, história natural etc.)” (LOPES, 2014: 32).

relativos aos períodos colonial e imperial. Algumas salas são relativas ao período do reinado de alguns reis portugueses como D. João V e VI e dos monarcas brasileiros D. Pedro I e D. Pedro II.

O acervo, os prédios e o parque são tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA). Pelo município de Juiz de Fora são tombados os prédios históricos e o parque. Associação da coleção, do colecionador e da casa, o MMP é considerado o primeiro museu-casa do Brasil.

Pela Lei 10.988 de 19 de setembro de 2005, regulamentada em 20 de dezembro do mesmo ano, é criada a Fundação Museu Mariano Procópio (MAPRO) e os diversos departamentos, entre eles, o DAT (Departamento de Acervo Técnico), o DDC (Departamento de Difusão Cultural) e o DPMP (Departamento de Manejo do Parque). Desde 2008 o MMP encontra-se fechado para obras de restauração dos prédios e do seu acervo.

O colecionismo de caráter enciclopédico⁴⁴ da família Ferreira Lage demonstra coerência com sua formação europeia e a mentalidade de seu tempo. Enquanto colecionador, Alfredo Ferreira Lage pode ser entendido como um representante do seu clã (PINTO, 2008), ampliando o capital simbólico em torno do seu grupo, como guardião das memórias da família.

Pensar sobre o projeto de museu construído por um colecionador exige, assim, compreender a ideia de indivíduo como agente histórico, envolvido em sua temporalidade. Um projeto de memória envolve, necessariamente, os valores, as emoções e as memórias compartilhadas pelo indivíduo, em uma relação permanente entre memória e projeção de futuro. (COSTA, 2011: 103)

Nesse sentido, não é uma mera “motivação individualizada que leva o colecionador a procurar, investigar, encontrar e conservar seus bens preciosos. Ele está imbuído de um papel que lhe confere o direito e também a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar” (BARROS, 1989: 38). Em algum momento todos já se dedicaram à tarefa de arquivamento da própria vida, uma prática plural e incessante.

⁴⁴ O enciclopedismo é uma concepção museológica dominante no período, quando se pretendia que os museus fossem uma amostragem universal do conhecimento humano (VALE, 1997).

Uma vida não é arquivada de uma vez por todas, mas em camadas de significação, em função de fatores pessoais e externos:

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (ARTIÈRES, 1998:29)

Nesse sentido, é possível fazer uma analogia com a coleção de Alfredo Lage. O “arquivamento dos meus” se dá com a coleção de objetos pessoais da família Ferreira Lage e o projeto de memória arquitetado por Alfredo Lage, de perpetuação da figura do pai e de construção de uma imagem, organizando a representação que se tem da figura do pai. A perpetuação de AFL na direção do MMP é uma forma de “arquivamento do eu”, na medida em que tenta organizar e oficializar a representação que os outros têm de si? Objetos como o leque de autógrafos da Viscondessa de Cavalcanti, que será abordado posteriormente, são uma forma de arquivamentos dos seus?

Acreditamos que, mesmo que Alfredo Lage não tenha desenvolvido de forma sistemática uma “escrita de si”, o que poder ser observado através dos poucos documentos, correspondências, relatórios e discursos que produziu sobre si e sua coleção, denotando certo silenciamento, conforme afirma Carina Costa (2011), o processo se deu através da própria coleção e do ato de doação. O recurso amplamente utilizado por colecionadores para sobreviver à passagem do tempo, ou seja, a escrita de si se daria através do seu próprio legado.

No Museu Mariano Procópio, as escritas são feitas na chave da alteridade. Alfredo “escreveu” sobre seu pai, construindo uma memória permanente para lidar como seu esquecimento no cenário municipal e nacional. Geralda, por sua vez, reforça a ação de Alfredo, mas o insere no movimento memorial, em um trabalho de enquadramento de memória bastante contundente, que, afinal, também a inseria na família e nos valores que simbolizavam. Dessa forma, buscava-se proteger a lembrança dos valorosos da corrupção do tempo. (COSTA, 2011: 246)

Quantos aos objetos colecionados, por serem formas de arquivamento de si, tendem a ser fortemente singularizados. É possível que tenham alto valor sentimental para seus colecionadores, ou um valor puramente estético ou científico, no lastro do conhecimento que o colecionador supostamente pode ter do contexto cultural do objeto. A singularização dos objetos dentro de uma sociedade é feita por grupos, portando um certificado de aprovação coletiva. Canaliza os impulsos individuais de singularização e assume o peso de uma certa sacralidade cultural. (KOPYTOFF, 2008)

Nesse sentido, se a coleção e os objetos desempenham a função de “intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias” (POMIAN, 1984: 67), para o colecionador, os objetos são a materialização de um momento, de um determinado contexto. Por intermédio desses mesmos objetos, Alfredo Lage e o *ethos* que caracterizava os Ferreira Lage “pode continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade” (BLOM, 2003: 177). Cada objeto desejado é um atributo daquilo que se deseja. Assim, como já foi tratado, Alfredo Lage constituiu o MMP com o objetivo de manter em evidência a memória do pai, da família e a sua própria – vinculados à trajetória do período imperial, assinalando um lugar na história nacional. (PINTO, 2008)

No entanto, a construção de uma narrativa histórica por parte da instituição implicou em determinadas permanências, mudanças, conformações, adaptações, omissões, seleções, silenciamentos e esquecimentos. Nesse sentido, o colecionismo das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti se insere num padrão de fusão entre o internacional e o nacional, enciclopédico, de caráter predominantemente artístico, histórico e científico. A partir disso, podemos afirmar ser pouco provável que Alfredo Lage tivesse uma proposta clara de construção de uma narrativa histórica nacional desde os primeiros tempos de constituição do MMP. Se nos tempos iniciais da instituição não é possível identificar essa orientação de forma clara, a coleção original e as posteriores doações serão acionadas tempos mais tarde na tarefa de construção de uma narrativa histórica nacional.

Nesse sentido, o MMP se insere no cenário museológico brasileiro da Primeira República e do pós-30 com uma importante especificidade: a de narrar o nacional a partir de um colecionismo e de uma gestão privada. Ainda que ele fosse posteriormente incorporado ao poder público, isso ocorreu no nível de administração municipal, o que provocou uma posição

diferenciada da instituição no projeto nacional de memória, operacionalizado pelo governo federal. (COSTA, 2011:112)

Pela trajetória de formação da instituição e de suas coleções, podemos inferir que a criação do Museu Mariano Procópio está relacionada a um projeto de permanência, por parte do colecionador Alfredo Ferreira Lage, uma vez que permanência é o traço característico dos museus. “Não se contentando em manter os objetos fora da circulação por um tempo limitado, como fazem todos os colecionadores particulares, o museu esforça-se por retê-los sempre” (POMIAN, 1984:53). Ao contrário das coleções particulares que tendem a se dissipar com a morte de seus idealizadores, o museu sobreviveu aos seus fundadores.

1.3 – As relações entre as Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e a fotografia:

Há uma interessante relação a se pensar entre a fotografia e a família. Comemorar as conquistas de indivíduos da família, é, segundo Susan Sontag, o uso popular mais antigo da fotografia. “As câmeras acompanham a vida da família. (...) Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (2004: 19). Como pedras de toque, as fotografias carregam em si implicações emocionais e afetivas. Os usos talismânicos das fotos trazem um sentimento mágico, “são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade” (2004:27).

É fundamental pensarmos como a coleção fotográfica se constituiu a partir da experiência das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti com a fotografia. Como aqueles homens e mulheres do século XIX e início do século XX lidaram com a invenção fotográfica? Como uma família abastada da segunda metade do século XIX se relacionava com a fotografia? Que relações estabeleceram com a experiência fotográfica? De que forma atribuíram usos e funções a este invento?

Nesse sentido, tornou-se importante compreender as múltiplas dimensões da experiência e da prática fotográfica da família, como retratados, consumidores, colecionadores e até mesmo como fotógrafos amadores. Quanto à prática fotográfica, tornou-se pertinente investigar a atuação de Alfredo Ferreira Lage como fotógrafo amador – e do irmão Frederico – no sentido dos que praticavam a arte da fotografia,

sintonizados às demandas do pictorialismo que exaltava a fotografia como arte e busca de uma essência artística para a imagem. Essa perspectiva estava em sintonia com os debates do *Photo Club* do Rio de Janeiro, do qual Alfredo Lage foi diretor.

Nesse mesmo contexto insere-se a atuação do fotógrafo Alberto Sampaio, cuja trajetória foi objeto de pesquisa de Adriana Pereira (2010) em sua tese de doutorado, e que apresenta inúmeras contribuições e convergências em relação a esta pesquisa⁴⁵.

A origem da coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio confunde-se com a própria história das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e com a trajetória de outros objetos da coleção do MMP. Há registros de álbuns que pertenceram a Mariano Procópio e Maria Amália Ferreira Lage e à Viscondessa de Cavalcanti, inclusive com algumas fotografias que apresentam dedicatória a alguns membros das famílias estudadas. A exemplo da coleção da instituição como um todo, as duas famílias são as maiores doadoras e principais responsáveis pela formação da coleção de fotografias oitocentistas. A experiência e prática fotográfica dessas duas famílias se fez em diferentes dimensões através do consumo, produção, colecionamento, exposição e circulação de imagens, atuando de forma ativa no circuito social da fotografia no século XIX e parte do século XX.

Mariano Procópio Ferreira Lage e a esposa mantiveram relações comerciais com alguns fotógrafos em diferentes momentos. Em sua primeira viagem pela Europa, Mariano Procópio conheceu, em Paris, o inventor oficial da fotografia, Luiz Jacques Mandé Daguerre, tomando contato de forma precoce com o invento. J. Maia afirma que a partir desta viagem, Mariano teria se aprofundado na “arte fotográfica, que, desde sua vida escolar, no Brasil, embora sem os menores recursos, já o apaixonava. A fotografia (...) levou-o à física e outros mais ramos correlatos.” (1973: 9). Foi retratado por um dos mais renomados fotógrafos retratistas do século XIX no Brasil, agraciado inclusive com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial”, Insley Pacheco (figura 7).

⁴⁵ Adriana Pereira (2010) pesquisou as relações dos Sampaio com os Ferreira Lage e Família Machado Coelho: Mariano Procópio Ferreira Lage e sua irmã, Mariana Barbosa de Assis, foram casados com os irmãos do avô de Alberto de Sampaio (José Machado Coelho de Castro): Mariano Procópio Ferreira Lage com Maria Amália Machado Coelho; Mariana de Assis com Constantino Machado Coelho e, depois que ficou viúva, com Manoel Machado Coelho. Quando Mariano Procópio faleceu em 1872, Bento Sampaio (advogado e pai de Alberto) cuidou a partir de então dos negócios da família. Por isso há no acervo de Alberto de Sampaio, documentos pessoais como compras de terrenos, fotografias e notas de diversas procedências relacionados aos Ferreira Lage.

Assim como Mariano Procópio, os demais membros da Família Ferreira Lage foram retratados por grandes fotógrafos do século XIX, entre os quais podemos citar o próprio Insley Pacheco, Guimarães, Alberto Henschel, entre outros. Destaca-se na coleção, uma fotografia de Maria Amália Ferreira Lage (figura 16), que em viagem à Europa, foi retratada por Disdéri, o badalado inventor do formato *carte de visite*. A mãe de Mariano Procópio, a Baronesa de Santana foi retratada por autoria desconhecida, pela técnica da foto-pintura, umas das técnicas que alcançou popularidade no século XIX, especialmente pela impossibilidade técnica de produção de imagens fotográficas coloridas⁴⁶ à época.



Figura 16: Maria Amália Ferreira Lage, (c. de 1866). Disdéri. Fonte: MMP

Há registros de que o fotógrafo Marc Ferrez mantinha contatos com a Família Ferreira Lage. Há uma fotografia, que reproduzimos abaixo (figura 17), publicada no catálogo “Marc Ferrez nas coleções do *Quai d’Orsay*” em que o fotógrafo faz o registro de uma imagem na Fazenda Fortaleza de Santana, de cerca de 1890. A referida fazenda pertenceu à Família Ferreira Lage, estando nessa época em posse de Frederico Ferreira

⁴⁶ A foto-pintura da Baronesa de Santana (número de arrolamento 1265), já ficou exposta na Sala Viscondessa, na Villa Ferreira Lage.

Lage.⁴⁷ Outro fotógrafo que parece ter visitado a fazenda da família, anos antes de Marc Ferrez, foi Revert Henry Klumb. Uma fotografia retratando alguns caçadores na fazenda, em formato estereoscópico atribuída a Klumb, faz parte da Coleção Thereza Cristina, da Biblioteca Nacional (Anexo A.6).



Figura 17: Minas Gerais. Recanto de floresta virgem. Fazenda Fortaleza de Santana. c. de 1890, álbumem. Acervo: *Quai d'Orsay* (Reprodução do catálogo: Marc Ferrez nas coleções do *Quai d'Orsay*, 2001, p. 28)

Uma doação recente da Família Sampaio ao acervo do MMP⁴⁸ trouxe

⁴⁷ A Fazenda Fortaleza de Santa'Anna fora fundada em 1811 pelo processo de cartas de sesmarias. Em seu histórico a propriedade teve três famílias como proprietárias, sendo as duas últimas de extrema importância para o cenário econômico e social da região. Em meados do século XIX, a fazenda foi adquirida pelo capitão Mariano José Ferreira Armond que juntamente com sua esposa D^a Maria José Sant'Anna investiram na produção de café. Posteriormente, Mariano Procópio Ferreira Lage, filho do casal, expandiu os negócios da família. Após a morte de Mariano Procópio, seu filho Frederico Ferreira Lage herdou os negócios de família marcando sua passagem na fazenda pela substituição da mão de obra escrava pela contratação de famílias italianas e alemãs. Com a crise financeira e após a sua morte a fazenda foi hipotecada em 1901 sendo arrematada por Cândido Teixeira Tostes.

⁴⁸ Os documentos são oriundos da doação realizada por Eduardo Soares Sampaio, descendente do Conselheiro José Machado Coelho e Castro, irmão de Maria Amália Ferreira Lage. A coleção é composta por documentos em suporte de papel, manuscrito e impresso, contendo informações relevantes sobre a Família Ferreira Lage referentes ao século XIX, sobretudo à segunda metade, e anos iniciais do século XX. A maior parte da documentação foi produzida em Juiz de Fora,

importantes documentos que nos ajudam na compreensão da relação da família Ferreira Lage com a fotografia, bem como acerca da trajetória histórica da família e sua inserção social no cenário local, nacional e europeu. Entre os documentos doados estão dois retratos de Alfredo e Frederico Ferreira Lage na infância, retratados por Alberto Henschel, considerado pelos historiadores da fotografia como o mais importante retratista atuante no Brasil no século XIX (Figuras 18 e 19).

Há ainda duas cópias de recibos do ateliê Henschel & Benque e da Photographia Alemã, datados, respectivamente, de 1874 e 1884 (Anexo A.10 e 11). Nos documentos é possível identificar o valor pago por Maria Amália Ferreira Lage, por diversos serviços fotográficos. O primeiro recibo no valor de 220\$000 (duzentos e vinte mil réis), e o segundo no valor de 95\$000 (noventa e cinco mil réis). Entre os serviços contratados, podemos destacar uma dúzia de retratos dos filhos Frederico e Alfredo Ferreira Lage, em formato *carte de visite*, no recibo de 1874. Pela datação dos recibos e autoria do fotógrafo, podemos inferir que tratam-se dos retratos relatados anteriormente. Não havia nenhum exemplar desses retratos no acervo do MMP e sua existência no acervo particular da família Soares Sampaio demonstra que o lote contratado deve ter sido oferecido pela matriarca aos familiares e amigos da rede de sociabilidade dos Ferreira Lage.



Figuras 18 e 19: Frederico e Alfredo Ferreira Lage, Henschel & Benque, Rio de Janeiro.
Fonte: MMP

Entre os documentos doados há ainda um recibo do fotógrafo português Guimarães, por serviços fotográficos prestados à Maria Amália Ferreira Lage (Anexo A.9), no valor de 100\$000 (cem mil réis). A matriarca, o filho Frederico e a esposa Alice Lage⁴⁹ foram retratados no estúdio deste profissional, que gozava de muito prestígio na Corte. Há no acervo do MMP dois retratos da matriarca e um retrato do

⁴⁹Alice Le Coq de Oliveira, nasceu em 4 de agosto de 1864 no Rio de Janeiro. Filha de Luís Rodrigues de Oliveira, Visconde de Oliveira, gaúcho de Torres e de Joana Rita Le Coq de Oliveira, Viscondessa de Oliveira, de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Estudou canto (voz meio-soprano) e piano na Europa. De cultura refinada, dominava os idiomas francês, inglês e espanhol. Devido à sua beleza foi convidada por um escultor a servir de modelo para a escultura do Arcanjo Miguel, que se encontra na Igreja de Auteil, em Paris, na França. Casou-se com Frederico Ferreira Lage. O casal teve três filhos, únicos descendentes diretos de Mariano Procópio: Frederico Luiz Ferreira Lage, Gabriel Alfredo Mariano Ferreira Lage e Roberto Ferreira Lage. Em 1901, após 13 anos de casada, ficou viúva com 37 anos de idade. Com a morte prematura do marido, a Fazenda Fortaleza de Santana foi penhorada. Alice Ferreira Lage passou a dar aulas particulares de canto e piano. Continuou residindo no palacete da família até 1913, quando a residência foi vendida à Estrada de Ferro Central do Brasil. Posteriormente, a área passou a sediar a 4ª Região Militar. Após a venda do palacete, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Foi funcionária do Ministério da Agricultura, na seção de estatística, como apuradora dos dados recenseados. Faleceu no Rio de Janeiro, aos 48 anos de idade. Sepultada no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, teve seus restos mortais transladados para o Cemitério da Glória, junto do túmulo de Frederico Ferreira Lage e finalmente para o Mausoléu de Mariano Procópio, no Museu Mariano Procópio. (FERRAZ, 2012)

casal, todos em formato *carte imperial*, formato muito utilizado para diferenciar os retratos dos clientes mais abastados. Possivelmente o recibo está relacionado ao pagamento destas fotografias. A encomenda foi feita em 19 de setembro de 1887, mas o recibo foi emitido em 30 de dezembro de 1887. O documento é importante para a datação mais exata das fotografias, bem como para a valoração dos serviços fotográficos de um fotógrafo renomado na Corte imperial da segunda metade do século XIX.

É interessante ressaltar que algumas dessas fotografias citadas já integraram o circuito expositivo do Museu. Parte delas integrava o arquivo particular da família, que posteriormente foi incorporada ao acervo do Museu Mariano Procópio. Portanto, se refere a um colecionismo eminentemente de cunho familiar, anterior à inauguração do Museu Mariano Procópio. A fotografia de Frederico e Alice Lage, citada acima, ficou exposta sobre o piano da sala de música, durante um período da Gestão Geralda Armond, numa identificação direta da retratada, musicista, com o objeto (figura 20). Através da análise de fotografias do circuito expositivo é possível perceber algumas relações que se estabeleciam entre as fotografias e os demais objetos da coleção.



Figura 20: Frederico e Alice Lage. (c. de 1890). Guimarães. Fonte: MMP

Ao analisarmos os retratos existentes da família e os fotógrafos que os retrataram, podemos considerar que os mesmos se deixavam retratar pelos mais importantes fotógrafos do século XIX que atuaram no Brasil. Os profissionais Insley

Pacheco, Guimarães e Alberto Henschel, foram agraciados com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial”. O título conferia prestígio não só para o fotógrafo, mas também para o retratado, que fazia uso dos serviços desses profissionais como uma forma de associação simbólica com a Família Imperial Brasileira.

Além de contratarem os serviços fotográficos, alguns membros da família se dedicaram diretamente à atividade fotográfica. Em 1865, o naturalista Agassiz afirmava que o cunhado de Mariano Procópio, Constantino Machado Coelho, era uma excelente fotógrafo. Alfredo e Frederico Ferreira Lage eram fotógrafos amadores vinculados ao fotoclubismo (figura 21), assim como o primo Alberto Sampaio, citado anteriormente.



Figura 21: *Teudis* (c. de 1904), Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Alfredo Lage montou um laboratório fotográfico em sua residência na Villa Ferreira Lage. Segundo a tradição oral e o historiador Wilsom de Lima Bastos (1991), alguns utensílios e vidros com produtos químicos que se encontravam na Villa foram utilizados no laboratório de fotografias de Alfredo Lage. Estes objetos atualmente estão na Reserva Técnica do MMP.

Além de personagem retratado desde a infância, colecionador de fotografias e fotógrafo amador, Alfredo Lage foi presidente e um dos mais representativos integrantes do “*Photo Club* do Rio de Janeiro”, o mais importante espaço de interação entre os fotógrafos amadores do início do século XX. A produção do colecionador teve significativa circulação através de publicação em revistas e exposições às quais se

inscreveu. Suas fotografias passaram a compor o circuito expositivo do MMP e diversas exposições temporárias ao longo do tempo.

A fotografia amadora e a coleção de fotografias de Alfredo e Frederico Ferreira Lage:

A fotografia amadora na virada do século XIX para o XX pode ser entendida como uma prática comunicacional, de circulação familiar e entre amigos, homens refinados da aristocracia, dominando diversos campos do saber, que buscam a sedimentação dos laços sociais e garantia de solidariedade. A cultura amadora neste período envolve aspectos materiais, troca de informações, disponibilidade econômica e formas de organização social. Ou seja, se configura como uma atividade de intensa interação social. Os temas mais recorrentes são a natureza (figura 22), a família e o ambiente doméstico e as cidades, em menor número (PEREIRA, 2010).



Figura 22: *Avant l'orage*, Alfredo Ferreira Lage, c. de 1904 – Acervo: MMP

Cabe ressaltar aqui, que o uso de negativos de vidro e prata, a industrialização dos negativos pré-sensibilizados, e dos papéis fotográficos na década de 1880 convertem a fotografia em um fenômeno de massa, acelerada pela apresentação em formato impresso. Em 1880, a Kodak cria uma câmera de sistema simplificado, que deu origem ao famoso slogan “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”, impulsionando o hábito de fotografar por amadores e o público em geral.

Nesse sentido, a produção dos fotógrafos amadores contribuiu de forma significativa para a difusão da fotografia na virada do século XIX e início do século XX. No entanto, há um afastamento do fotógrafo amador em relação às representações urbanas, caracterizando-se por ser um movimento contrário à visão progressista de modernidade, tecnologia e industrialização, encontrada na produção profissional. (PEREIRA, 2010)

O mais importante espaço de mediação, interação social e troca de informações entre os fotógrafos amadores desse período foi o *Photo Club* do Rio de Janeiro: primeiro clube de fotógrafos amadores do Brasil, que teve Alfredo Ferreira Lage como presidente. O clube utilizou as revistas ilustradas para dar cobertura às exposições, num período em que havia pouquíssimos manuais técnicos em português, se colocando como mediador do que ocorria no exterior, principalmente no *Photo Club* de Paris, tornando-se um lugar privilegiado de debates e preocupações estéticas. (PEREIRA, 2010) O *Photo Club*

foi responsável pela organização das primeiras mostras de fotografias de forma independente no Rio de Janeiro; utilizou a imprensa ilustrada para dar visibilidade pública ao grupo; e, principalmente, introduziu “socialmente”, um novo ator no cenário fotográfico, o amador.” (PEREIRA, 2010: 42)

O fotógrafo amador era considerado responsável por todas as fases do processo fotográfico e por isso suas obras representariam muito mais o esforço individual, com a marca do autor. Os membros do clube faziam uma distinção entre o amador como sendo um “artista” e o profissional, como aquele que está associado à fotografia documental. Os amadores criticavam a fotografia de estúdio, buscando se diferenciar do padrão corrente. A fotografia amadora tem como uma de suas características a valorização do quintal e das varandas, os chamados “espaços intermediários”, onde há melhores condições de iluminação para realizar as fotografias. (PEREIRA, 2010)

Não havia escolas nesse período, e os fotógrafos estavam vinculados aos padrões advindos da retratística e imagem paisagística do século XIX. “A fotografia estava restrita a poucos espaços institucionais, não havendo formação específica que pudesse ser oferecida aos amadores” (PEREIRA, 2010: 33). Portanto, as publicações que tratavam desta temática, principalmente as estrangeiras, teriam papel central na formação dos fotógrafos amadores. Os tipos mais comuns de publicações eram os manuais de fotografia, revistas e jornais de sociedades e clubes e as revistas ilustradas.

Alfredo Ferreira Lage assinava parte dessas revistas ilustradas⁵⁰, como pode ser observado no acervo de periódicos da Biblioteca do Museu Mariano Procópio. Para Ana Maria Mauad (2008) o papel dessas revistas era diversificado, pois servia à elite como um meio altamente eficaz de identificação com quadro cultural mais amplo, vetor – lugar de autorrepresentação e elaboração de códigos – e seu consumo exprimia simbolicamente valores e certo prestígio.

Portanto, as revistas tornaram-se símbolos de modernidade, construindo uma imagem do moderno, através da disseminação de ideias, determinados gostos e práticas culturais⁵¹. A Revista *Renascença* (1904-1908) que teve como um dos seus diretores Henrique Bernardelli, pode ser considerada um braço do *Photo Club* do Rio de Janeiro. Divulgava notícias sobre as exposições e foi a primeira a dar crédito aos fotógrafos amadores e profissionais (PEREIRA, 2010). Nesta revista foram publicadas 37 imagens de fotógrafos amadores e duas de profissionais associados ao *Photo Club*, entre 1904 e 1908, das quais 30 imagens eram de autoria dos 4 membros mais ativos nesse período: Alfredo Ferreira Lage (11 fotos) Barrozo Netto (8 fotos), Sylvio Bevilacqua (6 fotos) e Guerra Durval (4 fotos). A partir destes membros do *Photo Club* é possível caracterizar os membros de uma forma geral: “era formado por homens de perfil burguês, em sua maioria jovens; alguns inclusive, tiveram contato direto com o que ocorria na Europa”, (PEREIRA, 2010:43), como é o caso de Alfredo Ferreira Lage.

A Revista *Kosmos* (1904-1909) divulgou um conjunto de imagens do *Photo Club* do Rio de Janeiro em 1904, com o título “A exposição do *Photo Club*”. A Biblioteca do Museu Mariano Procópio possui alguns exemplares das Revistas *Renascença*⁵² e *Kosmos*, que foram consultadas para a realização da pesquisa. Na Revista *Renascença* foi possível identificar algumas fotografias de autoria de Alfredo Ferreira Lage que não compõem o acervo do Museu Mariano Procópio. No entanto, não foi possível identificar o destino dessas imagens. Como demonstrado anteriormente,

⁵⁰O termo “ilustração” era recorrente. Eram ilustradas porque apresentavam vários gêneros de imagens e porque atendiam um público “ilustrado”, com interesses variados. (PEREIRA, 2010)

⁵¹ “Os álbuns de família ou as coleções familiares de retratos e postais, que só eram exibidos aos membros e, eventualmente, a amigos ou candidatos a casamentos, cederam suas imagens, ao espaço público, onde estas legitimavam a sua condição dominante ao serem divulgadas nas revistas”. (LEITE, 2000:18)

⁵² A Biblioteca do MMP possui os seguintes exemplares da Revista *Renascença*: n. 18 (Agosto de 1905); n. 19 (setembro de 1905); n. 29 (julho de 1906); n. 33 (p. 213). A Biblioteca Nacional tem no seu acervo 53 dos 55 exemplares publicados, da Revista *Renascença*, de periodicidade mensal entre março de 1904 e setembro de 1908.

Alfredo Ferreira Lage teve 11 fotografias de sua autoria publicadas na Revista Renascença, entre 1904 e 1908. A publicação confirma ainda a informação de que, no ano de 1904, Alfredo Lage participou expondo trabalhos na Exposição do *Photo Club*, tendo sido premiado.

Alfredo Lage foi retratado por Luiz Musso⁵³ (figura 23), fotógrafo profissional de destaque no início do século XX, com quem conviveu no Rio de Janeiro e que também publicava seus trabalhos em revistas ilustradas como Revista Renascença e Careta. Alfredo Lage estava, portanto, intimamente relacionado ao circuito social da atividade fotográfica do período.



Figura 23: Alfredo Ferreira Lage, (c. de 1905) L. Musso & Cia. Fonte: MMP

A coleção de fotografias amadoras de autoria de Alfredo e Frederico Ferreira Lage no Acervo do Museu Mariano Procópio é composta por 36 itens⁵⁴. As temáticas

⁵³ Personalidades de destaque da vida política e social do país foram retratadas no ateliê do fotógrafo, como por exemplo, Machado de Assis, João Alfredo Correia de Oliveira (presidente das províncias do Pará e São Paulo) e Afonso Pena (Presidente da República), entre muitos outros. Fotografias de sua autoria são encontradas com frequência nas revistas ilustradas no início do século, como Renascença e Careta, entre outras e em acervos como os do MMP. Produziu excelentes retratos de estúdio (em termos de iluminação e ambientação), de personagens femininas da “sociedade”, bem ao gosto da época, os quais eram sistematicamente utilizados como ilustrações da Careta.

⁵⁴ Além das fotografias, há outros itens relativos à atuação de Alfredo Ferreira Lage como fotógrafo amador no acervo do MMP. Na Biblioteca há um livro intitulado "Prêmios concedidos pelo Jury Superior - Exposição Nacional de 1908", indicando a premiação de Alfredo Lage na referida exposição; Na Hemeroteca há três números da Revista Renascença – n°s 19, 29 e 33

mais comuns são a fotografia de paisagem, os cenários rurais, a família (estão presentes ainda algumas imagens da mãe dos autores - Maria Amália Ferreira Lage) e algumas cenas de ambiente doméstico e cenas de cotidiano. “A natureza como lugar próximo e de acolhimento, a família e o espaço doméstico como unidade autônoma e não como patrimônio, e a natureza num misto de natureza e artefato.” (PEREIRA, 2010: 106) Há cenas capturadas na fazenda da família⁵⁵, no parque da residência dos Lage (figura 24) e cenas domésticas, de autoria de Alfredo Ferreira Lage.



Figura 24: *Dans la Fôret – Parc de Mariano Procópio* (c. de 1904) – Alfredo Ferreira Lage.

Fonte: MMP

As fotografias do espaço doméstico e família se referem aos registros realizados na residência de Alfredo Ferreira Lage, retratando a mãe, Maria Amália Ferreira Lage, e as crianças dos funcionários da casa, que podem ser entendidas como indícios de pertencimento. O ambiente doméstico é um espaço da mais alta importância para a

com publicação de fotografias de Alfredo Ferreira Lage; No Arquivo Histórico há uma cópia de um documento enviado pelo cônsul da Itália ao então diretor do Museu Mariano Procópio, Arthur Arcuri, informando que "após consultas efetuadas no 'Catálogo Oficial da Exposição Internacional de Turim - 1911' foi possível descobrir que o Sr. Alfredo Ferreira Lage expôs fotografias no grupo III (A fotografia nas suas aplicações), classe 16 (Fotografias Artísticas e Industriais)".

⁵⁵ As fazendas passaram a ser espaço de passatempo familiar. O campo era entendido como lugar de veraneio e diversão. Além das fazendas, as casas, na corte e em Petrópolis permitiam a manutenção do prestígio, renovação de contatos sociais e materiais, etc. (MUAZE, 2008)

representação da família. Nessas fotografias observa-se a referência clara ao feminino, à infância e à educação das crianças (figura 25).



Figura 25: Maria Amália Ferreira Lage e criança. (c. de 1907). Alfredo Ferreira Lage.

Fonte: MMP

As fotografias de interior se configuram como “registros importantes devido ao caráter enciclopédico, pois ali estão documentados, enquanto tema, locais de mediação com o espaço externo, como sala de estar, jantar e gabinete – lugares de recepção ou trabalho”(PEREIRA, 2010: 175). Nesses ambientes, a fotografia pode ter, entre outras funções, a função decorativa.

“Num momento de ainda grande comercialização de retratos produzidos por profissionais em estúdios, os amadores introduzem outros elementos que dialogam e mesmo se opõem àquilo que consideramos como uma questão central para a fotografia no século XIX: a pose como uma forma de auto-representação.” (PEREIRA, 2010: 114 e 115)

A representação da cidade é eixo temático com menor número de imagens na coleção de Alfredo e Frederico Ferreira Lage “A cidade não constituía, de forma geral, um tema importante para o cânone estético no século XIX, compartilhado nos clubes de fotógrafos amadores” (PEREIRA, 2010: 115). Há uma ênfase em regiões do interior, ou

fazendas em que os sinais de modernização e urbanização ainda eram incipientes (figura 26). Havia muito mais espaço para o retrato e a paisagem. Os registros de cidades também tinham pouca expressão nos espaços de exposições. (PEREIRA, 2010)



Figura 26: *Environs de Caxambú* (c. de 1904). Alfredo Ferreira Lage. Fonte: MMP

Há um predomínio de paisagens e fotografias de natureza, seja de forma isolada, seja em relação à presença humana. A representação da natureza, central na produção de Alfredo Ferreira Lage, “era também um elemento significativo na produção de imagens do século XIX, no campo fotografia assim como pintura”. (PEREIRA, 2010: 114) A natureza pode ser entendida como um tipo de linguagem comum para quem queria se diferenciar, ou seja, como marca de distinção, normalmente em escala de tamanho menor que as imagens dos fotógrafos profissionais (panorâmicas). Na representação de natureza era possível se dedicar a produzir imagens sem um objetivo específico. (PEREIRA, 2010) Nesse contexto, observa-se ainda a importância dos jardins como parte privilegiada da arquitetura doméstica.



Figura 27: *Minas Geraes – Lambary – Volta do Ó* (c. de 1900). Frederico Ferreira Lage.

Fonte: MMP

Quanto às temáticas, é possível afirmar que a produção dos irmãos Frederico e Alfredo Lage estava em sintonia com as características da fotografia amadora da virada do século XIX e início do XX (figura 27). Quanto à técnica, parte das fotografias de Alfredo Ferreira Lage segue elementos característicos da fotografia amadora nesse período, com apresentação de grandes formatos, qualidade elevada de exposição e refinado tratamento laboratorial.

Alguns itens da produção de Frederico e Alfredo Lage foram premiados em exposições no Rio de Janeiro, em 1908 e em Turim, em 1911. Alfredo Ferreira Lage foi premiado com medalha de ouro na Exposição Nacional, no Rio de Janeiro (figura 28). Inscreveu ainda algumas fotografias do irmão, já falecido, que foram premiadas com a medalha de prata. Apresentou seus trabalhos na França e na Exposição Internacional da Indústria e do Trabalho em Turim, em 1911, onde também obteve a medalha de ouro (FERRAZ, 2012) (Figura 29).



Figura 28: Diploma de Medalha de Ouro conferido à Alfredo Lage, na Exposição Nacional de 1908. Fonte: Arquivo Histórico/MMP



Figura 29: Diploma de Medalha de Ouro conferido à Alfredo Lage, na Exposição Internacional de Turim, 1911. Fonte: Arquivo Histórico/MMP

A Revista Renascença assim define o trabalho de Alfredo Ferreira Lage:

"Alfredo Lage, cuja fama vem de longe e dispensa elogios, é quase exclusivamente paisagista; distingui-se pela habilidade com que faz os cortes e compõe com grande segurança, conhecendo magistralmente as regras da technica. O photographo compoe por deslocamento quando se trata de paisagem e é essa a consumada habilidade do presidente do

Photo Club. As três paisagens de tom sepia franco são positivamente admiráveis! Nota-se ainda que o seu grupo de "Duas Moças" (8) é de um arranjo muito feliz, sendo difícil fazer um tal grupo sem tornar-se banal. E nisto que os artistas se revelam e se distinguem do vulgar. É um aprimorado cultor desta arte, muito justamente respeitado entre seus pares pela nota de fina correção com que costuma coroar os seus trabalhos." (Revista Renascença, n. 19, p.98-100)

A produção amadora dos irmãos Frederico e Alfredo Lage circulou em diferentes esferas. Além das mostras em que foram expostas à época, posteriormente, parte dessas imagens integrou o circuito expositivo do MMP, conforme consta no Arrolamento de 1944. Dois painéis, número de arrolamento 233, com legendas em francês, já integraram o circuito expositivo da Villa (denominada "Castelo"), no primeiro andar (hall e corredor). Na década de 1980, por questões relacionadas à preservação do acervo, estes painéis foram recolhidos, desmembrados e as fotografias foram acondicionadas individualmente e encontram-se sob a guarda do Arquivo Fotográfico.⁵⁶ Uma exposição sobre a Família Ferreira Lage, produzida em 1991, fez circular algumas imagens dos irmãos Ferreira Lage fora da instituição.

Recentemente, no ano de 2014, a produção fotográfica dos irmãos Frederico e Alfredo Ferreira Lage foi objeto de duas exposições. Uma delas com a produção de Frederico Ferreira Lage, no Parque do MMP (figura 30) e outra, sobre a fotografia amadora de Alfredo Ferreira Lage, na reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora. As exposições foram elaboradas a partir do catálogo produzido pela pesquisadora, no âmbito das atividades na instituição, intitulado: "A fotografia amadora e a Família Ferreira Lage: Alfredo e Frederico Ferreira Lage", em 2012. Essas exposições são importantes estratégias de acesso e divulgação da fotografia amadora no Brasil, fazendo circular as imagens dos irmãos Ferreira Lage.

⁵⁶ Na documentação museológica, foi possível identificar a descrição completa dos painéis: "1º quadro: contem 10 fotografias tiradas pelo Dr. Alfredo Ferreira Lage, Président du Photo – Club de Rio de Janeiro: 1ª) Chaumiére (Caxambu); 2ª) Dans la Forêt, Parc Mariano Procópio; 3ª) Taudis; 4ª) Paysage avec sujet; 5ª) Jeune Fille Orientable; 6ª) Avant l’orage, Juiz de Fora; 7ª) Nouvelles de l’Absent; 8ª) Etude de Paysage (Caxambu); 9ª) Plein-Air; 10ª) Environs de Caxambu; Medidas: 1,28 x 0,98 cm.

2º quadro: contem 9 fotografias tiradas pelo Dr. Alfredo Ferreira Lage, Président du Photo – Club de Rio de Janeiro. Paysages Minas Geraes Brazil. Le cadre est composé de especimens de bois de Minas Geraes: 1ª) Le "Parahybuna" Juiz de Fora; 2ª) Fougères Arborescentes – Parc Mariano Procópio; 3ª) Juiz de Fora; 4ª) L’étang aus Canardes – Juiz de Fora; 5ª) Sous lês bambous – Parc de Mariano Procópio; 6ª) Le Ruisseau – Poços de Caldas; 7ª) Bello Horizonte; 8ª) Environs de Poços de Caldas; 9ª) Caxambu; Medidas: 1,28 x 0,98 cm."



Figura 30: Convite da exposição “Fotografia Amadora de Frederico Ferreira Lage”, 2014. Fonte: MMP

A prima de Alfredo e Frederico, Amélia Machado Cavalcanti, Viscondessa de Cavalcanti, também esteve intimamente ligada à cultura visual do século XIX e início do século XX. Essa personagem é um bom exemplo do papel crucial que as mulheres desempenhavam na forma como a nova mídia foi recebida. “Em uma sociedade preocupada em exhibir status, álbuns fotográficos revelavam o grupo social a que uma determinada família pertencia, a que aspirava fazer parte ou que admirava a distância” (HACKING, 2012: 124).

Além de ter sido retratada, consumidora de fotografias e colecionadora, foi importante doadora de acervo ao Museu Mariano Procópio, especialmente ao Arquivo Fotográfico, com álbuns de fotografias e cartões postais. Entre suas doações destacam-se os álbuns da Exposição Universal de 1889 e 1900 e vasta coleção de cartões postais sobre temáticas diversas: a Família Imperial, paisagens e monumentos de diversas regiões do Brasil e do mundo, catedrais, além de uma série alusiva à Primeira Guerra Mundial. Foi retratada por importantes fotógrafos brasileiros e franceses, como *Numa Blanc Fils*. É possível observar retratos de Amélia Cavalcanti através das suas lentes (figuras 30 e 31).



Figuras 31 e 32: Viscondessa de Cavalcanti, (c. de 1880), Numa Blanc Fils. Fonte:

MMP

As famílias Ferreira Lage e Cavalcanti fazem parte da clientela principal dos fotógrafos, os grupos com maior nível econômico e melhor inserção sociocultural. Na análise dos retratos dos membros dessas duas famílias existentes na coleção, é possível observar que os mesmos escolhiam ser retratados por fotógrafos em estúdios de fotógrafos de renome internacional ou nacional, como uma das formas de reforçar determinado status social. As famílias reproduziam uma prática comum entre a burguesia e aristocracia dos oitocentos.

O gosto pelo colecionismo de fotografias das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti incluía a troca de imagens com os membros da Família Imperial e as famílias da elite oitocentista. Incluía ainda a aquisição de retratos de grandes personalidades da cena política e cultural, adquiridos nos estúdios fotográficos. Parte destes retratos eram reproduções de desenhos, gravuras ou pinturas. Na coleção de fotografias oitocentistas do MMP estão presentes retratos de Napoleão Bonaparte e suas esposas, e de grandes cientistas e músicos e artistas da história da humanidade, como Rafael Sanzio, Chopin, Mozart, Wagner e Beethoven. Pensadores do iluminismo e filósofos também tiveram pinturas ou desenhos retratados e integram a coleção, como Rousseau, Condorcet, Voltaire, Kant e Spinoza, além de importantes escritores da literatura universal como Cervantes, La Fontaine, Molière e Shakespeare. Os retratos contemplados nos álbuns denotam a relevância da cultura universal no colecionismo da Família Ferreira Lage. A

coleção demonstra a estreita vinculação destas famílias com a atividade fotográfica e o circuito social da fotografia no período entre a segunda metade do século XIX e início do século XX.

2. A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO:

Mais do que uma simples curiosidade para conhecer a fisionomia de personagens célebres, a fotografia pode ser entendida como uma forma de aproximação e certa apropriação do personagem retratado. Coleccionar determinadas fotografias, de determinados retratados diz muito sobre a forma como o colecionador se relaciona com o mundo e a cultura de sua época e de épocas passadas. Ou seja, diz sobre o universo cultural do colecionador, o seu *ethos*. Assim a coleção pode ser considerada como um trabalho de investimento simbólico, uma representação do seu colecionador, em que o mundo está presente em cada um dos seus objetos de modo organizado. O fato de possuir determinadas peças de coleção confere prestígio, testemunhando o gosto de quem às adquiriu e os seus interesses intelectuais.

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

Nesse sentido, Pomian apresenta importantes concepções de coleção, plenamente aplicáveis ao contexto de arquivos e do colecionismo de fotografias. Define coleção como um “conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (1984:53). Essas condições são satisfeitas pela maioria dos museus, coleções, bibliotecas e arquivos.

A coleção analisada faz parte do acervo do Arquivo Fotográfico do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora (MG), composta por 25 álbuns, com cerca de 995 fotografias encartadas, além de aproximadamente 537 fotografias avulsas, totalizando cerca de 1.532 imagens. A grande maioria dos álbuns e fotografias avulsas pertenceu à família do colecionador Alfredo Ferreira Lage, e à família de sua prima, Viscondessa de Cavalcanti.

A pesquisa envolvendo um número tão expressivo de imagens se tornou um grande desafio. No entanto, como desde a fase inicial da pesquisa nosso objetivo não era fazer uma análise formal de cada imagem, mas compreender o processo de formação da

coleção, optamos por enfrentar a empreitada. Há que se ressaltar, de antemão, que todo esforço de leitura de imagens fotográficas implica em limitações e potencialidades, com as quais pretendemos lidar.

Outro grande desafio enfrentado no processo de pesquisa foi a ausência de informações mais consistentes e pesquisas sobre a coleção, consultada pelos pesquisadores como fonte, mas não como objeto. Há que se ressaltar, portanto, que o objetivo é estabelecer uma caracterização geral da coleção, uma análise panorâmica da mesma, que possa permitir novos estudos e novas abordagens acerca desta farta e complexa documentação visual. Nesse sentido, essa caracterização carrega em si algumas escolhas naturalmente arbitrárias, a partir do olhar e da abordagem que o pesquisador imprime.

Como parte deste processo de caracterização, tornou-se fundamental identificarmos os principais temas, formatos, recursos, técnicas, fotógrafos e as narrativas visuais contidas em parte desses álbuns, bem como os principais retratados. Buscamos explicitar informações referentes ao contexto de produção das fotos, os períodos em que foram produzidas, às circunstâncias de conservação das mesmas. Esse exercício contribuiu para o processo de qualificação do acervo e estabelecimento de relações com outros documentos e objetos da coleção do MMP. Pretendemos abordar parte das múltiplas dimensões da experiência fotográfica, que consideramos pertinente para a análise da coleção.

Assim, segundo Leite:

O fotógrafo, os fotografados, os recursos técnicos com que contavam e principalmente o interesse do observador, dos colecionadores ou do leitor da fotografia precisam ser delineados, cruzados e encaixados para dar conta dos diferentes níveis de sentido das fotografias já feitas. (200:16)

Como parte do esforço de caracterização do conjunto documental analisado, em determinadas situações, tornou-se fundamental a comparação com outras coleções no Brasil e no exterior, que se dará através da apresentação do acervo pesquisado. Nesse sentido, o exercício de comparação nos levou a inferir que a coleção é bastante característica do colecionismo de fotografias no século XIX no se refere às algumas temáticas, técnicas, formatos, ateliês e fotógrafos, dialogando em grande medida com outros acervos públicos e particulares deste período. O conjunto apresenta uma síntese

da história da fotografia, no que tange especialmente às técnicas e formatos, apresentando imagens de significativo valor histórico, documental e estético.

Nota-se que a fotografia oitocentista se ocupava de temáticas variadas: retratos individuais, coletivos e de família, de personalidades, de tipos exóticos, acontecimentos históricos, paisagens, monumentos, cerimônias religiosas, cenas do cotidiano, viagens e registros de caráter científico. Porém, em termos comerciais, o retrato foi o motor da evolução da fotografia, “atraindo um público crescente à medida que as melhorias técnicas reduziam o tempo de exposição – e, em consequência, o desconforto das sessões de posse – e os preços se tornavam mais acessíveis” (VASQUEZ, 2003: 36).

Os temas presentes na coleção do MMP nos ajudam a compreender as escolhas dos colecionadores, as características da coleção e do colecionismo em questão, demonstrando em que medida esse conjunto de imagens se difere e se assemelha às demais coleções de fotografias oitocentistas.

2.1 As características técnicas e suportes fotográficos:

Os elementos essenciais componentes de objetos fotográficos são o suporte e a substância formadora da imagem. Os suportes, a superfície que recebe a substância sensível à luz, predominantes ao longo da história da fotografia – o metal, o vidro, o plástico e o papel – estão presentes na coleção do MMP.

As fotografias são objetos com características muitas específicas, com diversas camadas formadas por papéis, cartões, polímeros e adesivos, com propriedades físicas e químicas que interagem com o meio ambiente, suscetíveis a ataques biológicos. A matéria-prima é formada por papéis, cartões, polímeros e adesivos.

No processo de identificação do material constituinte das imagens pesquisadas, lançamos mão das informações constantes nas fichas de catalogação e do exame visual direto, levando-se em conta as características físicas das mesmas⁵⁷.

Alguns fatores interferem na preservação das fotografias, tais como a climatização e o uso inadequado no manuseio, na reprodução, exposição, bem como as condições de acondicionamento e guarda. Em geral, os objetos de coleção são permeados de cuidados especiais, tais como controle de variáveis como luz, umidade, temperatura, poluição do ar. Os objetos são restaurados sempre que possível quando

⁵⁷ Para uma identificação mais apurada de alguns materiais, seria importante o trabalho de um conservador de fotografias, que a instituição não dispõe atualmente.

danificados. Expõem-se de forma que se possa ver os objetos, mas não possa tocá-los. (MOSCIARO, 2009)

As chapas de metal eram o suporte utilizado para dois dos primeiros processos da história da fotografia, o daguerreótipo, que usa uma chapa de cobre recoberta com prata, e o ferrótipo, formado de uma fina chapa de ferro recoberta com colódio.

O ambrótipo, uma imagem positiva direta, teve como suporte o vidro. Esse material foi amplamente utilizado tanto na produção de negativos quanto de diapositivos, os chamados slides. Nas primeiras décadas do século XX, o vidro foi substituído pelas bases plásticas que passaram a dominar a indústria de materiais fotográficos. A substituição tornou os negativos menores, mais leves e flexíveis. (MOSCIARO, 2009)

O papel foi um dos primeiros materiais utilizados como suporte fotográfico. Os primeiros papéis eram preparados pelo próprio fotógrafo, de forma artesanal. No entanto, a indústria, incorporando os avanços técnicos da época, assumiu rapidamente a produção dos papéis para atendimento de fotógrafos profissionais e amadores. A qualidade do papel fotográfico é uma questão importante que influencia na qualidade técnica da fotografia. (MOSCIARO, 2009)

A invenção oficial da fotografia, ou seu aparecimento, como preferem alguns, se deu em 19 agosto de 1839, com a criação do daguerreótipo. O anúncio oficial ocorreu numa sessão conjunta das Academias de Ciência e Belas Artes, em Paris. Arago, ao anunciar o novo invento, ressalta a utilidade que o daguerreótipo e a fotografia teriam para as ciências e para as artes. Como exemplo, cita a reprodução dos hieróglifos egípcios que demandava um trabalho de décadas por parte de um número expressivo de desenhistas seriam reproduzidos de forma rápida e eficaz por um fotógrafo.

Os processos mais antigos da fotografia se referem, portanto, aos chamados “objetos em estojo”: daguerreótipo, ambrótipo e ferrótipo. Na verdade, a denominação “objetos em estojo” é bastante genérica, compreendendo processos distintos. São imagens sobre suportes em metal ou vidro que poderiam ser acondicionados em estojos em couro ou material termoplástico. (MOSCIARO, 2009)

O Daguerreótipo⁵⁸ é uma imagem formada numa placa de cobre protegida por um vidro, colocada em estojo, utilizado sobretudo nas décadas de 1840 e 1850.

⁵⁸ Daguerreótipo é uma imagem positiva em chapa de cobre, coberta de uma fina camada de prata, polida e sensibilizada com vapores de iodo. (MAUAD, 2012)

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

Esses retratos apresentam uma imagem de ótima definição, no entanto, com uma linguagem estética bastante semelhante entre si, apresentando o mesmo fundo neutro e certa economia de elementos na composição, como uma estratégia para facilitar a visualização da imagem na superfície espelhada⁵⁹. Essa “pasteurização” da imagem torna difícil determinar com precisão a autoria. Na coleção do MMP apenas um daguerreótipo, de Birani & Kornis, tem autoria identificada através da impressão dourada sobre o veludo do estojo. Além disso, o daguerreótipo trazia algumas desvantagens: o reflexo excessivo, o tempo longo de exposição e a ausência de cor, que foram sendo minimizados pelos avanços técnicos.

Em muitos casos, os daguerreótipos eram retocados com aplicação de pigmentos, com o objetivo de representar o colorido da cena ou realçar detalhes, tais como joias, roupas e objetos (figura 33). Podiam também ser recobertos à base de resinas ou albumina, cujo objetivo era facilitar o retoque, modificar a refletividade ou preservar a imagem (LUNDGREN, 2005, apud MOSCIARO, 2009).

⁵⁹ “Tempo, concentração, dedicação e cuidado, além da habilidade e do aprendizado de alguma química básica, eram condições fundamentais para qualquer um que desejasse produzir um novo tipo de imagem, tornando o uso do daguerreótipo um empreendimento sofisticado” (BRIZUELA, 2012:33)



Figura 33: Amália Rosa da Silva Pimentel (c. de 1850), fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Além dos diversos tipos de estojos revestidos em couro e tecidos e material plástico, os daguerreótipos podem ser encontrados em molduras, em joias (broches, pulseiras, pingentes), ou mesmo sem nenhum acondicionamento de época, o que torna o objeto ainda mais vulnerável.⁶⁰

O daguerreótipo seduzia o imaginário coletivo. Os homens do século XIX viam no artefato um milagre da ciência, uma vez que acreditavam que a imagem constituía a verdade nua e crua, “pois era totalmente produzida por uma máquina (...). Toda a próspera burguesia de então queria ter o seu retrato, o que representava um mercado potencial para os recém-convertidos a fotografos...” (PAVÃO, 1997: 27). Neste contexto, Théodore Maurisset satirizaria o frenesi que se formou em torno da daguerreotipia, através da caricatura intitulada “*La Daguerreotypomanie*”, publicada em dezembro de 1839. A ilustração demonstra o entusiasmo do público por este “espelho com memória”, o “espelho que recorda” (Figura 34).

⁶⁰ Apresentavam formatos variáveis, tendo como parâmetro a placa inteira que media 16,5 x 21,5 cm. Os demais formatos eram frações dessa placa inteira, tais como a meia placa, em torno de 11 x 16,5 cm; um quarto de placa – 8 x 11 cm; um sexto de placa – 7 x 8 cm; um nono de placa – 5 x 6 cm. (MOSCIARO, 2009)



Figura 34: *La Daguerreotypomanie*, (1839) Théodore Maurisier.

Nos Estados Unidos, a daguerreotipia alcançou enorme popularidade. “Ao mesmo tempo em que o daguerreótipo se espalhava pelo mundo, o mercado capitalista foi transformando e adaptando os processos fotográficos aos interesses e expectativas sociais e mercadológicas.” (ARRUDA, 2013:15)

A tentativa de baixar os custos foi umas das razões para o desenvolvimento de novas técnicas de produção de imagens. Um dos processos que sucedeu o daguerreótipo foi o ambrótipo, do qual temos um exemplar na coleção do MMP (figura 35). A criação do ambrótipo, em 1851, gerou a possibilidade de preços mais acessíveis. O processo empregava negativos de vidro de colódio úmido, de pouca densidade, que eram montados sobre fundo negro para produzir o efeito de positivo. Muito utilizado para retratos entre 1850 e 60, o ambrótipo era conhecido por essa denominação na Inglaterra e nos Estados Unidos, e como melanótipo (*melanotype*) no continente europeu, chegando a receber a denominação de “daguerreótipo dos pobres” em virtude de seu custo mais reduzido. (VASQUEZ, 1985)



Figura 35: Homem não identificado, (c. de 1855-60), Insley Pacheco. Fonte: MMP

A identificação desse tipo de imagem pode ser feita tanto através da observação de sua superfície de vidro, quanto através da percepção de áreas escuras sob a placa de vidro, dando uma sensação de profundidade. Em alguns casos, podiam ser retocados com pigmentos. (MOSCIARO, 2009)

Com a introdução do ferrótipo, em 1853, o preço caiu ainda mais. Este é outro processo presente na coleção do MMP, variante do ambrótipo, formado por um negativo de colódio úmido sobre placa de ferro (Figura 36). Foi um processo muito popular nos Estados Unidos. Seu baixo custo e relativa facilidade de manipulação permitiu que fosse acessível às camadas mais populares, por isso são comuns as cenas em situações informais ou em cenários de rua improvisados. A montagem pode refletir esse despojamento, sendo comuns os ferrótipos sobre molduras simples, de papel fino. Podem, no entanto, ser encontrados em formatos grandes – placa inteira – montados em estojos semelhantes aos dos daguerreótipos e ambrótipos. (MOSCIARO, 2009)

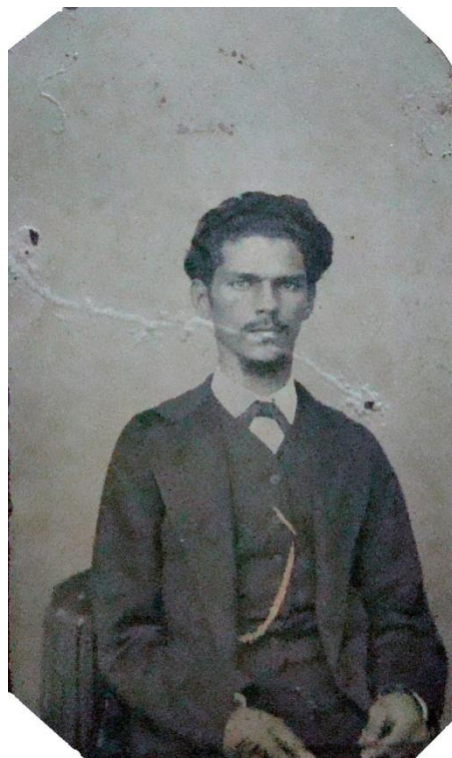


Figura 36: Homem não identificado, (c. de 1860), fotógrafo não identificado.

Fonte: MMP

A fina lâmina de metal era usada inclusive para a confecção de broches, camafeus e botões de lapela devido a sua espessura e superfície reduzida e o já citado preço mais acessível. Sua popularidade se deveu principalmente ao trabalho dos fotógrafos ambulantes. Os tipos de deterioração mais comum são as dobras e torção das placas, pontos de oxidação da placa e craquelamento ou deslocamento da camada de colódio. O exemplar único da coleção não está acondicionado em estojo, retratando um homem não identificado.

No Brasil, grande parte da produção em daguerreotipia, ambrotipia e ferrotipia – por serem processos que geravam peças únicas – se perdeu ao longo dos anos, até mesmo porque a produção destes objetos não atingiu as mesmas proporções que atingiram na Europa e Estados Unidos. Uma pequena parcela subsistiu em alguns museus e arquivos públicos e coleções privadas. Em se tratando de Minas Gerais, acreditamos que a coleção do Museu Mariano Procópio seja muito significativa. Em pesquisas realizadas em bancos de dados na internet, a título de exemplo e comparação com outras coleções em instituições de referência em acervos iconográficos do estado, pudemos apurar apenas 1 daguerreótipo e três ferrótipos no Arquivo Público Mineiro

(APM)⁶¹. O Museu Abílio Barreto (MHAB) não possui objetos em estojo⁶². Ao compararmos a quantidade de objetos em outros museus do estado, podemos inferir que o número de itens do MMP é significativo.

Em 1998, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) lançou um projeto de catalogação de todos os daguerreótipos existentes no Brasil, que previa ainda a publicação de um catálogo reunindo todos esses objetos. No Rio de Janeiro haviam sido localizados apenas 200 exemplares. O trabalho deu origem à Exposição “O Daguerreótipo nas Coleções Cariocas”, no Paço Imperial, neste mesmo ano, reunindo 77 imagens de colecionadores particulares e de instituições públicas como o Museu Imperial, Museu de Arte Moderna, Museu Histórico Nacional e a Casa de Rui Barbosa, entre outras instituições, (disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=4246>, acesso em 31/10/2015). No entanto, o projeto não teve continuidade e o levantamento não foi concluído.

A coleção do MMP é composta, por 10 itens: 8 daguerreótipos, sendo 4 daguerreótipos coloridos, 3 daguerreótipos em preto e branco e um daguerreótipo estereoscópico em preto e branco; 1 ambrótipo colorido e 1 ferrótipo em preto e branco. Apenas o ferrótipo não está acondicionado em estojo mas como vimos, essa é uma prática bastante comum para o acondicionamento desse tipo de imagens.

COLEÇÃO DE OBJETOS EM ESTOJO - MMP

Objetos em Estojo	Nº de Itens	Cor	Preto e Branco
Daguerreótipo	07	04	03
Daguerreótipo Estereoscópico	01		X
Ambrótipo	01	X	
Ferrótipo	01		X

Tabela 01: Coleção de objetos em estojo do MMP (elaborada pela autora)

Segundo o Arrolamento de 1944, parte da coleção ficava exposta na Sala Viscondessa de Cavalcanti, o que sugere que essas imagens faziam parte da sua coleção

⁶¹ Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>, acesso em 27/09/2015.

⁶² Disponível: http://www.amigosdomhab.com.br/acervo_1.html, acesso 27/09/2015

peçoal. Alguns itens, relativos ao Senador Firmino Rodrigues Silva⁶³ e sua esposa, ficavam expostos na Galeria Maria Amália, integrando a coleção de Alfredo Ferreira Lage.

Um desses objetos é bastante curioso por se tratar de um daguerreótipo estereoscópico mortuário (figura 37). Este tipo de objeto experimentou significativa popularidade na época da sua invenção em 1849.

A câmara de lente dupla produzia duas imagens que correspondem às duas imagens ligeiramente diferentes de cada um dos nossos olhos. Quando olhadas através de um instrumento especial, chamado estereoscópio, as fotografias estereoscópicas se juntam para criar uma notável ilusão de profundidade tridimensional. Dois anos mais tarde, o estereoscópio tornou-se a grande moda quando da exposição do Crystal Palace em Londres. Tiraram-se milhares e milhares de imagens duplas, praticamente todos os cantos da terra tornaram-se acessíveis a quase todas as pessoas, com uma nitidez apenas superada pela própria presença. (JANSON, H. W. 1993:884).



Figura 37: Homem não identificado em seu leito de morte, (c. de 1840-1850), Biranyi & Kornis. Fonte: MMP

⁶³ Há outros objetos (uniforme e placa da Ordem da Rosa) e documentos do Senador Firmino Rodrigues. Alguns objetos ficavam expostos na Sala Conde de Prados, segundo o Guia Histórico do MMP, elaborado por Geralda Armond, em 1978.

Não foi possível identificar a autoria de boa parte desta coleção, exceto o ambrótipo (figura 35), de autoria de Insley Pacheco, considerado o primeiro grande daguerreotipista do Brasil, (inscrição na parte interna do estojo – “Galeria de Insley Pacheco”) e o daguerreótipo estereoscópico, de Biranni & Kornis (figura 37).

A identificação autoral não era comum nesta fase inicial do desenvolvimento da fotografia, o que será considerado a partir do advento do *carte de visite*, quando o nome do fotógrafo passou a ser impresso na frente e no verso dos cartões-suporte das fotografias (VASQUEZ, 2003). Para alguns fotógrafos, a daguerreotipia era apenas uma atividade paralela e para outros, com estúdios mais conhecidos, a perda ou mesmo a troca dos estojos protetores podem ter contribuído para que a identificação dos fotógrafos se perdesse. Tais circunstâncias podem explicar a dificuldade de identificação da autoria das imagens em estojo da coleção analisada.

Também ainda não foi possível identificar boa parte dos retratados, em sua maioria homens – sete das dez imagens da coleção. Apenas duas imagens são de mulheres, uma delas com um bebê ao colo. Há também uma imagem de um casal ainda não identificado. Por se tratarem de objetos únicos, a identificação se torna ainda mais difícil, tornando pouco útil a busca por bancos de imagens na internet.

A fotografia iria democratizar o retrato, com sucessivas melhorias até o registro instantâneo, em 1851. Na década de 1850, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, a produção fotográfica passa de um estágio artesanal a um sistema semi-industrial. O período é marcado pelo aumento considerável dos estúdios de retrato (BAJAC, 2011). Do daguerreótipo ao colódio, em um espaço de quinze a vinte anos, a fotografia caminharia progressivamente e de forma definitiva para a produção de imagens múltiplas.

No entanto, não houve uma sucessão linear e estanque entre esses diferentes processos. Pelo contrário, até meados da década de 1860, os três processos fotográficos contemplados nesta coleção do Museu Mariano Procópio, coexistiram no Brasil. A partir daí, os mesmos começaram a cair em desuso, através do desenvolvimento dos processos de negativo/positivo e cópias em papel albuminado.

O formato *carte de visite*⁶⁴ foi patenteado por André Adolphe Eugène Disdéri, na França, em 1854, em alusão ao formato de um cartão de visitas (figura 38). A iniciativa

⁶⁴O inventor instalou quatro lentes numa câmara fotográfica, para se obter 8 imagens em uma única placa, onde até então se obtinha apenas uma imagem (figura 38). “Trata-se de uma cópia fotográfica medindo aproximadamente 6 x 9,5 cm, colada num cartão de aproximadamente 6,5

de patentear a invenção demonstra que o inventor vislumbrava o potencial de seu invento, passando a atuar na produção comercial do retrato. Com a introdução de processos de menor custo o retrato fotográfico vai se tornando uma “febre” mundial.



Figura 38: *Carte de visite*, (c. de 1855). André Disdéri. Fonte: Metropolitan Museum

O impacto causado pelo *carte de visite*, nos diferentes mercados fotográficos, foi significativo. Seu principal atrativo era o baixo custo, numa proporção de doze *carte de visite* para um daguerreótipo.

No Brasil, na década de 1840, um único daguerreótipo custava de 8.000 réis (placa inteira, com 21,5 por 16,5 cm) a 5 mil réis (um quarto de placa). Uma dúzia de retratos no formato *carte de visite*, custava, em 1874 entre 5.000 e 3.000 réis (fotógrafos menos requisitados). (VASQUEZ, 2003)

Disdéri levaria sua invenção ao status de verdadeira epidemia e multidões acorriam ao seu estúdio para se deixar fotografar ou para adquirir imagens das personalidades da época, que passaram a figurar “nos álbuns particulares numa forçada intimidade com os anônimos membros das famílias burguesas” (VASQUEZ, 1985:30). Foi o fotógrafo mais conhecido e bem sucedido da década de 1860. Nesse período

x 10,5 cm. Na parte inferior do cartão ou em seu verso é comum encontrarmos informações impressas acerca do estabelecimento fotográfico responsável pela sua produção” (ANDRADE, 2003:122).

produzia cerca de 1.600 chapas por mês, com 8 imagens em cada uma. Acredita-se que ele e sua equipe possam ter atendido cerca de 70 clientes por dia, uma marca que possivelmente não tenha sido superada por qualquer estúdio fotográfico até os dias atuais. Benjamin (1994) se refere a Disdéri como sendo o primeiro "milionário" da "indústria fotográfica" (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005).

A utilização de negativo de colódio úmido e cópia sobre papel albuminado⁶⁵, desenvolvido por Desiré Blanquart-Evrard em 1850, permitirá uma expansão mais ampla da fotografia no Brasil, principalmente a partir das décadas de 60 e 70, até os anos oitenta. O mesmo se tornaria o processo dominante na segunda metade do século XIX para originais positivos. A partir daí, passaram a serem usadas as placas secas de gelatina, à base de cloreto ou brometo de prata (VASQUEZ, 1985).

A partir da década de 1860, seguindo a moda francesa, pequenos retratos fotográficos, os medalhões, passam a ser empregados em adornos de vestuário, como broches, alfinetes, botões e acessórios como os pingentes. No acervo do MMP há dois pingentes em retrato fotográfico, ouro e pedras preciosas. Objetos únicos que, como os objetos em estojo, se destacam pela raridade e exemplaridade. Esses objetos são comuns em coleções do século XIX, como as coleções de retratos do Museu Histórico Nacional e Museu Imperial.

A coleção do MMP também abriga fotografias em gelatina. A gelatina é uma proteína extraída da pele e osso dos animais, é a camada que mantém as substâncias formadoras da imagem. A realização das fotografias por meio de chapas de gelatina Bromuro representou, entre 1884 e 1885, uma mudança significativa na oferta dos serviços fotográficos. As novas placas vinham prontas para utilização, ao contrário das chapas de colódio úmido, que deveriam ser emulsionadas no momento em que o fotógrafo fosse realizar as fotografias. As placas secas marcam, portanto, uma importante evolução dos processos fotográficos, contribuindo desta forma, para a massificação da fotografia (ARRUDA, 2013).

Alguns álbuns e fotografias avulsas apresentam a técnica da foto-pintura, bastante comum no século XIX, desde o período inicial com os daguerreótipos.

⁶⁵ O albúmen é um complexo orgânico muito utilizado para a dispersão dos sais de pratas em papéis fotográficos. A albumina mais usada no século XIX e início do XX é uma substância obtida da clara de ovo. Constitui-se de uma camada adesiva transparente que mantém em suspensão a prata metálica, substância formadora da imagem sobre o papel (VASQUEZ, 1985; GOMES, 2000).

Constituindo-se em um processo simples, através da impressão fotográfica de uma imagem sobre uma tela emulsionada com material fotossensível, “e no posterior recobrimento desta imagem com tinta a óleo. Essa técnica tinha a vantagem de dispensar o pintor de um talento apurado para o difícil gênero do retrato, transformando-o num simples colorista” (VASQUEZ, 1985:32). Outros fotógrafos e/ou pintores usavam a própria fotografia em papel, retocando-a com tinta.

Nos Estados Unidos, em 1863, o periódico *Photographic News* anunciava as experiências com a *photography on canvas* (fotografia sobre tela). Ao contrário da Europa e Estados Unidos, no Brasil a foto-pintura esteve em voga apenas por cerca de duas décadas, graças a alguns conceituados fotógrafos da época, como Insley Pacheco, José Ferreira Guimarães e Carneiro & Gaspar (VASQUEZ, 1985).

A foto-pintura fornecia um ar aristocrático à fotografia, aproximando-a dos quadros pintados a óleo, principalmente porque oferecia variedade de tamanho, inclusive retratos em tamanho natural, e coloridos, atributo interdito à fotografia do período que, apesar de algumas tentativas esparsas na Inglaterra e na França, ainda era exclusivamente em preto-e-branco (MAUAD, 2012: 8).



Figura 39: Maria José Ferreira Armond (Baronesa de Santana), (c. de 1860), fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Na coleção do MMP, a fotografia apresentada (figura 39) possui passe-partout branco e moldurada dourada. Há um registro escrito no verso da moldura: “cor clara,

cabelo escuro, olhos azuis, enfeite de cabelo roxo”, provavelmente se tratando de instruções para o pintor quanto às características físicas da retratada.

Alguns álbuns da coleção analisada também foram colorizados pela técnica de foto-pintura, como alguns *carte de visite* de tipos humanos, vistas dos álbuns intitulados “*Ricordo de Venezia*”, e “*Souvenir de St. Lazare*”, também de Veneza (figura 40).



Figura 40: *Archevêque*. (c. de 1880-90), fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Outro processo presente na coleção é a platinotipia. A imagem é formada por platina ou pela mistura de platina e paládio. Introduzido por volta de 1880, foi utilizado até as primeiras décadas do século XX. Eram consideradas cópias permanentes de excelente qualidade. Quando bem conservadas, possuem excelente nitidez. No Brasil, Insley Pacheco é considerado o introdutor do processo. As fotografias, de sua autoria, retratando os Imperadores D. Pedro II e Tereza Christina (figuras 01 e 41) evidenciam a qualidade técnica da imagem⁶⁶.

⁶⁶ A coleção Thereza Cristina, da Biblioteca Nacional, também possui as fotografias citadas acima.



Figuras 41: D. Thereza Cristina. (1883), Insley Pacheco. Fonte: MMP

Chama atenção ainda uma fotografia em porcelana, de autoria do fotógrafo Félix Nadar, retratando um membro da elite juiz-forana, o advogado Feliciano Duarte Penido (figura 42). Essa técnica usa a porcelana como suporte e revestimento em esmaltes, coloridos ou em preto e branco. Pela resistência que apresenta, era muito utilizada na decoração tumular, como estratégia de perpetuação da imagem do morto ainda em vida, tornando-a pública.



Figura 42: Feliciano Duarte Penido.(c. de 1890), Nadar. Fonte: MM

No que se refere à substância formadora, responsável pela imagem exibida na fotografia, a mesma pode ser composta de metais, pigmentos ou corantes, que podem ser aplicados diretamente sobre o suporte, ou dispersas através de ligantes, substâncias transparentes. (MOSCIARO, 2009)

A prata foi a substância formadora de imagem mais usada na indústria fotográfica. Presente na placa de cobre, suporte para o daguerreótipo, até os dias atuais. Além da prata, a platina e o paládio também foram bastante utilizados, produzindo imagens consideradas permanentes. Os sais de ferro foram usados em alguns processos, como a cianotipia de cor azul. A goma biocromatada e a cópia em carvão são processos formados a partir de pigmentos. “De composição muito estável, foram largamente empregados na fotografia artística devido à possibilidade de intervenção do fotógrafo durante o processamento”. (MOSCIARO, 2009:20) Em se tratando de fotografias oitocentistas, estas são as substâncias formadoras de imagens. No entanto, há ainda os corantes, que passaram a ser empregados em fotografias desde a década de 1930, e largamente utilizados nas cópias digitais atuais.

Os ligantes, materiais transparentes onde está dispersa a substância formadora da imagem, tem como função aglutinar e manter a substância formadora de imagem aderida ao suporte. Influencia na aparência final da fotografia, determinando características de superfície como brilho, densidade e cor. Os ligantes mais comuns são albumina, colódio e gelatina.

Na coleção do MMP, a grande maioria das fotografias são albuminas em diversos formatos: *carte de visite*, *carte cabinet* e pranchas de diferentes tamanhos. Entre os anos de 1850-1880, é provável que mais de 90% de toda a produção mundial de cópias fotográficas positivas em papel foi feita em papel albuminado. Isso explica porque nas coleções no Brasil haja o predomínio deste tipo de papel. Há que se ressaltar que a grande maioria dos negativos a partir das quais as fotografias foram feitas não existe mais. Em muitos casos, os fotógrafos reaproveitavam as chapas, limpando-as e emulsionando-as novamente. Em outras situações, os profissionais mudaram de ramo ou faleceram e os herdeiros não se interessaram pelo material. Pela própria composição, muitos negativos se quebraram e foram descartados. O fato é que a maior parte do patrimônio de negativos de vidro do século XIX não existe mais, o que aumenta o grau de exemplaridade e a responsabilidade pela conservação das imagens em positivo de papel (ANDRADE, 1997).

A imagem produzida por meio da albumina tem originalmente a tonalidade marrom-púrpura⁶⁷. Em boa parte da coleção do MMP e das coleções de fotografias oitocentistas em geral, as fotografias em albumina já apresentam tons muito alterados em relação à coloração original. No entanto, há na coleção em análise um álbum de vistas de Milão que certamente esteve pouco exposto à luz, uma vez que algumas imagens se mantêm numa tonalidade mais próxima da original (figura 43).

