

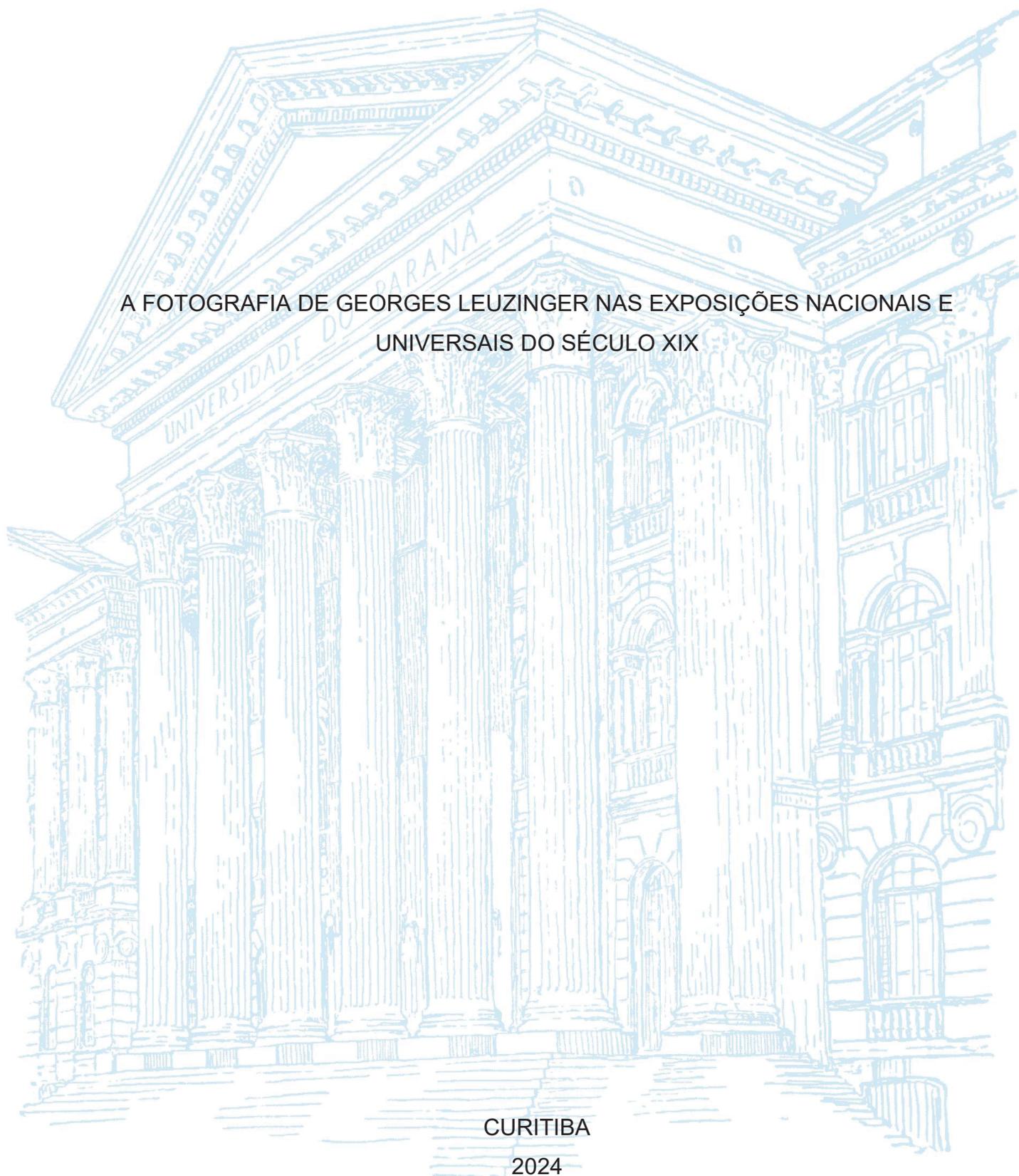
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINE IVANSKI LANGER

A FOTOGRAFIA DE GEORGES LEUZINGER NAS EXPOSIÇÕES NACIONAIS E
UNIVERSAIS DO SÉCULO XIX

CURITIBA

2024



CAROLINE IVANSKI LANGER

A FOTOGRAFIA DE GEORGES LEUZINGER NAS EXPOSIÇÕES NACIONAIS E
UNIVERSAIS DO SÉCULO XIX

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Langer, Caroline Ivanski

A fotografia de Georges Leuzinger nas exposições nacionais e universais do século XIX. / Caroline Ivanski Langer. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira.

1. Georges Leuzinger. 2. Exposições universais. 3. Fotografia. 4. Século XIX. 5. Autoimagem brasileira. I. Teixeira, Rafael Tassi. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CAROLINE IVANSKI LANGER** intitulada: **A FOTOGRAFIA DE GEORGES LEUZINGER NAS EXPOSIÇÕES NACIONAIS E UNIVERSAIS DO SÉCULO XIX**, sob orientação do Prof. Dr. RAFAEL TASSI TEIXEIRA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 08 de Fevereiro de 2024.

Assinatura Eletrônica

09/02/2024 09:10:49.0

RAFAEL TASSI TEIXEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

09/02/2024 16:34:06.0

MARIA INEZ TURAZZI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

08/02/2024 17:43:36.0

CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para o Miguel.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Fabiane, a primeira historiadora que tive como referência em minha vida. Talvez eu tenha desenvolvido, de alguma forma, dentro de sua barriga enquanto eu a acompanhava nas aulas de História que dava aos 28 anos, o amor pela disciplina. Ou talvez tenha sido nos momentos em que me confortou, em vez de achar-se brava, quando fiquei seguidamente de recuperação na matéria que ela dava aula. Não é possível ter certeza de quando veio este meu amor pela História, mas certamente sabemos de uma coisa: veio dela.

À vizinha Norma, que em sua simplicidade às vezes esquecia que eu estava no Mestrado e chamava a UFPR de escolinha. Muito obrigada por ser sempre um apoio e por se mostrar interessada no que eu andava escrevendo enquanto comíamos bombons depois dos almoços.

Agradeço ao Miguel por trilhar comigo, de forma tão tranquila, os caminhos acadêmicos e cotidianos. Pelas sessões de estudo em nosso escritório em construção, pelos cafés, pelo constante amor e por toda a certeza que nunca deixa de depositar em mim e no meu trabalho: obrigada.

Aos amigos. Um obrigada especial à Natália, Lauri, Maísa, Murilo, Vinícius e Felipe.

Sou imensamente grata ao meu orientador, Rafael Tassi, pela orientação cuidadosa, incentivo e constante apoio durante todo o processo de elaboração desta dissertação. Aos professores participantes de minha banca de qualificação, Maria Inez Turazzi e Cláudio de Sá Machado Júnior, pelas valiosas contribuições à elaboração deste trabalho.

Aos docentes da linha Arte, Memória e Narrativa, que sempre estão presentes e sorridentes. À Universidade Federal do Paraná, que se transformou em lar durante esses dois anos de pesquisa. Aos colegas de Mestrado e Doutorado ingressantes em 2022, que passaram comigo as etapas de pensar sobre a dissertação.

Por fim, agradeço à CAPES pela concessão de uma bolsa de pesquisa, imprescindível para a existência deste estudo. Ao Governo Lula, pelo reajuste das bolsas, realizado em fevereiro de 2023.

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:

Manoel de Barros

RESUMO

Esta dissertação analisa a representação fotográfica do Brasil nas Exposições Universais do século XIX, com foco especial no trabalho de documentação da cidade e da natureza do Rio de Janeiro que empreendeu o suíço Georges Leuzinger. Objetiva-se explorar a complexa interação entre as imagens produzidas por Leuzinger e as demandas tanto do hemisfério norte quanto do Império Brasileiro, investigando-se a forma como as fotografias do suíço serviram enquanto mediadoras entre a percepção internacional e a autoimagem do Brasil. Ao considerar a dualidade dessas fotografias como reflexos e influências, examina-se o modo como Leuzinger capturou a natureza brasileira, privilegiando cenas que se encaixavam nas expectativas estrangeiras de exotismo e modernidade. A análise parte de duas vias: a primeira se volta para a exploração das representações da natureza do Rio de Janeiro, enquanto a segunda concentra-se nas imagens expostas na Exposição Nacional de 1866 e na Exposição Universal de 1867 que a sucedeu. O olhar para a natureza é importante na medida em que a grandeza natural brasileira era o ponto levantado pelo Império para justificar e reivindicar seu potencial civilizatório. As exposições universais, por sua vez, emergem como proeminentes vitrines da cultura ocidental moderna, lugares onde nações se reuniam para exibir conquistas e aspirações em um palco global. Nestes espetáculos de grandiosidade, as fronteiras geográficas cediam espaço a uma interação intensa de ideias, tecnologias e produtos. A análise das respostas internacionais — que abrangiam desde a admiração pela exuberância natural até o questionamento das realidades sociais subjacentes — destaca a tensão inerente entre a projeção de uma imagem idealizada e a busca por representação autêntica. As imagens de Leuzinger emergem como uma lente crucial através da qual é possível explorar as dinâmicas de poder, identidade e autoafirmação em um momento de transformação nacional e interações globais. Por meio desta análise, contemplam-se não apenas as fotografias como documentos históricos, mas como agentes ativos que moldaram e foram moldados pela narrativa em constante evolução do Brasil no cenário mundial.

Palavras-chave: Exposições Universais. Georges Leuzinger. Modernidade. Século XIX. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation examines the photographic representation of Brazil in the 19th-century Universal Expositions, with a special focus on the documentary work of Swiss photographer Georges Leuzinger, who documented the city and nature of Rio de Janeiro. The objective is to explore the complex interaction between the images produced by Leuzinger and the demands of both the Northern Hemisphere and the Brazilian Empire, investigating how his photographs served as mediators between international perception and Brazil's self-image. By considering the duality of these photographs as both reflections and influences, the study examines how Leuzinger captured Brazilian nature, favoring scenes that aligned with foreign expectations of exoticism and modernity. The analysis follows two paths: the first turns towards exploring representations of Rio de Janeiro's nature, while the second focuses on the images exhibited in the 1866 National Exhibition and the subsequent 1867 Universal Exposition. The scrutiny of nature is important as the grandeur of Brazil's natural beauty was a point emphasized by the Empire to justify and assert its civilizing potential. On the other hand, the Universal Expositions emerge as prominent showcases of modern Western culture, where nations came together to display achievements and aspirations on a global stage. Within these spectacles of grandeur, geographic boundaries gave way to intense interaction of ideas, technologies, and products. The analysis of international responses — ranging from admiration for the natural splendor to questioning underlying social realities — highlights the inherent tension between projecting an idealized image and seeking authentic representation. Leuzinger's images emerge as a crucial lens through which it's possible to explore power dynamics, identity, and self-affirmation during a period of national transformation and global interactions. Through this analysis, photographs are not only contemplated as historical documents, but also as active agents that shaped and were shaped by Brazil's ever-evolving narrative on the world stage.

Keywords: Universal Expositions. Georges Leuzinger. Modernity. 19th Century. Rio de Janeiro.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PRAÇA DA ACLAMAÇÃO, ATUAL PRAÇA DA REPÚBLICA, A PARTIR DO MORRO DO LIVRAMENTO (1870 circa).....	66
FIGURA 2- O DEDO DE DEUS NA SERRA DOS ÓRGÃOS (1867 circa)	75
FIGURA 3- CASCATINHA DA TIJUCA - LA PETITE CASCADE (1866 circa).....	75
FIGURA 4 - CORCOVADO, TOMADO DO BAIRRO DE BOTAFOGO (1862).....	77
FIGURA 5 - HOTEL DOS ESTRANGEIROS VENDENDO-SE AO FUNDO O PÃO DE AÇÚCAR (1865 circa)	78
FIGURA 6 - LA GLOIRE, DU JARDIN PUBLIC (1865 circa).....	80
FIGURA 7- KÖNIGSPALMENALLEE IN RIO DE JANEIRO, BOTANISCHER GARTEN (1865 circa)	81
FIGURA 8 - PEDRA DA GÁVEA A PARTIR DA BARRA DA TIJUCA (1866 circa) ...	88
FIGURA 9 - ANDARAHY (D'EM CIMA DA CAIXA D'AGUA) (1866 circa)	89
FIGURA 10 — PANORAMA DO RIO DE JANEIRO, PÃO DE AÇÚCAR AO FUNDO (1865 circa)	95
FIGURA 11 — RIO DE JANEIRO TOMADO DA ILHA DAS COBRAS (1870 circa)..	96

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 — FOTÓGRAFOS E ESTABELECIMENTOS AFINS PREMIADOS NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1866 E EXPOSTOS NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1867	86
--	----

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 — FOTÓGRAFOS E ESTABELECIMENTOS AFINS EM ATIVIDADE NO BRASIL E NA PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO (1833-1869).....	41
TABELA 2— ORGANIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DE ACORDO COM OS LOCAIS DA CIDADE.....	63
TABELA 3 — ORGANIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DE ACORDO COM UMA TIPOLOGIA DE OBJETOS	65
TABELA 4 — DISTRIBUIÇÃO DE PRÊMIOS NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1866	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 CAMINHOS METODOLÓGICOS	21
2 A FOTOGRAFIA	27
2.1 AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS DO SÉCULO XIX.....	27
2.1.1 A fotografia nas exposições universais	33
2.2 IMPÉRIO E FOTOGRAFIA.....	39
2.2.1 Usos e funções da fotografia brasileira exposta internacionalmente.....	44
2.2.2 A fotografia de paisagem.....	48
2.3 RECEPÇÃO DA IMAGEM.....	53
2.3.1 A fotografia documental.....	53
3 O FOTÓGRAFO	56
3.1 GEORGES LEUZINGER: UM EMPREENDEDOR DAS IMAGENS	56
3.2 ENTRELACANDO OLHARES: ANÁLISE DOS PADRÕES FOTOGRÁFICOS DE LEUZINGER.....	62
3.3 LENTES E LEGADOS: CURADORIA ATUAL DAS OBRAS DE LEUZINGER....	68
3.3.1 Exposições do IMS.....	68
3.3.2 Publicações	70
4 A EXPOSIÇÃO	73
4.1 LEUZINGER FOTOGRAFA A NATUREZA BRASILEIRA.....	74
4.2 LEUZINGER EXPÕE O RIO DE JANEIRO	83
4.2.1 II Exposição Nacional (1866).....	83
4.2.2 Exposição Universal de Paris (1867)	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
ANEXO 1 — FOTOGRAFIAS DE ALBERT FRISCH	113

1 INTRODUÇÃO

Quando Manoel de Barros ousa tentar fotografar o silêncio, como consta na epígrafe desta dissertação, reconhece ser tarefa difícil. De que forma fotografar, afinal, algo imaterial? Essa dúvida (e outras) persistem conosco ao longo do texto: trechos do poema *O fotógrafo* escoltam cada capítulo da pesquisa, acompanhando o trajeto do poeta ao longo de uma madrugada na qual fotografa coisas como perfumes, lesmas e o perdão. Assim como Manoel de Barros descreve sua jornada noturna, na qual as objetivas da câmera se voltam para detalhes aparentemente banais, o historiador também se propõe a escrutinar miudezas e a iluminar os recessos do passado com a luz da compreensão.

Na busca por desvendar os labirintos do passado, o pesquisador da História empreende uma jornada que, de maneira análoga à empreitada de Manoel de Barros ao capturar o silêncio com sua câmera, enfrenta o desafio de congelar momentos efêmeros e reconstituir a complexidade de eras há muito distantes. A história da fotografia, enquanto campo de estudo e reflexão, nos conduz a um entrelaçamento intrigante entre a visualidade concreta das imagens e a imaterialidade das narrativas históricas. Tal qual o poeta-fotógrafo se aventura na captura de essências fugidias da natureza, o historiador também se lança na tentativa de fixar instantes perdidos da trajetória humana.

À medida que nos projetamos na exploração da história da fotografia e, conseqüentemente, da fotografia na História, somos convidados a trilhar um caminho onde a visualidade e a narrativa se entrelaçam, desafiando-nos a capturar a essência de épocas passadas e a iluminar as sombras do passado, de modo similar à busca incessante do poeta e do historiador por capturar o indizível e torná-lo eternamente visível.

Nas páginas deste trabalho debruçamo-nos, justamente, sobre um fotógrafo que pintou com luz paisagens cariocas de uma época distante. Como alquimista moderno, Georges Leuzinger faz o Rio de Janeiro emergir em um dueto íntimo com as exposições universais do século XIX. Nestes eventos, onde os anseios da era moderna se entrelaçam com a pompa da ordem burguesa, as imagens capturadas pela câmera de Leuzinger não são meras fotografias; mas janelas para um passado oculto, momentos congelados em que a cidade ganha vida e noções, individuais e subjetivas, que complementam sua existência de fato.

Cada imagem capturada por Leuzinger é um fragmento de um mosaico mais amplo, um enigma visual que desafia o espectador a decifrar seus segredos. Em seu foco, encontramos as dualidades do Brasil imperial: as riquezas naturais e o exotismo tropical, o desejo de progresso e a sombra da dependência. Como um pintor de luz, Leuzinger traça pinceladas que revelam o entrelaçamento entre a grandiosidade da natureza brasileira e as aspirações de uma nação em busca de seu lugar no palco global.

Sérgio Burgi (2006) destaca Georges Leuzinger como um personagem crucial na história da fotografia brasileira e internacional, ressaltando não apenas suas realizações práticas, mas também seu papel conceitual e visionário. Leuzinger pode ser considerado como algo muito além de um mero fotógrafo: foi um precursor que anteviu o impacto que a imagem teria no futuro, tornando-se um catalisador para a proliferação da cultura visual. Sua visão de que a fotografia poderia ser a "redenção da realidade física" (Burgi, 2006, p. 5) revela uma compreensão profunda da natureza da representação visual e seu potencial transformador. Ao documentar o Rio de Janeiro nas décadas de 1860, Leuzinger registrou a paisagem, mas também capturou a essência da modernidade emergente, contribuindo assim para a construção de uma identidade visual e cultural do Brasil da época. Sua atuação como editor de litografias e empreendedor complementou sua visão artística, permitindo-lhe criar uma sinergia entre a produção local e internacional, que foi fundamental para o desenvolvimento da comunicação visual moderna e da indústria editorial.

Somos convidados a explorar não apenas a técnica fotográfica, mas também a linguagem silenciosa das imagens. O que transparece por trás de cada composição não são apenas pixels ou grãos de prata, mas escolhas do fotógrafo: o ângulo eleito, a luz meticulosamente calculada, o instante fugaz eternizado (Kossoy, 2014; Mauad, 2008). Afinal, segundo Kossoy (2014, p. 46): estes “são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural”. Neste trabalho buscamos desvendar os segredos guardados por trás dessas imagens, examinando o intrincado tecido das representações que Leuzinger nos legou. As lentes do fotógrafo suíço não apenas capturaram paisagens consideradas — tanto em seu tempo quanto agora — exuberantes, mas também a essência dos desejos e ambições do Império brasileiro, que ousava vislumbrar, através desses retratos congelados, a própria face da civilização. Era um esforço

meticuloso de revelar o potencial do Brasil de acordo com os ditames positivistas da época, entrelaçando sua natureza exuberante com a promessa de progresso e modernidade (Turazzi, 1995, p. 28): “as exposições tendiam a ser vistas [...] como uma espécie de escala simbólica das diferentes e sucessivas proporções de progresso que haviam sido alcançadas pelas nações participantes”.

As exposições universais, com sua natureza multifacetada e abrangente, têm aberto novas perspectivas para o estudo da fotografia, em especial, como é o caso do presente trabalho, a brasileira. Esses eventos, caracterizados pela diversidade de temas e participantes, bem como pela presença de um público vasto e heterogêneo, têm sido alvo de crescente interesse acadêmico, especialmente nas últimas décadas (Sanjad, 2017). Comemorações como o sesquicentenário ou o centenário das grandes exposições do século XX reavivaram o interesse por esses megaeventos, levando a uma produção literária significativa em diversos países e idiomas. Esse panorama, conforme destaca Sanjad (2017, p. 787) oferece aos historiadores uma ampla gama de abordagens teóricas e temáticas, permitindo a exploração de novos recortes historiográficos: “a literatura atualmente disponível sobre o assunto, produzida em vários países e publicada em muitas línguas, com diferentes abordagens teóricas e recortes temáticos, denuncia o tamanho do problema que se interpõe ao historiador”. Desta forma, a constante especificação e a diversidade de enfoques adotados na análise das exposições universais proporcionam um terreno fértil para a investigação do recorte da fotografia, permitindo a identificação de novos objetos de estudo e a construção de narrativas historiográficas mais ricas e diversificadas.

A análise proposta, desta forma, busca inserir-se em um panorama intelectual que valoriza os aspectos técnicos e estéticos da fotografia, bem como seu papel como agente cultural e histórico. A conexão entre a visualidade das imagens e a imaterialidade das narrativas históricas é um tema central, sugerindo uma abordagem que transcende os limites tradicionais da história da fotografia, e se propõe a explorar o potencial da imagem fotográfica como uma forma de conhecimento histórico e cultural.