As fotografias albuminadas normalmente são produzidas em papéis de baixa gramatura e montadas sobre um suporte de papel rígido ou cartão para evitar que enrolem. “Esses cartões e os adesivos utilizados na montagem reagindo com a umidade relativa alta são uma das causas da deterioração dos papéis albuminados.” (MOSCIARO, 2009: 22)



Figura 43: Milano – Arena (c. de 1890), Giacomo Brogi. Fonte: MMP

Além da exposição à luz, o amarelecimento da imagem, muito comum nas fotografias albuminadas, se deve ainda à deterioração da própria albumina e também da interação química entre a prata e a albumina – o albuminato de prata – que não foi removido satisfatoriamente durante o processo de fixação da imagem. (PAVÃO, 1997) É interessante ressaltar que a falha no procedimento técnico de captura ou

⁶⁷ Parte da coleção Thereza Cristina, doada ao imperador D. Pedro II à Biblioteca Nacional, ficou conhecida pelos técnicos da instituição como “enroladinhas”. Por terem sido mantidas enroladas por décadas e, portanto, livres da exposição à luz, mantiveram a tonalidade típica das fotografias albuminadas.

processamento da fotografia influencia diretamente na qualidade da imagem. Na coleção pesquisada há um conjunto com dois álbuns relativos à Exposição Universal de 1889 que apresentam imagens muito comprometidas devido às falhas técnicas de processamento da imagem. Os mesmos álbuns, que fazem parte do acervo do IHGB, pesquisados por Maria Inez Turazzi (1995), apresentam a mesma característica.

Outro ligante fundamental para a história da fotografia é o colódio, resultado da dissolução de nitrato de celulose em álcool e éter. Foi largamente utilizado em negativos, ambrótipos, ferrótipos, colódio por impressão direta e no processo mate colódio. Por ser muito volátil e impermeável após curto espaço de tempo, deve ser sempre utilizado ainda úmido. Normalmente as placas de negativos eram sensibilizadas no próprio local de captura da imagem, momentos antes da realização da fotografia (MOSCIARO, 2009).

A gelatina, usada até os dias atuais como ligante de fotografias e negativos, é uma proteína animal. É bastante sensível às variações de umidade por ser altamente higroscópica. O colódio e a gelatina substituíram a albumina como processo dominante, a partir de 1880. A imagem era obtida através da exposição imediata do papel sensibilizado ao sol, sem uso de reveladores. Por isso são conhecidos como papéis por impressão direta (MOSCIARO, 2009).

As cópias em carvão, processo criado em 1855, são compostas por imagens formadas por pigmentos dissolvidos em gelatina. As imagens podem vir com registros comerciais do processo, como *Autotype* ou *Chromotipia*. Criado com o objetivo de eliminar as limitações da albumina, como o amarelecimento do ligante e esmaecimento da imagem, não teve o mesmo impacto comercial da albumina. Apesar de ser um processo muito mais estável, sua execução era complexa e demandava muito tempo.

Em síntese, a grande maioria das coleções fotográficas é composta de três tipos básicos de material: fotografias ou cópias em papel, objetos em estojo e negativos. As fotografias impressas em papel são a grande maioria do acervo em estudo, sendo produzidas de diferentes formas ao longo da história da fotografia no século XIX. São inúmeros os processos e variações, que não cabe detalhar nesta pesquisa. Cobre, vidro e papel são materiais essenciais nos primórdios da fotografia e a coleção do MMP não foge à regra, apresentando itens nesses materiais citados.

A diversidade das técnicas fotográficas⁶⁸ na coleção pode demonstrar possíveis escolhas dos colecionadores e os conhecimentos dos mesmos acerca do desenvolvimento da atividade fotográfica, amealhando para a coleção os exemplares das técnicas mais significativas e populares da história da fotografia.

2.2 Os formatos:

Os formatos são dimensões padronizadas características do objeto fotográfico. Essa padronização vem dos primórdios da fotografia e é resultado da sua rápida expansão, e de sua transformação em atividade industrial e comercial. A variedade de formatos e dimensões caracteriza a coleção do MMP. Além dos objetos em estojo, já tratados anteriormente quando analisamos os processos e suportes fotográficos, há outros formatos tradicionais, como vistas estereoscópicas, *carte de visite*, *carte cabinet*, *carte imperial*.

A estereoscopia surgiu – como fenômeno de massa – em 1851. Apresentada ao público por ocasião da Exposição Universal de Londres desse ano, por David Brewster, revelou-se um sucesso imediato, conquistando a adesão da rainha Vitória. Venderam-se mais de mil aparelhos estereoscópios no Reino Unido somente no ano da exposição. No final desta década, a estereoscopia já era comum na maioria dos lares da burguesia vitoriana. Só em 1862 a *London Stereoscope Co.* vendera cerca de um milhão de cartões.

Nos Estados Unidos, as vistas estereoscópicas foram introduzidas pelos irmãos Langenheim, de Filadélfia, por volta de 1850. Na década de 1860, a popularização das vistas estereoscópicas era um fato, fazendo enorme sucesso em várias partes do mundo. A recepção às vistas estereoscópicas como opção de entretenimento e modismo é comentada por Kossoy:

Dentre as possibilidades de entretenimento, ditos de salão, no século passado, pode-se afirmar sem receio que as imagens fotográficas vistas pelo estereoscópio constituíram um passatempo sem precedentes. A presença de um visor estereoscópio era de tal modo popular, que passou a se integrar como um objeto típico de decoração. “Creio que não há sala de visita na América que não haja um estereoscópio”, dizia o físico

⁶⁸ Para um estudo mais detalhado das técnicas e dos procedimentos de conservação fotográfica e manuseio, ver: FUNARTE, Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica. Rio de Janeiro, 2009. (Volumes 01 a 06).

Vogel. No auge da moda na Europa, a firma inglesa *The Londo Stereoscope Co.* promovia seu produto com o slogan “Nenhuma residência sem o estereoscópio. (KOSSOY, 1980:58)

Na medida em a fotografia estereoscópica foi se popularizando, surgiu a demanda por “estereogramas projetados”. A solução veio com a projeção de duas imagens em uma superposição aproximada, uma verde e outra vermelha. Elas eram então observadas através de óculos verde-vermelho (McKAY, 1951).

Portanto, o formato estereoscópico foi bastante popular no século XIX, principalmente em se tratando de vistas e paisagens. Consistia na montagem de um cartão (medindo aproximadamente 9 x 18 cm) com duas fotografias ligeiramente diferentes (a cena vista pelo olho direito e a cena vista pelo olho esquerdo). Observadas simultaneamente em um visor especial, as duas imagens do cartão formavam uma imagem única, vista em três dimensões, isto é, possuindo relevo e profundidade e perspectiva. Eram realizadas com uma câmara com duas objetivas, sendo produzidas em diversos processos fotográficos da época. (MAUAD, 2012). Segundo Kossoy, “as imagens vistas pelo estereoscópio permitem ao espectador uma aproximação maior com a realidade palpável do que aquele resultante da fotografia comum” (1980: 60).

A abundante e importante produção fotográfica brasileira parece ter incluído, a exemplo da atividade profissional europeia, o uso da estereoscopia como serviço normal de um profissional de certo porte. Há várias notícias de fotógrafos e casas editoras comercializando produtos próprios ou de terceiros, no período entre 1872 a 1905. (ADAMS, 2003)

Revert Henry Klumb pode ser considerado o pioneiro da fotografia estereoscópica no país, com as vistas que realizou do Rio de Janeiro em meados da década de 1850. Há notícias da atividade de produção de estereoscopias no Brasil por parte de outros fotógrafos na década de 1860. Fotógrafos do *Amateur Photographic Association* encontravam-se no Brasil, por volta de 1861, documentando cenas “pitorescas” e vistas do Rio de Janeiro para a produção de cartões estereoscópicos. (KOSSOY, 1980). O primeiro anúncio da casa Leuzinger no *Almanak Laemmert* em 1866, anunciava possuir “Oficina Especial e melhores instrumentos ingleses para paisagens, panoramas, estereoscópios e costumes” (VASQUEZ, 2003: 63).

No final do século XIX, com as inovações tecnológicas (filmes em rolo e câmeras de mão) a fotografia estereoscópica ganhou novo incremento e as empresas de relevância dos grandes centros continuariam a explorar, “entre os infinitos

assuntos/temas “vendáveis”, o exotismo das regiões afastadas do globo, como por exemplo, os índios do Brasil” (KOSSOY, 1980:59). O formato estereoscópico também experimentou muita popularidade entre os fotógrafos amadores no Brasil na primeira metade do século XX.

Há um conjunto de fotografias estereoscópicas na coleção do MMP. No processo de catalogação, a mesma foi organizada a partir da elaboração de alguns eixos temáticos, como cenas da vida de Cristo, solenidades militares em Juiz de Fora e uma curiosa série da Empresa *Underwood & Underwood*. No entanto, mesmo com a pesquisa, não foi possível estabelecer a procedência das imagens.

O acervo de estereoscopias do MMP, totalizando 34 itens, foi dividido em alguns subtemas: 1 retrato coletivo de família, 1 imagem da Ponte de Entre Rios, e as séries, “Cenas da Vida de Cristo”, de “Solenidade Militar”⁶⁹ possivelmente em Juiz de Fora, e uma série da empresa *Underwood & Underwood*, com temáticas diversas, com destaque para a representação de negros norte americanos, uma imagem do Monumento da Bastilha, em Paris, França, uma imagem de uma parada militar na Filadélfia, Pensilvânia, nos Estados Unidos e uma cena de interior. A série de fotografias sobre a Paixão de Cristo apresenta sérios danos, o que pode demonstrar sua intensa exposição e manuseio por parte do colecionador (figura 44).

COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS ESTEREOSCÓPICAS OITOCENTISTAS DO MMP

Estereoscopias-Temas	Nº de Itens
Cenas da Vida de Cristo	20
Solenidades militares em Juiz de Fora	06
Retrato coletivo	01
Série Underwood e Underwood	05
Vista (ponte)	01
Cena de interior	01
Total	34

Tabela 02: Coleção de fotografias oitocentistas estereoscópicas do MMP (elaborada pela autora)

⁶⁹ Não foi possível identificar quais eram as solenidades retratadas.



Figura 44: *Scenes in the life of Christ – Jesus port sa croix.* (s/data), fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

Entre os fotografos presentes na coleção de estereoscópias, podemos destacar Ehrhard Brand (figura 45) e a empresa *Underwood & Underwood*, que possuía os direitos de comercialização de imagens produzidas por fotografos como Strohmeyer e Wyman, com representação de negros norte-americanos, e uma imagem de J. F. Jarvis, do Monumento da Bastilha, em Paris, França. Uma imagem da ponte de Entre Rios foi atribuída em catalogação anterior ao fotógrafo Revert Henry Klumb, no entanto, a pesquisa não pode comprovar a autoria. Há estereoscópias em que a autoria é desconhecida, no entanto, uma pesquisa específica poderá identificar alguns desses fotografos através da análise de publicações da época (jornais, revistas, almanaques).



Figura 45: Solenidade Militar (entre 1890 e 1894), Ehrard Brand. Fonte: MMP

Apesar da pesquisa nos diversos documentos que trazem registros de procedência (Arrolamento de 1944, Guia Histórico e Artístico de 1978, e o Livro de Aquisição do Acervo) da instituição, não foi possível afirmar quando e como se deu a incorporação do acervo de estereoscopias à coleção do Museu Mariano Procópio e sua trajetória na instituição.

Outro formato presente na coleção do MMP é o *carte de visite*, muito numeroso, especialmente em se tratando de retratos. Mas há casos do uso do formato para paisagens, que são mais raras, certamente devido à pequena proporção (9 cm x 6 cm) (figura 46). Como uma evolução do *carte de visite*, o *carte cabinet*, criado na Inglaterra em 1866, também está presente na coleção, encartado em álbuns, ou colecionados de forma avulsa. Esse formato foi muito utilizado até o final do século XIX e continua sendo utilizado no início do XX, como é possível perceber através da análise da coleção do MMP e outras coleções desse período. Outro formato presente, o recorte oval, era usado para retratos de cunho íntimo: “as miniaturas, os medalhões e os broches, objetos que eram trazidos literalmente junto ao coração que carregavam a lembrança do rosto da pessoa amada”. (BRIZUELA, 2012:116)

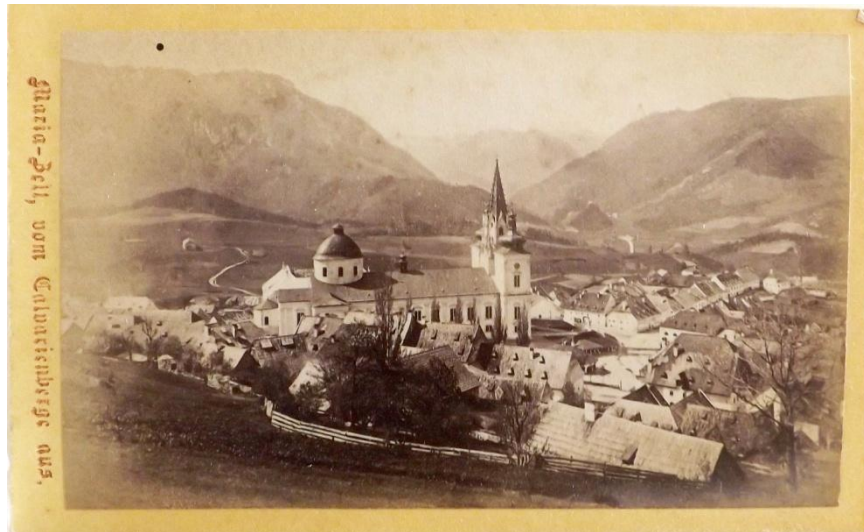


Figura 46: *Maria-Zell, von Calvarienberge aus* (*Maria-Zell*, vista do Monte Calvário, Áustria) (c. de 1870-80). Nikolaus Kuss. Fonte: MMP

No caso do nosso objeto de estudo, os *carte de visite* e *carte cabinet* são relativos aos nobres e monarcas de diversos países e regiões, políticos, escritores, artistas, intelectuais, Família Imperial Brasileira e pessoas ligadas à rede de

sociabilidade das Famílias Lage e Cavalcanti. Está presente ainda um número significativo de *cartes de visite* de “tipos humanos”, muito comuns no século XIX, dos quais abordaremos posteriormente.

O *carte imperial*, um formato maior que o *carte cabinet*, foi usado pela elite como uma forma de diferenciação social em relação aos formatos anteriores, que experimentavam certa “popularização”. A Família Ferreira Lage se retratou neste formato. Há duas fotografias da matriarca, Maria Amália Ferreira Lage (figura 47)⁷⁰, e uma fotografia do filho, Frederico Ferreira Lage e esposa, imagem apresentada anteriormente (figura 20 – Capítulo I), além de fotografias da Família Imperial, e artistas e personalidades.



Figura 47: Maria Amália Ferreira Lage (c. de 1884). Guimarães. Fonte: MMP

Os retratos em grandes formatos e em “tamanho natural”, que passaram a ser produzidos na década de 1870, através do desenvolvimento da câmara solar

⁷⁰ Há no acervo do MMP um retrato (pintura) intitulado “Retrato de Maria Amália Ferreira Lage” do pintor português José Júlio Souza Pinto, que dialoga com a fotografia da matriarca. Maria Amália pode ter posado para o pintor em uma de suas viagens à Europa, mas a tela pode também ter sido pintada a partir da fotografia de Guimarães. “Em ambas (tela e fotografia), percebe-se, para além da semelhança fisionômica da modelo, o elegante traje negro, comumente portado pelas viúvas de camadas sociais distintas, bem com o ato de segurar às mãos um libreto. No entanto, a diferença da pose e da ambientação entre a foto e a pintura é perceptível. Note-se ainda que, na fotografia, dona Maria Amália parece segurar um jornal, enquanto na tela está representada portando uma partitura musical, uma sinfonia de Beethoven.” (SIMIONI, 2014:225)

(ampliador), também estão presentes na coleção, através de personagens da Família Ferreira Lage e de um retrato do Major Freesz, em trajes militares. A coleção abriga ainda um leque fotográfico, alusivo às touradas e aos toureiros de Madrid, na Espanha (figura 48). O objeto apresenta paletas em marfim, frente em fotografia e verso em gravura.



Figura 48: Touradas e toureiros da Espanha. (c. de 1860-70), J. Laurent e Cia. Fonte: MMP

As fotografias em panorâmica são bastante comuns na coleção, retratando diversas paisagens e cidades, de Juiz de Fora a Constantinopla. Há um álbum de vistas parciais de Paris, tomada do alto da torre de 45 metros do Pavilhão do Império do Brasil, durante a Exposição Universal de 1889 (figura 49). Outro bom exemplo do formato é uma panorâmica muito rara da propriedade de Mariano Procópio Ferreira Lage, que foi ofertada por sua participação na Comissão da Exposição Universal de 1867. Segundo informações da documentação institucional, a fotografia foi exposta neste mesmo evento (figura 50).



Figura 49: Exposição Universal de 1900, (1900), fotógrafo não identificado.

Fonte: MMP



Figura 50: *Chateau de Mariano Procópio*, (c. de 1867), fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

A primeira panorâmica fotográfica é uma vista de Paris, de autoria de Frédéric Martens (figura 51), feita a partir do topo de um dos pavilhões do atual Museu do Louvre, técnica/formato que se popularizaria décadas mais tarde.



Figura 51: Daguerreótipo panorâmico. Frédéric Martens. c. de 1845. Fonte: *George Eastman House*. Disponível em:

http://www.geh.org/taschen/htmlsrc/m197601680136_ful.html, acesso em 23/12/2015.

COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS DO MMP – FORMATOS

Formato	Total
Daguerreótipo	07
Daguerreótipo estereoscópico	01
Ambrótipo	01
Ferrótipo	01
Leque	01
Carte de visite	522
Carte Cabinet	230
Carte Imperial	36
Estereoscopia	34
Panorâmicas	26
20 x 25 cm (aproximadamente)	421
Grandes formatos	04
Miniaturas	38
Diversos	191
Foto-postal	15
Oval	04
Total de itens – álbuns	995
Total de itens – avulsos	537
Total de itens – geral	1532

Tabela 03: Formatos da coleção de fotografias oitocentistas do MMP (elaborada pela autora)

Pela análise apresentada, é possível afirmar que a coleção de fotografias do MMP apresenta os principais formatos produzidos pela evolução da técnica fotográfica ao longo do século XIX. A abordagem da coleção a partir dos formatos e técnicas pode ser objeto de estudos específicos no futuro.

Os álbuns:

Há que se ressaltar aqui, que o *carte de visite*, além de contribuir decisivamente para a popularização da fotografia, induziu ao hábito de colecionar por meio de álbuns. O álbum surge em Paris, a partir da década de 1860, ligado ao ato de colecionar e à prática de acumular objetos investidos de alto valor simbólico e afetivo. Inicialmente, eram produzidos vazios, à espera de um arranjo personalizado que a história de vida iria dar às imagens acumuladas.

Os álbuns eram peças de fabricação artesanal, muitos com encadernação em couro, fechos e cantoneiras de metal ornamentado. Um álbum poderia condensar a saga

da família, “já que os antepassados falecidos antes do advento da fotografia poderiam ser contemplados através da reprodução de desenhos, gravuras ou pinturas, numa versão visual das árvores genealógicas” (VASQUEZ, 2003: 16). A representação dos antepassados demonstra a linhagem, as raízes daquele que constrói o álbum de família.

Milhares de retratos se alinham a esse que pode ser considerado com um dos grandes livros dos oitocentos: o álbum de família (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005). Além das fotografias de seus membros, as famílias colecionavam retratos de amigos, da família imperial, de personalidades nacionais e estrangeiras, inclusive artistas e atores de teatro do mundo da arte, da política e das ciências. Por outro lado, os retratos incluídos na narrativa podem ser aqueles considerados mais significativos.

O álbum de *carte de visite* formava uma espécie de comunidade "democrática" do visível que, ao mesmo tempo em que nivelava a todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página. O Imperador e sua família são parte dessa comunidade fotogravável e é, normalmente, como um burguês respeitável que ele se deixa fotografar, desprovido de ícones e emblemas que assinalem a sua nobiliárquica realeza (caracterização que era mais habitual em pinturas e desenhos). (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005:202)

A partir daí, os álbuns não tardaram a se transformar em pequenas “coleções” montadas por editores, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, obras públicas, *souvenirs* de viagens, vistas urbanas e lugares exóticos. (LIMA,1993). Os álbuns oitocentistas da coleção do Museu Mariano Procópio se inserem neste regime visual de produção característico do século XIX.

É interessante perceber o álbum fotográfico como necessidade da mentalidade classificatória do século XIX. Além dos álbuns formados em casa, segundo os mais variados critérios, acrescentam-se os álbuns temáticos e os álbuns-atlas, que reúnem vistas e reproduções de obras de arte e que traziam o mundo pra dentro da casa do observador, numa forma de viagem estática através das imagens que se sucediam diante de seus olhos. “Agora era possível viajar através de cópias exatas de objetos distantes, reproduções que não eram abstratas como os mapas, tampouco versões subjetivas como desenhos, litografias” (BRIZUELA, 2012:37)

Antes da invenção dos álbuns de retratos, as *carte-de-visite* normalmente ficavam expostas em uma mesa próxima à entrada da casa. Em algumas residências usava-se um cesto onde as fotografias eram deixadas pelos visitantes. Com a difusão do

hábito de colecionar e a multiplicação dos retratos, o uso dos álbuns se tornaria inevitável e uma prática bastante comum. Os álbuns poderiam ser o centro das reuniões sociais, estando diretamente relacionado aos círculos de sociabilidade das famílias oitocentistas.

Um álbum familiar representa o sistema de vida em uma época determinada e permite a leitura de um tipo de representação do mundo dos autores, onde se articulam a subjetividade dos indivíduos representados e os modelos sociais. (CIAVATA, 2000:81)

Para o pesquisador, o álbum de família é um importante instrumento de análise do colecionismo de fotografias. Traz consigo uma narrativa ímpar, específica de cada família colecionadora, no que diz respeito aos retratados, aos fotógrafos, técnicas e formatos. Organiza séries significativas de registro de uma vida social, “recuperando-se fotograficamente redes de relações estabelecidas pelo sangue, pela afinidade ou pela amizade instrumental” (SEGALA, 1997: 56). Carrega informações sobre as redes de sociabilidade tecidas por essas famílias e demonstra “o significado da memória fotográfica para a coesão social do grupo familiar, para a transmissão e manutenção de sua memória” (CIAVATA, 2000:81).

A coleção de álbuns oitocentistas do MMP abriga 25 itens, em formato *carte de visite*, *carte cabinet* e pranchas de fotografias em formatos variados, miniaturas e panorâmicas. As temáticas predominantes são o retratos e as vistas urbanas e paisagens. Alguns itens se destacam como as imagens de cunho etnográfico do álbum de tipos indígenas e o relatório de transferência do Meteorito de Bendegó, com imagens originais do fotógrafo Marc Ferrez, de cunho documental.

ÁLBUNS DA COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS DO MMP

Nº do álbum	Título	Formato	Nº de Arrolamento	Total de imagens
01	Nobreza Europeia	Carte de visite		83
02	Nobreza Europeia, Personalidades, Família Imperial do Brasil	Carte de visite		84
03	Tipos Humanos, Paisagens	Carte de visite	5145	81
04	Nobreza Europeia, Personalidades	Carte Cabinet	4627	30
05	Figuras Femininas	Carte Cabinet	5144	40

06	Personalidades, Religiosos	Carte de Visite e Carte Cabinet		84
07	Vistas do Rio de Janeiro e Petrópolis	Fotografias	3517	32
08	Meteorito de Bendegó	Fotografias	4478	19
09	Vistas de Petrópolis por George Leuzinger	Fotografias	3524	11
10	Álbum da Estrada União & Indústria por Klumb	Fotografias	3525	24
11	Tipos indígenas por Marc Ferrez e Joaquim Ayres	Carte Cabinet	3427	17
12	Tipos Humanos e Personalidades	Carte de visite		34
13	Nobreza europeia, personalidades e Família Imperial	Carte de visite/ Carte Cabinet	415	70
14	Vistas do Rio de Janeiro e vistas europeias	Fotografias	3517	39
15	Vistas de Roma	Fotografias	4626	100
16	Ricordo de Milano	Fotografias	4236	24
17	Ricordo de Veneza	Fotografias	4628	12
18	Bassirilieri Della Chiesa dei SS Gio e Paolo in Veneza	Fotografias	4551	10
19	Vue Panoramique de l'exposition de 1889 et ses abords	Fotografias		04
20-A	Exposição Universal de Paris de 1889 *	Fotografias	3396	47
20-B	Exposição Universal de Paris de 1889*	Fotografias	3397	73
21	Exposição Universal de 1900	Fotografias	4624	50
22	Souvenir de Constantinople	Fotografias	5523	1
23	Souvenir de Marienbad	Fotografias	5526	12
24	Souvenir de St. Lazare (Veneza)	Carte de visite	5524	14
Total de itens				995

Tabela 04: Álbuns da coleção de fotografias oitocentistas do MMP (elaborada pela autora)

*Trata-se de duas encadernações, compondo um conjunto.

Diante do grande número de álbuns – vinte e cinco (conforme tabela acima) – optamos por apresentar a narrativa de alguns representativos das principais temáticas da

coleção. Assim sendo, voltaremos a abordar os álbuns da coleção através dos temas presentes.

2.3 Os temas:

A fotografia se configurou como uma das principais formas de expressão da sociedade oitocentista, orientando-se a partir de duas grandes referências: o retrato fotográfico e as vistas. Na coleção do MMP essa premissa se confirma, inclusive em termos quantitativos. A grande maioria das imagens trata das duas temáticas em questão. No entanto, os temas que envolvem a fotografia na coleção, são extremamente diversos e variados, incluindo cenas de cotidiano, retratos de tipos humanos, registros documentais de estradas, transferência de um meteorito, monumentos arqueológicos, templos e registros policiais de prisioneiros, *souvenirs* de viagem, que normalmente também se referem às coleções de vistas urbanas e paisagens.

A coleção de álbuns é um bom referencial acerca dos temas mais comuns da coleção. Do total de 25 itens, 09 se referem a retratos de família, parentela, personalidades, família imperial brasileira, nobreza brasileira e europeia e os chamados tipos humanos de diversos países, grupos étnicos e ocupações urbanas. 04 álbuns se referem exclusivamente às vistas (urbanas e paisagens) e 05 álbuns também se referem a essa temática, os chamados *souvenirs* de viagem. 06 álbuns podem ser considerados registros documentais diversos, especialmente referentes às exposições universais de 1889 e 1900 e um item que envolve imagens de esculturas religiosas.

TEMAS DOS ÁLBUNS DA COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS DO MMP

TEMA	Nº DE ITENS
Álbuns de família/nobres/personalidade/ parentela (retratos)	06
Tipos Humanos (retratos)	02
Tipos Humanos / personalidades (retratos)	01
Vistas urbanas/ paisagens	04
<i>Ricordo- souvenir</i> de viagem (paisagens e vistas urbanas)	05
Registro documental (transferência de meteorito,	06

estrada e pontes, exposições universais)	
Arquitetura/escultura religiosa	01
Total de itens	25

Tabela 05: Temas dos álbuns da coleção de fotografias oitocentistas do MMP (elaborada pela autora)

Retratos:

Na Europa, Estados Unidos e em algumas outras partes do mundo os estúdios fotográficos já marcavam presença na década de 1850. “Eram lugares da moda para ver e ser visto e atraíam pessoas de todos dos extratos da sociedade” (HACKING, 2012: 100). A classe média, que havia recentemente conquistado poder de consumo, adquiriu o hábito de ser amplamente retratada – algo que antes era uma prerrogativa apenas da aristocracia e burgueses. Estes últimos também gostavam de se ver representados nessa mídia moderna, como a forma mais comum de se tornarem conhecidos, através da publicação de “galerias de retratos”. A fotografia substituiria a gravura e a litografia nessa função.

Se por um lado, a fotografia revoluciona a memória individual, multiplicando-a e democratizando-a, dando-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca atingidas até então, permitindo dessa forma que se guarde a memória do tempo e a mudança cronológica, por outro ela é utilizada de maneira impessoalizada nos processos de identificação e tipificação de criminosos ou suspeitos, servindo ao registro documental e ao caráter comprobatório da fotografia.

Entre os diversos gêneros praticados e funções desempenhadas pela fotografia na segunda metade do século XIX, o retrato foi certamente o mais difundido. Especula-se que mais de 90% das fotografias realizadas neste período sejam retratos, em sua ampla maioria no formato *carte de visite* (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005). Tanto que, a despeito de todo o fascínio causado pelas vistas estereoscópicas, o século XIX foi dominado como o “império do retrato.” Este termo, elaborado por Ana Maria Mauad (1997) e utilizado por Mariana Muaze (2006) no título da sua tese de doutorado, referindo-se ao Brasil no período imperial, sintetiza a predominância do retrato em diversas coleções fotográficas do século XIX como a coleção particular da família Ribeiro de Avellar, e que se aplica à coleção em análise.

Os retratos representavam uma identidade socialmente construída, que se localizava não apenas no rosto, como um espelho da alma, mas na apresentação de corpo inteiro.

Nos estúdios, os modelos se empenhavam em demonstrar como eram bons em representar gênero, classe social e status e, talvez, em personalizar as poses e fundos padronizados por meio de nuances em seu modo de vestir ou em sua postura. A identidade era mais representada do que expressa. Status, beleza e sucesso eram celebrados, anunciados como aspirações ou meramente simulados diante da câmera. A conformidade da fotografia de estúdio salientava essa ambiguidade entre realidade e atuação. (HACKING, 2012: 102)

Conforme Ana Maria Mauad (1997), a fotografia, em especial o retrato fotográfico, com sua possibilidade de encenação, inventa uma memória a ser perenizada, uma imagem capaz de criar uma representação ideal para ser lembrada no futuro. Nesse sentido, os álbuns de família se configuram como guardiões dessas memórias e tradições, inventadas ou não. Posar diante da câmera era um ato de invenção de si, colocando o indivíduo em destaque como elemento principal do espaço de figuração da foto (MUAZE, 2008) (Figura 52)⁷¹.

⁷¹ A fotografia compõe um álbum de fotografias, confeccionado pela *Maison Martinet*, em Paris, no século XIX. Apresenta encadernação plena em couro, com decorativismo gofrado em linhas retas e fecho lateral em metal. Os cortes do miolo de encadernação contem decorativismo na técnica de marmorização. O álbum refere-se à temática feminina, acondicionando 40 fotografias em formato cabinet size, em papel albuminado.



Figura 52: Sarah Bernhardt, (c. de 1880), Nadar, França. Fonte: MMP

O retrato fotográfico também pode ser relacionado à forma de percepção do indivíduo, característica das sociedades burguesas do século XIX. Essa percepção apresenta duas facetas: “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” (LAVELLE, 2003: 31). Nesse sentido, a fotografia reflete uma dupla necessidade, de autorrepresentação do “eu” e da identificação dos sujeitos. Cada fotografia funciona, assim, como um fragmento em torno do qual se procura “reconstruir o conjunto de representações que se cruzam no retrato de um indivíduo e, através deste, da própria percepção de individualidade na sociedade em que a fotografia é produzida.” (LAVELLE, 2003: 32)

Com a fotografia, os retratos deixaram de ser uma função dos pintores, que, por sua vez, não precisavam mais executar a tarefa que um equipamento mecânico podia realizar a um custo muito menor. No retrato pintado, o indivíduo é representado a partir do estilo de uma época e de um pintor. Ao contrário, no caso da fotografia, a imagem carrega uma carga de veracidade. Sabemos que aquela pessoa de fato existiu e que esteve presente diante da câmera naquele instante capturado pela imagem. Mesmo quando afastada do contexto em que foi produzida, a imagem, continua contendo a representação do indivíduo fixado pela fotografia (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005). A fotografia trouxe consigo a novidade do retratado se fazer presente (Figura 53). Walter Benjamim afirma que:

se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém, depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo estranho e novo: (...) preserva-se algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquele que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte. (1994:93)



Figura 53: *Post mortem* (c. de 1850). Alphonse Le Blondel. Fonte: Metropolitan Museum of Art

Patrícia Lavelle (2003) analisa a figura humana através de dois tipos de retratos. As fotografias de cunho privado, encomendadas pelas famílias ou indivíduos, com circulação mais restrita, num contexto de sociabilidade relativo ao círculo familiar e de amigos. O outro grupo de imagens retrata as celebridades da história cultural política e social da humanidade, personagens populares e “tipos” da cidade. Nesse caso há um destino público e comercial, isto é, são vendidas a colecionadores e viajantes como lembranças, os chamados “*souvenirs*”⁷², integrando um circuito social mais amplo da imagem. Esse modelo de análise nos parece extremamente pertinente para a coleção de retratos do MMP, uma vez que reflete e materializa essa dupla percepção do indivíduo

⁷² O *souvenir*, segundo Stewart (1984) é um objeto fabricado em série, anonimamente ou não, e colocado à venda no mercado. No entanto, está vinculado à uma narrativa e evento relativo à experiência pessoal de quem o adquiriu. Se destina, paradoxalmente, a receber uma carga de significados relativos a uma memória pessoal do futuro comprador.

no século XIX.

Entre as fotografias de cunho privado, destaca-se a figura do homem bem vestido, sentado ou apoiado em cadeiras de madeira, num cenário com poucos objetos, dispostos à frente de um fundo neutro. Os trajes normalmente são discretos e elegantes, assim como o gestual, em consonância com os códigos de representação da sociabilidade oitocentista (figura 54). Remete aos retratos de Nadar ou Carjat. Barbas, bigodes, costeletas, cavanhaques, penteados com brilhantina, são atributos relacionados à masculinidade no jogo da representação social.

Essa representação incorpora um novo modo de vida europeu e civilizado, mais aristocrático do que propriamente burguês. Observa-se a passagem dos cenários de poder das típicas casas-grandes rurais para os sobrados urbanos e suburbanos no século XIX e a transposição do retrato pintado por um artista local para o daguerreótipo e a fotografia, registros de caráter mais moderno e cosmopolita (SEGALA, 2000). Os personagens masculinos das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e outras famílias da elite oitocentista são representados através desses códigos, numa forma de representação deste *modus vivendi*, em que, nos retratos de pose, os personagens dão a impressão de uma “sensibilidade moderna, europeia” (LAVELLE, 2003).



Figura 54: Francisco Ferreira de Abreu (Barão de Teresópolis). c. de 1860-70. Insley Pacheco. Fonte: MMP

Na coleção de retratos do MMP existe uma predominância de retratos de homens adultos, o que é bastante característico das coleções de fotografias do século XIX. A mulher, e a criança principalmente, são personagens que ainda não possuem uma individualidade bem definidas, ainda muito associadas ao ambiente privado, doméstico, com pouca inserção na esfera pública.

Nos retratos femininos, há o predomínio das mulheres brancas das elites oitocentistas, seguidoras dos padrões e convenções disseminadas socialmente. Assim, as fotografias de corpo inteiro se prestam à valorização do vestuário. A representação da mulher burguesa do final do século XIX, a indumentária e a pose escolhida para a composição de sua imagem estão relacionadas à demonstração da riqueza gerada e gerenciada pelo marido. Nos retratos de crianças, o corpo inteiro é usado para demonstrar o tamanho dos meninos e imputar-lhes atributos que são próprios ao mundo infantil, como o carro de bebê, brinquedos, ou, em alguns casos mostrar-lhes vestidos como adultos. (LAVELLE, 2003)

É interessante ressaltar que alguns fotógrafos, em anúncios de jornais, enfatizavam como uma de suas especialidades a realização de retratos de criança. Certamente o profissional deveria se adaptar à dificuldade da criança em ficar imóvel por um tempo determinado para a realização da pose. Os fotógrafos Albert Sands Southworth e Josiah Johnson Hawes ficaram famosos pelo domínio do retrato, especialmente de crianças, o que acabou se tornando umas das particularidades do estúdio (figura 55).



Figura 55: Criança segurando uma boneca de pano. (c. de 1852) Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes. Fonte: Biblioteca do Congresso (EUA).

As crianças são comumente retratadas como adultos em miniaturas, tanto no que se refere à indumentária quanto na linguagem corporal (figura 56). A seriedade com que são retratadas reforça esse código visual. A partir do final do século XIX e início do XX, os retratos infantis passaram a assumir de forma mais frequente, as características que se tornariam marcas do gênero de retrato infantil, a presença de elementos lúdicos, de animais de estimação, e as fantasias de marinheiro, gondoleiro, entre outras (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005).



Figura 56: Crianças não identificadas (s/data). D. L. Cypriano & Aranha. Fonte: MMP

O retrato fotográfico sugere a existência de um indivíduo singular e dotado de interioridade, de um eu que não se perde na sua representação (LAVELLE, 2003). Durante o século XIX e parte do XX, uma sessão de pose em um estúdio fotográfico era um ritual, um acontecimento raro e especial. Nesse sentido, a preocupação com as roupas se justifica, uma vez que a fotografia difunde e cristaliza a posição social e o lugar que o retratado ocupa na sociedade. Portanto, a adequação da roupa em relação à posição social do retratado se torna fundamental. Os retratados exibiam suas melhores

roupas, os chamados “trajes de exceção”, roupas utilizadas em festas ou ocasiões especiais.

Desta forma, essas imagens fotográficas revelam diversos aspectos relativos à indumentária do século XIX. Entre esses aspectos, há que se ressaltar a contraposição entre a sofisticação e o cuidado das roupas femininas em relação à sobriedade, rigidez da indumentária masculina (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005). O homem burguês, ao longo do século XIX, ao mesmo tempo em que vai se despojando em relação ao vestuário pessoal, manifestava seu poder econômico através da imagem da esposa e filhas (figura 57).



Figura 57: Homem e mulheres não identificados, (c. de 1870-80). Henschel & Benque.

Fonte: MMP

Este grande abandono do parecer faustoso e este exílio do corpo dotavam a mulher de uma nova função: significar por procuração, através do esplendor imutável de suas roupas e na opulência de seu corpo, o status social, o poder pecuniário do pai, do marido ou do amante, que tratavam de aumentar sua riqueza sem exibí-la mais diretamente. In: Philippe Perrot. *Le dessus et le dessous de la bourgeoisie*. Paris, Fayard, 1981, p. 64. (Apud: HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005: 14)

Elementos como a cartola, fraque, bengala, acessórios como guarda-chuvas e joias discretas para os homens; vestidos volumosos, joias e cabelos indefectivelmente presos e penteados para as mulheres são exibidos e valorizados na representação visual

de *ethos* burguês (HEYNEMANN, RAINHO e LISSOVSKY, 2005:14). Além da preocupação com a indumentária, eram comuns os retoques nas fotografias, alterações na cor da pele e cabelos. Isso explica, em parte, a popularidade obtida pela foto-pintura.

A pose é o ponto alto da *mise-en-scene* do retrato fotográfico no século XIX, momento onde se faz a combinação entre a competência do fotógrafo e a representação do retratado, assumindo um papel e uma máscara social, demonstrando a possibilidade de encenação que a fotografia traz. No entanto, ao mesmo tempo em que a pose não deve ser entendida como meramente falsa ou artificial, também não deve ser entendida de forma literal, mas como uma metáfora, como algo que está no lugar de outra coisa – de uma representação social – que a fotografia representa a seu modo (LAVELLE, 2003), compondo uma identidade social para a posteridade.

Os retratos realizados nas primeiras décadas após a invenção da fotografia trazem o elemento comum dos retratados estarem se apoiando a um acessório (uma cadeira, uma mesa, uma balaustrada), colocados especialmente para auxiliá-los a permanecer o mais imóvel possível durante o longo período de exposição. Na composição da cena, os objetos interiores e decorativos auxiliam na construção do ambiente. Havia assim alguns elementos típicos do decorativismo dos ateliês fotográficos da segunda metade do século XIX. Parte expressiva da coleção do MMP demonstra esta linguagem comum em retratos de estúdio do século XIX.

Nesse sentido, o conjunto de objetos de cena e acessórios dos estúdios fotográficos é praticamente o mesmo em todo o mundo, um cenário e pose pasteurizados, refletindo o ideário de uma residência burguesa e de identidade social urbana. "O estúdio fotográfico se converte no armazém de acessórios de um teatro que guarda, preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens." (FREUND, Gisèle. Apud: HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY: 2005:201)

No jogo cênico dos ateliês, os livros são associados à ideia de cultura e erudição. Os barcos, bancos de jardim ou fundos pintados com motivos campestres estão associados a momentos de descontração, lazer ou férias; Elementos decorativos, adornos em metal, colunas, vasos, franjas, cestas, biombos, carrinhos de bebê, mesas, são objetos que "caracterizam um conforto artificial na montagem fotográfica, mas indicativo de uma forma de representar vivências cotidianas." (MAUAD, 1997:226)

Esses estúdios preferencialmente deveriam dispor de boa iluminação, como aqueles que dispunham de claraboias e janelas amplas. Na Corte, a partir de meados do século XIX, as lojas especializadas em fotografia passam a também oferecer o

mobiliário e acessório como cortinados, fundos pintados, colunas e outras peças, para compor os "salões de pose" dos fotógrafos profissionais (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005). Alguns retratos eram realizados em ambientes externos para o aproveitamento da luz solar, o que tornava mais fácil a incorporação de outros elementos na cena, como animais domésticos, e veículos de transporte.

Algumas fotografias retratam diferentes modismos no que se refere à fotografia de estúdio no século XIX. Em diferentes situações, o fotógrafo tenta reproduzir em estúdio cenas ao ar livre, criando composições pitorescas. No Brasil Imperial, como na Europa, tornara-se chique tirar retratos dentro de canoas, como a imagem dos príncipes, filhos da Princesa Isabel (figura 58).



Figura 58: Família Imperial Brasileira. Pedro, Antônio e Luís de Orleans e Bragança. c. de 1890. Numa Blanc Fils. Cannes (França). Fonte: MMP

Os retratos produzidos em estúdio ou ao ar livre, muitos deles oriundos da itinerância da atividade fotográfica, preservam o código geral da burguesia branca, como a preocupação com a composição, os códigos de pose da figura humana e teatralização do cenário e dos panos de fundo. (PEREIRA, 2010) O retratado se posicionava em poses ligeiramente inclinadas, ou quase de perfil, pois a visão frontal plena normalmente era destinada aos retratos de identificação criminal ou médica.

No contexto brasileiro, o retrato serviu perfeitamente à dinamização do circuito social da fotografia. Amplamente premiada em diferentes exposições, a fotografia brasileira se utilizava de tais premiações como marca de distinção e qualidade do ateliê

e seus fotógrafos, expondo-as nos versos dos retratos, no cartão suporte. Essa publicidade só viria a reforçar o modismo da atividade fotográfica, já consolidada na Corte na década de 1860.

O modismo do retrato de estúdio foi introduzido em terras brasileiras como os demais modismos que vinham do exterior, especialmente do contexto europeu, servindo-se ao enquadramento do nosso comportamento e para nos fornecer determinadas molduras para as nossas próprias imagens. Interessante ressaltar que o mercado brasileiro rapidamente atraiu os fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência em seus países de origem. Esses profissionais, concentrados em sua maioria na Corte, iriam se integrar ao cotidiano do Rio de Janeiro, como os outros profissionais envolvidos na construção da nossa autoimagem como modistas, cabeleireiros, joalheiros, e outros “agentes dos modos de vida ocidentais.” (MAUAD, 2012:5)

Antes limitado à pintura, a fotografia “democratiza” o retrato. O menor custo e a itinerância dos fotógrafos, atuando fora dos círculos da Corte ao longo da segunda metade do século XIX, são elementos que contribuem para a ampliação do mercado consumidor possibilitando uma clientela cada vez mais heterogênea. Parte dessa clientela era formada por negros forros, imigrantes e parte da população pobre que se valiam da fotografia como uma forma de construção da sua própria posteridade. (MAUAD, 2012).

Assim, a fotografia permitiu que o retrato, até então restrito às paredes das residências da elite oitocentista, se difundisse, mas que ainda assim se mantivesse como um elemento sagrado, com os álbuns de família tendo como altar as salas de visitas das residências (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005), sendo acessado pelos membros da família e pela sua rede de sociabilidades que possuíam acesso ao ambiente doméstico.

Em função das limitações técnicas de tempo e luminosidade para a fixação das chapas, eram incomuns as fotografias tiradas no interior das residências. Esse tipo de retrato, fora do estúdio fotográfico e mais ligado a cenas do cotidiano doméstico das famílias abastadas, começa a surgir com maior frequência partir de 1880. Essas limitações técnicas explicam o fato se não existirem imagens do interior da residência da família Ferreira Lage antes do final do século XIX.

Dentre os retratos da coleção, destacam-se as fotografias da Família Imperial Brasileira, que evidenciam as relações entre a Família de Mariano Procópio e os

soberanos do Império, que mesmo após o exílio, continuaram mantendo relações e contatos com Alfredo Lage e a Viscondessa de Cavalcanti. Algumas imagens registram as visitas de membros da Família Imperial à residência dos Ferreira Lage.

Ao analisarmos o conjunto de retratos de D. Pedro II, por exemplo, nota-se uma sobriedade e um aspecto melancólico na fisionomia do monarca, talvez por retratarem também, a passagem do tempo e o peso das obrigações deste homem público. O conjunto envolve dezenas de fotografias desde a década de 1860-70 até algumas imagens já no período do exílio e seu funeral, em 1891.

Entre os retratos da Viscondessa de Cavalcanti, alguns chamam a atenção pela especificidade. Uma reprodução (figura 59) do quadro pintado por Bonnat, acervo atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A tela foi pintada em 1889. O IHGB também possui a mesma reprodução em seu acervo, doada pelo colecionador e autor do livro *Salões e Damas*, Wanderley Pinho⁷³. O ato de doação do retrato e suas reproduções para diferentes instituições pode demonstrar a intenção de se perenizar a representação da personagem em diferentes espaços de memória e de construção de identidade nacional.



Figura 59: Amélia Machado Cavalcanti (Viscondessa de Cavalcanti) s/data. Fotografia não identificado. Fonte: MMP

⁷³ O retrato da Viscondessa está reproduzido no livro em questão.

Há ainda outras reproduções, retratando a filha da Viscondessa, Stela Cavalcanti de Albuquerque⁷⁴, o Duque e a Duquesa de Caxias. As reproduções demonstram que em determinadas situações, a fotografia era utilizada para a reprodução de pinturas, multiplicando a versão pictórica, contribuindo para a que a imagem do retratado circulasse em diferentes ambientes com diferentes funções.⁷⁵

A fotografia como estratégia de distinção se presta à sociedade oitocentista como forma de autorrepresentação de uma elite que transita entre a tradição, numa sociedade monarquista e escravocrata, e a modernidade, na incorporação dos valores da cultura europeia. Nesse contexto, se coloca à serviço da distinção. No entanto, a fotografia não tende a apreender propriamente os indivíduos quanto à sua singularidade, mas os papéis sociais que representa (BORDIEU, 1963).

Os retratos de família trazem em si uma constatação que conduz à reflexão de Barthes de que esse tipo de retrato é de alguma forma “invisível”, pois o observador da imagem recebe influências e sugestões que o reportam a outras imagens que já viu e que estão cristalizadas na memória. Ao revelar semelhanças e regularidades, esses retratos acabam por se impor de uma forma estereotipada. Reunidos em álbum ou não, se tornaram uma prática muito difundida tanto geograficamente quanto socialmente. Nesse período, os álbuns de família são registros de famílias de classe média e alta. Portanto, a padronização cultural quanto à prática da fotografia de família é evidente (LEITE, 2000).

(...) a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmando o sentimento que tem de si e de sua unidade, tanto tirar as fotografias, como conservá-las ou contemplá-las emprestam à fotografia de família o teor de ritual de culto doméstico, em que a família pode ser estudada como sujeito e como objeto. (LEITE, 2000:87)

O retrato fotográfico tornou-se um instrumento poderoso na construção de individualidades, demonstrando “sua eficácia na construção de imagens de circulação privada, mas igualmente na construção das personalidades públicas” (ARRUDA, 2013:41). A coleção de retratos do MMP confirma essa tendência. Além de fotografias de cunho privado, de membros da Família Imperial e de membros da Família Ferreira Lage e Cavalcanti e outras famílias da elite oitocentista, os álbuns apresentam

⁷⁴ O quadro de R. Madrazzo foi reproduzido pelo fotógrafo francês E. Caudrelier.

⁷⁵ O autorretrato da pintora Maria Pardos seria reproduzido em cartões postais impressos na primeira metade do século XX, possivelmente por iniciativa do MMP através da sua direção.

fotografias de personalidades, famílias da nobreza europeia, de diferentes casas reais, religiosos (papas, bispos, cardeais, patriarcas, padres, e líderes de doutrinas como Alan Kardec), atrizes e cantoras francesas, cientistas, intelectuais, filósofos (Rousseau, Kant, Voltaire), músicos (Mozart, Bethovem, Weber) e escritores (Cervantes, La Fontaine, Molière, Victor Hugo), numa narrativa imagética da cultura universal, notadamente a cultura ocidental.

Tornou-se uma prática recorrente por parte dos estúdios a reprodução fotográfica de gravuras e pinturas de personagens já falecidos quando da invenção da fotografia e sua comercialização se prestava para fins de colecionismo (figura 60). Esse grupo de fotografias se configura como a segunda possibilidade de representação do indivíduo, de cunho comercial e público, conforme proposto por Lavelle (2003).



Figura 60: Napoleão Bonaparte, c. de 1879. Charles Jacotin. Fonte: MMP

Tomando como referência estes retratos de cunho público e comercial, entre os álbuns de retratos da coleção, dois se destacam por se tratarem da coleção de fotografias da realeza e nobreza oitocentista. Personagens de um período histórico chamado por Eric Hobsbawn (1987) de "era dos impérios", momento marcado por relativa paz na Europa, mas também caracterizado pela existência de países líderes em um processo de dominação e exploração da África e Ásia, no contexto de neocolonialismo europeu (Álbun nº 01 e 02). Embora o século XVIII tenha assistido à icônica queda da

monarquia na Revolução Francesa, que daria origem a fortes movimentos republicanos em todo o mundo em períodos subsequentes, uma grande quantidade de países na Europa ainda era governada por monarcas.

Destacam-se entre as fotografias, os retratos de líderes políticos destronados por movimentos republicanos, e que, portanto, representam o último respiro da monarquia em seus países. É o caso de Dom Pedro II, imperador do Brasil entre 1840 e 1889 (figura 61) e de Maximiliano I, imperador do México entre 1864 e 1867 (figura 62). Os monarcas, que eram primos, são os únicos governantes de países latino-americanos presentes no álbum, que é majoritariamente europeu.

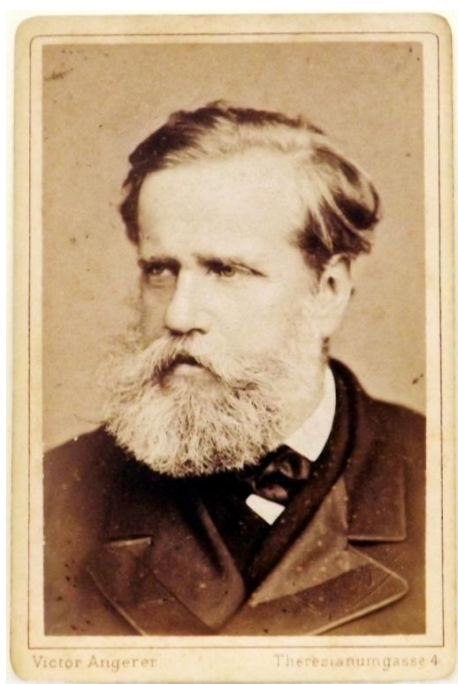


Figura 61: D. Pedro II, c. de 1870. Victor Angerer, Viena. Fonte: MMP



Figura 62: Maximiliano I, Imperador do México. Entre 1864 e 1867. Victor Angerer, Viena. Fonte: MMP

Um dos álbuns analisados (álbum nº 01) narra um importante marco da história europeia: a unificação italiana e alemã. Os países, que se formaram como Estados tardiamente, enfrentaram conflitos políticos e ideológicos na sua constituição como nação. A Itália é representada por ambos os lados de seu intrincado processo de unificação: há no álbum retratos de republicanos como Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Mazzini, derrotados na disputa contra os defensores da monarquia, como o Conde de Cavour e o primeiro rei da Itália, Vitor Emanuel II, ambos também retratados no álbum. No caso alemão, existem fotografias do Chanceler Otto Von Bismarck, líder no processo de formação da Alemanha como Estado-Nação e também do Imperador Guilherme I, primeiro imperador da Alemanha unificada.

Por fim, é digna de nota a maneira como os líderes políticos europeus e latino-americanos são retratados nas fotografias. Enquanto membros das casas inglesas e austríacas optaram por serem fotografados em trajes reais, ostentando os seus títulos e condecorações, imperadores como D. Pedro II e Napoleão III escolheram o que Pedro Vasquez (2003) chama de “look cidadão”, vestes comuns que os caracterizavam como indivíduos mais próximos do povo. Era uma estratégia política que tinha como finalidade criar uma maior identificação entre os súditos e a sua figura, garantindo assim uma legitimação maior de seus governos. A julgar pela ascensão e queda de monarquias

ocorrida ao longo do século XIX narrada no álbum, o recurso destes monarcas não parece ter sido bem sucedido. A pompa real pode ser um mecanismo de manutenção do poder.

No caso de D. Pedro II, os trajes reais eram usados apenas nas datas solenes, como a abertura do Congresso e Falas do Trono. Nas demais ocasiões, o Imperador se apresentaria como um “monarca moderno” - com traje de pequena gala, cercado de símbolos de cultura e erudição como livros, globos, penas de escrever”. (SCHAWRCZ, 2012:325) Os livros seriam presença constante na iconografia do imperador, em especial na fotográfica. O hábito de D. Pedro II posar com um livro nas mãos funcionava como poderoso reforço de imagem demonstrando à população letrada que o monarca tinha pré-requisitos intelectuais exigidos para a função. O uso “jaquetão” representava um certo afastamento da imagem de imperador e introduzia um modelo muito usado pelo rei francês Luís Filipe de Orléans, no poder de 1830 a 1840, e que abandonara as vestes majestáticas numa estratégia de aproximação em relação aos cidadãos. O gesto de colocar uma das mãos dentro da casaca é uma referência à pose consagrada por Napoleão (SCHAWRCZ, 2012).

Voltando ao contexto político europeu, havia neste período três correntes ideológicas que acirravam o debate dos intelectuais acerca do destino político de seus países: a manutenção do absolutismo, a construção de um estado pautado no liberalismo ou ainda a opção pelo modelo socialista de governo. Em cada uma dessas correntes havia o interesse de uma classe social, e foram diversas as estratégias que cada uma delas utilizou para conquistar o poder ou manter sua posição política consolidada. Um outro álbum de fotografias oitocentistas da realeza analisado na pesquisa, representa uma grande parcela das figuras políticas europeias que mantiveram-se no poder durante o século XIX, seja por recursos como o "Congresso de Viena" de 1815 (uma reunião de monarquias com o intuito de resguardarem-se de revoluções burguesas), seja por reformas políticas que, atendendo a certos desejos da burguesia, consolidou sua posição no trono até os dias atuais, como é o caso da monarquia inglesa. Destacam-se entre as fotografias diversos retratos de brasileiros e portugueses. São eles integrantes das famílias reais de Portugal e do Brasil ou membros da elite brasileira, como o escritor Perdígão Malheiro, o Barão de Teresópolis (figura 53) e Frederico Ferreira Lage, filho do Comendador Mariano Procópio Ferreira Lage.

Assim como no Álbum 01, denominado *Nobreza Europeia*, ressalta-se neste segundo, a figura de um sultão, um dos poucos representantes da política oriental dentre

os retratados. Trata-se de Abdülaziz, sultão do Império Otomano de 1861 até 1876, homem culto e interessado por música, chegando a compor diversas peças (figura 63). Outro personagem interessante é a única figura religiosa presente no álbum, o papa Pio IX (1792-1878), papa da Igreja Católica de 1846 até a sua morte. Seu papado foi o mais longo da história da Igreja, durando 32 anos, beatificado no ano 2000.



Figura 63: Sultão Abdülaziz, c. de 1868. Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Quanto aos personagens europeus, são dignos de nota Francisco José I e a Rainha Margarida. O primeiro foi Imperador da Áustria de 1848 até a sua morte em 1916. Seu reinado durou 68 anos e foi terceiro mais longo da história europeia, depois de Luís XIV da França e de Johann II de Liechtenstein. Annateresa Fabris nos auxilia na compreensão desse tipo de colecionamento, como o dos álbuns descritos acima:

As imagens fotográficas das personalidades célebres colecionadas, e, se necessário, imitadas, permitem que o homem comum viva de maneira cíclica e regulada, o processo de sua existência, superando simbolicamente a vida real, na qual a passagem do tempo é irreversível e escapa do seu controle. Colecionar é, no fundo, colecionar-se, a fim de sobreviver numa coleção capaz de repetir o indivíduo para além da morte, integrada na série e no ciclo. (1997: 64)

A princípio, uma fotografia de uma pessoa é um retrato informativo, pois a câmera registra um indivíduo específico, e não um símbolo de toda uma classe. No entanto, a nova mídia foi utilizada de forma a se adaptar às convenções anteriores de

representação que tratavam os personagens das classes inferiores e os que não possuíam ascendência ocidental como figuras anônimas. “Retratados em ambientes artificiais, músicos de rua, ciganos, concubinas “orientais” e outras figuras marginais que povoavam o imaginário ocidental assumiam a forma de produtos fotográficos.” (HACKING, 2012: 55)

Segundo Lavelle (2003) essas imagens podem ser consideradas outro tipo de fotografia de cunho público e comercial, as fotografias de “tipos humanos”. Uma classificação possível para determinadas fotografias de “tipos” estaria relacionada às imagens de cunho etnográfico. Sua comercialização está intimamente relacionada à curiosidade etnográfica ou antropológica no século XIX⁷⁶. Tornou-se um estilo muito popular de fotografia, gozando de ampla distribuição, sintetizando a fascinação do Ocidente por povos considerados primitivos e exóticos.

Esse tipo de material foi largamente utilizado pelos antropólogos nesse período, como uma ferramenta em seu estudo científico da humanidade. Alguns desses estudiosos, os chamados “antropólogos de gabinete” não tinham o hábito de realizar a pesquisa de campo, realizando suas análises através de documentos textuais e imagéticos acerca do grupo em estudo, obtidos através de fotógrafos, administradores coloniais, missionários, exploradores e viajantes.

Etienne-Reynaud-Augustin Serres, professor e membro da Academia de Ciências de Paris, foi um desses promotores do daguerreótipo como uma ferramenta de pesquisa antropológica. Vislumbrou a possibilidade de criar um arquivo visual em que a humanidade seria classificada por raças e para tanto, contratou alguns fotógrafos para fotografar grupos étnicos. Louis Agassiz, que esteve na chácara de Mariano Procópio por conta de sua expedição, como já vimos, foi marcadamente ideológico em sua classificação fotográfica de raça. Nos Estados Unidos, contratou J.T. Zealy (1812-1893) para fotografar escravos e escravas nus para representar algumas tribos da África Ocidental. Agassiz pretendia usar as fotografias para sustentar sua teoria poligênica, que considerava que cada raça era constituída por uma espécie diferente. (HACKING, 2012)

Essas imagens não podem ser consideradas propriamente como retratos, mas a representação fotográfica de determinados “tipos”, cujo interesse se relaciona à

⁷⁶ “A etnografia é o ramo da antropologia dedicado ao estudo das culturas. A teoria evolucionária das culturas se desenvolveu no contexto histórico do colonialismo e imperialismo e, no século XIX, o estudo das supostas “raças primitivas” definiu o papel da antropologia.” (HACKING, 2012:136)

curiosidade pelo exótico e pelo pitoresco. Funcionam assim como um *souvenir*, lembranças de um determinado local, equiparando-se à fotografia de paisagem como objeto de curiosidade do viajante. “Na prática, esse tipo de personagem alimentava a imaginação artística ao mesmo tempo em que oferecia estereótipos culturais para uma cultura de massa em ebulição.” (HACKING, 2012: 55)

Os tipos retratados não eram donos de sua imagem. A fotografia dos “tipos” poderia compor a série amealhada para figurar como representação imagética de um determinado tema. O indivíduo dá lugar à representatividade do “tipo humano”. No caso das fotografias de tipos de negros e indígenas, seu retrato, assim como seu corpo, são vistos como mercadorias, estando ausente qualquer preocupação com a noção de individualidade (LAVELLE, 2003). Signos da escravidão, essas imagens evidenciam marcas étnicas que aproximam os retratados da petrificação das naturezas-mortas. Demonstram as mudanças no uso de retrato, que, além de contribuir como um lugar de formação da identidade individual burguesa, passa a ser um artefato utilizado para a produção de “taxonomias científicas racializadas”. (BRIZUELA, 2012)

Tanto no cenário brasileiro quanto no exterior, a representação dos “tipos pitorescos” era em geral vinculada a categorias como raça, etnia ou o ofício desempenhado pelo retratado. O chamado “povo dos mucambos” e a população pobre e heterogênea das cidades, negros de ganho, carregadores de fardos, vendedores ambulantes, lavadeiras, engraxates, foram retratados frequentemente, mas são poucas as autorrepresentações, como sujeitos detentores da produção de definição simbólica de si mesmos. Os fotógrafos se interessavam em retratar os personagens mais pitorescos, menos ocidentais e “civilizados” da cultura brasileira, com a produção de representações de apelo comercial.

Trata-se de uma mesma teia de representações, através de códigos que permitem a coexistência da autorrepresentação civilizada e europeia com a representação do exótico e do pitoresco, construída para ser consumida por estrangeiros, mas aceita, incentivada e consumida pela elite local (LAVELLE, 2003:98). Dessa maneira, a elite letrada se identificava com o olhar estrangeiro. Os álbuns de tipos humanos que compõem a coleção do MMP reafirmam essa tendência (álbuns nº 3, 11 e parte do nº 12). Retratos de tipos de negros, tipos populares de ambos os sexos, anônimos, vendidos como exemplos de pitorescos ou exóticos para estrangeiros e mesmo nacionais que se presenteavam com o cartão postal. Os retratos de “tipos”, corpos anônimos cuja única particularidade era a raça ou a ocupação, eram objetos comprados e colecionados “por

sua peculiaridade, diferença e estranheza, como um bem de consumo turístico que encontraria seu lar no álbum privado” (BRIZUELA, 2012:121).

É notório, portanto, que a escravidão, tão presente no cotidiano das relações sociais não passou despercebida pelos fotógrafos do Segundo Reinado. O álbum nº 3 apresenta um painel de imagens de tipos humanos que se inicia com uma série de oito “tipos de negros” do Rio de Janeiro e da Bahia, dos quais não sabemos a identidade e nem sua condição social, se libertos ou cativos. Alguns dos retratados fita diretamente a lente do fotógrafo, é “o outro que me fita” a que se refere a historiadora Ana Maria Mauad. A série tem autoria de Alberto Henschel e parcerias de Henschel e Benque, o primeiro considerado por especialistas da história da fotografia no Brasil como o mais importante retratista do século XIX. Aos “tipos” estava interdita a construção de sua autoimagem, possibilidade concedida somente à “boa sociedade”, os donos do olhar imperial, verdadeiros agentes da construção da imagem do Império. (MAUAD, 2012)

Lilia Schwarcz (2011), apoiando-se em Susan Sontag, ao analisar retratos de estúdio de negros, afirma que a “fotografia servia à mentira”. Há um falseamento, um jogo de cena construído nos ateliês dos fotógrafos. “Tudo é uma composição”. Nesta composição, é possível observar o corpo atlético do negro, com as escarificações, marcas distintivas de sua origem e ascendência⁷⁷. Muitas vezes as escravas são vestidas à maneira ocidental (figura 64). Em outros casos são retratadas com os “panos da costa”, ou decotes ousados, nos “usos de África”, trajes bastante comuns do tipo de representação das negras na cultura visual do Brasil oitocentista. Essas imagens são fundamentais na análise da construção da representação do escravo e da escravidão na cultura visual do século XIX.

⁷⁷ Segundo Brizuela, “as marcas no rosto são indícios do pertencimento a uma tribo no continente africano,” o que significa que o retratado atravessou o Atlântico na condição de escravo (2012:117).

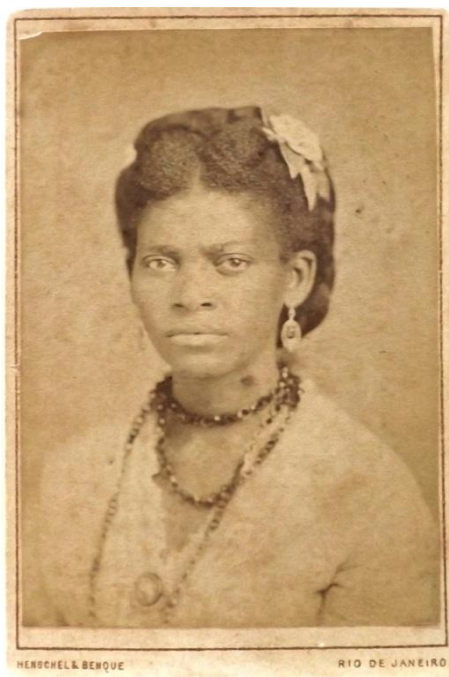


Figura 64: “Tipos do Rio”, c. de 1860-1870, Henschel e Benque. Fonte: MMP

O mesmo álbum segue retratando tipos pitorescos como o anão e o eunuco do sultão do Império Otomano e uma variedade de cenas de cotidianos envolvendo diversos ofícios em diferentes cenários na Europa e Oriente Médio. Cabe destacar a série de “cenas de Viena” e tipos da Turquia. Destacam-se ainda os tipos retratados em suas atividades profissionais como soldados, bombeiros, vendedores, sacerdotes, engraxates, limpadores de chaminés, trabalhadores urbanos de uma forma geral, personagens do Império Turco-Otomano, tipos com trajes típicos da Grécia, Suíça, Hungria, Rússia, Áustria, entre outros (figura 65). Essas fotografias seguem os padrões das imagens que retratam tipos e costumes no início do século XIX. Formatos padronizados, na sua circulação, na forma de *souvenires*, representam imagens reconhecíveis de alguns sujeitos locais (BRIZUELA, 2012), mas que se referem a um contexto diferente daquele habitado ou conhecido pela pessoa que o adquiriu.



Figura 65: Vendedor Ambulante, c. de 1870-1880, Georges Sommer, Nápoles. Fonte:
MMP

As imagens colecionadas no álbum número 03 se destacam pela riqueza da indumentária e dos trajes típicos (figura 66). Segundo Gilda de Mello e Souza:

A vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador. Cada classe, por exemplo, possuía um certo número de sinais que a caracterizavam: uma amplitude determinada da saia das mulheres ou do gibão dos homens, um dado comprimento ou uma dada largura dos sapatos, uma extensão diversa da cauda, dos véus ou das mangas. (1987:125)



Figura 66: Mulher não identificada. c. de 1870-80. Franz Duschek. Bucareste. Fonte:
MMP

Ainda sobre retratos de tipos, há um álbum de fotografias de “tipos indígenas” (número 11), que apresenta as representações de índios conhecidos como os botocudos e outros nativos⁷⁸. Na Exposição Antropológica de 1882, foram expostas na Sala Lund, dedicada à Antropologia, algumas fotografias dos Botocudos do Rio Doce, tiradas pela Comissão Geológica dirigida pelo professor Hartt, que tinha como fotógrafo oficial Marc Ferrez e algumas dessas fotografias expostas fazem parte do referido álbum.

⁷⁸ O álbum de tipos indígenas pode ter pertencido à Viscondessa de Cavalcanti, uma vez que a mesma participou como expositora da Exposição Antropológica de 1882, cedendo diversos artefatos indígenas de sua coleção particular, e alguns nativos retratados foram levados à mesma exposição. Além disso, pela existência de outros tipos de acervos relacionados à Exposição Antropológica de 1882 no MMP, podemos inferir que o mesmo pertenceu à Viscondessa de Cavalcanti que o doou para compor o acervo da instituição. O Museu Mariano Procópio possui em sua biblioteca um exemplar da “Revista da Exposição Anthropologica Brasileira”,⁷⁸ editada no Rio de Janeiro, em 1882. O exemplar possui o Ex-Libris da Viscondessa de Cavalcanti e número de Arrolamento 3426. Há uma dedicatória para a colecionadora: “A Exma. Senhora D. Amélia M. Cavalcanti de Albuquerque. Testemunho de admiração ao seu talento e as suas virtudes do collega dedicado Ladislau Netto”. O autor da dedicatória foi Diretor do Museu Nacional e da seção de Botânica no mesmo museu e Criador da Exposição Antropológica inaugurada em 29 de julho de 1882, no mesmo museu. Há ainda, no acervo da Biblioteca do MMP, um exemplar do Guia da Exposição Antropológica Brasileira de 1882. No guia estão assinalados manualmente o acervo cedido pela colecionadora Viscondessa de Cavalcanti para compor a exposição.

É importante ressaltar que a figura do indígena eternizou-se no imaginário brasileiro enquanto representante do Brasil. Especialmente a partir do II Reinado, o IHGB e a Academia Imperial de Belas Artes, as duas principais instituições oficiais do período, incumbiram-se de criar símbolos nacionais para a formação de um imaginário nacional. Nesse sentido, a literatura romântica e as artes plásticas transformaram o índio em símbolo nacional. (SILVA e CHAVES, 2014) Dessa maneira, as imagens possuíam uma tarefa pedagógica e civilizatória.

No entanto, há que se ressaltar que a perspectiva oitocentista do grupo dos botocudos é caracterizada por uma visão pejorativa, etnocêntrica, no que diz respeito às suas práticas culturais (figura 67). O viés antropológico do colecionamento deste tipo de imagem é merecedor de estudos que problematizem e contextualizem a concepção acerca destes grupos.

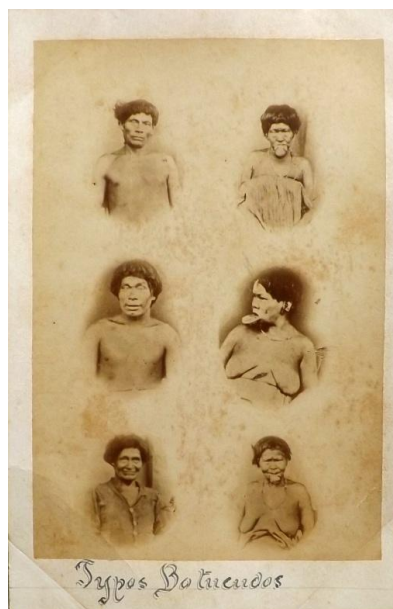


Figura 67: “Typos Botocudos”. s/data. Joaquim Ayres. Fonte: MMP

As fotografias de costumes e tipos pretendiam se configurar como expressões objetivas do mundo, em consonância com a mentalidade classificatória característica de parte do século XIX (figura 68). Por outro lado,

a circulação maciça dessas novas imagens fotográficas foi uma febre que mostrou como a fotografia passava a integrar um universo configurado pelo consumo de massa, pelo acúmulo de bens pessoais e pelo desejo de colecionar suvenires. A fotografia como souvenir também é uma espécie de natureza-morta. (BRIZUELA, 2012:128)



Figura 68: Tipo indígena (c. de 1880). Teixeira & Vasquez. Fonte: MMP

No que se refere ainda à representação de negros no acervo, a fotografia da ama e da criança também é bastante representativa dos costumes do século XIX (figura 69). A senhora elegante dos encontros dos salões e dos bailes, sempre ocupada com modas e divertimentos, não tem tempo para dedicar-se à prole, à amamentação e às atividades domésticas. A figura da ama negra, “de leite ou não, permanece dentro dos padrões higienizados da nova família burguesa” (LAVELLE, 2003:89). Os empregados raramente eram fotografados sozinhos, sendo as amas retratadas com as crianças, numa associação direta com o papel social que desempenhava naquela sociedade.

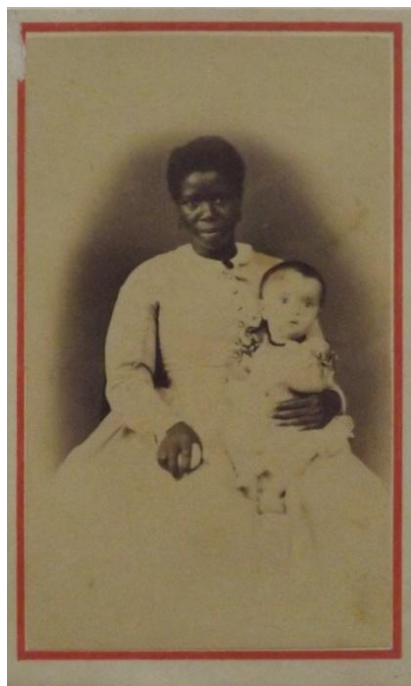


Figura 69: Mulher negra com criança no colo (c. de 1870), fotógrafo não identificado.

Fonte: MMP

Interessante salientar que em muitos casos, os sapatos eram privilégios e marca distintiva dos livres e libertos. Portanto, estigma indisfarçável do seu estatuto de cativo eram os pés descalços. “Uma das astúcias dos escravos fugidos no Rio consistia em arranjar sapatos, calçá-los, e misturar-se aos negros e mulatos livres e libertos que circulavam pela cidade” (ALENCASTRO, 1997: 79).

Mais do que produzir a sua autoimagem, alguns negros forros passam a figurar em alguns álbuns de família. Na coleção do MMP, é interessante ressaltar que o retrato de Luís Gama, abolicionista, republicano, rábula que atuava defendendo escravos, é apresentado na mesma página de um álbum onde figuram os Imperadores Brasileiros, numa associação simbólica elaborada do colecionador. Uma questão se coloca é a do retrato de um republicano convicto que se concilia à imagem dos monarcas na narrativa visual proposta pelos colecionadores. Outra imagem bastante emblemática é a de D. Obá II, Cândido da Fonseca Galvão, que em solo brasileiro era, a exemplo de seus herdeiros, tratado com reverência e distinção. Figura conhecida da Corte, alistou-se no Exército Brasileiro e participou da Guerra do Paraguai. Monarquista, frequentava as audiências públicas de D. Pedro II⁷⁹.

⁷⁹ Sobre D. Obá II, ver: SILVA, Eduardo. Dom Obá II D’África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Há ainda duas estereoscopias com representações de negros norte-americanos, de Strohmeyer & Wyman, com distribuição da empresa *Underwood & Underwood* que também figuram no acervo do Museu George Eastman (figuras 70 e 71). Configuram-se como fotografias de cenas do cotidiano de famílias negras norte-americanas no século XIX.



Figura 70: “*All Mine*” (“*Todos meus*”), cerca de 1890, Strohmeyer & Wyman. Fonte: MMP

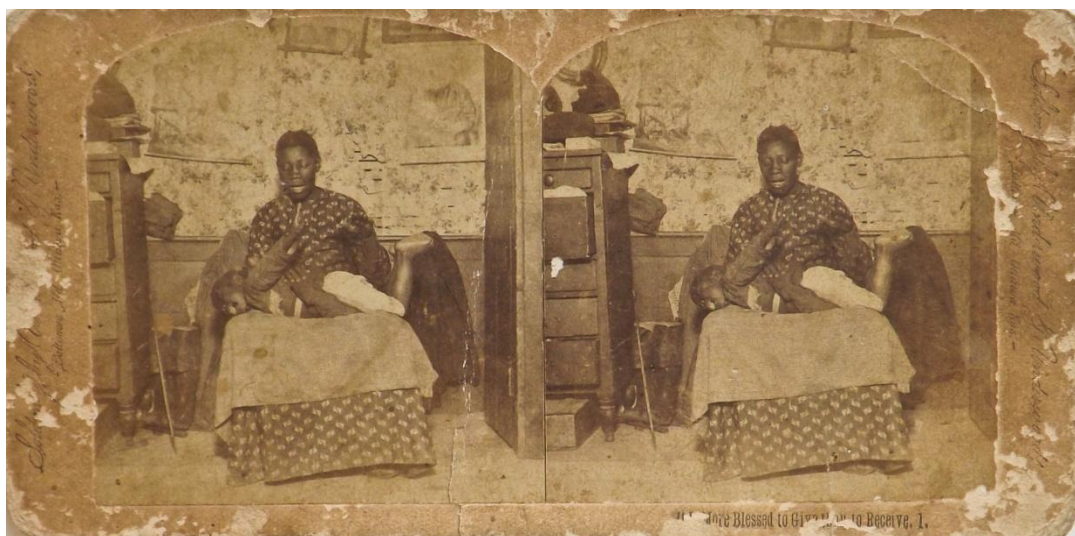


Figura 71: “*Its more blessed to give than to receive*” (“*É melhor dar do que receber*”), cerca de 1890, Strohmeyer & Wyman. Fonte: MMP

Há algumas imagens mortuárias na coleção, em contextos específicos, como as duas fotografias de D. Pedro II no leito de morte, de Nadar ⁸⁰. Entre os usos da fotografia, a mesma se prestava a “nova espécie de máscara mortuária, cuja finalidade seria exaltar a personalidade do morto, conservando a imagem do seu corpo no leito de morte, como ocorria nos retratos *post mortem* das celebridades do século XIX” (LAVELLE, 2003:83). Nas duas imagens, D. Pedro II é representado com honras de um monarca. Uma das imagens em plano ampliado, retrata a câmara ardente onde ocorreu o velório do monarca deposto (figura 72), e outra foto retrata o corpo do falecido, com um livro às mãos, relacionando o retratado à representação de erudição, como o imperador se fez representar ao longo da vida. Para além das fotos mortuárias, a presença dos retratos de parentes e amigos já falecidos, preservados nos álbuns de família, exorciza uma parte da angústia pelo desaparecimento dos mesmos. Nesse sentido, a fotografia “é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, 2004:26).



Figura 72: Foto mortuária de D. Pedro II, (dezembro de 1891), Nadar. Fonte: MMP

Alguns retratos apresentam funções específicas, como é o caso de um retrato de identificação e circulação da Viscondessa de Cavalcanti como expositora da Exposição Universal de 1889 (figura 122 – Capítulo 3). Além da imagem e assinatura da

⁸⁰ 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)

Viscondessa, há uma etiqueta com a inscrição: “*Ministère Du Commerce, de L’industrie et des colonies. Exposition Universelle et internationale de 1889. Direction Générale des Finances. Carte d’Exposant, 1889*”. A coleção abriga ainda uma pequena série de retratos coletivos dos Membros do Comissariado Geral e Delegados do Império do Brasil na Exposição Universal de 1889⁸¹.

O retrato se relaciona, portanto, como a fotografia, a “um novo tipo de propriedade, de circulação, de coleção e de acervo, gerado pelos bens de consumo, pelo tempo de lazer,” pelo hábito de colecionar *souvenirs*. (BRIZUELA, 2012:115) Como podemos observar pela multiplicidade de imagens, o retrato, a exemplo da produção fotográfica oitocentista, foi o tema predominante no século XIX e principal fonte de renda dos fotógrafos do período. Além da predominância dos retratos, a coleção do MMP guarda uma série de álbuns e imagens avulsas de vistas urbanas, paisagens e panorâmicas da cidade de Juiz de Fora, do Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil e do mundo em diversos períodos.

Vistas e paisagens:

Alguns fotógrafos se mostravam particularmente interessados pela produção de vistas urbanas e paisagens, gênero que possibilita maior liberdade de criação, uma vez que não estariam tão subordinados aos códigos de representação tão rígidos quanto os dos retratos. A fotografia se mostrou eficiente em “produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras de espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas” (BRIZUELA, 2012:14).

No final do século XIX e primeiras décadas do século XX, alguns fotógrafos se dedicaram à produção de álbuns de cidades. A presença desses profissionais ao ar livre gerava curiosidade das pessoas, que saíam às ruas e janelas para acompanhar o trabalho.

Para além da estética de cada fotógrafo, que personaliza sua obra, a montagem desses álbuns revelava a força de um padrão fotográfico próprio do tempo em que foram produzidos. Interessado em obter lucro com a venda do álbum, o fotógrafo escolhia as imagens e costurava uma narrativa urbana capaz de tornar vendável o produto de sua criação. Em geral, a sequência de imagens dava ver uma cidade moderna, evoluída e quase

⁸¹ O Comissário Geral era composto por: Diogo velho (presidente da Comissão) Barão de Tefé, engenheiro Fernandes Pinheiro (secretário-geral). Dr. Sant’Ana Nery e Dr. Eduardo Prado.

sempre higienizada. (BORGES, 2005:84)

Nesse contexto, à época do *Grand Tour* pela Europa, a região de Santa Lucia, uma zona portuária de grande importância histórica desde a fundação de Nápoles no século VI a.C. – já havia sido convertida em uma das áreas mais elegantes da cidade. (HACKING, 2012) Essa região de Nápoles e a cidade como um todo está contemplada na coleção do MMP. Além de Nápoles, algumas cidades estão presentes tanto em álbuns como em fotografias avulsas, como Paris, Roma, Veneza (figura 73), Milão, e Marienbad, na Alemanha.



Figura 73: *Ponte di sul canal grande* (c.de 1880-1890). Paolo Salviati. Fonte: MMP

Alguns fatores foram importantes para os novos usos e funções da iconografia, em especial, a fotografia, no século XIX, como o desenvolvimento técnico, a conquista de novos mercados consumidores e paisagens exóticas e exuberantes. Nesse sentido, os fotógrafos paisagistas contribuíram para reforçar e difundir a imagem construída pelos paisagistas e desenhistas das expedições naturalistas. Em terras brasileiras, esse movimento contribuía para o enquadramento do Brasil a partir de esquemas pictóricos já elaborados. (MAUAD, 2012). Há que ressaltar, no entanto, que

as paisagens são lugares construídos para ser vistos. E pelo modo como são construídas, podem ser lidas as configurações e os esquemas de conhecimento de um tempo e de um lugar particulares. O enquadramento da imagem é um recorte,

determinado por um sujeito, que escolhe o que está dentro e o que está fora, o quanto e como essa natureza será vista. (BRIZUELA, 2012: 26)

Os registros fotográficos denotam a preponderância das imagens urbanas no século XIX, tendo em vista as dificuldades de ordem técnica para se fotografar em áreas distantes e de difícil acesso e a quantidade de equipamentos a serem transportados para o local da captura da imagem. Essa tendência também pode ser observada a partir da análise das imagens referentes às vistas urbanas e paisagens da coleção do MMP:

(...) o fotógrafo necessitava de um laboratório químico portátil que correspondia a um equipamento delicado e pesadíssimo, deveria manipular o negativo ainda molhado e revelar a imagem logo após o clichê. Com a consolidação do processo de cópias sobre papel albuminado, a difusão das fotografias de vistas e paisagens em imagens avulsas ou em álbuns completos é incrementada facilitando a viajantes estrangeiros ou visitantes de outras províncias a aquisição de fotografias dos principais prédios e vistas dos mais importantes logradouros da Corte, bem como das diversas belezas naturais da província do Rio de Janeiro. (HEYNEMANN, RAINHO, LISSOVSKY, 2005:18)

Até meados do século XIX existia uma carência de produção de vistas no Brasil. O alto custo das pinturas e o caráter ainda incipiente da produção das estampas e das gravuras eram obstáculos a essa produção. A melhoria nos transportes marítimos entre o Brasil e a Europa a partir da década de 1860 aumentou a demanda por esse tipo de imagens por parte dos visitantes estrangeiros, aumentando a atuação da fotografia no paisagismo.

Os primeiros fotógrafos paisagistas que atuaram no Brasil, como Klumb e Leuzinger, presentes na coleção do MMP, iniciam suas atividades no Brasil na década de 1850. No contexto brasileiro, a produção de paisagens contava com um público mais reduzido, normalmente viajantes e imigrantes que residiam no país, que enviaram as imagens aos amigos e parentes no exterior. Internamente a circulação estava mais limitada aos grandes centros urbanos.

O Rio de Janeiro se configura como a cidade síntese de representação do Império Brasileiro. Além da exuberância das paisagens, a Corte, principal porta de entrada do Brasil, era o palco onde o teatro imperial exibia-se, com seus casarios, costumes e espaços de sociabilidade. Os fotógrafos de paisagem se sentiam atraídos pela rica clientela e situação de centro político do país (MAUAD, 2012). A cidade seria representada por alguns fotógrafos através das chapas em grandes formatos, que

demandava domínio técnico dos fotógrafos, mas que se singularizava pela qualidade e nitidez dos detalhes. O confronto do homem com a natureza é um tema presente em grande parte dos fotógrafos que atuaram no Brasil no século XIX.

Se o retrato representou para a classe burguesa em ascensão a possibilidade de expressar sua individualidade, as vistas, por sua vez, expressam a conquista do espaço urbano: os edifícios destinados a abrigar as atividades e instituições da burguesia bem como as remodelações urbanísticas segundo a concepção burguesa poderão, graças à fotografia, serem eternizados e divulgados universalmente. (LIMA, 2008: 66)

Ressalta-se que a fotografia participou da fundação e da permanência desse Império Brasileiro. “O uso imperial da fotografia de paisagem, como meio de apropriação e visualização do espaço, ajudou a definir um inédito “Atlas do Brasil” para o moderno Estado nação” (BRIZUELA, 2012:18).

A representação da paisagem que marca o século XIX é caracterizada por dois ideais de conformação do Brasil a uma lógica da cultura ocidental, construídos pelos agentes culturais em sintonia com o projeto do Estado Imperial (figura 74). Um desses ideais está relacionado a uma determinada concepção de cultura, como sinônimo de civilização, a ser conquistado quando se adotam costumes estrangeiros, especialmente os franceses, e o outro lado é caracterizado pela a imagem de natureza pródiga e exuberante, de território intocado, “de costumes bizarros, de heterogeneidade, de mistério e distância a nós imputada pelo outro que nos fita a partir da perspectiva iluminista” (MAUAD, 2012:3). Há nessa perspectiva, um movimento dicotômico de aproximação e estranhamento através das imagens.

As paisagens brasileiras da coleção do MMP “dialogam diretamente com mapas e vistas pictóricas, com uma imaginação geográfica que se confunde com a exigência de demarcação territorial do Império e com a afirmação da nacionalidade” (SUSSEKIND, In: BRIZUELA, 2012:9). As fotografias de vistas integraram as Exposições Nacionais desde seu início, em 1861, embora já estivessem presentes desde 1842, nas Exposições de Belas Artes da Academia Imperial.



Figura 74: Paquetá, c. de 1890, Marc Ferrez. Fonte: MMP

Fotógrafos como Klumb, Ferrez e Leuzinger estão inseridos no contexto de construção, através de suas imagens, de uma narrativa imaginária do progresso do Brasil. As conquistas propiciadas pelo progresso da ciência aliada à técnica, eram retratadas junto a aspectos exóticos e pitorescos da paisagem brasileira na composição de imagens que circulavam em álbuns, como fotografias avulsas e periódicos ilustrados (figura 75). As imagens ajudaram na difusão de uma aliança harmônica entre o pitoresco da natureza e o poder do progresso no imaginário oitocentista brasileiro (ZENHA, 2005).

Mas não era apenas a fotografia e antes dela, a litografia, que buscava a representação de uma paisagem brasileira. Essa era uma preocupação presente nos intelectuais românticos e na fundação, em 1838, e trabalho do IHGB, através da construção de uma narrativa coerente do império tropical, produzindo uma história geral e oficial do Brasil⁸², ao mesmo tempo encontrada e inventada.

⁸² “No discurso inaugural, os talentos e métodos dos membros do Instituto são comparados às atividades dos naturalistas – viajar, coletar, organizar, sistematizar, arquivar, para em seguida organizar, arquivar, para em seguida ordenar o que foi encontrado e o que foi observado”. (BRIZUELA, 2012: 50) Ressalta-se aqui que o ato de coletar fragmentos do mundo real, tarefa empreendida pelo IHGB é análoga à prática do colecionismo e patrocínio da atividade fotográfica por parte de D. Pedro II, ações discutidas no capítulo anterior.



Figura 75: *Charbonnière (Palatinat supérieur)*, c. de 1870, Georges Leuzinger.

Fonte: MMP

A fotografia de paisagem brasileira estava vinculada aos cânones da pintura romântica e da linguagem visual do paisagismo dos grandes panoramas. Essa tendência pode ser explicada por algumas condições como o apelo visual da pintura, a possibilidade de exploração de um filão comercial já iniciado pelos pintores e pela própria origem dos fotógrafos paisagistas. Muitos desses profissionais eram pintores, gravadores, desenhistas.

Para se apropriarem dessa linguagem visual dos grandes panoramas pictóricos, os fotógrafos se utilizavam de chapas de grande formato por serem mais adequadas a esse tipo de fotografia, produzindo um resultado semelhante às vistas e panoramas pintados. Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro que atuou na Corte a partir da década de 1870, especializou-se em vistas e panoramas, chegando mesmo a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Brandon, próprio para vistas panorâmicas (MAUAD, 2012).

O parâmetro da pintura para as vistas panorâmicas também pode ser observado na fotografia mundial. Na coleção em análise há uma vista panorâmica, de autoria do fotógrafo turco Pascal Sebah retratando a cidade de Constantinopla (atual Istambul). O fotógrafo se utiliza de nove tomadas, criando uma montagem de imagens, por conta da limitação técnica dos equipamentos fotográficos no século XIX (figura 76).



Figura 76: “*Souvenir de Constantinople*”, c. de 1870-80. Pascal Sebah. Fonte: MMP

Entretanto, mesmo apoiada nos cânones da pintura, a fotografia de vistas desenvolve uma linguagem própria, na qual a nitidez e a distribuição clara dos planos são características fundamentais. “Uma estética cuja função primordial é a de transmitir mensagens que engendrem um sentido, distinto daquele produzido pelas pinturas, aquarelas e desenhos.” (MAUAD, 2012:4)

As vistas, pautadas numa lógica cultural ocidental, oscilaram entre o ideal de cultura que tinha como cânone maior a civilização europeia, especialmente a França, e a noção de natureza pródiga, exuberante (MUAZE, 2008). Aos poucos, a comercialização de vistas vai ocupando espaço no mercado urbano, atingindo o ápice com a com a “febre dos cartões postais” nas primeiras décadas do século XX.

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

Nesse sentido, a rua é o lugar privilegiado da sociabilidade (figura 77). No entanto, a virada do século no Rio de Janeiro parece ser o momento em que a sociabilidade tradicional se choca com o projeto de modernidade, iniciando um processo de exclusão e de incorporação dos contrastes urbanos, das diferenças. (LAVELLE, 2003)

Quanto às funções sociais, as vistas urbanas completam o processo de auto-representação da sociedade burguesa fazendo com que a fotografia passe a integrar o elenco de suportes aptos à formação e veiculação de seu imaginário urbano. O universo representado através da variedade de temas – espaços públicos, ferrovias, fazendas de café – compõe a visão de mundo da burguesia na virada do século. (LIMA, 2008: 79)



Figura 77: Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, c. de 1890, Marc Ferrez. Fonte: MMP

Entre os álbuns de vistas presentes na coleção do MMP, merece destaque um álbum de vistas de Petrópolis, de autoria de Georges Leuzinger. A partir da análise do relato de Revert Henry Klumb, *Doze horas em diligência* e outras fontes, foi possível estabelecer conexões entre fotógrafos citados e contextualizar as imagens, até então não relacionadas à Estrada União & Indústria.⁸³ O álbum, composto de 11 imagens, é uma seleção entre as 337 fotografias do Catálogo da Casa Leuzinger.

Muito mais do que um álbum de vistas de Petrópolis, a narrativa visual se configura como o registro de lugares relacionados à Estrada União & Indústria na cidade. Pressupõe uma escolha e a construção de uma narrativa própria, singular. É

⁸³ A Estrada União & Indústria, como afirmamos anteriormente, foi a primeira rodovia macadamizada do Brasil, idealizada por Mariano Procópio e inaugurada por D. Pedro II em 1861. Uma das maiores obras de engenharia de seu tempo na América Latina, foi construída a partir do decreto do Governo Imperial de nº 1301, utilizando-se da tecnologia do macadame hidráulico. Às margens da estrada e ao longo do seu percurso de 144 km – dos quais 96 km na província do Rio de Janeiro e 48 km na província de Minas Gerais, - seriam instaladas diversas estações de mudas de animais, armazéns e depósitos de mercadorias como o café. Através das diligências, que atingiam a velocidade de 20 km por hora, eram feitos o transporte de mercadorias, pessoas e correspondências, entre Petrópolis e Juiz de Fora, em aproximadamente 12 horas de viagem (VASQUEZ, 1997). A pretensão de Mariano Procópio era de que a rodovia contribuísse para o desenvolvimento econômico do país. Em 29 de outubro de 1864 a concessão da estrada é devolvida ao Governo Imperial. Pouco tempo depois da sua construção a Estrada passa a sofrer a concorrência da ferrovia no transporte de bens e passageiros. A chegada do trem a Juiz de Fora, em 30 de setembro de 1875 sela o fim da Cia. União & Indústria.

possível que Mariano Procópio tenha adquirido ou sido presenteado com o álbum, que apresenta imagens selecionadas, tendo como tema central os lugares por onde passava a estrada.

O sentido do álbum é dado essencialmente pelas imagens, a presença de informações textuais reduz-se à legenda identificando o local fotografado, apresentada em francês; as fotografias, em sua maioria, apresentam a dimensão de 24 x 18 cm, aproximadamente. Apresentam-se no formato retangular horizontal, algumas emolduradas e todas dispostas unitariamente na página. A encadernação também ficou à cargo da Casa Leuzinger. As vistas listadas no catálogo de Leuzinger foram organizadas segundo o local representado e o ponto de onde a vista foi retratada.

Ainda sobre a temática da estrada União & Indústria, o acervo conta com 52 imagens de autoria de Revert Henry Klumb: 1 álbum composto de 24 fotografias albuminadas, encadernado na Casa Leuzinger. Este álbum tem como característica, além da beleza e qualidade técnica das imagens, a raridade dos originais. Somente alguns exemplares foram elaborados, pelo próprio fotógrafo. Um desses exemplares foi ofertado à Imperatriz Tereza Christina, o outro, ofertado ao Imperador D. Pedro II, e um terceiro, oferecido à Mariano Procópio Ferreira Lage, pelo próprio Klumb. Além deste álbum, há no acervo um lote de pranchas, com 27 imagens avulsas, praticamente iguais às imagens do álbum, com algumas imagens diferentes, complementando o álbum citado. Há ainda uma fotografia estereoscópica, atribuída à Klumb, completando sua coleção relativa a essa temática no acervo do MMP. O álbum de Klumb é um exemplar de uma representação iconográfica mais próxima da documentação fotográfica, discretamente povoadas sem a presença de escravos, que passou a ser adotada em determinados tipos de publicação a partir de 1860. (ZENHA, 2005).

A produção das vistas para compor o álbum criou expectativas na comitiva que acompanhou o Imperador e a Família Imperial para a inauguração da Estrada União & indústria, como descreve um comentário extraído de uma série de reportagens sobre a inauguração da estrada, publicados no Jornal do Comércio.

Na estação de Petropolis, defronte do Hotel Inglez, deu-se o signal de debandada. Cada qual procurou então o seu pouso, na expectativa de voltar no dia seguinte para a côrte, e pensando já no prazer com que receberá em tempo no lindo album, formado de vistas photographadas dos mais bellos quadros da nossa excursão, que durante todo o festejo foram sendo tiradas por um hábil artista expressamente mandado (pois que nada devia faltar) para tal fim em Juiz de Fora; álbum que nossos companheiros

de viagem não percorrerá sem agradáveis recordações⁸⁴.

Entre as vistas que compõem o álbum destaca-se uma importante imagem capturada de dentro dos jardins da propriedade de Mariano Procópio, hoje parque do MMP, onde vê-se a estação do Juiz de Fora e parte do atual bairro do Vale do Ipê. A estação de diligências, construída por Carlos Augusto Gambs, seria substituída pela estação ferroviária da Estrada de Ferro D. Pedro II, posterior Central do Brasil (figura 78). O fotógrafo assim descreve a estação:

Defronte do castelo estão os edifícios da estação, escritórios e armazéns, atrás estão as cavalariças: á esquerda da eminência acham-se as oficinas e suas dependências na margem da estrada, entre a estação e o hotel um edifício de balcão, estilo de chalé que serve para alojar os hóspedes ilustres que a Companhia recebe frequentemente. Na praça, defronte do castelo, vê-se uma igrejinha, nada de extraordinário na sua construção e decoração; na colina à esquerda, as habitações dos empregados da Companhia, depois o Hotel União. (KLUMB, 1872:74)



Figura 78: Estação do Juiz de Fora, (c. de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

⁸⁴ Comentário extraído da série de reportagens sobre a inauguração da Estrada União & Indústria. (COLLECÇÃO DE ARTIGOS PUBLICADOS NO “JORNAL DO COMMÉRCIO” DO RIO DE JANEIRO EM 1861 E NO “DIARIO MERCANTIL” DE JUIZ DE FORA EM 1918).

A raridade de álbuns como estes ora analisados se explica, em parte, pelas dificuldades na produção de paisagens e vistas no Brasil do século XIX. A atividade era complexa em termos técnicos e ao mesmo tempo, de retorno não garantido. Por isso, a grande maioria dos fotógrafos se dedicava ao retrato.

As vistas demonstravam a sintonia entre o fotógrafo e sua época, funcionando como “indutoras da formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vetores do imaginário urbano” (LIMA, 2008: 67). Nas vistas e paisagens é possível encontrar os traços da "civilização nos trópicos", inseridas no projeto de construção de uma imagem de nação. Essas imagens atingem significativo grau de circulação sendo editadas em álbuns ou como cartões postais, publicadas em revistas, livros e almanaques, como algumas das imagens que estão presentes na coleção do MMP.

Na representação da natureza exuberante, as quedas d'água e cachoeiras eram um dos temas de predileção dos fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX. Klumb, Leuzinger e Marc Ferrez novamente se fazem representar no acervo com imagens acerca desta temática (figura 79 e 80). O mar, rios e cachoeiras eram temas que representavam um desafio técnico a mais para os fotógrafos de paisagem.



Figura 79: Cascata da Jullioca, (c. de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP



Figura 80: *Cascade du Pyabanha (appelée vulgairament Cascata pequena)*, (c. de 1870). Georges Leuzinger. Fonte: MMP

Há ainda na coleção do MMP algumas importantes vistas da cidade de Juiz de Fora. Uma das imagens a se destacar trata-se da “Village da Colônia de D. Pedro II”, atual bairro Borboleta, construída por Mariano Procópio para abrigar cerca de dois mil colonos (figura 81). Uma parte desses colonos se ocuparia com as obras de construção da estrada União & Indústria e trabalhariam na Cia. União & Indústria, criada para administrar a concessão da estrada. Sobre a colônia, Klumb segue observando:

Amanhã, depois do passeio obrigatório nos jardins do sr. Lage, não esqueçamos a Colônia D. Pedro II, florescente aldeia fundada pela Companhia, depois iremos vêr também a escola agrícola com sua curiosa e interessante coleção de instrumentos aratórios e seus animais raros. (KLUMB, 1872, 74)



Figura 81: *Village da Colônia de D. Pedro II*, (c. de 1861). R. H. Klumb. Fonte: MMP

A descoberta da paisagem e do conhecimento do território se deve à pintura, à litografia e a fotografia. O território teve um importante papel na criação da simbologia nacional. Ele se apresenta de maneiras diversas, como vistas urbanas, como paisagens e até mesmo a natureza transformada pelo progresso (PEREIRA, 2014). As vistas urbanas representam uma “prova documental” do progresso, da modernização e da conquista burguesa sobre o espaço urbano. É também, nas vistas e paisagens, que podemos encontrar os traços da "civilização nos trópicos", a partir da análise dessas imagens, num contexto de construção de um projeto de nação.

Fotografia documental⁸⁵:

Entre os diversos usos sociais da fotografia, um dos mais importantes foi o documental, tornando-se um inventário imagético do mundo. Usada como forma de registro, nota-se as múltiplas aplicações da fotografia nas ciências, na arquitetura e nas artes (figura 82). De acordo com a mentalidade da época, a fotografia era a melhor garantia de documentação verossímil.

A fotografia-documento teve entre suas principais funções construir um novo inventário sobre real, sob a forma de álbuns e arquivos. A partir da segunda metade do século XIX, “o álbum será a forma canônica em que a maioria das encomendas, missões e trabalhos de fotografias documentais culminará” (ROUILLÉ, 2009: 97). Além dos retratos, é possível encontrar o álbum nos mais diversos domínios, como as obras públicas, a arquitetura, as viagens e os descobrimentos, a ciência e a indústria, a arqueologia, a medicina, a guerra, as cenas cotidianas e as atualidades.

⁸⁵ Não um consenso sobre as temáticas que podem ser inseridas na categoria de fotografias documentais. Sob o olhar de outro pesquisador, critérios diferentes poderiam ser adotados, evidenciando o caráter arbitrário da seleção realizada por aquele se debruça sobre esse tipo de fonte.



Figura 82: Veneza, O grande Canal. A Casa d'Oro sob restauração. (1845).
Fotógrafo não identificado.

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

Os fotógrafos itinerantes iriam satisfazer o desejo do público por imagens de terras estrangeiras e exóticas, trabalhando por encomendas de governos, editoras, e sociedades geográficas ou mesmo por iniciativa própria. A ligação entre a fotografia, o desenvolvimento das viagens e da arqueologia só aumentou ao longo da segunda metade do século XIX.

Excetuando-se o retrato de estúdio, a arqueologia foi a área mais próspera do comércio de fotografias (figura 83). Muitos escritores, artistas e arqueólogos viajaram para a Europa e Oriente Médio nesse período. A literatura, desenhos, pinturas e objetos trazidos dessas regiões alimentavam o gosto do público. O colonialismo, a atividade comercial e a modernização dos transportes, especialmente o marítimo, intensificaram os contatos entre o Oriente e o Ocidente. As exposições universais em grandes capitais da Europa permitiram o contato mais próximo com a cultura das regiões do Oriente. A fotografia acompanhou essas transformações históricas (AUBENAS, 2003).

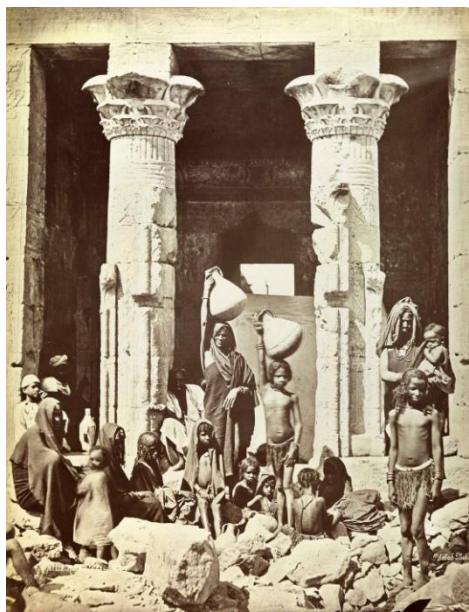


Figura 83: *Habitans de La Nubie*. (c. de 1875). Pascal Sebah. Fonte: Biblioteca Nacional

A partir de 1860, com o crescimento do turismo, vários profissionais passaram a atuar no Oriente para comercializar sua produção na Europa, como no caso do fotógrafo Francis Frith⁸⁶. Tantos fotógrafos itinerantes, residentes ou locais legaram uma rica documentação. Esses profissionais recebiam encomendas oficiais dos governos turco e egípcio, utilizando-se da fotografia para documentar grandes obras de modernização das cidades mais importantes. Fotógrafos de origem local começaram a atuar um pouco depois, como é o caso de Sebah, Lékégian e Abdullah. (AUBENAS, 2003)

Os itinerantes estavam interessados em registrar a região e vender as imagens na Europa. Os fotógrafos residentes fotografaram as pequenas comunidades, principalmente as europeias, os turistas, as paisagens e tipos humanos da região. Enviavam as fotografias para a Europa para que fossem comercializadas por agentes. Os fotógrafos locais, cuja produção também era destinada primordialmente a viajantes ocidentais, também retratavam monumentos e sítios, paisagens, cenas pitorescas, pequenos comércios, retratos e “belezas autóctones”. (GOLDFELD, 2006)

⁸⁶ Francis Frith (1822-1898) foi o mais bem sucedido fotógrafo de viagens do século XIX. Dedicou-se a uma série de três expedições que registraram a Terra Santa e o Egito, gerando mais de 500 imagens. Expandindo seus negócios, fundou a Francis Frith & Co – empresa que esteve na ativa até 1971 – na Inglaterra, e passou a incluir a Europa, a Índia e o Extremo Oriente em seu catálogo de imagens. A empresa se tornou a maior oficina de impressa fotográfica da Inglaterra. James Robertson (1813-1888) e Felice Beato (1832-1909) também se sobressaíram através de fotografias da arquitetura turca, demonstrando excelente domínio técnico. (HACKING, 2012).

A produção desses fotógrafos é extremamente variada: monumentos e sítios famosos, paisagens, cenas pitorescas, pequenos ofícios, retratos e tipos exóticos. Mesmo que algumas dessas imagens pareçam artificiais, montadas para recriar um Oriente “sob encomenda”, ao gosto dos viajantes estrangeiros, muitas dessas fotografias são de qualidade inquestionável. O volume de obras produzidas entre 1860-1880 é enorme, devido à essa grande demanda por parte de europeus residentes ou turistas. A produção se expandiria com as simplificações técnicas que propiciaram a fotografia amadora e a produção dos cartões postais. Algumas das imagens retratam cidades e monumentos antes da influência massiva da industrialização. Demonstram o interesse e a busca dos viajantes pelo exílio, autenticidade e exotismo (AUBENAS, 2003).

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

A fotografia “satisfazia as necessidades de governantes, cientistas, historiadores e viajantes. Por esse motivo, foi logo aplicada a tentativas de mapear, catalogar, e categorizar tanto o mundo natural quanto as realizações humanas” (HACKING, 2012: 92). Muitas dessas imagens eram usadas pelos governos imperiais, oferecendo registros das regiões e dos povos dominados.

Esse contexto é bastante representativo de coleções como a coleção Teresa Cristina e a coleção do MMP. As fotografias das viagens do Imperador ao Oriente Médio, a panorâmica de Constantinopla e as fotografias de tipos da Turquia, presentes no acervo do MMP, demonstram o interesse pelo colecionismo de fotografias de “tipos humanos” e de grandes monumentos e ruínas representativas das civilizações antigas e da história universal, característico do gosto da elite do século XIX (figura 84). Esta documentação traz importantes referências estéticas, históricas, culturais, antropológicas e científicas.



Figura 84: Família Imperial Brasileira no Egito, (1871). Délié & E. Bécharde.

Fonte: MMP

Quanto à fotografia documental arqueológica, merece destaque um álbum da coleção do MMP, intitulado “*Ricordo de Roma*”, que reúne 100 fotografias em formato, em sua maioria, 20 x 25 cm retratando “vistas” arquitetônicas de Roma e seus arredores. O álbum apresenta uma narrativa cronológica e histórica, com imagens relativas ao Império Romano, Idade Média e Renascimento, com destaque para as imagens do Fórum Romano, os emblemáticos Arcos de Triunfo e diversas fotografias relativas ao Vaticano e sua Biblioteca. A análise do álbum nos permite compreender um pouco mais sobre a prática do *grand tour* e sobre o colecionismo de fotografias no século XIX e a narrativa visual elaborada pelo colecionador que o adquiriu. Há ainda algumas fotografias de vestígios arqueológicos de monumentos e igrejas europeias medievais.



Figura 85: *Dryburgh Abbey*. (c. de 1870-1880). Autor não identificado. Fonte: MMP

Destacam-se ainda, como registros, duas fotografias da Guerra do Paraguai. Apesar do número reduzido de imagens, são representativas do tipo de registro que se fez dos conflitos bélicos na América Latina. De uma forma mais ampla, as fotografias de guerra no século XIX não registram cenas dos conflitos em si, em função dos longos tempos de exposição e dos pesados e volumosos equipamentos necessários. Ao contrário de fotógrafos como Mathew Brady (c. 1823-1896) e Timothy H. O’Sullivan (1840-1882), que registraram a Guerra Civil Americana no próprio front, os fotógrafos presentes na coleção do MMP, optaram por uma abordagem indireta, apresentando imagens “higienizadas”, evitando fotografar o cotidiano da guerra, retratando o estado Maior do Brasil, e os acampamentos de Guerra⁸⁷.

Há ainda outras imagens de cunho evidentemente documental, como a documentação da transferência do Meteorito de Bendegó⁸⁸. Trata-se de um relatório

⁸⁷ Essa mesma lógica é seguida por muitos fotógrafos que retrataram a Primeira Guerra Mundial, produzindo imagens dos generais, presidentes e dos campos de prisioneiros limpos e organizados.

⁸⁸ O meteorito de Bendegó é o maior meteorito brasileiro conhecido até os dias atuais, pesando 5,36 toneladas. Foi descoberto em 1784, pelo menino Domingos da Motta Botelho, sobre uma elevação próxima ao Rio Vaza Barris, a 48 km da cidade de Monte Santo e a 180 metros do riacho de Bendegó, que daria nome ao meteorito. O termo “bendegó” é de origem indígena, que na língua dos índios Kiriri significa “pedra do céu” ou “vinda do céu”. Em 1785 houve uma primeira tentativa de retirada do meteorito, por uma equipe liderada pelo Capitão-mor de Itapicuru. No entanto, o meteorito caiu no rio e a empreitada foi abandonada. O fato foi comunicado ao Ministro de Estado de Portugal. Alguns fragmentos do material foram enviados para a Coroa Portuguesa. Em 1820, a expedição dos naturalistas alemães Spix e Martius, acompanhada de Domingos da Motta, extraiu fragmentos que foram doados ao Museu de Munique. Em 1886, o Imperador D. Pedro II tomou conhecimento da situação e se dispôs a providenciar o transporte para o Rio de Janeiro. A doação financeira que custeou o transporte

intitulado *Météorite de Bendégo – Rapport présenté au Ministère de L’Agriculture, du Commerce et des Travaux Publics et à la Société de Géographie de Rio de Janeiro sur le déplacement et les transport du Météorite de l’intérieur de la province de Bahia au Musée National par José Carlos de Carvalho*. Foi publicado em 1888, pelo Imprensa Nacional, em dois idiomas: francês e português.

As fotografias do relatório são de autoria do fotógrafo Marc Ferrez – composição com os retratos dos membros da Comissão – e de Humberto Antunes. O relatório totaliza 19 itens (fotografias albuminadas), editado no Rio de Janeiro, em 1888, pela Imprensa Nacional. Trata-se, como o próprio título informa, do relatório de transferência do meteorito de Bendegó, da então província da Bahia para o Rio de Janeiro, para compor o acervo do Museu Nacional, onde até hoje se encontra. O relatório se refere, especificamente, ao trabalho de retirada do meteorito do local original até a estação da Estrada de Ferro da Bahia (figura 86). As fotografias também retratam essa etapa da transferência. O sentido do relatório é dado essencialmente pelo texto, e nas imagens, a presença de informações textuais reduz-se à legenda identificando o local fotografado/ título da fotografia; Apresentam-se, na sua maioria, no formato retangular horizontal, emolduradas.

O documento demonstra um dos usos e funções mais significativos da fotografia no século XIX, que se refere ao seu caráter documental. Interessante ressaltar que a documentação iconográfica foi feita pelo próprio engenheiro civil que compunha a comissão, que não tinha na fotografia um ofício remunerado. O relatório seguia uma tendência de registro documental como o transporte da estátua Bavária e sua instalação

foi feita pelo Barão de Guahy, Joaquim Elysio Pereira Marinho. A expedição teve a duração de 126 dias para percorrer 113km até a Estação de Ferro Jacuricy. De lá o meteorito seguiu de trem para Salvador onde ficou em exposição durante 5 dias e no dia 1º de junho embarcou no vapor “Arlindo” seguindo para Recife e posteriormente para o Rio de Janeiro onde foi recebido pela Princesa Isabel. O marco original, denominado, D. Pedro II, foi destruído pelos sertanejos, que após um longo período de seca, atribuíram a estiagem à retirada do meteorito do local. Outro marco foi construído em substituição ao anterior. A comissão responsável pela transferência do Meteorito de Bendegó, da província da Bahia para o Museu Nacional, no Rio de Janeiro foi composta por José Carlos de Carvalho – Chefe da Comissão, e ex- oficial da Marinha de Guerra Nacional, conforme informado no próprio relatório, e pelos engenheiros civis Humberto Saraiva Antunes e Vicente José de Carvalho. No Museu Nacional, foi feito um corte de 60 kg no meteorito, e os fragmentos foram enviados a 14 museus do mundo, entre eles o Museu de Londres, de Berlim e de Viena. Uma réplica do meteorito, em madeira, foi enviada à França, por ocasião das comemorações do centenário da Revolução Francesa, figurando na Exposição Universal de Paris, de 1889. Atualmente, a réplica se encontra em exposição no Museu Nacional de História Natural em Paris. (FERRAZ, 2016)

em Munique, na Alemanha.⁸⁹

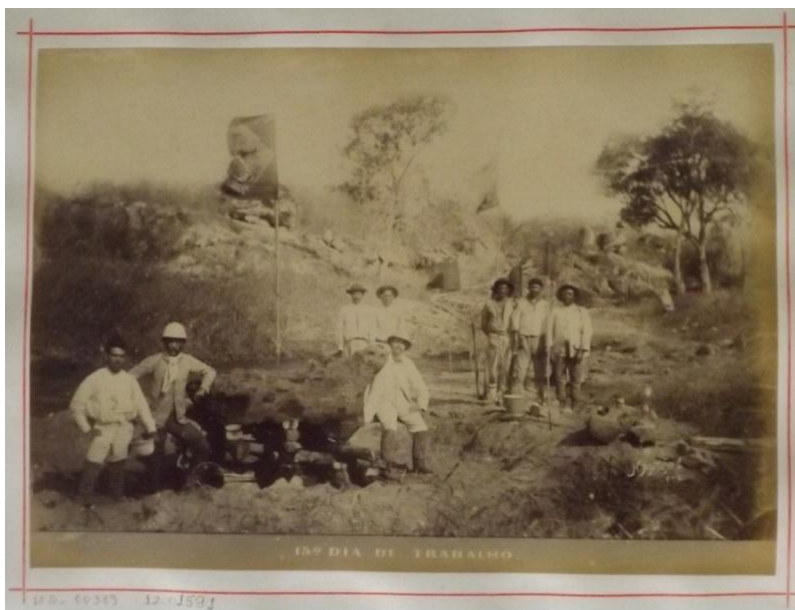


Figura 86: 15º de trabalho – Transferência do Meteorito de Bendegó. Marc Ferrez.

Fonte: MMP

Como uma réplica do meteorito foi enviada à França para a Exposição Universal de 1889, é possível inferir que o relatório tenha pertencido à Família Cavalcanti, tendo em vista a participação direta dos Viscondes de Cavalcanti no evento. A bióloga do MMP, Maria Salete Figueira, analisando o Arrolamento de 1944, identificou a existência de fragmentos do referido meteorito no acervo de história natural do MMP, o que reforça a nossa hipótese quanto à procedência do acervo relativo à essa temática. Essa hipótese relaciona ainda o relatório e os fragmentos do meteorito ao contexto da participação brasileira nas exposições universais e, conseqüentemente, ao acervo relacionado ao tema no Museu Mariano Procópio.

A fotografia documental também se ocupou de registros de identificação amplamente utilizados pela polícia e outros órgãos de repressão estatais. Se por um lado a fotografia reforça o direito burguês à individualidade através do retrato, por outro também é utilizada para controlar, pela “identificação, classificação e tipificação, o grupo de indivíduos considerados perigosos, isto é, a grande massa de pessoas pobres,

⁸⁹ O fotógrafo Alois Löcherer, um dos pioneiros da fotografia na Alemanha, registrou as várias etapas de produção da estátua e sua posterior e sua posterior instalação. Seu trabalho é considerado um dos primeiros registros fotográficos de um projeto arquitetônico de grande porte e um dos primeiros exemplos de uma espécie de fotorreportagem. (HACKING, 2012)

sem ocupação definida ou com ocupações marginais”, que a proliferava nas grandes cidades. (LAVELLE, 2003:40) Um exemplar dessa documentação policial é o retrato dos salteadores da Sicília (figura 87).



Figura 87: Salteadores da Sicília – Fotografia não identificado – s/data. Fonte: MMP

As fotografias carregam em si um testemunho, “equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem” (SONTAG, 2004:16) Se toda imagem fotográfica carrega em si uma função de registro, algumas imagens, no entanto, se mostram mais diretamente relacionadas a esse fim. Em sua função mediadora entre os homens e o mundo, as fotografias, esses espelhos da memória, foram, em sua missão civilizatória, consultadas, utilizadas, arquivadas. Além disso, sob a perspectiva da produção da documentação fotográfica, era um tipo de trabalho que exigia muito desprendimento por parte do fotógrafo, tendo em vista as inúmeras dificuldades e obstáculos inerentes ao transporte de pesados equipamentos e das limitações técnicas dos processos fotográficos da época (KOSSOY, 1980).

Outras temáticas:

A experiência fotográfica oitocentista envolveu também a produção de diferentes imagens mais informais, relacionadas às cenas de cotidiano e as cenas domésticas, à medida que as limitações técnicas iam sendo superadas. Alguns fotógrafos como Marc

Ferrez e Revert Klumb

fotografaram momentos de maior privacidade no interior dos palácios, nos legados, portanto, imagens menos formais, em que os retratados se relacionam com a câmera de uma forma mais direta e menos mediadas pelas liturgias e exigências do cargo e da vida pública. Essa formalidade e austeridade é mais evidente nos retratos realizados em estúdio, que cumpriam, muitas vezes, a função de divulgar e difundir a imagem protocolar dos governos na sociedade do período. (BURGI, s/data: 5-6)

As cenas do cotidiano são representadas na coleção através de algumas imagens, em diferentes situações e países, como cenas de personagens da cidade de Nápoles, série de cenas sobre a vida em Viena (figura 06), cenas de cotidiano de negros norte-americanos (figura 70 e 71), fotografias da diligência da estrada União & Indústria, fotografias de cenas de cotidiano e espaço doméstico, produzidas pelos irmãos Alfredo e Frederico Ferreira Lage (figura 25), além do registro peculiar de uma mulher fiandeira do País de Gales (figura 88).



Figura 88: Mulher fiandeira do País de Gales (c. de 1870-1880). Fotografia não identificado – Fonte: MMP

A coleção abriga algumas importantes imagens relacionadas à registros de viagens (figura 84). Duas imagens se destacam pela presença da Família Imperial em uma de suas visitas à Juiz de Fora. Os esposos das princesas, Conde d'Eu e Luiz

Augusto estão nas imagens, o que nos permite afirmar que trata-se de uma visita feita pela Família Imperial em 1864, após os casamentos reais. Ainda sobre a Família Imperial, há algumas fotografias avulsas relativas às viagens que o Imperador realizou ao Egito e Itália (figura 89) e muitas fotografias da família após a Proclamação da República, durante o período do exílio na Europa. Parte dessa documentação foi fundamental para a compreensão das redes de sociabilidade estabelecidas entre os Ferreira Lage e Cavalcanti com a família imperial, conforme discutiremos adiante.



Figura 89 – Família Imperial Brasileira no vulcão Vesúvio (Itália). 1888. Giorgio Sommer. Fonte: MMP

Parte da coleção do MMP tem como tema os ícones da modernidade, como os álbuns de Exposições Universais⁹⁰, notadamente a Exposição Universal de Paris de 1889 e 1900, retratando cenas da capital francesa (figura 90), fachada e interior do Pavilhão Brasileiro, produtos em exposição; O império Brasileiro enviou, para a Exposição Universal de Paris de 1889, entre outros itens, um álbum fotográfico que compilava o trabalho de inúmeros fotógrafos, intitulado *Álbum de vistas do Brasil*, mas

⁹⁰ As feiras mundiais da segunda metade do século XIX forma eventos grandiosos, que ofereciam ao público a oportunidade de ver imagens fotográficas. A primeira oportunidade se deu na Exposição Universal de Londres, em 1851. 94 países participaram da feira, expondo 17 mil peças. Considerada um sucesso, atraiu 6 milhões de visitantes. Entre os mostruários, havia aproximadamente 770 calótipos e daguerreótipos, de nove nações participantes (TURAZZI, 1995)

este álbum era apenas uma parcela dos trabalhos fotográficos exibidos nos pavilhões brasileiros.



Figura 90: Exposição Universal de Paris (1900), Neurdein. Fonte: MMP

Completam as principais temáticas que fazem parte da coleção as panorâmicas, diversos *souvenirs* como os de Marienbad, St. Lazare, Veneza (figura 73), Constantinopla (figura 76) e imagens relacionadas à arquitetura religiosa. No que se refere à temática religiosa, a coleção abriga alguns itens bastante representativos. Uma série de vinte e quatro imagens, bastante danificadas – o que pode denunciar o uso bastante intenso dessas imagens – retratando cenas da vida de Jesus Cristo (figura 44), do nascimento à ressurreição, com registros em inglês. De autoria não identificada, essa série era bastante conhecida nos círculos familiares à época. Podiam funcionar como suportes didáticos para ensinamentos religiosos. Através da pesquisa comparativa com outras coleções em sites de leilão na internet, foi possível afirmar que a série do MMP está incompleta, faltando quatro estereoscopias, mas não foi possível identificar por quais razões pelas quais a coleção está incompleta.

Há ainda um álbum relativo à Basílica de São João e São Paulo em Veneza⁹¹, com 10 imagens (figura 91 e 92) em formato, em sua maioria, 25 x 30 cm. Há duas

⁹¹ A basílica de São João e São Paulo é considerada um dos mais impressionantes edifícios medievais de Veneza. É considerado o panteão da cidade, devido ao grande número de doges – chefes de estado de algumas repúblicas italianas – e personalidades que foram enterradas na igreja. Sua construção data do ano de 1430, mas ao longo do tempo, a igreja recebeu esculturas,

imagens em formato panorâmico, retratando grandes painéis da Basílica. As imagens são de Antônio Perini, fotógrafo italiano, natural de Veneza. Há ainda um *souvenir* do mosteiro de St. Lazare, com 14 imagens também em Veneza. Ambos possuem número de arrolamento, o que demonstra que os mesmos já faziam parte da coleção de Alfredo Lage. Estes e outros álbuns relativos à cidades italianas também podem ser compreendidos a partir da inserção da Itália no roteiro do *Gran Tour*, prática comum entre a burguesia e elite do século XIX.



Figura 91: Capa do Álbum intitulado: *Bassirilievi della Chiesa dei SS. Gio: e Paolo in Venezia*. (c.de 1870). Antônio Perini. Fonte: MMP

pinturas e túmulos de artistas consagrados de Veneza. Localiza-se no Campo *Santi Giovanni e Paolo*.



Figura 92: *La Présentation de Jesus Christ dans les bras de vieux Simeon*. (c. de 1870). Antônio Perini. Fonte: MMP

As solenidades militares também estão entre os temas presentes na coleção do MMP. Trata-se de algumas estereoscópias de autoria de Ehrhard Brand. No entanto, não foi possível identificar especificamente de qual solenidade se trata, mas a mesma ocorreu em Juiz de Fora, entre 1890-1894. Nesse período o fotógrafo esteve em Juiz de Fora, atuando na rua Imperatriz, 68, conforme carimbo no verso das imagens e publicidade publicada no Jornal *O Pharol*.

Em se tratando da realidade local, a proximidade com o Rio de Janeiro sempre favoreceu o dinamismo econômico e cultural da cidade. Dotada de uma boa infraestrutura urbana para os padrões da época, as vias de acesso, principalmente a estrada União & Indústria e a Estrada de Ferro D. Pedro II facilitavam o transporte de bens e passageiros, atraindo alguns fotógrafos para a cidade, que em parte, estão presente na coleção do MMP. Os cafeicultores da região, e os investidores industriais e comerciais formavam boa parte da clientela desses profissionais.

No período entre 1877 e 1910, foram identificadas 99 propagandas e notícias sobre a fotografia em Juiz de Fora, 90 no Jornal *O Pharol* e 9 em almanaques diversos⁹². Através dessas fontes é possível identificar quais fotógrafos atuaram na

⁹² Este levantamento fez parte da pesquisa: História das Artes Plásticas em Juiz de Fora, coordenada pela professora Maraliz Castro Vieira Christo, com o apoio da FAPEMIG, com a

cidade neste período, as técnicas utilizadas e o mercado consumidor, ou seja, analisar “a inserção de Juiz de Fora no circuito de produção, circulação e consumo de imagens fotográficas.” (CHRISTO, 2000:129)

Apesar de não se tratar de uma coleção sobre a história de Juiz de Fora, ou seja, não ser um acervo de temática relacionada ao município, seus personagens, eventos e lugares permeiam a coleção. Não há nenhum álbum específico sobre a cidade entre a coleção do século XIX, mas alguns personagens estão presentes nos álbuns de retratos. Grande parte das imagens relativas à cidade são fotografias avulsas. Há algumas panorâmicas da cidade, inclusive uma vista estereoscópica, de autoria de Erhard Brand, de cerca de 1890.

Há ainda outro tema bastante comum na fotografia oitocentista. Não há muitos exemplares na coleção em análise, mas é importante ressaltar que grande parte da documentação fotográfica brasileira do século XIX foi encomendada pelos construtores de ferrovias. Algumas imagens de ferrovias chegaram por doação, na década de 1990, não compondo a coleção original das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti. A fotografia cumpria a função de documentação da modernização e do progresso no Brasil do Segundo Reinado. Tanto que, segundo o jornal “O Pharol” de 15 de abril de 1887, o fotógrafo José Ferreira Guimarães foi designado para o trabalho de registro dos edifícios pertencentes à Estrada de Ferro D. Pedro II. As imagens fariam parte de uma exposição sobre estradas de ferro em Paris.

Outra forma de análise do colecionismo de fotografias e em especial, da coleção do MMP, se dá através das ausências. O conjunto se difere de outras coleções no que diz respeito a algumas temáticas comuns neste período. São bastante raras as fotografias mortuárias, de conflitos bélicos, fotografias de naturezas-mortas ou de cunho artístico⁹³, imagens de fazendas e áreas marcadamente rurais, não há fotografias eróticas e pornográficas, sobre a escravidão, de cunho médico e de natureza especificamente científica. A coleção não apresenta imagens da cidade de São Paulo, na segunda metade do século XIX, apesar do colecionador Alfredo Ferreira Lage ter vivido alguns anos na cidade, por conta dos estudos na Faculdade de Direito, concluída em 1890. Essas ausências nos ajudam a conhecer melhor as características da coleção e os recortes dos

participação dos bolsistas de iniciação Científica Marco Antônio Lopes de Lima e Rosane Carmanini Ferraz. Entre outras atividades de pesquisa, atuei na pesquisa das fontes: Jornal “O Pharol” e “Jornal do Comércio”, álbuns e almanaques diversos, publicados em Juiz de Fora.

⁹³ Entendidas aqui como imagens “exclusivamente preocupadas com cânones estéticos e de composição gráfica”, e não com o registro da realidade (LEITE, 2000: 162).

colecionadores, demonstrando em que medida esse conjunto se difere e se assemelha a outras coleções no que se refere aos usos e funções estabelecidas pela e com a fotografia no século XIX.

É interessante ressaltar que a coleção em análise apresenta uma preponderância quantitativa de retratos, muito ligados à rede de sociabilidades das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e suas relações com as famílias abastadas do Brasil Imperial, e ao *ethos* aristocrático e ilustrado que as permeia, com retratos de personalidades do campo das artes e ciências, além de personagens de casas reais da Europa, América e Oriente Médio. Há ainda uma preponderância de “vistas” urbanas e paisagens, fotografias de cunho documental e lembranças de viagens, fruto das contínuas relações das famílias com a Corte e das viagens e temporadas na Europa, num contexto caracterizado pelo *gran tour*.

2.4 - Os principais fotógrafos:

Se as imagens são documentos, os mesmos são fruto de escolhas técnicas e estéticas do fotógrafo e no caso dos retratos, também dos retratados, se configurando como uma construção dialética. O trabalho do fotógrafo, muito mais do que disparar um dispositivo mecânico, tem uma centralidade indiscutível na fotografia oitocentista. Esse profissional participa de todo o processo de captura e transformação dessa imagem em um negativo/positivo. Para além da perícia técnica, o fotógrafo imprime uma linguagem à fotografia, através de seus recortes, enquadramentos, enfim, de suas escolhas.

A crescente demanda por imagens geraria, como vimos anteriormente, constantes aprimoramentos na técnica fotográfica e uma alta concentração de fotógrafos nos centros urbanos, o que acarretou em concorrência entre os profissionais. Se alguns centros europeus e norte-americanos acabaram se tornando irradiadores das novidades tecnológicas, é compreensível que desses mesmos centros surgiriam grande parte dos primeiros fotógrafos (ARRUDA, 2013).

No retrato, é impossível ignorar a interferência do fotógrafo, seja orientando a pose e escolhendo o fundo, seja construção um cenário no estúdio, seja selecionando o enquadramento, o ângulo a ser fotografado, ou até mesmo, retocando e colorindo a imagem. (LAVELLE, 2003) Assim, o ato de fotografar implica em muito mais do que uma observação passiva, envolve certa cumplicidade com o tema ao qual se fotografa

(SONTAG, 2004). No processo de composição da imagem como um retrato social dos indivíduos, há um movimento constante de negociação entre o fotógrafo e o retratado:

O estúdio do retratista é um teatro social, onde o fotógrafo é ao mesmo tempo o diretor, exercendo magnética autoridade sobre o seu modelo, mas também um ator de infinitos talentos, capaz de representar todas as máscaras morais convenientes à vida em sociedade. O modelo, por sua vez, é o ator que segue as instruções de seu "maestro", mas também um espectador, assumindo por 'simpatia' os sentimentos e expressões por ele sugeridos. Neste curioso jogo de espelhos, o modelo, mirando-se no fotógrafo, torna-se espectador de si mesmo. (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005: 207)

A profissão do fotógrafo geralmente não garantia um orçamento regular. Muitos possuíam ocupações paralelas, tais como pintores, relojoeiros, dentistas, negociantes, prestidigitadores. Alguns viram na fotografia a oportunidade de aprendizado de um novo ofício que tendia a crescer em função do mercado consumidor que cada vez mais demandava por imagens.

As mulheres tiveram significativo papel do desenvolvimento da fotografia. Além de trabalhar como assistentes, atuavam diretamente na captura das imagens. Em 1900, havia sete mil fotógrafas no Reino Unido e nos EUA. Alguns estúdios anunciavam dispor de fotógrafas para mulheres que se sentissem mais à vontade de serem fotografadas por outra mulher, uma vez que a pose poderia envolver contato físico.

Como bem observa Maraliz Christo (2000), a historiografia demonstra a relação de proximidade entre a fotografia e o mundo do espetáculo e do entretenimento. Para citar apenas alguns exemplos de fotógrafos mencionados ao longo desse trabalho, Daguerre era pintor de cenários, Nadar era caricaturista e Insley Pacheco era pintor. Ou seja, muitos profissionais eram oriundos de outras atividades artísticas, e alguns ligados diretamente à produção iconográfica, como pintores e litógrafos. Em anúncios de jornais, é comum o profissional oferecer, além do retrato fotográfico, retratos a crayon, pastel ou a óleo. Havia ainda a parceria entre os dois profissionais – o pintor e o fotógrafo – atuando no mesmo ateliê. Em algumas situações, além de utilizar a fotografia como base para o seu trabalho, o pintor interferia na fotografia, através dos retoques, acrescentando maior definição ou mesmo a cor, como no caso da foto-pintura, descrita anteriormente.

Essa relação nos ajuda a compreender que o repertório de poses e gestos comuns aos retratos oitocentistas não foi criado propriamente pela fotografia, mas herdado dos cânones da pintura, além dos livros de etiqueta e da literatura sobre as aparências, muito difundida no século XVIII. Disdéri recomendava aos retratados que se mantivessem quietos, "respirando calmamente", "piscando regularmente" e olhando sempre para o mesmo ponto, não devendo sorrir de maneira ostensiva. (HEYNEMANN; RAINHO; LISSOVSKY, 2005). Essas orientações e códigos são facilmente identificáveis na coleção de retratos do MMP.

Para o retratado, ser fotografado em estúdios famosos era uma forma de amearhar capital social. O fotógrafo, como mediador de memórias sociais “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” (MAUAD, 2012:10). Para o fotógrafo, a qualidade de seu ateliê era garantida pelas comendas e premiações que recebia, e o domínio técnico do que havia de melhor no mercado internacional. Capital social e domínio dos saberes eram ingredientes fundamentais para o reconhecimento profissional do fotógrafo. Além disso, a autoria localizava o autor e funcionava como marca de distinção e pertença social para o retratado.

O fotógrafo Richard Avedon apresenta um curioso relato sobre sua vivência como profissional, evidenciando a relação que se estabelece com os retratados:

Sempre prefiro trabalhar em estúdio. Ele isola as pessoas de seu ambiente. Em certo sentido, elas se tornam (...) símbolos de si mesmas. Muitas vezes tenho a sensação de que as pessoas vêm a mim para ser fotografadas, assim como procurariam um médico ou um vidente – para saber como estão. Portanto, são dependentes de mim. Tenho de cativá-las. Do contrário, nada há para fotografar. A concentração tem de vir de mim e envolvê-las. Por vezes, sua força cresce de tal modo que não se ouvem mais os sons no estúdio. O tempo pára. Partilhamos uma intimidade breve e intensa. Mas é gratuita. Não tem passado (...) nem futuro. E quando o trabalho do modelo termina – quando a foto está feita – nada resta senão a foto (...) a foto e um tipo de constrangimento. Elas vão embora (...) e eu não as conheço. Mal ouvi o que disseram. Se eu as encontrar uma semana depois em algum lugar, torço para que não me reconheçam. Porque tenho a sensação de não ter de fato estado lá. Pelo menos, a parte de mim que esteve lá (...) agora se encontra na foto. E as fotos têm, para mim, uma realidade que as pessoas não têm. É por meio de fotos que eu as conheço. Talvez isso pertença à natureza de ser fotógrafo. Nunca estou de fato envolvido. Não preciso ter nenhum conhecimento real. É tudo uma questão de reconhecimentos. (Apud SONTAG, 2004, 203-204)

Esse sujeito social que surgiu a partir da invenção da fotografia, em geral, gozava de prestígio social, sendo associado à concepção de modernidade relacionada à invenção do processo fotográfico, considerado uma agente da civilização. Assim, “o fotógrafo foi por todo o século XIX uma referência de novidade, pois a fotografia esteve em constante transformação, e ele era o agente divulgador das inovações” (ARRUDA, 2013:71)

A coleção de fotografias oitocentistas do MMP abriga um número significativo de profissionais, o que inviabilizaria o estudo da produção de todos os fotógrafos. Neste cenário optamos por apresentar os principais fotógrafos considerando dois critérios básicos: representatividade dentro do contexto da história da fotografia no mundo, no Brasil e no contexto local, e a representatividade dentro da coleção, tendo em vista o número de itens e a raridade das imagens. Vale ressaltar ainda que as informações sobre os fotógrafos não se referem a uma trajetória biográfica, mas relacionadas à sua atuação profissional⁹⁴.

Tendo em vista a representatividade dos profissionais no contexto da história da fotografia mundial, é possível organizá-los por países. Merece destaque os franceses, italianos, alemães, além dos brasileiros, ou estrangeiros que atuaram no Brasil. Rússia, Grécia e Turquia também compõem a coleção com importantes fotógrafos que contribuíram para o desenvolvimento da técnica e da atividade fotográfica em seus países. Entre esses fotógrafos podemos citar: Nadar, Pascal Sebah, Giorgio Sommer, Victor Angerer, Sergei Levistky, E. Neudein, Romualdo Moscioni, entre outros. Há ainda a presença de Empresas fotográficas como a Fratelli Alinari (Florença, – Itália) e a *The London Stereoscope & Phot. Co.* A maioria dos fotógrafos atuantes no Brasil era de origem ou ascendência estrangeira, como Insley Pacheco, Marc Ferrez, R. Henry Klumb, Georges Leuzinger. Jose Ferreira Guimaraes, Alberto Henschel, entre outros.

Franceses:

Entre os fotógrafos franceses, o mais célebre do século XIX é sem dúvida Félix Gaspar Tournachon (1820-1910), conhecido profissionalmente como Nadar. Filho de

⁹⁴ Parte das informações acerca da biografia profissional dos fotógrafos foi adaptada de: ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. Ed. John Hannavy. Taylor e Francis Group. New York, 2008 e FERRAZ, Rosane Carmanini (org). Catálogos de Fotografias Oitocentistas. Juiz de Fora, MAPRO, 2012 a 2016.

um editor de Lyon, teve uma educação burguesa. Foi cartunista e escritor. Em 1854, Adrien, irmão de Nadar, fundou um estúdio fotográfico em Paris. Adrien, que intencionava ser pintor, aprendeu a técnica com Gustave Le Gray. No fim do mesmo ano o estúdio estava em dificuldade e Nadar assumiu o negócio, aprendendo a técnica fotográfica. Em 1860, inaugura o *Ateliê Rouge*, um grande estúdio no *Boulevard des Capucines* 35. Todo o estúdio era pintado de vermelho e o próprio fotógrafo recebia os clientes com trajes desta cor. Abria mão de móveis e ornamentos característicos dos estúdios de outros fotógrafos contemporâneos, por vezes retratando seus modelos com roupas de uma “informalidade pitoresca”, como diria Updike (2002).

O próprio fotógrafo assim descreve a atividade fotográfica:

O que não pode ser ensinado, eu lhe direi: é a percepção da luz, é a apreciação artística dos efeitos produzidos por diferentes e combinadas qualidades de luz... O que pode ser ensinado menos ainda é a rápida compreensão da personalidade do seu modelo, é a sensibilidade ágil que o coloca em comunhão com o modelo... O que também não pode ser ensinado é a integridade do trabalho: em um gênero tão delicado quanto a arte do retrato, é o fervor, a busca, a perseverança incansável na procura sem tréguas do melhor. (Nadar apud UPDIKE, 2002:18)

No início da década de 1870, Paul – filho de Nadar – assumiu o estúdio que se localizava agora na *rue d'Anjou*. Em 1872 Nadar e a esposa Ernestine transferem o estúdio para a *Rue d'Anjou-Saint-Honoré*, 51, que havia tido suas atividades muito prejudicadas por conta das agitações das Comunas de Paris.

Possuía um importante círculo de sociabilidades, entre eles Charles Baudelaire. Retratou personalidades de variadas áreas, como George Sand e Sarah Bernhardt. Participou de diversas Exposições Universais entre as décadas de 1850 a 1890. Em 1886, Nadar e o filho Paul realizam a primeira entrevista ilustrada com fotografias da história, com Eugène Chevreul. Experimentou a fotografia em diferentes contextos, de cemitérios a esgotos de Paris. Fez experiências de fotografias aéreas a partir de balões.

O acervo de Nadar no MMP envolve retratos femininos de atrizes e cantoras como Sarah Bernhardt e Marie Heilbron e diversas personalidades em diferentes álbuns, como os escritores Théophile Gautier (figura 93), Alexandre Dumas e Alphonse Lamartine. Há duas fotografias mortuárias de D. Pedro II⁹⁵ (figura 72) e uma fotografia

⁹⁵ Há algumas imagens do fotógrafo na Coleção da Biblioteca Nacional, inclusive a fotografia mortuária de D. Pedro II, em formato carte cabinet. Apesar da imagem ser a mesma, a fotografia do acervo do MMP é maior e fixada em cartão e emoldurada por um *passe-partout*.

esmaltada de Feliciano Duarte Penido (figura 42), já apresentadas anteriormente. Há ainda fotografias de Nadar em coleções particulares no Brasil. A mais significativa é a de Carlos Leal, com cerca de 200 fotografias, algumas das quais iguais às do acervo do MMP.



Figura 93: Theophile Gautier. (c. de 1865). Nadar. Fonte: MMP

Os Irmãos Neurdein possuem uma representatividade ímpar na coleção do MMP, com diversos retratos de personalidades e nobreza européia, além da documentação visual da Exposição Universal de 1900 - um álbum com 50 fotografias retratando o evento e algumas cenas da cidade de Paris. Na coleção de cartões postais do MMP há também um número significativo de imagens dos Neurdein. Trata-se de uma família de fotógrafos franceses: Jean Adolph Caesar Neurdein, conhecido sob o pseudônimo de Charlet (1806-1867) e seus filhos: Étienne (1832-1918) e Antonin (1846-1915). Eles receberam prêmios nas exposições de 1889 e 1900 e editaram muitos cartões postais do início do século XX, com a assinatura "ND" ou "Phot ND".

Outro fotógrafo com representatividade na história da fotografia, presente na coleção do MMP, é Pierre Petit, um dos mais conhecidos fotógrafos parisienses de sua época. Começou a praticar a daguerreotipia em 1849, ingressando em 1855 no ateliê de Disdéri, inventor do formato *carte de visite*, no qual permaneceu até 1858, associando-se no ano seguinte a *Trinquet na Photographie des Deux Mondes*. Autor de uma *Galerie des Hommes du Jour* que chegou a reunir na década de 1860, o impressionante

total de 1.500 retratos de celebridades dos mais diversos campos de atividade.

Sua carreira apresenta uma peculiaridade: a especialização em retratos de membros da igreja católica, que o fez produzir cerca de 25.000 fotografias de eclesiásticos, bem como a editar o jornal *Les Veillées Chrétiennes* entre 1863 e 1865. Dois anos mais tarde, obteve do imperador Napoleão III o monopólio da fotografia da Exposição Universal de Paris de 1867, empregando na ocasião os irmãos Bisson, que se tornariam conhecidos mais tarde como autores das primeiras fotografias tiradas no topo do Monte Branco, na fronteira entre a França e a Itália.

Mariano Procópio Ferreira Lage, como chefe da delegação brasileira nesta exposição, provavelmente deve ter conhecido ou estabelecido algum contato com Pierre Petit. O acervo do fotógrafo na coleção inclui retratos de diversas personalidades da época e da nobreza europeia, bem como alguns retratos da Família Imperial Brasileira. Alguns importantes museus da Europa possuem coleções fotográficas de Pierre Petit, como o *Museu d'Orsay*, Biblioteca Nacional da França, e a *National Portrait Gallery*, em Londres.

Dotado de talentos múltiplos, Pierre Petit também foi inventor dos *photophanies*, transparências coloridas para impressão fotográfica em relevo. Celebrizou-se ainda mais como o autor de impressionante e impecável documentação (desenvolvida entre 1871 e 1886), detalhando todas as etapas da construção da Estátua da Liberdade que hoje se encontra em Nova York. Expôs por seis vezes nas Exposições Universais de Paris (entre 1855 e 1889) e uma na de Londres (1862); tendo sido membro da *Société Française de Photographie*, e *Chevalier de la Légion d'Honneur*.

Um fotógrafo com uma trajetória profissional singular foi Eugène Pirou, que retratou o Visconde de Cavalcanti. É conhecido por seus retratos de celebridades e por fotografar os acontecimentos da Comuna de Paris em 1871. Participou da Exposição Universal de Paris, em 1889, onde foi premiado com a Medalha de Ouro. Como cineasta, Pirou é famoso pela produção de um dos primeiros filmes eróticos da história, e pela filmagem da visita do czar a Paris, em 1897. Teve um estúdio fotográfico em 1889 na rue Royale, 23 e outro no *Boulevard Saint-Germain*, 5, em 1890, em Paris. Associou-se à Otto, no estúdio *Place de La Madeleine*, em Paris, onde a Viscondessa de Cavalcanti também foi retratada. Esta situação é um bom exemplo de que as relações entre os fotógrafos também se tornam perceptíveis através da análise do retratados e suas relações de parentesco e sociabilidade.

Os Italianos:

Os fotógrafos italianos se destacam pela relevância e quantidade de imagens, tanto referentes a retratos, imagens de tipos humanos, quanto às vistas e registros arquitetônicos⁹⁶. Por isso, ao longo da pesquisa percebeu-se a necessidade de destacar e se debruçar sobre esse grupo de profissionais oitocentistas, como forma de identificar de forma mais precisa a importância dos mesmos para o conjunto da coleção.

Nesse processo foi possível identificar a autoria das imagens de um álbum com 100 fotografias de “vistas” de Roma. Trata-se de Romualdo Moscioni (1849-1925)⁹⁷. Nascido em Viterbo em 1849, abriu um estúdio fotográfico em Roma, em 1868. Fotógrafo de paisagens, especializou-se em fotografias de escavação e arqueologia cristã. Comercializava reproduções fotográficas de obras de arte e monumentos arquitetônicos de toda a Itália. Sua oferta foi dirigida principalmente para os arqueólogos, especialistas em arte e curadores do patrimônio, para os quais suas fotografias eram consideradas materiais de estudo.

Em 1921, publicou a quarta edição do seu catálogo compreendendo 24.900 itens. Seu arquivo, que consiste em cerca de 30.000 negativos de vidro, está depositado em grande parte, em torno de 15.700, no Museu do Vaticano. O Fundo Moscioni foi adquirido pelo Museu do Vaticano na década de 1930, após sua morte. O restante do seu acervo está no Photo Library da Academia Americana em Roma, no Ministério da Educação (Arquivo Fotográfico hoje ICCD-Nacional) e também no Arquivo da Cidade de Roma (atual Museu de Roma, no Palazzo Braschi). Mais fotos estão disponíveis na biblioteca de fotos da Biblioteca Hertziana, o Vallicelliana Biblioteca e na Fundação Zeri. Algumas fotos de Moscioni também são mantidas na Biblioteca do Vaticano.

As temáticas principais se referem aos sítios arqueológicos de Roma e seus arredores, as igrejas (incluindo as principais basílicas). Existem também imagens

⁹⁶ Ainda em 1840, o inglês Alexander John Ellis (1814-1890) planejava publicar um livro intitulado “Itália em daguerreótipos”. Além de comprar imagens de fotógrafos locais, registrou suas próprias imagens. O livro não foi lançado, mas foram reunidas 159 imagens em daguerreotipia, formando um importante acervo acerca das paisagens italianas. (HACKING, 2012)

⁹⁷ As informações biográficas acerca do fotógrafo foram elaboradas a partir da consulta a alguns sites: www.annonade.it, acesso em 30/09/2015; http://mv.vatican.va/2_IT/pages/z-Info/MV_Info_Conferenze14.html, acesso em 30/09/2015; https://www.khi.fi.it/5162064/20150504_Ausstellung_Moscioni, acesso em 01/10/2015; <http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000272>, acesso em 01/10/2015.

referentes a alguns museus, mansões, palácios, ruas e becos, monumentos, conventos, fontes, praças e cemitérios, configurando-se como diversos pontos de vista de várias cidades italianas do Centro e o para o Sul da Itália.

Ao contrário de outros fotógrafos italianos como Sommer, Alinari e Brogi, seu nome ainda é pouco conhecido entre os especialistas, mas pode ser considerado um dos pioneiros da fotografia documental italiana. Em maio de 2015 foi lançada uma exposição on-line pela biblioteca de fotos do *Kunsthistorisches Institut*, em colaboração com a biblioteca do Museu do Vaticano (figura 94).