A nossa análise parte de duas vias: a primeira se volta para a exploração das representações da natureza do Rio de Janeiro, enquanto a segunda concentra-se nas imagens expostas na Exposição Nacional de 1866 e na Exposição Universal de 1867 que a sucedeu. O olhar para a natureza é importante na medida em que a

grandeza natural brasileira era o ponto levantado pelo Império para justificar e reivindicar seu potencial civilizatório. Se, por um lado, éramos tidos como atrasados no curso positivista, isto era mero detalhe frente ao impreterível destino de sucesso denunciado, em partes, pela abundância de recursos naturais em uma era pós-revolução industrial (Turazzi, 1995, p. 115-116). As exposições universais, por sua vez, emergem como proeminentes vitrines da cultura ocidental moderna, lugares onde nações se reuniam a fim de exibir conquistas e aspirações em um palco global (Barth, 2008; Sanjad, 2017). Nestes espetáculos de grandiosidade, as fronteiras geográficas cediam espaço a uma interação intensa de ideias, tecnologias e produtos. Representando um microcosmo do *zeitgeist* da época, as exposições universais eram um caldeirão fervilhante de inovação, evidenciando o impacto da Revolução Industrial e a voracidade do progresso tecnológico. Por meio de exposições ecléticas que iam desde maquinários industriais até arte e cultura, os encontros ofereciam não apenas um vislumbre das conquistas tangíveis da humanidade, mas também serviam como plataformas para a promoção de ideais políticos, econômicos e culturais (Pesavento, 1997). Estes grandes eventos eram, portanto, espetáculos onde a cultura ocidental moderna se revelava e se afirmava perante um público global, moldando a visão do mundo sobre si mesma e pavimentando os caminhos do futuro.

As imagens presentes nas exposições universais — sendo elas fotográficas ou não — desempenhavam um papel fundamental na construção da narrativa visual que cada nação desejava comunicar ao mundo: “o conteúdo ideológico é produzido pelo contingente das motivações implícitas que as exposições encerram” (Pesavento, 1997, p. 44). As exposições fabricavam oportunidades preciosas para apresentar uma representação curada e estrategicamente planejada de aspectos culturais, tecnológicos e industriais. Funcionando como embaixadoras visuais, as imagens transmitiam mensagens poderosas sobre identidade, progresso e conquistas de cada nação. Ao serem exibidas num cenário internacional, retratavam o estado atual de cada uma delas ao mesmo tempo em que também lançavam vislumbres do futuro que se almejava. E através da escolha cuidadosa de temas, cenas e perspectivas, as imagens comunicavam a modernidade, a sofisticação e o potencial de uma nação. Eram assim uma janela através da qual o público internacional podia observar e avaliar os avanços tecnológicos, a produção industrial, a cultura e a beleza natural de um país.

Apesar de já independente de Portugal há quase cinquenta anos, na década de 1860 o Brasil continuava submetido econômica e politicamente ao continente europeu. A complexa teia de relações internacionais ainda colocava o país em uma posição que clamava por reconhecimento e validação. Neste contexto, as exposições universais se erguiam como arenas de visibilidade, onde o Brasil podia se apresentar de maneira controlada, procurando moldar a percepção global de sua realidade e aspirações (Neves, 1986). Ao apresentar suas potencialidades no palco global, a nação brasileira almejava não apenas afirmar sua posição, mas também se inserir dentro do paradigma civilizatório em ascensão.

Para Schwarcz (1998, p. 389), os eventos, símbolos da modernidade, “saciavam a simples curiosidade, exibiam o exótico, mas também revelavam o progresso”. As exposições universais, assim, proporcionavam uma plataforma privilegiada para o Brasil reforçar sua autoimagem através das imagens exibidas. Acreditava-se que as riquezas naturais do país, como a exuberante natureza, a fauna exótica e a abundância de recursos naturais eram elementos que tanto destacavam a nação quanto conferiam um papel importante na condução do progresso civilizatório. Essa crença refletia uma conexão profunda com os ideais positivistas da época, que enfatizavam o papel da ciência, da tecnologia e do desenvolvimento no avanço da humanidade (Schwarcz, 1998; Turazzi, 1995; Neves, 1986).

Por outro lado, a demanda externa por imagens do Brasil, frequentemente associadas ao exótico e ao pitoresco, introduzia um aspecto complexo nesse cenário. Enquanto o Brasil buscava transmitir uma imagem de nação em desenvolvimento e modernização, a procura por imagens do território exótico, uma demanda que vinha da Europa, ressaltava a persistente perspectiva colonial que o país enfrentava. Segundo Turazzi (1995, p. 147-148), essa demanda se expressava através da visualização do pitoresco e de suas diversas representações simbólicas, que incluíam a natureza exuberante do Brasil, seus povos indígenas, riquezas inexploradas, costumes curiosos e extravagantes e um sentimento de que ainda havia riquezas a serem exploradas. A ênfase na “inesgotabilidade” de suas riquezas naturais muitas vezes mascarava as desigualdades sociais, como a realidade escravocrata e a monarquia que governava sobre uma população marcada por uma diversidade miscigenada.

Assim, o Brasil, ao participar das exposições universais, enfrentava o desafio de conciliar a promoção de suas potencialidades e aspirações com a complexa realidade interna. As imagens expostas atuavam como ferramentas estratégicas, servindo tanto para reforçar a ideia de um Brasil em progresso quanto para reforçar os estereótipos associados à sua exuberância natural. Esse delicado equilíbrio entre o desejo de modernização e a preservação das imagens exóticas compunha um panorama multifacetado, refletindo as dinâmicas internas e externas do Brasil oitocentista.

A dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro, intitulado A Fotografia, analisa as exposições universais do século XIX através de três perspectivas: 1) acerca de sua posição na história e do papel da imagem fotográfica dentro destes eventos; 2) em relação à interação entre Império e fotografia, considerando os papéis atribuídos à imagem do Brasil internacionalmente exposta, bem como a fotografia de paisagem; e, por fim, 3) no que diz respeito à recepção da imagem, adentrando no conceito de fotografia documental conforme era percebida na época.

O segundo capítulo oferece uma reconstrução de aspectos biográficos de Georges Leuzinger, fotógrafo foco da presente dissertação. O recorte é possível principalmente graças aos empreendimentos do Instituto Moreira Salles, culminados nos textos de diversos autores publicados na obra *Cadernos de Fotografia Brasileira — Georges Leuzinger*, de 2006. Exploram-se as questões lançadas sobre o impacto de Leuzinger na comunicação visual no Brasil durante os oitocentos, corroborando com a tese de Burgi (2006), de que ele era um *self made man*, empreendedor das imagens. Em seguida encaminha-se uma análise da produção de Leuzinger, englobando as localidades fotografadas e os principais assuntos retratados.

Encerra-se o trabalho com um empreendimento de análise duplo: primeiramente, em relação à natureza brasileira, mais especificamente da província fluminense, com o objetivo de verificar de que forma o suíço se inseriu nas tendências representativas em voga na segunda metade do século XIX. Depois disso, uma análise contextualizada que abrange fontes como relatórios oficiais emitidos pelas comissões imperiais das exposições nacionais e universais, bem como fascículos d'O *Auxiliador da Indústria Nacional*, periódico da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN).

1.1 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Uma metodologia contemporânea para abordar a fotografia nas exposições universais requer uma abordagem interdisciplinar que integre a história da arte, a história cultural e a história visual. Por conta disso, seguindo as orientações de Kossoy (2014, p. 93-94), cruzam-se, neste trabalho, diferentes tipos de fontes. Em relação às fotografias, é essencial analisá-las como artefatos históricos complexos que refletem tanto a realidade física quanto as ideologias e narrativas dominantes da época (Pesavento, 1998). Isso envolve examinar não apenas o conteúdo das imagens, mas também seus contextos de produção, circulação e recepção, bem como as estratégias visuais e retóricas empregadas para comunicar mensagens específicas. Além disso, é crucial considerar as fotografias em relação aos discursos oficiais e públicos das exposições, investigando como as imagens foram usadas para promover agendas políticas, econômicas e culturais: neste sentido, a análise do discurso (AD) de documentos oficiais, como relatórios das comissões imperiais, entra em cena.

Este tipo de análise, aqui introduzida por Brandão (2013), surge como uma abordagem que considera o discurso como o ponto de articulação entre os processos ideológicos e os fenômenos linguísticos, entendendo que o discurso materializa o contato entre o ideológico e o linguístico ao representar os efeitos das contradições ideológicas. Nesse sentido, a AD é uma disciplina em constante evolução, em que o linguístico é o espaço onde ideias e temáticas se tornam concretas, permitindo que o homem se torne um sujeito histórico, porta-voz de um amplo discurso social.

Na prática, primeiramente, situam-se os relatórios dentro do contexto histórico e político mais amplo, considerando o momento específico em que foram produzidos e as circunstâncias que influenciaram sua redação. Em seguida, identificam-se os principais temas e narrativas presentes nos relatórios, observando como são construídas e articuladas ao longo do texto. Isso inclui, dentre outros fatores, a análise das estratégias retóricas utilizadas para persuadir e convencer o leitor da importância e do sucesso da participação do Brasil nas exposições. Além disso, é importante considerar o público-alvo dos relatórios e como o discurso é adaptado para atender às expectativas e interesses desse público específico. Por fim, a análise também busca compreender o impacto e a relevância desses

relatórios na construção da imagem internacional do Brasil e nas relações diplomáticas e comerciais do país no século XIX.

Na historiografia, por muitas décadas, a fotografia figurou como ilustração ou apêndice. Esta noção excluía seu potencial enquanto fonte histórica, isto é, sua capacidade de ser um vestígio em relação a algo no passado. Apesar de poder ser considerada uma fonte histórica mesmo nestes casos em que figurava em sua forma “literal”, atualmente, a tendência é entender as imagens fotográficas como uma possibilidade de realizar determinado resgate da memória visual humana e seu entorno sociocultural, que auxilia na descoberta, análise e interpretação da vida histórica (Kossoy, 2014a). Com a superação daquelas concepções antigas, o trabalho do historiador não necessariamente se torna mais simples — pelo contrário, se complexifica, haja vista que passa a ser questionada a suposta verdade da imagem e começa-se a entender que ela é uma face externa de histórias ocultas, guardando apenas indícios (Kossoy, 2014b).

“A fotografia é sempre uma outra coisa, uma imagem, um signo” (Mauad, 2008, p. 94). Isto porque, embora tenha nascido do desejo de retratar a realidade com fidedignidade, não consegue ir além de constituir uma interpretação por derivar da elaboração humana, recheada de intenções e precedida por movimentos até mesmo inconscientes. Desta forma, a imagem fotográfica é tanto documento quanto monumento; primeiramente porque constitui uma marca de objetos, pessoas e lugares que informam sobre aspectos do passado, e em seguida porque também é aquilo que a sociedade, no passado, estabeleceu como imagem a ser perenizada futuramente, confirmando determinada visão de mundo (Mauad, 2008). Assim, a despeito de não ser uma cópia fiel da realidade — sua ambição original —, ainda consegue fornecer ao historiador uma série de informações acerca de um determinado momento no passado, sendo um fragmento do real visível destacado do contínuo da vida, que aguarda a competente interpretação do pesquisador (Kossoy, 2014a).

Estabelecendo a fotografia tantas relações possíveis com o trabalho do historiador, foram adotadas as considerações teórico-metodológicas de Mauad (2008) e de Kossoy (2014a, 2014b, 2020) para orientar as análises do presente estudo. Tal seleção foi motivada, em relação a Mauad (2008) e seu estudo *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*, por combinar um conjunto de reflexões de caráter teórico-metodológico associadas à concepção da fotografia

como fonte e objeto da história, bem como aplicar estas ponderações à uma análise da fotografia na sociedade oitocentista, enfocando a produção fotográfica na cidade do Rio de Janeiro e ressaltando a dimensão da fotografia enquanto prática de produção de sentido social.

Por sua vez, Kossoy (2014a, 2014b, 2020), em sua trilogia, realiza incursões teóricas e interdisciplinares, abordando a tese de que toda fotografia é um resíduo de passado aberta a diversas interpretações; mas que não substitui a realidade tal como ela se deu no passado, sendo “apenas” fornecedora de informações visuais de um fragmento de determinado fato. Para isso, objetiva-se realizar as análises mais profundas possíveis do documento fotográfico, com a motivação de alcançar o sentido maior da fração de vida representada naquilo que ele não tem de visível (Kossoy, 2014a). Desta forma, existe uma combinação da análise técnica e análise iconográfica, que respectivamente representam a reconstituição do processo que gerou o artefato fotográfico e a determinação de elementos icônicos que compõem o registro visual.

A primeira parte do trabalho do historiador envolve a seleção e localização das fontes (Kossoy, 2014a). O conhecimento da história da fotografia do período e local é essencial tanto para estabelecer os profissionais atuantes naquele tempo e espaço quanto para reconhecer as tecnologias utilizadas, sendo fundamental o cruzamento de informações. Sendo assim, torna-se imprescindível a utilização de outras fontes para que seja possível a transmissão de dados acerca dos 1) assuntos fotografados; 2) dos fotógrafos atuantes nos diversos espaços e períodos; e 3) das tecnologias empregadas:

Somente pelo contínuo cruzamento das informações existentes (implícitas e explícitas) nos caracteres externos e internos do objeto-imagem poder-se-á determinar com precisão os componentes do processo que geraram essa fonte histórica. Qualquer que seja a fotografia a ser submetida ao exame técnico-iconográfico, a inter-relação entre os caracteres externos e internos deve ser constantemente realizada (Kossoy, 2014a, p. 93-94).

Kossoy (2014a) delinea a abordagem técnico-iconográfica, uma investigação caracterizada por uma análise de cunho técnico e descritivo que estabelece fundamentos sólidos para posteriores interpretações. Esse enfoque abraça uma avaliação do artefato fotográfico enquanto entidade material, abarcando sua trajetória enquanto documento (análise de natureza técnica), bem como uma

avaliação abrangente das informações visuais que compõem o teor do referido documento (análise iconográfica). O autor, adicionalmente, enfatiza que, na prática, tais análises ocorrem de forma simultânea, uma vez que ocorre uma intersecção contínua de informações intrínsecas ao documento em questão.

A fotografia e seus estudos extrapolam a imagem, que passa a ser vista enquanto sendo o *ponto de partida* de uma empreitada muito mais longa. Isso significa que se prender unicamente ao plano iconográfico pouco contribuirá para a história “se não buscar suas conexões causais, se não houver um esforço de interpretação” (Kossoy 2014a, p. 154). Para isso, alia-se o registro fotográfico a outros tipos de fontes, como escritas, gráficas, iconográficas e orais, “não apenas na reconstituição histórica, mas também como instrumento de investigações multidisciplinares [...] nas ciências humanas” (Kossoy, 2014b, p. 35).

Mauad (2008) infere que a fotografia seria o resultado de um trabalho social de produção de sentido elaborado sobre códigos culturalmente convencionados. A mensagem fotográfica é “processada através do tempo, cuja unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas” (Mauad, 2008, p. 29) a depender tanto do contexto no qual a mensagem é veiculada como com o lugar que ocupam no interior desta mensagem. Para a autora, os textos visuais são resultado de um jogo que envolve três elementos: autor, leitor e texto. O primeiro elemento, autor, estaria relacionado à categoria social de fotógrafo, cuja atividade necessita de uma competência mínima para manipular “códigos convencionados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida” (Mauad, 2008, p. 31). Em seguida, ao leitor seria imposta a exigência mínima de saber que uma fotografia é uma fotografia (suporte material de uma imagem). É a ação de olhar que fornece significados àquela imagem, que se dá na via cultural e permite uma leitura diversa, coletiva. Por último, o componente do texto coloca que a fotografia deve ser compreendida como mensagem organizada a partir de duas vias, a da expressão (escolhas técnicas e estéticas) e a do conteúdo (pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia).

Ainda segundo a autora, a semiótica oferece mecanismos para o desenvolvimento da análise na medida em que permite a compreensão da produção de sentido como uma totalidade:

Ela [a semiótica] nos oferece um raciocínio lógico, uma forma de interpretar os fenômenos sociais, com base em categorias que recompõem estruturas significativas. Tal procedimento valoriza, tanto a dimensão processual, propriamente histórica, visto que o processo de produção de sentido é contínuo e contextual, como também valoriza o papel ativo dos sujeitos históricos (Mauad, 2008, p. 48-49).

Com base nisto, Mauad (2008) propõe a metodologia histórico-semiótica, que se encarrega da compreensão de que cada tipo de fotografia faz parte de uma série a ser trabalhada separadamente. Para a análise do material seria fundamental três passos: o primeiro, referente ao entendimento de que numa sociedade coexistem múltiplos códigos e níveis de codificação, que nesta mesma sociedade oferecem significados ao seu universo cultural. O segundo passo seria a concepção da fotografia enquanto resultado de um processo de edificação de sentido: a fotografia revelaria pistas para que seja possível chegar ao que não está visível. Por fim, deve-se perceber que as relações anteriores não são automáticas, “posto que entre o sujeito que olha a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado” (Mauad, 2008, p. 38). Assim, o imperativo seria compreender a imagem fotográfica enquanto uma decisão dentre um conjunto de escolhas possíveis.

Por fim, ressalta-se que, durante os empreendimentos desta pesquisa, o Instituto Moreira Salles, atual detentor das fotografias analisadas, estava em mudança de sua sede física no Rio de Janeiro. Assim, foi possível trabalhar apenas com as fotografias digitalizadas, o que levanta questões interessantes sobre o estatuto da fonte digitalizada no contexto das fotografias históricas. A transposição do material para algo digitalizado traz consigo algumas implicações importantes para a análise histórica. Em primeiro lugar, a digitalização permite uma maior acessibilidade às fotografias, tornando-as disponíveis para um público mais amplo e facilitando sua preservação a longo prazo. No entanto, ao mesmo tempo, a digitalização pode representar uma perda da experiência sensorial e tátil que acompanha a visualização de uma fotografia original, com suas texturas, tonalidades e imperfeições físicas. Além disso, a digitalização pode influenciar a interpretação das fotografias, uma vez que a reprodução digital pode alterar aspectos como o contraste, a saturação e a nitidez da imagem original. Isso ressalta a importância de se ter em mente que a imagem digitalizada é uma representação da fotografia original e não a fotografia em si.

No decorrer do estudo, essas implicações foram assimiladas e consideradas, pois a experiência física e a materialidade das fotografias podem influenciar a percepção e a interpretação das imagens. A compreensão da fotografia como um artefato físico, com suas características únicas e sua história material, é fundamental para uma análise completa e contextualizada das imagens (Kossoy, 2014, p. 81): “a fotografia guarda uma relação indivisível entre matéria e expressão; em outras palavras, entre o artefato e o registro visual, condição dual que a caracteriza”. Ao reconhecer e contemplar a materialidade das fotografias, é possível enriquecer a compreensão das mensagens e significados que essas imagens transmitem, garantindo uma abordagem mais holística e precisa da história visual e cultural registrada nas fotografias.

2 A FOTOGRAFIA

Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.

Manoel de Barros

2.1 AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS DO SÉCULO XIX

As exposições internacionais estão presentes até em nosso futuro: atualmente são anunciadas e planejadas quase cinco anos antes de sua abertura. Seus significados e serventias mudam, é claro, com o passar do tempo. Contudo, de um modo geral, são eventos que surgem como marcadores da modernidade em diferentes aspectos. Não apenas representam avanços tecnológicos e culturais, mas também servem como sintomas visíveis das transformações que ocorrem na sociedade ao longo do tempo. A partir da segunda metade do século XIX — mais precisamente em 1851, com a Primeira Exposição Universal realizada em Londres — essas grandes feiras da modernidade começaram a se destacar enquanto uma expressão tangível das mudanças que moldaram os séculos XIX, XX e XXI.

As primeiras cinco décadas de existência das exposições universais constituem um período no qual inovações e melhorias assumem um caráter quase cíclico: as novidades vêm numa velocidade nunca vista até então e são constantemente otimizadas (Schwarcz, 1998). O olhar ao futuro, que se anunciava próximo, é moldado de acordo com os valores burgueses, fazendo os homens do século se comportarem de forma otimista e projetarem suas esperanças na ciência e na tecnologia que cada vez mais despertavam novas perspectivas em seus cotidianos. Falamos do tempo do triunfo da ordem burguesa; das estradas de ferro, do navio a vapor e do telégrafo. De uma época na qual Hobsbawm (2020) destaca a mudança de velocidade das notícias: graças aos tubos submarinos do telégrafo, não se atualizam mais semanal ou diariamente, mas em questão de horas ou, até mesmo, minutos. Com isso:

[...] o século XIX foi, por excelência, um momento de transformação em múltipla escala. A população aumentara, as cidades cresceram e colocaram aos governantes toda uma sorte de exigências, desde a reordenação espacial, redesenhando as ambiências, até o cumprimento dos serviços públicos demandados pelo “viver em cidades”. Produtos novos e máquinas desconhecidas atestavam que a ciência aplicada à tecnologia era capaz de tudo ou, pelo menos, quase tudo. O valor dominante era o do progresso, caro às elites que dele faziam o esteio de uma visão de mundo triunfante e otimista (Pesavento, 1997, p. 29).

O desenvolvimento de um mundo melhor dependeria do desdobramento tecnológico, que traria consigo a sociedade do bem-estar. A burguesia incipiente e agitada, protagonista da sociedade moderna industrial, criava inventos à sua imagem e semelhança, comprazendo-se com os avanços científicos ao visualizarem na própria ciência a possibilidade de expansão de seus desejos e necessidades. O contexto de nascimento da modernidade, “fenômeno do domínio da cultura, da expressão do pensamento, das sensações, das mentalidades e da ideologia” (Pesavento, 1997, p. 41), a partir da transformação burguesa do mundo deu espaço a uma nova realidade para as ações e sentimentos do homem daquele século.

Assim, esse cenário fez surgir — como também foi influenciado por — os eventos das exposições universais. A historiografia as concebe enquanto “fenômenos geopolíticos da modernidade” (Sanjad, 2017), ou seja, reflexos da ordem burguesa que se espalhava pelo globo, num momento no qual movimentos nacionalistas e colonialistas esculpam as relações internacionais da época e vinha à tona uma cultura exibicionista¹ que conectava distintos espaços e tempos da atividade humana. Ocorridas durante alguns meses e espaçadas entre curtos intervalos de anos, essas feiras eram sediadas em locais de visibilidade da cultura ocidental moderna² e contavam com a adesão de múltiplas nações, expondo os mais diversos objetos visando uma abrangência temporal e única da humanidade no planeta. O objetivo era transformar o espaço do evento em uma única, válida e fidedigna imagem do planeta, consolidando assim as maiores tentativas de se criar uma literal exposição do mundo: “a exposição pretendia ser uma imagem verdadeira e válida do mundo, e não uma visão individual” (Barth, 2008, p. 23, tradução nossa).