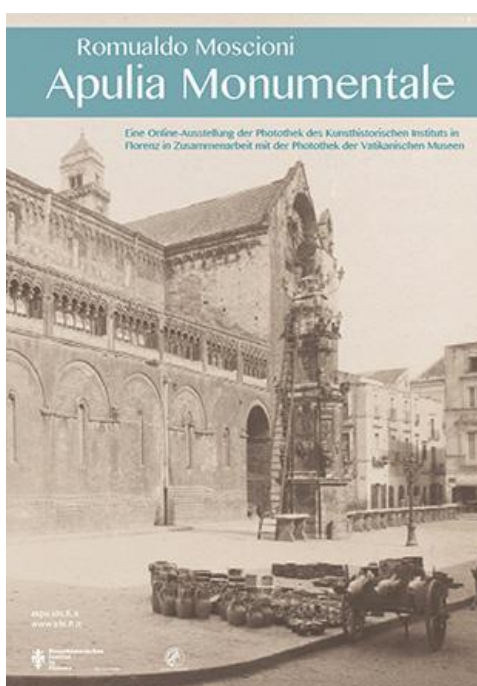


Figura 94: Material de divulgação da exposição on line “Apulia Monumentale”, parceria do Kunsthistorisches Institut e o Museu do Vaticano. Fonte: disponível em <http://expo.khi.fi.it>, acesso em 01/09/2015.

A produção de Romualdo Moscioni está relacionada ao ambiente cultural e ao debate sobre preservação do patrimônio e restauro na Europa na segunda metade do século XIX e início do XX. Na Itália, as reflexões de Camilo Boito se inserem nesse cenário. Em 1891, Moscioni, foi contratado para criar uma campanha fotográfica de grandes proporções em Puglia, através de autoridades responsáveis pela proteção e conservação do patrimônio do Ministério da Educação. O objetivo era realizar a documentação fotográfica do patrimônio artístico e monumental local, de Norman e da Suábia. Foram realizadas 235 fotografias em grande formato até o verão de 1892, na região sul. A série de imagens intitulada "Apulia Monumental" foi colocada à venda

por meio de um catálogo. Contém uma série de fotografias imperfeitas sob o ponto de vista técnico, mas oferece uma visão sobre os métodos de trabalho utilizados por um fotógrafo no final do século XIX.

Entre os fotógrafos italianos no acervo do MMP, destaca-se ainda com diversos retratos, a Fratelli Alinari, a mais antiga empresa fotográfica fundada em Florença, Itália, em 1852, por Leopoldo Alinari e seus irmãos Giuseppe e Romualdo, especializada em retratos, fotos de arte e monumentos históricos.

É a mais antiga fundação do mundo ainda ativa no campo da fotografia, atuando no campo da comunicação e imagem. A Alinari é guardiã de um corpus fotográfico vastíssimo, com um patrimônio de mais de 5.500.000 fotos, que vão desde daguerreótipos às modernas fotos digitais de todo o mundo.

Luigi Montabone (18? – 1877) foi um dos primeiros fotógrafos a fazer imagens da antiga Pérsia, em 1862. Fotografou membros das Famílias Reais da Itália, Pérsia, Siam e Sérvia. Foi contratado para participar de uma delegação italiana para a Pérsia para que pudesse registrar o que fosse de interesse para os membros desta delegação. Alguns álbuns e fotografias de Montabone foram localizados em 2010⁹⁸ e podem ser encontrados na Biblioteca Real de Turim, além do Arquivo da família Cerruti, Fundação Cerruti em Palermo, o Museu Fratelli Alinari em Florença e da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, além de retratos na coleção do MMP. Entre eles, uma pequena série de retratos de artistas de teatro italiano.(Figura 95)

⁹⁸ Nesse mesmo ano foi inaugurada a Exposição “Um italiano na Pérsia. Luigi Montabone e a fotografia do século XIX, organizada pela Biblioteca Nacional da Itália. Disponível em: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1497522630.htm, acesso em 30/10/2015.



Figura 95: Artista do teatro italiano. (c. De 1870). L. Montabone. Fonte: MMP

Giorgio Sommer⁹⁹ é representado na coleção do MMP por fotografias bastante significativas da viagem da Família Imperial Brasileira à Itália, vistas de diferentes cidades italianas, tipos humanos de Palermo e Nápoles, (figura 96) além de retratos de personalidades.



Figura 96: Tipos de Nápoles (Engraxate). (c. de 1870-80). Giorgio Sommer. Fonte: MMP

⁹⁹Informações biográficas disponíveis em http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Giorgio_Sommer/A; e http://data.bnf.fr/13608164/giorgio_sommer/, acesso em 15/09/205.

Apesar de ter nascido na Alemanha, em 1834, filho de uma família abastada, começou a atuar profissionalmente na Itália. Iniciou a atividade por diletantismo, antes de se mudar para Nápoles (Itália) e abrir um estúdio à *Via Monte di Dio 4*, em 1857. Especializando-se em paisagens, vistas urbanas e fotografia da arquitetura clássica de origem romana, publicou no mesmo ano de sua transferência para a Itália, o livro: *Naples et Environs: Monuments et Vues (Nápoles e Arrabaldes: Vistas e Monumentos)*.

Entre 1860 e 1872, manteve sociedade com Edmondo Behlès (1841-1921), documentou o cerco de Nápoles em 1861. Retomando o caminho de suas predileções, fotografou Pompéia (1863) e a Ilha de Capri (1865), publicando *Voyage en Sicile* (Viagem à Sicília), em 1869. Na coleção do MMP há um álbum com fotografias diversas, que apresenta algumas vistas de Nápoles e Capri, de sua autoria. Mudou o estúdio para a *Piazza della Vittoria nel Pallazo* em 1873, lançando neste mesmo ano o catálogo: *Photographies d'Italie et Malta* (Fotografia de Malta e da Itália). Seu talento foi reconhecido pelo rei Vittorio Emmanuel II, que lhe outorgou uma Medalha de Ouro em 1865, e pelos promotores da Exposição Universal de Paris de 1867, que lhe concederam a Medalha de Bronze do evento, do qual voltou a participar em 1873.

Outras nacionalidades:

Da Grécia há um importante fotógrafo, Petrus Moraites, representado na coleção com curiosas cenas de cotidiano e tipos com trajés típicos. Nasceu em Tinos, no Mar Egeu em cerca de 1835 e faleceu em 1905. Estudou pintura em Atenas, mas fascinado pelo novo meio, se envolveu em fotografia. Em 1859, em colaboração com o fotógrafo grego Athanasios Kalfas, abriu seu primeiro estúdio localizado na Rua Ermou, em Atenas. No mesmo ano, os dois parceiros apresentaram fotografias na primeira Olimpíada (realizada em Atenas) ganhando uma medalha de prata para suas reproduções fotográficas de paisagens. Em setembro de 1860, a parceria acabou e Moraites mudou seu estúdio para Aiolou Street. Muitas personalidades da sociedade grega, políticos, intelectuais, embaixadores, intervenientes, incluindo os membros da família real, assim como pessoas comuns, posaram diante de sua câmera. Supõe-se que por volta de 1868, tenha sido nomeado fotógrafo do rei, um título concedido pela primeira vez a um fotógrafo grego. Por volta de 1870 tornou-se um dos fotógrafos mais notáveis da Grécia.

Moraites se distinguiu pela sua precisão na execução, ganhando premiações em várias exposições fotográficas na Grécia (1870), (1875) (1888) e no exterior

(Weltausstellung 1873, realizada em Viena e Exposição Universal (1878) realizada em Paris). Após sua morte, seu estúdio passou a ser administrado por seu filho, Georgios P. Moraites. No entanto, logo depois o vendeu para Nikolaos Pantzopoulos.

Da Turquia, é importante destacar o fotógrafo Pascal Sebah (1823-1886) e sua relevância para a fotografia oitocentista no Oriente Médio. Sua produção envolve suntuosos retratos de estúdio de modelos vestidas com ornamentos, imagens de monumentos e do patrimônio histórico do Oriente Médio, dos povos, panoramas grandiosos de importantes regiões da Turquia e do Egito e os *carte de visite* de “tipos humanos”.

Pascal Sebah era filho de um católico sírio e uma armênia, nasceu na capital Império Otomano, Constantinopla (atual Istambul), onde abriu seu primeiro estúdio em 1857. Constantinopla era uma cidade composta por diversos povos distintos. A carreira de Sebah coincidiu com intenso interesse e fascínio do ocidente europeu pelo Oriente, visto como exótico (WOODWARD, 2003). Nesse sentido, fotógrafos como Sebah tiveram mercado consumidor para vender imagens aos turistas. Havia interesse por imagens da própria cidade de Constantinopla, das ruínas antigas na área circundante, retratos, e das populações locais em trajes tradicionais.

Sebah rapidamente estabeleceu uma boa reputação por suas composições bem organizadas, iluminação cuidadosa, atenção aos detalhes, ou seja, pela qualidade de sua fotografia e também pela excelente impressão, graças ao seu técnico de câmara escura, o francês, A Laroche. Em 1859, Sebah foi premiado com sua primeira medalha pela Sociedade Francesa de Fotografia.

A carreira de Sebah foi alavancada através da parceria e colaboração com o pintor Osman Hamdi Bey (1842-1910). O artista levou exuberantes modelos, parte delas vestidas em trajes típicos, para serem fotografadas por Pascal Sebah. Posteriormente, se utilizou das fotografias de Sebah como referência para seus retratos a óleo de personagens orientais. Quando foi nomeado diretor da exposição otomana em Viena, em 1873, Osman Hamdi Bey encomendou a Pascal Sebah uma série de fotografias para o álbum “Fantasias Populares da Turquia”. Com este trabalho, ganhou uma medalha de ouro dos organizadores vienenses da exposição e outra medalha do sultão Abdul Aziz do Império Otomano. (WOODWARD, 2003). Ainda em 1873, Sebah abriu um estúdio fotográfico no Cairo, Egito. Continuou a produzir fotografias de estúdio com modelos exuberantes e algumas das fotografias mais conhecidas do Egito antigo, paisagens e tipos humanos. Em 1878, Sebah recebeu uma medalha de prata por suas fotografias do

Egito e os povos do deserto da Núbia, expostas na Exposição Universal de Paris.

Em 1883 Sebah sofreu um derrame. O irmão de Sebah, Cosimi, passou a gerenciar o estúdio. Quando Jean Sebah, filho de Pascal Sebah, assumiu a gestão do negócio, em 1890, começou a inscrever as iniciais de seu nome nas chapas fotográficas – JP Sebah, aparentemente colocando sua própria inicial na frente da assinatura de seu pai. Tal fato dificulta a identificação exata da produção de ambos. No mesmo ano, Jean Sebah estabeleceu uma parceria com o francês Joaillier Policarpe, renomeando o estúdio, que passou a ser conhecido como Sebah & Joaillier. Em 1899 o estúdio Sebah & Joaillier adquiriu o estúdio fotográfico Abdullah Brothers, com significativo acervo de imagens. Abdullah Fereres era considerado o mais famoso estúdio fotográfico em Constantinopla, tendo o título de "Fotógrafo do Sultão", um privilégio que então passou a Sebah & Joaillier.

Joaillier retornou a Paris no início de 1900, mas Jean Sebah continuou no estúdio formando uma parceria, em 1910, com Hagop Iskender e Perpignani Leo. Este último deixou a empresa em 1914. Jean Sebah e Hagop Iskender se aposentaram em 1934, deixando o negócio para o filho de Iskender, Bedros Iskender e seu parceiro, Ismail Insel. Ismail Insel se tornou único parceiro e rebatizou o estúdio Foto Sabah (manhã, em turco), que se manteve em atividade até 1952. Entre todas as sociedades, o estúdio que Pascal Sebah criou em 1857 durou 95 anos. Faleceu em junho de 1886, com 63 anos e foi enterrado no cemitério católico Latina, em Ferikoy, onde Jean Sebah também seria enterrado em 1947.

Segundo Michelle Woodward (2003) a família Sebah desenvolveu um modo de representação que combinava uma visão detalhada do local, da sociedade otomana, com signos visuais de uma nova ordem moderna. O estúdio de Sebah criou um estilo único de fotografar grupos de pessoas em espaços públicos que a autora chama de "retratos da comunidade". Este estilo revela uma negociação entre os desejos de turistas por imagens exóticas e locais otomanos.

A coleção de Pascal Sebah no acervo do MMP é composta de uma expressiva panorâmica de Constantinopla – "*Souvenir de Constantinople*" (figura 76), e uma série de retratos de tipos humanos, de sacerdotes a vendedores, além do retrato do sultão Abdul Hamid II, todos em formato *carte de visite*.



Figura 97: Dervixes turcos, (c. de 1870-1880) Pascal Sebah. Fonte: MMP

A série de “tipos humanos” de Pascal Sebah está encartada num álbum já citado, (nº 3) que, além de algumas vistas urbanas, tem como tema principal os tais “tipos”, de diversos países, de autoria de diversos fotógrafos. As imagens retrataram dervixes giradores (figura 97), vendedores ambulantes como o vendedor de bolos, o guarda noturno e o grupo de bombeiros turcos (figuras 98 e 99). Alguns tipos exóticos como o anão do sultão e o eunuco.



Figura 98: O guarda noturno e o vendedor de bolos, (c. de 1870-1880). Pascal Sebah.

Fonte: MMP



Figura 99: Bombeiros turcos, (c. de 1870-1880). Pascal Sebah. Fonte: MMP

Sylvie Aubenas (2003) afirma que a produção fotográfica no Oriente Médio pode ser entendida como um fenômeno comercial e artístico muito importante do século XIX. Nesse sentido a autora afirma que a descoberta de qualquer coleção nova da época é significativa, pois nos dá elementos adicionais para os estudos e a compreensão da importância das imagens e seus usos no século XIX.

As imagens de Pascal Sebah nas coleções Teresa Cristina e no acervo do Museu Mariano Procópio demonstram o interesse pelo colecionismo de fotografias de “tipos humanos” e de grandes monumentos e ruínas representativas das civilizações antigas e da história universal, característico do gosto da elite do século XIX.

Dois fotógrafos do Império Austro-Húngaro são muito representativos no acervo: Ludwig e Victor Angerer, com retratos da Família Real Austríaca e Família Imperial Brasileira. Ludwig Angerer nasceu em Malaczka, Hungria, 1827 e faleceu em Viena, na Áustria, 1879. Começou a fotografar como amador entre 1856 e 1858, quando trabalhava na Farmácia Imperial em Donauländern. Foi o introdutor do formato *carte de visite* em Viena, em 1857, tendo começado a trabalhar profissionalmente no ano seguinte, inicialmente em associação com *Strassern*, num ateliê situado à rua Feldgasse 264, nesta cidade.

Já consagrado, realizou uma série de retratos de membros da família imperial austríaca, em 1859, tendo sido agraciado com o título de Fotógrafo da Corte Real e Imperial, em 1861. Tornou-se extremamente requisitado em Viena, sendo considerado um mestre no uso das sombras. Em 1862, abriu um ateliê à rua Feldgasse 1061, mudando-se para a *Theresiannumgasse* 4 em 1867. Em 1873, seu irmão mais novo,

Victor Angerer, veio trabalhar com ele, assumindo a direção do estabelecimento depois da morte de Ludwig, em 1879. Victor nasceu em Malaczka, Hungria em 1839 e faleceu em Viena, na Áustria, em 1894.

Participou como tenente do exército austríaco da campanha do sul do Tirol, em 1859, sendo desmobilizado no ano seguinte. A exemplo do irmão, Ludwig, abriu um estúdio fotográfico em *Bad Ischl* (Áustria). Visitou Londres em 1861, para conhecer o célebre fotógrafo francês lá radicado, Antoine Claudet. Entre 1867 e 1868 possuiu ateliê na rua *Allegasse* 14, em Viena, passando em 1869 para a rua *Tuchlauben* 18, e, em 1870, para a *Kaiutnerstrasse* 51, onde trabalhava em parceria com seu tio, Auguste.

Como dito anteriormente, em 1873, passou a colaborar com seu irmão, e, com a morte de Ludwig em 1879, assumiu o controle do estúdio. A partir de 1883, se associou com Goschl na realização de projetos de impressão em fotogravura e, depois de 1887, de um processo fotográfico exclusivo em cores. Após sua morte em 1894, seu genro, Moritz Winter, o sucedeu na direção da casa Angerer, mantendo-a em funcionamento até 1914. Entre 1911 e 1914, ele participou de uma curiosa promoção da loja de departamentos *Gerngrob*, na qual todo comprador que gastasse mais de 30 coroas tinha direito a tirar um retrato grátis no formato *carte de visite*.

Ainda na Áustria, a "*Photographische Gesellschaft*" foi a primeira associação de fotógrafos do Império, fundada em Viena em 1861. O objetivo da associação era aumentar a popularidade das fotografias, promover troca de experiências entre profissionais e criar uma biblioteca sobre fotografia. Algumas imagens no acervo são de autoria dessa associação.

Na Rússia, dois fotógrafos merecem destaque: Ch. Bergamasco e Sergei Levistiy. Alguns retratos de célebres artistas e personalidades presentes no acervo em estudo são de autoria de Ch. Bergamasco. Nascido no norte da Itália, Charles Bergamasco mudou-se para São Petersburgo na década de 1840, acompanhado de sua mãe, uma pintora. Trabalhou como ator no "Teatro Francês" em São Petersburgo, mas se interessou por daguerreótipos e mudou-se para Paris para estudar o seu processo de produção. Retornou para São Petersburgo e abriu o seu próprio estúdio. Após alguns anos, alcançou grande fama na cidade e em toda a Europa, ganhando prêmios e realizando exposições. Fotografou em diversas cortes e recebeu muitas condecorações. Visitou a Inglaterra em 1877 e fotografou a Rainha Vitória e sua família.

Ao pesquisar a biografia dos fotógrafos, foi possível identificar a contribuição de um dos mais importantes profissionais oitocentistas na Europa, inventor e inovador de

técnicas fotográficas e o mais importante fotógrafo russo deste período. O Conde Sergey Lvovich Levitsky, nasceu em Moscou em 1819 e morreu em São Petesburgo em 1898. Aleksandr Ivanovich Herzen, o escritor e figura pública proeminente era primo de Levitsky. Casado com Ana Antonovna com que teve Rafail Sergeevich Levitsky, o filho que daria continuidade ao estúdio do pai.

Na década de 1840, em Paris, Sergei Levitsky passaria a estudar fotografia com Daguerre, já se destacando na esfera técnica de desenvolvimento fotográfico. Em 1847, Sergei projetou uma câmera de fole que melhorou significativamente o processo de focalização. Esta adaptação influenciou o projeto de câmeras por décadas e ainda é encontrada em uso hoje em algumas câmeras profissionais. Ele se tornaria o primeiro a introduzir fundos decorativos móveis em suas fotos, assim como o retoque de negativos para reduzir ou eliminar as deficiências técnicas. Levitsky também foi o primeiro fotógrafo a retratar uma pessoa em diferentes poses e até mesmo com roupas diferentes. Propôs ainda a ideia da luz artificial em um ambiente de estúdio através iluminação elétrica, juntamente com luz do dia. Mostrando na prática que a combinação hábil de luz natural e artificial permitia criar efeitos interessantes, as fotografias de Levitsky tornaram-no reconhecido em toda a Europa por seu domínio técnico.

Em 1849, as imagens do Cáucaso, capturadas através do daguerreótipo – em placas de 30x40cm e 24x30cm de tamanho – de autoria de Levitsky, foram exibidas pelo famoso oftalmologista parisiense Charles Chevalier na Exposição de Paris da Segunda República, também conhecida como a *Exposição Nationale des Produits de l'industrie et Agricole manufacturière*, como uma propaganda de suas lentes. Estas fotos receberiam a medalha de ouro da Exposição. Era a primeira vez que um prêmio desse tipo era concedido a uma fotografia.

Um dos primeiros grandes estúdios fotográficos na Rússia foi de propriedade e operados por Sergei Levitsky, que em seu retorno de Paris, no outono de 1849, abriu um estúdio denominado "pintura de luz", em São Petersburgo. Em uma viagem a Roma, Levitsky fotografou um grupo de proeminentes pintores e escritores russos, incluindo Nikolai Gogol, considerado o único retrato conhecido desta personalidade. Estas fotos foram grandes sucessos de Levitsky e sua fama espalhou-se rapidamente, tanto que seus funcionários tiveram que viajar para as casas dos clientes com o aparelho de daguerreótipo.

Entre 1859 e 1864 Sergei Levitsky atuou um estúdio fotográfico na rua de *Choiseul* em Paris, o antigo endereço do americano Warren Thompson, e entrou para a

Société Française de Photographie (SPF). Levitsky e Warren-Thompson foram associados entre 1847 e 1849, ambos fazendo daguerreótipos de grande formato. Em 1864, quando seu pai fechou o estúdio Levitsky em Paris, Rafail Levitsky voltou para a Rússia com seu pai. Considerado o melhor dos fotógrafos retratistas da Rússia, o estúdio Levitsky fotografou quatro gerações da dinastia Romanov. Em 1877, foi agraciado com o título de Fotógrafo sua Majestade Real (figura 100). Mas Levitsky é mais conhecido por uma série de fotografias de artistas, escritores e figuras públicas como Nikolai Nekrasov e Leon Tolstoi.



Figura 100: Imperatriz Maria de Hesse-Darmstadt e Princesa Maria Alexandrovna. (c. de 1870). Sergei Lvovich Levitsky. Fonte: MMP

Por volta de 1890, o estúdio de Levitsky em São Petersburgo era uma empresa familiar, com Rafail Levitsky trabalhando ao lado de seu pai. Antes disso, em 1878, Sergei Levitsky foi um dos fundadores da Sociedade de Fotografia Russa, parte da Sociedade Imperial Russa Técnica, trabalhando ao lado de Dmitri Ivanovich Mendeleev e outros cientistas que experimentaram a fotografia usando a luz artificial.

Sergei Levitsky foi também um escritor de artigos para a revista russa *Photograph* e esteve ativamente envolvido na organização de exposições fotográficas nacionais e internacionais ao longo de sua vida. Escreveu suas memórias em dois volumes, intitulada, “Reminiscências de um antigo fotógrafo” (1892) e “Como me Tornei um Fotógrafo” (1896).

Após a morte de seu pai, em 1898, Rafail Levitsky continuou a tradição do estúdio, retratando os Czares Nicolau II e Alexandra, e seus filhos. As fotos dos Romanov eram tão populares que foram reproduzidas para consumo público em edições especiais. Retratou ainda atores e populares russos. O Estúdio Levitsky permaneceu em operação até 1918, quando foi fechado pelos soviéticos.

Entre os fotógrafos ingleses que integram a coleção, destacam-se W. & D. Downey, fotógrafos de estúdio vitorianos, que operam em Londres a partir dos anos 1860 até a década de 1910. William Downey, que nasceu em 14 Julho 1829 em South Shields e faleceu em 07 de julho de 1915 em Kensington, veio a ser conhecido como fotógrafo da Rainha. William era um carpinteiro e construtor de barcos, mas por volta de 1855, montou um estúdio em Shields Sul com seu irmão Daniel e anos mais tarde estabeleceram-se em Blyth, Morpará e Newcastle. Em 1863, eles abriram um estúdio no *Eldon Square* em Newcastle. No mesmo ano, William montou um estúdio nas Casas do Parlamento e produziu retratos de cada parlamentar. O estúdio de Londres contou com o patrocínio da rainha Vitória e do príncipe de Gales. Sua primeira imagem de família imperial foi da princesa de Gales em cerca de 1865. O estúdio também produziu o retrato icônico da princesa de Gales, Louise, que alcançou grande popularidade entre os ingleses.

Como abordado anteriormente, uma série de estereoscopias chama a atenção na coleção do MMP, não propriamente pela autoria e quantidade de imagens, mas pela distribuição, da empresa *Underwood & Underwood*, fundamental para a história da fotografia no século XIX e início do XX. A empresa operou nos Estados Unidos entre 1881-82 e 1920. Embora tenha tido seus próprios fotógrafos contratados, atuou frequentemente como distribuidora de fotografias estereoscópicas. Durante certo período, a *Underwood & Underwood* foi a maior produtora de vistas estereoscópicas do mundo, produzindo 10 milhões de vistas por ano. A firma se estabeleceu em 1882 como uma companhia distribuidora, fundada por dois irmãos, Elmer e Bert Underwood.

Em 1887, deixaram o seu escritório original em Ottawa, Kansas, e se mudaram para Baltimore e depois para a cidade de Nova York. Também foram abertos escritórios no Canadá e na Europa. Em 1891, Bert aprendeu como operar uma câmera e, assim, a firma *Underwood & Underwood* entrou em uma nova esfera do mercado, a produção de imagens, e não somente a distribuição. Em 1897 a companhia possuía um expressivo número de funcionários fixo e fotógrafos *free lancers*. A firma *Underwood &*

Underwood produzia 25 mil fotografias estereográficas por dia em 1901, e ainda negociava e vendia suas próprias estereoscopias.

Por volta de 1900, a empresa introduziu em seu catálogo de produtos, coleções com temas específicos como educação e religião e viagens, representando pontos turísticos do mundo. Em 1920, a produção de estereoscopias foi interrompida e *Underwood & Underwood* vendeu seu estoque e direitos para a firma *Keystone View Company*.

Fotógrafos brasileiros ou que atuaram no Brasil:

A diversidade e multiplicidade de fotógrafos e empresas que estão presentes na coleção também podem ser observadas no que se refere aos fotógrafos que atuaram no Brasil. Esses profissionais, no período imediatamente após o advento do daguerreótipo, mantiveram em sua maioria, o caráter itinerante. Essa itinerância possibilitou que uma parcela da população tivesse a oportunidade de ter contato com o fotógrafo e a fotografia. Dessa forma, começam a ser produzidos registros das famílias abastadas, dos homens da elite governante e até mesmo da “raia miúda”, especialmente da gente simples que atuava em ofícios relacionados aos cenários urbanos das médias e pequenas cidades.

Havia uma preocupação constante com a atualização técnica por parte de muitos desses profissionais. Em anúncios de seus trabalhos, nota-se a presença de um discurso relacionando a atividade fotográfica à objetividade e cientificidade. Determinados termos são constantes nos anúncios tais como “rapidez”, “perfeição”, “nitidez” e “preços módicos”. A adoção de mecanismos mais modernos e aprendizado no exterior era uma das estratégias utilizadas pelos fotógrafos que atuavam no Brasil para atrair clientela e legitimar seu trabalho. (CRHISTO, 2000)

A grande maioria dos daguerreotipistas que visitaram o Brasil entre 1840 e 1855 era de estrangeiros, que permaneciam no país por alguns meses ou anos. Isso dificulta e a pesquisa mais aprofundada sobre seus currículos e roteiros de trabalho pelo Brasil. (VASQUEZ, 1985) Dentre eles, podemos citar a dupla *Biranyi & Kornis*, que atuou no Rio de Janeiro em 1850. Foram associados entre 1855 e 1856, o que nos ajuda a situar a data aproximada de produção do daguerreótipo de autoria destes fotógrafos, que faz parte da coleção do MMP. Trata-se de um daguerreótipo estereoscópico mortuário, citado anteriormente (figura 37). *Biranyi & Kornis* especializaram-se nos

daguerreótipos estereoscópicos, mas também se dedicaram à documentação, como o registro da ascensão em balão de Eduardo Heill, por duas ocasiões, em 1855 e 1856, considerado o primeiro aeronauta do Brasil. Além deste registro, algumas vistas do Rio de Janeiro foram daguerreotipadas, dando origem à reprodução em litografias. (KOSSOY, 1980)

O Rio de Janeiro era o local privilegiado de atuação desses profissionais, como abordamos anteriormente. Por volta de 1870, 38 fotógrafos atuavam na Corte, com anúncios no Almanaque Laemmert. Nestes anúncios ofereciam serviços diversos e indicavam o endereço, que dependendo da rua já era a garantia de distinção. Concentravam-se em determinadas ruas no centro da cidade: Ouvidor, Quitanda, Hospício, Ourives, Rosário, Gonçalves Dias, Alfândega, Carioca, Sete de Setembro, S. José, Direita, D. Pedro, entre outras, sendo a ênfase na rua do Ouvidor. (MAUAD, 2012) A rua do Ouvidor era a mais cogitada, atraindo os fotógrafos com maior projeção. No caso dos fotógrafos itinerantes, alguns se fixavam em hotéis onde gozariam de certa visibilidade necessária ao êxito da atividade fotográfica.

Paulatinamente a fotografia se tornaria um fenômeno nitidamente comercial, fazendo com que os fotógrafos profissionais percorressem os principais centros urbanos oferecendo seus produtos. (CRHISTO, 2000) Na condição de estrangeiros, a imprensa via no profissional um agente da civilização, um arauto do progresso, como observa Pedro Vasquez (2003). Além de serem os principais distribuidores de equipamentos e materiais fotográficos, os fotógrafos foram os principais disseminadores da fotografia ao ensinarem seu ofício.

Entre esses fotógrafos, alguns dos mais representativos desse período estão presentes na coleção, como é o caso de Revert Henry Klumb. Considerado um importante fotógrafo de paisagens de origem franco-alemã. Teria chegado ao Rio de Janeiro em 1855, se transferindo para Petrópolis em 1859. Convidado a registrar a viagem imperial, assim como os festejos realizados em Juiz de Fora por ocasião da inauguração da estrada União & Indústria, aproximou-se da Família Imperial obtendo o título de “Fotógrafo da Casa Imperial”, além de tornar-se professor de fotografia da Princesa Isabel. Em 1872, publicou *Doze Horas em diligência, - Guia do viajante de Petrópolis e Juiz de Fora*, ilustrado com fotografias de sua autoria. Com a elaboração do guia, Klumb se tornou um único fotógrafo de seu tempo no Brasil a deixar obra escrita, entrelaçando duas narrativas: a imagética e a textual.

Numa época em que o retrato era a principal atividade da fotografia, Klumb elegeu a paisagem brasileira como atividade principal. Foi o pioneiro das fotografias estereoscópicas no Brasil. No entanto, é comum encontrarmos retratos nos álbuns de famílias da elite oitocentista, como podemos observar analisando os álbuns de retratos da coleção do MMP.

Um expressivo acervo da obra de Klumb faz parte da Coleção Teresa Cristina Maria, da Biblioteca Nacional, que reúne cerca de 300 vistas da cidade do Rio de Janeiro, e dos estados de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, assim como retratos da Família Imperial, e imagens que retratam desde monumentos como a estátua equestre de Dom Pedro II, edifícios e logradouros públicos até espécimes de vegetais, e o registro de usos e costumes, como lavadeiras trabalhando e marinheiros se abastecendo de água no Chafariz do Largo do Paço.

Segundo Pedro Vasquez (1997) foram elaborados três álbuns distintos sobre a estrada União & Indústria, preparados pelo próprio fotógrafo: uma versão manuscrita bilíngue (francês-português) do texto integral do livro citado anteriormente, oferecido à Imperatriz Thereza Christina, que integra a Coleção do Museu Histórico Nacional; Uma segunda versão ofertada ao Imperador D. Pedro II, medindo 31 x 45 cm, que apresenta as fotografias sem corte no formato original (22 x 29 cm), integrando a Coleção Thereza Christina, da Biblioteca Nacional; e uma terceira versão, ofertada a Mariano Procópio Ferreira Lage, com dimensões de 30,5 X 46cm, que integra a coleção do Museu Mariano Procópio.

Na coleção do MMP, está presente a documentação acerca da Estrada União & Indústria, além de alguns retratos em estúdio, inclusive da Família Imperial. O acervo especificamente relacionado à Estrada União & Indústria é composto de 51 imagens. Além do álbum, há um lote de pranchas, com 27 fotografias avulsas, praticamente iguais às imagens do álbum.

Klumb, como outros fotógrafos de vistas neste período, levava consigo seu laboratório de revelação, possivelmente instalado em uma carruagem. A técnica utilizada – o colódio úmido exigia que as chapas fossem expostas ainda úmidas. Para isso o fotógrafo, trabalhando ao ar livre, utilizava-se de uma “tenda-laboratório” vedada à luz, Nesta tenda era feito o trabalho de emulsionar a chapa antes da tomada da fotografia, uma operação delicada e que implicava em domínio técnico do processo, além do transporte de grande quantidade de equipamento pesado e ao mesmo tempo frágil. (VASQUEZ, 1997)

Outro fotógrafo da Casa Imperial bastante significativo na coleção do MMP é Insley Pacheco. Merece destaque duas fotografias em platinotipia do casal imperial, em um cenário de estúdio onde se tenta reproduzir uma paisagem tropical. A historiadora Lília Schwarcz (2012) faz referência direta a essa imagem ao se referir a D. Pedro II como um “monarca nos trópicos” (figura 01 e 41). Segundo Joaquim Marçal, Insley Pacheco foi provavelmente o fotógrafo que mais retratou o Imperador. Aprendeu daguereotipia com Frederick Walter, responsável pela introdução do invento no Ceará, antes de se aperfeiçoar em Nova York (EUA), onde estudou com dois dos mais célebres profissionais da época: Mathew Brady e Jeremiah Gurney. Iniciou seu aprendizado com Frederick Walter no Ceará, se aprimorando mais tarde com Mathew Brady, fotógrafo da Guerra de Secessão, nos Estados Unidos. (VASQUEZ, 1985). No ateliê de Brady, que formava estrangeiros no ofício da fotografia, Insley Pacheco conviveu com os fotógrafos húngaros *Biranyi e Kornis*, que, não se sabe se por sua influência ou por iniciativa própria, viriam a atuar na cidade do Rio de Janeiro.

De volta ao Brasil, abriu um estúdio no Rio de Janeiro (RJ) em 1854, tornando-se em pouco tempo um dos mais requisitados retratistas da Corte. Teve participação destacada em seis edições da exposição Geral de Belas-Artes da Academia Imperial, conquistando uma medalha de cobre na primeira, em 1861, e uma prata na segunda, em 1866. Participou ainda de diversas exposições internacionais, sendo premiado com a medalha de primeira classe na Exposição Internacional do Porto (Portugal, 1865); e a medalha de ouro da *Lousiana Purchase Exposition* (EUA, 1904).

Pintor paisagista, executava também as foto-pinturas de seu estabelecimento. No acervo da pinacoteca do MMP, existem sete miniaturas aquareladas de sua autoria. Acompanhou a constante evolução técnica da fotografia, empregando os mais diversos processos e formatos de apresentação que existiam no século XIX, trabalhando com daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos, com as fotografias em albumina, colódio úmido e placas secas. É considerado o introdutor da ambrotipia e da platinotipia no Brasil. Ao longo de sua trajetória profissional, se tornaria fotógrafo da Casa Imperial e Cavaleiro da Ordem de Cristo. Um dos mais bem sucedidos fotógrafos oitocentistas atuantes no Brasil, Pacheco retratou Mariano Procópio Ferreira Lage em seu estúdio no Rio de Janeiro (figura 07).

A Casa Leuzinger, uma das mais importantes casas editoriais do século XIX, contribuiu significativamente para a produção e distribuição da documentação iconográfica sobre o Brasil neste período. Georges Leuzinger nasceu na Suíça e chegou

ao Brasil em 1832. Estabeleceu-se na Rua do Ouvidor, nº 36, mantendo em sua casa comercial serviços de tipografia, papelaria, livraria, encadernação, douração e venda de gravuras importadas. A partir de 1861, passou a oferecer serviços de fotografia, com o auxílio do alemão Franz Keller e seu aprendiz Marc Ferrez (VASQUEZ, 1985). Fotografou amplamente a cidade do Rio de Janeiro e algumas cidades da região serrana – Nova Friburgo, Petrópolis e Teresópolis. O problema na identificação das fotografias de Leuzinger se deve ao fato de que vários fotógrafos trabalharam em seu ateliê.

No acervo em análise há um álbum de vistas de Petrópolis, e durante o processo de pesquisa foi possível fazer a identificação de importantes vistas do Rio de Janeiro, produzidas pela empresa do fotógrafo suíço. Algumas dessas imagens são parte de um conjunto de fotografias enviadas por Leuzinger para as exposições universais e que foram premiadas. Leuzinger “contribuiu para a representação brasileira nas exposições universais de Paris, de 1867 e 1887, na primeira com livros para encadernação e fotografias (panoramas e vistas do Rio e Niterói)”, quando foi premiado. (VASQUEZ, 1995:28)

O álbum que faz parte do acervo da MAPRO, composto de 11 imagens com legendas em francês, é uma seleção entre as 337 imagens do Catálogo que Leuzinger disponibilizava em seu estabelecimento, por volta de 1865. As vistas listadas no catálogo de Leuzinger foram organizadas segundo o local representado e o ponto de onde a vista foi retratada (ZENHA, 2004). A Casa Leuzinger participou da documentação da viagem do naturalista Agassiz, compatriota de Leuzinger, em expedição ao Brasil que ocorreu entre 1865 e 1866. Ao longo de sua atividade profissional, Leuzinger instalou-se em diversos pontos das ruas do Ouvidor e Sete de Setembro. Por volta de 1876, deixou de anunciar como fotógrafo, mas manteve os anúncios sobre os trabalhos com litografia e a venda de artigos fotográficos até cerca de 1880, já próximo de seu falecimento em 1882. (LAGO & LAGO, 2008)

Marc Ferrez, um dos mais importantes fotógrafos oitocentistas do Brasil integra a coleção do MMP com um álbum completo com 32 vistas do Rio de Janeiro e Petrópolis, algumas vistas do Rio de Janeiro e retratos de tipos indígenas, alguns retratos da Família Imperial e de membros da elite oitocentista, além de uma fotografia original encartada no relatório do Meteorito de Bendegó.¹⁰⁰

¹⁰⁰ O Arquivo Fotográfico do MMP abriga uma coleção significativa de cartões postais, em sua maioria pertencente à coleção da Viscondessa de Cavalcanti, de autoria de Marc Ferrez. Os

Filho do gravador Zeferino Ferrez, que chegou ao Brasil em 1816 como membro da Missão Artística Francesa, realizou estudos na França e retornou ao Brasil por volta de 1859. Iniciou sua trajetória como fotógrafo na Casa Leuzinger, aprendendo o ofício com Franz Keller, genro de Leuzinger (KOSSOY, 1980). Marc Ferrez abriu sua própria casa fotográfica em 1865, dedicando-se às vistas e paisagens, com seus grandes panoramas de uma só chapa de 50 x 60 e até 40 x 110 cm. Para tanto, investiu em equipamentos específicos como uma câmara que mandara construir sob encomenda, em Paris.

Além de fotografar exaustivamente cidades como o Rio de Janeiro, Petrópolis, Teresópolis e Friburgo, Ferrez também retratou aspectos da Bahia, São Paulo, Campinas Santos e Paraná. Integrou ainda a Comissão Geográfica e Geológica do Império, chefiada por Charles Frederick Hart, em 1875. Nas viagens, entre 1875 e 1895, registrou paisagens do Nordeste Brasileiro e Minas Gerais, tipos e costumes, que dariam origem a diversos álbuns (KOSSOY, 1980). No processo de construção da Avenida central, atual Rio Branco, Marc Ferrez realizou importante registro visual das transformações urbanas e arquitetônicas, ocorridas no início do século XX, durante a gestão do prefeito Pereira Passos.

Foi premiado por vários de seus trabalhos nas exposições em que participou. Foi agraciado com a Comenda da Ordem da Rosa e com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial” por D. Pedro II. Ainda obteve o título de Fotógrafo da Marinha Imperial, por ter desenvolvido em método eficaz para fotografia em alto-mar (VASQUEZ, 1985).

No que se refere ao retrato, é importante destacar a contribuição do português José Ferreira Guimarães. Na coleção há diversos retratos, encartados em álbuns ou em fotografias avulsas, de sua autoria¹⁰¹. Como se tratava de um fotógrafo de grande prestígio na Corte retratou membros da Família Imperial e das famílias da elite oitocentista, como podemos verificar na coleção em análise. Instalou-se por conta própria em 1866, tornando-se o fotógrafo predileto da Corte, angariando fortuna com seus retratos e foto-pinturas. Recebeu os títulos de cavaleiro, oficial e comendador da

cartões postais não serão abordados aqui, tendo em vista o recorte da pesquisa, focado apenas no suporte fotográfico das imagens oitocentistas.

¹⁰¹ Segundo o jornal *O Pharol*, de 15/04/1887, o fotógrafo José Ferreira Guimarães foi designado para o trabalho de registro dos edifícios pertencentes à Estrada de Ferro D. Pedro II em Juiz de Fora. As imagens fariam parte de uma exposição sobre estradas de ferro em Paris. No entanto, não há imagens deste trabalho na coleção do MMP.

Ordem da Rosa. (VASQUEZ, 1985) Maria Amália Ferreira Lage e o filho Frederico Lage com a esposa Alice, foram fotografados no estúdio de Guimarães. Os dois retratos da mãe e o retrato do casal são em formato *carte imperial* e possivelmente foram registrados na mesma ocasião. As imagens demonstram a qualidade técnica do retrato deste fotógrafo (figuras 20 e 47).

Alberto Henschel, considerado por muitos pesquisadores como o mais bem sucedido retratista brasileiro do século XIX, está presente na coleção através de fotografias da Família Imperial, de membros das famílias oitocentistas e de um importante grupo de oito retratos de negros – quatro de “tipos do Rio” e quatro de “tipos da Bahia”. Vindo de Hamburgo em 1867, desembarcou em Recife no mesmo navio em que chegou ao Brasil o pintor Karl Ernest Papf . Mais tarde Papf seria responsável pela elaboração das fotos-pinturas do ateliê de Henschel (VASQUEZ, 1985). Foi contratado por Maria Amália Ferreira Lage para produzir uma dúzia de retratos em formato *carte de visite*, dos filhos Frederico e Alfredo Lage quando crianças, conforme recibo que faz parte do lote de documentos doados pela família Soares Sampaio ao MMP (figuras 18 e 19).

Otto Hees foi responsável pela emblemática fotografia conhecida como sendo a última fotografia da Família Imperial no Brasil, pouco antes da proclamação da República, nas escadarias do Palácio da Princesa Isabel em Petrópolis. Na coleção do MMP existem duas versões, uma delas considerada mais formal, por D. Pedro estar usando uma cartola. Uma das fotografias foi autografada a bordo do navio Alagoas, na altura de Fernando de Noronha, por todos os retratados. Há possibilidade de que esta foto seja da coleção da Viscondessa de Cavalcanti, tendo em vista que, por ocasião da realização da Exposição Universal de 1889, o casal Cavalcanti estava na França, onde permanece em solidariedade à Família Imperial.

Filho de imigrante alemão residente em Petrópolis, deu continuidade aos negócios do pai. Passou uma temporada de cerca de 2 meses em Juiz de Fora, no segundo semestre de 1889, fixando-se na Rua da Imperatriz. Seus trabalhos chamavam atenção, principalmente em função do prestígio social da Família Imperial. “Ser estabelecido em Petrópolis significava que trabalhava para uma clientela abastada, com alto poder aquisitivo e principalmente, estava em uma cidade imperial” (ARRUDA, 2013:125).

No Brasil e em Minas Gerais, mais especificamente, a chegada da fotografia está em consonância com uma tendência de ordem mundial, através da difusão da fotografia por meio da itinerância. Como o mercado consumidor, apesar da expansão constante, permaneceu bastante restrito, os fotógrafos buscavam na itinerância maiores possibilidades de eventuais clientes. Juiz de Fora não fugiria a essa tendência.

Alguns fotógrafos atuaram no cenário local, principalmente os itinerantes. Entre os profissionais que atuaram em Juiz de Fora na segunda metade do século XIX, alguns estão presentes na coleção. Através dos anúncios nos periódicos locais, é possível elencar a presença de 24 fotógrafos profissionais ou ateliês atuando na cidade, no período entre 1877 e 1910. Nota-se a origem estrangeira da maioria desses profissionais (CHRISTO, 2000), principalmente alemães, franceses e italianos, seguindo a tendência da atividade fotográfica neste período no contexto brasileiro, como é o caso de Alberto Cohen e Ehrarhd Brand, a Fotografia Alemã, e já na virada do século XIX para o XX, como a Fotografia Bastos e Antenor Campos. Inicialmente, a exemplo do contexto nacional, mantinham um caráter itinerante. À medida que a fotografia ocupava um mercado consumidor mais consistente, alguns fotógrafos se fixaram na cidade.

Percebe-se uma grande mobilidade com a constituição e rompimento de sociedades, alterando-se constantemente a razão social dos ateliês, assim como o aprendizado local no trabalho, permitindo ao antigo funcionário abrir um novo estabelecimento, o que se torna mais comum no final do século. (CHRISTO, 2000:130)

A “Fotografia Alemã”, dos Irmãos Francisco e João Passig mantinha um estúdio em São Paulo, em 1880. Cerca de três anos depois, a empresa anunciava seu trabalho em Juiz de Fora, instalando-se na rua Espírito Santo. Viajaram pelo interior de Minas Gerais e de São Paulo. Como faziam outros fotógrafos itinerantes, ao se instalar em uma localidade, montavam uma exposição com alguns de seus trabalhos fotográficos que julgavam mais relevantes ou que atrairia determinado público.

Albert Cohen, outro fotógrafo presente na coleção, também atuou na cidade. Nascido na França, atuou em Maceió entre 1866 e 1867, e em 1877, em São Paulo. Ainda na década de 1870, exercia a atividade como itinerante no Vale do Paraíba. *Cartes de visite* de sua autoria são encontrados com frequência entre os descendentes das famílias do Vale. Fotografias de Cohen representando aspectos da inauguração da Estrada de Ferro São Paulo-Rio de Janeiro, em 1877, em Pindamonhangaba, foram

apresentadas na Exposição de História do Brasil em 1881. Os estúdios foram instalados em dois endereços, à rua da Imperatriz e rua Halfeld. Sua presença na cidade se deu por um longo período, uma vez que há registros da presença de Cohen em Juiz de Fora entre 1880, 1897. Passava a maior parte do tempo em Juiz de Fora, mas não deixou de praticar a itinerância. (ARRUDA, 2013)

Demonstrou preocupação com a modernização das técnicas fotográficas, uma vez que suas viagens a Paris eram constantes. Além dos retratos, atuou na cidade retratando vistas urbanas e fazendas do entorno. Além de alguns retratos, o acervo conta com uma importante panorâmica da cidade de Juiz de Fora, publicada pelo Jornal *O Pharol* (figura 101).

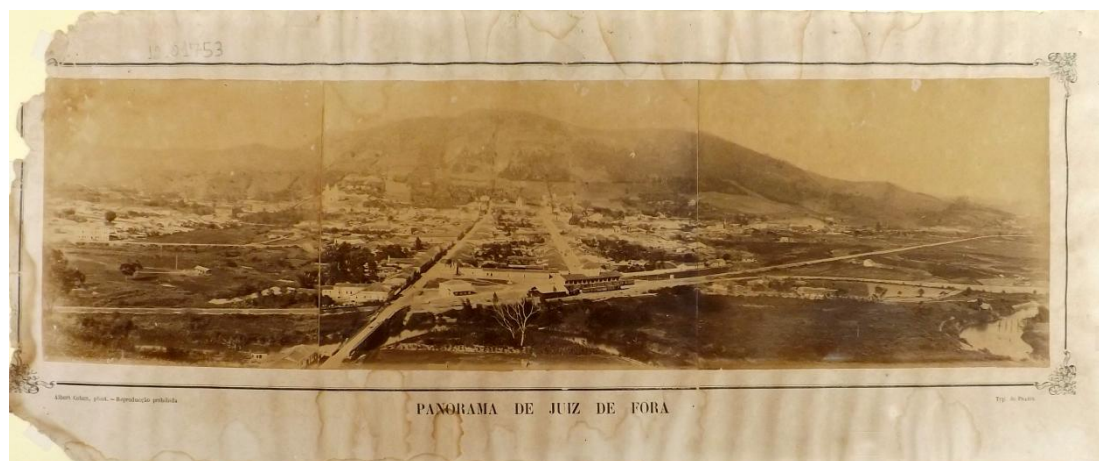


Figura 101: Panorama de Juiz de Fora. (1872) A. Cohen. Fonte: MMP

Ehrhard Brand anunciava, em 15 de outubro de 1889, no jornal *O Pharol*, a instalação de um novo ateliê fotográfico na cidade, situado à Rua da Imperatriz nº67, visando atender às “*sciencias, artes e industrias*” (figura 102). O sobrenome do fotógrafo tem origem germânica, e a abertura de seu novo comércio reflete a tendência de fotógrafos profissionais de origem estrangeira em se estabelecerem nos grandes centros urbanos brasileiros durante o século XIX.



Figura 102: Atelier de E. Brand & Comp. Reprodução do Almanaque de Juiz de Fora (1891). Fonte: MMP

Antes da mudança para Juiz de Fora, Ehrhard Brand havia trabalhado no Rio de Janeiro como fotógrafo da conceituada casa “Henschel & Cia”. Em 1881 Brand deixa o emprego na firma “Henschel” e decide abrir o próprio ateliê na cidade de Leopoldina, Minas Gerais. A experiência em terras mineiras, no entanto, parece ter sido curta, já que em uma data desconhecida entre 1881 e 1889 o fotógrafo partiu para a Europa com o fim de adquirir equipamentos mais aperfeiçoados e estudar novas técnicas fotográficas.

A inauguração oficial do ateliê em Juiz de Fora ocorreu alguns meses após o primeiro anúncio no *Pharol*. No dia 1º de janeiro de 1890, Ehrhard Brand já anunciava no mesmo jornal o funcionamento de seu comércio, que oferecia diversos serviços fotográficos, dentre eles retratos de tamanho natural, fotografias esmaltadas, instantâneas e fototipias dos mais variados tipos de objeto. Em seus anúncios e também em alguns dos seus trabalhos, identificava-se como “Ehrhard Brand & Comp.”, sendo a palavra “comp” indicativo de que trabalhava acompanhado de uma equipe em seu ateliê.

Embora a cidade já contasse com relativo número de fotógrafos profissionais oferecendo ampla variedade de serviços na década de 1890, Ehrhard Brand experimentou certo sucesso financeiro com seu ateliê, visto que, em 1891, abriu filial nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, localizadas à Rua da Assembleia e Rua

Direita, respectivamente (CRHISTO, 2000). Nos anúncios posteriores à abertura das duas novas agências, passa a anunciar o seu ateliê no jornal *O Pharol* como “*Atelier Helios*” e em um novo endereço (Rua do Commercio, 43), além de sempre reforçar os baixos preços dos seus serviços.

Como colaborador do Jornal *O Pharol*, publicou no periódico diversas fotografias de artistas ou personalidade que estiveram na cidade. O ano de 1890 foi bastante expressivo para a cultura teatral em Juiz de Fora. O “Theatro Juiz de Fora”, fundado pelos irmãos Frederico e Alfredo Ferreira Lage em 1889, recebeu a visita de dois importantes artistas europeus, Ermete Novelli e Furtado Coelho, acompanhados de seus grupos teatrais. A importante presença dessas duas figuras do teatro europeu na cidade foi amplamente divulgada pelos jornais locais e ambos estão presentes na coleção do MMP, com os retratados publicados no jornal.

O fotógrafo Ehrhard Brand retratou Novelli no exemplar do “O Pharol” de agosto daquele ano e a fotografia rendeu uma série de homenagens de jornais das regiões próximas a Juiz de Fora. A fama do “Retrato de Novelli” foi tão grande que o próprio retratado pediu à tipografia do *Pharol* que lhe disponibilizasse alguns volumes para que fossem levados à Itália “*afim de que alli se aprecie o primoroso trabalho do infatigavel e talentoso artista Erhard Brand.*” (O Pharol, ano 24, n. 189, ago. 1890, p. 01). Tal sucesso não foi diferente com o retrato de Furtado Coelho, estampado na edição de 24 de agosto de 1890. O retrato do artista português executado por Brand rendeu homenagens de jornais como “O Paiz”, do Rio de Janeiro, e elogios de Frederico e Alfredo Lage, através de telegrama para a sede de *O Pharol*.

No ano de 1892, o fotógrafo realizou viagem a Ouro Preto, provavelmente a serviço dos órgãos que mais tarde o contratariam para a documentação do projeto de criação da nova capital mineira. Em abril de 1895, obteve grande reconhecimento de sua qualidade como profissional ao ser contratado para a organização do álbum de fotografias das obras da cidade de Belo Horizonte (BARTOLOMEU, 2003). Brand foi responsável por vinte e quatro fotografias que integram o álbum “Vistas Locais e Projetos das Obras para Construção da Nova Capital”, editado pela Comissão Construtora da Nova Capital. As fotografias consistem basicamente em reproduções dos projetos dos principais edifícios que seriam erguidos na cidade. Em alguma delas é possível ver a assinatura de Ehrhard Brand no canto inferior direito da fotografia, seguida da inscrição “Juiz de Fora”, indicando o local onde as reproduções foram realizadas. Os trabalhos duraram até o ano de 1896. Durante este período há poucas

atividades de Brand registradas no jornal *O Pharol*, devido ao seu envolvimento com a demanda de Belo Horizonte.

Entre 1895 e 1900, são poucos os registros de sua atividade como fotógrafo em Juiz de Fora. A existência de duas agências no Rio de Janeiro e São Paulo pode tê-lo afastado da cidade, principalmente diante da necessidade de trabalhos que o dessem condição para sustentar uma esposa e sete filhos. Além disso, na virada do século foi contratado, juntamente com seu filho, Victor Brand, como fotógrafo da Armada da Marinha de Guerra brasileira, o que o afastou de forma definitiva de Juiz de Fora.

Em 1906, após seis anos de atividade no novo emprego, foi encarregado pelo Ministério da Marinha, então chefiado pelo Contra-Almirante Julio Cezar de Noronha, para integrar uma comitiva com a função de inspecionar a Baía de Jacuacanga (ao sul do Rio de Janeiro), já que se pretendia instalar neste local um novo Arsenal da Marinha. Ehrhard Brand embarcou no Aquidabã em 21 de janeiro daquele ano e utilizaria de sua experiência para fotografar o local, mas no mesmo dia uma tragédia assolou o navio. Uma violenta explosão no paiol de munição da embarcação levou-a ao naufrágio em poucos minutos. Faleceram na tragédia cerca de 200 homens, dentre eles Ehrhard Brand e Victor, seu filho mais velho de 21 anos¹⁰².

Outro fotógrafo presente na coleção que atuou em Juiz de Fora foi Otto Hees, que mantinha outro ateliê em Petrópolis, como citamos anteriormente. A presença deste e de outros fotógrafos na cidade demonstram as expectativas geradas por estes profissionais em função do desenvolvimento econômico da cidade neste período.

Diante do exposto, podemos afirmar que a partir da crescente demanda social por imagens, os fotógrafos oitocentistas se dispõem a se deslocar para registrar diferentes regiões do mundo, em busca da construção e produção de diferentes narrativas visuais acerca da humanidade e suas realizações nas mais diferentes áreas do conhecimento e da arte. No entanto, quanto mais se aproxima o final do século XIX, maior a tendência de fixação por parte dos profissionais.

Na coleção em análise é possível observar a multiplicidade e qualidade técnica dos fotógrafos que atuaram nos oitocentos, em diferentes países, registrando diferentes temáticas a partir de diferentes técnicas fotográficas, que estão presentes na coleção do MMP, demonstrando a exemplaridade e representatividade da coleção em relação a

¹⁰² Adaptado de JENEVAIN, Conrado. Catálogo de Estereoscopias no acervo do MMP, 2013.

outras coleções deste período. No entanto, é possível identificar uma predominância de fotógrafos europeus e fotógrafos que atuaram no Brasil. Estas características demonstram ainda as escolhas dos colecionadores no que se refere aos estúdios eleitos pela elite da época para compor suas autorrepresentações e os cenários frequentados por essas elites ou que registram determinados projetos de representação dos espaços urbanos e paisagens.

2.5 – Os principais retratados:

Diante da variedade e diversidade de retratados presentes na coleção do MMP, o critério para a pesquisa seguiu aquele utilizado para os fotógrafos. Consideramos como os principais retratados, os personagens com maior visibilidade no contexto histórico do período e a quantidade de retratos do personagem na coleção em questão.

É importante salientar que há uma distinção entre os circuitos sociais de aquisição dos retratos. Parte das fotografias é fruto da compra como souvenir, compondo a galeria de “personagens célebres”. Outros desses retratos, especialmente os relativos à Família Imperial e parte da elite oitocentista brasileira, é proveniente da troca de fotografias entre os componentes das redes de sociabilidades no Brasil Imperial.

Um retratado bastante presente na coleção é o Imperador D. Pedro II e a Família Imperial. Podemos considerar aqui a fotografia como representação de si e da família à qual está inserido. Especialmente a Imperatriz Teresa Cristina, as filhas Isabel e Leopoldina, os genros dos imperadores e netos. Ainda fazem parte da coleção de retratos diversos membros da nobreza e da aristocracia brasileira no período imperial. E retratos de membros da Família Ferreira Lage e Cavalcanti.

Imperadores como Napoleão Bonaparte e esposas e a família real francesa – Napoleão III, a Imperatriz Eugênia, e o príncipe Alexandre – amplamente fotografada, também integram a coleção do MMP, a Rainha Vitória e a realeza britânica, a realeza austríaca, também são comuns na coleção, demonstrando o costume de colecionamento desse tipo de imagens. A Princesa de Gales, presente na coleção do MMP, é um bom exemplo da popularidade de algumas celebridades do século XIX. O mesmo se pode dizer da Rainha Vitória, já citada, e da atriz Sarah Bernard. Em 1867, o fotógrafo Downey anunciou haver vendido trezentas mil fotografias da Princesa. Se o retrato de uma pessoa anônima custava entre 1 e 3 dólares, a imagem de uma celebridade poderia custar até 25 dólares (BAJAC,2011). Interessante ressaltar que a venda de retratos era um termômetro da popularidade de um indivíduo.

Os artistas, cientistas, escritores e intelectuais do século XIX e anteriores também estão entre os retratados mais comuns na coleção, como uma síntese da cultura universal, com ênfase na Europa e no Brasil, cenários de circulação mais comuns das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti.

A “retratomania”, satirizada pelos humoristas do final da década de 1850, se manifesta em duas direções: fazer-se retratar e colecionar retratos de outras pessoas. A partir de princípios da década de 1850, o comércio de retrato de celebridades do mundo científico, política, cultural e eclesiástico, se converte em uma ocupação lucrativa a que se dedica a maioria dos grandes estúdios fotográficos (BAJAC, 2011).

Como se pode observar pelos anúncios de alguns periódicos, surge um intenso intercâmbio de fotografias. Adquiridas ou trocadas, as imagens são colocadas em álbuns familiares especialmente concebidos para tal finalidade: amigos e parentes se congratulam com as celebridades na narrativa visual elaborada pelo colecionador.

Ao analisarmos o conjunto documental composto pelas fotografias oitocentistas do MMP, é possível afirmar que, como documento de coleção, a fotografia é fruto de uma iniciativa pré-concebida, que visa à acumulação de um determinado tipo de imagem, segundo critérios e contextos próprios da atividade colecionista, de caráter privado e intencional. Há, nesse sentido, uma “arquitetura interior” (LEITE, 2000) específica de cada coleção, que buscamos demonstrar, através da identificação das recorrências temáticas, da formação de núcleos em torno de algumas imagens fundamentais para caracterização da coleção, bem como do relacionamento subterrâneo, implícito, que possa existir entre elas, e entre elas e outros objetos do acervo dos colecionadores.

Certas peças de coleção são consideradas fonte de prazer estético e permitem adquirir conhecimentos históricos ou científicos. As fotografias, mais que prazer estético, constituem-se em documentos/ monumentos, no sentido usado por Le Goff (1984), e portam informações estéticas, culturais, históricas e científicas.

A fotografia carrega em si uma vocação colecionável, prestando-se aos anseios dos colecionadores. O colecionador, por sua vez, coleciona a si mesmo, na multiplicidade. “Temática ou enciclopédica, a coleção é uma abstração determinada pelo sujeito” (GOMES, 2000: 64). Ao colecionar essas imagens e ao convertê-las em acervos públicos, a Família Ferreira Lage contribuía para construção de uma memória socialmente eleita do Segundo Reinado, se encarregando de guardar as marcas materiais do passado.

Mesmo no caso da coleção analisada ser caracterizada por seu caráter enciclopédico, qualquer coleção é sempre parcial, jamais se fecha, se completa. Não se presta à totalidade. Nesse sentido trata-se de um conhecimento datado, produzido a partir de um sujeito situado sempre numa posição relativa. Um sujeito limitado a produzir, “verdades parciais”. Fica latente essa tensão permanente entre totalização e fragmentação no processo de formação de uma coleção (GONÇALVES, 2005), e essa premissa também se aplica à coleção que ora analisamos.

A fotografia, esse substituto mágico daquilo que pode ter deixado de existir, além de permitir um acesso privilegiado às concepções de uma época, aos hábitos visuais de uma determinada sociedade, presta-se exemplarmente aos anseios dos colecionadores, como bem demonstra a história de sua trajetória. Estes registros iconográficos são importantes fontes de estudos relacionados às mais diferentes áreas do conhecimento. Marcada pela diversidade, a fotografia é fruto de um determinado contexto social que a produziu, ou seja, está intrinsecamente relacionada aos valores, costumes e gosto da sociedade desta época.

3. “COMUNIDADE DE SEMELHANTES”: MEMÓRIA, IDENTIDADE SOCIAL E AS REDES DE SOCIABILIDADES DAS FAMÍLIAS FERREIRA LAGE E CAVALCANTI:

Os estudos sobre a sociabilidade na pesquisa histórica tem ganhado fôlego nas últimas décadas¹⁰³. A sociabilidade pode ser definida como as redes que nascem espontaneamente das relações que o indivíduo mantém com os demais. Nesse sentido, os estudos acerca da sociabilidade buscam compreender as diferentes formas pelas quais nos relacionamos, as expressões e representações da vida social.

Para Maurice Agulhon (2009), a sociabilidade está relacionada às formas associativas de maneira geral e à qualidade do ser sociável, ao comportamento coletivo em espaços formais ou informais. Nestes espaços busca-se a fruição da presença do outro, a reciprocidade. No entanto, a sociabilidade está relacionada às condições sócio econômicas e políticas do contexto.

Jean Baechler define a sociabilidade como sendo:

a capacidade dos indivíduos em estabelecer redes, através das quais as unidades de atividades individuais e coletivas, fazem circular as informações que exprimem seus interesses, gostos, paixões, opiniões...: vizinhos, públicos, salões, círculos, cortes reais, mercados, classes sociais, civilizações (...) (1995: 63)

Para Simmel, a sociabilidade é uma forma autônoma ou lúdica da sociação, uma forma sociológica de interação.

A sociação é, portanto, a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus interesses - sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados -, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade seio da qual esses interesses se realizam. Esses interesses, sejam eles sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, causais ou teleológicos, formam a base da sociedade humana. (2006:60-61)

¹⁰³A origem da historiografia da sociabilidade se encontra na França. Neste país o estudo das formas e espaços de sociabilidade se converteu, nos anos setenta, oitenta e noventa em um dos âmbitos historiográficos mais dinâmicos e fecundos. As temáticas são as mais variadas: os círculos burgueses, os salões e lojas maçônicas, os cafés, os bailes, o termalismo, as praias, as associações musicais e culturais, as festas, a vida cotidiana, o ócio, etc. (CANAL, 1999)

Se Simmel entende que a socição é sobretudo interação, o caso mais puro de socição é aquele que ocorre entre iguais, ou seja, a sociabilidade demandaria o tipo mais puro, claro e atraente de interação, aquela que se dá entre pares. “Cada qual só pode obter para si os valores de sociabilidade se os outros com quem interage também os obtenham.” (SIMMEL, 2006 :71)

Segundo Ângela de Castro Gomes, a noção de lugar de sociabilidade deve ser tratada a partir de uma dupla dimensão, que complementa as concepções apresentadas acima:

De um lado, aquela contida na ideia de “rede”, que remete às estruturas organizacionais, mais ou menos formais, tendo como ponto nodal o fato de se constituírem em lugares de aprendizados e de trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e circulação de ideias. De outro, aquela contida no que a literatura especializada chama de “microclimas”, que estão secretados nessas redes de sociabilidade intelectual, envolvendo as relações pessoais e profissionais de seus participantes. (1999: 20)

Portanto, a sociabilidade se estabelece em diferentes espaços de interação social, formais e não-formais. Os espaços formais de sociabilidade são espaços de distinção social. A sociabilidade informal complementa a vida associativa: os bares, os cafés, as praças, as associações, os salões, os grupos políticos. A criação de novos espaços de sociabilidade representam as mudanças de uma sociedade mais “civilizada”, moderna e urbana, como signo de progresso.

Neste sentido, podemos inferir que através de associações culturais e recreativas, sociedades de baile, a elite oitocentista ostentava sua condição, por meio da coesão, favores, influências e identificação entre os pares. A coqueteria segundo Simmel (2006), encontra na sociabilidade sua realização mais leve, lúdica, e também a mais ampla. Na medida em que a elite é um grupo que goza de influência, poder de decisão e privilégios na sociedade na qual está inserida, seu *habitus vivendi* serve como parâmetro social.

No Brasil da segunda metade do século XIX a sociedade patriarcal seria modificada com o processo de urbanização e formação de uma elite bacharelesca, letrada, responsável pela europeização dos hábitos e costumes (LAVELLE, 2003). Numa sociedade em mudança, marcada por acomodações e tensões, os novos hábitos e costumes de civilidade, “a nova sociabilidade elegante”, enfim, tudo aquilo que poderia ser resumido com a aparência, o verniz burguês da sociedade brasileira, funciona como uma forma de negação da sociedade colonial patriarcal. Esse movimento está ligado à

formação desta nova elite social, urbana e letrada. (LAVELLE, 2003) Apesar dessas transformações, alguns elementos se mantiveram como agregadores do Império Brasileiro, como a escravidão, a monocultura, os rituais das visitas imperiais e as diversas formas de representação visual, como a fotografia.

Apesar de haver um lacuna historiográfica no que se refere aos espaços de atuação e círculos de sociabilidade dos Ferreira Lage e Cavalcanti, podemos considerar que os hábitos e *modus vivendi* dessas famílias os inserem neste contexto, de uma elite que se quer representar de forma moderna, civilizada. Além da influência política que exerceram, possuíam poder econômico e prestígio social, adotando e fazendo uso dos modelos europeus de se apresentar e estar em sociedade. Desta forma, Alfredo Lage encarna a figura do filho bacharel, responsável pela manutenção do prestígio social do grupo familiar. Educado nos moldes “europeus” e urbanos, traz valores importantes dentro da nova sociabilidade urbana no contexto do Brasil Imperial.

A fotografia seria um dos novos elementos incorporados pela classe bacharelesca para a representação de uma realidade moderna, civilizada, ao moldes europeus, que os permitisse negar a sociedade patriarcal, se autorrepresentando como “verdadeiros europeus transplantados para os trópicos.” (LAVELLE, 2003:45) Ao apresentar diversas possibilidades de usos sociais, a fotografia se tornou uma forma de autorrepresentação da elite oitocentista, contribuindo para construção da imagem da sociedade brasileira do segundo reinado, conforme afirmamos anteriormente (MAUAD, 2012). Nesse sentido, a fotografia se relaciona diretamente ao estudo das dimensões visuais da interação social de um determinado período, evidenciando indícios de determinados comportamento sociais.

Sob o império do retrato grupos sociais se distinguem, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural ou do acesso a estes. (MAUAD, 2012:1)

A fotografia pode atuar como ponto de partida da memória, sintetizando o sentimento de pertencimento a uma família ou grupo, a um determinado passado.

Traduzem determinados valores, ideias, tradições e comportamentos que contribuem para construir a identidade do grupo familiar e orientam formas de ser e agir, de construir projetos de futuro. Configura-se como um “elemento de legitimação da memória familiar e da história que se constrói sobre o grupo” (CIAVATA, 2000: 81). Conservadas como objetos da esfera da vida privada, objetos de afeto e de culto familiar.

O ato de fotografar constitui-se, portanto, como elemento de pertencimento à determinado grupo social. Neste sentido, segundo Mauad (2012), o hábito de frequentar o atelier fotográfico pode ser compreendido como parte de um conjunto de códigos e padrões de comportamento que iguala o habitante do Rio de Janeiro ao morador de Paris e a rua do Ouvidor ao *Boulevard des Italiens*, integrando a corte nos grandes circuitos da civilização ocidental.

Frequentar o ateliê fotográfico fazia parte do mesmo ritual de flunar pela Rua do Ouvidor, consumir massas quentes e apetitosas na Confeitaria Castelões, ir ao Café do Rio, para saber sobre o último gabinete imperial a cair, morar em Botafogo, frequentar os saraus no salão dos Haritoff, ou as festas no palácio do Conde d’Eu e da Princesa Isabel, a *soirée* no Cassino Fluminense, ou os espetáculos no Imperial Teatro D. Pedro II e, todo verão, subir para Petrópolis juntamente com a família imperial para passar a “estação calma”. Componentes da sociabilidade oitocentista, cujo circuito social dos *Salões* tinha como atrizes principais as *Damas* do Segundo Reinado (MAUAD, 2012: 12-13)

Neste contexto, o hábito da troca de imagens se consolidou como importante meio de fortalecimento dos laços familiares e de sociabilidade entre a elite oitocentista (MUAZE, 2008). Esse hábito se tornou um dos mecanismos de manutenção das relações sociais, mesmo após a proclamação da república. O colecionismo de fotografias também contribuiu para o aumento do consumo e da troca de imagens, principalmente no que se refere aos retratos individuais e coletivos. Estas estratégias se configuram como elementos fundamentais para a construção de uma “comunidade de semelhantes”, latente nos álbuns de retratos característicos da elite brasileira oitocentista.

Ao colecionar todos esses retratos, o círculo familiar como que amplia seus domínios, estendendo potencialmente a toda e qualquer pessoa a participação do tipo de relações interpessoais

que o caracterizam. Ninguém é tão estranho ou indiferente que não possa ser englobado naquele conjunto de relações pessoalizadas que caracterizam a sociabilidade cordial – sociabilidade que tem sua gênese no núcleo familiar patriarcal, mas que o ultrapassa (...) e o contradiz. (LAVELLE, 2003: 72)

Assim, a análise das redes de sociabilidades nos induz a uma reflexão sobre a adoção de determinados modos, modismos e valores europeus, notadamente franceses e ingleses¹⁰⁴, por parte da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX, a partir dos objetos que a sociedade oitocentista elegeu para significar e resignificar seus valores e concepções.

Em diferentes obras do acervo em papel, especialmente os livros, fotografias e cartões postais, é possível identificarmos uma variedade de dedicatórias que permitem a reconstituição de parte da teia de relações sociais entre os personagens históricos que integravam o universo ilustrado do século XIX e XX, suscitando reflexões sobre essas redes (PINHEIRO e VICENTE, 2015).

A fotografia é concebida neste contexto como um artefato pertencente à cultura material de uma determinada sociedade. Os artefatos são entendidos como mediadores e elementos constituintes dos valores, práticas e sentido produzidos socialmente. Desta forma, a análise da coleção de retratos das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti nos permite uma melhor compreensão dos quadros de representação da autoimagem imperial. Nesta coleção estão retratados membros da família e toda a rede social que as famílias teceram e que a troca de fotografias deixa explícito. Essa troca explícita determinadas práticas familiares e sociais relacionadas a um novo *habitus* de estabelecimento uma dada sociabilidade que servisse – através de comunicações escritas, retratos *carte de visite*, visitas e apadrinhamentos – ao reforço dos laços afetivos e de solidariedade no interior do grupo social (MUAZE, 2008).

Ao analisar alguns aspectos da troca de coisas, Igor Kopytoff, nos ajuda a compreender o processo de troca de retratos, prática comum no século XIX, marcada

¹⁰⁴ “Naquele cenário, a *boa sociedade* percebe na moral vitoriana o modelo, o que valoriza a família e os vínculos familiares, o comportamento e as atitudes polidas e adequadas, ditas civilizadas, em sociedade. Dentre os muitos atributos do cidadão bem nascido, o controle dos sentimentos e emoções o tornam distinto. É elegante no trajar, coerente com a ocasião, contido no se expressar” (SANTOS, s/data:10).

por essas relações de reciprocidade. “Nesses casos, dá-se um presente para evocar uma obrigação de retribuir outro presente, o que por sua vez evocará uma obrigação similar, formando uma cadeia infundável de presentes e obrigações” (2008:95)

Neste contexto de trocas de retratos por reciprocidade, as redes de sociabilidades das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti contribuem sobremaneira para a explicação da gênese e formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do Museu Mariano Procópio. Analisaremos essas redes a partir de três tessituras fundamentais: as relações estabelecidas com a Família Imperial, com a elite oitocentista, e as relações estabelecidas através da atuação pública destes personagens e através de viagens. Para elaboração deste capítulo não foram analisadas apenas a coleção de fotografias oitocentistas do MMP, mas outros documentos e objetos da instituição, periódicos, imagens e informações biográficas dos atores envolvidos, com o objetivo de contribuir para a compreensão dos espaços de atuação e círculos de sociabilidade dos Ferreira Lage e Cavalcanti.

3.1- As relações com a Família Imperial Brasileira:

Como vimos anteriormente, a Família Imperial Brasileira foi importante incentivadora da atividade fotográfica e colecionadora de fotografias, o que gerou coleções particulares e acervos públicos como a Coleção Thereza Christina, doada pelo Imperador D. Pedro II para a Biblioteca Nacional, e a Coleção Família Imperial Brasileira¹⁰⁵ do Museu Mariano Procópio. Esta última origina-se basicamente das relações entre a Família Imperial Brasileira e as famílias Ferreira Lage e Cavalcanti.

Nesse sentido, tornar-se fundamental a análise das relações sociais entre as famílias acima citadas. Para tanto, a partir do paradigma indiciário de Ginzburg, procedemos a análise de parte da documentação iconográfica e escrita da coleção “Família Imperial Brasileira”, no acervo do Museu Mariano Procópio, buscando

¹⁰⁵ A coleção que faz parte do acervo do Arquivo Fotográfico do MMP é composta por 376 imagens, entre fotografias originais albuminadas organizadas em álbuns (formato *carte de visite* e *carte cabinet*) e avulsas em diversos formatos, cartões e foto-postais, uma foto-pintura, 2 negativos de vidro e fotografias do século XX. As imagens do período imperial retratam momentos íntimos e oficiais da Família Imperial, viagens ao exterior e à Juiz de Fora e cenas da Guerra do Paraguai; as fotografias do período do exílio retrataram os últimos anos do Imperador em Cannes, o funeral do monarca, o casal D'Eu e os netos e bisnetos de D. Pedro II, o matrimônio de Luiz de Orleans e Bragança, além de cartões-postais do Castelo D'Eu, estes últimos colecionados pela Viscondessa de Cavalcanti, conforme registro no Arrolamento de 1944.

explorar as possibilidades da intertextualidade entre linguagem iconográfica e escrita, e outras imagens de acervos públicos e particulares disponíveis na web. Buscamos também tentar estabelecer conexões com outros objetos do acervo da instituição, no esforço de compreensão das tramas da rede de sociabilidade construída ao longo do tempo entre aquelas famílias.

É sabido que a família Ferreira Lage manteve estreitas relações políticas, sociais e econômicas com a Família Imperial Brasileira. Essa relação remonta ao Primeiro Reinado, quando D. Pedro I, de passagem por Barbacena, hospedou-se na residência dos pais de Mariano Procópio, que também mantinha ligações sociais e econômicas com a Família Imperial. Essa relação pode ser demonstrada pela concessão para a construção da Estrada União & Indústria, inaugurada em 1861, e pela nomeação de Mariano Procópio para cargos públicos como a direção das Docas da Alfândega e a direção da Estrada de Ferro D. Pedro II¹⁰⁶.

A sobrinha de Mariano Procópio e Maria Amália Ferreira Lage, Amélia Machado Cavalcanti, Viscondessa de Cavalcanti, também mantinha relações bastante estreitas com a Família Imperial. Seu esposo, Diogo Cavalcanti, Visconde de Cavalcanti, ocupou diversos cargos no Segundo Reinado, inclusive como Ministro do Império.

A Família Imperial Brasileira esteve algumas vezes em Juiz de Fora. A primeira visita oficial deu-se em 23 de junho de 1861, por ocasião da inauguração da Estrada União & Indústria, considerada a primeira estrada de rodagem macadamizada do país e uma das maiores obras de engenharia de seu tempo. Na mesma ocasião, no dia seguinte, foi inaugurada a colônia de imigrantes D. Pedro II, dividida em “Colônia de São Pedro”, região agrária no alto da cidade, e a *Villagem*, na parte mais baixa, o setor de oficinas, na área urbana (BASTOS, 2004).

O fotógrafo Revert Henry Klumb descreve os eventos relativos à inauguração da estrada:

A multidão ocupava todos os arredores. A comitiva imperial, atravessando por entre as alas assim formadas, chegou à quinta do Sr. comendador Mariano Procópio Ferreira Lage, destinada para residência de Suas Majestades e Altezas. À porta da casa foram as augustas pessoas recebidas com estrondosas

¹⁰⁶ Após a Proclamação da República, passou a ser denominada Estrada de Ferro Central do Brasil (EFCB).

aclamações, ao som do hino nacional tocado pela excelente banda de música da colônia, e por grande número de cidadãos. (...) Suas Majestades e Altezas recolheram-se para descansar, e as pessoas de sua comitiva, assim como os convidados recém-chegados, procuraram orientar-se a fim de acertarem quanto antes com os aposentos que lhes estavam destinados. O paço imperial achava-se disposto e mobiliado com extremo bom gosto e elegância, como tudo quanto foi feito pelo Sr. comendador Ferreira Lage.(...) Tudo quanto a vista alcançava na extensa área que tentamos descrever, oficinas, armazéns, serraria, olaria, moinho, toda sorte de numerosos edifícios, telhados, muros, paço imperial, arcos, jardim, cerca, pontes, arbustos, lagos, ilhas, coreto, gruta, colina, castelo, tudo enfim cintilava ao clarão de cinco mil luzes, lampiões chineses e copos, delineando os contornos dos objetos iluminados; e tudo isto fora aceso como por milagre, em um abrir e fechar d'olhos; tão bem dispostas estavam todas as coisas!

E como se não bastasse o que víamos, grandes fogueiras coroadas as alturas circunvizinhas, o céu recamado de estrelas, uma noite tão serena que as folhas das árvores não se moviam, nem uma luz se apagava, os ecos repetindo as lindas peças de música tocadas pela excelente banda da colônia e composta de instrumentistas que dez meses antes não conheciam as sete notas, eram outros tantos motivos de gozo. O toque das trombetas percorrendo a estação, e anunciando que o jantar nos esperava, arrancou-nos a custo da contemplação do maravilhoso quadro que tínhamos diante dos olhos. (1872: 27-30)

Como dito anteriormente, a Villa, que seria a residência da Família Ferreira Lage, construída para hospedar a Família Imperial por ocasião da inauguração da estrada União & Indústria, não ficou pronta à tempo. D. Pedro II e Família se hospedaram na "quinta", na área que atualmente pertence à União/Exército Brasileiro. Na fotografia de Revert Klumb (figura 103), vemos o imperador D. Pedro II (trajando casaca) a Imperatriz Teresa Cristina e as filhas Princesas Isabel e Leopoldina (na escadaria), acompanhadas de um grupo de pessoas não identificadas. Ao fundo vê-se a o complexo de oficinas da Estrada União & Indústria.



Figura 103: Família Imperial em Juiz de Fora, (1861). R. H. Klumb. Fonte: Disponível em: <https://picasaweb.google.com/115164305134509562843/Personalidades#>, acesso em 10/05/2012.

Ainda por ocasião da inauguração da Estrada União & Indústria, D. Pedro II ofereceu à Mariano Procópio o título de barão do império, que por sua vez o ofereceu à sua mãe, Maria José de Santana, que passou a usar o título de Baronesa de Santana. A concessão coincide com o início de um período, ao longo da década de 1860, de crescimento no número de títulos de nobreza, o que gerou maior competitividade e tensão na elite oitocentista¹⁰⁷ que buscava diferenciação nos diferentes níveis de nobreza (GENOVEZ, 2002), além de gravitar em torno da Família Imperial. O título concedido “garantia a celebridade de um indivíduo, uma diferenciação concedida pelo próprio imperador, detentor oficial do monopólio sobre os signos que envolvem a monarquia” (GENOVEZ, 1998: 173). Mariano Procópio foi ainda condecorado com a dignatária Ordem da Rosa.

No Brasil, o baronato era individual, vitalício e não hereditário. “Os títulos nobiliárquicos, principalmente o baronato, correspondiam a um reconhecimento social a que a oligarquia rural enriquecida almejava.” (MUAZE, 2008:43) Para tanto, a conquista do título não era apenas “uma questão de fortuna e disposição de recursos para a sua compra, mas também de boas relações e obediência à etiqueta de conquista.” (MUAZE, 1998:40)

¹⁰⁷ A notabilização no Brasil, “cresceu no mesmo compasso dos abalos do prestígio do regime monárquico, devido a crises e projetos políticos divergentes. Assim, a distribuição de títulos, especialmente do baronato, foi uma forma de compensar, simbolicamente, as perdas dos cafeicultores e a fragilidade do regime”. (COSTA, 2011:39)

O prestígio dos Lage foi mantido pelas gerações seguintes, através dos casamentos interfamiliares e enlaces que resultassem em maior proximidade e *status* na Corte. Uma das filhas da Baronesa de Santana, D. Maria José, tornou-se, pelo casamento, baronesa de Pitangui, enquanto a neta Amélia Machado Coelho, alcançou o título de Viscondessa de Cavalcanti, adquirido da mesma forma (COSTA, 2011).

Os conselheiros de Estado, fidalgos e oficiais das Casas Real e Imperial, as damas e mordomos do Paço e a nobreza titulada, configuravam-se como o grupo essencial que compunha a corte durante o Segundo Reinado (MUAZE, 2008). Segundo Muaze, “entrar para a nobreza significava cumprir uma série de prerrogativas sociais e econômicas, além de se fazer notar nos círculos da corte” (2008: 41). A partir desta perspectiva, o título de baronesa recebido pela mãe de Mariano Procópio significava a obtenção de capital simbólico e a inserção formal da Família Ferreira Lage no restrito grupo da elite imperial oitocentista. A historiadora Lilia Schwarcz (2012), ao tratar da “política de pares” no Império, afirma que pertencer à corte era um direito relativamente amplo, ser titular, no entanto, ser nobre, era um privilégio de poucos.

(...) a aquisição de títulos se colocava como um elemento primordial para a conquista de importância social. O quesito fortuna foi incorporado pela nobilitação porque, salvo exceções por mérito, para se obter titulação era necessário um bom cabedal. Outro diferenciador social (...) é a sociabilidade nos círculos da corte. Ser alto funcionário, ou melhor, “ter uma posta”, como se dizia na época, era garantia de renda, prestígio e posição. Esse aspecto era reiterado pela própria lógica do Estado imperial, onde boa parte dos elementos com possibilidade de galgar posições na elite política estava vinculada, de alguma maneira, à máquina estatal. (MUAZE, 2008:38)

Ao assumir a construção da Estrada União & Indústria, encurtando a distância entre a região e a Corte, Mariano Procópio materializava as aspirações de parte da elite local, interessada em reconhecimento e projeção, como outras elites locais do mesmo período (GENOVEZ, 1998). No entanto, ao mesmo tempo em que se reforçava determinados laços de sociabilidade, especialmente na Corte, as rixas e queixas em relação a Mariano Procópio sempre o colocaram na condição de um forasteiro em outras terras.

É importante colocar e reforçar esta posição de estrangeiro à qual foi relegado o comendador Mariano. Uma condição que

foi originada no fato de ter vindo de uma localidade vizinha mas, também, por ser o comendador um homem de visão bastante destoante em relação aos fazendeiros locais. Uma visão que muito provavelmente formou-se durante seus estudos na Europa e Estados Unidos e que garantia o apreço do monarca ilustrado. (GENOVEZ, 1998:179)

O apreço do imperador a Mariano Procópio possibilitou a manutenção dos laços sociais e políticos com a família imperial, que voltou a visitar Juiz de Fora em meados de novembro de 1864, quando a Princesa Imperial estava casada havia apenas um mês com o Conde d'Eu (figuras 104 e 105). Nas imagens de autoria provável de Revert Klumb, registra-se o desembarque do Imperador, do Conde D'Eu e de alguns membros da comitiva num pequeno barco no lago da quinta de Mariano Procópio Ferreira Lage.

Pedro Lago descreve a sequência das imagens

Nesse dia, aparentemente, o Imperador, seu genro e um reduzido grupo passearam pelo lago num pequeno bote, e o resto da comitiva, inclusive a Princesa Isabel, ficou à espera na margem (...) se reconhece o próprio Mariano Procópio na margem direita da imagem (...). Na sequência surge a chegada do barco, diante da comitiva na margem do lago, que espera seus ocupantes. (2008:79)



Figura 104: Família Imperial em Juiz de Fora, (1864). Atribuído a R. H. Klumb. Fonte: <http://mariadoresguardo.blogspot.com.br>, acesso em 01/05/2012



Figura 105: Família Imperial em Juiz de Fora, 1864. Atribuído a R. H. Klumb
<http://mariadoresguardo.blogspot.com.br>, acesso em 01/05/2012

Em 1869, por ocasião da inauguração da Escola Agrícola União & Indústria, a Família Imperial esteve novamente em Juiz de Fora, tendo almoçado na Fazenda Fortaleza de Sant'Anna, propriedade da Família Ferreira Lage. No entanto, não foi possível localizar imagens que registrem este evento. Segundo Bastos (2004) a Família Imperial Brasileira ainda faria mais algumas visitas oficiais à cidade: em março de 1878, para a inauguração do edifício do Fórum e da Câmara Municipal; em 1881, por ocasião da inauguração de um trecho de Juiz de Fora a Piau, da Estrada de Ferro D. Pedro II; e em 1888, por ocasião da inauguração da hospedaria de imigrantes Horta Barbosa.

Segundo Genovez, as viagens do Imperador às províncias, e mais especificamente à Zona da Mata Mineira apresentam elementos de agregação em diferentes círculos de poder: “o familiar, o institucional, o econômico e o de sociabilidade. Círculos que não estavam recortados rigidamente no contexto social, mas comportavam-se como esferas em frequente interseção” (1998: 163) Nesse sentido, compreende a sociedade local como um espaço multidimensional onde a hierarquia interna é influenciada pelo volume do capital, pela sua origem e peso relativo nesta sociedade.

Mesmo considerando-se a disputa política entre Mariano Procópio e outros membros da elite da cidade, os laços com a Corte reforçavam seu poder político e simbólico, materializados em projetos relacionados à modernização dos transportes no país. Além do título de baronesa conferido à mãe, as condecorações conferidas à

Mariano Procópio, e os cargos públicos que ocupou no período imperial demonstram a deferência da família imperial para com a família Ferreira Lage.

Obviamente, a família Lage soube capitalizar esta relação e divulgá-la, primeiro, na imprensa local e, depois, nas ações memoriais promovidas ao longo de décadas pelo Museu, uma estratégia que pode ter superdimensionado a interseção entre as famílias, ou, ao menos, indica a intenção de fazê-lo. (COSTA, 2011:44)

Mas as relações da Família Ferreira Lage e Cavalcanti com a Família Imperial não se limitavam ao âmbito público, relacionadas a empreendimentos e cargos públicos. A relação se estendeu às dimensões privadas, mais íntimas e familiares. Além das visitas em que a Família Imperial se hospedava na residência dos Ferreira Lage, as mulheres das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti se comunicavam com frequência com a Imperatriz Teresa Cristina, e mais frequentemente com a Princesa Isabel, que passou a assinar “Isabel – Condessa D’Eu”, após o casamento e principalmente após o exílio. Na documentação analisada encontram-se diversas fotografias, cartões-postais e cartas trocados entre Maria Amália Ferreira Lage, esposa de Mariano Procópio, e sua sobrinha, Viscondessa de Cavalcanti, com a Princesa Isabel, demonstrando a permanência dos contatos sociais entre elas.

Com a Proclamação da República, os Viscondes de Cavalcanti, que estavam em Paris por conta das atividades da Exposição Universal, permaneceram na Europa, acompanhando a Família Imperial Brasileira no exílio, retornando ao Brasil apenas após o falecimento dos monarcas. O grupo que assina o atestado de óbito do Imperador nos fornece indícios do seu círculo social mais íntimo nesse período. Além da Princesa Isabel, Conde d’Eu, Barão de Penedo, Visconde da Penha, Barão de Muritiba, Pandiá Calógeras, Eduardo Prado, Conde d’Aljezur e o Visconde de Cavalcanti, entre outros.

O contexto da Proclamação da República e banimento da Família Imperial tem impactos diretos na conduta pública dos Ferreira Lage e Cavalcanti, trazendo descontentamento com o cenário político brasileiro. A negação do passado imperial, promovida de forma sistemática pelo regime republicano, encontrou resistência entre os monarquistas. Mantendo-se fiéis aos imperiais, diferentes ações, tanto de caráter privado quanto público, irão marcar a reafirmação dos valores monárquicos caros a essas famílias da elite oitocentista. Esses valores se tornariam tangíveis no processo de institucionalização do MMP.

A documentação analisada e o próprio calendário celebrativo do MMP, com a realização de diversos rituais relacionados à glorificação da memória monárquica, demonstram atitudes de gratidão e admiração pelo Imperador e a Família Imperial, alicerçadas no apoio constante do monarca aos empreendimentos e à atuação pública de Mariano Procópio.

Há que se ressaltar, no entanto, que a presença de fotografias da Família Imperial Brasileira numa coleção, como no caso do nosso objeto de estudo, por si só, não representa estreitas relações sociais e influência na corte, já que imagens da Família Imperial podiam ser livremente adquiridas em ateliês fotográficos no Brasil e no exterior. Porém, este não é o caso da coleção do MMP, já que muitas dessas fotografias e cartões-postais são autografados e vários contêm algum tipo de comunicação escrita. Parte dos documentos apresenta dedicatórias endereçadas a alguns membros da Família Ferreira Lage e Família Cavalcanti (figura 106). A fotografia de Henschel & Benque traz o registro: “A D. Amelia Machado Cavalcanti de Albuquerque. Lembrança affectuosa. Agosto de 1877. Isabel Condessa D’Eu.”



Figura 106: Família Imperial Brasileira: Conde D’Eu, Princesa Isabel e Pedro de Orleans. (c. de 1877). Henschel & Benque. Fonte: MMP

Os contatos entre as famílias analisadas também pode ser verificado através da troca de fotografias entre os membros mais jovens, como os contatos estabelecidos entre Alfredo e Frederico Ferreira Lage, e os netos de D. Pedro II. Há no acervo do MMP

três retratos de Augusto Leopoldo de Saxe Coburgo e Bragança com dedicatória, todos endereçados à Frederico Lage, demonstrando maior afinidade entre os dois rapazes, como demonstra a figura 107, que apresenta a dedicatória: “Ao amigo Frederico Lage, lembrança do amigo D. Augusto Leopoldo – 12-10-88”.



Figura 107: Augusto Leopoldo de Saxe Coburgo e Bragança (c. de 1888).
Fidanza. Fonte: MMP

Estas relações são estendidas ao período após a criação do Museu Mariano Procópio, na gestão de Alfredo Ferreira Lage e Geralda Armond, com correspondências e visitas de membros da Família Imperial, que puderam retornar ao Brasil depois do decreto de revogação do Banimento. O Decreto de Banimento foi assinado em 20 de dezembro de 1890, oficializando o exílio da Família Imperial Brasileira e revogado em 1920, na presidência de Epitácio Pessoa.

Homenagens ao Imperador D. Pedro II e à Família Imperial continuaram a ser realizadas no MMP, como demonstra um cartão-postal (figura 108 e 109) enviado por Pedro de Orleans, neto de D. Pedro II, à Alfredo Ferreira Lage: “Muito agradeço-lhe seu amável telegrama, anunciando-me a comemoração do centenário de meu avô que não podia ser mais festejado do que por seu intermédio no Museu Mariano Procópio. Receba minhas lembranças saudosas.” O telegrama citado provavelmente informava sobre os preparativos para as solenidade de comemoração do centenário de nascimento de D. Pedro II, em 2 de dezembro de 1925.



Figura 108: Família Imperial Brasileira: Pedro e Elisabeth de Orleans e Bragança e filhos. c. de 1924. Fotografia não identificado. Fonte: MMP

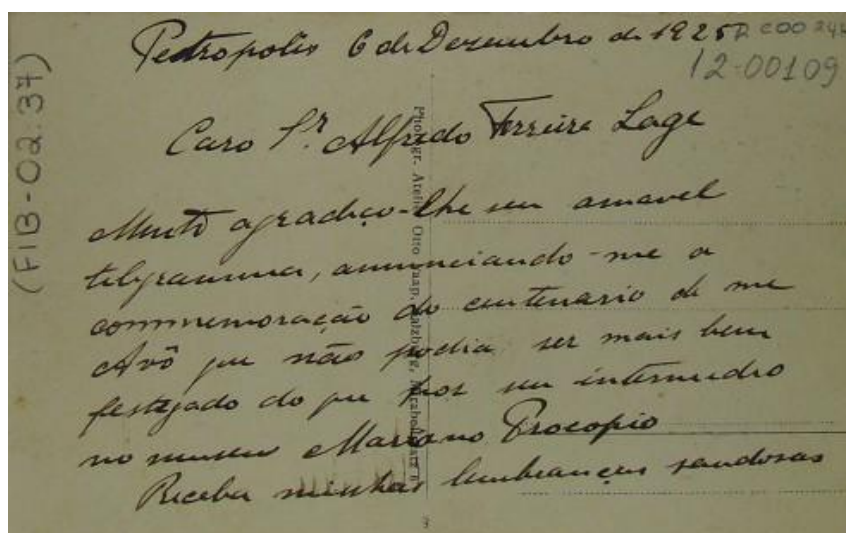


Figura 109: Família Imperial: Pedro e Elisabeth de Orleans e Bragança e filhos.(verso) c. de 1924. Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Mesmo após a proclamação da república e o banimento da Família Imperial, há uma continuidade na produção e comercialização de cartões-postais retratando membros da Família Imperial, tanto no Brasil quanto no exterior. Essas continuidades podem ser entendidas como uma forma de manter determinadas “memórias eleitas”, mesmo diante das sucessivas ações de apagamento dos valores monárquicos, tão caros a muitas famílias da elite oitocentista, como os Ferreira Lage e os Cavalcanti, por parte do

regime republicano. Num dos cartões-postais, a Princesa Isabel, escrevendo à Maria Amália, afirma: “sei me quanto seu filho nos é sempre fiel e dedicado”.

O cartão-postal autografado (figura 110) traz o registro escrito: “22 de dezembro de 1905. Com nossas boas festas peço-lhe de aceitar todos os meus agradecimentos por seu grande donativo a favor da Sociedade de Beneficencia Brasileira, assim como o bom arranjo da cadeira (...) Sua muito affeicoada, Isabel Condessa d’Eu”. O cartão-postal foi endereçado à Viscondessa de Cavalcanti, postado em 23-12-1905.



Figura 110: Princesa Isabel (c. de 1905) Editor: Librairie Nationale. Fonte: MMP

A princesa Isabel era devota católica fervorosa e ligada a diversas atividades de caridade no Brasil, mobilizando a rede social que mantinha para atuar em causas de beneficência, organizando bazares, concertos e leilões para suas campanhas. Após o exílio, viveu na França até a sua morte, em 1921, onde se dedicou ainda mais à caridade e à aproximação com o Vaticano (DAIBERT JÚNIOR, 2004). Neste cartão-postal (figura 110) é possível identificar a participação da Família Cavalcanti nas ações de caridade coordenadas pela princesa no exílio.

A reafirmação dos valores monárquicos, perceptível em vários documentos, se reflete também na troca de imagens entre Alfredo Ferreira Lage e a prima, Viscondessa de Cavalcanti, como no cartão-postal (figura 111) retratando o neto de D. Pedro II, Luiz de Orleans e Bragança, que Alfredo envia à Viscondessa, com a curiosa observação: “É este o cartão-postal que aqui está fazendo furor! Mil agradecimentos pela linda medalha e pelo número do “Fígaro”. Beijá-lhe as mãos. Alfredo. Rio – 6-6-07”.



Figura 111: Luis de Orleans e Bragança (1907). Fotógrafo não identificado. Fonte:
MMP

A imagem em questão se refere ao registro da tentativa de Luís de Orleans e Bragança de desembarcar no Rio de Janeiro, assumindo publicamente o projeto de restauração monárquica¹⁰⁸. Entre os monarquistas presentes para recepcioná-lo estava Alfredo Ferreira Lage. Na imagem, é o primeiro à direita, em primeiro plano (figura 112). No entanto, o governo de Afonso Pena proibiu o desembarque de Luís de Orleans e Bragança no país (PINTO, 2008).

¹⁰⁸ “A aparente fraqueza do regime recém-criado dava esperanças aos monarquistas, que sonhavam com a Restauração.” (COSTA, 1999: 451)

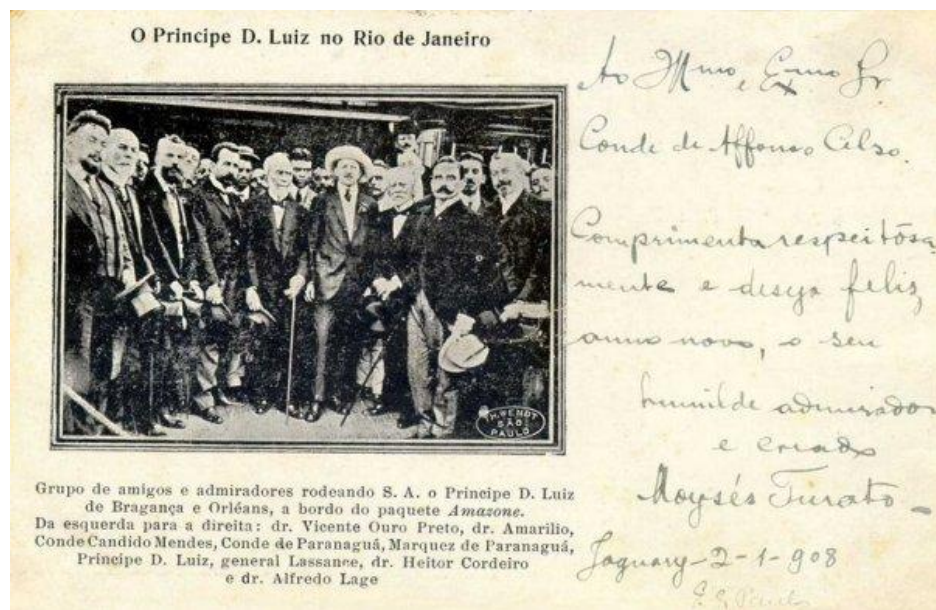


Figura 112: O Príncipe D. Luiz no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1908 Foto: Th. Wendt. Disponível em: <http://imperiobrasileiro-rs.blogspot.com.br/2010/01/dom-luiz-o-principe-perfeito.html>, acesso em 10/03/2016.

Após a renúncia do irmão mais velho, Pedro de Orleans e Bragança, Luiz de Orleans e Bragança havia se tornado o principal sucessor ao trono, na hipótese de uma restauração monárquica. Tal fato pode explicar a profusão de imagens do príncipe que passa a ser produzida pelos partidários da restauração monárquica no Brasil, uma possibilidade cara aos valores da Família Ferreira Lage e Cavalcanti. Uma série de cartões-postais da Coleção da Viscondessa de Cavalcanti no acervo do MMP, registra o casamento do príncipe com Pia Maria de Bourbon¹⁰⁹.

É extensa a lista de postais trocados entre as famílias, principalmente por felicitações de aniversários e ano novo para Maria Amália, Viscondessa de Cavalcanti e Alfredo Ferreira Lage. Maria Amália se correspondeu com a Princesa Isabel até próximo ao seu falecimento. A comunicação endereçada à Viscondessa é mais íntima, carregada de amabilidades, demonstrando maior intimidade entre ela e a Princesa

¹⁰⁹ O casamento de D. Luís de Orleans e Bragança e Pia Maria de Bourbon-Sicília aconteceu em Cannes, em 4 de novembro de 1908. O casamento entre os primos, ambos príncipes, estava de acordo com as tradições da monarquia. A noiva era sobrinha de D. Teresa Cristina. D. Pedro de Orleans e Bragança, após 8 anos de noivado e impasses políticos, havia assinado um documento renunciando a seus direitos e de seus descendentes ao trono do Brasil, para casar-se com Elizabeth Dobrzensky. A noiva de Pedro de Orleans era de origem nobre, mas não pertencia a uma família soberana e, segundo as tradições da monarquia na época, membros de famílias reais só se casavam entre si. Com a renúncia de Pedro, o irmão, D. Luís de Orleans passa a herdar a chefia da Casa Imperial (VIEIRA, 2005).

Isabel. Há ainda cartas, bilhetes e telegramas que demonstram as relações de caráter privado entre membros das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e a Família Imperial.

A participação de Alfredo Ferreira Lage no leilão do Paço Imperial, com a compra de diversos objetos pertencentes à Família Imperial também se configura como uma ação direta de perpetuação dos valores monárquicos. Além de diversos objetos de mobiliários, peças de porcelana foram adquiridas pelo colecionador.¹¹⁰

Além de diversos objetos, parte das fotografias da Família Imperial, principalmente aquelas com dedicatórias e autógrafos, ficava exposta na residência da Família Ferreira Lage, e após a inauguração do Museu Mariano Procópio, passou a integrar o circuito expositivo, como consta no Arrolamento de 1944 e no Guia Histórico de 1978. Algumas dessas imagens compunham painéis ou eram colocadas em retratos ornamentados com o brasão do império. Outras fotografias autografadas pela Família Imperial ficavam expostas na Sala Viscondessa de Cavalcanti em 1944, o que demonstra que essas imagens já haviam feito parte da sua coleção particular, e outra parte ficava em exposição na Biblioteca do MMP.

Ainda em se tratando do circuito museográfico, podemos inferir o discurso narrativo e o projeto de memória da instituição e sua relação com o período monárquico. Foram criadas a “Sala D. Pedro II” e a Sala “Manto da Princesa”, em referência à cauda de um vestido da Princesa Isabel, que faz parte do acervo de indumentária do MMP.

As visitas de membros da Família Imperial à Juiz de Fora sempre contaram com a presença de Alfredo Ferreira Lage. No contexto após a revogação do Banimento da Família Imperial, o MMP foi um dos primeiros lugares a serem visitados pelo Conde D’Eu e pelo príncipe d. Pedro de Alcântara, como registrado nesta fotografia, onde um grupo de pessoas recebe os imperiais na estação de trem da Estrada Ferro Central do Brasil em Juiz de Fora, em 1921 (figura 113). Da esquerda para a direita, vê-se José Procópio Teixeira, Setembrino de Carvalho, Conde D’Eu, D. Pedro de Orleans e Bragança, Francisco Campos Valadares e Alfredo Ferreira Lage.

¹¹⁰ A coleção de porcelanas do Museu Mariano Procópio é composta por objetos de cunho utilitário e decorativo, de manufatura oriental e europeia. O uso desses objetos iniciou-se a partir da aberturas dos portos às nações amigas, que facultou a oferta dos serviços de louças da Companhia das Índias. Na coleção destacam-se os serviços usados pela Família Imperial Brasileira, por titulares do Império e objetos decorativos dos paços Imperiais a que nos referimos acima.



Figura 113: Conde D'Eu e Pedro de Orleans em Juiz de Fora, (1921). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Em 13 de maio de 1922 o Museu Mariano Procópio promoveu a inauguração da Galeria Maria Amália. A data emblemática, em referência à assinatura da Lei Áurea, é estrategicamente escolhida para marcar a homenagem de Alfredo Ferreira Lage à Família Imperial, com a inauguração dos bustos da Princesa Isabel e do Conde D'Eu. A escolha da data e a iniciativa da inauguração dos bustos demonstram o projeto de memória que o colecionador pretende construir na constituição do Museu Mariano Procópio. A inauguração da galeria marca ainda a comemoração pelo centenário da Independência do Brasil.¹¹¹

Grande parte do acervo relativo à Família Imperial no acervo do MMP foi meticulosamente amealhado por Alfredo Ferreira Lage em leilões, como dissemos anteriormente. Simbolicamente, o colecionador resistia ao projeto de apagamento de memória que a república impôs ao período monárquico. Investiu o montante de 10:000 (dez contos de réis) na aquisição de três peças do guarda-roupa de D. Pedro II (fardão da maioridade, do casamento e vestes da coroação)¹¹², que pertenciam à firma G. de Miguel e Companhia, do Rio de Janeiro. (PINTO, 2008). A figura 114 registra a visita da Família Imperial ao MMP, em 17 de julho de 1926, por ocasião da inauguração da

¹¹¹ Algumas fotografias do evento estão sob a guarda de descendentes da Família Ferreira Lage no Rio de Janeiro.

¹¹² Outras informações sobre as vestes do Imperador, ver: FREESZ, Clara Rocha. A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora: 2015. (Dissertação de Mestrado).

exposição permanente dos fardões de D. Pedro II. Da esquerda para a direita, vê-se: José Procópio Teixeira, Alfredo Ferreira Lage, Elizabeth e Pedro de Orleans e Bragança e os filhos João Maria e Pedro Gastão de Orleans e Bragança.



Figura 114: Visita de D. Pedro de Orleans e Família ao MMP. (17 de julho de 1926). Fotógrafo não identificado. Fonte: MMP

A “Estatueta Comemorativa do 13 de maio de 1888” ou “Alegoria da Abolição” foi outra peça bastante emblemática, ligada à memória da Família Imperial adquirida por Alfredo Lage. O objeto foi ofertado à Princesa Isabel como homenagem pela assinatura da Lei Áurea, por parte do Jôquei Clube do Rio de Janeiro. Daibert Júnior analisa este objeto como “expressão de um conjunto maior de estratégias destinadas a garantir a sobrevivência da monarquia em um contexto de crise” (2014: 158), o que acabou não se concretizando¹¹³. Talvez isso possa explicar, em parte, o empenho de Alfredo Lage em adquirir o objeto para a sua coleção, numa leilão do conhecido colecionador Bernardino Bastos Dias, em 1929.

No entanto, não há nenhuma data exclusivamente destinada ao Imperador Pedro II no calendário de celebrações do MMP, apesar do protagonismo do personagem na narrativa histórica e no circuito expográfico construídos pela instituição, através da forma de montagem das salas e da exposição dos objetos. O monarca é presença

¹¹³ “Entre maio de 1888 e novembro de 1889, a imagem da princesa Isabel como “a grande redentora dos escravos” foi veiculada de modo sistemático, como uma espécie de propaganda política em favor do Terceiro Reinado. (...) A estatueta comemorativa da lei de 13 de maio deve ser entendida como um objeto que materializa esse contexto.” (DAIBERT JÚNIOR, 2014: 158)

constante desde a fase inicial da instituição, quando de forma emblemática, Alfredo Lage profere o discurso de inauguração, na sala intitulada D. Pedro II.

Outro importante momento de rememoração dos valores monárquicos no MMP é marcado pela inauguração do monumento à Princesa Isabel, no Parque, em 1934. Em seu discurso, publicado no Diário Mercantil, em 30 de julho de 1934, João Nogueira Penido Filho, deputado federal, reafirma a união entre a família imperial e Família Ferreira Lage, pelo afeto, mas sobretudo, pelas virtudes e ação pública e apreciação estética das coisas. (PINTO, 2008)

Alguns anos mais tarde, quando Pedro de Orleans e Bragança faleceu, mais precisamente em 29 de janeiro de 1940 em Petrópolis, Alfredo Ferreira Lage manifestou através de um anúncio-convite em jornal o seu profundo pesar pelo falecimento de “seu prezadíssimo e ilustre amigo”. O anúncio do Diário Mercantil, de 08 de fevereiro de 1940, convidava os interessados para uma missa que Alfredo Ferreira Lage mandou celebrar na Catedral Metropolitana de Juiz de Fora, em memória do príncipe. Providenciou ainda uma lista dos que assistiram à missa e enviou ao filho de Pedro, Pedro Gastão de Orleans e Bragança, que lhe enviou uma carta de agradecimento, bastante sensibilizado pelo gesto¹¹⁴. Pelas ações de Alfredo Lage é possível afirmar que o colecionador sempre buscou compartilhar de todos os momentos possíveis com os membros da família imperial ao longo do tempo. (PINTO, 2008)

O *ethos* do colecionador se reflete na formação de sua sucessora Geralda Armond, na gestão do Museu Mariano Procópio (figura 115). A Família Imperial continua a frequentar a instituições em diversas ocasiões solenes, como na cerimônia de transladação dos restos mortais de Alfredo Ferreira Lage para o Mausoléu da Família, na parte frontal do prédio Mariano Procópio. Há registros nos relatórios de gestão da presença do príncipe D. Pedro Henrique de Orleans e Bragança em 1947, presença que se repetiu em 1953, por ocasião da inauguração da exposição “Três Reinados”. Em 1973, registra-se a visita de D. Antonio e D. Adalberto de Orleans. A diretora representava a instituição em eventos externos, relativos à rememoração do período monárquico. Como exemplo bastante simbólico, segundo o relatório de 1953, Geralda Armond esteve presente à solenidade de chegada dos restos mortais da Princesa Isabel e do Conde D’Eu ao Brasil¹¹⁵.

¹¹⁴ Carta de Agradecimento de D. Pedro Gastão à Alfredo Lage (AH/MMP).

¹¹⁵ Sobre a Solenidade, escreveu um artigo intitulado “A Justiça de Deus na voz da História”, publicado no Diário Mercantil do dia 13 de outubro de 1953.



Figura 115: Família Imperial: Pedro Gastão e Esperanza de Orleans, com Geralda Armond, em solenidade no MMP. (década de 1950). Fonte: MMP

Enquanto colecionador e um típico membro da elite aristocrática brasileira, Alfredo Ferreira Lage pode ser entendido como o guardião das memórias da família e herdeiro de vínculos políticos e sociais com a família imperial e parte da nobreza oitocentista. Nesse sentido, não é uma mera “motivação individualizada que leva o colecionador a procurar, investigar, encontrar e conservar seus bens preciosos. Ele está imbuído de um papel que lhe confere o direito e também a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar” (BARROS, 1989: 38).

É oportuno pensar de que forma Alfredo Ferreira Lage e Geralda Armond reconstroem discursos a partir do contexto republicano. A preservação da memória imperial, principalmente a partir dos seus laços de sociabilidade com os Ferreira Lage, é perpetuada na exposição, atualizada e ressignificada nas comemorações de efemérides relativas especialmente ao Segundo Reinado.

Representações de poder e sociabilidade, as fotografias da Família Imperial em Juiz de Fora e visitas ao Museu Mariano Procópio se referem a diversas ocasiões, desde o período imperial até a cerimônia de transladação dos restos mortais de Alfredo Ferreira Lage¹¹⁶. É notório, portanto, que as relações sociais entre a Família Imperial

¹¹⁶ A cerimônia de transladação dos restos mortais de Alfredo Ferreira Lage é parte dos eventos em comemoração ao centenário da inauguração da Estrada União & Indústria.

Brasileira e a Família Ferreira Lage foram mantidas ao longo do tempo, mesmo após a Proclamação da República. Há um esforço, principalmente de Alfredo Ferreira Lage, de fortalecimento da memória de Mariano Procópio, que desempenhou importantes funções no Império. Através de suas ações, garantiu longevidade à memória de seu pai e do seu grupo familiar, e dos valores monárquicos aos quais estavam vinculados.

Se a fotografia contribuiu para a construção da imagem do Império Brasileiro e das famílias oitocentistas, percebemos a intencionalidade por parte das famílias analisadas, em manter os laços de sociabilidade estabelecidos durante o período imperial, como forma de preservar valores caros à elite, contribuindo para a manutenção de um projeto de restauração monárquica no Brasil.

3.2 – As relações com as famílias oitocentistas e personalidades do Império:

(...) não há quem não tenha um álbum pelo menos, porque a maior parte tem-nos às dúzias: em primeiro lugar o álbum da família que se abre com a figura risonha do pai, e onde sucedem-se pela ordem rigorosa das idades o irmão conselheiro, o irmão aspirante da marinha, a irmã que já solfeja a valsa da moda, il baccio, e a irmã que mama ainda, e cujo rosto se esconde junto à face escura da ama, retratada por concomitância. Depois há o álbum dos tenores e donas absolutas, dos poetas e artistas, dos senadores e deputados e da restante humanidade. (HOLANDA, 1995:81)

Ilmar de Mattos em *O Tempo Saquarema* afirma que a construção do Estado Imperial relaciona-se intimamente com a constituição de uma classe senhorial distinta daquela dos tempos coloniais. No entanto, a diferença se estabelece mais em termos do seu universo mental do que das condições materiais que a sustentam. (apud: LAVELLE, 2003: 61)

Nessa sociedade, organizada em torno de empenhos e favores, “onde o prestígio e a riqueza dependem cordialmente das relações sociais, a adulação e a afetação de maneiras elegantes, ou seja, o fingimento, funcionam como moeda corrente da sociabilidade” (LAVELLE, 2003:62). O ato de fingir torna-se fundamental para o domínio dos códigos de representação. No entanto, como dito anteriormente, não bastava ser rico para ter acesso aos círculos de poder no Império e conseguir favores, sempre fundamentais para exercer qualquer atividade no Brasil. Era necessário possuir o

“verniz” europeu, o que permitiria o livre trânsito pela Corte, a obtenção de um cargo político, um favor ou mesmo um título de nobreza. (LAVELLE, 2003)

Apesar dos títulos de nobreza¹¹⁷, é relativamente pequeno o número de ocupantes de cargos na Corte Imperial, demonstrando haver um círculo mais íntimo e de contato mais pessoal, contando com a confiança do Imperador. Havia uma certa circularidade nos cargos ocupados por esse grupo social com maior proximidade em relação aos monarcas, devido à trocas e falecimento do nomeado (GENOVEZ, 1998).

Os salões de baile e salas de visitas da Corte são locais privilegiados para a exposição da imagem da elite oitocentista e “do jovem bacharel moderno e civilizado, cujo bom gosto se traduz na adoção de modas e hábitos importados da Europa”. (LAVELLE, 2003:59) Entre os Ferreira Lage, a lista dos convidados do banquete oferecido por Mariano Procópio por ocasião da inauguração da Estrada União & Indústria é um bom indício da rede de sociabilidade local e da na corte imperial.¹¹⁸

Parte da elite local não foi convidada para o evento. Segundo Genovês, “entre os grandes fazendeiros residentes na localidade, dentre os quais 28 conquistaram o título de barão - alguns já o eram nesta época - apenas três estiveram na recepção: barões de Pitanguy e de Prados, tio e primo, respectivamente, do comendador Mariano, e o barão de Bertioga. Além destes, o alto comando da Guarda Nacional local: coronel Francisco de Paula Lima e o comandante Fernando Halfeld. A Câmara Municipal da cidade do Paraibuna, entretanto, não foi convidada” (1998:171).

A Família Cavalcanti tinha uma vida social intensa, recebendo seus convidados em um palacete na rua Senador Vergueiro no Flamengo, no antigo nº40, construído por Pedro Bozizio, arquiteto italiano nascido em Milão que possuía um escritório na cidade do Rio de Janeiro, o *Bozizio e Castelo*, no Largo de São Francisco de Paula. (COSTA, 2010). Diogo e Amélia Cavalcanti colecionavam obras de arte e circulavam no meio intelectual, abrindo semanalmente as portas de suas residências, no Rio de Janeiro ou em Paris, para animados encontros. Além do escritor Machado de Assis, há outros que

¹¹⁷ A província de Minas Gerais possuía um número expressivo de nobres, segundo a última listagem de titulares do Império do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, totalizando 157 nobres. Uma vez que o Rio de Janeiro e a Guanabara foram contabilizados em separado, respectivamente, 120 e 106 titulares, Minas Gerais detinha a maior concentração de titulares do Império. Entre esses, 28 residiam em Juiz de Fora (GENOVÊS, 1998).

¹¹⁸ Para consulta dos convidados do banquete, ver: KLUMB, Revert Henry. *Op. cit.*, 1872.

frequentavam os saraus dos Cavalcanti, como o compositor Arthur Napoleão¹¹⁹, e o escritor português Ramalho Ortigão (CHRISTO, 2009).

“Tudo ajudava àquele casal para o sucesso social que o assinalava, desde a inteligência do futuro Visconde às finas graças e formosura de D. Amélia Cavalcanti... O grande fulgor do Salão da Viscondessa de Cavalcanti durou de 1875 a 1878, período em que seu marido foi Ministro, mas, depois disso, continuou a ser um dos mais elegantes centros da alta sociedade do Rio, às quintas e aos domingos”. (PINHO, 1942: 226)

Nestes salões discutia-se arte, literatura e política. Entre os convidados se misturavam brasileiros, franceses, ingleses e italianos. Era modo de vida no qual era divulgado a polidez e os modelos de perfeição moral e social. Quando Diogo Velho assumiu o Ministério das Relações Exteriores, entre 1877 e 1878, o corpo diplomático comparecia em suas festas frequentemente (COSTA, 2010).

O casamento de Frederico Lage com Alice Lage também se configura como importante estratégia de ampliação de prestígio social na Corte. O pai de Alice, Luiz Rodrigues de Oliveira, era comendador e depois Visconde de Oliveira, por Portugal. Como morava na França, pode ter sido um dos contatos dos Ferreira Lage no velho continente.

Portanto, todos os códigos de representação e formas de inserção na sociedade imperial eram amplamente dominados pelos Ferreira Lage e Cavalcanti. Nesse contexto, a fotografia se torna um veículo de auto-representação dessa elite, se inserindo no processo de construção de novos códigos de sociabilidade. As dedicatórias registradas na documentação confirmam o uso público das fotografias. Funcionando como um verdadeiro cartão de visitas, a imagem é oferecida a amigos, familiares, padrinhos. Como observa Mauad:

O retrato não era composto somente pela imagem; as anotações dos diferentes guardiões das fotos, as dedicatórias e o verso das imagens indicam os caminhos que a imagem percorreu na construção de uma autoimagem de classe. As inscrições identificam personagens, desmentem identificações anteriores, montam genealogias. Não deixam, enfim, o tempo velar a memória do passado. As dedicatórias podem desvendar sentimentos mais discretos. (1997: 225)

¹¹⁹ No acervo do Museu Mariano Procópio há uma fotografia de Arthur Napoleão com dedicatória à Viscondessa de Cavalcanti.

Além da troca de retratos de membros da elite oitocentista, esses mesmos membros trocavam entre si fotografias e cartões-postais retratando a família imperial. Essa troca tem continuidade após a queda da monarquia. A elite brasileira se apropriava dessas imagens como um traço de pertencimento social, de reafirmação de identidade. Demonstra a reafirmação dos valores caros ao grupo social, como é possível identificar em um cartão-postal endereçado à Viscondessa de Cavalcanti (figura 116 e 117), na época vivendo em Paris, pelo afilhado Otávio. O cartão comemorativo do centenário de nascimento do Imperador apresentava um desenho retratando D. Pedro II, com um poema escrito pelo monarca no verso.

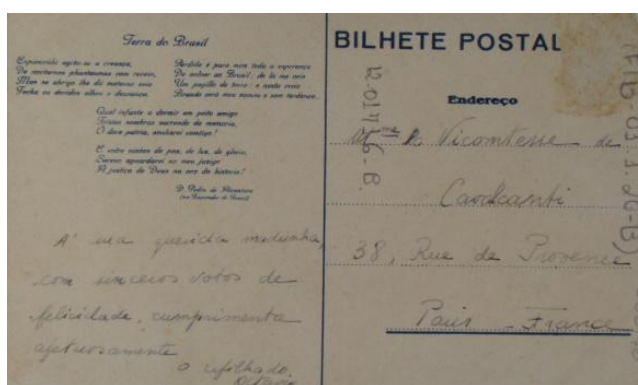
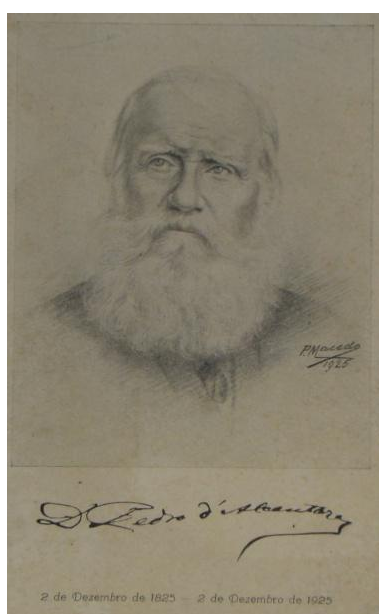


Figura 116 e 117: D. Pedro II, (1925). Autor: P. Macedo (gravura). Fonte: MMP

Entre as redes de sociabilidades criadas pelas Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, podemos citar as relações com a Família Velho de Avelar. Um dos álbuns

de retratos em formato *carte de visite* pertencente à coleção foi doado pela Família da Baronesa de Muritiba¹²⁰, Maria José Velho de Avellar, filha do Visconde de Ubá, casada com Manoel José Vieira Tosta, Barão de Muritiba.

A Baronesa de Muritiba era amiga íntima da Princesa Isabel e sua dama de companhia. Residiu por um tempo em Juiz de Fora, onde o marido foi magistrado, antes de ser nomeado veedor da Imperatriz Teresa Cristina. A partir da pesquisa de Mariana Muaze (2008) sobre a família Velho de Avelar é possível observar que essas famílias frequentavam os mesmos círculos sociais em Juiz de Fora, Petrópolis, no Rio de Janeiro e até mesmo na Europa, especialmente após o exílio da Família Imperial.

Há um cartão-postal relativo a um jantar com membros da Família Imperial (figura 118) que demonstra parte da rede de sociabilidades da Viscondessa de Cavalcanti, entre os quais, a própria Baronesa e o Barão de Muritiba. Assinam o cartão “Isabel Condessa d’Eu, Gastão de Orleans, Conde D’Eu, Luiz, Viscondessa de Cavalcanti, Joana L. Monteiro de Barros, Maria Calógeras, Mariana F. C. da Penha, Maria Eugenia da Penha, Paulo Monteiro de Barros, Baroneza de Muritiba, Barão de Muritiba.” No verso do cartão há a descrição em francês de um cardápio “Déjeune Du 19 juillet”.



Figura 118: Família Imperial Brasileira: Princesa Isabel e Conde d'Eu. Autor não identificado, sem data. Fonte: MMP

¹²⁰ Descrição da doação: “Um álbum duplo CDV, com capa ornamentada e cantos lavrados, de origem alemã (Munich), contendo fotografias de testas coroadas, datando até 1868 e alguns posteriores da Família Imperial etc. Ao todo 75 photographias”. Arquivo Histórico: Pasta MMP/AFL-02, álbum doado em 1929.

Maria Eugênia da Penha, que vivia no exílio e convivia com os Condes D'Eu no chateau D'Eu, mantinha intensa comunicação de cunho bastante íntimo com a Viscondessa de Cavalcanti, assinando as correspondências como “Eugeninha”. Outra amiga que se comunicava com frequência com a Viscondessa era Zitinha Calógeras, ambas do círculo de sociabilidades da Princesa Isabel no exílio. Parte da coleção de cartões-postais da Viscondessa é oriundo das redes estabelecidas entre ela e as senhoras da elite brasileira. Em alguns documentos é possível observar que os amigos tinham conhecimento do colecionismo da Viscondessa e deixavam explícito que estavam enviando o postal para que o mesmo pudesse compor tal coleção.

Raros daguerreótipos do Senador Firmino Rodrigues Silva (figura 119) e da esposa podem demonstrar as relações deste importante político mineiro do século XIX com a Família Ferreira Lage. Nas fontes pesquisadas não foi possível identificar a forma de entrada desses objetos, mas há possibilidade de que tenham entrado no acervo através de doação, uma vez que o daguerreótipo é uma imagem única, sem cópias. No arrolamento de 1944, foi possível identificar que os daguerreótipos ficavam expostos na Galeria Maria Amália, integrando a coleção de Alfredo Ferreira Lage. Há ainda outros objetos (uniforme e placa da Ordem da Rosa) e documentos do Senador Firmino Rodrigues no acervo do MMP. Alguns desses objetos ficavam expostos na Sala Conde de Prados, segundo o Guia Histórico do MMP.



Figura 119: Senador Firmino Rodrigues Silva, (c. de 1840-1850) Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Outro personagem presente na coleção é Pedro Antônio Freez, Tenente da Guarda Nacional. O Guia Histórico do MMP indica que a imagem, doada pela família, ficava exposta na Sala Duque de Caxias, com outros objetos deste militar brasileiro. Os retratos do Duque e Duquesa de Caxias também ficavam expostos nesta sala, à época do Arrolamento, bem como o retrato do Barão de Catas Altas, Antônio José Gomes Bastos. Duas importantes fotografias da Guerra do Paraguai¹²¹ (figura 120) e uma fotografia do Barão João Ribeiro de Almeida, conselheiro do Império e médico da Família Imperial, foram doadas pela família, na figura da filha, Cecília Ribeiro de Almeida. Entre os retratados está o proprietário da fotografia doada ao MMP, Dr. João Ribeiro, médico do Conde d’Eu.



Figura: 120: Conde d’Eu e oficiais do Estado-Maior na Guerra do Paraguai. (13 de janeiro de 1870). Carlos César/ Trebbi/Meyerhoff. Fonte: MMP

¹²¹ Registro escrito no suporte da fotografia: “Vista photographica tirada na Villa do Rosário, em 13 de janeiro de 1870 – representando S. Alteza o Conde D’Eu e alguns officiaes do seu Estado-Maior, menos os números 6, 7 e 8. A Alteza e os números 2, 3, 4 e 8 acabavam de chegar de viagem; estão por isso sem distinctivos militares. 1. Major Hilario Mariano da Silva, Mordomo de S. Alteza. 2. Capitão Mayer, da Comissão de Engenheiros 3. Capitão Benedicto de Almeida Torres, ajudante d’ordens e secretario particular. 4. Capitão de mar e guerra João Mendes Salgado, Secretário Naval 5. Cirurgião d’ Esquadra de Comissão, Dr. João Ribeiro de Almeida, médico de Sua Alteza. 6. Tenente Carlos de Andrade Neves, ajudante de campo 7. Sua Alteza o Senhor Conde d’Eu 8. Tenente Coronel João de Macedo Pimentel, ajudante d’ Orleans 9. Capitão Gama Costa, ajudante de Ordens 10. Tenente Fausto de Lima, ajudante de ordens 11. Conselheiro Dr. Bonifácio de Abaje, cirurgião mor do Exército Interino 12. Capitão Argolo 13. Tenente Coronel Milciades de Azevedo Pedro, Membro da Junta de Justiça Militar.

A elite oitocentista também está representada nas fotos do 2º Barão e Baronesa de Pitangui, Honório Augusto José e D. Maria José Ferreira Armond, doados por D. Marinha Barbosa Armond, nora dos Barões. Há ainda algumas fotografias do Conde Mota Maia e esposa, do Duque e Duquesa de Caxias, Barão e Baronesa de São Joaquim¹²² e José Bonifácio de Andrada e Silva. Uma parte dessas famílias também está representada nas coleções particulares, no Arquivo Histórico, significando outros indícios da sociabilidade das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti.

As Famílias Mota Maia e Menezes estiveram presentes em diferentes momentos e doações ao MMP. O advogado Eduardo de Menezes Filho casou-se com Maria do Carmo Mota Maia Menezes, sobrinha de Cláudio Velho da Motta Maia¹²³, o conde Motta Maia, médico do Imperador Pedro II. O casal residia em Juiz de Fora e Eduardo de Menezes Filho representou o IHGB na cerimônia de inauguração oficial do MMP. Todos os personagens citados estão presentes na coleção de retratos da instituição. A Família Armond, o lado paterno de Alfredo Ferreira Lage, também continuou fazendo doações para o MMP, como as fotografias do Conde de Prados que ficavam expostas na Galeria Maria Amália à época de elaboração do Arrolamento.

É importante notar que o objeto que é incorporado ao acervo do museu é dotado da responsabilidade de imortalizar o seu dono. (MALTA, 2014), o que pode, em parte, justificar as doações. Essa prerrogativa incentiva o ato e o acervo foi ampliado com doações da baronesa de São Joaquim, Viscondessa de Cavalcanti e irmãos Bernardelli, entre outros. Nesse sentido, “ter o nome de um grande doador vinculado definitivamente a um museu público, de grande importância, estimula novas doações, e os museus sempre manipularam esse princípio, em um ciclo que tende a se manter estável.” (ALMEIDA, apud: PINTO, 2008)

Uma fotografia da Princesa Isabel, de cerca de 1914, possui uma dedicatória endereçada ao Barão e à Baronesa de São Joaquim, que foram doados ao acervo do

¹²² O Barão e a Baronesa de São Joaquim eram amigos da Família Imperial e a Baronesa (1849-1929) manteve correspondência com a Princesa Isabel no exílio. Sua coleção de 62 quadros a óleo, de pintores do século XIX, foi doada a antiga Escola Nacional de Belas Artes (hoje Museu Nacional de Belas Artes). Sua grande coleção de cartões-postais encontra-se atualmente em mãos de colecionadores particulares.

¹²³ O Conde de Motta Maia, médico da Casa Imperial e amigo pessoal do Imperador, faleceu em Juiz de Fora em 1897. Sua família, provavelmente um dos seus filhos, Manuel Oscar ou Claudio Motta Maia, o que não foi possível precisar, fez doações de “autógrafos da Família Imperial”, segundo o relatório do diretor AFL de 1938. A coleção Motta Maia está no Arquivo do Museu Imperial.

MMP. Outra foto do Conde D'Eu foi doada ao MMP pelo Capitão Torquato Bicalho e uma foto da Família Imperial Brasileira dedicada ao Barão de Penedo também fazem parte do acervo do MMP. Podemos perceber que as famílias oitocentistas, em consonância com o projeto de memória empreendido por Alfredo F. Lage, doaram fotografias relacionadas à Família Imperial, numa consolidação da sua “comunidade de semelhantes”. O Museu Mariano Procópio pode ter sido compreendido como um receptáculo dessa memória monárquica.

O acervo de indumentária do MMP pode ser um indício material dessa perspectiva, uma vez que guarda objetos como a cauda do traje de Corte da Princesa Isabel, vestes da Baronesa de Suruhy, irmã do Duque de Caxias e dama de honra da Imperatriz Teresa Cristina, fardas do Conselheiro Afonso Pena, do visconde de Lima Duarte, do conde de Motta Maia, personalidades relacionadas ao período imperial brasileiro.

As trocas de fotografias e doações destes documentos e objetos ajudam a compreender “as formas de ser e pensar do século XIX, assim como permitem compreender as complexas redes de sociabilidade do período” (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006: 30) e as práticas de autorrepresentação da elite oitocentista.

A rede de contatos de Alfredo Lage inclui o colecionador Bernardino Bastos Dias, fotógrafo de estúdio, que fez doação de dois pratos de porcelana para o acervo da instituição. Este mesmo fotógrafo fez uma ampliação fotográfica de uma imagem de Maria Amália Ferreira Lage, de autoria de Alfredo Lage, que faz parte do acervo do MMP conforme o Arrolamento de 1944. Entre os objetos colecionados por Bastos Dias, Alfredo Lage arrematou um importante lote em leilão, com objetos relativos ao período monárquico brasileiro.¹²⁴ Alfredo Lage conviveu ainda com outros colecionadores e curadores de seu tempo, como o colecionador Fonseca Hermes, com o qual frequentava leilões e Afonso d'Escragnole Taunay. (PINTO, 2008).

Essas redes de sociabilidades se mantiveram ao longo do tempo, mesmo após a criação e transformação do Museu Mariano Procópio em uma instituição pública. Após o falecimento de Alfredo Ferreira Lage, as doações não cessaram. Geralda Armond mobilizou membros da família e amigos da rede de sociabilidade para a ampliação do acervo. Os sobrinhos de Alfredo Ferreira Lage fizeram importantes doações neste período. Nesse sentido, as doações efetuadas por membros dos círculos sociais das

¹²⁴ Sobre os objetos adquiridos por Alfredo Lage, ver: Preciosidades da coleção Bastos Dias. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 20 de junho de 1929.

Família Ferreira Lage e Cavalcanti, notadamente da elite nobiliárquica oitocentista, podem ser compreendidas como ações de legitimação do MMP como um lugar de memória privilegiado em relação ao período imperial.

Muitos conselheiros do Conselho de Amigos do MMP são descendentes de famílias com as quais os Ferreira Lage e Cavalcanti mantiveram laços sociais desde o século XIX e início do século XX. Algumas dessas famílias se transformaram, além de membros do Conselho, em importantes doadores de acervo ao MMP como as Famílias Penido (figura 121), Ribeiro de Oliveira, Surerus e Arcuri.



Figura 121: Cecilie de Castro Penido e os filhos Egberto e Paulo (c. de 1890) –
Fotógrafo não identificado . Fonte: MMP

Nesse sentido, as fotografias e cartões-postais da coleção que foram autografadas e/ou contêm breves comunicações demonstram o uso social dessas imagens neste período. A análise dessas mensagens, aliada à análise iconográfica, são importantes ferramentas de compreensão da tessitura dessas redes das famílias da elite no século XIX e início do século XX. O estudo sobre a relação entre as redes de sociabilidades da família Ferreira Lage e formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do MMP busca contribuir para a compreensão da fotografia oitocentista, para a análise dos usos sociais da fotografia na construção de redes de sociabilidade e do gosto e das características do colecionismo das famílias da elite brasileira do século XIX.

3.3 - As relações estabelecidas através da atuação pública e das viagens:

A rede de sociabilidade dos Ferreira Lage e Cavalcanti pode ser analisada não apenas pelas redes estabelecidas com a Família Imperial e as famílias da elite oitocentista, mas também através da sua atuação pública e das viagens e temporadas no exterior.

A Europa, especialmente a França, trazia as referências de progresso e civilização, seja por meio da cultura material, seja pelas sociabilidades e educação. Os membros da elite brasileira desenvolveram o hábito de realizar sua formação total ou parcial no Velho Continente, bem como passar grandes temporadas no exterior para adquirirem refinamento e ficarem em contato com as novidades europeias. Mariano Procópio Ferreira Lage assim como seus filhos Alfredo e Frederico fizeram parte de seus estudos na Europa.

Nessas viagens, a elite brasileira aprendia vendo e convivendo. Interagindo em um novo espaço de sociabilidade, novos hábitos eram adquiridos: “direcionar-se nas grandes cidades com desenvoltura, saber se portar no meio da multidão, atuar no mundo dos negócios, conhecer do bom e do melhor”. Neste contexto, Alfredo Lage “aprendeu a ver e a valorizar os objetos, desenvolvendo capacidades para se aventurar como colecionador” (MALTA, 2014:225). Paulo Knauss (2001) ressalta a importância das viagens como forma de aquisição e de convívio com o regime artístico europeu, refinando determinados gostos artísticos e científicos.

A Viscondessa de Cavalcanti também participou ativamente deste contexto de sociabilidade na Europa. A atuação pública do Casal Cavalcanti nos fornece importantes informações acerca do seu círculo de sociabilidades. As famílias usufruíram assim, de diversas viagens ao exterior, o que permitiu a circulação de seus membros por museus, exposições universais, ateliês, salões de arte e outros salões variados. As coleções da Viscondessa de Cavalcanti e de Alfredo Lage, a partir dessas experiências, foram substancialmente ampliadas. Os conhecimentos e também as heranças materiais resultantes dessas viagens contribuíram, significativamente, para um futuro projeto museal gestado a partir da iniciativa de um de seus membros (COSTA, 2011).

Vale ressaltar que em arquivos privados, pessoais ou de família, existem documentos de natureza pública que derivaram de funções, de cargos ou de ofícios públicos, desempenhados muitas vezes em outros países. A conservação privada dos documentos que hoje se designam como “actos do Estado” era considerada no passado como absolutamente

normal. “Muitas vezes os ofícios não tinham uma sede própria, e os assuntos eram tratados na residência de quem era proposto para o ocupar.” (GARCIA, 1998: 175) Essa situação se aplica aos Ferreira Lage e Cavalcanti em relação a alguns documentos públicos.

Um bom exemplo desses documentos públicos que fizeram parte do acervo privado da Família Cavalcanti é o acervo relativo às exposições universais. A segunda metade do século XIX ficou marcada como um tempo das grandes exposições universais, “era das certezas”, da convicção na marcha do progresso, da evolução científica e do triunfo da racionalidade. Os Ferreira Lage e Cavalcanti participaram de forma ativa desses eventos de celebração da modernidade.

A Viscondessa de Cavalcanti atuou junto ao marido, Visconde de Cavalcanti, que foi comissário-geral do Brasil¹²⁵ na Exposição Universal¹²⁶ de 1889, em Paris, em que se comemorava o centenário da Revolução Francesa. Participando como expositora de pedras preciosas, a Viscondessa de Cavalcanti foi responsável pela doação de um acervo ímpar sobre as exposições universais ao Museu Mariano Procópio. Sua presença nos espaços e eventos da Exposição pode ser percebida tanto pelo seu crachá de expositora (figura 122) como pelo seu leque de autógrafos, permeado por desenhos e assinaturas de personalidades políticas, intelectuais e artistas, alguns estiveram presentes na Exposição de 1889. (CHRISTO, 2009)

¹²⁵ O comissariado geral foi composto por: Diogo Velho (presidente da Comissão), Barão de Tefé, engenheiro Fernandes Pinheiro (secretário-geral), Dr. Sant’Ana Nery e Dr. Eduardo Prado.

¹²⁶ Os franceses foram os primeiros a estabelecer a prática de expor sua produção industrial. A primeira exposição em Paris ocorreu em 1798. Ao longo do século XIX, as feiras se transformaram em eventos internacionais, divulgando a produção, a circulação, e a comercialização de mercadorias; eram verdadeiros veículos da publicidade nascente. Foram realizadas na Europa e nos Estados Unidos. Londres, Viena, Filadélfia, e Chicago. À medida que o século avançava, aumentava a variedade dos produtos oferecidos, desde os mais simples e práticos, até os mais suntuosos e requintados. Variava a qualidade dos bens e a escala de produção.



Figura 122: Cartão de circulação da Viscondessa de Cavalcanti na Exposição Universal de Paris de 1889. (1899). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

As exposições universais foram um fenômeno do século XIX, transformando-se em importante espaço de sociabilidade, que transformaram hábitos e costumes do ocidente, principalmente dos países industrializados ou em via de industrialização. As exposições universais foram um acontecimento social de grande repercussão e a visita a esses eventos conferia prestígio ao seu público. Tornaram-se *Vitrines do Progresso*, na medida em que vendiam para o mundo civilizado a ideia de desenvolvimento, modernidade e futuro. Nestas exposições se colocaram novas noções estéticas, novos parâmetros de consumo, novas necessidades para o cidadão da burguesia emergente. Paris foi a sede das exposições internacionais de 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900, alcançando a marca de 50 milhões de visitantes na virada do século XIX. (COSTA, 2010; OLENDER, 2011)

Concebidas de início – por intelectuais, políticos e empresários – como um local de exibição de produtos, técnicas e novas ciências, as exposições se transformaram, gradativamente, em espaços de apresentação da própria burguesia, orgulhosa com seus avanços recentes. Verdadeiros espetáculos da evolução humana, traziam um pouco de tudo: de negros africanos em pessoa à arte francesa, indígenas com seus artefatos e a mais recente das invenções. Compactuando com um ideário evolucionista, nas feiras se realizavam imensos exercícios de classificação e catalogação da humanidade, em que o mundo

ocidental representava o topo da civilização, e as culturas indígenas, o passado da humanidade. (SCHWARCZ, 2012:389)

A participação dos países nas Exposições era viabilizada por meio do convite das nações sedes. Os governos dos países convidados e os setores empresariais de vários ramos da atividade econômica enviavam amostras de produtos visando realizar algum tipo de publicidade ou efetivar negócios.

A primeira exposição em Londres, em 1851, criou o Palácio de Cristal, marcando o imaginário da época com suas grandes vigas de ferro. O Brasil começou a participar das exposições a partir de 1862, também em Londres, e para esta primeira apresentação internacional, os responsáveis levaram produtos agrícolas e equipamentos que faziam referência a estradas de ferro, construção civil, armamentos militares, sendo premiado pelo café e a cerâmica marajoara. (COSTA, 2010: OLENDER 2011). O Brasil esteve presente nas exposições de 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris).

Para a grande maioria do público a feira significava diversão (e não a compra de produtos ou inventos). É por isso mesmo que se vendiam muitos *souvenirs*, cartões-postais e mesmo fotografias. Não foi mera coincidência o fato de a primeira máquina automática de fotografia ter sido instalada na exposição de 1889. (SCHWARCZ, 2012: 393)

A Exposição Universal de 1889 teve maior impacto tanto na França como no Brasil (figura 123). Representou o marco comemorativo do centenário da revolução francesa e, assim, da República.

Foi nela e para ela que se construiu a Torre Eiffel. Nos últimos meses de seu Império, o Brasil apresentou-se ali, em um pavilhão de cerca de 300 metros. Foi um dos poucos países de regime monárquico – a última monarquia americana – a comparecer à festa republicana. Não o fez oficialmente, isto é, não como representação de estado, mas por uma delegação de empresários e jornalistas, que formaram um Comitê Franco-Brasileiro. (BARBUY, 1996:213)



Figura 123: Pilar oeste da Torre Eiffel: Pavilhão Brasileiro – Exposição Universal de 1889. (1889). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

O Visconde de Cavalcanti, a pedido do Imperador D. Pedro II, desempenhou a função de delegado do Comitê do Brasil na Exposição Universal de Paris de 1889. Segundo Lilian Schwarcz (2012), o Imperador buscava mostrar o Brasil como um país em que emanava o progresso e esta imagem era igualmente apreciada entre seus pares na Corte. Para a Viscondessa de Cavalcanti, como também para a família Ferreira Lage, a nomeação do Visconde era mais uma oportunidade para a aquisição de peças para suas coleções. (COSTA, 2010)

Antes disso, Mariano Procópio Ferreira Lage esteve presente na Exposição Universal de Paris de 1867, como membro da delegação nacional. Por sua participação nestas exposições recebeu títulos honoríficos como a Ordem da Rosa e a Comenda de Cristo, pelo governo brasileiro e o Oficialato da Legião de Honra pelo governo da França. Mariano Procópio participou da Exposição Universal de Paris 1867, onde pode ter adquirido os dois repuxos de ferro fundido que estão no MMP – O “Tristão menino” e o “Trio de meninos nus”. Um à frente da Villa e o outro em frente ao prédio da frente, no alto da escada. O jardim do MMP, a exemplo de outros jardins do século XIX, é “domínio da mitologia e da alegoria”, participando da busca em compartilhar da cultura europeia por parte das famílias abastadas no Brasil (CHRISTO, 2015).

Alfredo Lage adquiriu a tela *Après-midi em Hollande*, de Willen Roelofs, premiada na Exposição de 1889¹²⁷. Nessa mesma exposição, Frederico Ferreira Lage

¹²⁷ Felipe Correia desenvolve atualmente uma pesquisa de Mestrado em História na UNICAMP, que busca compreender o contexto de produção da tela e sua incorporação ao acervo do MMP.

adquiriu diversas peças para compor o seu palacete em construção na parte antiga da Chácara Mariano Procópio. Mais tarde, Alfredo Lage esteve envolvido na organização da representação municipal dos possíveis expositores para participação na Exposição de Turim, na Itália (PINTO, 2008), onde chegou a expor algumas fotografias de sua autoria, conforme foi apresentado no primeiro capítulo.

Na coleção particular da Família Ferreira Lage há duas fotografias, dois retratos em estúdio, uma retratando Luís Lecocq de Oliveira (irmão de Alice Ferreira Lage) e Frederico Ferreira Lage, e outra retratando Alice Ferreira Lage, com trajes de fantasia. Segundo Marcelo Ferreira Lage, proprietário das fotos, trata-se de fantasias usadas em um Baile de Máscaras que ocorreu em Paris, durante a Exposição Universal de 1889 (figuras 124 e 125).



Figura 124 – Luís Lecocq de Oliveira (irmão de Alice Ferreira Lage) e Frederico Ferreira Lage com trajes de fantasia usados em baile de máscaras em Paris, na Exposição Universal de 1889 (c. de 1889). Fotografá não identificado. Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (reprodução do Livro: Família Ferreira Lage, sua história, nossa herança, p. 98)



Figura 125 – Alice Ferreira Lage com trajes de fantasia usados em baile de máscaras em Paris, na Exposição Universal de 1889 (c. de 1889). Fotógrafo não identificado. Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (reprodução do Livro: Família Ferreira Lage, sua história, nossa herança, p. 99)

A Exposição de 1889 ocorreu no período entre março e outubro. Foi considerada uma das maiores Exposições Universais, pois abrigou retrospectivas de exposições anteriores. Estima-se que cerca de 28 milhões de pessoas visitaram a Exposição. A Torre Eiffel, construída especialmente para essa ocasião e para as comemorações do centenário da Revolução Francesa de 1789, e servia de entrada para o evento. A participação do Brasil em uma exposição de caráter industrial foi realizada em um pavilhão externo (figura 126), no *Champ de Mars*, buscava difundir a imagem de um país próspero, que havia se desvençilhado da escravidão, propício à imigração e à exploração dos recursos naturais. (COSTA, 2011)



Figura 126: Pavilhão Brasileiro – Exposição Universal de 1889. (1889). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Após a Proclamação da República em 1889, o casal Cavalcanti permaneceu em Paris, onde participaram da Exposição Universal que ocorreu em 1900. Portanto, o acervo relativo às exposições universais de 1889 e 1900 foi doado ao Museu Mariano Procópio pela Viscondessa de Cavalcanti e seu esposo. O acervo é composto por diplomas (figura 127), litografias, livros, catálogos, álbuns de fotografias e medalhas.

Entre os diversos *souvenirs* relativos à Exposição Universal de 1889 legados pelo casal Cavalcanti ao MMP, há, no acervo do Arquivo Fotográfico, uma série com 3 álbuns relativos à Exposição Universal de 1889, com *ex-libris*¹²⁸ da Viscondessa de Cavalcanti e algumas pranchas de fotografias com os membros do Comissariado Geral da Exposição, bem como do Pavilhão Brasileiro (interior e exterior). Há ainda um álbum sobre a Exposição de 1900 da qual a Viscondessa também participou.

¹²⁸ *Ex-libris*, que em latim significa “dentre os livros de”. A etiqueta constitui-se numa marca de propriedade utilizada pelas elites com o objetivo de evidenciar o pertencimento de um livro a um determinado proprietário. (PINHEIRO e VICENTE, 2015) No entanto, boa parte dos álbuns, a exemplo dos livros, doados pela Viscondessa de Cavalcanti, por exemplo, não possuem *ex-libris*, o que nos leva a pensar nas razões pelas quais algumas obras receberam a etiqueta e outros não e os critérios que envolveram tais escolhas.



Figura 127: Diploma de Medalha de Ouro conferido à expositora Viscondessa de Cavalcanti, na Exposição Universal de Paris de 1889. Fonte: Arquivo Histórico/MMP

Segundo Marcos Olender (2014), ainda está por fazer um estudo mais específico sobre a relação de Mariano e Alfredo Ferreira Lage, bem como do casal Cavalcanti com esses eventos e seus impactos do desenvolvimento da região.