¹ Uma sentida vontade de produzir uma explicação global acerca da realidade a partir da mostra de objetos não apenas resultantes da atividade industrial, mas que caracterizavam a humanidade como um todo.

² No recorte de 1851-1900, segundo dados de Turazzi (1995), ocorreram exposições universais em: Londres (1851), Paris (1855), Londres (1862), Paris (1866), Viena (1873), Filadélfia (1876), Paris (1878), Paris (1889) e Chicago (1891).

Tal vontade tão específica de reconstrução da civilização humana estava ancorada em princípios científicos, sendo principalmente baseada no espírito enciclopédico iluminista de classificação de todas as coisas existentes. Assim, os eventos chegavam até a elaborar sistemas classificatórios com o intuito de representar todas as classes e grupos de itens existentes e passíveis de serem expostos, conforme seu material ou utilidade. Esta “espécie de utopia ansiosa em não perder nada de vista” (Hardman, 2005, p. 71) era transbordada pelo conhecimento e pela ciência, a grande responsável pelo avanço tecnológico, que produzia tantas “benesses” ao período:

É esse progresso técnico avassalador um dos elementos que percorre todo o processo de intensas transformações sociais e urbanas vivido pelo mundo ocidental ao longo do século XIX. Um mundo que se agita na pressa da vida moderna e se deslumbra na monumentalidade de suas realizações materiais. Nesse contexto, as exposições universais tornam-se a síntese do cosmopolitismo que caracterizava a noção de modernidade. [...] As exposições exibiam a “riqueza das nações” e esta era identificada com a pujança dos recursos naturais ainda disponíveis e com os frutos do trabalho humano, cada vez mais mecanizado (Turazzi, 1995, p. 17).

Com os olhos sempre postos para o futuro, foram exibidas, nas feiras, maquinarias e processos técnicos que encantavam os espectadores. Diante do rápido avanço dos meios de transporte, os visitantes se deslocavam de diversas maneiras para os locais das mostras. Por exemplo, na exposição de 1867 sediada em Paris, a cidade testemunhou um número de visitantes que superava em mais de nove vezes a sua população residente, mesmo enfrentando um notável crescimento demográfico (Schwarcz, 1998; Hobsbawm, 2020).

As exposições universais do século XIX, de acordo com Sanjad (2017), representavam uma diversidade de experiências que refletiam os diferentes interesses e perspectivas dos agentes envolvidos. Para os organizadores, esses eventos eram empreendimentos geopolíticos de grande relevância, permitindo a projeção internacional de poder e prestígio. Para os visitantes, as exposições eram espaços de aprendizado lúdico, comparáveis a “parques de diversões” para adultos, oferecendo experiências sensoriais e culturais únicas. Os expositores viam nessas feiras oportunidades comerciais significativas, uma vez que podiam apresentar seus produtos a um público global e estabelecer contatos comerciais internacionais. Por sua vez, para cientistas e intelectuais, as exposições eram ambientes propícios para

investimentos em inovação e tecnologia, possibilitando a troca de conhecimentos e a apresentação de descobertas científicas e avanços tecnológicos.

Conforme aponta Sanjad (2017), dentre as características que definem uma exposição universal, além de um sistema de classificação dos objetos expostos, está a tutela do Estado. Mesmo que parte das mostras fosse organizada por grupos privados, o Estado possuía importante atuação no convite internacional, na indução e no convencimento da comunidade externa, por exemplo, fazendo os interesses se misturarem. A realização desses eventos envolvia, sem dúvida, custos consideráveis, mas o retorno em termos de prestígio também era visto como um capital valioso. As nações anfitriãs eram percebidas como desenvolvidas e civilizadas, verdadeiros palcos do progresso, que buscavam concretizar sua autoatribuída “missão de conduzir a humanidade até a felicidade geral prometida pelo progresso, pela fé na ciência e na razão” (Souza, 2018, p. 34). As nações que valorizassem tais atributos estavam, assim, se posicionando no impreterível curso positivista, o qual servia como base para a realização das exposições e facilitava a comparação entre as nações durante o evento.

Para Pesavento (1997), toda sociedade elabora um sistema de representação coletiva que legitima o status quo, orientando condutas e pautando valores. A exposição universal ratifica o imaginário burguês na medida em que o auto representa a partir da validação os fenômenos do sistema de fábrica³ e da modernidade. É importante perceber que, apesar da universalidade da exposição ser pleiteada a partir da abrangência de “todos” os ramos de conhecimento e produção ao redor do globo, isso acontece a partir de concepções eurocêntricas. “É preciso entender, ainda, que no século XIX, a natureza industrial dessas exposições não as caracterizava como simples feiras comerciais; muito mais do que isto, eram manifestações de todo um pensamento” (Barbuy, 1996, p. 212). Assim, tanto conceitos como progresso, civilização, conhecimento, entre outros, estão obviamente em defesa de uma posição direcionada ao avanço tecnológico em voga no Ocidente. Dentre as diferentes possibilidades de organização espacial da exposição, uma ideologia de mundo específica era defendida, a qual concebia a

³ Ainda segundo Pesavento (1997), o sistema de fábrica, coração do capitalismo, engloba dois fatores: a dimensão econômica do processo, isto é, a aplicação da ciência à tecnologia, a introdução de máquinas e as vistas na elevação da produtividade; como as implicações sociopolítico-ideológicas decorrentes disso.

unidade civilizatória e situava cada nação em um desenvolvimento linear e sucessivo, sempre tendente a um idealizado melhoramento da humanidade a partir da ciência e racionalidade.

Apesar da inflamada conjuntura imperialista de competição, o clima entre os países era de fraternidade. Afinal, fato é que era preciso reafirmar a harmonia — tanto entre os Estados quanto entre as classes — e para isso o evento da exposição era interpretado como uma “arena pacífica” (Neves, 1986), na qual se dissolviam conflitos em prol de uma unidade, contribuindo à consolidação de uma determinada ordem⁴. É importante perceber que este apaziguamento é senão elemento de aceitação dos ideais e crenças pertinentes ao *ethos* burguês, uma vez que andavam de mãos dadas com as noções de que “empresários triunfavam porque eram competentes, o progresso era necessário e desejável, o capitalismo provocava bem-estar, a fábrica era lugar de harmonia e não de conflito, a fraternidade entre os povos era possível de ser mantida” (Pesavento, 1997, p. 15).

Externamente, os estandes dos países participantes das exposições buscavam, através de autorrepresentações oficialmente elaboradas, inserir-se adequadamente no concerto das nações e ocasionar a verificação de suas possibilidades. Com esse propósito, submetiam-se às ideias e normas predominantes, primordialmente lideradas por nações como Inglaterra e França. Enaltecer as realizações da modernidade e aderir aos traços que os categorizavam como nações civilizadas eram princípios que se entrelaçavam com suas características distintivas. Por exemplo, no caso do Brasil, isso se manifestava em sua abundância de recursos naturais. Os eventos, neste sentido, “funcionavam como um termômetro do grau de civilização e melhoramento alcançados pelos respectivos países” (Azevedo, 2010, p. 92). A questão era saber atrelar a sua realidade nacional, seu povo e sua História àqueles preceitos modernos; em busca do reconhecimento de seus potenciais e, principalmente, sua utilidade na Era do Capital.

⁴ Por isso mesmo, os países considerados periféricos, como o Brasil, geralmente serão bem recebidos nos eventos, admitidos com certa condescendência entre os “grandes” (Neves, 1986). É evidente que seus potenciais industriais não poderiam ser igualados às descobertas da Inglaterra, França e Estados Unidos. Cumpriam, pois, um papel distinto, fruto de uma demanda que vinha de fora: o *espetáculo do exótico* – por se distanciarem física e, em certos pontos, culturalmente dos países portadores do progresso, seus atributos desconhecidos eram alvo da curiosidade dessa nova burguesia, que os considerava peculiares.

Internamente, a participação de diversas nações nas exposições universais era um meio de reforçar a ordem estabelecida. A responsabilidade estatal na representação de cada país no cenário internacional permitia a construção e promoção de uma imagem nacional previamente concebida, visando sustentar o poder e atenuar desigualdades sociais. Os pavilhões refletiam uma interpretação específica do passado nacional, buscando destacar o presente e, por conseguinte, o governo em exercício. Este não era o momento de reconhecer falhas ou insucessos; a imagem era totalmente positiva, construída oficialmente e divulgada aos cidadãos durante os eventos internacionais, seja por meio de anúncios em jornais ou pela participação ativa dos habitantes no evento, promovendo assim um sentimento de orgulho entre os compatriotas imersos em uma profunda identificação.

Quanto aos objetos apresentados nos eventos, Pesavento (1997) destaca que a ênfase recaía sobre a esfera industrial, com a exibição proeminente de máquinas e produtos derivados da atividade industrial. O foco estava direcionado, sobretudo, para a disseminação global do consumo. Estes objetos, cuidadosamente identificados e organizados de acordo com a preocupação enciclopédica, eram visitados por “multidões maravilhadas [que] desfilavam pelas exposições, admirando os prodígios da engenhosidade do homem [...] atraídas pela mística do novo, do fantástico e do exótico” (Pesavento, 1997, p. 45).

No entanto, mesmo dentro desse contexto, havia a exposição de produtos que não estavam diretamente ligados à utilidade industrial, elemento que, afinal, conferia o caráter "espetacular" aos eventos. Isso é exemplificado pela presença da fotografia, que será abordada em seguida: embora representasse, de fato, um triunfo da ciência moderna, as fotografias também eram imagens que capturavam a atenção dos visitantes movidos pela curiosidade. Seu papel principal residia na exposição do exótico, satisfazendo o interesse da sociedade burguesa em relação a grupos como os “intrigantes” povos indígenas⁵. Assim, é essencial não negligenciar

⁵ A visão eurocêntrica dos povos indígenas os transformou em objetos que atiçavam a imaginação dos visitantes das exposições, “levando-os a outras formas de vida, mesmo que consideradas inferiores ao padrão europeu, mas que davam uma ideia de que existia algo diferente alhures” (Souza, 2018, p. 42). Não apenas lá fora, mas também ocorrendo na capital do Império, as imagens do que era considerado “longínquo” e “alienígena” eram buscadas com curiosidade; o *selvagem* agradava a *civilização*, interesse que foi intensificado ainda mais a partir da disseminação da fotografia.

a função pedagógica e recreativa das exposições universais, que por si só constituíam um espetáculo único em meio às manifestações da modernidade.

2.1.1 A fotografia nas exposições universais

Os estudos sobre as exposições universais cresceram consideravelmente nos últimos 40 anos devido às comemorações dos centenários e sesquicentenários das feiras do século XIX. Tal quadro nos proporciona uma conveniente literatura, embora já antiga. Grande parte das pesquisas mundiais e brasileiras acerca das exposições universais foram desenvolvidas nas décadas de 1980 e 1990, ocasionando o que Nelson Sanjad (2017, p. 815) denominou de “um panorama intelectual já relativamente saturado”, mas que paralelamente torna-se “cada vez mais inclusivo e aberto”. Esse efeito, decorrente da abertura de caminhos alternativos e novas perspectivas de análise vigentes, faz com que as pesquisas mais recentes — agora em uma menor assiduidade — tendam a valorizar a questão da multiplicidade de representações elaboradas nas exposições (Barth, 2008). Graças à enorme abrangência das exposições do século XIX, desejosas de um registro completo da atividade humana, um dos únicos consensos dos pesquisadores desses eventos parece ser, afinal, o de que as exposições se constituem enquanto fenômenos que necessariamente precisam de novas especializações ou diferentes recortes, o que faz com que seus temas se fragmentem constantemente (Sanjad, 2017).

Neste sentido, estudar a fotografia inserida nos espetáculos da modernidade do século XIX também implica extrapolar a dimensão primeira desses eventos: a econômica. A transbordante subjetividade das feiras hoje atrai um maior interesse na medida em que compreende as exposições enquanto incubadoras de representações mentais da burguesia industrial, comercial e financeira, possibilitando conexões entre a execução das feiras e a ideologia da classe em ascensão — com um reforço estatal. Dessa forma, a exposição é concebida como um espaço de transmissão implícita de ideias intrinsecamente vinculadas às da classe industrial, tais como a fé no progresso linear associado à razão e às máquinas, bem como ao domínio da natureza pelo homem, por exemplo. Simultaneamente à elevação pedagógica de valores positivos, os eventos operam realizando ocultamentos de forma implícita e conveniente: “ou seja, por intermédio

das exposições manifesta-se certa forma de representação do real que busca socializar determinadas imagens e ocultar tantos outros processos subjacentes àquela realidade (Pesavento, 1997, p. 44).

A dramatização visual constituía uma das formas mais eficazes de transmissão desse ideário burguês a um público amplo, cidadão e anônimo (Neves, 1986; Hardman, 2005). E a técnica incipiente da fotografia, uma grande novidade do século e símbolo das conquistas da ciência moderna, não possui apenas conexões explícitas com a urgência característica do contexto das exposições universais; seus traços modernos estão intrinsecamente ligados aos fenômenos mais emblemáticos daquela sociedade industrial: “o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças no conceito de espaço e de tempo e a revolução das comunicações” (Rouillé, 2009, p. 29). Não por acaso, a daguerreotipia andou de mãos dadas com as exposições universais desde as primeiras feiras sediadas na década de 1850, sempre de forma a estar associada aos avanços da técnica moderna. E muito mais do que um mero item a ser avaliado no evento, a contemplação da fotografia implicava, para a época, em noções objetivas, tangíveis e vivas da realidade daqueles mundos distantes, que gradualmente se tornavam familiares.

Os primeiros registros da presença da fotografia em exposições universais remontam à Londres de 1851, e desde então uma relação simbiótica entre a fotografia e os eventos da modernidade seria estabelecida em todos os eventos posteriores. Ao passo em que a assiduidade nas feiras permitia difundir sua prática e consumo da fotografia enquanto mercadoria, este item também enriquecia a exposição com sua multiplicidade de funções representativas. A partir da década de 1860, surgiram cada vez mais patentes e aprimoramentos em processos e produtos, bem como novas possibilidades de aplicação da fotografia (Turazzi, 1995). Inicialmente, sua presença teria gerado surpresas e controvérsias, afinal a novidade de infinitos usos e possibilidades desafiou o enciclopedismo e o sistema classificatórios vigentes — que questionavam, alimentados por discussões próprias da época, se o potencial artístico deveria ser condensado na objetividade tão crua de seu produto.

Os atributos químicos da fotografia a dotavam de rapidez e objetividade que, inicialmente, a fizeram ser concebida de formas muito simplificadas. Era assim um meio, que somente reproduzia e registrava o que é passível de ser visível, e não

uma representação do real (Rouillé, 2009). Em movimento oposto, as tendências historiográficas desdobraram-se, principalmente ao longo do século XX, na tentativa de ressaltar as intencionalidades na construção de documentos como as imagens fotográficas que, ao contrário das iniciais impressões neutras e explícitas pelas quais a fotografia passava aos olhos oitocentistas, valorizam o papel de testemunha das opções humanas que a técnica fotográfica consiste: “a fotografia é o resultado da decisão do fotógrafo de que vale a pena registrar que um evento ou um objeto específico foram vistos” (Berger, 2017, p. 37-38). Assim como as exposições universais do século XIX, locais onde o imaginário burguês era implicitamente edificado a partir de uma multiplicidade de práticas, a fotografia é uma ferramenta que confirma certa visão total da realidade, sendo sua imagem igualmente uma construção (Berger, 2017).

A aparente falta de subjetividade na fotografia, visto que ela consegue reproduzir de maneira fiel o objeto visualizado, resultou em sua inclusão na categoria de "arte industrial" ou "liberal" a partir da Exposição de Paris de 1855. Essa classificação perdurou até a Exposição Universal de Paris em 1889 (Turazzi, 1995). Guiado pela racionalidade, velocidade e objetividade, esse padrão valorizava características não necessariamente artísticas. Na verdade, a imagem fotográfica era vista como algo “natural”, derivado de processos químicos, e não estava necessariamente vinculada aos traços pessoais de seu autor. Na percepção comum, o fotógrafo era considerado meramente como um registrador, desprovido de influências pessoais na produção da imagem. Simultaneamente, acadêmicos categorizavam a fotografia como uma forma de arte inferior, devido à sua rapidez e baixo custo, características que supostamente impediriam que ela fosse uma interpretação autêntica da realidade (Pavan, 1998). A concepção da fotografia enquanto uma “arte mecânica”, então, se deveria pela separação entre espírito e matéria: “ao fotógrafo não se reconhece a capacidade de selecionar, de distinguir o belo do vulgar, de organizar a composição, de modificar a aparência do real” (Fabris, 1998b, p. 175).

A relação da fotografia com a arte, no entanto, não deve ser completamente desconsiderada. Mesmo que a preferência por imagens objetivas da câmera seja resultado de uma sociedade industrial, este padrão, da mesma forma, encontra raízes e continuidade no campo artístico. Como mencionado anteriormente, a apreciação estética oitocentista como um todo estava conectada à busca pela

verdade — portanto, relacionada à representação de um efeito do real percebido como absoluto, ou sem distanciamento indexal —, impulsionada pela estimulante modernidade e cientificidade da época (Turazzi, 1995). Isso se manifestava, por exemplo, em pinturas realistas — que por vezes recorriam à câmera ou à técnica de fotopintura para se aproximarem da perfeição — ou em temas comuns, como a paisagem em si: um motivo intrínseco ao perfil burguês originado na pintura e muito popular nas primeiras décadas da fotografia, especialmente quando esta demandava um longo tempo de exposição.

Uma das primeiras funções da fotografia, a de documento, corresponderia ao poder de equivaler integralmente àquilo que retratava, ao invés de ser um duplo do real (Rouillé, 2009). Aqueles que viviam na "época da invenção do telégrafo, do telefone, do motor de explosão, que em seu conjunto foram concebidos visando solucionar a 'pressa' do final do século" (Schwarcz, 1998, p. 346) eram estimulados pela possibilidade de projeção de imagens nítidas e precisas, de forma muito mais veloz e "real" do que a viabilizada pela pintura:

A sedução destas imagens estava no fascínio que a fidedignidade exercia sobre o gosto taxonomista do século XIX: possibilitava não apenas o contato visual, mas também a posse dos objetos e lugares anteriormente inacessíveis, agora cientificamente fixados sobre papel, oferecendo o mundo todo para ser catalogado e colecionado (Pavan, 1998, p. 234).

Cabe lembrar que a busca pela cientificidade estava profundamente enraizada no século encantado pela corrente positivista. Tanto as feiras modernas quanto a fotografia alimentariam e seriam alimentadas pelas fervorosas doutrinas de civilização e progresso. As exposições universais, em seu próprio nome, já reivindicam o projeto burguês de universalidade; isto é, a pretensão de uma determinada visão de tempo e de história (Turazzi, 1995). Dois movimentos decorrem disso: 1) a suavização das diferenças culturais no que era exposto nas feiras por diferentes nações, uma vez que as exposições buscavam uma linearidade temporal e eram consideradas "como uma espécie de escala simbólica das diferentes e sucessivas proporções de progresso que haviam sido alcançadas pelas nações participantes" (Turazzi, 1995, p. 28). E 2) o aumento do nível de comparação entre as nações, buscando atestar os níveis de civilização alcançados por cada uma e situá-las na linha homogênea e progressiva do desenvolvimento humano. Nesse último caso, foi papel da imagem fotográfica contribuir para reforçar a ideia de

sucessividade do tempo, justamente por atuar na visualização dos estágios de progresso de diferentes localidades e agrupá-las em um só espaço (Turazzi, 1995). O documento visual, ademais, visibilizava agora o que antes era conhecido apenas pelos limites verbais ou da pintura, sendo a melhor forma de atestar a condição de civilização de uma nação.

Um dos pontos mais reforçados por Turazzi (1995) é o fato de a técnica fotográfica representar uma das maiores inovações técnicas modernas, agindo como um espelho da sociedade no século XIX e participando da era do espetáculo como uma exposição dual: ela é um documento que registra e divulga realidades tanto próximas quanto distantes, ao mesmo tempo em que materializa em si mesma as conquistas que a ciência era capaz de alcançar, ou seja: a “prodigiosa capacidade humana de se utilizar das forças da natureza em proveito próprio” (Turazzi, 1995, p. 17). Afinal, a fotografia em si mesma encontrava uma das maiores invenções do século, e o indício científico estava presente em quaisquer que fossem as imagens impressas. Portanto, uma função primeira da fotografia nas exposições universais, pode-se considerar, é ser um rastro de modernidade importado por diversos países. A fotografia enquanto alegoria da modernidade foi utilizada e exposta, por exemplo, por nações menos desenvolvidas, a exemplo do Brasil, com vistas à simbólica elevação de sua condição. Independentemente do que se via, a simples presença dessa técnica já apontava em direção ao progresso, sendo um símbolo da civilização e do domínio humano sobre a natureza.

As exposições universais do século XIX, em seu tempo, cumpriam funções educativas ao instaurarem uma visão otimista da modernidade, diluírem conflitos internacionais e reivindicarem a harmonia entre os povos (Neves, 1986). Esse lazer didático era guiado pela tríade da razão, técnica e progresso (Souza, 2018), e a fotografia, que deslumbrava os homens daquele século, aqui se colocou como imagem dessa sociedade industrial: “aquela que a documenta com o máximo de pertinência e eficácia, que lhe serve de ferramenta e que atualiza seus valores essenciais” (Rouillé, 2009, p. 30).