Outro importante objeto da coleção, além do acervo relativo às Exposições Universais, nos auxilia sobremaneira na compreensão das viagens como espaço de sociabilidade por parte das famílias em estudo. Trata-se do *Album pour collections* formado por 78 partes de plantas herborizadas, coletadas entre 1884 e 1889, segundo um roteiro histórico, ideológico, devocional e sentimental (FIGUEIRA, 2014).

É possível que a coleta tenha sido feita pela própria Viscondessa em suas viagens com o marido. Além de uma viagem devocional à Terra Santa, é possível que a Viscondessa tenha realizado um *Grand Tour*¹²⁹, viagens realizadas, principalmente a partir do século XVIII por aristocratas eruditos, artistas e monarcas seguindo

¹²⁹ “O Grand Tour – uma expedição para locais históricos da Europa e do Oriente Médio tradicionalmente realizada pela aristocracia para finalizar sua educação – havia evoluído até se tornar uma indústria turística em ebulição, tanto para os viajantes de fato quanto para os que preferiam as poltronas de casa. A demanda crescente por imagens de regiões remotas do mundo encorajou fotógrafos a montar seus estúdios comerciais para a produção e disseminação das imagens registradas em suas viagens. Estúdios maiores contratavam equipes de funcionários itinerantes para trabalhar em um projeto, transformando a “paisagem” fotográfica em um produto-padrão.” (HACKING, 2012:88) Mais tarde, a febre dos cartões postais traria um segundo período de auge das fotografias de viagem.

determinados itinerários como forma de complementação à formação cultural (FIGUEIRA, 2014). Uma experiência de viagem que poderia envolver, além de Paris, as principais cidades italianas – Roma, Veneza, Florença e Nápoles – Grécia, e até algumas cidades do Oriente Médio. No acervo do MMP há alguns álbuns de fotografias com vistas, denominados “*souvenirs*”, de algumas dessas cidades (figuras 128 e 129), conforme abordamos no capítulo anterior, pelas quais o Casal Cavalcanti teria passado em sua temporada na Europa.



Figura 128: Altar Maior da Basílica de São Pedro, Roma. (c. de 1880). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

Como vimos anteriormente, as fotografias de viagem se desenvolvem na esteira de uma atividade moderna das mais típicas: o turismo. Pela primeira vez na história as pessoas passam a viajar regularmente, durante um determinado período. As fotos serão as provas incontestáveis que a viagem foi realizada, trazendo uma aparência de participação. Na modernidade, o ato de fotografar pode se tornar até mais importante que a fruição. “Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos” (SONTAG, 2004: 20). Terminada a viagem ou o evento, a foto existirá, conferindo ao acontecimento um caráter de imortalidade e o “mundo-imagem” promete sobreviver a todos nós (SONTAG, 2004).¹³⁰

¹³⁰ “As *Excursions daguerriennes* – viagens ou excursões feitas por prazer - são apenas a versão moderna das excursões geográficas coloniais, com as fotografias agora substituindo, em alguma



Figura 129: Piazzeta S. Giorgio, Veneza. (c. de 1890) Paolo Salviati. Fonte: MMP

A coleção de plantas coletadas no referido álbum segue uma trajetória iniciada em Jerusalém, seguida por Belém e cidades do Egito, Itália, França e Alemanha (FIGUEIRA, 2014). No acervo do MMP há algumas fotografias avulsas de túmulos de famílias europeias, que merecem um estudo comparativo com o álbum em questão. No entanto, não há somente plantas coletadas em túmulos, mas em templos romanos, cristãos, budistas, hinduístas e monumentos históricos, como amostras da cultura universal.

Entre as coletas realizadas em túmulos é interessante destacar a da atriz francesa Sarah Bernhardt (figura 130), que está representada em algumas fotografias em um álbum que tem como temática retratos de atrizes do século XIX, que também foi colecionado e organizado pela Viscondessa de Cavalcanti. Além da atriz, outros personagens que tiveram seus túmulos visitados e contemplados pela coleta, apresentam fotografias na galeria de retratos dos álbuns oitocentistas da coleção do MMP, como é o caso de Théophile Gautier, Allan Kardec e Victor Hugo. Esse é apenas um dos elementos a atestar que o estudo e pesquisa acerca das coleções do MMP devem ser feitos de forma integrada entre os diversos setores da instituição, uma vez que as coleções estão interligadas, estão intrinsecamente relacionadas, a despeito da

medida, os mapas”. (BRIZUELA, 2012:38)

heterogeneidade dos suportes e da tipologia dos objetos.



Figura 130: Sarah Bernhardt. (c. de 1880) Nadar. Fonte: MMP

Outro objeto importante para a compreensão da rede de sociabilidade através da atuação pública da Viscondessa de Cavalcanti, é o já citado leque de autógrafos, que faz parte do acervo do MMP. O mesmo “passou pelas mãos dos mais importantes escritores, artistas plásticos, músicos, atores, cientistas e políticos do período – desde fins do século XIX até meados do XX” (CHRISTO, 2009:79).

Segundo Christo, “houve um tempo em que toda mulher tinha seu leque” símbolo de status social (2009:79). No entanto, no século XIX foi atribuída uma nova função ao objeto. Tornou-se hábito entre as damas europeias do século XIX, enviar a escritores e artistas, leques ou álbuns em branco, para que deixassem registrado mensagens e autógrafos, atestando seu apreço e admiração pela possuidora do objeto.

Algumas brasileiras adotaram o hábito. Mas nenhuma foi tão bem-sucedida quanto a Viscondessa de Cavalcanti. Depois de mais de meio século colecionando assinaturas e desenhos, a elegante senhora viu seu leque transformado em valioso documento histórico. (...) As primeiras assinaturas na peça marcam um importante momento histórico. São da família imperial, após a deposição de D. Pedro II. Terminada a monarquia e proclamada a República, D. Pedro estava em exílio na França, acompanhado por antigos aliados. Em torno da Corte desempossada circulavam políticos, artistas e intelectuais. A fidelidade ao ex-imperador levou o visconde Diogo de

Albuquerque a abandonar suas atividades políticas. Em 3 de novembro de 1890, um ano antes de morrer, D. Pedro deixou no leque um testemunho do afeto que nutria pelo casal: “Nada há mais sublime que a amizade. Não envelhece, revigora com a idade”. No início de 1891, também assinaram o leque sua filha, a princesa Isabel, seu genro, o conde d’Eu, e seus netos Pedro, Luís e Antônio. Durante aquela década, antes da morte do marido (1899), a viscondessa passara longas temporadas na Europa, aproveitando para obter novas contribuições para o leque no meio artístico local. (CHRISTO, 2009, 79-80)

Do total de 68 autógrafos, no decorrer de 55 anos, 65 foram identificados. A maioria dos autógrafos é de escritores e artistas plásticos, predominantemente estrangeiros. Alguns destes signatários figuram entre os retratos da coleção de fotografias do MMP, o que pode sugerir a relação do leque com outros objetos do acervo, contribuindo na compreensão da malha de sociabilidade tecida pelos Cavalcanti entre o fim do século XIX e início do XX. Evidencia a relação de prestígio da viscondessa junto às personalidades ali representadas, não só pelas assinaturas, mas também pelas dedicatórias.

Após a morte do marido, a Viscondessa viveu em Paris por mais de 20 anos. As longas temporadas na Europa lhe propiciaram uma cultura refinada e a ampliação do seu círculo de sociabilidade. Na sua coleção de miniaturas, por exemplo, muitos artistas eram de origem francesa, e contemporâneos da colecionadora (COSTA, 2014).

No acervo do Arquivo Fotográfico há uma expressiva panorâmica de Constantinopla – *Souvenir de Constantinople* (figura 76), de autoria de Pascal Sebah e um álbum com uma série de retratos de “tipos humanos”, de diversos países, de sacerdotes a vendedores, em formato *carte de visite* de autoria de diversos fotógrafos, de diferentes nacionalidades (figura 131). Não foi possível, através das fontes pesquisadas, identificar com precisão a procedência do álbum, mas podemos apontar a possibilidade deste álbum ter pertencido à Viscondessa de Cavalcanti. O álbum pode ser fruto, em parte, do colecionismo de imagens adquiridas em estúdios em Paris, onde morou por muitos anos, ou em livreiros e comerciantes de fotografias na Europa, e de suas viagens a diversos países, hipótese também apontada por Figueira (2014) em relação ao já citado álbum de plantas herborizadas.



Figura 131: *Dames Turques*. (c. de 1870-1880). Pascal Sebah. Fonte: MMP

A segunda viagem da Família Imperial Brasileira ao Oriente Médio contou com uma comitiva de mais de 200 pessoas. Não foi possível localizar fontes que atestem a participação dos Viscondes de Cavalcanti na viagem, mas é bastante possível que os mesmos tenham acompanhado os monarcas, adquirindo algumas fotografias e objetos durante a viagem. Vale ressaltar que além das fotografias e do álbum de exsiccatas, outros objetos e documentos do acervo do MMP da coleção da Viscondessa de Cavalcanti, fazem referência ao Oriente Médio, como estatuetas egípcias em madeira e um tecido bordado em estilo oriental.

Como afirmamos anteriormente, como expositora da Exposição Antropológica de 1882, podemos inferir que um álbum de fotografias de índios botocudos seja da coleção da Viscondessa de Cavalcanti. O mesmo apresenta fotografias em formato *carte cabinet*, retratando os chamados “tipos indígenas”, provenientes da província do Espírito Santo, se configurando como um recorte temático. Alguns dos índios retratados participaram da Exposição Antropológica de 1882. No acervo há ainda objetos da sua coleção etnográfica e antropológica, parte deles inclusive figurou na referida exposição, e catálogos¹³¹ sobre a mesma, que apresenta relações com as imagens retratadas no

¹³¹ O Museu Mariano Procópio possui em sua biblioteca um exemplar da Revista da Exposição Anthropologica Brasileira, editada no Rio de Janeiro, em 1882. O exemplar possui o Ex-Libris da Viscondessa de Cavalcanti e número de Arrolamento 3426. Há uma dedicatória para a colecionadora: "A Exma. Senhora D. Amélia M. Cavalcanti de Albuquerque. Testemunho de

álbum.

A inserção social também poder ser entendida como uma forma de sociabilidade. Há no acervo uma fotografia panorâmica da propriedade de Mariano Procópio, intitulado “*Chateau de Juiz de Fora*”, de fotógrafo não identificado (figura 50 – capítulo 2). A panorâmica foi oferecida à Mariano Procópio pela Comissão Imperial da Exposição Universal de 1867, que participou desta exposição como expositor e Membro da Comissão.

Alfredo Lage também desfrutou de um importante círculo de sociabilidades em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Petrópolis. A capital da República atraía os homens cultos do período, em função da intensa vida cultural com teatros, museus, cinemas, leilões e encontros sociais. Ao participar ativamente de um grupo seletivo de colecionadores de objetos artísticos e históricos, Alfredo Lage gozava de prestígio perante seus pares. Todas essas relações propiciaram doações importantes para o acervo do MMP. Em Juiz de Fora, a residência dos Ferreira Lage foi cenário de festas e solenidades frequentadas por personalidades nacionais e estrangeiras.

Outro exemplo são os retratos autografados por artistas que se apresentaram no Teatro Juiz de Fora¹³², empreendimento dos irmãos Alfredo e Frederico Ferreira Lage, criado em 1889 e que funcionou até a década de 1920. Parte destas fotografias ficava exposta no salão do teatro. Entre os retratados, podemos citar o premiado ator Ermete Novelli, as atrizes Adelaide Coutinho, Nina Sanzi (figura 132), Itália Fausto, Clara Della Guardia e o musicista Artur Napoleão, que ficavam sob a guarda da Biblioteca do MMP. Algumas dessas fotografias possuem dedicatórias para os irmãos Alfredo e Frederico Ferreira Lage, proprietários do Teatro.

Entre agosto de 1890 e 1894, o nome do teatro foi alterado para Theatro Novelli, em homenagem ao ator italiano Ermete Novelli (1851-1919) que se apresentou com sua

admiração ao seu talento e as suas virtudes do collega dedicado Ladislau Netto". O autor da dedicatória foi Diretor do Museu Nacional e da seção de Botânica no mesmo museu e Criador da Exposição Antropológica inaugurada em 29 de julho de 1882, no mesmo museu. Há ainda um exemplar do Guia da Exposição Antropológica Brasileira de 1882. No guia estão assinalados manualmente o acervo cedido pela colecionadora Viscondessa de Cavalcanti para compor a exposição. Foram expostas na Sala Lund, dedicada à Antropologia, algumas fotografias dos Botocudos do Rio Doce, tiradas pela Comissão Geológica dirigida pelo professor Hartt, que tinha como fotógrafo oficial Marc Ferrez. Acreditamos que algumas dessas fotografias expostas possam integrar o álbum que faz parte do acervo do MMP. (FERRAZ, 2015)

¹³² O Teatro Juiz de Fora, localizado à Rua Espírito Santo, no centro de Juiz de Fora, representou um estabelecimento importante para o cenário cultural da cidade. Sobre o teatro, ver: D'ALVA, Lúcio. O teatro em Juiz de Fora. *O Pharol*. Juiz de Fora, 23 de maio de 1911.

companhia, intitulada Companhia Cômica Italiana. A presença do ator e de sua companhia na cidade foi amplamente comentada pela imprensa local. Na coleção em análise, na série de retratos avulsos, há uma sequência de retratos cômicos do ator. O tipo de deterioração das imagens é um indício que se coaduna com a informação de estas fotografias ficavam expostas na Biblioteca do MMP. Além das fotografias há outros itens relacionados ao Teatro Juiz de Fora no acervo da instituição, como alguns elementos decorativos produzidos pelo pintor Hipólito Caron.



Figura 132: Nina Sanzi (c. de 1909). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

A rede de sociabilidade dos Ferreira Lage contava ainda com o grande contato de Alfredo Lage com os artistas da Escola Nacional de Belas-Artes, principalmente com Rodolfo Amoêdo, que foi professor da companheira do colecionador, a pintora espanhola Maria Pardos (CHRISTO, 2014). Tanto que o MMP recebeu doações de obras de Rodolfo Bernardelli pelo irmão, Henrique Bernardelli¹³³. A coleção do MMP abriga alguns dos artistas mais atuantes do cenário brasileiro do final do século XIX e início do XX. As aquisições podem ter relação direta com o círculo de sociabilidades que se articula em torno na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, no qual Maria Pardos e Alfredo Lage podem ter estado inseridos.

A inserção de Alfredo Lage no IHGB também foi importante como manutenção

¹³³ Assim como o MMP, outros museus importantes do período receberam doações dos irmãos Bernardelli, como o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Museu Paulista, a Biblioteca Nacional e o IHGB.

e criação de novos laços de sociabilidade, permitindo-lhe o acesso e diálogo com importantes intelectuais brasileiros do período, alguns destes vinculados aos museus históricos. Para esses intelectuais, o IHGB era considerado um espaço estratégico para a construção de determinados projetos de escrita e difusão do saber histórico. Além da colaboração e doações advindas do contato com outros membros, as concepções de Alfredo Lage sobre conceitos como “passado, nação, tradição, museu, memória e heróis pátrios receberiam outro polimento a partir do seu pertencimento ao IHGB” (PINTO, 2008:121), revestindo seu projeto museal de legitimidade intelectual no campo dos estudos histórico-geográficos. Em constante contato entre si, os “conservadores da memória nacional”, grupo do qual Alfredo Lage fazia parte, “procuraram negociar sentidos para o passado histórico do Brasil que, desde o fim do século XIX, estava inserido em um novo regime político: a República.” (COSTA, 2011; 38)

A rede de sociabilidades de Alfredo Lage também foi mobilizada para a construção do projeto administrativo do museu, o que demonstra que o MMP e seu fundador não estavam alheios às experiências de outros museus. Ao contrário, para a elaboração do regulamento do MMP, o colecionador realizou uma ampla pesquisa em outras instituições museológicas de referência, como o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional, da Quinta da Boa Vista, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Imperial, de Petrópolis (COSTA, 2011). Os respectivos diretores enviaram a Alfredo cópias de seus regulamentos, quando existentes. As mesmas serviram de referência para o MMP, além de demonstrar o contato que Alfredo Lage mantinha com outras instituições museológicas do mesmo período. No entanto, o regulamento do MMP foi aprovado pelo Prefeito somente em 1946, dois anos após o falecimento do diretor.

Alfredo Lage também manteve uma relação profícua com a imprensa local, contando com a sua simpatia. Segundo Pinto (2008), Alfredo Lage cultivou o hábito de frequentar a redação dos jornais para agradecer pelas publicações de matérias referentes ao MMP e manter contato com os jornalistas.

Portanto, para além da coleção de fotografias e das demais coleções do MMP, o próprio ato de constituição e posterior doação da instituição demandou de Alfredo Lage um trabalho intenso de manutenção das redes de sociabilidade herdadas da família e estabelecimento de novas relações sociais. Diante do cenário onde buscamos explicitar as diversas tessituras das redes de sociabilidade dos Ferreira Lage e Cavalcanti, podemos inferir que as relações sociais estabelecidas contribuíram de maneira significativa para a formação do acervo da instituição e mais particularmente, para a

formação da coleção de fotografias oitocentistas do MMP. Coleção essa que é representativa do tipo de colecionismo característico do século XIX, tanto no que se refere às temáticas, quanto aos suportes, formatos, como foi possível identificar a partir da análise panorâmica sobre a coleção, tarefa que buscamos empreender no capítulo anterior.

Nesse sentido, a abordagem aqui exposta pretendeu trazer luz a uma das diversas dimensões da experiência fotográfica, a de construir redes sociais que se asseguram e se fundamentam pela troca de fotografias e na sua guarda como uma coleção de objetos memoráveis. Buscamos ainda nos debruçarmos sobre as redes sociais que definem as sociabilidades da aristocracia brasileira nos oitocentos, através de parte da correspondência e dos objetos do MMP. Como ressalta Ângela de Castro Gomes, as correspondências também são um espaço de sociabilidade, “é lugar de troca de ideias, de construção de projetos, de amores e de ódios” (1998:5)

Os Ferreira Lage e Cavalcanti amealharam significativo capital social e reconhecimento através das relações sociais, cargos públicos, atuação política e títulos, que lhes propiciaram circular entre seus pares na Zona da Mata Mineira, na Corte e em ambientes europeus. Esse capital social e as redes construídas ao longo da segunda metade do século XIX contribuíram efetivamente para a formação da coleção montada e exposta ao público por Alfredo Ferreira Lage. Interessante ressaltar aqui como as Famílias Lage e Cavalcanti participavam desse jogo social, da visão de mundo da sociedade do Segundo Reinado, e que Alfredo Lage pretendeu perenizar através do colecionamento de objetos que se referem a esse período.

A sociedade oitocentista que iniciou um processo de produção fotográfica, motivada por redes de sociabilidades, interesses materiais e simbólicos, legou uma rica documentação, de importância ímpar para a construção do conhecimento histórico. A utilização da fotografia como fonte de estudos históricos e como objeto singular da cultura material se coloca ainda como um campo em aberto, de inúmeras possibilidades e desafios de pesquisa e usos sociais. No próximo capítulo, a partir da caracterização da coleção e da análise da importância das redes de sociabilidades para a constituição deste acervo, pretendemos prosseguir com a construção de parte da biografia cultural da coleção. A partir da transformação deste acervo particular em acervo público e do processo de constituição do setor de documentação e biblioteca, que abrigava a coleção de fotografias, buscamos compreender as formas de uso e resignificação dessas imagens por parte da instituição, dos pesquisadores e do público ao longo do tempo.

4. UMA BIOGRAFIA CULTURAL DA COLEÇÃO: AS ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO E A VIDA SOCIAL DAS IMAGENS OITOCENTISTAS DO ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO:

Os objetos materiais tem uma trajetória, uma biografia, uma vida social, estando permanentemente sujeitos às transformações de função e sentido. Para traçar as biografias, é necessário que se examine os mesmos “em situação”, ou seja, analisando as modalidade e efeitos das apropriações das quais os objetos fizeram parte. É preciso que se compreendam os artefatos na interação social.

Quando nos propomos a traçar a biografia das coisas, é importante que se faça determinadas perguntas bastante similares às que se fazem quando se trata da biografia das pessoas:

De onde vem a coisa e quem a fabricou? Qual foi sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa, e quais os mercados culturais para elas. Quais são as “idades” ou fases da “vida” reconhecidas de uma coisa e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando sua idade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008: 92)

Se a memória é fragmentada e seletiva, a construção biográfica permite a organização desses fragmentos. Mas, para que se construa uma biografia cultural de um determinado objeto, algumas questões podem ser pertinentes. Que tipo de informação intrínseca os artefatos podem contar, especialmente de conteúdo histórico? Podemos considerar diversos aspectos relacionados à materialidade dos objetos, como: matéria-prima, processamento e técnicas de fabricação, morfologia, peso, cor, textura, formato, enfim, sua natureza físico-química. São informações materialmente observáveis, relacionadas à verdade objetiva do artefato, tais como foram abordados no segundo capítulo desta pesquisa. Já os atributos de sentido são selecionados historicamente e mobilizados pelos grupos sociais em operações de produção, circulação e consumo de sentido e os discursos sobre determinado objeto, como também discutimos em capítulos anteriores.

No processo de produção e consumo, aquilo que possa ser trocado por dinheiro é, nesse momento, uma mercadoria. A relação entre o retratado ou o comprador e o fotógrafo é mercadológica, mas os usos que o comprador faz das imagens e sua possível inserção numa coleção particular ou pública revela outras dimensões do objeto e sua desmercantilização. Ao se transformar em coleções públicas, as fotografias mudam de

status, como patrimônio coletivo, e sua mercantilização é interdita por meio do consenso construído socialmente.

Objetos históricos são excluídos de circulação, são semióforos, portadores de sentido, mediadores entre o visível e o invisível. São fontes excepcionais para se compreender a sociedade que os produziu. Talvez devamos defender como aponta e Paulo Knaus e Ana Maria Mauad, um novo regime de historicidade, que assuma as imagens não apenas como tema de uma história das representações, mas como “plataforma de observação privilegiada da experiência histórica”(2014:132).

A fotografia, como um objeto histórico, tem essa capacidade de realizar a mediação entre sujeitos históricos e o mundo visível. Uma forma de olhar o mundo pelos olhos da modernidade, “um meio técnico de dar forma ao mundo por meio das imagens”, é uma reserva de memória, um arquivo do mundo. Sob a perspectiva antropológica, “revela a experiência social, estética e existencial dos sujeitos com o mundo”, é uma forma que se intercala entre nós e o mundo (MAUAD, 2014). A produção de imagens também é compreendida com um ato simbólico, uma vez que nasce da necessidade de simbolização e em muitos casos são colecionadas numa estratégia de construção de sentido:

Trata-se de uma experiência histórica, pois as imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido, daí a possibilidade de as imagens como símbolos acamparem em corpos diferentes e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização. Esse processo revela aspectos interessantes a sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam. (MAUAD, 2014:115)

A partir dessa perspectiva, é possível perceber duas fases fundamentais na vida da coleção analisada: a primeira fase diz respeito à sua produção, circulação e colecionismo no século XIX. A segunda fase diz respeito à transformação desta coleção privada em acervo público, com a criação do MMP e sua posterior doação à municipalidade, incluindo a inserção de alguns itens na expografia, a criação da Biblioteca-Arquivos, que abrigava boa parte da coleção, e os usos que a instituição, os pesquisadores e o público fizeram e fazem dessas imagens ao longo do tempo. A análise de aspectos dessa segunda fase da coleção é o objetivo principal deste capítulo.

Como produto da sociedade, a fotografia é um artefato, que só pode ser compreendido em sua dimensão histórica. Isso significa alcançar a trajetória do objeto fotográfico, sua biografia, para que possamos compreendê-lo como produto e como agente de práticas culturais. (LIMA, 2012) Assim, o estudo dos usos e funções da fotografia no século XIX, a apresentação da coleção e a contextualização das redes de sociabilidades das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e sua relação com os objetos da coleção, discutidos em capítulos anteriores, nos conduz ao processo de criação do Arquivo Fotográfico do MMP, e as formas de agenciamento das imagens ao longo do tempo, dentro e fora da instituição.

Neste capítulo, importa-nos compreender, além do contexto de entrada das fotografias na coleção do MMP, as doações e incorporações de fotografias oitocentistas após a criação da instituição, quais os temas, as imagens e os fotógrafos mais difundidos pela instituição, e também as possíveis razões para o relativo ostracismo de outras imagens. Ou seja, temos como objetivo abordar a importância da construção da historicidade dos objetos, a procedência dos mesmos, identificando parte da biografia cultural desse acervo, através da trajetória de formação do Arquivo Fotográfico e da Coleção de Fotografias Oitocentistas na instituição. Ainda sob essa ótica, pretende-se discutir o circuito social dessas imagens, dentro e fora da instituição e as formas de agenciamento das imagens no tempo, através de exposições, livros, publicações, etc. Nesse sentido, concordamos com Maurício Lissovsky quando afirma que

toda fotografia é condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será. (2011: 8)

Este capítulo pretende ainda discutir o tratamento técnico dispensado a esse conjunto de imagens e a importância da pesquisa acerca da procedência para a tarefa de escrita biográfica da coleção. A questão nos impõe reflexões acerca da inserção do historiador no campo dos arquivos e a experiência da pesquisadora como funcionária de um arquivo fotográfico inserido dentro de uma instituição museológica.

Faz-se necessário, portanto, pensarmos numa “antropologia das coisas”, com a historicidade dos objetos e sua relação com a cultura material. Essas questões são fundamentais neste momento, quando se discute a procedência e proveniência das

imagens e a circulação das mesmas no contexto familiar e posteriormente, no contexto museal.

No que se refere à biografia dos objetos, como abordamos anteriormente, algumas marcas são reveladoras das trajetórias percorridas por essas fotografias, como o nível de esmaecimento, o que pode demonstrar sua exposição por muitos anos, recortes de suporte ou mesmo de imagem, para que as mesmas se adaptassem aos porta-retratos e painéis. A historicidade das imagens e dos objetos está diretamente relacionada com as formas de ler a imagem e de interação ao longo do tempo. Susan Sontag descreve diferentes esferas da experiência fotográfica que se mostram pertinentes à discussão que se pretende fazer ao longo deste capítulo

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São fixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam. (SONTAG, 2004: 15)

Assim, as fotografias possuem uma vida social dinâmica, construída através dos caminhos que percorreu dentro e fora da instituição e carregam valores que lhes são atribuídos ao longo dessa trajetória. Ou seja, é possível propormos uma reflexão sobre a noção de biografia ou trajetória de imagens no tempo, a vida social das imagens. “As imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação como objetos, marcas corporais e gestos.” (MAUAD, 2014:114)

A biografia das imagens e sua vida social importam, pois implicam relações sociais diferenciadas. Uma fotografia (...) possui uma trajetória cujas histórias revelam experiências sociais só esclarecidas pelo estudo das condições de seu agenciamento pelos guardiões da memória, pelos colecionadores, pelas instituições de guarda, enfim, pelos diferentes sujeitos sociais que operam sobre a imagem. Tal dimensão supera, em grande medida, a compreensão da imagem fotográfica como texto e a concebe como materialização de uma prática social (MAUAD, 2008:21).

Entender a coleção como objetos de museu, fruto do colecionismo, “significa lançar sobre a instituição e seu acervo olhares que questionam e problematizam aquilo que se vê: como os objetos chegaram ali?” (PINHEIRO, VICENTE, 2015: 95) Que informações sobre a sociedade e o contexto histórico que os produziu eles nos trazem? Quais as narrativas, implícitas ou explícitas o museu produz e veicula através desses objetos?

Ana Maria Mauad (2014) pode nos ajudar nesta reflexão, a partir da perspectiva da fotografia como uma forma de condensação de tempos que já não existem. Determinadas imagens poderiam ser consideradas foto-ícones que representam a condensação do tempo histórico em acontecimento, circulando por meios variados. Quais imagens do acervo traduzem essa perspectiva de fotos-ícones?

Como exemplo, há no acervo da Biblioteca do MMP, um livro de poesias intitulado “El Licenciado Torralba” que foi traduzido à mão pelo próprio D. Pedro II, à bordo do Alagoas em viagem de exílio para a Europa, em 1889. No Arquivo Fotográfico, há duas fotografias consideradas as duas últimas imagens feitas pela Família Imperial antes do exílio. Uma delas foi assinada por todos os membros da família à bordo do mesmo navio, no mesmo evento (figura 133). Como imagem síntese de um determinado período, esta imagem desempenhou uma função emblemática em sua trajetória na instituição.

Se a relação entre esses objetos é direta, quais narrativas o museu poderá construir a partir desses objetos ressignificados a partir do mesmo contexto do fim melancólico da monarquia brasileira? A fotografia citada poderia assim, se materializar como uma foto ícone? Qual é, portanto, a história por detrás dessas imagens?

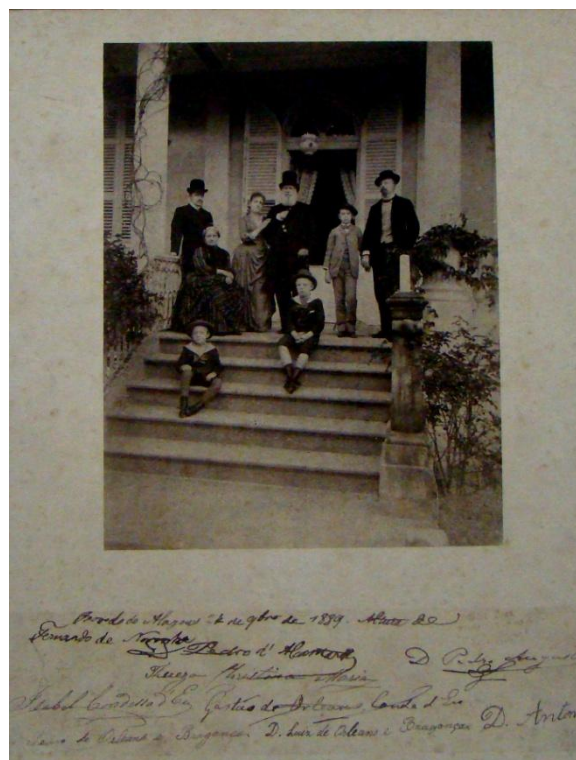


Figura 133: Família Imperial Brasileira. Petrópolis, 1889. Foto Hess. Fonte: MMP

Num contexto mais amplo, o colecionismo de fotografias acabou por caracterizar uma forma bastante disseminada de sua incorporação aos acervos públicos. A Coleção Tereza Cristina, na Biblioteca Nacional, a Coleção Gilberto Ferrez, no Instituto Moreira Salles, a coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura, no Museu Paulista da USP, a Coleção Francisco Rodrigues, da Fundação Joaquim Nabuco, a Coleção Grão Pará, doada ao Museu Imperial por Gastão de Orleans e Bragança e a coleção de Alfredo Ferreira Lage, no Museu Mariano Procópio, guardam uma característica comum. Trata-se de coleções particulares, e, portanto, organizadas a partir dos critérios de seus colecionadores, que ao serem incorporadas a uma instituição de caráter público, se tornaram públicas. No caso do MMP, como vimos anteriormente, a instituição e todo o seu acervo, de particulares se tornam públicos. Assim,

(...) a documentação relativa à proveniência, às motivações do colecionador, às formas de classificação e arranjo formal que lhe deram personalidade de conjunto é fundamental. O uso da fotografia como fonte documental não pode prescindir do entendimento da organicidade do seu conjunto. O todo, constituído artificialmente ou por acúmulo, é sempre mais do que simplesmente a soma das várias unidades. (CARVALHO e LIMA, 2000:21)

A fala das autoras é fundamental, pois sintetiza parte das motivações dessa pesquisa e antecipa o cerne da discussão deste capítulo, que sinaliza a importância da fotografia como objeto de coleção e conhecimento, sua relevância como documento histórico e a pertinência da construção da biografia cultural do objeto como forma de compreensão da cultura material de determinados grupos sociais ao longo do tempo.

4.1 A trajetória de formação do Arquivo Fotográfico do Museu Mariano Procópio: de arquivo familiar a acervo público

De acordo com Carlo Ginzburg (1989) se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-las. É possível aplicar o modelo epistemológico do paradigma indiciário às coleções do museu, para compreender a trajetória de formação do acervo, tornando-se possível vislumbrar o caminho percorrido pelos objetos através das décadas Rangel (2011). Os indícios, as pistas perseguidas por detetives e psicanalistas, museólogos e historiadores, podem apontar para as particularidades. Ou seja, o paradigma indiciário é entendido aqui como um método de investigação que permite, através de indícios, traçar a trajetória da formação de uma coleção.

Nesse sentido, o método também pode ser aplicado ao processo de formação do Arquivo Fotográfico do MMP, e mais especificamente à coleção¹³⁴ original de fotografias oitocentistas, a partir da opacidade desta realidade. Não há nenhum estudo conhecido sobre esse processo e as informações sobre a procedência da coleção são esparsas, nos levando a buscar os indícios e sinais que possibilitem a sua melhor compreensão. Nesta tarefa, analisamos diversos documentos institucionais: o Arrolamento de 1944, o Guia Histórico elaborado pela diretora Geralda Armond, o Livro de Aquisição do MMP, com os registros de entrada de acervo após 1970, além de documentos produzidos pelos setores de Processamento Técnico e Museologia, documentos do Arquivo Histórico, bem como relatórios de ex-diretores (1937-1980) e relatórios relativos ao Arquivo Fotográfico (1985 aos dias atuais). A análise desses documentos possibilitou a identificação de algumas informações acerca da procedência, doadores e dados relativos à biografia de alguns itens da coleção ao longo do tempo.

Como pudemos abordar ao longo da pesquisa, a origem da coleção de

¹³⁴ Coleção é um “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2005:52).

fotografias do MMP está relacionada ao colecionismo privado de duas famílias fundamentais¹³⁵, os Ferreira Lage e Cavalcanti, através de estratégias diferenciadas: por meio da aquisição de fotografias de personalidades, através da troca de retratos entre as redes de sociabilidade dessas famílias com a família imperial e famílias da elite oitocentista, e além da aquisição através de viagens e atuação pública dos colecionadores, bem como por doação a partir da constituição do MMP.

Com a criação do museu, este acervo passa a ter um caráter permanente, se configurando como “um conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função de seu valor” (ARQUIVO NACIONAL, 2005:34). É, portanto, um arquivo pessoal que se transforma em arquivo público, de cunho permanente e histórico.¹³⁶

Mesmo que haja ambiguidade e flexibilidade entre as concepções de documento pessoal e público, é possível reconhecer que os contextos institucionais típicos – especialmente a exposição museológica – ressementizam o objeto de forma contundente, depositando “crostas de significados que se cristalizam em estratos privilegiados, em detrimento dos demais” (MENESES, 1998:13). Há algumas similaridades entre arquivos pessoais e públicos, que se aplicam ao acervo documental do MMP. “Ambos são artefatos de registro derivados de uma atividade, evidências das transações da vida humana, seja ela organizacional (oficial) seja individual (pessoal)”. (COOK, 1998:131)

O acervo do Arquivo Fotográfico da MAPRO tem atualmente sob sua guarda cerca de 35 mil imagens, de cunho histórico e institucional, abrigando exemplares das mais relevantes técnicas da história da fotografia, tais como: daguerreótipos, ferrótipos, ambrótipo, negativos de vidro e flexíveis, fotografias albuminadas em formato estereoscópio, *carte de visite*, *carte cabinet*, *cabinet size*, *carte imperial* e outros formatos diversos, cartões postais, diapositivos e fotografias do século XX em cores e

¹³⁵ Segundo o Arquivo nacional, no Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, o arquivo de família é “um arquivo privado de uma família ou de seus membros, relativo às suas atividades públicas ou privadas” (2005:29). Já o arquivo privado é conceituado como um “arquivo de entidade coletiva de direito privado, família ou pessoa” (2005:35), um arquivo particular.

¹³⁶ “Uma coleção de documentos históricos não constitui um fundo de arquivo, pois foi criada de maneira artificial, segundo os critérios determinados subjetivamente por quem os reuniu. As instituições arquivísticas não devem criar essas coleções, mas podem recebê-las, seja sozinhas, já que tais documentos são arquivos, seja junto com o fundo da pessoa que as constituiu e cujas áreas de interesse elas esclarecem. Nesse último caso convém distinguir claramente o fundo e a coleção, classificando-os segundo seus critérios próprios.” (DUCROT: 1998:151).

preto e branco. Entre os fotógrafos, destacam-se mestres da fotografia mundial, como Nadar, Disdéri, Angerer, Pierre Petit e grandes nomes da fotografia oitocentista no Brasil, como Marc Ferrez, Revert Henry Klumb, Insley Pacheco, Georges Leuzinger, Henschel e outros.

No entanto, uma parte significativa das imagens sob a guarda do Arquivo Fotográfico não apresenta documentação de aceite, uma vez que o MMP ainda não tem uma política de aquisição e descarte de acervo. Muitas doações não apresentam relação com o perfil de acervo da instituição e grande parte das imagens refere-se à documentação institucional, que não se encontra organizada.

O processo de deslocamento dos objetos para os espaços de coleções privadas ou públicas ou para museus “pressupõe a sua circulação anterior e posterior em outras esferas (...) e sua inserção em coleções, museus e patrimônios culturais é apenas um momento seu na vida social.” (GONÇALVES, 2005: 11). O Arquivo Fotográfico do MMP tem importante marco em sua vida social em 1939. Esse ano marca a inauguração da Biblioteca e dos Arquivos do MMP, sob a coordenação de Geralda Armond, prima do colecionador Alfredo Lage.

A inauguração oficial se deu em 27 de junho de 1939, mais precisamente às 14 horas, conforme Convite (figura 134), Relatório da Biblioteca de 1939 e Ata da inauguração da “Biblioteca-Arquivos” (Anexo B). Considerada como uma das últimas realizações do colecionador, a iniciativa demonstrava sua preocupação em organizar o acervo de caráter histórico e documental (PROCÓPIO, 2002). Podemos considerar ainda que a preocupação de Alfredo Lage em criar e disponibilizar um acervo documental e bibliográfico para acesso público demonstra o intuito de que o museu não se limitasse apenas a exibição de objetos, contribuindo para a difusão e produção de conhecimento (PINTO, 2008).

Conforme o mesmo relatório, “ornamentando” o espaço da Biblioteca, havia duas vitrines com fotografias da Família Imperial, além de retratos de artistas que atuaram no Teatro Juiz de Fora, como Andréa Maggi, Raphael Diaz Albertini, Ermete Novelli, Clara Della Guardia, Adelaide Coutinho, Itália Fausta, entre outros.

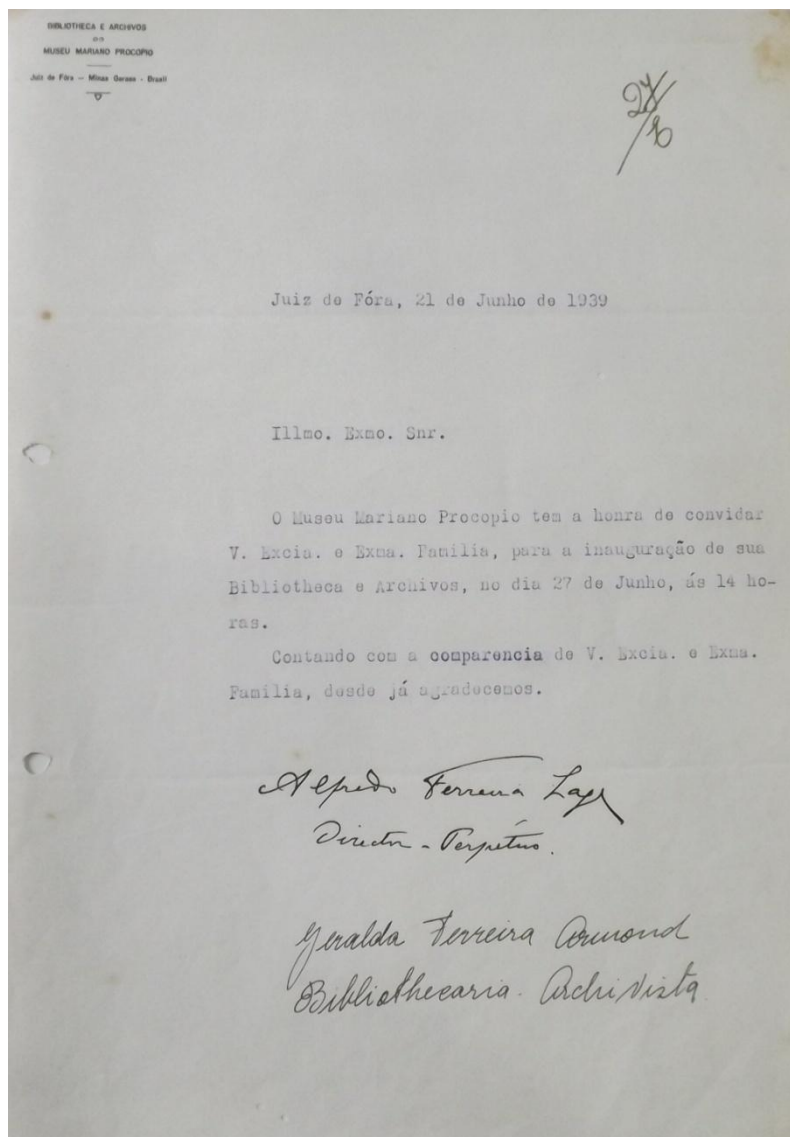


Figura 134: Convite para a inauguração do AH e Biblioteca do MMP (1939). Fonte: AH/MMP

Ainda segundo o documento encaminhando ao Diretor Alfredo Ferreira Lage, o início das atividades do setor se dá em 01 de abril de 1939. Entre as atividades descritas por Geralda Armond, destacam-se a organização e catalogação de 1208 volumes da coleção de Alfredo Ferreira Lage e Maria Pardos e organização de notícias de jornal referentes ao MMP e a “assuntos históricos”¹³⁷. O acervo total da biblioteca neste ano era de 1904 obras. O documento aponta ainda que uma importante doação feita pela

¹³⁷ A Hemeroteca do MMP abriga, entre outros itens, uma seleção de notícias sobre a instituição e importante acervo para a pesquisa. Parte desses periódicos e revistas já se encontra digitalizado em instituições como a Biblioteca Nacional. No entanto, no caso do MMP, trata-se de uma coleção de recortes, configurando-se como uma seleção singular dessas fontes. A futura diretora do MMP manteria essa prática de seleção de publicações até o final da sua gestão.

Viscondessa de Cavalcanti iria provocar a constituição de uma nova “dependência na Biblioteca”. Entre as doações, estavam os álbuns de cartões postais da Primeira Guerra Mundial. No entanto, o conjunto dessa doação se perdeu, uma vez que não há uma listagem específica que aponte exatamente quais obras foram doadas nessa ocasião.

Originalmente denominado como “Biblioteca-Arquivos”, a gênese do acervo de livros, documentos textuais, fotografias e outros documentos iconográficos do MMP está vinculada à documentação pessoal da Família Ferreira Lage e de doações por pessoas que faziam parte do círculo social de Alfredo Lage. A Biblioteca do MMP tem sua origem associada à biblioteca particular de Mariano Procópio. Abriga obras sobre história, ciências, belas artes e antiguidades, bem como catálogos de leilões e museus, exposições e salões de arte. Alguns itens pertenceram ao Imperador e à Família Imperial, contando com cerca de 8 mil volumes de livros¹³⁸.

O Arquivo Histórico reúne, além dos documentos da coleção particular da Família Lage, doações de personalidades e documentos administrativos do Museu, composto por cerca de 15 mil documentos. Os documentos identificados como *autógrafos*, no Arrolamento de 1944 – a partir do número 4918, da folha 112 – representam o que poderia ser considerado como sendo a origem do Arquivo Histórico, onde encontram-se variados tipos de documentos, desde cartas particulares à documentos oficiais, nacionais e estrangeiros, que compreendem o período entre o século XVI ao XIX (PROCÓPIO, 2002).

O acervo do Arquivo Fotográfico, brevemente caracterizado acima, originalmente fazia parte da Biblioteca, no caso dos álbuns de fotografias e cartões postais, e do Arquivo Histórico, no caso das demais fotografias e cartões postais avulsos. Na imagem abaixo, no canto inferior direito, é possível observar a fotografia intitulada *Chateau de Juiz de Fora*, apresentada anteriormente (figura 50, capítulo 2), ornamentando o espaço, repousando sobre o móvel que abriga os livros da coleção. É possível observar que gravuras emolduradas ou não, além de objetos decorativos ajudam a compor o ambiente.

A imagem do *Chateau de Juiz de Fora* apresenta esmaecimento característico de fotografias albuminadas expostas à luz por longo período de tempo, além de marcas

¹³⁸ Segundo Priscila da Costa Pinheiro e Sérgio Augusto Vicente (2015), atualmente, a Biblioteca do MMP possui duas seções. “A “Seção de Obras Gerais”, que reúne itens publicados sobretudo a partir de meados do século XX e a “Seção de Obras Especiais”, composta pelos itens arrolados em 1944 e outros que possuem um caráter peculiar.

e manchas, tanto no suporte quanto na imagem, o que pode demonstrar a circulação e exposição desta imagem ao longo dos anos na instituição. Certamente esta é uma das imagens-ícone do Arquivo Fotográfico, exposta em diferentes contextos e eventos, sendo ressignificada, acumulando camadas de sentido e representação por parte do MMP.



Figura 135: Alfredo Ferreira e Geralda Armond na Biblioteca do MMP (1939). Machado Filho. Fonte: MMP

Na imagem, enquanto Geralda Armond olha atentamente para o fotógrafo, Alfredo Ferreira Lage permanece observando o livro sobre a mesa (figura 135). A imagem em questão faz parte do acervo do MMP. No entanto, a fotografia pesquisada pela historiadora Carina Martins Costa, no Arquivo Histórico da UFJF, apresenta anotações à caneta que informam que a foto foi doada por Alfredo Lage ao historiador Abílio Esteves, circulando pela rede de sociabilidade de Lage, possivelmente como uma forma de legitimar a sua sucessão (COSTA, 2011). Nesse sentido, a imagem poderia se configurar como uma fotografia síntese, marcando, além da criação do setor, a transição e legitimação de uma nova fase, marcada por uma nova gestão, mas profundamente ancorada na formação recebida por Geralda Armond diretamente do colecionador.

O perfil da coleção da “Biblioteca-Arquivos” está relacionado com a tradição colecionista comum a outros homens “de letras e ciência” do século XIX, onde fica patente a busca pelo conhecimento de cunho enciclopédico como um dos traços singulares do universo erudito da elite ilustrada. (PINHEIRO e VICENTE, 2015). Uma

característica desta coleção é o número significativo de itens que possuem vestígios deixados pelos colecionadores e/ou antigos proprietários, como dedicatórias, assinaturas ou autógrafos¹³⁹, ex-libris e anotações diversas. “Além de configurarem vestígios históricos importantes para o mapeamento da trajetória percorrida pelas obras, essas marcas de propriedade as tornam singulares e contribuem para o delineamento da identidade desse acervo bibliográfico” (PINHEIRO e VICENTE, 2015:92).

Alguns itens da coleção são singulares em função da época em que foram produzidos, o tipo de encadernação ou mesmo a procedência, ou a raridade dos originais. Entre os álbuns fotográficos, alguns apresentam tiragem limitada, transformando-os em objetos icônicos da coleção. Alfredo buscava colecionar “objetos-semióforos” que, segundo Pomian (1984), são suportes materiais de ideias e pontes entre o mundo visível e invisível. Assim, não podem ser analisados somente pela ótica do valor econômico, pois possuem potencial aurático, advindo da posse, da raridade e da biografia do objeto.

Tal colecionismo de objetos icônicos e de fotografias de pessoas ilustres, outra característica da coleção, é observado também em relação a alguns documentos assinados por esses personagens ou objetos pessoais. O significado atribuído ao objeto se relaciona ao personagem que o possui ou ao qual se relaciona. Alguns itens do acervo foram considerados “memoráveis”, mesmo em alguns casos relacionando-se a assuntos triviais, por estarem relacionados a um determinado personagem ou a um determinado contexto histórico, como a Carta assinada por Napoleão Bonaparte e o pergaminho de Carlos V.

O documento assinado pelo Imperador do Sacro Império Romano Germânico, (rei da Espanha e Alemanha, 1516 – 1555) datado de 1522, em pergaminho, escrito em alemão gótico, que possivelmente foi adquirido no exterior, em uma casa especializada ou leilão, é considerado o objeto mais antigo do Arquivo Histórico (figura 136). Assim como a Regra dos Monges Beneditinos¹⁴⁰, manuscrito em pergaminho, de 1582, escrito

¹³⁹ O hábito de colecionar autógrafos disseminou-se pela Europa e Estados Unidos no século XIX. A partir do século XX, o mercado de compra e venda de autógrafos se consolida, sendo comercializados por livreiros e especialistas. A prática se dissemina, do colecionador tradicional, às instituições públicas e particulares, como museus, bibliotecas, e universidades. Entende-se por autógrafo uma peça escrita de próprio punho, assinada ou não, envolvendo documentos variados, como cartas, documentos, fotografias, desenhos, ilustrações, dedicatórias, etc. (PROCÓPIO, 2002)

¹⁴⁰ Apresenta capital ornamentada, iniciais policromáticas e iluminura decorada com arabescos, plantas, animais e símbolos religiosos. Encadernação em veludo vermelho, com decoração e

em latim e espanhol, integra o acervo da Biblioteca do MMP, constituem-se como “legítimos representantes de peça de colecionador” (PROCÓPIO, 2002).

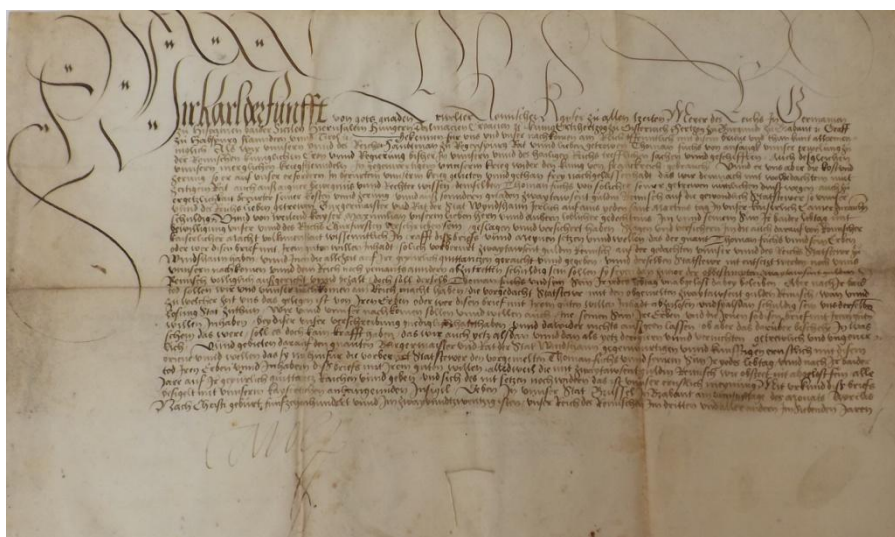


Figura 136: Documento assinado por Carlos V, Imperador do Sacro Império Romano Germânico, (1522). Fonte: AH/MMP

A ideia do museu como repositório de objetos memoráveis é naturalizada no discurso da sucessora de Alfredo Lage, reproduzido por muitos funcionários, visitantes e imprensa, que acessam o museu em busca de objetos “raros e preciosos”. Em que medida o museu continuou reproduzindo esse discurso de protagonismo dos “objetos memoráveis”?

A exemplo de Rita Procópio (2002), acreditamos que Alfredo Lage entendia e dava tratamento ao acervo documental como peças de museu. Ao que tudo indica, o colecionador não tinha por hábito registrar informações acerca da origem do acervo, formas de aquisição, valores destinados à aquisição e mesmo sobre a trajetória de constituição da coleção e do MMP.

Conforme mencionamos anteriormente, os relatórios de Alfredo Ferreira Lage apresentados na década de 1930 indicam o processo de elaboração de um catálogo, que a pesquisa não possibilitou a confirmação de sua conclusão e a possível existência de uma versão preliminar. O fato é que, em diferentes setores do MMP, e em especial no que se refere ao acervo documental, observa-se a preservação de documentos como “peças” ou itens isolados, raros ou mesmo curiosos, de diferentes origens e épocas,

fechos de prata. Obra mais antiga da Biblioteca, traz a regra da Ordem de São Bento, produzida em um mosteiro de monjas, doada pela Viscondessa de Cavalcanti. (MAPRO, 2006)

como obras de arte. Parece-nos que os interesses do colecionador poderiam estar relacionados à aquisição de determinadas peças, muitas delas relativas à personagens “ilustres”, “ocasionando a formação de coleções artificiais e em muitos momentos dando um caráter particular à documentos públicos, perdendo-se, com isso, o respeito aos fundos” (PROCÓPIO, 2002:26), princípio basilar da moderna arquivologia.

No entanto, esta é uma característica comum a outros acervos arquivísticos formados a partir da prática do colecionismo. Os catálogos de leilões e de casas especializadas existentes na Biblioteca do MMP nos indicam os tipos de leilões e ofertas frequentes no Brasil e exterior, no período em que as famílias Ferreira Lage e Cavalcanti estão expandindo suas coleções, nos quais Alfredo Ferreira Lage e Viscondessa de Cavalcanti, principalmente, poderiam ter acesso direto, ou através de colaboradores e emissários que pudessem adquirir objetos e documentos de interesse dos colecionadores. É notório, no entanto, que apenas um grupo seleta podia ir à Europa com frequência e adquirir objetos e documentos raros como as Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti. Com a criação do museu, esse acervo passa a ser conhecido pelo público.

As práticas de arquivamento das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti também podem ser entendidas a partir da concepção de arquivamento da própria vida, do “arquivamento do eu”. O arquivamento da própria vida se dá em função de um leitor, que pode ser autorizado ou não. Arquivar é querer testemunhar, configurando-se como uma prática íntima, mas que pode passar a ter uma função pública, como no caso dos documentos das famílias em questão. “Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998:30). No caso do MMP, o arquivamento do eu tem nitidamente, ao longo das décadas, a partir da construção de um museu particular, um devir público. Como forma de publicar a própria vida e de sua família, Alfredo Lage constrói uma representação de si, da família e dos valores que os norteiam para sobrevivência do tempo e à finitude de sua morte, um dispositivo de resistência ao desaparecimento.

No entanto, é possível observar que a coleção sofreu modificações ao longo do tempo devido à seleção e ao descarte e doação, promovidos pelos familiares e mesmo pelos colecionadores principais, até serem incorporadas ao acervo da instituição. Algumas fotografias inéditas e bastante importantes para a memória da instituição continuam sob a guarda de familiares e outras imagens foram doadas em momentos diversos pelos sobrinhos de Alfredo Ferreira Lage. Essa análise pode ser feita a partir

das informações contidas nos documentos relativos à procedência dos itens que foram sendo incorporados ao longo do tempo, como por exemplo, a doação de um lote de retratos da Viscondessa de Cavalcanti, incorporado ao acervo posteriormente, por iniciativa de Roberto Lage (ver anexo D – Tabela de Doações).

As salas que abrigavam os setores Biblioteca e Arquivo Histórico mudaram ao longo do tempo. Originalmente, se localizavam no segundo andar do prédio Mariano Procópio. Posteriormente passam a ocupar duas salas no andar térreo. O espaço que atualmente abriga o Arquivo Fotográfico fazia parte do circuito expositivo, expondo o acervo de História Natural durante parte da gestão de Geralda Armond.

Alguma das fotografias que compõem o acervo ficava exposta na Biblioteca, em vitrines ou em painéis e porta-retratos, como se pode observar pela fotografia abaixo (figura 137 – à direita, ao fundo) onde Geralda Armond é retratada em sua mesa de trabalho.



Figura 137: Geralda Armond na Biblioteca/Arquivos do MMP. (1939).

Fotógrafo não identificado. Fonte: Marcelo Ferreira Lage (coleção particular)

Do período de transição da gestão de Alfredo Ferreira Lage até o final da década de 1970, quando se inicia o processo de reestruturação do Museu Mariano Procópio tanto na estrutura física com a ampliação do Prédio Anexo, quanto na ampliação do quadro funcional, não havia uma organização dos documentos, no que se refere à

procedimentos como a catalogação, indexação, entre outros. Em 1978 foi elaborado o Guia Histórico, que trazia informações sobre objetos em exposição, mas ainda não há um esforço de catalogação do acervo documental e bibliográfico. É importante ressaltar que até o início dos anos de 1980 não havia uma equipe em condições de realizar o tratamento adequado do acervo. (PROCÓPIO, 2002)

Ainda no final da gestão de Geralda Armond em 1979, houve uma revisão do Arrolamento de 1944, quando foram dadas algumas baixas em alguns registros e foram modificados alguns números de identificação do acervo anteriormente identificado. No caso do acervo documental textual e visual, não havia uma organização prévia em coleções e arquivos. A década de 1980 marca a separação física dos dois tipos de documentos, sem que tenha havido o tratamento técnico anterior, para a elaboração de um plano de classificação que tratasse de forma orgânica os possíveis fundos e coleções envolvendo os diferentes tipos de acervo do setor “Biblioteca-Arquivos”.

Segundo a historiadora Rita Procópio, para o Arquivo Histórico – que passa a contar apenas com os documentos textuais, plantas, mapas e documentos impressos – a partir de 1983, foram estabelecidos novos critérios baseados na teoria arquivística, “com o objetivo de facilitar o acesso às informações contidas nos documentos e recuperar a trajetória dos mesmos” (2002: 36).

Com a criação do Arquivo Fotográfico como um setor independente, o acervo original seria recolhido do circuito expositivo e passaria a ser tratado como documentação restrita à reserva técnica. Em setembro de 1985, as fotografias de Alfredo Ferreira Lage, compondo dois painéis, são apresentadas ao público como “Peça do mês”, onde determinados objetos eram destacados pela instituição. O funcionário do setor à época, conforme anotações laterais no texto de apresentação do acervo, a considera como a primeira exposição de fotos do Arquivo Fotográfico (ANEXO B).

Em 1984 a FUNALFA¹⁴¹ encaminhou um projeto para a FUNARTE, que previa apoio financeiro para a compra de materiais de conservação, equipamentos, treinamento e formação da equipe de trabalho, adaptação de espaços para a área de guarda, montagem do laboratório fotográfico e apoio técnico. A equipe do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF/FUNARTE) veio ao MMP para definir as áreas de trabalho e capacitar a primeira equipe do setor recém-criado, denominado

¹⁴¹ O Museu esteve subordinado à FUNALFA desde 1978. Em 8 de maio de 2001, através da Lei 10.000, a Câmara Municipal aprovou a criação da MAPRO.

Arquivo Fotográfico. O laboratório de fotografias analógicas foi inaugurado em 1987.

Após esse período, houve a intensificação dos trabalhos de catalogação, realizado de acordo com os padrões técnicos vigentes, e reprodução do acervo em negativos de segunda geração e em papel, bem como a contabilização parcial das imagens do acervo, sob a coordenação de Narcise Szymanowski, fotógrafo e pesquisador na área da história da fotografia. A identificação de vários retratados e diversos fotógrafos e, portanto, o primeiro esforço de pesquisa e qualificação deste acervo se deve ao trabalho desta equipe.

A década de 1990 marca o avanço no trabalho de identificação, catalogação e reprodução do acervo. Em 1993, o acervo total foi contabilizado em 18.300 itens, conforme levantamento arquivado no setor. Houve ainda um intenso trabalho de difusão da coleção, através do atendimento de um número significativo de pesquisadores, como é possível observar pelo volume de fichas de atendimento à pesquisa nos arquivos do setor. Também foram produzidas dezenas de exposições temporárias entre os anos de 1980 e 1990, com cópias e ampliações do acervo, como podemos observar a partir da análise da documentação, como convites, folders, estudos e registros diversos sobre essas exposições, também sob a guarda do Arquivo Fotográfico. Parte das cópias fotográficas confeccionadas para a produção das exposições também ainda se encontram sob a guarda do setor.

No entanto, houve dificuldade na continuidade do projeto, principalmente na manutenção do quadro de pessoal qualificado, formada por fotógrafos, historiadores, auxiliares de pesquisa e estagiários. O setor chegou a ficar fechado por alguns períodos, devido à aposentadoria e transferência de alguns servidores e término do contrato de alguns funcionários auxiliares e estagiários. À medida que a fotografia digital foi ganhando espaço, o laboratório analógico foi desativado. Atualmente o setor conta apenas com uma historiadora cedida pela Secretaria de Educação da Prefeitura de Juiz de Fora, e um estagiário do curso de História da UFJF.

A despeito das dificuldades quanto à continuidade do trabalho técnico, o acervo do Arquivo Fotográfico é atualmente o maior existente no MMP, quanto ao número de itens sob sua guarda. À medida que a coleção vai sendo acessada, pesquisada e comparada com outras coleções similares, sua relevância é reafirmada. Segundo o relatório de Sérgio Neumann (2001-2004), funcionário do setor neste período, o Arquivo Fotográfico do MMP é considerado por alguns especialistas como o segundo maior e mais complexo acervo do país em número de exemplares, temas e diversidade

de processos fotográficos, apesar de não apontar quem são esses especialistas. Seria ainda o terceiro acervo de referência no país dentre os museus especializados no período imperial e início do século XX. Afirma ainda que se trata da maior coleção de daguerreótipos coloridos do Brasil e o único museu no país a possuir um ambrótipo de autoria de Insley Pacheco, fotógrafo que introduziu o processo no Brasil.

A partir de 2007, o acervo tem recebido tratamento de conservação preventiva, envolvendo ações de higienização, intervenções de restauro, e acondicionamento técnico. Procedeu-se também a contabilização total do acervo sob a guarda do Arquivo Fotográfico e a identificação preliminar de alguns fundos e coleções, e a elaboração de catálogos temáticos, que se estabeleceram como prioridade do trabalho a partir do ano de 2011, tendo as coleções da Família Imperial, Família Ferreira Lage e Cavalcanti, além da fotografia oitocentista como recorte inicial, devido às questões exemplaridade e raridade (figura 138 e 139).





Figuras 138 e 139: Acervo do Arquivo Fotográfico do MMP, (2009). Foto da autora.

Fonte: MMP.

Ao longo do tempo, o Arquivo Fotográfico recebeu diversas doações de acervo de empresas, como o da Cia Pantaleoni Arcuri, através do Conselheiro e ex-diretor do MMP, Arthur Arcuri, e da empresa Carriço Film, de propriedade do cineasta João Carriço, de famílias e personalidades da cidade de Juiz de Fora, de instituições como o Exército Brasileiro e a Igreja Católica, através da doação de acervo por parte de alguns sacerdotes, e a própria Prefeitura de Juiz de Fora. A falta de uma política de aquisição e descarte levou o MMP a ser tratado, por décadas, como um depósito de objetos e documentos antigos. Essa situação se reflete em parte do acervo do Arquivo Fotográfico e se repete em todos os setores técnicos. Sem um centro de memória ou instituição similar que pudesse abrigar parte da memória fotográfica da cidade, os atores locais viram no MMP o espaço de guarda das “memórias eleitas”, desse passado que se pretendia preservar.

Atualmente, a partir da análise prévia do acervo, foi possível estabelecer ou identificar algumas coleções ou fundos, que deverão passar por tratamento técnico no futuro. No entanto, como dito anteriormente, parte do acervo sob a guarda do Arquivo Fotográfico, a partir do estabelecimento de uma política de aquisição e descarte, deve ser encaminhado a outras instituições de guarda, após a devida avaliação técnica. Um levantamento e indicação prévia já foram realizados, a partir da análise dos pressupostos de um possível diálogo ou complementaridade com as coleções de Alfredo Ferreira Lage. A observação atenta das características da coleção original fornece importantes

indícios quanto aos critérios e parâmetros para a formulação da política de aquisição de acervo na instituição.

A estimativa anterior, trabalho finalizado em 1993 sob a coordenação de Narcisse Szymanowsky¹⁴², contava com aproximadamente 18.300 itens. Após esse período, o setor continuou recebendo outras doações. Como dito anteriormente, o trabalho de contabilização dos itens sob a guarda do Arquivo Fotográfico foi finalizado em 2011. A contabilização trouxe inúmeras vantagens ao setor. Primeiramente, foi possível um conhecimento mais consistente acerca de todo o acervo. Também foi possível ter um quantitativo real do acervo sob a guarda do Arquivo Fotográfico – cerca de 35 mil itens, entre daguerreótipos, ferrótipo, foto pinturas, fotografias esmaltadas, fotografias albuminadas, cartões postais, negativos de vidro e flexíveis, diapositivos, álbuns, filmes e fotografias contemporâneas do século XX, como descrevemos anteriormente. Foi possível ainda, de forma bastante preliminar, identificar os possíveis e principais fundos¹⁴³ e coleções¹⁴⁴ presentes, que apresentamos a seguir:

- 1 - Coleção ou Fundo Alfredo Ferreira Lage
- 2 - Coleção ou Fundo Viscondessa de Cavalcanti
- 3 - Coleção Família Imperial Brasileira
- 4 - Fundo Pantaleoni Arcuri
- 5 - Fundo Arthur Arcuri
- 6 - Fundo Carriço Film
- 7 - Coleção Família Ribeiro de Oliveira
- 8 - Coleção Odilon Braga
- 9 - Coleção J.J. Oliveira
- 10 - Coleção Itamar Franco
- 11 - Coleção Prefeitura de Juiz de Fora
- 12 - Coleção Exército Brasileiro
- 13 – Coleção Ademar Rezende
- 14 - Coleção de documentos avulsos
- 15 - Fundo Institucional

¹⁴² Fotógrafo, responsável técnico pelo Setor de Fotografia nas décadas de 1980 e 1990. Seu último relatório é do ano 2000.

¹⁴³ Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 97)

¹⁴⁴ Conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 52)

A constituição de possíveis fundos e coleções e a elaboração dos quadros de arranjo demandarão intensos esforços no futuro e investimento em pessoal qualificado. Uma parcela deste acervo perdeu parte da premissa básica da arquivística, o princípio de proveniência¹⁴⁵, a partir das informações relativas à procedência, coletadas na pesquisa. A documentação é insuficiente para afirmar as origens e doadores de parte das imagens. Vale ressaltar ainda que parte dos itens sob a guarda do Arquivo Fotográfico foi transferida de outras instituições e doadores privados, aparentemente sem parecer técnico do setor para o aceite e sem documentação de transferência da documentação.

Como já foi dito, parte do acervo sob a guarda do Arquivo Fotográfico não tem relação com as características do colecionismo do fundador do Museu Mariano Procópio, Alfredo Ferreira Lage, como também não se justifica o aceite por critérios de raridade e exemplaridade. Nesses casos há uma orientação para possíveis transferências da documentação para outras instituições que abrigam coleções com perfis similares.

A exemplo da experiência dos outros setores da instituição, a principal dificuldade encontrada desde o início da organização do Arquivo Fotográfico se refere à falta de informações sistematizadas sobre a origem dos documentos. A presente pesquisa tenta responder algumas das questões que se coloca quanto à trajetória e procedência da coleção de fotografias oitocentistas e a constituição do Arquivo Fotográfico. A reintegração ou reunião de diversas fotografias avulsas, além do estabelecimento da possível relação entre os álbuns e entre eles e as imagens isoladas, colecionadas aleatoriamente ou que foram sendo agregadas através de aquisições ou doações ao longo do tempo, em coleções e arranjos com algum sentido intrínseco ou extrínseco, se tornou um dos principais objetivos do trabalho técnico.

O trabalho com arquivos iconográficos, a pesquisa acerca da formação das coleções, da procedência de acervo e a pesquisa do contexto de produção das imagens, a identificação de fotógrafos e fotografados, além da manutenção e reconstituição dos princípios de proveniência dos fundos ainda são alguns dos muitos desafios que se colocam às instituições museológicas no Brasil. Pelo exposto até aqui, podemos considerar que o MMP tem se deparado com os mesmos desafios.

¹⁴⁵Princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras. Também chamado princípio do respeito aos fundos. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 136)

4.2 A importância da pesquisa de procedência da coleção para a construção da biografia cultural do objeto:

Uns são guardadores de rebanhos, águas e glebas; outros de estrelas, sonhos e de outros bens ponderáveis; nós somos – e com que orgulho! – guardadores de papéis. Porque nos papéis é onde a história se deixa, teremos de tratá-los com as nossas mãos, não duramente profissionais, e sim plástica e suavemente técnicas.

Mauro Motta

A pesquisa de procedência pode ser entendida como parte do processo de construção da biografia social das coisas, ou da coleção. Nenhum documento arquivístico pode ser plenamente compreendido isoladamente e fora do contexto geral de sua produção, daí resulta a importância da pesquisa de proveniência. No entanto, as atividades de documentação e pesquisa, imprescindíveis no tratamento de coleções, ganharam relevância no Brasil apenas nas últimas décadas.

O estranhamento em relação à falta de informações quanto à procedência da coleção é o que nos moveu. Como ressalta Ulpiano Bezerra de Menezes (2003), o estranhamento nos leva à reflexão crítica e à produção de novos conhecimentos. Nesse sentido, a coleção deve e poderá ser sempre revisitada, como fonte de inúmeras reflexões e perguntas, e não como um depósito de informações e valores prontos e sacralizados. A imagem não fala por si, ao contrário, aguarda as questões do pesquisador.

Assim, as primeiras perguntas que motivaram essa pesquisa estão diretamente relacionadas às informações de proveniência e procedência, tais como: quem colecionou? Quando doou? Porque colecionou? Porque doou? Qual a trajetória da coleção de fotografias oitocentistas do MMP? Essas questões se relacionam, num contexto mais amplo, à biografia cultural da coleção.

De uma forma geral, existem poucos registros sistematizados no MMP quanto ao legado da família, as aquisições feitas por Alfredo Lage ao longo do tempo, as doações recebidas e as incorporações. A situação é recorrente em outros setores da instituição, em diferentes categorias, seja documental, bibliográfica ou museológica. Segundo Rita Procópio, no Arquivo Histórico do MMP, as informações “se limitam aos registros em

documentos isolados, e poucos dados nos relatórios anuais que surgiram apenas com as doações dos prédios, acervo e parque ao Município em 1936.” (PROCÓPIO, 2002:16)

A exemplo do que aconteceu com a coleção Tereza Cristina, fragmentada pela política das instituições que ficaram com a guarda do acervo, parte da coleção do MMP perdeu sua organização original, que lhe configurava um determinado sentido, que é singular a cada coleção. O desmembramento da coleção do setor “Biblioteca-Arquivos”, através de escolhas técnicas válidas, mas discutíveis do ponto de vista da arquivística moderna, acarretou que parte dessa organização original se tornasse irrecuperável. Livros, textos, manuscritos, cartões-postais, fotografias, gravuras e desenhos foram separados pela tipologia, perdendo-se parte da narrativa e dos sentidos produzidos pelo colecionador.

É comum que as fotografias de coleção, diferentemente do documento de arquivo que tem uma acumulação orgânica, passem por um tratamento técnico onde muitas vezes a instituição sobrepõe ao arranjo inicial do colecionador, dado por ele, os interesses institucionais e desmancha, ou se perdem as pistas do que era a organicidade dessa coleção primeira, em detrimento da biografia, da história que a coleção traz. (LIMA, 2012)

No caso do Arquivo Fotográfico do MMP, o acervo recebeu tratamento museológico, sendo catalogado item a item, ao invés de um tratamento arquivístico. Trata-se aqui, da singularidade e do desafio de se manter e tratar em termos técnicos, determinados documentos, inseridos em instituições museológicas. Esta questão é fundamental quando tratamos da proveniência da coleção e sua historicidade. Como os itens foram tratados como peças de coleção em um contexto museológico, informações fundamentais quanto à procedência foram relegados.

Há que se ressaltar, no entanto, que a situação relatada acima é recorrente no contexto museológico. A criação dos arquivos históricos caminhou de forma paralela à criação das próprias instituições. Em determinadas situações o arquivo histórico era entendido e acessado como suporte para a pesquisa relativa aos objetos, e não como um *corpus documental* em si. O tratamento museológico que se dava aos acervos documentais foi se alterando, à medida que as categorias de acervo foram sendo definidas e os arquivos históricos foram sendo criados. “Os documentos foram descendo das paredes, deixando de serem vistos como objetos decorativos, passando a assumir o papel de fonte para a pesquisa” (PROCÓPIO, 2002:23). A década de 80, marca o início da aplicação de determinados conceitos e práticas que visavam

modernizar o tratamento do acervo documental, a partir das premissas do campo da arquivologia.

A partir desse período, a preocupação por manter a organicidade dos acervos, mesmo se tratando de suportes distintos, passa a ser mais frequente nos museus brasileiros. A crescente utilização e valorização dos documentos iconográficos no campo da pesquisa histórica tem gerado maior conscientização dos profissionais de bibliotecas e arquivos quanto à especificidade desse gênero documental.

É ainda bastante desafiador, por exemplo, tentar identificar quais objetos e documentos pertenceram aos Ferreira Lage e quais pertenceram aos Cavalcanti. Sabemos que grande parte da coleção é oriunda das estratégias colecionistas dessas duas famílias. No entanto, ao longo de tempo, e em especial no Arquivo Fotográfico, informações sobre procedência foram se perdendo pela falta de registros e certa “naturalização” das informações prestadas pelos funcionários e diretores, que por décadas atuaram no MMP.