Ao mesmo tempo em que a fotografia era uma representação da sociedade burguesa industrial e registrava orgulhosamente suas realizações, a técnica começava também a “interessar-se por outras realidades, voltando-se, num primeiro momento, para a captação daquela paisagem que povoava tantos quadros exóticos, sem ter sido nunca vista de perto (Fabris, 1998a, p. 29). As fotografias atuavam

como intermediárias do conhecimento, gerando representações mentais e promovendo a cultura visual ao enviar imagens elaboradas de uma nação para o local de sua exposição, quase equivalendo à sua representação física legítima. Mais do que os bulevares, as estradas de ferro e a navegação a vapor, a fotografia encurtava distâncias de uma maneira única e muito peculiar, criando noções de espacialidade ao concentrar em um único lugar mundos desconhecidos que gradualmente se tornavam mais familiares aos homens do século XIX (Turazzi, 1995).

Ademais, as aplicações da fotografia nas exposições universais não se limitavam exclusivamente a retratos ou aplicações destinadas apenas à racionalidade calculista da indústria moderna. Pelo contrário, eram heterogêneas, atendendo ao desejo ilimitado de exibir o máximo de variedade possível nos eventos universais (Hardman, 2005). Essas aplicações transcendiam também a produção e exposição de retratos, uma vez que outras demandas, como as paisagens mencionadas anteriormente, já estavam integradas ao consumo diversificado de imagens, aproveitando as possibilidades apresentadas pelos inventos inéditos.

Os múltiplos usos da fotografia nas exposições universais eram evidentes em diversas facetas e foram explorados por Turazzi (1996). Em primeiro lugar, a autora entende que fotografia permitia a representação de maquinarias complexas e volumosas que não podiam ser transportadas ou acomodadas fisicamente nos eventos. Dessa forma, as imagens fotográficas funcionavam como uma extensão da exposição física, possibilitando que os visitantes pudessem examinar detalhadamente esses produtos e máquinas. Além disso, a fotografia era fundamental para documentar a construção e demolição dos pavilhões edificadas especialmente para as exposições, registrando os momentos-chave desses eventos efêmeros. Outro uso importante era a captura da presença de celebridades que visitavam as exposições, proporcionando um registro histórico desses encontros. As fotografias também eram utilizadas na composição de souvenirs, que os visitantes poderiam adquirir como lembrança do evento. Esses itens muitas vezes incluíam álbuns de fotografias ou cartões com imagens das exposições e de seus destaques. Por fim, a fotografia desempenhava um papel crucial na ilustração dos guias ilustrados das exposições, permitindo a representação de personagens e situações que não podiam ser transportados para o interior dos pavilhões. Assim, a fotografia complementou a experiência dos visitantes, bem como desempenhou papel

fundamental na documentação e na divulgação das exposições universais, ampliando sua visibilidade e impacto.

A fotografia desempenhava um papel singular ao possibilitar um tipo específico de comparação entre as nações, sendo talvez a presença mais internacional e atendendo à equivalência positivista de que a civilização é universal e naturalmente inserida em um desenvolvimento equivalente para todas as nações. Assim, ao consolidar mensagens e determinadas visões de mundo, a fotografia solidificava o imaginário burguês da segunda metade do século XIX, possuindo uma credibilidade sem precedentes, alimentada pelo mito de sua fidedignidade. Essa técnica era empregada de forma a tornar convincente a didática daquele espetáculo.

2.2 IMPÉRIO E FOTOGRAFIA

A invenção da fotografia ocorreu em um contexto mais amplo de produção e disseminação de imagens, impulsionado principalmente pelas novas necessidades surgidas a partir da Revolução Industrial. Antecedida pela litografia, a demanda por métodos acessíveis capazes de reproduzir imagens de maneira fácil e rápida estava em constante crescimento. O sucesso e aceitação do daguerreótipo em sua época estavam diretamente relacionados à sua suposta capacidade de representar a realidade de maneira fiel e nítida, além da simplicidade do procedimento e da sua ampla disponibilidade (Fabris, 1998a).

Os elementos que possibilitaram uma ampla difusão da fotografia em várias esferas acabaram por exercer uma forte influência na recepção dessa técnica no solo brasileiro, sendo o ano de 1840 o marco oficial da sua chegada ao Brasil. Especialmente na capital do império, práticas como a litogravura e a xilogravura (bem como a pintura, escultura e aquarela) já estavam integralmente inseridas na vida cotidiana nacional quando a nova técnica foi introduzida, incorporando-se a um universo de imagens que já estava bem estabelecido. A fotografia, assim, ampliou — e, depois, protagonizou — esse âmbito, fortalecendo o campo e criando novos usos e necessidades, embora sua presença não tenha sido predominante até pelo menos a década de 1860 e sua utilização tenha se limitado a regiões específicas do Brasil (Schwarcz, 1998; Chiarelli, 2005).

Quando Fabris (1998a) remonta a invenção da fotografia, menciona três pontuais momentos que envolveram a técnica de forma geral. A primeira fase (1839-

1850) foi quando o interesse pela fotografia se manteve restrito a certos grupos sociais, não sendo acessível a muitas pessoas — principalmente por motivações econômicas. A partir de 1854, porém, com a descoberta das *cartes de visite*⁶, o estatuto da fotografia foi elevado a um nível mais democrático, colocando-se ao alcance de muito mais pessoas e conferindo, segundo a autora, uma dimensão industrial à fotografia. Por fim, o último momento seria a partir de 1880, quando os interesses comerciais prevalecem e houve uma massificação do fenômeno fotográfico. No entanto, é importante observar que, embora tenha ocorrido uma maior acessibilidade, as camadas socioeconômicas mais desfavorecidas ainda enfrentavam desafios para desfrutar plenamente dessa tecnologia emergente⁷.

No que concerne ao presente estudo, o que mais se destaca é justamente a transição da segunda à terceira fase. Isto é, o momento em que o olhar à fotografia como souvenir — imagens enquanto produto — começou a ser delineado. Quando cidadãos brasileiros mais favorecidos, e até mesmo estrangeiros, passavam a visitar a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, não mais para “só” se fotografarem, como também para adquirir representações fotográficas da cidade. Este instante representa a interseção entre a disseminação mais ampla da fotografia na sociedade e o início incipiente da comercialização de vistas fotográficas. Essa evolução não apenas ampliou o acesso à prática fotográfica, mas também deu origem a uma nova dinâmica na qual as imagens não constituíam apenas lembranças pessoais, mas também produtos procurados e valorizados. Esse fenômeno, assim, denotou não apenas uma transformação nas práticas fotográficas, mas também uma mudança na

⁶ Modismo de fotografia muito disseminado na década de 1860 que buscava conferir ao fotografado status e distinção social. Eram trocados em meios sociais, geralmente com dedicatórias, segundo Leite (2001), após certa “popularização” da fotografia posterior à década de 1960. Simbolizou a penetração e fixação da fotografia na vida cotidiana dos homens modernos.

⁷ Apesar do apontamento de Fabris (1998a), é importante pontuar que a fotografia, que anteriormente era um processo complexo e caro, passou por uma série de avanços técnicos que simplificaram a produção de imagens. Isso levou a uma disseminação mais ampla da prática fotográfica entre a classe média e mesmo algumas partes da classe trabalhadora. Câmeras mais acessíveis, técnicas de revelação mais simplificadas e a popularização de estúdios fotográficos contribuíram para que a fotografia se tornasse uma forma de expressão visual mais amplamente adotada, mesmo com essas melhorias na acessibilidade, as camadas mais pobres da sociedade muitas vezes enfrentavam barreiras significativas para o acesso à fotografia. Os custos contínuos associados à compra de equipamento fotográfico, materiais e serviços de revelação ainda podiam ser proibitivos para muitos. Além disso, a cultura e a educação desempenhavam um papel importante na difusão da fotografia. Aqueles que tinham acesso à educação e aos meios de consumo cultural tinham mais probabilidade de adotar a fotografia como meio de autoexpressão e documentação.

percepção da fotografia como uma forma de arte comercializável e acessível a uma audiência mais ampla.

A boa recepção da fotografia por parte do Império Brasileiro foi o que possibilitou, em grande parte, seu desenvolvimento em terras nacionais. O imperador D. Pedro II, considerado por muitos o “primeiro fotógrafo brasileiro”, era um entusiasta da técnica, principalmente por conta de seu interesse por produções visuais objetivas (Schwarcz, 1998). Chiarelli (2005) indica que a chegada da fotografia no mesmo ano da Declaração da Maioridade de D. Pedro II simbolicamente aponta a poderosa combinação do Império e de sua imagem fotografada:

[...] durante todo o século dezenove a cidade [do Rio de Janeiro] foi o local mais propício para o desenvolvimento desta atividade [a fotografia]. Isto porque o Rio de Janeiro, como sede da Corte, reunia o ambiente mais abastado e cosmopolita do país, naturalmente receptivo a uma novidade deste tipo. Mas, principalmente, porque se encontrava aqui a figura central de nossa fotografia no período: o Imperador (Vasquez, 1990).

O financiamento por parte do Império de fotógrafos no Brasil e a criação do título de Photographo da Casa Imperial⁸, em 1851, fomentou a criação de estabelecimentos fotográficos, principalmente na província do Rio de Janeiro. A gradual disseminação da atividade fotográfica pode ser observada na tabela a seguir, elaborada com base nos dados apresentados no *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Kossoy (2002). A tabela, que abrange o período desde os primeiros registros fotográficos conhecidos até o final da década de 1860, apresenta a quantidade de fotógrafos e estabelecimentos relacionados em atividade no Brasil. Para efeito de comparação, destaca-se a presença específica da província fluminense nessa dinâmica, abrigando aproximadamente metade dos profissionais e estabelecimentos comerciais em operação durante o período analisado. Os dados evidenciam tanto a expansão geral da atividade fotográfica quanto a relevância da província fluminense como um polo significativo nesse cenário:

TABELA 1 — FOTÓGRAFOS E ESTABELECIMENTOS AFINS EM ATIVIDADE NO BRASIL E NA PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO (1833-1869)

⁸ A titulação de Photographo da Casa Imperial foi conferida a 24 estabelecimentos fotográficos pelo Imperador D. Pedro II dentre os anos de 1851 e 1889. Segundo Castro (2013), constitui o primeiro título do mundo a reconhecer a fotografia como item de valor artístico.

Período	Fotógrafos e estabelecimentos afins em atividade no Brasil	Província do Rio de Janeiro	
		Fotógrafos e estabelecimentos afins em atividade	%
1833-1849	37	21	56,76
1850-1859	102	48	47,06
1860-1869	239	105	43,93

FONTE: Elaborada pela autora com base em Kossoy (2002).

O perfil desses profissionais seguia delineamentos geralmente parecidos. Num primeiro momento, grande parte foi formada por europeus emigrantes que fugiam da saturação do nicho fotográfico e apostavam no Brasil como um destino promissor (Leite, 2001). Além disso, quando o rumo era o Rio de Janeiro (realidade de quase metade dos fotógrafos, como verificado⁹), foi no centro da cidade onde se “concentrava a maioria dos estúdios fotográficos, num perímetro que podia ser percorrido sem problemas de uma só pernada” (Vasquez, 2002, p. 10). Turazzi (1995) explica o fatigante cotidiano dos profissionais da fotografia no Brasil, sendo que garantir a sobrevivência apenas a partir deste trabalho era difícil. Assim, muitos combinavam ocupações paralelas à rotina de retratos de família e personalidades locais, retratos fúnebres e fotografias de paisagem e vistas — que possuíam, por sua vez, uma demanda menor, constituída na maioria das vezes por encomendas de instituições públicas e privadas.

A fotografia, em sua primeira década de existência no Brasil, passou a estar mais presente nas camadas médias da população, ávidas seguidoras das imaginárias tendências europeias, a partir de retratos e *cartes de visite*, num momento em que o ato de fotografar tornava-se mais um comportamento necessário à adequação social do período. Dentre a alta taxa de analfabetismo, as imagens falavam uma linguagem universal e instantânea (Mauad, 2019). Seus usos múltiplos, individuais e coletivos, atribuíam prestígio a determinadas famílias, além de

⁹ Vasquez (1990) compreende que durante a totalidade do século XIX o Rio de Janeiro abrigou a fotografia e foi o local mais propício, dentro do Brasil, para seu desenvolvimento. Para tal, são apontados dois fatores: a condição de sede da Corte torna a província fluminense o ambiente mais cosmopolita do país, o que permite estabelecer conexões mais rapidamente com a Europa e de lá receber novidades. O segundo e principal ponto, por sua vez, seria justamente a presença do Imperador, central para o desenvolvimento da fotografia no período.

cimentarem, em macro, demonstrações de poder das elites agrárias e a solidez da estrutura familiar (Leite, 2001).

Não demorou muito, porém, para que as paisagens também se mostrassem um motivo de recorrente retrato, por diversas razões. Os clientes passariam, agora, a visitar o estúdio fotográfico não apenas para fotografar-se, como também para “coleccionar imagens de terras longínquas, cuja venda agora era anunciada em jornais” (Brizuela, 2012, p. 53). No Brasil, a fruição estética dessa tradição pictórica já estava estabelecida antes mesmo da invenção da fotografia. Isso porque, como aponta Vânia de Carvalho (1998), os temas neoclassicistas trazidos pela Missão Francesa em 1816 mantiveram a paisagem — que já tinha sido explorada (e idealizada) nas anteriores pinturas de temas religiosos — como pano de fundo de suas cenas heroicas. Dessa forma, a descoberta de uma técnica que permitisse retratar um cenário de maneira “fidedigna” e que demandasse, pelo menos nos seus anos iniciais, um longo tempo de exposição, revelou-se extremamente conveniente. A inércia necessária para essa técnica acabou, por conseguinte, por conotativamente “imobilizar” o repertório imagético da sociedade oitocentista, que persistiu em ter a paisagem como um de seus principais objetos de representação. Essa característica não apenas conferiu autenticidade visual aos registros, mas também influenciou a preferência cultural da época por representações artísticas que se alinhavam com a contemplação e a reflexão sobre a natureza.

Quando se trata das representações oficiais do Império brasileiro, é crucial direcionar a atenção para o amplo interesse em atrair imigrantes europeus para as terras nacionais. Esse esforço estava intrinsecamente ligado à significativa tarefa de legitimar, principalmente aos olhos europeus, a monarquia tropical. O Império buscava incessantemente fundamentar uma identidade política e cultural que fosse reconhecida internacionalmente. Além disso, a maioria dos cidadãos brasileiros desconhecia o vasto território do país, frequentemente limitando-se ao conhecimento da região em que nasceram ou viviam, considerando o restante do país como uma ideia distante e pouco familiar. O reconhecimento do território nacional por parte de seus habitantes era, todavia, essencial ao Império, que passava a financiar certos fotógrafos. Agora, “a fotografia ofereceria mais facilmente uma representação precisa e mais exata do que era visto. O Império do Brasil se tornaria enfim completamente visível” (Brizuela, 2012, p. 41).

O imperador D. Pedro II viu na fotografia um importante recurso para divulgação de sua imagem: "moderna como queria que fosse o reino" (Schwarcz, 1998, p. 345). De fato, pode parecer contraditório promover uma técnica (europeia, essencialmente urbana) em uma monarquia escravagista do outro lado do Atlântico, especialmente enfatizando o ambiente natural, e ainda assim reivindicar-se "moderna". No entanto, as paisagens brasileiras fotografadas continuam a representar de maneira característica a sociedade industrial em ascensão. Essa aparente contradição se esclarece quando compreendemos que a fotografia é intrinsecamente vinculada a um dos principais fenômenos da modernidade: o expansionismo. Nas imagens urbanas, essa característica se manifesta por meio de ângulos, linhas retas e arestas nítidas. As paisagens e vistas de viagem, por sua vez, geralmente "se inscrevem em projetos que, lançados a partir das capitais, buscam o domínio, a conquista ou o controle dos territórios" (Rouillé, 2009, p. 43). No que se refere ao vínculo da fotografia com o aparato estatal o que estava em jogo era a autorrepresentação da nação brasileira em um momento de necessária fundamentação da identidade política e cultural do país. Ao romper com o legado do atraso colonial, a ideia era de que o modelo civilizatório europeu deveria ser espelhado nos trópicos, e a fotografia, assim, assumiria o papel de alegoria da modernidade brasileira. Ela se tornaria um símbolo de civilidade, ao mesmo tempo em que registrava e divulgava internacionalmente os imensos potenciais da nação.

2.2.1 Usos e funções da fotografia brasileira exposta internacionalmente

A partir da década de 1860 a fotografia teve uma presença consistente não apenas nas exposições da Academia¹⁰ como também nas exposições nacionais e, posteriormente, nas universais. As exposições nacionais podem ser compreendidas enquanto "ensaios" para as internacionais: em diversas províncias, expositores exibiam seus mais diversos produtos para concorrer a prêmios e à oportunidade de expor nas universais. Tendo em vista a missão de fortalecimento da unidade nacional atribuída ao Segundo Reinado, as exposições nacionais também entram em cena roborando a integração do território sob tutela da Corte (Turazzi, 1995).

¹⁰ De acordo com mapeamento de Turazzi (1995), a fotografia aparece pioneiramente nas exposições gerais de belas artes da Academia Imperial a partir de 1842, mantendo-se constante em praticamente todas as subsequentes.

As dificuldades referentes à execução das exposições nacionais nesse período englobavam questionamentos quanto à utilidade de seus resultados. Havia quem censurasse a “ vaidade ” do Brasil ao querer expor internacionalmente seus desbastados produtos agrícolas e industriais; como também um impasse, nos meios intelectuais, acerca do que seria a *brasilidade* e de que forma seria possível sua concretização material na exposição universal (Pereira, 1992). Além desses fatores, Turazzi (1995) aponta a importante questão do espaço: a vastidão territorial intrincava a preparação das exposições provinciais. E ao mesmo tempo a falta de um espaço próprio para as exposições na sede da Corte muito afetava seu desempenho.

A fotografia nas exposições nacionais marcou presença desde o primeiro evento sediado, entre 1851 e 1852, que teve como objetivo selecionar material para a exposição em Londres, que ocorreria ainda em 1852. Até a dissolução definitiva do Império, em 1889, a fotografia foi inserida em diferentes classes e categorias nas exposições nacionais, sempre, porém, estando presente¹¹, e o mais importante: sendo premiada e exposta nas exposições universais subsequentes.

Nas exposições universais, as autorrepresentações dos países menos desenvolvidos industrialmente a todo o tempo voltavam-se ao futuro. Suas exposições eram visualizadas como sendo "espelhos de seus próprios porvires" (Turazzi, 1995). A busca pela civilização nos moldes europeus foi frequentemente justificada pelo tempo, tornando-se a principal motivação para muitas nações. Ao avançar incessantemente, a ideia era seguir os passos da Inglaterra e França, alcançando os degraus seguintes desbravados por essas potências. Os investimentos estatais nas exposições brasileiras, por exemplo, nem todas as vezes previam resultados imediatos: o imperador, patrocinando diretamente muitas das exposições nacionais, geralmente admitia mais gastos do que receitas. Essa abordagem, embora pudesse resultar em déficits momentâneos, tinha como objetivo

¹¹ Fotografias estiveram presentes, conforme mapeamento de Turazzi (1995), nas seguintes exposições nacionais e provinciais, no recorte de 1861 a 1889: Exposição Provincial de Minas Gerais (1861), Exposição Provincial de Pernambuco (1861), I Exposição Nacional (1861-1861), Exposição Provincial de Pernambuco (1866), Exposição Provincial do Paraná (1866), II Exposição Nacional (1866), Exposição Provincial da Bahia (1872), Exposição Provincial de Pernambuco (1872), III Exposição Nacional (1873), Exposição de Horticultura (1875), Exposição Provincial da Bahia (1875), I Grande Exposição Comercial e Industrial do Rio Grande do Sul (1875), IV Exposição Nacional (1875), Exposição de Obras Públicas (1875), Exposição Provincial Brasileira-Alemã do Rio Grande do Sul (1881), Exposição da Indústria Nacional (1881) e Exposição Provincial de São Paulo (1885).

proporcionar propaganda e contribuir para o desenvolvimento nacional, alinhando-se à esperança depositada no curso inexorável do positivismo. O *Relatório sobre a exposição universal de 1867*, em tópico destinado aos gastos do Império com a exposição de Paris, não deixa de reconhecer as imensas despesas bélicas com as quais o Brasil estava lidando, mas igualmente afirma a importância de investir no evento: “também cumpria proceder de maneira que o Imperio fosse dignamente representado n’esta occurrencia”¹² (Brasil, 1868, p. CXXXVII).

A presença tão constante nas exposições nacionais, bem como o ato de premiar fotógrafos e selecioná-los para as exposições universais demonstra certo investimento e preocupação em relação às imagens brasileiras que figuravam no exterior. Internacionalmente, denotar que a fotografia estava bem recepcionada e inserida na realidade do país entrava no objetivo de melhorar a imagem externa da nação, transmitindo especialmente a ideia de um império civilizado, com um imperador "amigo das letras". O país tão "distante, agrícola, monárquico e escravocrata" (Schwarcz, 1998, p. 397) procurava validação no concerto das nações enquanto moderno e cosmopolita, expondo suas imagens na Europa:

Nas exposições realizadas no Brasil, como em seus pavilhões no exterior, a imagem fotográfica tinha tudo para ser o elemento mais visível e abrangente, sobretudo para o grande público, de nossas imensas riquezas naturais e dos estágios de civilização progressivamente alcançados pelo Império. Os organizadores das exposições nacionais e os comissários do Brasil no exterior percebiam claramente o impacto causado por esta *visibilidade de nossas riquezas* (Turazzi, 1995, p. 137, itálico da autora).

A fotografia servia tanto como recurso para propaganda quanto para comprovar que a nação seguia tendências modernas. Ao adotar as práticas fotográficas em voga, uma nação não apenas promovia sua imagem de receptividade às inovações, mas também se colocava em sintonia com os desenvolvimentos globais mais recentes. No cenário nacional, a fotografia desenvolvia-se rapidamente e se colocava ao lado do que de mais avançado se produzia no país (Turazzi, 1995). Assim, visualizavam-se grandes vantagens para o investimento em fotógrafos e desenvolvimento da técnica.

Mas tão importante quanto manifestar adesão à tecnologia fotográfica é saber utilizar do poder de suas imagens. Nos primórdios do Segundo Império, o

¹² Optou-se por manter a grafia original em todas as citações retiradas das fontes em português.

trabalho do daguerreótipo estava estrategicamente orientado para a projeção de diversas imagens do Brasil. O objetivo era participar das feiras universais, facilitando a troca de informações sobre a realidade do país. É essencial lembrar que esse período coincidiu com um contexto em que a questão da mão-de-obra escrava estava sendo questionada e gradualmente restringida por meio de legislações, como a Lei do Ventre Livre. Diante desse cenário, o Brasil enveredou pelo caminho de atrair imigrantes, especialmente católicos, da Europa para trabalhar nas lavouras, contribuindo também para o incipiente projeto de branqueamento da sociedade brasileira, conforme destacado por Azevedo (2010).

O propósito central das exposições fotográficas a nível internacional transcende, no entanto, aspectos mais objetivos. Conforme delineado por Turazzi (1995), envolve a construção de um futuro próprio, concreto e promissor para a nação. Isso implica o distanciamento do passado colonial e a convicção de que o porvir seria marcado pela grandiosidade, mediante uma inserção coerente nas correntes civilizatórias predominantes na época. A fotografia, ao capturar imagens, possibilita a materialização desses conceitos. Gradualmente, ela deixava de ser uma mera novidade em si mesma e passava a retratar outras realizações humanas:

no campo da engenharia, da arquitetura e da própria pintura, na pesquisa etnográfica ou geológica, na documentação etc. Longe de representar uma simples causalidade, esta *veiculação* da imagem fotográfica nas exposições é sintoma que evidencia o alargamento visual referido anteriormente. Assim, a fotografia enquanto expressão de si mesma e enquanto recurso emprestado à pintura veio somar-se à fotografia enquanto veículo de informação visual dotado de variada aplicabilidade e amplo poder de convencimento (Turazzi, 1995, p. 116, *italico da autora*).

Este universo de representações atribuiu certas funções às imagens do país. Era importante, como já estabelecido, a contemplação de uma nação civilizada e estruturada, mas não se deixava de lado o fato de existir uma vastidão de “terras virgens” à disposição dos interesses europeus. Desta maneira, as exposições frequentemente apresentavam vistas das principais cidades, com destaque especial para aquelas que enfocavam a beleza natural e a urbanização do Rio de Janeiro. As imagens de indígenas e escravizados não eram incomuns, sendo frequentemente capturadas com propósitos etnológicos e buscando induzir a percepção de que a prática escravagista estava enfraquecida e em declínio.

A apreciação da riqueza proveniente da cafeicultura, juntamente com a construção de ferrovias e praças, representava um recurso crucial para atrair investimentos e imigrantes. Essa estratégia visava chamar a atenção para a grandiosidade das obras em andamento no país. O ideal de um paraíso também desempenhava um papel significativo na construção da autoimagem do Brasil. A política de imigração do Estado Imperial Brasileiro incluía a diferenciação de aspectos negativos presentes no Velho Mundo, destacando a nação como um lugar diferenciado e promissor. Isso era realizado através da difusão de imagens do Novo Mundo “como espaço de belezas naturais e terras férteis, em contraste com o Velho Mundo, lugar de pobreza e miséria” (Azevedo, 2010, p. 138).

Por fim, um último tipo de fotografia exposta pelo Brasil nas exposições universais foi a própria imagem do imperador. Este, que já estava tão vinculado com a disseminação da fotografia no Brasil, era uma personagem que representava “a imagem de um país dos trópicos que procurava acertar o passo com o das mais adiantadas potências europeias, assim também com o dos Estados Unidos” (Azevedo, 2010, p. 65). Desenvolver-se-ia, deste modo, uma gigantesca performance do imperador para forjar a imagem de um monarca que se pretendia moderno e cosmopolita:

Existiam, ainda, as fotografias que eram enviadas às exposições universais, onde a imagem do Brasil adequava-se aos padrões da cultura ocidental. Numa dessas fotos, o imperador é retratado acompanhado por livros, pelo globo e por canetas-tinteiros, todos signos condizentes com um Brasil moderno e culto. O imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação (Mauad, 2019, p. 149).

Esses registros fotográficos incumbiam-se de fazer o governo imperial reconhecido externamente, de forma a colocar o Império do Brasil enquanto algo sólido. Imagens do imperador associadas a elementos naturais típicos do Brasil, bem como de sua família e seus palácios eram expostas nas exposições, que não tardaram a perceber o teor “museologizante” da curadoria brasileira: ao invés de itens diretamente voltados ao consumo e comércio, o país mais utilizava das feiras para expressão política, exibindo peças e artigos alegóricos do império (Leite, 2001).

2.2.2 A fotografia de paisagem

O gosto artístico obsessivo pela paisagem remonta ao século XVIII, estando conectado, segundo Salgueiro (1997), ao desenvolvimento cultural e material que vivenciava a Europa da mesma época. Ao decorrer do tempo, e em especial no século XIX, consolidou-se enquanto manifestação artística própria da classe burguesa. Tal fator, apesar de ter retardado sua aceitação por um público de formação mais tradicional, fez com que tais representações estivessem presentes nas exposições universais desde seu início a partir da década de 1850, sendo um tema de sucesso consagrado nestes eventos (Carvalho, 1998).

No Brasil, este gosto foi tanto importado quanto fomentou um espírito característico que aqui se fazia presente desde os tempos coloniais, nos quais a tão distinta natureza brasileira já se mostrava motivo de relevância. Era inevitável, afinal, devido à estreita afinidade cultural entre o aparato estatal do Segundo Reinado e as tendências europeias, que houvesse uma significativa influência sobre os artistas brasileiros. O espaço das exposições da Academia Imperial de Belas Artes constituía também um meio de intercâmbio com as produções europeias — tanto pela presença de artistas estrangeiros quanto pela possibilidade de investir em viagens de aperfeiçoamento com as premiações conquistadas nos eventos, por exemplo, entre outras relações possíveis de serem estabelecidas (Salgueiro, 1997). Presente como pano de fundo das pinturas de temas religiosos, a paisagem foi mantida e ocupou um lugar ainda maior nos temas laicos do neoclassicismo guiado pela Missão Francesa¹³ de 1816, que associava a fruição estética ao engajamento intelectual, conforme aponta Vânia de Carvalho (1998). Segundo a mesma autora, a paisagem continuou com a função de moldura, agora para cenas históricas e mitológicas. Em suma, a natureza brasileira *per se* conjugou plena expressão artística na segunda metade do século XIX em uma parcela da produção de imagens do período.

A fotografia não ficou alheia a tais processos, sendo desenvolvida e estendendo-se por quase todos os domínios da vida social, ao passo em que a importância artística das paisagens também crescia. Para Coelho (2012), o

¹³ No contexto de chegada da família real ao Brasil, as modificações para adequar a cidade do Rio de Janeiro à Corte incluíram a vinda de artistas franceses para o território no início do século XIX, visando o fomento às belas-artses. O Neoclassicismo neste contexto foi institucionalizado e lecionado, pautando-se no racionalismo e na ordem. Especialmente no Brasil, associou-se aos ideais de progresso e civilização, inspirando inclusive a proclamação de independência, no sentido de engajar a ideia de o território abandonar seu passado colonial.

surgimento da fotografia representou uma transformação na maneira de olhar as coisas; o que influenciou a representação da realidade nas imagens e, portanto, educou novos modos de ver. O que era retratado, porém, manteve-se: a paisagem. Um motivo mais óbvio para tal foi justamente sua imobilidade, devido ao longo tempo de exposição demandado inicialmente pela técnica, somado à necessidade de adequada iluminação. Entretanto, a escolha pela paisagem só foi possível por conta da viabilização do diálogo com a pré-existente tradição visual, estabelecendo antes de tudo um diálogo entre a pintura de paisagem e as vistas panorâmicas (Mauad, 2008), assim conformando-se “a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista” (Fabris, 1998b, p. 174).

No Brasil, a união entre paisagem e fotografia se deu a partir da década de 1850, 10 anos depois de sua chegada oficial no país. Extrapolando os limites do retrato, o aprimoramento técnico crescente criou possibilidades aos fotógrafos, que trabalhavam com interesses e públicos variados:

[...] no campo fotográfico, a produção de imagens da natureza prolifera. A princípio, as paisagens daguerreotipadas eram caras e a comercialização dificultada pelo seu caráter de exemplar único [...] com o aparecimento das técnicas com vidro e papel, que permitiam a reprodução a partir do negativo, o fotógrafo adquire maior flexibilidade, não precisando estar exclusivamente ligado à produção de retratos (Carvalho, 1998, p. 203).

Foi o momento de crescimento das cidades e expansão das indústrias. Em resposta à crescente influência das áreas urbanas, legou-se uma ampla produção artística que retrata a temática. Segundo Mauad (2008), a fotografia se estabeleceu neste momento enquanto um novo dispositivo para representar essas cenas modernas, ao mesmo tempo em que foi, também, um mecanismo oriundo da modernidade. A fotografia de vistas, ainda, pode ser concebida enquanto união deste novo em relação aos cânones da pintura romântica, casamento que resultou em algo inédito. Nestes procedimentos, a fotografia ativamente reivindicou seu espaço e se tornou capaz de estabelecer os modos como a cidade deveria ser percebida e representada, sintetizando, assim, o espaço urbano como imagem e experiência (Mauad, 2008).

Desde as primeiras fotografias de vistas, o Rio de Janeiro foi um dos locais fotografados com altíssima frequência, muito por conta de ser o núcleo onde a técnica fotográfica mais se desenvolveu durante o Império. A sede da vida política

brasileira passou a ser retratada a partir do casamento entre dois coeficientes: a paisagem construída pelo homem e a topografia tão singular da região (Turazzi, 2006). O predomínio nas primeiras fotografias de panoramas foi, desse modo, do enquadramento de conjuntos de construções harmonicamente inseridos na paisagem natural, o que introduziu a arquitetura nas vistas de paisagens e deu visibilidade aos empreendimentos urbanos em curso ou finalizados. De acordo com Turazzi (2006), essa era uma iniciativa que fazia parte do projeto de fortalecimento do Estado Imperial, bem como da construção da ideia de nação, associada a iniciativas modernizadoras que buscavam exibir os melhoramentos urbanos do Rio de Janeiro internacionalmente como uma vitrine:

Nas grandes exposições nacionais realizadas no Rio de Janeiro, nos anos de 1861, 1866, 1873, 1875 e 1881, a presença significativa de imagens fotográficas representando cidades, ferrovias, expedições exploratórias e outros projetos e empreendimentos ligados à engenharia reforçava ainda mais o caráter celebrativo de tais eventos e sua importância para a divulgação no Brasil e no exterior dos progressos da nação na segunda metade do século XIX (Turazzi, 2006).

A escolha da fotografia para representar as conquistas da sociedade industrial não foi aleatória. A credibilidade fotográfica, derivada da suposta objetividade de suas imagens, garantiu-lhe lugar privilegiado enquanto “veículo de informação visual dotado de variada aplicabilidade e amplo poder de convencimento” (Turazzi, 1995, p. 116), como também sempre esteve conectada ao novo. A fotografia do século XIX tornou-se inseparável das noções positivistas de progresso e civilização, materializando, tanto em sua própria essência quanto em suas imagens, o potencial de intervenção humana na natureza. Foi a partir do momento em que essa interferência, herança do avanço da revolução industrial, se intensificou, que o enfoque estético passou a se dirigir à natureza: “na sociedade ocidental, a concepção de paisagem emerge no mesmo período em que a ciência enfatiza a dicotomia entre sociedade e natureza” (Coelho, 2012, p. 210).

A paisagem, portanto, foi enxergada a partir de concepções modernas. Buscava-se o distanciamento do atraso, da barbárie. No caso do Brasil, a elaboração desse tipo de imagens não era para que fossem lidas enquanto uma tentativa de registro do contraste brutal e selvagem entre cidade e natureza; mas se relacionava, principalmente, à elevação de características identitárias: “a paisagem era [...] o olhar da cidade, símbolo de civilização dos mais expressivos, no contexto

do século XIX. No *vis a vis* fotográfico, natureza e civilização configuram um conjunto harmônico, integrado” (Azevedo, 2010, p. 194). Mais uma vez, se a natureza era uma qualidade a ser reivindicada na construção da imagem desejada para a nação brasileira, nada parecia mais natural do que destacar a facilidade da sua coexistência com a cena urbana. A intenção era mostrar aos olhos europeus a capacidade do Império em modernizar-se em suas condições imediatas, mesmo que contraditórias em vários aspectos. A projeção desse tipo de imagem revelava-se útil na visualização de um país com potencial de transformação social, além de destacar sua abundante matéria-prima no contexto da divisão internacional do trabalho, como aponta Turazzi (1995).

Assim, a natureza seria uma das representações características da nação, e retratá-la integrada a prédios com moderna arquitetura neoclássica também seria uma reivindicação da monumentalidade brasileira, que substituíria, desta forma, a falta dos palácios e catedrais da Antiguidade presentes nas paisagens da Europa:

O que contava era mesmo a paisagem dos trópicos. Se desde as grandes viagens, e mesmo antes delas, o desenho como gênero se voltou para a paisagem natural e humana, o auge desse movimento de elevação da natureza como “paisagem” — feita do ambiente físico, humano e animal —, se dá em pleno século XIX, quando, na conformação de modelos identitários, a representação do território natural assume o lugar da própria nacionalidade (Schwarcz, 2014, p. 398).

Desde a época colonial, o reconhecimento da natureza do Brasil como um gigante tropical foi imediato. No contexto do projeto romântico, o mundo natural frequentemente era reivindicado como referência ao mundo sensível. Segundo Schwarcz (2014), a observação da natureza está intrinsecamente ligada aos sentimentos e espetáculos que constituem a ideia de pátria. A escolha do Rio de Janeiro como síntese da representação do Império era evocada a partir das cartografias visual e poética do lugar (Mauad, 2019). A pintura e a fotografia não foram as únicas, nem mesmo as primeiras, a retratar os pontos pitorescos da paisagem carioca. A poesia romântica e as observações de cientistas-viajantes pelo Rio de Janeiro já haviam incitado uma efígie da capital cultural do Império (Azevedo, 2010).

Dentre as já citadas funções aproveitadas pelo aparato imperial do Segundo Reinado de evocação da nacionalidade brasileira e elaboração de sua autoimagem, principalmente nas Exposições Universais, Vânia Carvalho (1998) aponta que

fotografias de paisagem também possuíam um público citadino diverso; composto, por exemplo, de viajantes e imigrantes que aqui residiam, e utilizavam das imagens dos lugares onde viviam e trabalhavam para enviar para seus amigos e familiares. Da mesma forma, as fotografias de paisagens eram necessárias à fotopintura¹⁴. Além disso, é relevante destacar que empresas de construção ferroviária também faziam parte do público-alvo desse estilo de fotografia, juntamente com órgãos oficiais. Ambos compartilhavam o interesse em “em divulgar no exterior imagens de um país atraente para os possíveis imigrantes” (Carvalho, 1998). Esse enfoque estratégico não apenas visava atrair investimentos para o setor ferroviário, mas também buscava promover uma imagem positiva e atrativa do país, estimulando a migração de trabalhadores qualificados e investidores para contribuir com o desenvolvimento da infraestrutura nacional.

2.3 RECEPÇÃO DA IMAGEM

2.3.1 A fotografia documental

Inicialmente, a fotografia foi concebida como um meio de reproduzir e registrar o real, mas não de representá-lo. Ou seja, a fotografia produziria o que é passível de ser visível, sendo ausente a concepção de que constitui uma representação do real. Isso se deve à sua natureza técnica, que depende da luz e da química para produzir imagens.

Segundo André Rouillé (2009), a fotografia documental possuiria uma capacidade legítima de equiparar-se às representações fotográficas das coisas. Esse poder não é resultado apenas da capacidade técnica da fotografia em registrar imagens, mas também da sua relação com a sociedade industrial, que representa sua condição de possibilidade e paradigma:

¹⁴ A fotopintura, técnica inovadora do século XIX, consiste no uso de imagens fotográficas como ponto de partida para a criação de pinturas. Nesse processo, os artistas combinavam a precisão da fotografia com a expressividade da pintura. Em muitos casos, eram encomendadas por fazendeiros, destacando a demanda por representações personalizadas e esteticamente refinadas de suas propriedades, famílias e eventos significativos.

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações esteiras que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e paradigma (Rouillé, 2009, p. 29-30).

Através da captura instantânea e mecânica da realidade, a fotografia acaba por refletir a busca contemporânea por objetividade e precisão, principalmente a partir de princípios racionais e científicos. É possibilitada uma representação visual direta da realidade, desempenhando, além de tudo, um papel fundamental na disseminação da cultura visual moderna. Assim, a fotografia se torna uma expressão da modernidade não apenas por sua técnica e estética, mas também por sua capacidade de refletir e moldar as transformações sociais, culturais e perceptuais que caracterizam esse período histórico.

Uma vez que é capaz de transcender barreiras linguísticas e culturais, a fotografia torna-se uma linguagem universal acessível a uma ampla audiência. Esta acessibilidade contribui para a construção de uma identidade coletiva e compartilhada na era moderna. Rouillé (2009) também destaca o modo como a fotografia influenciou a concepção do tempo e da memória na modernidade. Ao congelar momentos fugazes, a fotografia estabelece uma relação única com o passado, de forma a permitir que o tempo seja revisitado e reinterpretado. Essa característica impactou profundamente a forma como a sociedade lida com a história, a narrativa pessoal e a evolução temporal.

Por conta de ser associada a um material quimicamente ativo, a fotografia inicialmente foi concebida como um meio exclusivo de reproduzir e registrar, desconsiderando-se por total sua capacidade de representação do real. Desta forma, captava, e não representava (Rouillé, 2009), uma vez que em sua concepção a fotografia não tinha a intenção de criar representações subjetivas ou interpretativas do mundo, e sim registrar o que era visualmente perceptível através de um processo químico ativo. No século XIX ainda predominava a noção de que a luz interagia com substâncias químicas sensíveis para criar uma imagem que espalhava os objetos

presentes na cena capturada, utilizando a evidência visual enquanto fundamento (Kossoy, 2014).

No entanto, a fotografia não é apenas um produto técnico, mas também um produto cultural, que reflete e reproduz os valores e as crenças de uma época. Ganhou terreno a interpretação de que a fotografia poderia ser uma forma de representação artística, emocional e subjetiva:

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro (Rouillé, 2009, p. 18).

Complementa Kossoy (2020, p. 36, *itálico do autor*) que:

Apesar de sua vinculação documental com o objeto, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao *processo de criação* do fotógrafo. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: *registro/criação*.

Na sociedade industrial, por exemplo, a fotografia se relaciona com a urbanização e o expansionismo, fenômenos que são inseparáveis da modernidade. Nesse contexto, a fotografia muitas vezes é utilizada como uma ferramenta de dominação e controle dos territórios, especialmente nas paisagens e vistas de viagens que são inscritas em projetos lançados a partir das capitais.

Neste sentido, é possível perceber que a fotografia documental não é apenas um registro técnico do real, mas também uma expressão cultural que reflete as condições e os valores da época em que é produzida. A compreensão desses aspectos é fundamental para entendermos a importância e a complexidade da fotografia enquanto documento histórico.

3 O FOTÓGRAFO

Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.

Manoel de Barros

3.1 GEORGES LEUZINGER: UM EMPREENDEDOR DAS IMAGENS

Georges Leuzinger nasceu em Mollis, uma localidade situada no cantão de Glarus, na Suíça, no mês de outubro do ano de 1813. Originalmente batizado como Georg, posteriormente adaptou grafia para a variante francesa após se estabelecer no Brasil. Filho de Georg Leuzinger e Sabine Laager, ele compartilhava o núcleo familiar apenas com um irmão, Johannes Leuzinger, que nasceu em dezembro de 1817.

O pequeno cenário familiar onde Georges cresceu foi deixado para trás no ano de 1832, quando o jovem de 19 anos, munido apenas de habilidades linguísticas no idioma alemão, desembarcou em solo brasileiro após uma viagem de 54 dias. Sua chegada se deu por intermédio do bergantim francês *Les Drigas*, que transportou ao Brasil um contingente de 56 suíços e oito franceses (Brasiliana, 2015). As migrações suíças e europeias durante esse período são situadas por Andrade (2006) no contexto da crise que assolou a Europa na segunda década do século XIX. O autor explica que essa crise afetou tanto as áreas urbanas, caracterizadas pelo crescimento populacional associado ao desemprego, quanto as regiões rurais, marcadas pela perda de colheitas. A busca por uma vida melhor na América se revelou um desejo acalentado por muitos. Em decorrência da falta de maiores opções para os indivíduos da família Leuzinger seguir, não demorou muito para que, de forma análoga ao irmão, Johannes também emigrasse, desta vez para os Estados Unidos.

Uma parte considerável dos suíços que emigraram nesse período possuía vínculos com atividades comerciais que estavam se desenvolvendo no Brasil. O caso de Leuzinger é ilustrativo nesse sentido, visto que ele veio ao país para trabalhar na empresa Leuzinger & Cia, uma firma dedicada a operações de exportação e importação, cujo proprietário era seu tio, Jean-Jacques Leuzinger

(Brasiliana, 2015). Importa mencionar que, curiosamente, Jean-Jacques Leuzinger nunca chegou a pisar em território brasileiro. Na realidade, Georges trabalhava em associação com um sócio francês do seu tio (Borges, 2008).