Diante do exposto, é importante ressaltar que, em se tratando de documentos de arquivo, é relevante que se tente preservar o princípio de proveniência, um princípio básico da arquivologia “segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deva ser misturado aos de outras entidades produtoras. Também chamado princípio de respeito aos fundos” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 136). Ou seja, a proveniência ou procedência é um termo “que serve para indicar a entidade coletiva, pessoa ou família produtora de arquivo” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 140). Em termos arquivísticos, as Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti são entidades produtoras de arquivos, como uma entidade coletiva, pessoa ou família identificada como geradora de documentos de arquivo, também chamado de produtor.

Outra questão relevante relacionada ao princípio de proveniência é o princípio de respeito à ordem original, segundo “o qual o arquivo deveria conservar o arranjo dado pela entidade coletiva, pessoa ou família que o produziu” (ARQUIVO NACIONAL, 2005: 137). Na coleção do MMP, podemos perceber uma lógica e uma narrativa visual nos álbuns de fotografias encartadas, o que demonstra a importância do respeito à ordem original e ajuda na compreensão das práticas colecionistas e na visão de mundo do colecionador. No entanto, no caso das fotografias avulsas é mais difícil identificar uma possível ordem original dos documentos.

Como dissemos anteriormente, o Arquivo Fotográfico, como outros setores da instituição, carecem de informações sistematizadas acerca da procedência e doação do

acervo que se encontra sob sua guarda. Essa carência de informações motivou uma pesquisa documental iniciada em 2012 – após a contabilização geral do acervo, realizada entre os anos de 2010 e 2011.

A pesquisa de procedência do acervo fotográfico envolveu diversos documentos produzidos pela própria instituição, como o Arrolamento de 1944, o Guia Histórico de 1978, elaborado pela diretora Geralda Armond, o Livro de Aquisição de Acervo (a partir de 1970), documentos do Processamento Técnico da Museologia, alguns documentos do Arquivo Histórico, além de revistas e periódicos.

Além dos documentos acima citados, os relatórios da Direção do MMP e do Setor Arquivo Fotográfico se demonstraram importantes fontes documentais para a compreensão da biografia cultural da coleção, uma vez que oferecem informações quanto à procedência e trajetória das imagens dentro da instituição e sua relação com os demais objetos, além de informações sobre a difusão dessas imagens em exposições da instituição, empréstimos de acervo a outras instituições e os diferentes usos das imagens por pesquisadores e pela mídia em geral. Algumas informações sobre procedência estão registradas em diferentes documentos, o que pode aumentar a confiabilidade da informação. O relatório de 1936 cita a existência de um livro de entrada de objetos doados, no entanto, não foi possível localizar o referido livro na instituição.

O processo de pesquisa de informações relativas à procedência/proveniência da coleção iniciou-se com a localização e digitação de documentos manuscritos do Arquivo Fotográfico, que continham informações sobre doações de acervo. No entanto, não foi possível afirmar a partir de quais fontes as informações foram coletadas, uma vez que não há registros nos manuscritos. Em seguida, realizamos um levantamento sobre o acervo fotográfico existente em importantes documentos produzidos pela instituição ao longo do tempo, citados acima. Todas as informações pesquisadas encontram-se organizadas em planilhas para facilitar a consulta dos técnicos e pesquisadores (ver planilhas no Anexo C). Posteriormente, as informações poderão ser complementadas quando for possível proceder a pesquisa na documentação do Arquivo Histórico e nos periódicos da hemeroteca do MMP.

É importante ressaltar que os documentos analisados trazem informações de natureza distinta. O Arrolamento de 1944, além de descrever os bens que já faziam parte da coleção do MMP à época do falecimento de Alfredo Lage, traz ainda informações sobre a localização dos objetos dentro da instituição. O Guia Histórico elaborado por

Geralda Armond, de 1978, além da localização topográfica de alguns itens da coleção, ainda traz algumas informações sobre a procedência (doadores).

Já o livro de aquisição do MMP, como um livro de registro de entrada de acervo, além da descrição dos itens doados, traz informações fundamentais sobre a identidade dos doadores. Os documentos manuscritos encontrados no Arquivo Fotográfico também se referem às informações relativas à doação e ao doador. Os relatórios de gestão (1936-1980) também trazem maiores informações sobre as doações e suas procedências, além de relevantes informações sobre a trajetória da instituição e de alguns objetos.

A documentação museológica é outra importante fonte de informação, que nos permitiu inclusive, comparar dados com outros documentos pesquisados. O documento, que não está datado, que pode ter sido parte dos estudos de Geralda Armond para elaboração do catálogo do MMP, que não chegou a ser publicado e do qual a instituição não possui a versão original, traz informações descritivas sobre o acervo, sua localização topográfica, procedência e doadores.

A análise desses documentos permitiu a sistematização das informações disponíveis, que se encontravam dispersas, no que se refere à procedência dos itens do acervo, conforme as tabelas anexas (Anexos C e D). Foi possível ainda identificar as principais fotografias que integraram o circuito expositivo, os usos que a instituição fez dessas imagens, e as diversas fotografias e álbuns da coleção que faziam parte da coleção original de Alfredo Ferreira Lage (anterior a 1944) e doações posteriores. As aquisições por compra se deram até esse período, como é possível perceber pelos recibos de compra de fotografias (Anexo A) e eventual compra de álbuns e *souvenirs*. Posteriormente, a incorporação de outros itens se deu, em grande parte, por doações avulsas, conforme tabela de doação, (Anexo D). Estas informações são fundamentais para que possa traçar de forma mais consistente a trajetória de formação do acervo e a biografia cultural da coleção de fotografias oitocentistas do MMP.

Catálogo e processamento técnico:

Se parece não ter havido por parte de Alfredo Ferreira Lage uma preocupação sistemática em catalogar suas coleções, nos seus relatórios da década de 1930 há a menção da produção de um catálogo. No processo de pesquisa não foi possível afirmar se o documento chegou a ser concluído ou se o Arrolamento de 1944 possa ter usado este trabalho como referência prévia. Conforme Blom,

sem um catálogo, todo grande colecionador teme que sua coleção se disperse, assim como teme seu próprio mergulho na escuridão. Um catálogo não é um apêndice de uma grande coleção, é o seu apogeu. (...) Um catálogo de certa forma garantirá a sobrevivência da coleção como conjunto, como organismo e como personalidade. (2003:244)

No Guia Histórico produzido pela diretora Geralda Armond, a sucessora de Alfredo Lage afirma que cada peça “é apresentada no local onde se acha exposta, com sua descrição própria, material, artista, época e procedência, com algumas ilustrações, além de se ocupar da biografia de cada patrono de suas galerias” (PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA/GERALDA ARMOND, 1978:4). A diretora trata ainda da importância do aprofundamento dos estudos e pesquisas acerca das coleções.

Possivelmente este guia, em tempo oportuno, será desdobrado e aumentado em uma série de “guias” ou de “catálogos especializados”, dando cumprimento a uma sistemática de divulgação essencialmente técnica, facilitando historiar-se com maiores detalhes cada coleção, além de atualizá-la dentro das necessidades do momento. (ARMOND, 1978:4)

Catálogos e exposições são formas possíveis de uma coleção se expor ao olhar do público. Assim, recentemente todas as fotografias da coleção oitocentista, analisadas nesta pesquisa – álbuns e lotes de fotografias avulsas – foram objetos de catálogos temáticos. Esses catálogos vêm sendo produzidos com vistas à organização do acervo e elaboração de potenciais instrumentos de busca, divulgação dos documentos, agilidade no atendimento à consulta interna e ao pesquisador externo, além de evitar o excessivo manuseio das fotografias originais. Estes instrumentos se configuraram como importantes fontes documentais para a pesquisa.

Ainda há muito que se revelar sobre a fotografia no acervo da MAPRO. Nesse sentido, a digitalização, pesquisa, identificação e catalogação das coleções iconográficas

representam a possibilidade de novas fontes de estudo e novos olhares sobre o nosso passado. As pesquisas acerca do acervo do MMP poderão propiciar a qualificação do mesmo, atestando o significado desta coleção como um importante acervo público iconográfico do Brasil.

É importante destacar que, uma vez que, anteriormente as fotografias receberam um tratamento individualizado, item a item, como peças de uma coleção, houve um tratamento museológico dos itens e não uma abordagem arquivística, com formação de coleções, fundos e elaboração de dossiês. Optamos por continuar fazendo a catalogação de cada item, realizando quadros de arranjo com notações alfanuméricas, além de indicar, quando possível, o fundo ou coleção de origem, dando protagonismo à procedência.

Podemos considerar que a função complementar associada à fotografia a relegou a um segundo plano em muitas instituições de memória, como os museus. É bastante comum que coleções de imagens sejam subutilizadas quanto ao seu potencial de pesquisa por serem mal documentadas, não dispendo de uma identificação mínima. A criação dos catálogos no MMP tenta minimizar esse problema, qualificando melhor o acervo, potencializando suas possibilidades de pesquisa. No MMP e em outras instituições, por diversos fatores, entre eles a equipe qualificada cada vez mais reduzida, a identificação da produção fotográfica e da sua procedência está longe de ser considerada uma fase documental concluída. Se ainda há muito a se fazer no que se refere ao acervo mais raro, do século XIX, o que dirá o acervo relativo ao século XX e as fotografias institucionais.

Nesse sentido, ressalta-se a necessidade da pesquisa acadêmica complementar e aprofundar as informações disponibilizadas em catálogos e documentos institucionais. Na pesquisa em questão, esse trabalho de produção de catálogos e pesquisa acadêmica pela pesquisador se deu de forma paralela, uma vez que não havia uma catalogação satisfatória das imagens sobre a qual a pesquisa acadêmica pudesse se desenvolver. Assim, a pesquisa e revisão catalográfica e de procedência do acervo foi produzida à medida que se debruçava criticamente sobre a coleção, contextualizando-a a experiência fotográfica, comparando-a com outras coleções similares, com mesmo recorte cronológico.

No entanto, esses catálogos são documentos institucionais e tem circulação restrita ao ambiente da instituição, mas algumas dessas fotografias já integraram

catálogos publicados, franqueados ao público, possibilitando a maior circulação de algumas imagens.

FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS EM CATÁLOGOS/PUBLICAÇÕES DO MMP

Acervo	Catálogo	Ano da Publicação
União & Indústria	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
	“União e Indústria – uma estrada para o futuro”. 2013. Ministério da Cultura, Correios e Fundação Museu Mariano Procópio.	2013
D. Pedro II	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Família Imperial – último retrato antes do exílio	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Princesa Isabel e o príncipe D. Antônio	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Mariano Procópio Ferreira Lage	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Maria Amália Ferreira Lage	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
	“Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e pinacoteca de São Paulo”	2014
Alice e Frederico Ferreira Lage	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Amélia Machado Cavalcanti	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Amélia Machado Cavalcanti – Cartão de expositora (Exposição Universal de 1889)	- Anais do MMP – Volume I	2014
Exposição Universal de Paris	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010

Exposição Universal de 1900	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Chateau de Juiz de Fora (Vista panorâmica da propriedade de Mariano Procópio)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra “Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2006 2010
Villa Ferreira Lage (Klumb)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Napoleão Bonaparte (pintura retratada)	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Marie Louise	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Joséphine	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Alan Kardec	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Alexandre Dumas	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Sarah Bernhardt	“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010
Família Imperial às margens do Paraibuna	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Homem não identificado (Ferrótipo)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Homem não identificado (daguerreótipo)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Homem não identificado (daguerreótipo Estereoscópico mortuário)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Homem não identificado (ambrótipo)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Feliciano Duarte Penido (fotografia esmaltada)	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006
Leque de toureiros e touradas de Madrid	“O Museu Mariano Procópio” – Banco Safra	2006

Tabela 06: Fotografias oitocentistas em catálogos/publicações do MMP (elaborada pela autora)

Pelas informações sistematizadas, podemos observar que as imagens com circulação mais ampla nos catálogos produzidos pela instituição são aquelas relacionadas aos retratos da família imperial, família Ferreira Lage e Viscondessa de Cavalcanti, imagens da estrada União & Indústria, empreendimento mais importante de Mariano Procópio, fotografias relacionadas à participação do casal Cavalcanti nas exposições universais, itens representativos da história da fotografia, além dos retratos de personalidades da história universal. A escolha e circulação dessas imagens são representativas do discurso narrativo construído pela instituição a partir das características do colecionismo de Alfredo Lage.

4.3 As possibilidades de formação da coleção:

Como mencionamos anteriormente, a coleção de fotografias oitocentistas do MMP se formou a partir de possibilidades variadas, tais como a aquisição por compra, através da atuação pública dos membros das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, da troca de fotografias entre os indivíduos e grupos da rede de sociabilidade dessas famílias e através de doações por parte das famílias desta mesma rede tecida pela elite oitocentista, mas que se mostra atuante na incorporação de novos objetos às coleções do MMP.

Uma das possibilidades de formação da coleção de fotografias do MMP se deu através da aquisição. As famílias Ferreira Lage e Cavalcanti consumiam o serviço de alguns importantes fotógrafos europeus ou profissionais que atuavam no Rio de Janeiro, como Disdèri, Numa Blanc, Insley Pacheco, Henschel e Guimarães. Os retratos de membros das duas famílias e alguns recibos de fotógrafos são importantes documentos para a identificação do processo de consumo e aquisição de imagens fotográficas.

Além disso, há alguns exemplares, tanto de retratos quanto de “vistas panorâmicas” de fotógrafos consagrados do século XIX, o que demonstra o gosto por colecionismo de fotografias, comum entre a elite oitocentista. Entre os fotógrafos podemos citar Marc Ferrez, Leuzinger, R. H. Klumb, e fotógrafos de referência internacional como Angerer, Reutlinger, Nadar, Giorgio Sommer, Pascal Sebah e Neurdein. Entre os álbuns adquiridos, importantes coletâneas de cidades europeias como Milão, Roma, Marienbad e Constantinopla.

A atuação pública dos Ferreira Lage e Cavalcanti legou ao MMP um acervo bastante diversificado. O lote de imagens da estrada União & Indústria, principal

empreendimento de Mariano Procópio é um bom exemplo dessa atuação, bem como o lote de fotografias dos atores que se apresentaram no Teatro Juiz de Fora, empreendimento dos irmãos Frederico e Ferreira Lage. Ainda podemos encontrar a produção amadora de ambos, realizada entre o final do século XIX e XX.

A Viscondessa de Cavalcanti atuou junto ao marido, que foi comissário-geral do Brasil na Exposição Universal de 1889, em Paris, em que se comemorava o centenário da Revolução Francesa. O Museu Mariano Procópio abriga significativo acervo sobre as Exposições Universais, entre objetos, documentos, livros e fotografias, fruto da participação dos Cavalcanti no evento. Portanto, o cenário abordado no capítulo 3 deste trabalho demonstra a atuação dos Ferreira Lage e Cavalcanti nas exposições universais na segunda metade do século XIX, legando documentação ímpar sobre essa temática.

Parte do acervo foi fruto da troca de fotografias, especialmente, retratos, muito com dedicatórias, entre indivíduos e grupos da rede de sociabilidade dos Ferreira Lage e Cavalcanti. Entre os participantes dessa rede, podemos perceber a relação com a família imperial, com as famílias da elite oitocentista, artistas, magistrados, sacerdotes, escritores, líderes políticos, cientistas, músicos e intelectuais.

Conforme podemos analisar na tabela de doações (Anexo D), a rede de sociabilidades das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti impactaram de forma fundamental na doação de diversas imagens fotográficas, tanto antes do falecimento de Alfredo Ferreira Lage, quanto posteriormente. Parte das doações veio da colecionadora Viscondessa de Cavalcanti, dos sobrinhos de Alfredo Lage e de descendentes de membros da elite oitocentista, principalmente da elite local.

4.4 A vida social das imagens: os usos das fotografias dentro e fora do MMP

O passado não reconhece o seu lugar, está sempre presente...
Mário Quintana

Cada museu efetua escolhas e seleciona argumentos para a forma de exposição dos objetos, construindo narrativas distintas. Pretendemos discutir aqui o espaço que coleção ocupou ao longo do tempo no circuito expositivo e de que forma a instituição faz circular essas imagens. Além disso, como parte do esforço de reconstituir parte da biografia cultural dessa coleção, nos propomos a investigar uma das formas de agenciamento das imagens do acervo, através das exposições promovidas pela

instituição. Nesse percurso, foi possível identificar e problematizar algumas questões: Quais as imagens mais veiculadas? Quais os temas mais recorrentes? Quais discursos foram construídos a partir desses objetos? A partir de quais narrativas as imagens foram contextualizadas?

No contexto de fechamento dos prédios históricos, algumas outras questões se colocam: como as fotografias tem sido ressignificadas pela instituição e de que forma a coleção oitocentista poderá compor a nova narrativa expositiva a ser elaborada? Com quais objetos as fotografias desta coleção podem dialogar?

Grande parte da coleção de fotografias e álbuns oitocentistas já fazia parte da Coleção de Alfredo Ferreira Lage e foram descritos no Arrolamento de 1944. Segundo a documentação museológica, parte das fotografias da Família Imperial, exposta no circuito expositivo ficava no escritório, na Sala D. Pedro II, na Sala “Manto da Princesa” (figura 140), na Sala dos Cristais, Sala Viscondessa de Cavalcanti, mas a maioria dos itens ficava exposta ou acondicionada na “Biblioteca-Arquivos”

Entre as fotografias da família imperial, uma imagem, considerada a última fotografia antes do exílio, autografada por todos os membros à bordo do “Alagoas”, em 24 de novembro de 1889, a caminho da Europa, esteve presente em diferentes espaços do circuito expositivo da instituição. Em 1944, a imagem ficava exposta na sala intitulada “Manto da Princesa”. Posteriormente, a fotografia seria exposta na Sala D. Pedro II e outra imagem, capturada na mesma ocasião, teria ficado exposta na “Sala Princesa Isabel”.

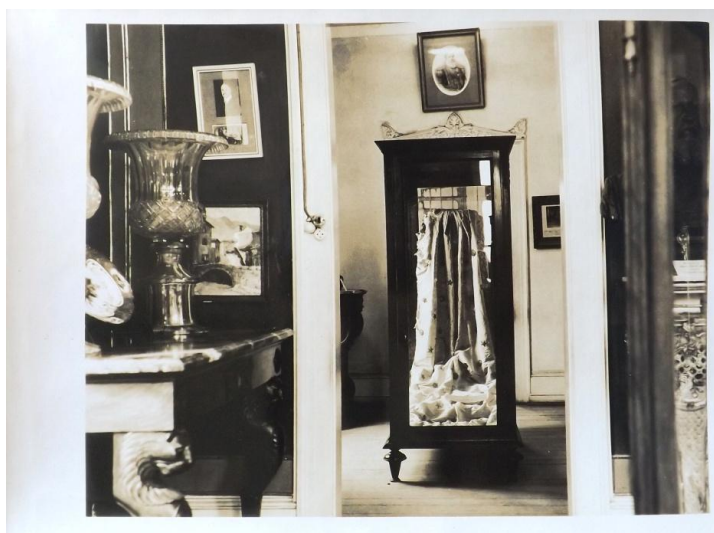


Figura 140: Salas D. Pedro II e “Manto da Princesa” (década de 1960). Fotografia não identificado. Fonte: MMP

A análise do Arrolamento de 1944 demonstra ainda que dois painéis com fotografias da produção amadora de Alfredo Ferreira Lage ficavam expostos no primeiro andar da Residência (Villa) no hall e corredor. Na “Sala Maria Amália”, o núcleo familiar é representado através do retrato da própria matriarca e um conjunto de 5 fotografias da família de Mariano Procópio.

Alguns álbuns também figuraram no circuito expositivo. Um destes, descrito como um objeto “com capa de madeira com incrustações”, ficava exposto na “Sala de Cristais”.¹⁴⁶ Pelo nível de deterioração bastante elevada, típica de fotografias expostas à luz em uma página específica, onde se encontra encartado um retrato de Agassiz, podemos inferir que o álbum tenha sido exposto desta forma por um tempo significativo (figura 141).



Figura 141: Álbum de retratos que ficou exposto na Sala de Cristais. (2015). Foto da autora. Fonte: MMP, 2015.

Ainda nesse período, o Arrolamento demonstra que retratos de notáveis representantes da elite oitocentista eram expostos na Galeria Maria Amália, como um retrato de Claudio Velho da Mota Maia, retratos em daguerreótipo do senador Firmino Rodrigues da Silva e esposa, e retratos de Camilo Maria Ferreira Armond e Josefina Camila Gomes de Souza, Conde e Condessa de Prados. Posteriormente, a

¹⁴⁶ Na Documentação Museológica, há a informação de que o álbum teria pertencido à Mariano Procópio. Dentro do álbum há uma etiqueta solta, com a mesma informação.

documentação museológica registra a exposição dos Rodrigues da Silva e dos condes de Prados na sala intitulada “Conde de Prados”.

Na sala “Maria Pardos” não foi exposto nenhum retrato fotográfico da pintora, companheira de Alfredo Lage, mas ficava exposta uma imagem da Ilha do Corvo, nos Açores. O local teria alguma relação com a biografia da pintora? A pesquisa não encontrou uma relação direta entre a imagem e a personagem que dá nome à sala.

A sala “Viscondessa de Cavalcanti” apresentava um número significativo de fotografias em exposição (figura 142). Além daquelas relativas à Família Imperial, havia ainda a reprodução de uma pintura retratando a própria colecionadora, cinco retratos em daguerreótipo e o retrato da Baronesa de Santana.¹⁴⁷ Duas imagens bastante peculiares ainda compunham o cenário: o cartão de circulação da colecionadora, como expositora da Exposição Universal de 1889 e o leque, em material fotográfico, retratando cenas de touradas e retratos de toureiros de Madrid.



Figura 142: Sala Viscondessa de Cavalcanti, (c. de 1960). Fotógrafo não identificado.

Fonte: MMP

A memória do Duque de Caxias foi sistematicamente celebrada no discurso narrativo do MMP, com intensa exposição de seus objetos e imagem (figura 143). As reproduções de pintura do Duque e da Duquesa de Caxias ficaram expostas por décadas

¹⁴⁷ Além das fotografias oitocentistas, uma coleção de cartões postais comemorativos dos voos de Santos Dumont, na França, ficava exposta na Sala “Viscondessa de Cavalcanti”.

na sala que homenageava aquele que é considerado o patrono do Exército Brasileiro. A imagem de herói da Pátria e a memória glorificadora associada ao personagem são valorizadas na narrativa histórica do MMP. A sala do militar expunha ainda um retrato do Barão de Catas Altas.



Figura 143: Sala Duque de Caxias. (Década de 1960). Fotografia não identificado.

Fonte: MMP

Ainda eram expostas algumas fotografias diversas, como retrato do ator Ermette Novelli, Mariano Procópio e homens não identificados, em salas não identificadas pelo Arrolamento. Algumas fotografias da família de Mariano Procópio em uma diligência da estrada União & Indústria ficavam expostas no pequeno cômodo ao lado da sala D. Pedro II (figura 144).



Figura 144: Diligência da Cia da Estrada União & Indústria. (c. de 1861) Fotografia não identificado. Fonte: MMP

O último cômodo do circuito a expor fotografias era o próprio quarto particular de Alfredo Ferreira Lage. Retratos de pessoas não identificadas, provavelmente da família, um retrato do almirante Tamandaré, além de um álbum de artistas francesas, outro álbum de retratos e alguns *souvenirs* de viagem, de Constantinopla, de St. Lazare e de Marienbad. A existência dessas imagens no quarto de Alfredo Lage nos induz à premissa de que tais objetos tenha sido fruto do colecionismo do próprio colecionador e seus familiares, mas não localizamos nenhuma documentação que nos permita essa associação direta.

Mas é no setor Biblioteca-Arquivos que se localizava grande parte do acervo fotográfico do MMP. Ornamentando as paredes, compondo vitrines e mesmo guardadas em estantes, como a coleção de álbuns. Entre os retratos, destacam-se aqueles de escritores, atrizes e atores de teatro (principalmente os que se apresentaram no Teatro Juiz de Fora, como Adelaide Coutinho, Artur Napoleão, Andrea Maggi, entre outros, além das séries com caracterizações de alguns artistas. Os membros da Família Imperial estavam amplamente representados também. Entre os álbuns da coleção, aqueles relativos às exposições universais, retratos de tipos indígenas e outros de retratos, vista urbanas e paisagens, além dos *souvenirs* de viagem de diferentes cidades europeias. A fotografia intitulada *Chateau de Juiz de Fora*, retratando a propriedade de Mariano Procópio também esteve exposta na Biblioteca, como é possível observar em imagem de Geralda Armond e Alfredo Lage no setor (figura 135).

Pelo Arrolamento de 1944 é possível afirmar, portanto, que grande parte da coleção que é objeto desta pesquisa, apresentada em capítulos anteriores, já havia sido incorporada ao acervo do MMP quando do falecimento do colecionador e idealizador da instituição, seja por aquisição, por colecionamento, por troca de imagens através das redes de sociabilidades estabelecidas e mesmo por doação.¹⁴⁸

Outro importante documento institucional que traz informações relativas à organização e localização do acervo no circuito expositivo é o Guia Histórico, elaborado em 1978 pela diretora Geralda Armond. A comparação dos dois documentos, passadas algumas décadas, demonstra algumas mudanças no circuito expositivo. Um número menor de fotografias estava exposto, ou o documento último não registra parte dessas imagens no circuito. O documento em questão traz, no entanto, a identificação de alguns doadores. O Arrolamento de 1944, ao contrário, pela própria natureza do documento, não trazia informações quanto à procedência das fotografias.

Enquanto algumas fotografias permanecem expostas nas mesmas salas como os retratos do Duque e da Duquesa de Caxias, novas salas foram criadas, como a Sala Juiz de Fora, em 1950, onde parte das fotografias relativas à cidade e seus “personagens ilustres” passam a figurar, como a fotografia *Chateau de Juiz de Fora*, anteriormente exposta na “Biblioteca-Arquivos”.

Algumas imagens são doadas no período anterior à constituição da Sala Juiz de Fora, num esforço de musealização da memória da cidade e de alguns de seus atores (figura 145 e 146). No relatório de 1950 Geralda Armond menciona a efetivação de diversas doações, de objetos e fotografias, oitocentistas ou não, para composição da referida sala. Entre as imagens da cidade, destaca-se a foto da inauguração dos bondes à tração animal, da Cia Ferro Carril, de 1881. Entre os retratados, músicos, professores, artistas como o pintor Hipólito Caron, políticos e as esposas de Henrique Halfeld, considerado pela historiografia tradicional local como um dos fundadores da cidade.

¹⁴⁸ O acervo do MMP já abrigava as fotografias modernas (século XX) e uma expressiva coleção de cartões postais.



Figuras 145 e 146: Sala Juiz de Fora, (década de 1960) Fotografia não identificado.

Fonte: MMP

Na sala D. Pedro II continuaria exposta a emblemática fotografia considerada como a última da família imperial antes do exílio, em 1889. No quarto de Alfredo Lage, os álbuns e retratos foram retirados e ganhou protagonismo um retrato do colecionador, encomendado pela diretora Geralda Armond após o seu falecimento. As mudanças poderiam ter como objetivo a identificação imediata do espaço com a figura de Alfredo Lage por parte do público do museu.

Os retratos do 2º Barão e Baronesa de Pitangui, Honório Augusto José Ferreira Armond e Maria José Ferreira Lage, não citados no Arrolamento de 1944, passaram a ser expostos na sala de visita do “castelo residencial de Mariano Procópio”, onde a baronesa era homenageada com o nome título do espaço em questão.¹⁴⁹

Outros membros da família também receberam homenagens por sua colaboração e apoio ao MMP, como os sobrinhos de Alfredo Lage, Gabriel, Frederico e Roberto Lage, com a criação da sala intitulada “Sala Três Irmãos”. A sala expunha um quadro com fotografias da produção amadora de Alfredo Lage, de cunho mais íntimo e familiar, como a fotografia intitulada “A lição” (figura 147), onde a matriarca Maria Amália ensina as meninas Maria Luíza e Maria da Glória, filhas do funcionário da chácara, Manoel da Costa, na sala de jantar da residência. Tempos depois, as meninas seriam consideradas as primeiras funcionárias do MMP. A informação sobre a exposição do referido conjunto de imagens é confirmada no relatório de Geralda Armond, do ano de 1968, mesmo ano de doação das imagens. Posteriormente, a documentação museológica traz a informação de que a fotografia “A Lição” estaria exposta na Sala intitulada “Manoel da Costa”, em homenagem ao funcionário do MMP.



Figura 147: “A lição”. (final do século XIX/Início do XX) , Alfredo Ferreira Lage.

Fonte: MMP

¹⁴⁹ A mesma informação consta na Documentação Museológica.

A memória da Família Ferreira Lage continua associada à memória do período monárquico e da Família Imperial. Na sala “Elisa Ferreira Lage” ficava exposto um retrato do príncipe D. Augusto Leopoldo de Saxe, com dedicatória endereçada à Frederico Lage. A documentação museológica se refere à imagem sendo exposta na sala “Frederico Ferreira Lage”. Na sala “Baronesa de Sant’Ana” – antigo escritório de Mariano Procópio, além de um retrato da própria baronesa, estavam expostos retratos de Maria Amália, antiga proprietária da residência, e do casal imperial, D. Pedro II e D. Tereza Christina.

Os relatórios de Gestão (1937-1980) trazem de forma esparsa, algumas informações sobre a localização e trajetória dos objetos dentro da instituição. No relatório do ano de 1970 está registrada a “inauguração” da fotografia do casal Alice e Frederico Ferreira Lage, na sala de música, sobre o piano que pertenceu à família Ferreira Lage, em referência à conhecida habilidade de musicista de Alice Lage. Filha de viscondes, teve uma educação rebuscada que incluiu o aprendizado do piano. A inauguração contou com a participação de Adelaide Ferreira Lage, esposa de Roberto Ferreira Lage, um dos filhos do casal.¹⁵⁰

Outras fotografias, que não fazem parte do conjunto analisado nesta pesquisa também foram expostas no circuito expositivo, como imagens do Golpe Militar, do General Olympio Mourão Filho e outros militares, que integravam a Exposição sobre a “Revolução Democrática de 1964”, e retratos de ex-prefeitos, para integrar a Galeria de ex-prefeitos na Sala de Juiz de Fora em 1973. Uma fotografia bastante emblemática do circuito expositivo é um retrato de Alfredo Ferreira Lage, inaugurado em 10 de janeiro de 1945, na sala que homenageia o colecionador, no seu antigo quarto. O retrato, produzido pelo processo de oleobromia, executado por J. Cobucci, de Juiz de Fora, foi encomendado pela diretora Geralda Armond como “homenagem à memória do fundador”, conforme a documentação museológica.

O documento produzido pela museologia informa ainda sobre a exposição de uma vista de Juiz de Fora de 1871, e retratos dos artistas que atuaram no Teatro Juiz de Fora, além de uma fotografia dos deputados da Primeira Constituinte, entre eles Constantino Paleta. Todas as imagens não tinham informação da sala onde ficaram expostas.

¹⁵⁰ Nesse mesmo ano, segundo o relatório, algumas fotografias modernas, relativas ao tema esportivo, passam a figurar na recém-inaugurada “Seção de Esportes”. Marca a inauguração a seção a exposição temporária da Taça Jules Rimet, conquistada pelo Brasil como campeão da copa do mundo de futebol.

Através da análise de fotografias que retratam os ambientes internos e o circuito expositivo do MMP, é possível notar que as imagens fotográficas sempre integraram a narrativa do museu. A maioria das imagens expostas se refere aos membros da Família Ferreira Lage e aos membros da Família Imperial, colaborando na construção de uma memória imperial no discurso da instituição. Alguns homenageados, como a Viscondessa de Cavalcanti e Duque de Caxias, tinha fotografias expostas em suas salas.

Analisando as informações coletadas a partir da pesquisa no Arrolamento de 1944, foi possível identificar diversos itens do acervo que já faziam parte da coleção de Alfredo Lage por ocasião do seu falecimento. Determinados espaços do MMP abrigavam fotografias arranjadas em um painel, porta-retratos, quadro ou outro objeto semelhante. No entanto, quando as fotografias foram recolhidas do circuito expositivo e retiradas de suas molduras para serem acondicionadas na reserva técnica, não houve o cuidado, em muitos casos, de registrar o número de arrolamento e quais fotografias faziam parte de um determinado conjunto. Um exemplo claro são os conjuntos de fotografias da Família Ferreira Lage ou da Família Imperial, expostos em vários ambientes do MMP, que reunidas às demais fotografias avulsas, perderam seu arranjo expositivo sem o devido registro. Parte da biografia cultural desses arranjos perdeu-se por essa falta desse registro, não sendo possível afirmar, em muitos casos, quais fotografias pertenceram a qual conjunto.

Esse é o caso de alguns itens da coleção de fotografias de cunho familiar dos Ferreira Lage (5 fotografias, sendo 3 com moldura), que já estiveram expostos no circuito museográfico, conforme consta no Arrolamento de 1944. No entanto, não foi possível identificar quais eram essas imagens, reunidas em um lote. As fotografias se encontravam na Sala Maria Amália, na Villa - denominada no Arrolamento de 1944 como “Castelo” - dentro de um guarda roupas de erable com portas de espelho. A foto-pintura da Baronesa de Santana ficava exposta na Sala Viscondessa de Cavalcanti, também na Villa Ferreira Lage.

Como dissemos anteriormente, o documento traz informações relevantes quanto à localização do acervo no circuito expositivo. É possível afirmar, portanto, que boa parte das fotografias expostas ou álbuns colecionados ficaram localizados na Biblioteca, na Sala Viscondessa de Cavalcanti e na Galeria Maria Amália, além de alguns itens em diferentes espaços musealizados, como o quarto de Alfredo Lage, o escritório da família

e a Sala dedicada ao Duque de Caxias e a sala curiosamente intitulada “Manto da Princesa”.¹⁵¹

O documento, ao relacionar o objeto ao personagem título de determinadas salas, como no caso da Sala Viscondessa de Cavalcanti nos fornece importantes “pistas”, nos termos usados por Ginzburg, quanto à procedência e colecionador daqueles objetos citados. Nessa análise fica patente a importância da Família Cavalcanti para a formação da coleção de fotografias oitocentistas do MMP.

Algumas fotografias que compõem o acervo, principalmente de membros da família Ferreira Lage, Cavalcanti e Família Imperial tiveram seus suportes recortados, o que pressupõe a adaptação para a exposição em porta-retratos. Coincidentemente, essas imagens possuem alto grau de deterioração e esmaecimento, denunciando o longo período de exposição à luz. Além de exposição de algumas imagens no circuito expositivo, diversas fotografias (originais ou reproduções) circularam ao longo do tempo em exposições realizadas pela própria instituição ou por empréstimo a terceiros. Durante o processo de pesquisa, foi possível identificar dezenas de exposições envolvendo as fotografias oitocentistas da coleção do MMP.

As exposições:

A intensa atividade expositiva e consequente circulação dessas imagens foram propiciadas, em grande parte, pela criação do laboratório analógico na década de 1980. O acervo oitocentista foi reproduzido a partir da criação de negativos de segunda geração e produção de cópias de diferentes formatos. Tal atividade possibilitou que o setor iniciasse uma rotina de produção de exposições fotográficas dentro e fora da instituição. Esse contexto marca a trajetória do Arquivo Fotográfico entre as décadas de 1980-90. O período é marcado ainda pela predominância do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas como o local privilegiado de exposição do acervo do MMP. As duas instituições eram vinculadas à FUNALFA, e o CCBM tem localização privilegiada no centro de Juiz de Fora, o que poderia contribuir para que as exposições atingissem um bom público visitante. Também é digna de nota a parceria do MMP com o Instituto São Tomás de Aquino, com duas exposições relativas à valorização da memória imperial

¹⁵¹ Em alusão à cauda de um vestido da Princesa Isabel, equivocadamente denominado de “Manto”. Um dos objetos mais emblemáticos no que se refere ao Segundo Reinado no circuito expositivo do MMP ao longo de décadas.

brasileira, o que é bastante representativo do perfil institucional de ambas as instituições.

No entanto, a desativação do laboratório analógico e desmontagem da equipe técnica formada por historiadores, fotógrafos, técnicos laboratoristas e estagiários, dificultou sobremaneira a circulação social das imagens por um período. Até mesmo o atendimento aos pesquisadores sofreu prejuízos pela descontinuidade de funcionários atuando no setor.

A partir da retomada das atividades em 2007, o setor passou novamente a exercer atividades de pesquisa e seleção de acervos para exposições temporárias, empréstimos de acervo para exposições de outras instituições e atendimento a pesquisadores, acadêmicos ou não, que fazem circular as imagens, num constante processo de ressignificação, acrescentando-lhes camadas de sentido a partir de novos olhares e novas perspectivas. Num contexto de museu fechado à visitação, o trabalho de difusão do acervo através de exposições, produção de catálogos, e atendimento aos pesquisadores e a mídia é fundamental para que, mesmo de forma limitada, a comunidade possa continuar a ter acesso a esses bens¹⁵².

Uma das exposições realizadas em 1991, intitulada exposição “Família Ferreira Lage”, é um bom exemplo da narrativa criada pela instituição para construção da memória da família e sua inserção no contexto social de sua época. A Exposição conta com 52 imagens. Inicia-se com o casal Ferreira Lage, Mariano e Maria Amália, a Villa Ferreira Lage, a visita da Família Imperial à residência, diversas fotos da Família Imperial, numa vinculação direta com a monarquia. Em seguida, são apresentadas fotos relativas à Estrada União & Indústria, numa alusão direta ao discurso de empreendedorismo atribuído à Mariano Procópio. Em seguida, são apresentadas diversas imagens da matriarca da Família Ferreira Lage, inclusive algumas cenas de cotidiano, de autoria do filho, Alfredo Ferreira Lage. A seguir, é apresentado o círculo de sociabilidades da família, apresentando-se o casal Visconde e Viscondessa de Cavalcanti, o bispo Francisco Rego de Maia, Bispo de Petrópolis, e o Barão do Rio Branco, considerados amigos das famílias. A exposição se encerra com retratos de Frederico e Alfredo Ferreira Lage, exposição de Maria Pardos, visita de Getúlio Vargas ao MMP, Alfredo Ferreira Lage e Geralda Armond, fotografias da produção amadora de

¹⁵² Vale ressaltar aqui que a parceria com o DDC (Departamento de Difusão Cultural) na elaboração e execução das atividades e eventos relacionados ao acervo são fundamentais para o acesso e a difusão do mesmo.

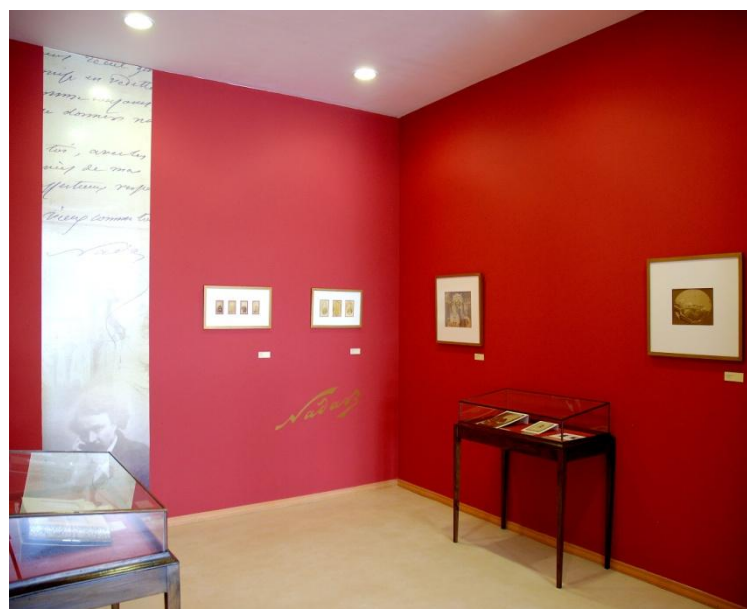
Alfredo Lage, busto de Mariano Procópio no Largo do Riachuelo, a transladação dos restos mortais de Alfredo Lage e missa com a presença da Família Ferreira Lage, autoridades, funcionários e populares, em 1961.

Outra exposição bastante importante, que pode ser analisada como uma síntese da coleção e da história da fotografia no Brasil e no mundo, foi produzida em 1989, em função das comemorações dos 150 anos da invenção da fotografia. Intitulada “150 de fotografia”, essa exposição teve um caráter itinerante. Além de ter sido exposta em Juiz de Fora, a mesma recebeu adaptações e complementos de imagens das cidades onde foi apresentada, como Leopoldina e Cataguases, conforme documentação existente no Arquivo Fotográfico.

Outra exposição bastante representativa da narrativa e do discurso que caracteriza o MMP foi intitulada “Família Imperial Brasileira”. O texto da exposição foi elaborado pelo professor de história Newton Barbosa de Castro, colaborador do MMP e monarquista por convicção. A exposição, composta por 48 reproduções, apresenta reproduções de gravuras e fotografias de D. Pedro II, D. Tereza Cristina, além de outros membros da família Imperial, retratados até a década de 1940.

Ainda entre as exposições que apresentam um caráter de síntese do acervo, uma das mais relevantes foi a intitulada “A fotografia no Museu Mariano Procópio”. A mesma é fruto da seleção do pesquisador Afonso Rodrigues, então professor do curso de Artes da UFJF. A exposição integrou as atividades de produção do catálogo citado anteriormente, de autoria desse professor. Apesar de não haver uma análise da coleção, a obra é um marco, pois é o primeiro catálogo a ser publicado tendo como foco exclusivo o acervo fotográfico da instituição.

Nos últimos anos, o MMP tem se utilizado de outros espaços para exposição de parte de acervo de fotografias. Dentre eles, o MAMM (Museu de Arte Murilo Mendes). A primeira exposição realizada foi em 2009, a partir do acervo original do fotógrafo Nadar, intitulada “Nadar 35 capucines” (figuras 148 e 149).



Figuras 148 e 149: Exposição “Nadar 35 Capuccines”, 2009. Fonte: MMP

O MAMM também foi o espaço que abrigou a exposição “Doce França: Recortes da vida privada no acervo do MMP” (figura 150), realizada em 2010. Foi a maior exposição extramuros realizada pelo MMP com acervo original, envolvendo todos os setores da instituição. Foram expostas diversas fotografias e álbuns do acervo oitocentista, além de pinturas, esculturas, porcelanas, mobiliários, documentos e outros objetos.

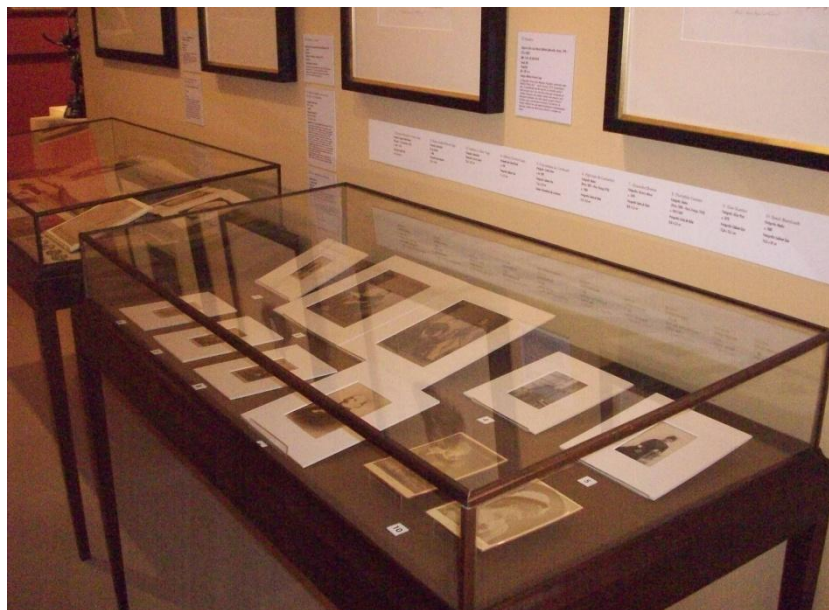


Figura 150: Exposição “Doce França”, 2010. Foto da autora. Fonte: MMP

Vale ressaltar que parte dessas exposições elaboradas pelo MMP tem caráter itinerante. Entre as exposições produzidas pela instituição com este caráter nos últimos anos, podemos citar a mostra “União & Indústria: uma estrada para o futuro”, apresentando reflexões sobre a representatividade de Mariano e da Estrada para a cultura e economia local. Inicialmente a mostra contou com fotografias (cópias) e alguns objetos originais do acervo do MMP relativos ao tema. A primeira edição da exposição ocorreu Espaço Cultural dos Correios, em Juiz de Fora, em 2013 (figura 151). Contou com visita mediada através de uma das edições do projeto “Encontro de Educadores” (figura 152) e projeto educativo voltado para diferentes grupos e públicos.

Como produto da exposição, foram produzidos catálogo, folder e cartões postais com reproduções das imagens da Estrada União e Indústria, de autoria do fotógrafo Revert. H. Klumb. No ano de 2015, a exposição foi montada na Festa Alemã, festa tradicional local, no bairro Borboleta, núcleo da antiga “Villagem D. Pedro II”, onde Mariano Procópio assentou parte dos alemães que imigraram para o Brasil (ANEXO E). A exposição em questão tem circulado por diferentes espaços culturais, como o Museu do Ingá, em Niterói e o Museu do Senado, em Brasília, onde foi exposta recentemente, em 2016.



Figura 151: Exposição “União & Indústria: uma estrada para o futuro”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP



Figura 152: Convite para a visita mediada à Exposição União e Indústria. Fonte: MMP, 2013.

O parque do MMP tem sido o local mais utilizado para a difusão das fotografias do acervo, uma vez que o mesmo tem grande circulação de pessoas. Foram produzidas as exposições “Retratos Oitocentistas no Museu Mariano Procópio” (figuras 153 e 154), em 2013 e a “Exposição Universal de 1900”, em 2015. Um dos projetos de itinerância das exposições é intitulado “O Museu vai à escola”, onde algumas mostras produzidas

pelo MMP são expostas nas dependências de escolas municipais de Juiz de Fora, possibilitando o uso das imagens como recurso pedagógico por parte dos professores (figura 155).



Figuras 153 e 154: Exposição “Retratos Oitocentistas no acervo do MMP”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP



Figura 155: Crianças das escolas municipais de Juiz de Fora visitando a exposição “Retratos Oitocentistas no acervo do MMP”. Foto: Aline Viana, 2013. Fonte: MMP

A produção amadora dos irmãos Alfredo e Frederico Ferreira Lage tem recebido destaque nos últimos anos, conforme abordamos no primeiro capítulo. A partir da pesquisa e desenvolvimento de um catálogo temático sobre o tema, foram feitas duas exposições, uma com a produção de Frederico e outra com a de Alfredo Ferreira Lage. Esta última assumiu um caráter itinerante. Inicialmente exposta no saguão da reitoria da UFJF, a mostra ficou exposta na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo e Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (ANEXO B. 4 e B.5). Como produto da exposição, foi produzido um calendário do ano de 2015 com parte das fotografias que integraram a exposição (figura 156).



Figura 156: Capa do calendário da exposição “Simetria e Permanência: a arte da fotografia de Alfredo Ferreira Lage”, 2015. Fonte: MMP

Alguns espaços considerados pouco convencionais têm sido usados para a difusão das imagens do acervo desde a década de 1990, como shopping centers. A documentação do Arquivo Fotográfico demonstra a negociação do MMP com esses espaços comerciais para a montagem de algumas exposições, como uma mostra comemorativa do aniversário da cidade de Juiz de Fora¹⁵³.

Outro exemplo mais recente é o caso da Exposição “Mulheres do Museu Mariano Procópio” (figuras 157 e 158), em que as personagens femininas fundamentais para a formação da coleção, como Maria Amália Ferreira Lage, Alice Lage, Maria Pardos e Viscondessa de Cavalcanti, além da diretora Geralda Armond, são colocadas em destaque. A exposição aborda ainda alguns objetos selecionados, que faziam parte das coleções particulares dessas personagens que ajudaram a compor o acervo da instituição.



Figura 157: Exposição Mulheres no Museu Mariano Procópio, 2013. Fonte: DDC – MMP

¹⁵³ Conforme a correspondência nº 029/1991, de 21 de março de 1991. (AF/MMP)

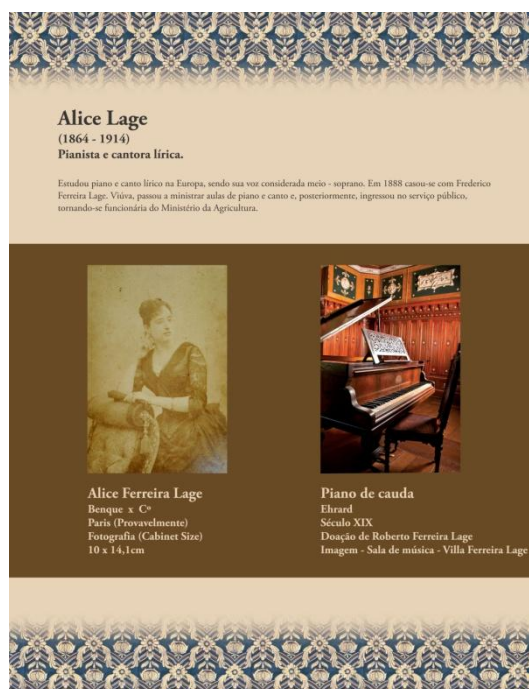


Figura 158: Exposição “Mulheres do MMP” – Alice Lage. 2013. Fonte: DDC – MMP

Na tabela que se segue, sistematizamos as imagens oitocentistas que circularam nas exposições promovidas pelo MMP.

ACERVO DE FOTOGRAFIAS OITOCENTISTAS EM EXPOSIÇÕES DO MMP (em ordem cronológica)

Exposição – Título	Data	Local	Acervo
Exposição “Peça do mês de setembro – 1985 – Fotografia de Alfredo Ferreira Lage”,	1985	MMP	Fotografias de autoria de Alfredo Ferreira Lage
“150 anos da fotografia (1839-1989)”	19/08 a 17/09/89 18 a 26/11/1989	MMP Leopoldina e Cataguases (MG)	
“Juiz de Fora: em fatos/em fotos”	Dez/88 a jan/89	CCBM	Fotografias da Estrada União & Indústria e da cidade de Juiz de Fora
“Juiz de Fora ontem”	Mai a jun/1991		Villa Ferreira Lage (1861) e Academia de Comércio em construção (c. de 1890)
“Família Ferreira Lage”	09/1991	MMP	Retratos da Família Ferreira Lage, imagens da Villa e da visita da Família Imperial à

			residência dos Ferreira Lage, e da estações e estrada União & Indústria, além da produção amadora dos irmãos Ferreira Lage.
“Família Imperial Brasileira”	12/1991 a 01/1992		Retratos de membros da Família Imperial
“Estrada União & Indústria”	Maio/1992	MMP	D. Pedro II, Mariano Procópio, Maria Amália diligência e fotos da estrada União & Indústria.
“Juiz de Fora em panorâmica”	12 a 30/05/1994	CCBM	Fotos a partir de uma grande panorâmica de Juiz de Fora, de c. de 1893. A panorâmica é uma imagem impressa.
“Juiz de Fora em imagens”	23/08 a 11/09/1994	CCBM	
“Museu Mariano Procópio”	Ago/1995		
“Memória alemã”	Out/1995	MMP	Fotos da estrada União & Indústria
“Família Imperial”	Dez/ 1995	Instituto São Tomás de Aquino	Versão menor da Exposição de mesmo tema, montada em 1991.
“Museu Mariano Procópio chega a São Paulo”	1996	Estação da Sé – São Paulo	
“Juiz de Fora: indústria, memória e vida”	20/06 a 20/08/1996	Associação Comercial de Juiz de Fora	
“Juiz de Fora: uma declaração de amor”	24/05 a 10/06/1996 06/07 a 05/08/1996	Banco Banespa CCBM	
“Princesa Isabel”	12/1996	Instituto São Tomás de Aquino	
“Juiz de Fora entre dois séculos: fotos urbanas”	1998		
“D. Pedro II: um monarca nos trópicos”	1999		Fotografias da Família Imperial, das residências oficiais (Palácio Imperial e Palácio São Cristóvão) viagens no Brasil e exterior.

“Tombamento do Parque Halfeld”	s/data identificada		Uma fotografia da inauguração da Câmara de Juiz de Fora, em 1878.
“O Tempo e o Parque” – Parque Halfeld	s/data identificada		Uma fotografia da inauguração da Câmara de Juiz de Fora, em 1878.
“A Fotografia no Museu Mariano Procópio”	28/12/2000 a 29/03/2001	MMP CCBM	Uma síntese das fotografias do acervo geral do AF, com retratos, paisagens, vistas urbanas de JF e de outras cidades, tipos humanos, etc. Uma versão, com 40 fotografias, dessa exposição foi apresentada, sob o título, “Acervo Fotográfico do MMP”, no CCBM.
“A Família Ferreira Lage e a cidade de Juiz de Fora”	08/2004	4ª Brigada de Infantaria Motorizada – (Antigo Palacete de Frederico Ferreira Lage)	74 fotografias entre 1860 e 1940 Fotografias da Família Ferreira Lage e algumas imagens da cidade.
Nadar “35 Capuccines” ¹⁵⁴	2009	Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM	35 Fotografias originais de autoria de Félix Nadar
“Doce França: recortes da vida privada na coleção do MMP”	2010	Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM	Retratos da Família Ferreira Lage e Cavalcanti, personalidades francesas, Exposições Universais
Hipólito Caron	2012		Retrato do pintor Hipólito Caron
“União & Indústria: Uma estrada para o futuro”	2013 2014	Espaço Cultural dos Correios Saguão da Reitoria-	Estrada União & Indústria - Klumb

¹⁵⁴ Nas últimas décadas houve uma valorização do trabalho do fotógrafo francês. No ano de 1995 o Museu D’Orsay, em Paris, realizou a maior exposição mundial de Nadar. A mesma mostra com 100 fotografias foi exposta no Metropolitan Museum of Art, de Nova York, no ano seguinte. No Brasil, foi realizada uma exposição do acervo do colecionador Carlos Leal, em 1994, na casa França-Brasil, no Rio de Janeiro. Em 1995, o mesmo colecionador realizou a segunda mostra da sua coleção no Museu Imperial em Petrópolis. Em 1999 ocorre a terceira exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo e em 2000 participa da III Bienal Internacional de Fotografia na cidade de Curitiba.

	2015	UFJF Associação Cultural e Recreativa Brasil-Alemanha	
	2016	Museu do Ingá – Niterói Centro Cultural Câmara dos Deputados	
“Retratos Oitocentistas no Acervo do MMP”	2012 2012-2015	Parque do MMP; Escolas Municipais de Juiz de Fora	Retratos de personalidades e tipos humanos
“Mulheres do Museu Mariano Procópio”	Março/2013	Shopping Alameda	
Frederico Ferreira Lage	2014	Parque do MMP	Fotografia amadora de Alfredo Ferreira Lage
“Simetria e Permanência: a arte da fotografia de Alfredo Ferreira Lage”	2014 2015 2015	Saguão da Reitoria da UFJF Biblioteca Mário de Andrade Museu da Inconfidência – Ouro Preto	Fotografia amadora de Alfredo Ferreira Lage
Arte e Modernidade em Paris: A Exposição Universal de 1900”	2015	Parque do MMP	Exposição Universal de 1900 – Paris

Tabela 07: Acervo de fotografias oitocentistas em exposições do MMP - em ordem cronológica (elaborada pela autora)

Algumas das exposições têm apresentado, além do projeto educativo, alguns eventos científicos direcionados ao público de estudantes de graduação e pós-graduação, professores e pesquisadores, como palestras, seminários e mesas-redondas,

algumas em parceria com a UFJF. Essas atividades tem se demonstrado como uma das estratégias para a difusão e qualificação do acervo.



Figura 159: Convite de palestra para a divulgação do Acervo Fotográfico. Fonte: MMP, 2013.



Figura 160: Palestra “A trajetória de formação do Arquivo Fotográfico do MMP” – Fotografia MAPRO, 2013.

Os pesquisadores também tem papel fundamental na qualificação e circulação das imagens através das suas pesquisas e publicações. O público que é atendido atualmente é formado por pesquisadores de graduação e pós-graduação, professores universitários, além de imprensa e editoras. Os temas mais pesquisados são relacionados à história, arquitetura e obras de engenharia, fotografias da família imperial e imagens

sobre a cidade de Juiz de Fora. Para além das fotografias oitocentistas, as imagens da empresa Pantaleoni Arcuri e da Carriço Film, relacionadas à história de Juiz de Fora, também estão entre as imagens mais acessadas nos últimos anos. De certa forma, o Arquivo Fotográfico se tornou um “lugar de memória”¹⁵⁵ da cidade natal de Alfredo Ferreira Lage, apesar de que não parece ter sido essa a sua intenção inicial. No entanto, as doações recebidas após o seu falecimento tem modificado o perfil dos pesquisadores, à medida que novas fontes passaram a compor o acervo do MMP. Recentemente, temos observado um aumento do número de pesquisadores relacionados à história da moda e representação de negros, com o conseqüente protagonismo dos retratos oitocentistas. Pelas formas de circulação interna e externa das imagens e usos das mesmas ao longo do tempo pelo MMP, é possível observar temáticas e abordagens mais recorrentes no discurso narrativo da instituição e nas demandas dos pesquisadores.

O Arquivo Fotográfico atualmente está envolvido com a fase inicial do processo de transferência dos catálogos para uma base de dados, desenvolvida pela empresa portuguesa “Sistemas do Futuro”, para posterior divulgação *on line* de parte do acervo. A divulgação dos catálogos de fotografias poderá trazer mudanças no perfil e temáticas das pesquisas, uma vez que o acesso via internet permitirá alcançar um público diversificado, modificando também as vias e intensidade de circulação dessas imagens.

Diante do exposto neste capítulo, é importante observar que nem a fotografia nem nenhum outro artefato é neutro, em função dos múltiplos sentidos e mediações internas e externas que o envolvem, desde os processos de seleção, passando pelo o processamento técnico, com as classificações, arranjos e disposições tecidas pela exposição, até as expectativas dos visitantes, usos das imagens pelos pesquisadores e os referenciais dos meios de comunicação de massa e todo o caldo de cultura que envolve a relação com o objeto (MENESES, 1997). Todas as ações envolvendo o acervo oitocentista do MMP estão permeadas por essas questões.

Neste capítulo, buscamos analisar as formas de circulação e apropriação das imagens da coleção oitocentista por parte do MMP e do público, através de sua trajetória, de acervo particular a acervo público, ao longo do tempo. O estudo da

¹⁵⁵ Segundo Nora (1993), os “lugares de memória” não são apenas físicos, são também espaços mentais e imaginários “que funcionam como refúgios para os indícios, as marcas, os sinais do que se passou, permitiriam uma visão, ou melhor, uma “re-visão” da memória.” RANGEL, Márcio Ferreira. A cidade, o museu e a coleção. Liinc em Revista, v.7, n.1, março 2011, Rio de Janeiro, p.306.

fotografia como objeto de pesquisa é fundamental para o alargamento da noção de fontes e objetos na historiografia brasileira. A revalorização dos estudos sobre o período imperial a partir da década de 1980 ocorre paralelamente à “descoberta” de coleções fotográficas da Família Imperial e acervos oitocentistas como acervo privilegiado como fontes de pesquisa. O estudo ainda nos permite pensar no valor da memória pública e no valor da fotografia nos processos de constituição das identidades sociais.

O Museu, como uma “casa de memória” de “Documentos/Monumentos” (LE GOFF, 1996), deve ocupar-se não só com a salvaguarda dos objetos, como também, com o acesso ao acervo pelo público, desenvolvendo os instrumentos e caminhos necessários para viabilizar o trabalho de pesquisa e divulgação do acervo, tarefas com as quais o Arquivo Fotográfico está envolvido atualmente e nos anos que se seguirão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

No claro-escuro do objeto fotográfico, revela-se e oculta-se a memória de um passado que se projeta para o futuro e intervém silenciosamente no presente.(CIAVATA,200 :87)

Alfredo Ferreira Lage (1865-1944) se dedicou à formação de um dos mais relevantes acervos artísticos, históricos e de ciências naturais do país, coleção gestada na cultura do fim do século XIX. A fotografia também esteve diretamente relacionada a uma visão presente no século XIX, de que a sociedade marchava de forma inexorável para o progresso e o triunfo da ciência, na medida em que se tornou a forma ideal, mais popular e mais contundente de registro da evolução humana.

Fernando Ponce de León traz importantes reflexões para os historiadores, que se propõem a pesquisar coleções fotográficas, apontando as potencialidades do documento fotográfico, sintetizando algumas questões abordadas neste trabalho:

As coleções fotográficas oitocentistas reúnem um mundo particular, que dialoga com o mundo, em caixas, gavetas, molduras, álbuns. Molduras e álbuns apresentam um interesse particular para o historiador do século XX que queira estudar, através do colecionismo fotográfico, não apenas padrões sociais, mas também critérios de gosto. (...) o álbum era o lugar por excelência da coleção, por estabelecer um fluxo imagético e temporal no qual o indivíduo projetava seus gostos e suas expectativas. Não raro, um álbum de retratos trazia a marca da sobreposição do privado e do público, por apresentar no mesmo espaço uma imagem compósita da realidade, *família nuclear e extensiva, amigos, ídolos intelectuais, artistas admirados, intérpretes de artes, ofícios e atividades afins, autoridades civis, militares e religiosas, do âmbito geográfico, do tempo histórico, da esfera ideológica*: (In: O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues. 1983: 12)

A partir desta perspectiva, buscamos analisar a trajetória de formação, patrimonialização e ressignificação da coleção de fotografias oitocentistas do MMP, no esforço de traçar elementos de uma biografia cultural deste objeto. A análise da coleção nos permite pensar na sua historicidade, na história latente na materialidade desses objetos. No entanto, para além da sua materialidade, relacionada às características intrínsecas do objeto, quais suas características extrínsecas? Qual a carga simbólica atribuída a essas fotografias? Quem a atribuiu? Quem sem aqueles

retratados, quais são aqueles lugares? Quem os fotografou? Quais redes de sociabilidades aquelas imagens mobilizaram? Como as imagens foram selecionadas para figurar em determinados álbuns, quem as escolheu, como foram expostas e como se ressignificaram ao tornar-se itens de coleção? E mais: como se dá o agenciamento dessas imagens ao se tornarem bens públicos? Essas são algumas das questões que tentamos responder ao longo desta pesquisa, na tentativa de considerar o tempo que transcorreu entre o olhar capturado e o olhar que reconhece.

Para a construção de uma narrativa que abordasse essa trajetória, foi necessário analisar o *modus vivendi* e práticas colecionistas dos principais colecionadores das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, ou seja, as origens familiares da coleção e o próprio cenário de criação do MMP, nas primeiras décadas do século XX, assim como o conseqüente processo de patrimonialização dessas imagens. Os atores envolvidos no processo de colecionamento e constituição da instituição estavam estreitamente vinculados à formação cultural da elite brasileira e os valores monárquicos. Nesse contexto, as diferentes dimensões da experiência fotográfica da Família Imperial se tornaram referência para as famílias da elite oitocentista, no que tange ao consumo, circulação e produção de fotografias, em especial aquelas de natureza amadora. Como fotógrafos amadores, Alfredo e Frederico Ferreira Lage atuaram intensamente na virada do século XIX e XX, inserindo-se diretamente na cultura visual desse período.

A coleção de fotografias oitocentistas, formada a partir da aquisição, troca, produção e colecionamento, é representativa do colecionismo do período. Nos propomos a analisar de forma panorâmica a composição do acervo, a partir de determinadas escolhas metodológicas, através dos seus principais aspectos, como formatos, técnicas, temas, fotógrafos e principais retratados. Nessa caracterização, mostrou-se necessário a análise da coleção a partir do contexto histórico de evolução técnica da atividade fotográfica. Assim, em determinados momentos, travamos diálogo com a historiografia sobre a história da fotografia, no sentido de situar a coleção do MMP no circuito de produção, circulação e consumo de imagens.

O conjunto demonstra uma variedade de técnicas e formatos, onde há a predominância das fotografias em formatos *carte de visite*, *carte cabinet* e formato 20 x 25cm em papel albuminado, configurando-se como bastante ilustrativa da evolução histórica da técnica fotográfica. Em termos quantitativos, a maioria dos cerca de 1500 itens da coleção está encartado em álbuns, considerados por muitos pesquisadores como um dos grandes livros dos oitocentos. A narrativa dos álbuns montados provavelmente

foi construída pelos próprios colecionadores, assim como a seleção das imagens adquiridas em estúdios dos “fotógrafos de vistas”. A predominância de temas como retratos, individuais e coletivos, vistas urbanas e paisagens e fotografia de viagens, denotam as características de um colecionismo de cunho privado, com a inserção de alguns temas relativos à atuação das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti no cenário político-social.

Quanto aos retratos, há uma nítida predominância do colecionismo de fotografias da parentela e da rede de sociabilidade das famílias, notadamente dos diversos membros da Família Imperial e da nobreza brasileira. A elite nobiliárquica europeia, monarcas, artistas, intelectuais e cientistas completam o panteão de personagens “ilustres” da coleção. Os diversos “tipos humanos”, de negros a nativos indígenas, passando por diferentes tipos que retratavam os ofícios urbanos completam a coleção de retratos, mesmo que subtraídos de si a identidade, colecionados pelo seu caráter de exemplaridade.

A análise dos temas presentes ajudaram no processo de caracterização da coleção e de compreensão das práticas colecionistas dos atores envolvidos. Por mais que uma coleção pretenda ser enciclopédica, como a que foi formada por Alfredo Lage, ela nunca é completa. Podemos considerar que a coleção é fruto de uma cultura fotográfica simultaneamente global (Europa) e local (Rio de Janeiro). No entanto, a cidade de Juiz de Fora não é uma temática relevante na coleção, reforçando as características de um colecionismo de cunho enciclopédico, com ênfase na cultura europeia. Por isso, grande parte dos fotógrafos presentes na coleção é formada por europeus ou de ascendência europeia, com inserção de algumas imagens produzidas por fotógrafos do Oriente Médio, da América do Norte, além da presença significativa de alguns dos fotógrafos de maior relevância no cenário nacional e local. Questões como a origem dos fotógrafos, sua atuação profissional, atualização técnica, os principais formatos, os temas presentes, demonstram que a coleção está, em grande medida, em consonância com outras coleções públicas e privadas no Brasil.

A trajetória de formação da coleção de fotografias do MMP está intimamente ligada ao processo de construção de redes de sociabilidade que as Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti teceram ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX. As imagens, documentos textuais e objetos analisados permitiram a reconstituição de algumas pontes simbólicas construídas com a Família Imperial, a Corte, parte da elite oitocentista e o meio artístico e científico no Brasil e na Europa. A atuação pública dos

personagens das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti também refletiu de forma direta na constituição da coleção.

As trocas de fotografias e doações destes documentos ajudam a compreender as formas de ser e pensar do século XIX, assim como permitem compreender as complexas redes de sociabilidade do período e as práticas de autorrepresentação da elite oitocentista. Uma parte das fotografias e cartões postais da coleção foi autografada e/ou contem breves comunicações, o que demonstra o uso social dessas imagens neste período. A análise dessa documentação é importante para a compreensão da tessitura dessas redes das famílias da elite no século XIX e início do século XX. O diálogo da coleção de fotografias e outros documentos e objetos demonstram a necessidade de se perceber a coleção como algo orgânico e interligado. A interação constante com os demais setores técnicos do MMP, especialmente Reserva Técnica, Arquivo Histórico, Biblioteca e História Natural, são fundamentais para a compreensão das características do colecionismo das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e demais doadores, distanciando-se do excessivo processo de fragmentação e compartimentalização da coleção.

As imagens que transitam por diferentes gerações, ganham sentido de novidade e ressignificação ao serem articuladas pela historicidade do presente. Fundada em códigos socialmente aceitos, a fotografia assume diferentes significados a partir do contexto na qual é apropriada. Neste sentido, a análise dos processos de circulação e usos das imagens do acervo por parte da instituição e público consulente se tornam pertinentes. A constituição do setor “Biblioteca-Arquivos” é um marco fundamental na biografia dos documentos textuais e fotográficos na instituição, assim como as reacomodações institucionais e escolhas técnicas da instituição que culminaram com a criação do Arquivo Fotográfico, instalação do laboratório analógico e constituição de uma equipe técnica capacitada para lidar com as especificidades do acervo fotográfico no contexto museológico.

Diferentes imagens relativas às famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e Família Imperial, além de outros membros da elite oitocentista imperial circularam amplamente entre o espaço museal, seja através das exposições de longa duração anteriores à década de 1980, exposições temporárias, catálogos e publicações diversas, e os consulentes aos longos dos anos. Imagens da Estrada União & Indústria, das diferentes exposições universais, e mais recentemente a produção amadora dos irmãos Ferreira Lage tem sido amplamente difundidas pela instituição. Entre os pesquisadores, as imagens da cidade e

dos “personagens ilustres” são alvo de demandas mais constantes. Nos últimos anos, a ampliação dos estudos sobre a história da moda ou do vestuário tem trazido novos olhares para a coleção de retratos do MMP.

Em suma, buscamos investir em uma discussão sobre cultura visual, sobre os usos e funções da imagem fotográfica para além da dimensão de objeto de coleção, valorizando os circuitos sociais dentro e fora do Brasil – fotógrafos, estúdios, presença de séries diferenciadas dentro da coleção e seus significados em termos de experiência fotográfica. Propusemo-nos a pensar nas esferas da circulação, distribuição, consumo e agenciamento das imagens que compõem a coleção do MMP, através da análise da biografia da coleção.

Se durante algum tempo “a falta de produção e divulgação científica do acervo da instituição a deixou, e deixa, em imensa desvantagem em relação a outras congêneres existentes” (PINTO, 2008: 267) atualmente o cenário é outro. Diversas pesquisas de cunho acadêmico, de graduação, mestrado e doutorado estão sendo produzidas por pesquisadores de diferentes áreas, que abordam diferentes facetas do acervo e da instituição. A aproximação profícua entre a UFJF e o MMP tem rendido, além das pesquisas acadêmicas, seminários científicos, apoio na organização de catálogos e os anais do MMP. É inegável que muito se caminhou nos últimos anos.

Nesse sentido, o estudo pretende propiciar maior visibilidade para a coleção, contribuir o para a difusão desses documentos e fomentar novos estudos e novas abordagens a partir desta documentação, e contribuir para o desenvolvimento da produção historiográfica acerca dos usos sociais da fotografia. Por outro lado, nossa tarefa como profissional de arquivo é propiciar condições mínimas para o acesso e a possível inserção do acervo fotográfico no catálogo *on line* do MMP poderá contribuir para a tarefa de difusão das imagens, possibilitando novas pesquisas.

Assim, a fotografia é utilizada como “plataforma estratégica de observação” (MENESES) da sociedade brasileira oitocentista. Através da análise das práticas colecionistas e do legado materializado no seu acervo, podemos afirmar que o século XIX e suas múltiplas dimensões são o cerne do MMP. A compreensão das práticas colecionistas dos principais atores envolvidos no ato do colecionamento, bem como a compreensão da trajetória da coleção de fotografias e da instituição como um todo, envolve um revistar intenso e um olhar peculiar para os oitocentos, período no qual relações de poder e sociabilidade foram estabelecidas entre as famílias Ferreira Lage e Cavalcanti e outras famílias protagonistas da elite do século XIX.

Enquanto documento histórico, a fotografia é, simultaneamente, registro e artefato, significado e materialidade. Mas é, sobretudo, um documento/monumento, isto é, o produto o processo de transformação do documento (textual, visual ou tridimensional) em monumento: sua biografia, trajetória institucional e público. A análise da coleção de fotografias oitocentistas do MMP permite refletir sobre as permanências e transformações na cultura fotográfica e na fotografia como objeto, quanto aos seus usos e funções, técnicas de produção, valor simbólico e valor como peça de coleção. Nos auxiliam a compreender o seu pertencimento à instituição e razões quanto à sua escolha e perenização e até mesmo de sua seleção para exposições já realizadas ou que estão por vir. Como bem observam Pinheiro e Vicente quanto ao acervo bibliográfico do MMP, refletir sobre a origem, as características e a trajetória da coleção de fotografias oitocentistas da instituição, “é pensar a história da nossa sociedade, bem como seu patrimônio cultural” (2015:97).

Num contexto mais amplo, a documentação analisada traz importantes referências estéticas, históricas, culturais, antropológicas e científicas. Estes registros iconográficos são importantes fontes de estudos relacionados às mais diferentes áreas do conhecimento. Marcada pela diversidade, a fotografia é fruto de um determinado contexto social que a produziu, ou seja, está intrinsecamente relacionada aos valores, costumes e gosto da sociedade de uma determinada época. A documentação fotográfica dispersa em arquivos, museus, centros de memória e acervos particulares apresenta enorme potencial para a compreensão das características do colecionismo no Brasil, da atividade fotográfica, bem como contribui para a construção de uma historiografia brasileira sobre a fotografia e seus usos sociais. A pesquisa de coleções iconográficas representa a possibilidade de novas fontes de estudo e novos olhares sobre o nosso passado.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Fontes:

Coleção de fotografias oitocentistas – AF/MMP

Documentos do Processamento Técnico – Museologia/MMP (possível versão do Catálogo do MMP, produzido na gestão de Geralda Armond)

Guia da Exposição Antropológica Brasileira, Rio de Janeiro, 1882.

Météorite de Bendégo – Rapport présenté au Ministère de L'Agriculture, du Commerce et des Travaux Publics et à la Société de Géographie de Rio de Janeiro sur le déplacement et les transport du Météorite de l'intérieur de la province de Bahia au Musée National par José Carlos de Carvalho. Imprensa Nacional, 1888.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA. Arrolamento dos bens artísticos, histórico e científicos do Museu Mariano Procópio, 1944.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA. Guia Histórico do Museu Mariano Procópio. Geralda Armond (org.) 1978.