Em 1940 Leuzinger casou-se com Anne Antoinette du Authier, filha do visconde Du Authier e de Marie-Anne Mounier. Nascida em 1822, em Saint-Léonard, na França, Anne — que também era chamada de Eleonore pela família — veio morar no Brasil com a irmã, a baronesa de Geslin, dona do Colégio de Meninas Francês, no Rio de Janeiro. Mais tarde, Anne também lecionou e dirigiu o estabelecimento (Brasiliana, 2015). A cronologia publicada na Brasiliana Fotográfica (2015) ainda aponta que o casal teve um total de 13 filhos¹⁵ entre 1842 e 1862.

No mesmo ano de seu casamento, Leuzinger adquiriu a papelaria e encadernação Livro Encarnado — ou Livro Vermelho — de seu compatriota Jean Charles Bouvier, abrindo assim seu próprio negócio em 1º de julho do mesmo ano. Foi anúncio publicado no *Jornal do Commercio*, edição 192 de 1840, terceira coluna: “J. Carlos Bouvier, estando de partida para Europa, previne as pessoas que lhe são devedoras que o Sr. G. Leuzinger fica com autorização para receber e passar quitação, e com poderes suficientes para promover todas as cobranças”. Nos primeiros anos da administração do estabelecimento, Leuzinger residia em seu pavimento superior; teve, contudo, de mudar-se após o rápido crescimento de seu negócio (Senna, 2006).

A obra *O velho comércio do Rio de Janeiro*, originalmente publicada em 1910 pela editora Garnier, foi redigida por Ernesto Senna objetivando trazer informações sobre o comércio da cidade carioca do século XIX e na primeira década do século XX. A Casa Leuzinger está inserida dentre tantas outras casas comerciais da cidade, sobre as quais o livro delinea a história de seus proprietários. Esta obra mostra-se relevante na medida em que contribui para a reconstrução de um olhar da atuação empreendedora de Leuzinger poucos anos depois de sua morte. Verificar a influência da Casa Leuzinger inserida na história do Rio de Janeiro é crucial para serem analisados os impactos do estabelecimento.

¹⁵ Sabine Christine (1842-1915), Anne Marie (1843-1911), Georges Henri (1845 -1908), Mathilde (1846-?), Eugenie (1847-?), Jean Edmond (1848-1916). Victor Ulrich (1849-1877), Léonie Emilie (1851-?), Gabrielle Marie (1853-1869), Paul Alphonse (1855-1927), Elise Georgianne (1856-1927), Georges (1858-1905), e Jules Adolf (1862-1889).

Diz Senna (2006, p. 105) que a aquisição da papelaria por Leuzinger em 1840 foi:

[...] de grande sucesso para as artes gráficas do Brasil, pois que, dotado de espírito acentuadamente empreendedor e artístico, desde logo aumentou consideravelmente, dando mais amplas proporções à oficina de encadernação e instalando uma grande oficina de estamperia.

Para Andrade (2006, p. 171-172):

É muito provável que a papelaria Ao Livro Encarnado [...] tenha sido a verdadeira escola de Leuzinger. Ali, oferecia grande sortimento de mercadorias “do gosto mais moderno de Paris”, entre artigos para a escrita, o desenho e a pintura. O endereço, rua do Ouvidor, 36, estava no coração do Rio de Janeiro, ponto das melhores livrarias e papelarias, editoras e oficinas de impressão. O negócio incluía uma pequena oficina de encadernação, à qual agregou uma seção de gravura e estamperia “de invulgar sucesso” (para a qual trouxe profissionais da Alemanha), uma tipografia, uma prensa litográfica, uma oficina de pautação e, finalmente, um ateliê fotográfico.

Nos anos e décadas subsequentes, Leuzinger demonstrou um compromisso contínuo em expandir suas atividades comerciais. Através da consolidação das entidades Estamperia de G. Leuzinger, Litografia de G. Leuzinger e Officina Photographica de G. Leuzinger, ele estabeleceu a renomada "Casa Leuzinger", destacando-se sempre pelo fato de não apenas registrar a paisagem urbana do Rio de Janeiro, “mas também pela forma de edição e comercialização de suas fotografias, distribuídas no Brasil e no exterior em séries codificadas e listadas em catálogo” (Burgi, 2006, p. 32).

Na década de 1850, Leuzinger ampliou suas operações para incluir litografias produzidas a partir de daguerreótipos. Em anúncios veiculados em jornais da época, o suíço promoveu a entrega internacional das imagens, alcançando cidades como Paris, Londres, Hamburgo e Lisboa, de acordo com as preferências de seus clientes (Burgi, 2006, p. 12). Preocupava-se constantemente em “modernizar, expandir e diversificar [...] as atividades de seu estabelecimento” (Sanson; Aizen, Vasquez, 1998, p. 7), tornando a Casa Leuzinger um dos pontos de referência da vida cultural brasileira da segunda metade do século XIX.

A trajetória de Leuzinger no cenário das exposições nacionais teve início em 1861. Nesse contexto, Leuzinger apresentou duas obras na categoria "Impressão, Encadernação e Objetos de Escritório", sendo agraciado com uma medalha de prata

por seus "Livros Grandes de Encadernação". Essa distinção lhe abriu as portas para sua primeira incursão em uma exposição internacional, a Exposição Universal de Londres, ocorrida no ano seguinte.

O ateliê de fotografia da Casa Leuzinger foi inaugurado em 1865, e sua especialidade residia na produção de "vistas da cidade, Tijuca, Petrópolis, Teresópolis e rio Amazonas", conforme registrado no verso de uma das suas *cartes de visite*. Leuzinger, segundo Burgi (2006) trabalhou com equipamentos fotográficos variados, produzindo negativos de vidro entre 24 x 30 cm e 30 x 40 cm. Os panoramas eram elaborados a partir de dois ou mais negativos, sendo característicos de sua produção: "ele fotografava em sequência, deslocando a câmera sobre o tripé estacionário, produzindo leve sobreposição de negativos que, quando justapostos, formam a imagem panorâmica" (Burgi, 2006, p. 33). Devido às suas grandes dimensões, geralmente não integravam os álbuns da época. As imagens avulsas, por sua vez, geralmente obedeciam:

a um padrão de montagem em cartão, suporte especialmente manufaturado para esta finalidade, sempre acrescido de impressão tipográfica do título, numeração de série, editor e/ou autoria e menção às premiações da Casa Leuzinger em exposições nacionais e internacionais (Burgi, 2006, p. 32).

Já no ano subsequente, Leuzinger participou da Segunda Exposição Nacional, evento no qual a fotografia figurou pela primeira vez como categoria específica, logrando medalha de prata na categoria Paisagem a partir de nove vistas da cidade e arredores. Quando foi à Paris para a Exposição Universal de 1867, o trabalho do ateliê fotográfico do suíço ganhou uma menção honrosa por um panorama fotográfico tomado da ilha das Cobras. Leuzinger, assim, foi o primeiro fotógrafo radicado no Brasil a receber uma premiação internacional.

As imagens de Leuzinger, durante a década de 1860, ofereceram:

[...] a mais alentada coleção de vistas das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói, bem como das regiões serranas fluminenses de Petrópolis e Teresópolis, chegando a publicar na época um catálogo no qual eram relacionadas 337 fotografias diferentes que podiam ser adquiridas em formatos diversos com legendas em francês, a língua culta universal de então. Vendidas avulsas ou montadas em luxuosos álbuns com encadernação em couro, estas fotografias encontraram boa clientela entre os estrangeiros de passagem pela Corte (Sansón; Aizen, Vasquez, p. 9).

De acordo com a cronologia presente no *Cadernos de Fotografia Brasileira* (2006, p. 14), a década de 1870 marcou o ápice da Casa Leuzinger, a qual possuía em seu patrimônio “19 mil quilos de tipos americanos para impressão, um motor a gás com potência de quatro cavalos e dez prelos mecânicos, além de empregar cerca de 50 funcionários”. Em 1873, a sociedade de Leuzinger passa a se chamar G. Leuzinger & Filhos, tendo em vista a participação de seus filhos mais velhos, Henri, Victor e Edmond na administração da empresa do pai. O estabelecimento ocupava três endereços distintos, sendo dois deles na rua Sete de Setembro, onde abrigavam oficinas para tarefas como pautação, encadernação, douração e produção de livros de escrituração. No mesmo endereço da rua do Ouvidor, a tipografia continuava em funcionamento.

Neste mesmo ano de 1873, realizou-se a Terceira Exposição Nacional no Rio de Janeiro, na qual Leuzinger apresentou dois panoramas litografados da cidade. Para a subsequente Exposição Internacional, em Viena, a empresa enviou trabalhos tanto na categoria de fotografia quanto em livros de contabilidade e encadernação, obtendo menções honrosas em ambas as categorias. Em 1875, na Quarta Exposição Nacional, a Casa Leuzinger participou com um álbum composto por quatro fotogravuras impressas pela Casa Goupil de Paris (BURGI, 2006). Além disso, enviou fotografias de indígenas e paisagens da Amazônia, criadas por Albert Frisch. Na Exposição Universal na Filadélfia, em 1876, a participação da Leuzinger se concentrou em materiais de encadernação.

Conforme Georges Leuzinger envelhecia, seus filhos gradualmente assumiram o controle dos negócios da Casa. A sociedade também expôs na Exposição Internacional de Antuérpia, na Bélgica, e na Exposição Universal de Paris em 1889. Georges Leuzinger faleceu poucos dias antes de completar 79 anos, em 1892.

Senna (2006) retrata Leuzinger como portador de uma estatura regular, de cabelos compridos e anelados; um homem que “deixava transparecer toda uma alma cheia de sentimentos afetivos, generosos e sãos” (Senna, 2006, p. 111). Virtuoso, belo enquanto jovem e geralmente trajado de preto e com óculos de aros de ouro, era amigo de seus empregados e amava os esplendores da natureza, tendo a contemplação como passatempo. “É assim que conhecia todos os recantos das montanhas desta Capital e do Estado do Rio, tendo-as escalado a pé, nos seus

dias de lazer, extasiando-se diante da pujança da natureza brasileira que sempre com tanto entusiasmo exaltava” (Senna, 2006, p. 114).

Ao aliar arte e empreendimento, Leuzinger reconheceu o papel da fotografia no "século da imagem", tornando-se uma figura crucial no processo de disseminação da cultura visual na Corte. A documentação fotográfica que Leuzinger produziu do Rio de Janeiro, emergindo apenas duas décadas após a invenção da daguerreotipia, não somente o estabeleceu como um pioneiro na fotografia no Brasil, “um *virtuose* das artes gráficas e um empreendedor que transformou o Brasil num dos polos internacionais da produção fotográfica” (Burgi, 2006, p. 6), mas também enquanto um dos grandes inovadores da fotografia em todo o século XIX. Isto porque, como indicado por Burgi (2006), Georges Leuzinger moldou sua sensibilidade estética como editor de litografias durante as décadas de 1840 e 1850, influenciado pelas novas maneiras de representar a realidade possibilitadas pela fotografia. Além disso, na sua função de fotógrafo, desempenhou um papel crucial no desenvolvimento dos processos de impressão que foram fundamentais para a evolução da comunicação visual moderna. Suas contribuições vão além, abrangendo a criação de livros ilustrados e periódicos, que serviram como bases para o desenvolvimento da indústria editorial do século XX:

Em nenhum momento de sua atividade no campo da iconografia Georges Leuzinger deixou de associar a produção de imagens a formas de reprodução, difusão e comercialização. No universo da litografia, ditou séries e realizou tiragens por subscrição. No campo da fotografia, produziu séries pré-concebidas e também realizou tiragens colocadas à venda em seu estabelecimento (Burgi, 2006, p. 162).

A capacidade de Leuzinger de combinar suas habilidades como editor, fotógrafo e inovador na impressão deu origem a uma nova forma de abordar a produção visual e narrativa. Suas ações contribuíram para a transformação da maneira como as imagens eram usadas para comunicar, informar e contar histórias, e seu trabalho teve um impacto significativo na forma como a sociedade passou a interagir visualmente com o mundo ao seu redor. Sua visão visionária e pioneira ajudou a estabelecer as bases para o desenvolvimento da cultura visual moderna e da indústria editorial que seguiriam nas décadas subsequentes.

3.2 ENTRELACANDO OLHARES: ANÁLISE DOS PADRÕES FOTOGRÁFICOS DE LEUZINGER

A presente seção propõe uma análise da produção de Leuzinger com base no que realizou Mauad (2008) em relação ao que produziu o fotógrafo Juan Gutierrez, também estabelecido no Rio de Janeiro oitocentista. A ideia é que a escolha de determinadas formas de expressão investe sentido nas fotografias, como valores técnicos e estéticos, além de ideológicos, “do universo social do qual o fotógrafo provinha, atuando como mediador cultural, cuja prática artística só pode ser entendida como prática social (Mauad, 2008, p. 100). Neste contexto, a prática artística de Leuzinger emerge como um ponto de intersecção entre a estética e a sociocultura, exigindo uma análise sensível que reconheça a interação entre o indivíduo criador e o contexto no qual suas obras se inscrevem. Entende-se que:

A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sócio-cultural. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar (Mauad, 2008, p. 36-37).

A análise realizada a partir dos padrões fotográficos tem o poder de auxiliar na investigação histórica das fotografias escolhidas, permitindo que o pesquisador decifre, por exemplo, transformações sociais, culturais, técnicas e artísticas ao longo do tempo. A partir do estudo de determinados elementos — como, em nosso caso, enquadramento, local e objetos retratados — é viabilizada a construção de narrativas por parte do historiador que não apenas iluminam a trajetória de um fotógrafo, mas também oferecem noções mais amplas acerca da sociedade e da cultura em que ele estava inscrito.

A produção de Leuzinger, como de qualquer fotógrafo, é resultado de um “conjunto de escolhas em meio a um conjunto de possibilidades” (Mauad, 2008, p. 100). Neste sentido, foram selecionados dois fatores para a compreensão de seus padrões fotográficos: o espaço em que se fotografou e os objetos fotografados.

De modo geral, a produção de Leuzinger pode ser determinada em fotografias instantâneas, as quais são caracterizadas por sua natureza não posada, sendo comumente divididas em dois ou três planos distintos. Não se evidencia uma

preponderância inequívoca em relação a um único formato das fotografias, ou seja, a seleção entre uma orientação vertical ou horizontal é substancialmente influenciada pelo conteúdo subjacente da representação visual.

Examinar as diversas localidades presentes na província do Rio de Janeiro durante a década de 1860, nas quais Leuzinger conduziu sua produção, juntamente com as quantidades correspondentes de fotografias capturadas em cada um destes espaços, tem o potencial de proporcionar valiosas inferências, especialmente no que concerne à sua abordagem a cenários específicos. A Tabela 2 evidencia os dados coletados em um universo de 268 fotografias autorais de Leuzinger, possibilitada via busca empreendida em agosto de 2023 no acervo digital do Instituto Moreira Salles:

TABELA 2— ORGANIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DE ACORDO COM OS LOCAIS DA CIDADE

Local	Quantidade de fotografias	
Centro	65	24,25%
Botafogo	38	14,18%
Glória	22	8,21%
Catete	16	5,97%
Lagoa	15	5,60%
Niterói	14	5,22%
Tijuca	12	4,48%
Jardim botânico	11	4,10%
Ilha das Cobras	10	3,73%
Petrópolis	9	3,36%
Gamboa	8	2,99%
Bela Vista	6	2,24%
Santa Teresa	6	2,24%
Santo Cristo	6	2,24%
Baía de Guanabara	5	1,87%
Jacarepaguá	5	1,87%
Passeio Público	5	1,87%
Urca	4	1,49%
Cosme Velho	3	1,12%
Alto da Boa Vista	2	0,74%
São Cristóvão	2	0,74%

Serra dos Órgãos	2	0,74%
Flamengo	1	0,37%
Prainha	1	0,37%
Total	268	

FONTE: A autora (2023).

Fica evidente em um primeiro momento a grande disparidade numérica entre fotografias do centro em detrimento a outros locais, compreendendo 25,25% do total. Tal fato sugere um interesse particular na região central, onde se concentravam — e era justamente isso que Leuzinger retratava — aspectos urbanos, arquitetura histórica, comércio e vida cotidiana da cidade. Além disso, bairros próximos à costa, como Botafogo, Glória, e Catete também receberam uma atenção considerável, podendo indicar um interesse em capturar a beleza natural das áreas costeiras. O Jardim Botânico, a Ilha das Cobras e o Passeio Público, por sua vez, são lugares que sugerem um interesse nas paisagens naturais e artificiais. Isso pode refletir uma inclinação do fotógrafo para capturar não apenas a vida urbana, mas também espaços de recreação, com ênfase em espécies botânicas específicas.

A presença de localidades fora da cidade do Rio de Janeiro, como Niterói, Petrópolis e Serra dos Órgãos sugere que Leuzinger viajou para capturar imagens destes locais, explorando fronteiras além da cidade. Ademais, a ampla gama de localidades, incluindo áreas urbanas, costeiras, naturais e até mesmo pontos turísticos indica uma abordagem diversificada para documentar diversos aspectos da cidade e seus arredores. O fato de que tanto áreas urbanas quanto espaços naturais foram fotografados revela um interesse equilibrado entre vida urbana e paisagem natural, refletindo uma abordagem abrangente para a fotografia da época.

Em seguida, empreendeu-se no mesmo universo de imagens uma análise relacionada à tipologia dos objetos retratados por Leuzinger. Isto auxilia tanto na compreensão mais holística da obra do fotógrafo quanto na construção de uma noção mais ampla da época e do contexto em que ele operava. Ao examinar os objetos retratados e suas quantidades relativas, é possível contextualizar as preferências e ênfases do fotógrafo dentro do contexto histórico da década de 1860. Tal ação também permite uma visão detalhada das características culturais, sociais e urbanas da época; bem como a interpretação de tendências e preferências do

fotógrafo e até mesmo possíveis inclinações sociais, culturais e estéticas predominantes na época. A Tabela 3 apresenta tais dados:

TABELA 3 — ORGANIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DE ACORDO COM UMA TIPOLOGIA DE OBJETOS

Objeto retratado	Objeto central	Objeto entre os planos-contexto da paisagem
Cidades ou bairros	77	7
Vegetação	61	92
Morros e serras	37	55
Ruas ou caminhos	23	15
Prédios públicos	16	1
Praça	11	1
Capelas, Conventos e Igrejas	11	2
Praia	11	4
Mar	11	11
Lagoa	10	3
Corcovado	9	6
Cais	6	0
Passeio Público	5	0
Casas	5	18
Edificação militar	4	0
Estátuas e monumentos	4	0
Rochas	4	1
Barcos	4	8
Fazenda	3	0
Muro	3	1
Hotéis	3	1
Ilhas	3	5
Pessoa	3	12
Cascatas	2	0
Chafariz	2	0
Dique	2	0
Pão de Açúcar	2	5
Cemitérios	1	0

Carvoaria	1	0
Pedra da Gávea	1	3
Carroças	0	7

FONTE: A autora (2023).

“O que essas escolhas traduziriam em termos de práticas sociais?” (Mauad, 2008, p. 102). A visibilidade dos aspectos urbanos se confirma na medida em que os dados das duas tabelas conversam. As cidades e bairros são os assuntos mais frequentes nas fotografias de Leuzinger, o que indica seu interesse por capturar a vida urbana e as características dos lugares que fotografava. É percebido, igualmente, que a vegetação possui sua presença notável, aparecendo quase de modo equilibrado, como assunto principal em 61 fotos e como parte do contexto em 92 fotos. Por sua vez, morros aparecem na fotografia de Leuzinger de forma similar, moldando um todo nivelado entre assunto principal e parte do contexto. Os elementos aquáticos, também naturais, como praias, o mar e lagoas são capturados em diversas imagens. Tal fenômeno reflete o foco na relação da cidade com a água e a costa. Em síntese, a fotografia de Leuzinger acaba refletindo uma preocupação em documentar a cidade, sua paisagem, arquitetura, natureza e aspectos culturais e sociais, contribuindo para um registro visual abrangente desse período histórico.

Há, de fato, uma atenção à relação entre a natureza e o ambiente urbano, bem como uma apreciação pela paisagem natural característica do Rio de Janeiro. A Figura 1 exemplifica tais conexões, prezando por um retrato do bairro central ao mesmo tempo em que deixa à mostra, intencionalmente ou não (devido ao posicionamento do fotógrafo), aspectos naturais e topográficos típicos da cena carioca:

FIGURA 1 - PRAÇA DA ACLAMAÇÃO, ATUAL PRAÇA DA REPÚBLICA, A PARTIR DO MORRO DO LIVRAMENTO (1870 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

A produção de fotografias quase “aéreas”, como visualizada na figura anterior, reflete uma notável inovação técnica, uma vez que a maioria das câmeras da época estava limitada a perspectivas de solo. Leuzinger, enquanto “empreendedor das imagens” fez uso de técnicas avançadas e possivelmente empregou técnicas pioneiras para alcançar essas visualizações únicas, explorando perspectivas que transcenderam as visões tradicionais da cidade. A busca por nuances inexploradas da paisagem urbana como as de Leuzinger tem o potencial de enfatizar a topografia e a geografia do local. A escolha de retratar os bairros do Rio de Janeiro dessa maneira pode ter sido uma tentativa de documentar a geografia urbana, bem como as relações entre diferentes partes da cidade, como rios, montanhas e áreas costeiras. Da mesma forma, a década de 1860 foi um período de mudanças significativas nas cidades devido ao crescimento populacional e desenvolvimento urbano. Fotografias deste tipo auxiliaram na captura da expansão urbana, novos edifícios e mudanças na infraestrutura, contribuindo para um registro histórico do desenvolvimento da cidade.

3.3 LENTES E LEGADOS: CURADORIA ATUAL DAS OBRAS DE LEUZINGER

O Rio de Janeiro eternizado por Leuzinger também eternizou Leuzinger. Seu legado enquanto um dos fotógrafos pioneiros que estabeleceu parte da iconografia oitocentista do Rio de Janeiro abre uma janela para o passado, permitindo a compreensão da história e da identidade visual do Rio de Janeiro. As fotografias do suíço constituem fontes de pesquisa para historiadores, arquitetos, urbanistas e entusiastas da fotografia, oferecendo uma visão particular das transformações da cidade ao longo da segunda metade do século XIX.

Resgatar a obra de Leuzinger a partir de pesquisas e exposições se mostra importante por diversos motivos. Primeiramente, pela preservação da História Visual, uma vez que suas fotografias oferecem valiosos registros da paisagem urbana e da vida do Rio de Janeiro oitocentista. Expor e pesquisar sua obra viabiliza a preservação deste patrimônio visual e o compartilhamento deste com o público, garantindo a transmissão da história da cidade e seu desenvolvimento.

É por todos estes fatores que o Instituto Moreira Salles (IMS), atual detentor das imagens de Leuzinger, insere o fotógrafo suíço em várias das exposições que executa. O presente subcapítulo busca apresentar a forma como vem sendo resgatada a memória de Leuzinger e de suas fotografias nas últimas décadas, seja em aspectos curatoriais, através de exposições e mostras, quanto acadêmicos, presente em pesquisas sobre suas imagens.

3.3.1 Exposições do IMS

O IMS possui a maior coleção de trabalhos de Georges Leuzinger e Albert Frisch, fotógrafo bávaro contratado por Leuzinger, compondo mais de 500 imagens dos dois profissionais. Em 2000, o instituto recebeu algumas doações dos descendentes do fotógrafo suíço, o que permitiu contar a história da Casa Leuzinger e de seu fundador com uma precisão até então inédita.

Na página do site do IMS dedicada a Georges Leuzinger¹⁶ constam quatro exposições, realizadas entre 2011 e 2016, nas quais foram inseridas fotografias do suíço. A primeira destas exposições, intitulada *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do IMS*, ocorreu no Rio de Janeiro entre 3 de setembro a 13 de novembro de 2011. O nome de Leuzinger é colocado junto a fotógrafos como Augusto Stahl, Victor Frond e Marc Ferrez, “que se especializariam no registro da paisagem urbana e natural do país — novamente, lançando mão do formato panorâmico em suas várias configurações e possibilidades” (IMS, 2011). A exposição compreendeu que o formato panorâmico permitiu moldar a representação da paisagem brasileira de forma a contribuir para a construção da autoimagem na nação ao decorrer do século XIX e sua respectiva divulgação no exterior.

Com curadoria de Lília Schwarcz, Maria Helena Machado e Sergio Burgi, a exposição *Emancipação, inclusão e exclusão: desafios do passado e do presente* teve lugar em Poços de Caldas, Minas Gerais, entre 19 de abril e 16 de agosto de 2015. A mostra contou com 17 imagens de Marc Ferrez, Victor Frond e Georges Leuzinger e buscou analisar o registro fotográfico feito no Brasil sobre negros — livres, escravizados ou libertos¹⁷:

Nas cidades, os fotógrafos do século XIX encontraram os motivos e as características de uma escravidão urbana, caracterizada pelos trabalhos de rua, com a presença de figuras urbanas marcantes, como carregadores, vendeiras e barbeiros – libertos ou cativos. Mais uma vez, a forma precisa e estetizada se fazia presente nos cestos bem montados, nas vendeiras dispostas de maneira equilibrada e com panos das costas detalhadamente expostos, nos carregadores de liteiras bem postados. Aí estava novamente o espetáculo de uma escravidão pacífica e sem contestação. No entanto, essas fotos urbanas denunciam igualmente precariedade, indisciplina e certa ausência de controle do trabalho escravo nas cidades. É como se os fotógrafos, em boa parte estrangeiros e a par das críticas ao sistema escravista, buscassem com estas imagens fazer eco às ideias que circulavam, neste momento, nos círculos letrados e humanistas, a respeito da urgência do país superar a escravidão (IMS, 2015).

Outra exposição ocorrida com as fotografias de Georges Leuzinger foi a *Rio: primeiras poses - visões da cidade a partir da chegada da fotografia (1840-1930)*,

¹⁶ <https://ims.com.br/titular-colecao/georges-leuzinger/>

¹⁷ Apesar de Leuzinger ter, de fato, retratado a população negra no Brasil, estas imagens não constam no acervo digital do IMS quando se realiza a busca pelo nome do fotógrafo. Neste sentido, nas Tabelas 2 e 3, quando analisadas as 268 fotografias, ressalta-se que estas são as únicas disponíveis através do mecanismo de busca do instituto, exclusivamente se restringindo a cenários urbanos e naturais, foco do presente trabalho.

ocorrida de 28 de fevereiro de 2015 a 28 de fevereiro de 2016, no Rio de Janeiro. A exposição comemorou os 450 anos da cidade do Rio de Janeiro e expôs 450 imagens de fotógrafos como Abraham-Louis Buvelot, Georges Leuzinger, Victor Frond, Augusto Stahl, Revert Henri Klumb, Albert Henschel, Marc Ferrez, Joaquim Insley Pacheco, Hubner e Amaral, Carlos Bippus, Lopes, José dos Santos Affonso, Thiele, W. Kollien, Augusto Malta e Guilherme Santos, todos pertencentes ao acervo do IMS. Leuzinger figurou no ambiente dedicado ao período que vai da década de 1850 a 1860, em meio a outras fotografias que “revelam a memória de uma paisagem urbana e traços de uma arquitetura estruturada ainda no período colonial e desenvolvida com maior intensidade depois da chegada da família real portuguesa em 1808” (IMS, 2016a).

A última exposição do IMS que ocorreu e expôs as fotografias de Leuzinger foi um desdobramento da anteriormente mencionada. Intitulada *O paço, a praça e o morro*, foi realizada no Rio de Janeiro de 24 de junho a 28 de agosto de 2016. A exposição contou com 200 imagens de fotógrafos considerados mestres da fotografia brasileira, como Marc Ferrez, Augusto Malta, George Leuzinger e Guilherme Santos, além de fotógrafos amadores e anônimos que registraram o Rio de Janeiro entre 1860 e 1830, período em que o Rio foi capital do Império e da República:

As fotografias de época reunidas em *O Paço, a praça e o morro* permitem que se compreenda o processo de crescimento e expansão urbana da cidade. No ano em que a cidade recebe um dos mais importantes eventos mundiais, a Olimpíada de 2016, visitar os marcos fundadores do Rio de Janeiro por meio do olhar de grandes nomes da fotografia brasileira é também um convite à imersão na paisagem e na vida de uma região que novamente passa por um processo de revitalização e transformação (IMS, 2016b).

3.3.2 Publicações

O Instituto Moreira Salles também foi o produtor de duas obras que tiveram seu papel na divulgação da relevância histórica de Leuzinger. A primeira, publicada em 2006, intitula-se *Cadernos de Fotografia Brasileira — Georges Leuzinger*. Seu conteúdo é inteiramente voltado ao fotógrafo, constituindo um projeto realizado alguns anos após o IMS ter acesso aos documentos inéditos doados por descendentes de Leuzinger. O livro é composto por nove artigos, que abordam

aspectos distintos da vida profissional e familiar do suíço. Sergio Burgi é autor de quatro destes textos, defendendo a tese de que Leuzinger tornou-se peça fundamental no processo de proliferação imagética do século XIX: “com Leuzinger, a fotografia tornou-se ‘redenção da realidade física’, um veículo ideal para representar a experiência da modernidade” (Burgi, 2006, p. 5). Ademais, há textos dedicados à remontar o clã familiar de Leuzinger, estabelecer linhas temporais de sua atuação enquanto fotógrafo, esmiuçar a sua relação com Albert Frisch, analisar o trabalho de Leuzinger com gravuras e sua relação com revolucionários da época.

A obra *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles* foi outra obra publicada pelo IMS, a qual, na verdade, constitui o catálogo da exposição homônima que ocorreu em 2012. A publicação traz aproximadamente 300 imagens, entre fotografias, desenhos e gravuras, produzidas entre 1820 e 1920. Leuzinger figura nas páginas do livro dentre nomes como Augusto Stahl, Victor Frond, Militão Augusto de Azevedo e Marc Ferrez.

Apesar dos esforços do IMS em destacar a importância de Leuzinger, é notável que seu nome muitas vezes fique à sombra de fotógrafos mais amplamente reconhecidos. Leuzinger é muitas vezes considerado apenas “mais um fotógrafo” em comparação com os outros profissionais renomados da época, sendo seu nome muito citado, porém pouco aprofundado. No entanto, houve um esforço acadêmico notável em resgatar sua história. Uma dissertação de 2018 escrita por Denise Gamboa inovou ao explorar a utilização das fotografias de Leuzinger no ensino de História, desafiando os métodos tradicionais de ensino e incorporando fontes não convencionais para enriquecer a compreensão da memória e da imagem na história do Rio de Janeiro do século XIX.

Reforça-se, portanto, a importância de que mais estudos e pesquisas sejam desenvolvidos em relação a Georges Leuzinger. A trajetória do fotógrafo claramente desempenhou um papel significativo na história da fotografia e na representação visual do Brasil no século XIX. No entanto, a relativa falta de reconhecimento em comparação com outros contemporâneos indica que ainda há muito a ser explorado e compreendido sobre sua obra e seu impacto. Abordagens multidisciplinares poderiam enriquecer nosso entendimento de Leuzinger e seu contexto. Investigações que explorem não apenas suas contribuições técnicas para a fotografia, mas também sua relação com a modernidade, as mudanças sociais e

culturais da época e suas colaborações com outros artistas e intelectuais poderiam lançar luz sobre aspectos ainda pouco explorados.

Em suma, o legado de Georges Leuzinger merece uma análise mais profunda e abrangente para que sua influência na história da fotografia e na construção da memória visual do Brasil seja plenamente reconhecida e apreciada. Através de uma combinação de pesquisa acadêmica, abordagens educacionais inovadoras e colaborações interdisciplinares, podemos lançar luz sobre seu trabalho e garantir que ele ocupe o lugar de destaque que merece na narrativa da cultura visual brasileira.

4 A EXPOSIÇÃO

A foto saiu legal.

Manoel de Barros

O presente capítulo oferece duas análises das fotografias de Leuzinger: primeiramente, uma que se refere às representações da natureza brasileira, mais especificamente da província fluminense, com o objetivo de verificar de que forma o suíço se inseriu nas tendências representativas em voga na segunda metade do século XIX. Essa análise é realizada à luz das considerações de Carvalho (1998), que entende três principais vias de representação da natureza presente na tradição imagética do XIX (natureza plástica, produtiva e urbanizada).

A percepção da natureza pelos taxonomistas do século XIX era abordada de maneira simplista em relação à técnica fotográfica. Nesse contexto, se a subjetividade artística ainda não era considerada no processo de obtenção de imagens, a fotografia era encarada como um processo químico, onde a natureza se retratava a si mesma. Conforme destaca Brizuela (2012), a ideia de que a natureza imprime a si mesma evidencia que a técnica fotográfica não se configura como um sistema pictórico, mas sim como um sistema de impressão.

Essa abordagem ressalta a visão objetiva e científica da fotografia como um meio de reprodução fiel da realidade natural. Dessa forma, as paisagens reforçam ainda mais o sedutor estatuto de fidedignidade fotográfica, ao passo em que não eram lidas enquanto construções intencionais inseridas e determinadas por um espaço e tempo, mas sim enquanto um lugar de produção próprio. Nesse sentido, a participação humana na fotografia de vistas no século XIX permanece invisível, o que talvez coloque as paisagens como um dos principais exemplos da fotografia documental do período.

As seções seguintes, por sua vez, buscam discutir o impacto das fotografias de Leuzinger de modo contextualizado e, como propõe Kossoy (2014a, 2014b, 2020), aliado a outros tipos de fonte — em nosso caso: relatórios oficiais emitidos pelas comissões imperiais das exposições nacionais e universais, bem como fascículos d’*O Auxiliador da Indústria Nacional*, periódico da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN). Essa análise tem como objetivo situar as condições nas quais o Império brasileiro se encontrava durante os anos de 1866 e 1867 e o

modo como a autorrepresentação da nação, realizada em parte por Leuzinger, foi fundamental para (re)construir uma imagem do Brasil, afastando-o ou não de seu passado colonial e traçando seu rumo em direção ao progresso. Objetiva-se um diálogo entre o macro e o micro, situando Leuzinger enquanto peça de um quebra-cabeça complexo, que envolve as escolhas do fotógrafo, as intenções do Império e a recepção estrangeira daquelas imagens.

4.1 LEUZINGER FOTOGRAFA A NATUREZA BRASILEIRA

Carvalho (1998), em capítulo da obra *Fotografia: usos e funções no século XIX*, postula três tipos de paisagens naturais existentes na tradição imagética da segunda metade dos oitocentos: 1) a *natureza plástica*, presente mais na pintura do que na fotografia e correspondente à valorização dos atributos naturais da paisagem, como seu relevo e vegetação; 2) a *natureza produtiva*, que se alinha ao capitalismo na medida em que adquire função decorativa do ambiente urbanizado ou de interesse, ao estar engajada em algum processo produtivo, como os das estradas de ferro; e 3) a *natureza urbanizada*, na qual aparece domesticada pelo homem em fotografias de locais como praças públicas e parques, havendo a valorização de formas geométricas e do desenho urbano. Georges Leuzinger produziu paisagens que suficientemente se encaixam nas três classes elencadas. Assim, a análise aplica-se a seis fotografias albuminadas¹⁸ do suíço e baseia-se, portanto, nas definições de Vânia de Carvalho (1989), buscando conjugar essas representações da natureza ao seu tempo, seus usos e funções no Segundo Reinado brasileiro.

A natureza plástica, primeiro tipo de representação elencado, insere-se na ordem do imaginário oitocentista a partir do enfoque em temas naturais de forma mais experimental. Um pouco mais rara na fotografia do que na pintura, essa valorização de ambientes selvagens permite que eles sirvam como “catalisadores do interesse” através de suas variações de luz e profundidade. Na fotografia:

¹⁸ Técnica de impressão de negativos desenvolvida na década de 1850 e muito disseminada em razão de oferecer provas com melhor contraste e detalhes. Georges Leuzinger utilizou em larga escala desse tipo de impressão, realizada a partir de um papel coberto de albumina sensibilizado com nitrato de prata.

Os motivos tradicionalmente utilizados pela pintura (água, vegetação, barco, relevo) [...] sofrem um tratamento diferente. O corte abrupto, a ênfase nas linhas como elementos estruturadores da imagem, os efeitos de achatamento dos planos, são algumas das características de uma visualidade, que está rompendo com a imagem de contornos realisticamente definidos e de enquadramento estático para entrar no campo do instantâneo e das estruturas abstratas (Carvalho, 1989, p. 214).

As imagens de Leuzinger selecionadas que correspondem a esse tipo de representação são uma fotografia da Pedra da Gávea e outra da Cascatinha da Tijuca.

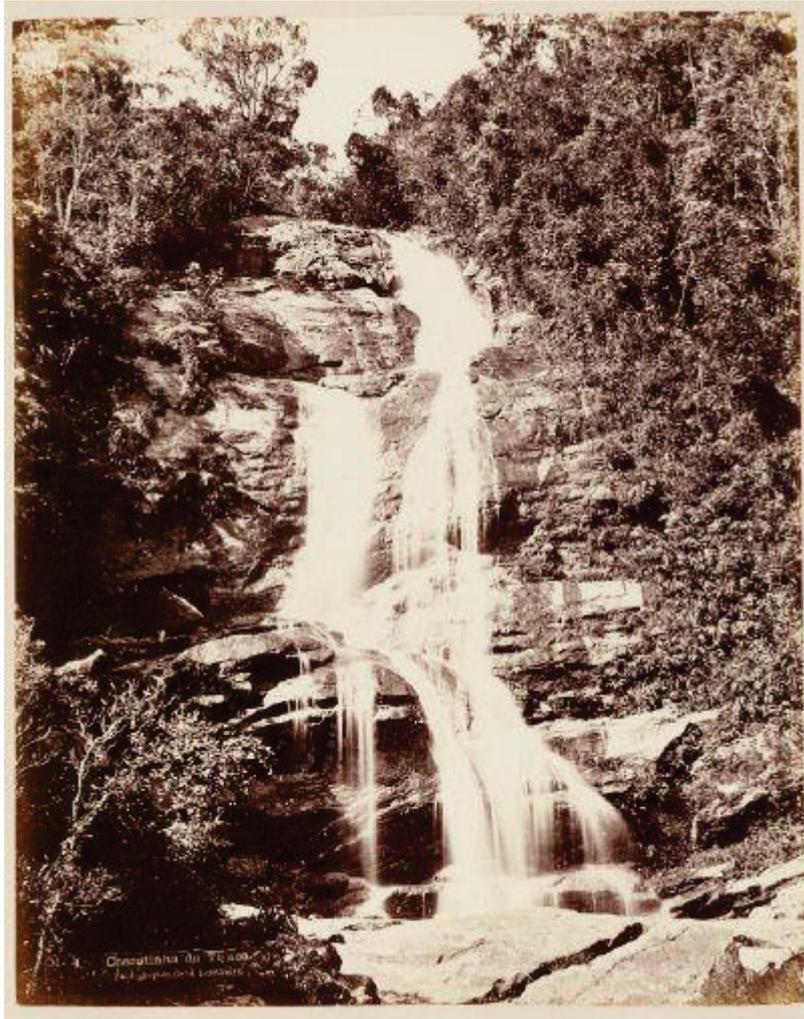
FIGURA 2- O DEDO DE DEUS NA SERRA DOS ÓRGÃOS (1867 circa)¹⁹



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

FIGURA 3- CASCATINHA DA TIJUCA - LA PETITE CASCADE (1866 circa)

¹⁹ Nos títulos das fotografias aqui apresentadas optou-se por manter seu título original, disponibilizado pelo acervo online do Instituto Moreira Salles. No material fotográfico comercializado pela Casa Leuzinger não é rara a utilização do idioma francês em detrimento do português brasileiro em legendas e livretos. O estabelecimento ocasionalmente também imprimiu material em alemão. Por este motivo três das fotografias selecionadas possuem títulos nestes idiomas estrangeiros.



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

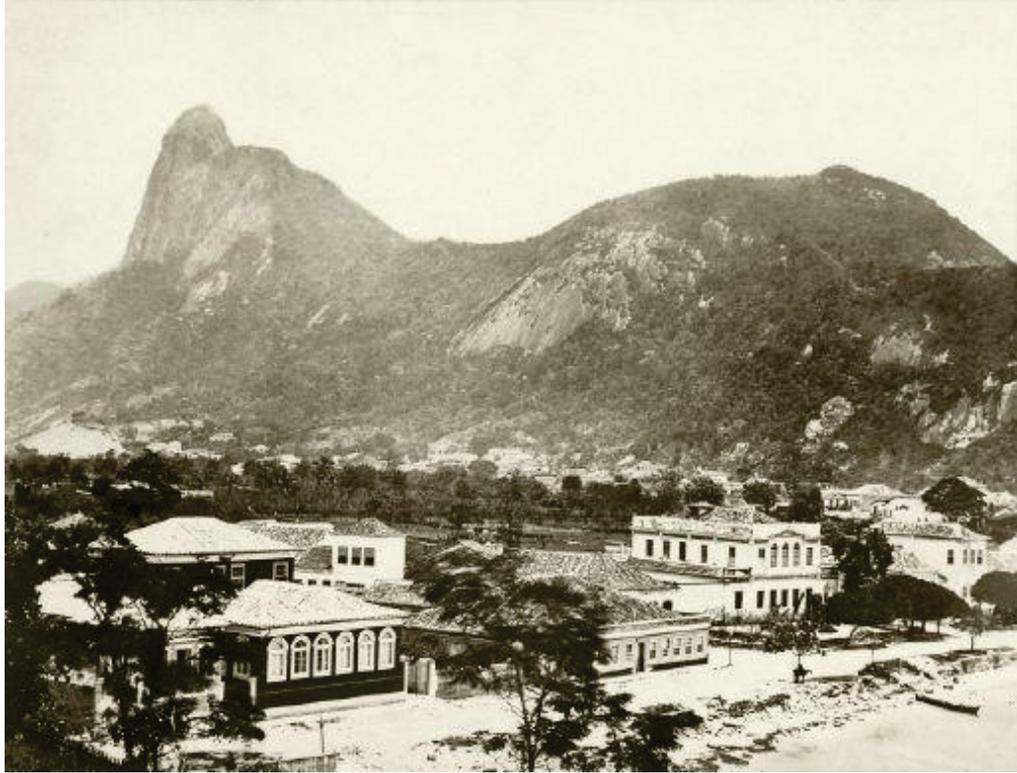
Em ambas as imagens, o enfoque foi essencialmente em seus elementos naturais, sem vestígios de registro de presença humana. Na subjetividade moderna, a natureza está inteiramente separada do homem a partir da ausência da concepção de uma ação consciente. Brizuela (2012), contudo, aponta ao fato de não existirem paisagens naturais, uma vez que são lugares constituídos para serem vistos, configurando, em nosso caso e de acordo com as noções historiográficas atualmente vigentes, escolhas do fotógrafo. Mas a concepção de natureza no século marcado pela expansão capitalista é divergente: “a natureza era uma garantia real de verdade, de algo *inimitável*” (Brizuela, 2012, p. 28, grifo da autora).

As imagens fotográficas de paisagens, segundo Turazzi (1995), expressam-se pela via do exótico e do pitoresco, sendo uma demanda que, claramente, vem de fora e obedece a esquemas pictóricos predispostos e tendentes. Georges Leuzinger, que detém o título de pioneiro na comercialização de vistas fotográficas, vendia

esses tipos de imagens “de tirar o fôlego” para europeus curiosos (tanto os que estavam de fato no Brasil e desejavam enviar às famílias cartões postais do local para onde emigraram, quanto os europeus que residiam lá mesmo, via subscrição); além de clientes burgueses brasileiros, que passavam agora a “visitar os estúdios dos fotógrafos não só para posar diante da câmera, mas também para colecionar imagens de terras longínquas, cuja venda agora era anunciada em jornais” (Brizuela, 2012, p. 53). O acesso a realidades distantes, inacessíveis à maioria dos europeus, era agora viabilizado pela cartografia visual da imagem fotográfica, que invocava este fascínio pela natureza do Rio de Janeiro, já experimentado na tradição literária desde a poesia romântica acerca do Rio de Janeiro (Azevedo, 2010).