Relatórios Anuais do MMP - Diretor Alfredo Ferreira Lage, (1936-1943). AHMMP, Pasta MMP/AFL 1.4

Relatórios Anuais do MMP – Diretora Geralda Armond, (1944-1980). AHMMP, Pasta MMP/GA

Relatórios anuais do Arquivo Fotográfico (1985-2000). AFMMP

Relatório do servidor Sérgio Newman (2001-2004), AF/MMP

Relatórios da servidora Rosane Carmanini Ferraz (2007-2015), AF/MMP

Escritura de doação de bens e imóveis que faz o Dr. Alfredo Ferreira Lage à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, registrada no 1º Cartório de Notas, da Comarca de Juiz de Fora – MG, Livro de Notas nº 18-A, folhas 168.

Fontes Manuscritas:

Correspondências e cartões postais do AH/MMP (Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio) e do AF/MMP (Arquivo Fotográfico do Museu Mariano Procópio)

Documentos manuscritos relativos à procedência das fotografias (AF/MMP)

Livro de Registro de Entrada de Acervo – Processamento Técnico (Museologia/MMP)

Catálogos:

BECCHETTI, P. *Roma dei fotografi dal tempo di Pio IX 1846-1878: fotografie da collezioni danesi e romane*”, catalogo della mostra Roma, Palazzo Braschi 1977, Roma 1978).

FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Doce França: recortes da vida privada na coleção do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora (MG): Fundação Museu Mariano Procópio – MAPRO, 2010.

LAGO, Pedro e LAGO, Bia Corrêa do. Marc Ferrez nas coleções do *Quai d’Orsay*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.

RODRIGUES, Afonso (org.) A fotografia no Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, FUNALFA, s/d.

Catálogos Técnicos do Arquivo Fotográfico/MMP:

FERRAZ, Rosane Carmanini. Catálogo: Estrada União & Indústria. MAPRO, 2011.

_____. Catálogo: Família Imperial Brasileira, MAPRO, 2011. (3 volumes).

_____. Catálogo Família Ferreira Lage, MAPRO, 2012 (3 volumes).

_____. Catálogo Objetos em estojo no acervo do MMP. MAPRO, 2012.

_____. Catálogo Família Cavalcanti. MAPRO, 2012.

_____. Catálogo Estereoscopias no acervo do MMP. MAPRO, 2013.

_____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 01. MAPRO, 2013.

_____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 02. MAPRO, 2013.

_____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 03. MAPRO, 2013.

_____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 04. MAPRO, 2013.

_____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 05. MAPRO, 2013.

_____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 06. MAPRO, 2014.

- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 07. MAPRO, 2014.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 08. MAPRO, 2016.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 09. MAPRO, 2014.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 10. MAPRO, 2014.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 11. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 12. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 13. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 14. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 15. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 16. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 17. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 18. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 19. MAPRO, 2015.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 20-A. MAPRO, 2016.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 20-B. MAPRO, 2016.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 21. MAPRO, 2016.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 22. MAPRO, 2016.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 23. MAPRO, 2016.
- _____. Catálogo de Fotografias Oitocentistas – Álbum 24. MAPRO, 2016.

Revistas:

Revista da Exposição Anthropologica Brasileira, dirigida e collaborada por Mello Moraes Filho, desenhos de Huascar de Vergara, gravuras de Alfredo Pinheiro & Villas-Bôas. Rio de Janeiro, Typographia de Pinheiro & C. Rua Sete de Setembro, n. 157, 1882.

Revista *Fon Fon*, Rio de Janeiro, anno XV, n. 27, 02 de julho de 1921.

Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, dezembro de 1921.

Revista Luz, 25 de junho de 1922.

Revista Renascença, Rio de Janeiro, n. 18, 19, 29 e 33 – 1905 a 1906 (Biblioteca do Museu Mariano Procópio).

Revista Silhueta, 22, de agosto de 1926.

Álbuns e Almanques:

Álbum de Juiz de Fora (1929)

LAGE, Oscar Vidal Barbosa, ESTEVES, Albino (org.). Álbum do município de Juiz de Fora. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915.

Jornais:

Diário da Noite, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1935. Edição 2382.

Diário Mercantil, Juiz de Fora, 20 de junho de 1929.

Diário Mercantil, Juiz de Fora, 08 de fevereiro de 1940.

Diário Mercantil, Juiz de Fora, 13 de outubro de 1953.

Jornal do Comércio, Juiz de Fora, 25 de julho de 1921.

Jornal do Comércio, Juiz de Fora, 14 de maio de 1922.

O Pharol, Juiz de Fora, 15 de abril de 1887.

O Pharol, Juiz de Fora, 15 de outubro de 1889.

O Pharol, Juiz de Fora, agosto de 1890.

O Dia, 13 de maio de 1922.

COLLECÇÃO DE ARTIGOS PUBLICADOS NO “JORNAL DO COMMÉRCIO” DO RIO DE JANEIRO EM 1861 E NO “DIARIO MERCANTIL” DE JUIZ DE FORA EM 1918. (Typographia “Sul” – 1919)

Dicionário:

ARQUIVO NACIONAL. Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

Enciclopédia:

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

Referências:

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

ADAMS, Gavin. Um balanço bibliográfico e de fontes da estereoscopia. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.6/7, p. 207-225, 2003.

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph, *Viagem ao Brasil 1865-1866 / Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz ; tradução e notas de Edgar Sússekind de Mendonça*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

AGULHON, Maurice. *El círculo burgés*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2009.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem no Império. In: *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. NOVAIS, Fernando A. ALENCASTRO, Luiz Felipe (orgs.) São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Volume 2.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. A tecnologia da fotografia no século XIX. IN: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol 117 (1997). Rio de Janeiro: A Biblioteca, 2000.

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

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARRUDA, Rogério Pereira de. *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX, 1845-1900*. 1. ed. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Revista Estudos Históricos*. CPDOC-FGV. v. 11, n.21, 1998, p. 9-34.

ASSIS e SILVA, Amanda e CHAVES, Mariana Guimarães. O fulgor do Império: estudo do folheto celebrativo em homenagem ao casamento das princesas imperiais. In: *Anais do Museu Mariano Procópio*. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014, p. 63-90.

AUBENAS, Sylvie. Viagens pela fotografia no século XIX: a coleção do Imperador Pedro II. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *De volta à luz: fotografias*

nunca vistas do Imperador. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003, p. 28-35.

BAECHLER, Jean. Grupos e sociabilidades. *In*: BOUDON, Raymond (org). Tratado de Sociologia. Trad. Tereza Curvelo. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, pp 65-106.

BAJAC, Quentin. La invención de la fotografía: la imagen revelada. Barcelona: Blume, 2011.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição Universal. Anais do Museu Paulista. São Paulo: v. 04, 1996. p. 211-325.

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

BARTHES, Roland. La Chambre Claire – Note sur la photographie. Paris: Gallimard, 1980.

BARTOLOMEU, Anna Karina C. Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte. O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). Varia História, Belo Horizonte, n. 30, p. 37-66, 2003.

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

_____. Caminho novo: espinha dorsal de Minas. Juiz de Fora (MG): FUNALFA Edições, 2004.

BENJAMIM, Walter. Pequena História da Fotografia. *In*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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

BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *In*: MHN, volume 28, 1996.

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

BORGES, Maria Eliza Linhares. A História-conhecimento e o documento fotográfico. *In*: História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 75-109.

BOURDIEU, Pierre. Um Art moyen – Essai sur lês usages sociaux de la photographie. 2.ed. Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

_____. Sociologia. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

BRIZUELA, Natalia. Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno. Tradução de Marcos Bagno; apresentação de Flora Süssekind. – 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

BURGI, Sérgio. Dom João de, ORLEANS E BRAGANÇA. Retratos do Império e do exílio: imagens da Família Imperial Brasileira no acervo de Dom João de Orleans e Bragança. Rio de Janeiro: IMS, s/data.

CANAL, Jordi. Los estudios sobre la sociabilidad en España: una revisión. Arxius, número 3, junho de 1999.

CANDEIAS, Nelly Martins Ferreira. Viscondessa de Cavalcanti (1852-1946). Boletim da Academia Paulista de História. São Paulo, ano 15, n. 103, p. 4-5, fev. 2003.

CARNEIRO, Juno Alexandre Vieira. Imagens decompostas: o Acervo Fotográfico do Arquivo Público Mineiro. Mneme Revista de Humanidades. Vol. 4, N-7, março de 2003.

CARVALHO, José Murilo de. Coleção Princesa Isabel. In: LAGO, Bia e Pedro Corrêdo. Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima. In: Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, p. 15-32.

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.

_____. O mundo cabe num leque. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, n. 44, maio de 2009.

_____. Pintura Histórica no Museu Mariano Procópio. In: Anais do Museu Mariano Procópio. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p.125 - 157.

_____. Tritão nos jardins no Museu Mariano Procópio: diálogos com a História. In: MELO, Elayne Luciana Leite de. (org.) Encontro de Educadores do Museu Mariano Procópio. Juiz de ora: Templo, 2015.

CIAVATA, Memória, história e fotografia: educando o trabalhador da grande “família da fábrica”. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento da formação da memória em um mundo pós-moderno. In: Revista de Estudos Históricos, CPDOC- FGV v. 11, n. 21, 1998, p. 129-150.

COSTA, Angelita Maria Ferrari da. A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti. Programa de Pós-Graduação em História – UFJF. Juiz de Fora, 2010 (Dissertação de Mestrado)

_____. A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti. In: Anais do Museu Mariano Procópio. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p.89 - 123.

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

COSTA, Carina Martins. Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio / Carina Martins Costa. – Tese (doutorado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2011.

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

DAIBERT JÚNIOR, Robert. Isabel, a redentora dos escravos: uma história da princesa entre olhares negros e brancos. EDUSC, 2004.

_____. A princesa e seu devoto: um encontro com o sagrado. In: Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria Fernanda Pitta e Valeria Piccoli; textos Maraliz de Castro Vieira Christo...[et al]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. In: Revista Estudos Históricos. CPDOC- FGV. v. 11, n.21, 1998. In: Revista Estudos Históricos. CPDOC- FGV. v. 11, n.21, 1998, p. 151-168.

FABRIS, Annateresa. A fotografia como objeto de coleção. Anais da Biblioteca Nacional, vol 117 (1997). Rio de Janeiro: A Biblioteca, 2000, p. 61-68.

_____. A invenção da fotografia: repercussões sociais. *In*: FABRIS, Annateresa. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 11-37.

_____. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. *In*: FABRIS, Annateresa. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 39-57.

FASOLATO, Valéria Mendes. Maria Pardos: sonhadora e impressionável. *In*: Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria Fernanda Pitta e Valeria Piccoli; textos Maraliz de Castro Vieira Christo...[et al]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

_____. As representações de infância na obra de Maria Pardos. Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em História, 2014, (Dissertação de Mestrado).

FÁVERO, Cristina Hill. MELO, Elayne Luciana Leite. GOMES, Christiane Mury. Família Ferreira Lage: sua história, nossa herança. Juiz de Fora: Templo, 2012.

FIGUEIRA, Maria Salete Ferreira. A trajetória do acervo de História Natural do Museu Mariano Procópio: de Alfredo Ferreira Lage aos dias atuais. Juiz de Fora: FUNALFA/Museu Mariano Procópio, 2002.

_____. Lembranças póstumas: o curioso álbum de plantas herborizadas da Viscondessa de Cavalcanti. *In*: Anais do Museu Mariano Procópio. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014, p. 63-90.

FREESZ, Clara Rocha. A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora: 2015. (Dissertação de Mestrado).

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL E CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL. Fotografia Brasileira e Estrangeira no século XIX – A coleção do Imperador. FBN e CCBB: Rio de Janeiro, 1997.

GARCIA, Maria Madalena Arruda de Moura Machado. Os documentos pessoais no espaço público. *In*: Revista Estudos Históricos. CPDOC- FGV. v. 11, n.21, 1998, p. 175-178.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GENOVEZ, Patrícia Falco. A viagem enquanto forma de poder: a viagem de Pedro II e a inauguração da rodovia União e Indústria, em 1861. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, Vol 3, n.5, 1998, p. 161-180.

_____. Os cargos do Paço Imperial e a Corte no Segundo Reinado. *Revista MÉTIS: história & cultura* – v. 1, n. 1, p. 215-237, jan./jun. 2002.

GOLDFELD, Monique Sochaczewski. O Oriente Médio no Acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – FBN/Minc, 2006.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privado. *In: Revista Estudos Históricos*. CPDOC- FGV. v. 11, n.21, 1998, p. 121-128.

_____. Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. Guardar não é lembrar: fotografia, memória, história. *In: Anais do Museu Histórico Nacional*. Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios. *In: BIB (Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais)*, São Paulo, nº 60, 2º semestre de 2005, pp.5-25.

HACKING, Juliet. (Editora). Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HEYMANN, Luciana Quillet. Estratégias de legitimação e institucionalização de patrimônios históricos e culturais: o lugar dos documentos. CPDOC-FGV, 2009, disponível em: <http://hdl.handle.net/10438/6747>, acesso em 12 de maio de 2014.

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

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANSON, H. W. História Geral da Arte: o mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KLUMB, Revert Henry. Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora (1872): *In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA*. Cidade de Petrópolis: reedição de quatro obras raras. Museu Imperial: Petrópolis, 1957.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *In: Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: v. 33, 2001.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In: APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas*. Niterói: Editora da Universidade Federal

Fluminense, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2006.

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

_____. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LAGO, Bia e LAGO, Pedro Corrêa do. Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

LAVELLE, Patrícia. O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LIMA, Solange Ferraz. Espaços Projetados: As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, nº 1-2, p. 99-110, jan-dez 1993.

_____. A pesquisa com fotografia no Museu Paulista: construção de banco de imagens e coleções de retratos. *In: Seminário: Memória e patrimônio em dois cliques: a pesquisa com imagens em contextos museológicos*. UFRS, 2008, disponível em: <http://doiscliques2008.blogspot.com.br/2009/02/pesquisa-com-fotografia-no-muse.html>, acesso em: 20/10/2012.

LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *In: Facon – Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP*, n. 23, 1º semestre de 2011, p. 04-15.

LOPES, Thainá Castro Costa F. Colecionismo privado e um museu de grandes novidades: algumas considerações sobre o Museu Mariano Procópio. *In: Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. Curadoria Fernanda Pitta e Valeria Piccoli; textos Maraliz de Castro Vieira Christo...[et al]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

MAIA, Florestan J. Mariano Procópio: o homem certo na época certa. Rio de Janeiro: SDTM, 1973.

MALTA, Marize. Artes Decorativas em coleções oitocentistas: a França como paradigma e o Museu Mariano Procópio. *In: Anais do Museu Mariano Procópio*. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p. 219-239.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan/jun. 2005.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. *In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. NOVAIS, Fernando A. História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, volume 2, p. 181-231.

_____. Poses e Flagrantes: ensaio sobre histórias e fotografias. Niterói: EDUFF, 2008.

_____. 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 30/04/2012.

_____. Fotografia e História. Disponível em: <http://redememoria.bn.br/2012/01/fotografia-e-historia/>, acesso em 02/01/2013

_____. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *In: História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 61, jul/dez 2014. Editora UFPR, p.105-132.

McKAY, Herbert C. *Stereoscopy in this century*. Minneapolis: American Photographic Publishing, Janeiro de 1951, American Photographic, Vol. 45.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n.21, p. 89-104, 1998.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *In: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, nº 45, 2003, pp. 11-36.

MOSCIARO, Clara (org.) FUNARTE/ Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica: Diagnóstico de conservação fotográfica no Brasil (volume 6). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. O Império do retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006 (Tese de doutorado).

_____. As memórias da Viscondessa: Família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

OLENDER, Marcos. Ornamento, ponto e nó: da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011.

_____. “Esse mar de objetos todos interessantes”: Modernidade, exposições universais e o acervo do MMP. *In*: Anais do Museu Mariano Procópio. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p. 159-179.

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

PEREIRA, Adriana Maria Pinheiro Martins. A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914). São Paulo, 2010 (Tese de doutorado).

PINHEIRO, Priscila da Costa e VICENTE, Sérgio Augusto. O livro no contexto museal: peculiaridades e potencialidades da Biblioteca do Museu Mariano Procópio. *In*: MELO, Elayne Luciana Leite de. (org.) Encontro de Educadores do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: Templo, 2015.

PINHO, José Wanderley de Araújo. Salões e damas do Segundo Reinado. São Paulo: GRD, 2004.

PINTO, Rogério Rezende. Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG. Juiz de Fora: 2008 (Dissertação de Mestrado)

PLONCZYNSKI, Nanci Corrêa. Patrimônio e preservação: a ótica do colecionador Alfredo Ferreira Lage e os desafios contemporâneos. Juiz de Fora: FUNALFA/ Museu Mariano Procópio, 2005.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: ENCICLOPEDIA EINAUDI: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Volume 1, p.51-86.

PONCE DE LÉON, Fernando. “Um depoimento sobre a coleção”, *In: O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Joaquim Nabuco, 1983, p. 12.

POSSAMAI, Zita Rosane. O ofício da História e novos espaços de atuação profissional. *Anos 90 (UFRGS)*, v. 15, 2008, p. 201-218.

PROCÓPIO, Rita de Cássia. *O Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio: de Carlos V a Arthur Arcuri - cinco séculos de história*. Juiz de Fora, 2002. (monografia)

RACINET, Albert. *Historia Del Vestido*. Madrid: Editorial LIBSA, s/data.

RANGEL, Márcio. A cidade, o museu e a coleção – *In: Liinc em Revista*, v.7, n.1, março 2011, Rio de Janeiro, p.301-310.

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

SANTOS, Irina Aragão dos. *Tramas de afeto e saudade: em busca da biografia de objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista*. *In: Anais do I Seminário Internacional Brasil no século XIX*. s/data.

SCHMIDT, Benito Bisso. Os historiadores e os acervos documentais e museológicos: novos espaços de atuação profissional. *Revista Anos 90*, Porto Alegre, v.15, n.28, 2008, p. 187-196.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Entre cantos e chibatas*. Disponível em : <http://www.blogdoims.com.br/ims/entre-cantos-e-chibatas-conversa-com-lilia-schwarcz>

SEGALA, Lygia. O Espaço social de produção fotográfica no Rio de Janeiro nos anos 1850. *In: Anais da Biblioteca Nacional*, vol 117 (1997). Rio de Janeiro: A Biblioteca, 2000.

SILVA, Eduardo. *Dom Obá II D'África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres em foco: representações do feminino no Museu Mariano Procópio*. *In: Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. Curadoria Fernanda Pitta e Valeria Piccoli; textos Maraliz de Castro Vieira Christo...[et al]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

SIMMEL, George. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STEWART, Susan. *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press. 1984.
- TIBAU, Fernanda Borges. A memória entre o público e o privado: a trajetória da coleção de fotografias da Família Imperial no espaço público. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995.
- UPDIKE, John. A sensibilidade ágil de Nadar In: Nadar: o retratista de um século. Coleção Carlos Leal. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.
- VALE, Vanda Arantes do. A pintura brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VASQUEZ, Pedro Karp. D. Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro, 1985.
- _____. Álbum da Estrada União e Indústria. Rio de Janeiro: Quadratin G, 1997.
- _____. O álbum de fotografia. In: ARGON, Maria de Fátima Moraes. Família Imperial: álbum de retratos. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.
- _____. O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo: Metalivros, 2003.
- VIEIRA, Francisco José Pereira das Neves. Depois da queda. In: História Viva, ano II, nº18, abril/2005.
- WOODWARD, Michelle L. Between Orientalist clichés and Images of Modernization: Photographic Practice in the Late Ottoman Era. History of photography, volume 27, Número 4, winter 2003.
- ZENHA, Celeste. O negócio das “vistas do Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº34, julho-dezembro de 2004, p. 23-50;

Sites e blogs:

Arquivo Público Mineiro (APM):

Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>, acesso em 27/09/2015.

Biblioteca Nacional (Brasil):

Disponível em: <http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html>, acesso em 02/01/2010.

Biblioteca Nacional (França):

Disponível em: <http://data.bnf.fr/>, acesso em 15/09/2015.

Biblioteca Nacional (Itália):

Disponível em: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1497522630.htm, acesso em 30/10/2015.

Brasileira Fotográfica:

Disponível em: <http://brasileirafotografica.bn.br/>, acesso em 18/06/2016.

Early albumen photography:

Disponível em: www.annonade.de, acesso em 30/09/2015;

George Eastman Museum:

Disponível em: <https://eastman.org/photography>, acesso em 04 de abril de 2016.

Fundação Nacional de Artes:

Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/>, acesso em 30/09/2015.

Instituto Moreira Sales:

Disponível em: <http://ims.com.br/ims/explore/artista/gilberto-ferrez>, acesso em 02/03/2015.

Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/entre-cantos-e-chibatas-conversa-com-lilia-schwarcz>, acesso em 13/04/2012.

Kunsthistorisches Institut in Florenz:

Disponível: <http://photothek.khi.fi.it/documents/oau>, acesso em 01/09/2015.

Luminous-Lint:

Disponível em: http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Giorgio_Sommer/A, acesso em 13/04/2012.

Metropolitan Museum of Art:

Disponível em: <http://www.metmuseum.org>, acesso em 08/09/2015.

Museu do Vaticano:

Disponível em: http://mv.vatican.va/2_IT/pages/z-Info/MV_Info_Conferenze14.html, acesso em 30/09/2015.

Museu Histórico Abílio Barreto:

Disponível: http://www.amigosdomhab.com.br/acervo_1.html, acesso em 27/09/2015

Museu Nacional – UFRJ:

Disponível em: <https://saemuseunacional.wordpress.com/2013/02/19/museu-de-curiosidades-1/>, acesso em 03/05/2016.

Revista Museu:

Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=4246>, acesso em 31/10/2015.

Blog Monarquia Já:

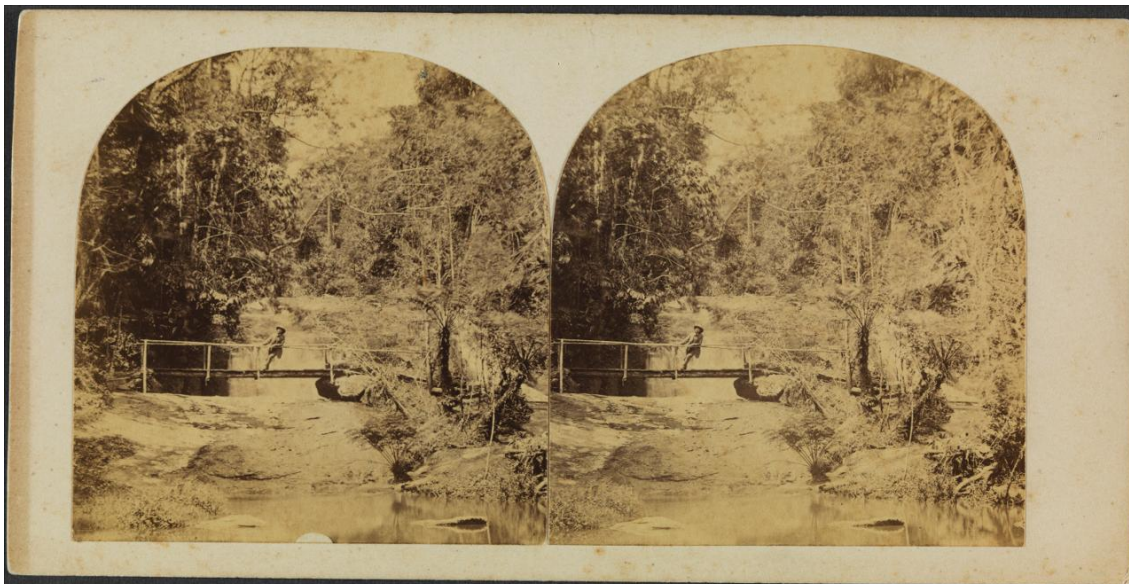
Disponível em <http://imperiobrasileiro-rs.blogspot.com.br/2010/01/dom-luiz-o-principe-perfeito.html>, acesso em 10/03/2016.

Blog Maria do Resguardo:

Disponível em: <http://mariadoresguardo.blogspot.com.br>, acesso em 01/05/2012.

ANEXOS:

ANEXO A:



A.1 - Bosque dos Príncipes, Revert Henry Klumb (c. de 1860). Fonte: Brasiliana Fotográfica (Biblioteca Nacional)



A.2 - Habitações do Sr. Ferreira Lage, Revert Henry Klumb (1861). Fonte: Brasiliana Fotográfica (Biblioteca Nacional)



A.3 - Estação da Companhia União & Indústria. Revert Henry Klumb. s/data.
Fonte: Brasiliana Fotográfica (Biblioteca Nacional)



A.4 - Portie de la propriéte de M.P.F. Lage, Revert Henry Klumb (1861). Fonte:
Brasiliana Fotográfica (Biblioteca Nacional)



A.5 - Provincia des Mines – La Música de la colonia de S. M. D. Pedro II, Revert Henry Klumb, s/data. Fonte: Brasiliana Fotográfica (Biblioteca Nacional)



A.6 – Fazenda da Senhora Baronesa de Santana: grupo de caçadores. Revert Henry Klumb, s/data. Fonte: Brasiliana Fotográfica (Biblioteca Nacional)



A.7 – Maria Amália Ferreira Lage (em pé), Alice Ferreira Lage e Frederico Ferreira Lage Filho (c. de 1879-80). Fotógrafo não identificado – Fonte: Coleção particular Marcelo Ferreira Lage (reprodução do Livro: Família Ferreira Lage, sua história, nossa herança, p. 101)




A.8 – Palacete Ferreira Lage – da esquerda para a direita: Frederico Filho, Gabriel, Alice e Elisa (década de 1880). Fotógrafo não identificado – s/data. Fonte: Coleção particular Marcelo Ferreira Lage (reprodução do Livro: Família Ferreira Lage, sua história, nossa herança, p. 114)



A.9 - Recibo de serviços fotográficos contratados por Maria Amália Ferreira Lage.
 Fonte: Arquivo Histórico/MMP – Coleção Soares Sampaio

PHOTOGRAPHIA ALLEMA.

Rio de Janeiro.
40. Rua dos Ourives. 40.



Pernambuco.
2, Largo Maria S.^{ta} Antonio.

HENSCHEL & BENQUE

PHOTOGRAPHOS DA CASA IMPERIAL.

N. 40. — RUA DOS OURIVES. — N. 40.

A Ex. Sra D. Viuva Maria Amélia Fer. Lage Deve

Rio de Janeiro, 15 de Agosto de 1874

Typ. de G. Leuzinger, Ouvidor 33.

Julho	1.	1 Duzia Cabinete	Busto 12684.	30 000
"	1.	1 " "	em pé 12687.	30 000
"	1	1 " "	grupo 2 12688.	35 000.
"	3.	1 " @ de X.	Frederico 12728.	15 000.
"	"	1 " "	Alfredo 12729.	15 000.
"	24	1 Retrato grupo 3.	Repetições 12724.	40 000.
Agosto	11	1 " " "	" 12958.	40 000.
"	13	1 Duzia Retratos	Repetições 12728/9	15 000.
				Rs 220 000

Recibio

Rio de Jan

J. Henschel


Salvado.

teccima

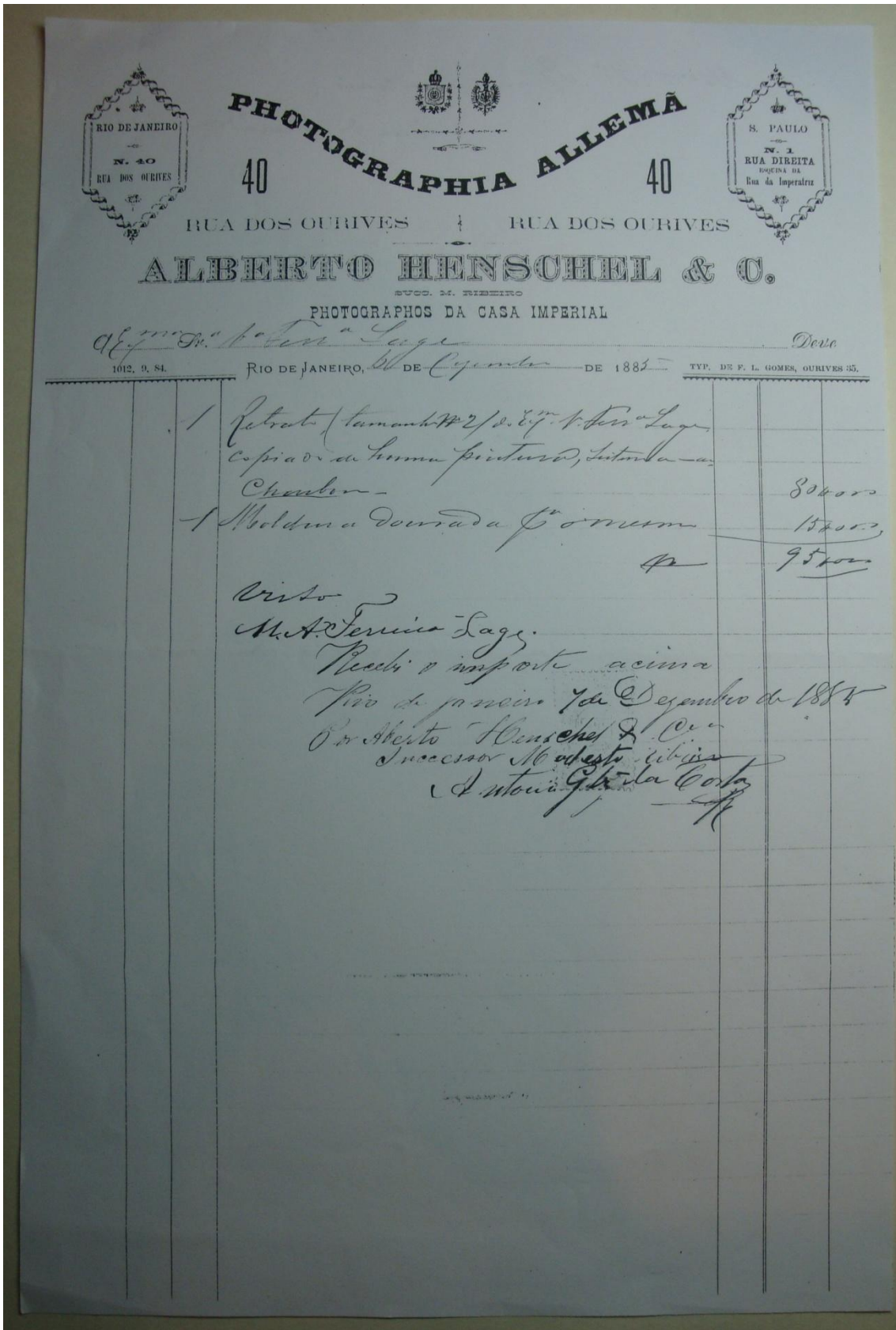
de Agosto de 1874

Benque

Henschel



A.10 - Recibo de serviços fotográficos contratados por Maria Amália Ferreira Lage (cópia). Fonte: Arquivo Histórico/MMP – Coleção Soares Sampaio



A.11 - Recibo de serviços fotográficos contratados por Maria Amália Ferreira Lage (cópia). Fonte: Arquivo Histórico/MMP – Coleção Soares Sampaio

ANEXO B:

Ata da inauguração da
 "Biblioteca - Archivos" do Museu
 Mariano Procopio.

Noes 24 de junho de 1939, às 14 horas, foi inaugurada solene-
 mente a "Biblioteca - Archivos" do Museu Mariano Procopio.
 S. Excia Revm^a D. Justino Yosi de Sant'Anna - d. d. Bispo de
 Juiz de Fora após breves palavras sobre o ato, procedeu a
 benção à "Biblioteca - Archivos".

O fundador do Museu e seu Diretor Serpetus, Dr. Alfredo Fer-
 reira Lage, em breves palavras, agradeceu a presença de
 todos passando a presidência ao Excm^o Prefeito - Dr. Ra-
 phael Cirigliano, que por sua vez, quiz honrar com a
 mesma, S. Excia Revm^a D. Justino Yosi de Sant'Anna.
 Falou em seguida o orador oficial - Excm^o Sr. Gomes Filho,
 que discorreu brilhantemente sobre a personalidade do
 inesquecível benemerito da Pátria - Comendador Mariano
 Procopio Ferreira Lage, cuja data de nascimento foi ocor-
 rida a 23 do mesmo mês.

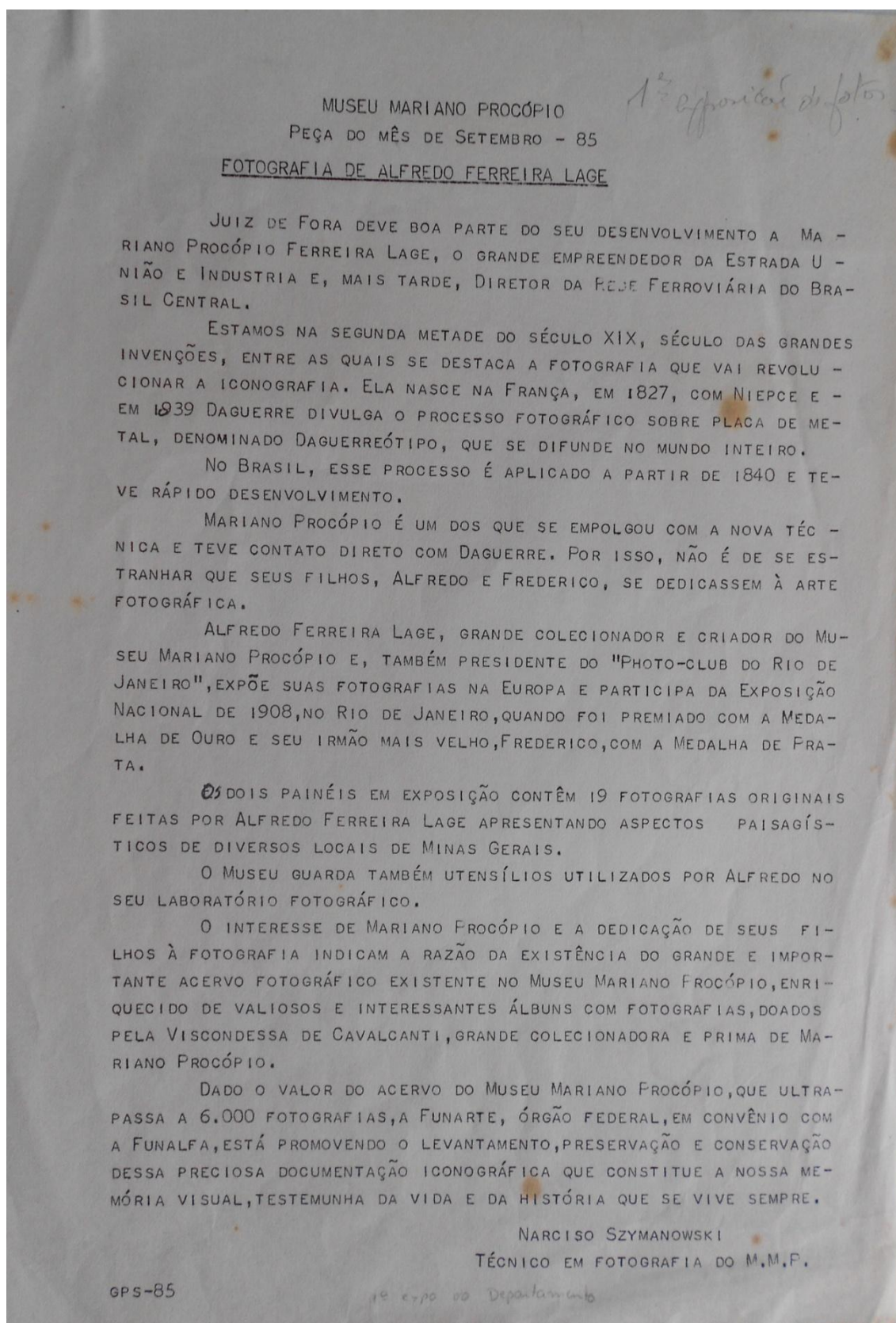
Logo após falou a "Bibliothecaria Archivistica" - Prof. Geralda
 Ferreira Ammond - sobre o tema "Bibliothecae" fa-
 zendo ligeira apresentação da "Bibliotheca" ora inaugu-
 rada.

Em seguida fez bela allocuçãõ o Excm^o Prefeito de Juiz de
 Fora - Dr. Raphael Cirigliano, enaltecendo a obra
 do Dr. Alfredo Ferreira Lage.

Para mais, havendo a tratar S. Excia Revm^a D. Justino
 Yosi de Sant'Anna deu por encerrado o ato.

Logo após foi oferecido aos visitantes, um elegante chá.

B.1 - Ata da inauguração da Biblioteca-Arquivos do MMP: Fonte: Arquivo
 Histórico/MMP



B.2 - Texto de apresentação da Exposição “Peça do mês de setembro – 1985 – Fotografia de Alfredo Ferreira Lage”, 1985 – Fonte: MMP


FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO E ASSOCIAÇÃO CULTURAL E RECREATIVA BRASIL-ALEMANHA
apresentam a exposição:

União e Indústria

UMA ESTRADA PARA O FUTURO

VISITAÇÃO:
De 4 a 30 de setembro | 2015 | Segunda a domingo, das 14h às 20h

LOCAL:
Sede da Associação Cultural e Recreativa Brasil-Alemanha
Rua Irmão Menrado, 245 | Borboleta



REALIZAÇÃO:



JUIZ DE FORA
PREFEITURA



fundação
museu
mariano
procópio



INFORMAÇÕES:

3690-2027

B. 3 - Convite da Exposição “União & Indústria: uma estrada para o futuro”.
Associação Cultural e Recreativa Brasil-Alemanha, 2015.



O Museu da Inconfidência, IBRAM- MinC e a Fundação Museu Mariano Procópio convidam para a abertura da exposição

**SIMETRIA E PERMANÊNCIA:
A ARTE NA FOTOGRAFIA DE ALFREDO FERREIRA LAGE**

a realizar-se no dia 14 de agosto, sexta-feira, às 20h,
na Sala Manoel da Costa Athaide, Anexo I, Museu da Inconfidência

Visitação: de terça a domingo, de 10h às 18h
Período: de 14 de agosto a 6 de setembro de 2015

www.museudainconfidencia.gov.br
www.mapro.pjf.mg.gov.br



B.4 - Convite da Exposição “Simetria e Permanência: A arte na fotografia de Alfredo Ferreira Lage”, Museu da Inconfidência, 2015.

Prefeitura de Juiz de Fora, Fundação Museu Mariano Procópio e Biblioteca Mário de Andrade convidam para a abertura da Exposição:

SIMETRIA E PERMANÊNCIA:

A ARTE NA FOTOGRAFIA DE ALFREDO FERREIRA LAGE

A realizar-se em 15 de Outubro (quinta-feira), às 20:00
no Salão Expositivo (3º andar)

MESA REDONDA

FOTOCUBISMO NO BRASIL
com
o curador PEDRO VASQUEZ e a prof. HELOUISE COSTA (USP),
às 19:00 no auditório

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE
Rua da Consolação, 94 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000
(11) 3775-0002
www.bma.sp.gov.br



Realização



Apoio



Coordenação



Patrocínio



B.5 - Convite da Exposição “Simetria e Permanência: A arte na fotografia de Alfredo Ferreira Lage”, Biblioteca Mário de Andrade, 2015.

ANEXO C-1:

**Procedência do Acervo Oitocentista – MMP
Arrolamento de 1944**

Nº Téc.	Nº Ori g.	Folha	Qtde .	Descrição do Acervo	Nº de Registro	Localização
220	211	8	1	Retrato de D. Pedro II		Escritório
221	212	8	1	Retrato de D. Tereza Cristina		Escritório
222	213	8	1	Retrato (grande) de D. Maria Amália.	12.00613	Escritório
233	224	8	2	Quadros (grandes) com fotografias tiradas pelo Dr. Alfredo Lage, com legendas em francês.		1º Andar/Hall e Corredor
242	232	8	1	Retrato de D. Maria Amália. Ampliação fotográfica de Bastos Dias de um retrato tirado pelo Dr. Alfredo Lage, com moldura dourada.	12.00612	Sala Maria Amália
254	244	9	5	Fotografias, sendo 3 (três) com moldura, da família Mariano Procópio. (Obs: Em anotação manuscrita no arrolamento de 44 há um risco sobre o número e uma correção indicando o número "4").		Sala Maria Amália
310	299	11	1	Pequeno quadro com uma fotografia de D. Pedro II e mais seis membros da família imperial.		Sala "Manto da Princesa"
324	313	11	1	Fotografia da família imperial, autografada por todos os seus		Sala

				membros a bordo do "Alagoas", na altura de Fernando de Noronha, em 24-11-1889.		"Manto da Princesa"
415	404	14	1	Álbum de fotografias com capa de madeira com incrustações.	Álbum nº13	Sala dos Cristais
457	446	15	1	Retrato do príncipe D. Leopoldo de Saxe.		Sala dos Cristais
920	910	23	1	Retrato do Dr. Claudio Velho da Mota Maia.		Galeria M. Amália
927	917	23	2	Fotografias do Conde e da Condessa de Prados.		Galeria M. Amália
944	934	24	2	Retratos em metal sendo um do senador Firmino Rodrigues Silva e outro de sua senhora, ambos em pequeno estojo.		Galeria M. Amália
945	935	24	1	Retrato do senador Firmino Rodrigues Silva em metal com pequena moldura dourada.		Galeria M. Amália
1077	106 7	28	1	Fotografia da Ilha do Corvo (Açores).		Sala Maria Pardos
1198	118 7	31	1	Retrato da Viscondessa de Cavalcanti (reprodução de um quadro de L.Bonat).		Sala Viscondessa de Cavalcanti
1239	122 7	32	1	Retrato de D. Pedro II autografado em Paris (12 de outubro de 1887), com moldura.		Sala Viscondessa de Cavalcanti
1240	122 8	32	1	Retrato de D. Pedro II autografado em Cannes (14 de março de 1888).		Sala Viscondess

						a de Cavalcanti
1257	124 5	32	1	Daguerreótipo, com caixa.		Sala Viscondess a de Cavalcanti
1265	125 3	32	1	Retrato da Baronesa de Santana, com moldura.	12.00602	Sala Viscondess a de Cavalcanti
1275	126 3	33	1	Retrato de D. Theresa Cristina com autógrafo. Paris (12 de agosto de 1887), com moldura.		Sala Viscondess a de Cavalcanti
1276	126 4	33	1	Retrato do Conde d'Eu com autógrafo e moldura de mesa, feita de metal dourado.		Sala Viscondess a de Cavalcanti
1277	126 5	33	1	Retrato (miniatura) de D. Pedro II, com moldura de mesa prateada.		Sala Viscondess a de Cavalcanti
1278	126 6	33	1	Retrato da Princesa Isabel com autógrafo em passe- partout dourado.		Sala Viscondess a de

						Cavalcanti
1280	126 8	33	1	Cartão da Exposição Universal de Paris de 1889, com retrato da Viscondessa de Cavalcanti.		Sala Viscondessa de Cavalcanti
1293	128 1	33	1	Leque com armação de marfim com figuras típicas de touradas e retratos de toureiros.		Sala Viscondessa de Cavalcanti
1297	128 5	33	1	Quadro com as fotografias dos príncipes Luiz, Pedro e Antonio, filhos do conde d'Eu, com os respectivos autógrafos, com uma moldura branca com as arma imperiais.		Sala Viscondessa de Cavalcanti
1306	129 4	34	1	Retrato (grupo) de D. Pedro II, Princesa Isabel, e Príncipe D. Pedro, com os respectivos autógrafos (1891), em pequeno cavalete de mesa de metal dourado, encimado pela coroa imperial.		Sala Viscondessa de Cavalcanti
1307	129 5	34	1	Retrato (grupo) dos Condes d'Eu e uma criança, com dedicatória da Princesa Isabel (1877), com moldura de mesa e moldura dourada.		Sala Viscondessa de

						Cavalcanti
1405	138 8	36	4	Estojos com retratos diversos.		Sala Viscondess a de Cavalcanti
1670	184 8	43	1	Fotografia (reprodução) de Caxias, com moldura dourada.		Sala Duque de Caxias
1671	184 9	43	1	Retrato (reprodução) da Duquesa de Caxias.		Sala Duque de Caxias
1812	199 0	47	1	Retrato do Barão de Catas Altas.		Sala Duque de Caxias
1879	206 7	50	6	Fotografia colorida (Tiradentes na forca), retrato de homem, página (capa) da Ilustração Mineira de Juiz de Fora, nº 08 de 1890 com o retrato de Ermete Novelli (danificado), fotografia de Mariano Procópio e mais 03 pessoas, retrato da visita do conde Afonso Celso e Silvio Romero a Juiz de Fora (Hotel Rio de Janeiro) e fotografia de homem (fardado).		Sala sem identificaçã o
3260	346 9	80	1	Quadro com um retrato de Adelaide Coutinho, autografado em 07 de setembro de 1890.	12.00458	Biblioteca
3262	347 1	80	1	Quadro com um retrato de Furtado Coelho, autografado em 01 de agosto de 1890.	12.00531	Biblioteca
3263	347 2	80	1	Quadro com um retrato de Artur Napoleão, autografado em abril de 1890.		Biblioteca
3264	347 3	80	1	Quadro com um retrato de Miguel Yoraese, autografado em 05 de maio de 1901.		Biblioteca

3265	347 4	80	1	Quadro com um retrato de Andrea Maggi autografado em 29 de junho de 189.	12.00522	Biblioteca
3266	347 5	81	1	Quadro com retrato de Rafael Dias Albertini em 18 de março de 1898.		Biblioteca
3268	347 7	81	1	Quadro com um retrato de Ermete Novelli autografado em 15 de agosto de 1890.	12.00595	Biblioteca
3269	347 8	81	3	Quadro com três retratos, caracterizações de Ermete Novelli. (desmembrado)	12.00465 a 12.00467	Biblioteca
3271	348 0	81	4	Quadro com quatro retratos, caracterizações de um artista. (desmembrado)	12.00391 a 12.00394	Biblioteca
3273	348 2	81	1	Quadro com retrato de Pia Maggi, autografado	12.00396	Biblioteca
3299	351 0	81	1	Estojo de veludo verde com as armas imperiais em dourado com retratos de D. Theresa Cristina, D. Pedro II, D. Isabel e Leopoldina (danificado).		Biblioteca
3397	360 8	85	1	"Exposição Universal de Paris – Exp. Brasileira – 1889 (tomo II) – Álbum com encadernação de luxo.	12.01510 à 12.01582	Biblioteca
3427	363 8	85	1	Álbum de fotografias de indígenas.	12.01152 à 12.01168	Biblioteca

3517	372 8	87	1	Álbum com vistas do Rio de Janeiro. ¹⁵⁶	12.01679 à 12.01710	Biblioteca
3524	373 5	87	1	Álbum com vistas de Petrópolis. ¹⁵⁷	12.01278 à 12.01288	Biblioteca
3525	373 6	87	1	Álbum com fotografias de estações, pontes, etc. Estrada de rodagem União e Indústria. ¹⁵⁸	12.00567 à 12.00590	Biblioteca
3835	404 4	94	1	Os príncipes em criança.		Biblioteca
3838	404 7	94	1	Princesa Isabel e os príncipes D. Antonio e D. Luiz, com autógrafos.		Biblioteca
3842	405 0	94	1	Grupo em que figuram a Princesa Isabel, o Conde D'Eu e outros.		Biblioteca
3849	405 7	95	1	D. Pedro II, com a legenda "Papai pequenino, escrita pela princesa Isabel.		Biblioteca
3852	406 0	95	10	Crianças da família imperial (dez fotografias em três quadros)		Biblioteca
3854	406 2	95	9	Quadro grande, com moldura dourada e as armas imperiais, contendo nove fotografias da família imperial, com autógrafos.		Biblioteca
3855	406	95	12	Dois quadros, com moldura de veludo grená, contendo, cada		Biblioteca

¹⁵⁶Petrópolis, Teresópolis e Friburgo.

¹⁵⁷Fotógrafo: Georges Leuzinger

¹⁵⁸Fotógrafo: Revert Henry Klumb

	3			um, seis fotografias da família imperial..		
3856	406 4	95	6	Dois quadros, contendo, cada um, três fotografias da família imperial.		Biblioteca
3857	406 5	95	4	Dois quadros, contendo, cada um, duas fotografias da família imperial.		Biblioteca
3860	406 8	95	1	Uma fotografia, grande – Chateau de Juiz de Fora – figurou na Exposição Universal.		Biblioteca
4236	443 4	102	1	Ricordo di Milano - Álbum Giacomo Brogi		Biblioteca
4551	474 6	108	1	"Bassirilievi" – Álbum religioso		Biblioteca
4624	482 0	110	1	Exposition Universelle – Paris – 1900 – Álbum.		Biblioteca
4626	482 2	110	1	Coletânea de fotografias de Roma – Álbum.		Biblioteca
4627	482 3	110	29 ¹⁵⁹	Coletânea de fotografias de homens célebres – Álbum.		Biblioteca
4628	482 4	110	1	"Ricordo de Venesia" – Álbum		Biblioteca
5085	538 7	124	2	Fotografias de pessoas da família de Mariano Procópio, numa diligência.	12.00372 -B	Pequeno cômodo ao lado da sala D. Pedro II
5122	542	125	1	Fotografia antiga de três pessoas, com moldura.		Quarto

¹⁵⁹São 30 fotografias.

	4					particular do Dr. Alfredo Lage.
5144	544 6	126	1	Álbum de fotografias, contendo retratos de artistas franceses (sem o fecho).		Quarto particular do Dr. Alfredo Lage.
5145	544 7	126	1	Álbum de fotografias, menor, contendo vários retratos.		Quarto particular do Dr. Alfredo Lage.
5146	544 8	126	1	Retrato do Almirante Tamandaré, em metal esmaltado, com moldura de metal dourado e fundo de veludo.		Quarto particular do Dr. Alfredo Lage.
5523	582 8	135	1	"Souvenir de Constantinople" por Pascal Sebah (danificado).		Quarto particular do Dr. Alfredo Lage (Livros).
5524	582	135	1	"Souvenir de St. Lazare" – enc. (danificado).		Quarto

	9					particular do Dr. Alfredo Lage (Livros).
5526	583 1	135	1	"Marienbad" – Souvenir – enc.		Quarto particular do Dr. Alfredo Lage (Livros).

Anexo C-1: Procedência do Acervo Oitocentista – MMP - Arrolamento de 1944 (elaborada pela autora)

ANEXO C-2

**Procedência do Acervo Oitocentista – MMP
- Guia Histórico de 1978**

Nº Téc.	Nº Orig.	Folha	Qtde	Descrição do Acervo	Localização	Procedência
1670	1848	36	1	"Fotografia do Duque de Caxias"	"Sala Duque de Caxias" (Prédio Mariano Procópio)	Doação: Ana Luíza Carneiro Viana
1671	1849	43	1	"Fotografia do Duque de Caxias"	"Sala Duque de Caxias" (Prédio Mariano Procópio)	Doação: Ana Luíza Carneiro Viana
		36	1	"Retrato fardado com o uniforme de Oficial da Guarda Nacional – Pedro Antônio Freesz"	"Sala Duque de Caxias" (Prédio Mariano Procópio)	Doação dos filhos e netos
		60		"Diversas fotos: "antiga chácara Mariano Procópio", vendo-se Castelinho, edificado em 1861, das ex-exposas de Henrique Halfeld, da Sra. Bertha Halfeld Paleta, da inauguração dos bondes à tração animal (Cia. Ferro Carril Bondes de Juiz de Fora – 1881), Vitorino Braga, João Carriço e muitas outras."	"Sala Juiz de Fora" (Prédio Mariano Procópio)	
		80	1	"Fotografia da Família Imperial	"2ª Sala D. Pedro	

				Brasileira – Foto Otto Bets ¹⁶⁰ , tirada em Petrópolis à entrada do Palácio Grão Pará. Autografada à bordo do Alagoas, à altura de Fernando de Noronha, em 1889, quando a Imperial Família fazia a viagem de exílio".	II (3ª Prateleira)" "Castelo residencial de Mariano Procópio"	
		91		"Retrato (fotografia) do 2º Barão e Baronesa de Pitangui – Honório Augusto José Ferreira Armond e D. Maria José Ferreira (Lage) Armond, emoldurados em veludo vermelho."	"Sala de Visita – Sala Baronesa de Pitangui" "Castelo residencial de Mariano Procópio"	Doação: "D. Marinha Barbosa Armond, nora dos Barões, casada com o Sr. Adalberto Ferreira Armond"
		94		"Quadro emoldurado de dourado, contendo fotografias tiradas por Alfredo Ferreira Lage. Um delas representa D. Maria Amália, ao lado das meninas Maria Luíza e Maria da Glória Costa – essas crianças, em 1936, formaram, no quadro de pessoal do Museu, os primeiros funcionários, hoje apresentados.	"Sala Três Irmãos: Gabriel, Frederico e Roberto Ferreira Lage" – Primitiva Sala de Jantar "Castelo residencial de Mariano Procópio"	Doação: "Família Costa"
		96	1	"Ao cavalete, retrato do duque de Saxe, (Príncipe D. Augusto	"Sala Elisa Ferreira Lage"	Doação: Roberto Ferreira Lage

¹⁶⁰O nome correto do fotógrafo é Otto Hees.

				Leopoldo de Saxe) – oferta do Príncipe a Frederico Ferreira Lage	"Castelo residencial de Mariano Procópio"	
		100	1	"À parede – Fotografia de D. Pedro II"	"Sala Baronesa de Sant'Ana" – Antigo escritório de Mariano Procópio "Castelo residencial de Mariano Procópio"	
		100	1	"Fotografia de D. Maria Amália Ferreira Lage"	"Sala Baronesa de Sant'Ana" – Antigo escritório de Mariano Procópio "Castelo residencial de Mariano Procópio"	
		100	1	"Fotografia de D. Tereza Christina Maria"	"Sala Baronesa de Sant'Ana" – Antigo escritório de Mariano Procópio "Castelo residencial de Mariano Procópio"	

		100	1	"Retrato – óleo ¹⁶¹ da Baronesa de Sant' Ana – autor desconhecido. Medidas: 0,63 x 0,52 cm	"Sala Baronesa de Sant'Ana" – Antigo escritório de Mariano Procópio "Castelo residencial de Mariano Procópio"	
--	--	-----	---	--	--	--

Anexo C-2: Procedência do Acervo Oitocentista – MMP - Guia Histórico de 1978 (elaborada pela autora)

¹⁶¹Trata-se de uma foto-pintura, sob custódia do Arquivo Fotográfico.

ANEXO C-3

Procedência do Acervo Oitocentista – MMP
Acervo Fotográfico existente na documentação museológica¹⁶²
(Folhas amarelas do processamento técnico)

QUANTIDADE	ACERVO	LOCALIZAÇÃO	PROCEDÊNCIA
1	Fotografia intitulada "A Lição", premiada na 1ª Exposição do Photo Club. Autoria do Dr. Alfredo Ferreira Lage. Retrata D. Maria Amália Ferreira Lage na Sala de Jantar do Castelo Mariano Procópio, e as meninas Maria Luiza e Maria da Glória Costa, na tenra idade órfãs de mãe. Ambas são filhas de Manoel da Costa, e as mais antigas funcionárias do Museu Mariano Procópio.	Sala Manoel da Costa	Acervo Familiar
2	Fotografias do 2º Barão e Baronesa de Pitangui – Honório Augusto José Ferreira Armond e D. Maria José Ferreira (Lage) Armond, emolduradas em veludo vermelho.	Sala Baronesa Pitangui	Doação da Exma. Sra. D. Marinha Barbosa Armond, nora dos Barões, casada com o Sr. Adalberto Ferreira Armond.
2	Retratos daguerreótipos do Senador Firmino.	Sala Conde de	

¹⁶² Possivelmente trata-se de rascunhos (versões preliminares) do Catálogo produzido pelo MMP, coordenado pela Diretora Geralda Armond.

		Prados	
1	Retrato daguerreótipo da esposa do Senador Firmino.	Sala Conde de Prados	
1	Fotografia da Família Imperial Brasileira – Foto Otto Hees, tirada em Petrópolis, à entrada do Palácio "Grão Pará". Autografada à bordo do Alagoas, à altura de Fernando de Noronha, em 1889, quando a Imperial Família fazia a viagem de exílio.	Sala D. Pedro II (2ª sala)	
1	Cartão da Exposição de Paris – 1889, com retrato da Viscondessa de Cavalcanti.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Retrato, aquarela, (foto-pintura) da Baronessa de Sant'ana, mãe de Mariano Procópio.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Fotografia do Imperador D. Pedro II – moldura em cavalete de prata.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Fotografia de D. Pedro II, Princesa d'Eu e Príncipe Pedro -1891.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Fotografia da Imperatriz Thereza Cristina, com autógrafo: Thereza Cristina, Maria – Paris 12/8/1887 – Moldura com corôa.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Fotografia D. Pedro II, autografado: Pedro d'Alcântara – Paris 12/10/87.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	

1	Daguerreótipo – figura de homem, numa pequena moldura dourada.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Retratos da Família Imperial Brasileira: D. Luiz, D. Pedro, D. Antônio, filhos da Princesa Isabel e Conde d'Eu.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Isabel, Condessa d'Eu (autografado), Gastão de Orleans (autografado) e um grupo feito pela Princesa Isabel, Conde d'Eu e um dos príncipes em criança, com dedicatória de oferecimento à Viscondessa de Cavalcanti – Agosto 1877. Riquíssima moldura dourada.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Retrato-fotografia de D. Maria Amália Ferreira Lage – "Bastos Dias" – Rio. Moldura dourada. Dimensões: 0,74 x 0,61.	Sala Maria Amália	
1	Fotografia tirada no palácio "Gran Pará", Petrópolis – Foto Otto Hetts. Autógrafos da Família Imperial do Brasil.	Sala Princesa Isabel	
1	Retrato – Príncipe Dom Augusto Leopoldo de Saxe – Neto de D. Pedro II, oferecido pelo Príncipe a Frederico Ferreira Lage. Quadro – Moldura dourada e veludo vermelho.	Sala Roberto Ferreira Lage	Doado pelo seu filho Sr. Roberto Ferreira Lage à Sala Frederico Ferreira Lage.
1	Fotografia – D. Pedro 2º Moldura Branca, douradas e veludo vermelho. Envidraçada, realçado de folhas de Parreira. Dimensões: 0,37 x 0,26.	Fotografias à parede (Sala não informada)	

1	Fotografia – D. Tereza Christina Maria. Moldura Branca, douradas e veludo vermelho. Envidraçada, realçado de folhas de Parreira. Medidas: 0,37 x 0,26.	Fotografias à parede (Sala não informada)	
1	Fotografia D. Maria Amália Ferreira Lage. Esposa de Mariano Procópio. Moldura dourada, envidraçada. Medidas: 0,59 x 0,79.	Fotografias à parede (Sala não informada)	
Número de itens não identificado	Retratos da Família Imperial brasileira: D. Luiz, D. Pedro, D. Antonio (filhos da Princesa Isabel e Conde d'Eu).	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Isabel Condessa d'Eu (autografado), Gastão de Orleans (autografado) e um grupo feito pela Princesa Isabel. Conde d'Eu e um dos príncipes em criança, com a dedicatória: Á Amélia Machado Cavalcanti Albuquerque, lembrança afetuosa. Agosto 1877, Isabel Condessa d'Eu. Emoldurado por riquíssima moldura ao gosto da época, em dourado.	Sala Viscondessa de Cavalcanti	
1	Álbum com capa de madeira, inteiramente trabalhada, com incrustações de madeira, de diferentes cores, contendo diversas fotografias antigas, inclusive de Luiz Agassiz e Exma. Esposa.		Procedência: Pertenceu a Mariano Procópio.
1	Fotografia colorida retrata Vitorino da Silva Braga, grande benemérito de Juiz de Fora. Construtor do Cemitério Local.	Sala Juiz de Fora	
1	Fotografia colorida – retrato do pintor Hippolyto Caron	Sala Juiz de Fora	Procedência –

	(muito raro). Doação do Diretor da Escola – Prof. Oswaldo Velloso.		Escola Normal Oficial de Juiz de Fora.
1	Quadro-fotografia, da antiga Chácara Mariano Procópio. Ao alto, vê-se o Castelinho, onde hoje funciona o Museu Mariano Procópio. Abaixo, avista-se o antigo solar onde também hospedou a Família Imperial brasileira. Observem o crescimento das árvores da antiga chácara 1861-1865. No quadro, lê-se o seguinte: "Chateau de Juiz de Fora – situé à l'extrémité de la route União e Indústria. Propriété de MR.M.P Ferreira Lage (...)". Medidas: 1,11 x 0,22.	Sala Juiz de Fora	
1	Fotografia – vista de Juiz de Fora em 1871. Medidas: 0,96 x 0,18.	Sala não informada	
5	Retratos (fotografias) dos artistas Rafael Diaz Albertini, Novelli, Nina Sanzi, Itália Fausta e Antonio Ramos, autografados e com dedicatórias ao Dr. Alfredo e Frederico, datados de 1890, 1898 e 1909. Esses artistas trabalharam no Teatro Juiz de Fora. Da coleção – Alfredo Ferreira Lage.	Sala não informada	
1	Fotografia dos Srs. Deputados da Primeira Constituinte, de onde saiu a Carta Política de 24 de fevereiro de 1891. Dentre os retratados, aparece a figura do Dr. Constantino Luiz Paleta.	Sala não informada	

Número de itens não identificado	Retratos do Dr. Saint Clair José de Miranda Carvalho e de sua esposa D. Maria Luiza de Rezende Tostes.	Sala não informada	
1	Retrato de Henrique Guilherme Fernando Halfeld, fundador de Juiz de Fora. Fotografia – reprodução do fotógrafo Costa-JF em 1950 e colorida pela Sra. Maria Luiza Halfeld Paletta Eckmann, neta de Halfeld. Medidas: 0,37 x 0,28.	Sala não informada	
1	Fotografia – reprodução da primeira esposa de Henrique G.F. Halfeld – D. Mariana – de nacionalidade alemã. Faleceu a bordo do navio que a trazia ao Brasil. Medidas: 0,17 x 0,17.	Sala não informada	
1	Vista da antiga cidade de J.F. Procedência: da chácara do Barão de Pitanguy (Honório Augusto Ferreira Armond). Nessa chácara, situada à rua Bernardo Mascarenhas, funciona hoje a Fábrica de Cerveja José Weiss. Doação – Sr. Eduardo Weiss, para a "Sala de J. Fora" – 1950. Medidas: 1,45 x 0,27.	Sala não informada	
1	Fotografia de D. Maria Luiza Halfeld, última esposa do Comendador Henrique Guilherme Fernando Halfeld. A foto foi colorida por D. Maria Luiza Halfeld Paletta Eckmann, neta da retratada e por ela oferecida à Sala J. Fora em 1950. Medidas: 0,37 x 0,28.	Sala não informada	
1	Fotografia da inauguração dos bondes a tração animal da Cia. Ferro Carril Bondes de J. Fora, em 15/11/1881.	Sala não informada	

	Medidas: 0,12 x 0,17.		
1	Retrato – fotografia de Bernardo Mascarenhas (Doador pelo Dr. Enea e Branca Mascarenhas).		
1	Fotografia (reprodução) de Caxias, com moldura dourada. Medidas: 0,49 x 0,40.	Sala não informada	
1	Fotografia (reprodução) da Duquesa de Caxias (Sra. D. Ana Luiza Carneiro Viana) com moldura dourada. Medidas: 0,49 x 0,40.	Sala não informada	
1	Fotografia – Condessa de Prados, D. Josefina Camila Gomes de Souza. Medidas: 0,15 x 0,10.	Sala não informada	
1	Fotografia- Conde de Prados, Dr. Camilo Maria Ferreira Armond. Medidas: 0,11 x 0,08.	Sala não informada	
1	1º Quadro: Contem 10 fotografias tiradas pelo Dr. Alfredo Ferreira Lage, "Président du Photo – Club de Rio de Janeiro" 1ª) Chaumière (Caxambu). 2ª) Dans la Forêt, Parc Mariano Procópio. 3ª) Taudis. 4ª) Paysage avc sujet. 5ª) Jeune fille Orientable. 6ª) Avant l'orage, Juiz de Fora. 7ª) Nouvelles de l'Absent. 8ª) Etude de Paysage (Caxambu).	Sala não informada	

	<p>9ª) "Plein – Air". 10ª) Environs de Caxambu. Medidas: 1,28 x 0,98.</p>		
1	<p>2º Quadro: Contem 9 fotografias tiradas pelo Dr. Alfredo Ferreira Lage, "Président du Photo – Club de Rio de Janeiro". "Paysages Minas Geraes" Brazil. Le cadre est composé de especimens de bois de Minas-Geraes.</p> <p>1ª) Le "Parahybuna" Juiz de Fora. 2ª) Fougères Arborescentes – Parc Mariano Procópio. 3ª) Juiz de Fora. 4ª) L'etang aus Canardes – Juiz de Fora. 5ª) Sous les bambous – Parc de Mariano Procópio. 6ª) Le Ruisseau – "Poços de Caldas". 7ª) Bello Horizonte. 8ª) Environs de Poços de Caldas. 9ª) "Caxambu"</p> <p>Medidas: 1,28 x 0,98.</p>		

ANEXO C-3 - Procedência do Acervo Oitocentista – MMP - Acervo Fotográfico existente na documentação museológica¹⁶³ - (Folhas amarelas do processamento técnico) – (elaborada pela autora)

¹⁶³ Possivelmente trata-se de rascunhos (versões anteriores) do Catálogo produzido pelo MMP, coordenado pela Diretora Geralda Armond.

ANEXO C-4

**Procedência do Acervo Oitocentista – MMP
Livro de Aquisição (1970 em diante)**

ANO DA AQUISIÇÃO	Nº DE ITENS	PROCEDÊNCIA	ACERVO	DESCRIÇÃO
1974	1	Doação do Dr. Geraldo Halfeld e Dirce Halfeld.	Fotografia com moldura	"Retrato emoldurado da segunda senhora de Fernando Henrique Halfeld, Dona Cândida Maria Carlota. Foto de Dornelas, cópia de um álbum-fotográfico da Família Carreira."
1985	1	Doação de Maria do Carmo de Rezende Menezes.	Fotografia com moldura	"Fotografia emoldurada. Foto em preto e branco de D. Maria do Carmo Motta Maia Menezes. Figura feminina de meia-idade à meio corpo, trajando vestido preto e branco. Mangas fofas à altura do cotovelo. Blusa branca com gola alta. Lenço negro na cintura. Mão direita apoiada sobre uma mesa. Um bracelete em cada braço e um anel no dedo anular da mão esquerda. Cabelos presos. Medidas: 26x19 cm."
1986	7	Doação de Maria Penido Burnier.	Fotografias com molduras	"• Fotografia em preto e branco emoldurada – filhos do Dr. João Penido. Sentado em uma cadeira: Dr. Antonio Nogueira Penido. Trajando calça e paletó escuros, camisa

				<p>branca. Cabelo negro, liso, curto e bigode farto. Não mão esquerda segura um canudo. Em pé à esquerda: Capitão de Curirta José Maria Penido. Fardado, cabelo negro, liso, curto e bigode.</p> <p>Em pé, próximo ao capitão, o Dr. Raul Penido, trajando calça e paletó escuros, camisa branca e gravata cinza. Cabelo negro liso, curto. Barba e bigode. Em pé, encostado numa coluna, o Dr. João Nogueira Penido, trajando calã e paletó cinzas, camisa branca e gravata preta de laço. Cabelo negro, liso, curto e bigode farto.</p> <p>Medidas: 26x21 cm (foto) 40x34 cm (moldura)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fotografia em branco e preto emoldurada – Dr. Feliciano Duarte Penido. Busto de perfil, trajando paletó e gravata escuros. Camisa branca. Cabelo negro, liso, curto e bigode. <p>Medidas: 26x21 cm</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fotografia branca e marrom, emoldurada – Dr. Antônio Nogueira Penido. Busto de perfil. Trajando paletó e gravata marrons, camisa branca. Cabelo claro, liso, curto e bigode. <p>No lado direito da foto lê-se: Foto Geraldo Artista.</p> <p>Medidas: 19,5x14,0 cm.</p>
--	--	--	--	--

				<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia em branco e preto emoldurada – Almirante José Maria Penido. Busto de perfil, trajando túnica com dragona e condecorações. Na cabeça bicórnio. Medidas: 22x16 cm. • Fotografia em branco e preto emoldurada – Almirante Paulo Nogueira Penido. Busto de perfil. Trajando túnica com dragona, condecorações e espada. Cabelo claro e curto. Medidas: 23x17 cm. • Fotografia em branco e preto, emoldurada. Dr. Raul Penido. Busto de perfil. Trajando paletó preto, camisa branca, gravata xadrez. Cabelo curto, barba branca e bigode. Medidas: 16x10 cm. • Fotografia em branco e preto, emoldurada. Feliciano D. Penido. Busto de perfil. Trajando paletó e gravata pretos. Camisa branca. Cabelo preto, curto, liso e topete. Bigode. Medidas: 12x9 cm."
1988	17 fotografias e 1	Doação da D. Laura Iracema Martins do Couto	Fotografias e reprodução	"• Foto do Batalhão da Guarda Nacional de Mar de Espanha. Medidas: 24x31 cm.

	reprodução	Ramos da Silva, atendendo à vontade de D. Tereza Serpa (já falecida naquela data).	<ul style="list-style-type: none"> • Reprodução da foto do Batalhão da Guarda Nacional de Mar de Espanha. 1891. Medidas: 20x29 cm. • Foto do Almirante Jerongino Gonçalves e seu Estado Maior. Fardados. Fotografia Central. RJ. Medidas: 17x25 cm. • Foto do Marechal Floriano. Busto. 1893. Medidas: 21x24 cm. • Foto do General Travasos. Busto. Traje civil. Fotógrafo: Alberto Henschel. RJ. Medidas: 16,5x10,5. • Foto do Almirante Custódio José de Mello. Fardado, corpo inteiro. 1892. Na foto, marca H. Rives. Nº 7. Medidas: 17x11 cm. • Foto do General Gomes Carneiro. Fardado. Fotógrafo: Elias, RJ. Medidas: 16,5x10,5 cm. • Foto reunindo o busto dos defensores da Barra do Rio de Janeiro. General E. Quadros – Comandante da Fortaleza de São João. Coronel Pedro Alves – Cdte da Fortaleza de Sta. Cruz. Coronel Silva
--	------------	--	---

				<p>Moreira – Cdte da Fortaleza da Lage. Fotógrafo: Elias, RJ. Medidas: 16,5x10,5 cm.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Foto do General Argolo. Traje Civil. Fotógrafo: Alberto Henschel. Medidas: 16,5x10,5. • Foto de Benjamin Constant, 1893. Fardado/busto. Medidas: 16,5x10,5. • Foto de Gumercindo Saraiva, 1892. Chefe dos Revolucionários do R.S. Medidas: 16,5x10,5 cm. • Foto Major Serpa, 1891. Traje civil/busto. Medidas: 16,5x10,5 cm. • Foto Major Serpa, 1892. Busto/fardado. • Foto Major Serpa. 11 junho 1894. Busto/fardado. Medidas: 16,5x10,5 cm. • Foto do Forte de São João na época da Revolução Florianista. Medidas: 16x22,5 cm. • Foto de rosto masculino/não identificado. Medidas: 24,5x20 cm.
--	--	--	--	---

				<ul style="list-style-type: none"> • Foto de rosto masculino/não identificado. Fotógrafo Elias RJ. Medidas: 21,5x13,5 cm. • Foto de rosto masculino/não identificado. Fotografia: Sul América Machado Campos. Guarani MG. Traje civil."
2007	1	Doação da Sra. Gilda Maria Andrade Surerus	Fotografias	<p>"Fotografia da Estação de Juiz de Fora, da Estrada União e Indústria. Medidas: 18,5x27,5 cm (foto) e 27,3x34,5 cm (passe-partout). Século XIX. Estrada de chão em curva. À esquerda, terreno plano com vegetação de pequeno porte e caminho de terra ladeado por cerca viva, próximo deste, carroça. À direita, mureta de riacho, construções próximas com cobertyra de telha, uma delas é uma estrebaria.</p> <p>Um homem e animais aparecendo do lado de fora (mulas e equinos), com carregamento no lombo. No 2º plano, continuação da estrada de chão, cerca e porteira. Pátios com construções mais elaboradas (estilo neo-clássico). Rua em declive, boas construções, ao fundo morros com vegetação."</p>

ANEXO C-4: Procedência do Acervo Oitocentista – MMP - Livro de Aquisição (1970 em diante) (elaborada pela autora)

ANEXO C-5

**Procedência do Acervo Oitocentista – MMP
– Documentos Manuscritos – Arquivo Fotográfico
(em ordem cronológica)**

Qtde.	Descrição do Acervo	Data da doação	Procedência
01	Fotografia de Pedro Antônio Freesz, Tenente da Guarda Nacional – (Fotógrafo: Franck Nitz)	16 de novembro de 1949	Antônia F. Ventura, Olga F. Zerlotini, Rodolfo Geroge F, Waldemar Cristiano F., Leonor F. Tortorido, Reinaldo Cristiano F.
	Fotos desde a infância e com a família reunida, foto de SMI em que a Princesa Isabel escreveu “papai pequenino”, Vendo-se o imperador criança de toca		
07	Fotografias do filhos de João Nogueira Penido e Maria Cândida	07 de fevereiro de 1986	Maria Penido Burnier

**ANEXO C-5 - Procedência do Acervo Oitocentista – MMP – Documentos Manuscritos – Arquivo Fotográfico
(elaborada pela autora)**