Em relação à segunda categoria de representação da natureza segundo Carvalho (1998), a *produtiva* mostra-se comprometida na elaboração de uma imagem oficial que compatibilizasse o país ao universo capitalista. Aqui a fotografia seria utilizada em sua dupla função: a que comprova, por ela mesma, o progresso científico, e a que registra a urbanização e o processo de modernização brasileiro. Georges Leuzinger não foi fotógrafo de inventos industriais ou de ferrovias, e por isso as imagens aqui selecionadas antes priorizam a vista urbana, na qual a natureza transforma-se num palco modificado por novos elementos: “a paisagem, que se apresentava em sucessivos planos horizontais, agora é cortada por linhas verticais e diagonais, que dão à composição um novo equilíbrio” (Carvalho, 1998, p. 218).

FIGURA 4 - CORCOVADO, TOMADO DO BAIRRO DE BOTAFOGO (1862)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

FIGURA 5 - HOTEL DOS ESTRANGEIROS VENDO-SE AO FUNDO O PÃO DE AÇÚCAR (1865
circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

A diferenciação dos enquadramentos demonstra a diversidade com a qual Leuzinger explorou as possibilidades desse tipo de representação: enquanto uma é mais afastada, quase aérea, a segunda está basicamente posta do ponto de vista de um pedestre. Ambas, porém, apresentam morro ao fundo, árvores em meio às construções, e demonstram um ambiente urbano *inserido* na natureza do Rio de Janeiro. É uma urbanização que acontecia justamente apesar das dificuldades, erguendo-se a partir das doutrinas de civilização e progresso, importadas da Europa.

Ao observarmos essas imagens, percebemos o esforço de Leuzinger em capturar a simbiose entre o crescimento urbano e o entorno natural, destacando a coexistência harmoniosa entre ambos. Importante notar que a elaboração dessas imagens não buscava simplesmente registrar um contraste abrupto e selvagem entre cidade e natureza. Pelo contrário, o fotógrafo parece intencionalmente destacar a interconexão entre esses dois elementos, sugerindo uma narrativa mais complexa sobre a integração da urbanização no cenário natural do Rio de Janeiro.

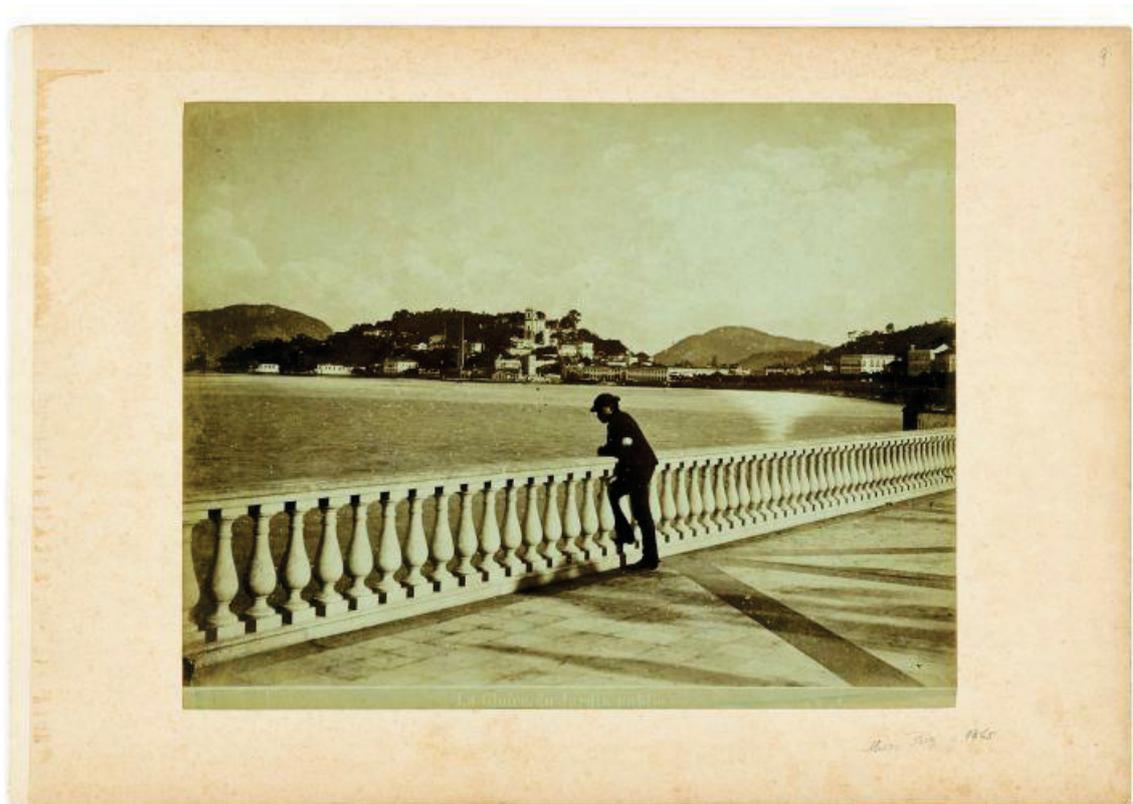
De volta aos enquadramentos, a diferença entre a preferência por uma fotografia mais panorâmica ou terrestre pode estar no enfoque. Um posicionamento de câmera que permita a visualização de edifícios em sua magnificência arquitetônica, estabelecendo conexões entre os espaços públicos e a natureza, talvez não seria possível a partir do local onde estes se encontravam, sendo necessária uma ótica externa, mais afastada (Carvalho; Wolff, 1998). Por outro lado, o registro da cena urbana a partir do nível dos olhos de um pedestre (plano ponto de vista) “permitiria recriar, na fotografia, o ponto de vista do visitante, induzindo o observado da imagem à sensação de penetrá-la e, conseqüentemente, de ‘estar’ no espaço retratado” (Carvalho; Wolff, 1998, p. 145). Ou seja: a expressão de um momento cotidiano da vida das cidades.

Na Imagem 3, a monumentalidade não pertence ao Corcovado, destacado em suas imensas proporções em escala, mas sim à urbanização. Não representa uma cidade indefesa em meio à poderosa natureza, mas um local de ordem, que a domina. Na Imagem 4, o enquadramento cuidadoso de Leuzinger revela uma inversão peculiar: o Pão de Açúcar, um marco natural imponente, aparece menor em escala do que o Hotel dos Estrangeiros. Essa escolha deliberada de perspectiva destaca uma mudança significativa na dinâmica entre a cidade e sua paisagem distintiva. O relevo natural, que anteriormente ditava a presença dominante na

cidade, agora parece diminuído, perdendo sua influência. Esse fenômeno é simbólico do impacto do crescimento urbano e da ascensão social burguesa. A cidade, ao expandir-se e sofisticar-se, gradualmente supera a natureza em sua escala e importância percebida. O enquadramento de Leuzinger, ao reduzir visualmente o Pão de Açúcar, sugere uma transição na qual a natureza deixa de controlar a cidade, cedendo lugar à crescente vontade e domínio humanos sobre o ambiente. Essa representação visual, portanto, capta uma narrativa complexa sobre a evolução da relação entre a cidade do Rio de Janeiro e sua paisagem natural ao longo do tempo.

Ainda em relação à natureza *produtiva*, a Imagem 5, da “Glória vista do Passeio Público” (tradução do IMS), traz pela primeira vez nessa seleção a figura humana em uma fotografia:

FIGURA 6 - LA GLOIRE, DU JARDIN PUBLIC (1865 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

Para Brizuela (2012), a inclusão de pessoas em fotografias de paisagens não deve ser interpretada de maneira depreciativa, sugerindo a pequenez humana diante de paisagens grandiosas. Pelo contrário, essa prática é vista como uma

demonstração da capacidade humana de conduzir e moldar o mundo natural em prol do progresso. É do gênero humano a autoridade em relação à natureza. O sutil muro em construção na segunda linha da imagem é uma manifestação do trabalho humano, indicando a habilidade da humanidade em escolher conscientemente seu posicionamento em relação à correnteza d'água, ao mesmo tempo em que opta por contemplá-la, a partir do refinado e burguês Passeio Público. Essa abordagem destaca a agência humana na transformação e apreciação do ambiente natural, ressaltando a interação dinâmica entre sociedade e natureza na busca pelo progresso. A presença humana, ainda:

[...] é a lembrança de que a fotografia é a visão de um sujeito cuja capacidade de observar foi organizada por certa técnica — ou seja, que a visão é sempre a extensão de um aparato e que a natureza é sempre uma “segunda natureza”. O Brasil como um território intocado. O Brasil como um Jardim do Éden construído. O Brasil como o lugar de uma natureza tão natural porque foi construída assim. O Brasil como cópia de si mesmo. O Brasil hipnotizado por si mesmo” (Brizuela, 2012, p. 31).

Por fim, a terceira e última representação da natureza: a *urbanizada*. Correspondendo à utilização enquanto objeto de decoração e diferenciação do tecido urbano, esse tipo de retrato está presente em fotografias de locais totalmente urbanizados nos quais a natureza foi ali inserida de forma totalmente controlada (Carvalho, 1998). Para exemplificar a fotografia de Leuzinger que segue tais padrões, foi selecionada a fotografia de uma aleia de palmeiras imperiais no Jardim Botânico:

FIGURA 7- KÖNIGSPALMENALLEE IN RIO DE JANEIRO, BOTANISCHER GARTEN (1865 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

A valorização das formas geométricas é outra característica relevante desse tipo de representação que tem a natureza, agora, totalmente domesticada:

Nada poderia ser mais planejado do que um jardim botânico — nesse caso, um jardim construído com o propósito de apresentar e “abrasileirar” plantas tropicais de outras partes do mundo [...] Ao funcionar como um centro de natureza tropical, o Jardim Botânico pareceria indicar que a natureza, mais do que qualquer coisa, poderia ser usada como um autentico fiador real (Brizuela, 2012, p. 28).

O disciplinamento da natureza se manifesta implicitamente por meio da organização e delimitação espacial. Inspirado nos jardins franceses “à la française”, conhecidos por sua ordem e simetria, a fotografia urbana da segunda metade do século reintroduz a noção do “belo ideal”. A funcionalidade da natureza transcende sua mera utilidade prática, incorporando também a esfera do lazer (Carvalho, 1998). A direção e o sentido da imagem, apontando para o alto e para frente, proclamava: *progresso!* O Jardim Botânico, em toda a sua exuberância, é uma afirmação essencialmente humana que exclamava: *fui construído!* Essa narrativa visual ressalta não apenas a transformação física do ambiente natural, mas também o poder humano de redefinir e controlar a natureza em busca do progresso e do ideal estético.

Dessa forma, um suíço que sintonizava seus alinhamentos quase perfeitamente com as tendências imagéticas, e conseqüentemente, com as demandas do hemisfério norte, nutria o apetite por imagens de um país tão distante. Paralelamente, o Império Brasileiro atuava como catalisador na recepção dessas fotografias por meio das exposições universais. A natureza brasileira, por sua vez, era submetida a uma interação complexa de retratos e interpretações, que abrangiam desde a percepção do exótico até a assimilação do moderno, do selvagem ao domesticado. Esse processo ilustra não apenas a influência do olhar estrangeiro na construção da imagem do Brasil, mas também a variedade de formas como a natureza brasileira era apreciada e interpretada no cenário internacional.

4.2 LEUZINGER EXPÕE O RIO DE JANEIRO

4.2.1 II Exposição Nacional (1866)

Voltar o olhar à Exposição Nacional de 1866 significa estudar as concepções, usos e funções dados aos objetos enviados pelo Império do Brasil à Exposição Universal de 1867, em Paris. No contexto da metade da década de 1860, grande parte da diligência estatal é voltada à Guerra do Paraguai e seus desdobramentos, acabando por delegar questões secundárias a entidades mais específicas, como é o caso da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN)²⁰, convidada pela comissão diretora da Exposição Nacional de 1866 a assessorar e promover o "triumpho e brilhantismo da exposição nacional" (Burlamaqui, 1866, p. 201).

O estado de guerra também rendeu ao Brasil a escrita de uma nota nas primeiras páginas do relatório de produtos enviados a Paris, justificando eventuais desalinhos²¹. Todavia, em hipótese alguma a comissão organizadora deveria deixar

²⁰ Sociedade criada em 1827 com o objetivo de estimular o desenvolvimento da indústria brasileira. Na década de 1860 exercia papel de órgão consultivo do Estado e igualmente fez parte da organização da primeira exposição nacional, em 1861. Em seu periódico, *O Auxiliador da Indústria Nacional*, editado entre 1833 e 1892, constam fundamentais informações acerca de suas atividades e da situação industrial do Brasil, constituindo valiosa fonte ao presente estudo.

²¹ No apanhado de objetos enviados pelo Brasil a Paris consta uma seção de "Advertência" na qual o Império reconhece que "as condições desfavoráveis em que se organizou a segunda exposição brasileira, achando-se o Imperio a braços com uma guerra contra elle feita injusta e inesperadamente, [...] não permitirão (com pesar reconhecemos) que o Brasil pudesse comparecer vantajosamente na

tais adversidades transpassarem em suas atividades oficiais, e a participação brasileira nessa díade de 1866 e 1867 sempre foi levada com seriedade e otimismo, como consta nas páginas do periódico *O Auxiliador da Indústria Nacional* dedicadas ao evento:

pois bem, no momento em que o Brazil mostra no campo da batalha a coragem e o valor de seos soldados, fazendo elle o inventario de suas riquezas, mostrando seos musculos cheios de seiva, suas veias turgidas dos mais preciosos metaes, a immensidade de seos dominios, a grandeza de seos rios, a luxuria de sua vegetação, a uberidade de seo solo, em fim a magnificencia de sua natureza, patentêa tambem os grandes recursos de que dispõe nesta guerra da civilisação contra a barbaria, garante o futuro de seos filhos e firma a fé dos contractos entre elle e as nações do mundo civilizado (Burlamaqui, 1866, p. 201)

A segunda exposição nacional a acontecer no Brasil transcorreu entre o período de 19/10 a 16/12/1866 e visitada por 52.824 pessoas. De acordo com os dados da SAIN, o evento contou com a participação de 15 províncias²². As fontes também apontam que foram apresentados 20.128 produtos de 2.374 expositores, sendo que, destes, foram enviados 3.588 produtos de 684 expositores para figurarem na exposição universal de Paris, no ano seguinte (Moreira, 1867).

O sistema de prêmios a partir da segunda exposição nacional, ocorrida em 1866, sofreu alterações — mantendo, porém, as mesmas categorias de prêmios da primeira²³. Na lógica do sistema, a medalha de ouro era atribuída excepcionalmente aos casos de invenção, introdução de indústria nova e aperfeiçoamento de processos de produção de artigos de reconhecida utilização. Nota-se que essa medalha abrangia exclusivamente a faculdade industrial, sendo que para categorias restantes que não necessariamente a cingissem levou-se em consideração a utilidade do produto somada à aptidão industrial do produtor. As medalhas de prata e bronze enquadravam artigos perfeitos e úteis, mas que não preenchessem as condições anteriores. Em seguida, as menções honrosas eram conferidas, como colocado por Turazzi (1995), aos produtores cujas aptidões industriais mereciam ser animadas. A tabela a seguir, elaborada a partir dos dados contidos na revista da

Exposição Universal de Paris, dando uma idéa approximada de suas immensas riquezas naturaes, e forças productivas" (Brasil, 1867, p. 3).

²² Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

²³ Primeiramente, havia sido adotado o sistema proposto por Londres em 1862, que enquadrava a fotografia no quinto grupo, o das belas artes. Nas exposições seguintes, contudo, o Brasil adotou o sistema internacional, que por sua vez inseria a fotografia nas "artes industriais" (Turazzi, 1995).

SAIN de 1867 e no *Relatório da segunda Exposição Nacional de 1866*, expõe e permite a comparação da distribuição de prêmios aos expositores do evento e, especificamente, as gratificações recebidas pelos fotógrafos que lá apresentaram seus trabalhos:

TABELA 4 — DISTRIBUIÇÃO DE PRÊMIOS NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1866

		Todas as classes	Classe da fotografia
	Expositores	2.374	13
Premiações	Medalhas de ouro	24	0
	Medalhas de prata	109	6
	Medalhas de bronze	157	3
	Menções honrosas	354	4
Expositores selecionados para a Exposição Universal de 1867		684	7

FONTE: Elaborada pela autora com base em Moreira (1867) e Brasil (1869).

NOTA: Pesquisadores, como Turazzi (1995), declaram a participação de 15 fotógrafos na Exposição Nacional de 1866. No caso da Tabela 4 levou-se em consideração a participação enquanto *estabelecimento* fotográfico, o que faz com que as firmas *Stahl & Wahnschaffe* e *Carneiro & Gaspar*, apesar de trazerem a alcunha de quatro fotógrafos no total, somem apenas duas participações enquanto expositores, totalizando 13.

Na Segunda Exposição Nacional, importante pontuar, a fotografia apareceu como uma seção específica, tendo sido dividida em duas categorias internas e ocupando a 28ª classe, no quarto grupo de objetos. O jurado encarregado de avaliar tal classe na exposição nacional foi o pintor brasileiro Victor Meirelles, que considerou a fotografia, de prima em seu texto para o relatório do evento, uma "importante auxiliar das artes e das sciencias" (Brasil, 1869, p. 158), o que muito já diz a respeito das utilidades da técnica fotográfica concebidas pela época.

Nesse texto, Victor Meirelles resgatou um breve histórico da fotografia e, em seguida, comentou acerca da qualidade dos materiais expostos de cada fotógrafo ou casa fotográfica bem como atribuiu-lhes suas respectivas gratificações. Como verificado na Tabela 4, os expositores da 28ª classe receberam de medalhas de prata a menções honrosas, sendo sete deles selecionados, posteriormente, para figurarem na Exposição Universal de Paris — compondo assim a classe da Photographia levada pelo Brasil na ocasião. Os expositores de fotografia

contemplados com tal oportunidade abarcam todos os premiados com medalha de prata e o segundo premiado da medalha de bronze na exposição de 1866. À guisa de otimização da informação, o seguinte quadro apresenta os nomes desses fotógrafos, os itens expostos e prêmios recebidos na exposição nacional e universal subsequente:

QUADRO 1 — FOTÓGRAFOS E ESTABELECEMENTOS AFINS PREMIADOS NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1866 E EXPOSTOS NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1867

Expositor	Exposição Nacional de 1866		Exposição Universal de 1867	
	Itens expostos	Prêmio recebido	Itens expostos	Prêmio recebido
José Ferreira Guimarães	Fotografias, retratos no formato <i>carte de visite</i> e fotopinturas	1ª medalha de prata	Retratos em grande formato e quadros de fotografias diversas	Nenhum
Joaquim Insley Pacheco	Retratos e fotopinturas	2ª medalha de prata	Retratos e fotopinturas	
Carneiro & Gaspar	Fotografias e retratos da família imperial em fotopintura	3ª medalha de prata	Retratos	
Stahl & Wahnschaffe	Retratos de dimensões variadas, retratos da família imperial, retratos de negros e vistas panorâmicas (subúrbios e Rio de Janeiro)	4ª medalha de prata	Vistas panorâmicas	
E. J. Van Nyvel	Retratos e cartões de visita	5ª medalha de prata	Retratos	
Modesto Augusto da Silva Ribeiro	Retratos no formato <i>carte de visite</i> e provas fotográficas de grandes dimensões	2ª medalha de bronze	Cartões fotográficos e <i>passe-partout</i> com retratos	
Georges Leuzinger	Vistas panorâmicas do Rio de Janeiro	1ª medalha de prata (categoria paisagem)	Vistas panorâmicas e fotografias pequenas	Menção honrosa
Casa Leuzinger	-		Fotografia de índios do Amazonas	Menção honrosa

		(autoria de Albert Frisch)	
--	--	----------------------------	--

FONTE: Elaborado pela autora com base em Brasil (1867, 1869) e Turazzi (1995, p. 219).

Os panoramas fotográficos foram o elemento distintivo que levou Georges Leuzinger a obter uma menção honrosa em exposições internacionais, como a de Paris. Sua habilidade excepcional em capturar paisagens com uma qualidade artística e técnica impressionante destacou-se entre os demais fotógrafos da época. Leuzinger tanto registrou a paisagem de forma realista quanto foi capaz transmitir uma sensação de imersão e beleza que cativava os espectadores.

Conforme pode ser aferido, os panoramas da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores foram o grande destaque da fotografia nessa exposição nacional; tal tendência foi uma constante em todas as exposições posteriores. Georges Leuzinger foi certamente o fotógrafo que mais se evidenciou nesse quesito, ulteriormente logrando estimável menção honrosa na exposição de Paris. A descrição feita pelo jurado Victor Meirelles acerca dos trabalhos de Leuzinger compila os principais critérios avaliados pelo pintor na ocasião e as incumbências da categoria de paisagem, prestes a se tornar tão popular quanto os retratos:

os trabalhos photographicos deste senhor primão pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma côr muito agradável. Póde-se dizer desses trabalhos, que são perfeitos; pois que representam fielmente com todas as minudencias, os diversos lugares pitorescos do nosso caracteristico paiz. Algumas provas são obtidas com tanta felicidade, que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalisãm com a mais perfeita gravura em talhe doce; direi que estas provas poderião servir perfeitamente de estudo aos artistas, que se dedicãm a arte bella da pintura de paizagem. As fórmas são alli reproduzidas com toda a fidelidade da perspectiva linear, e o que sobretudo torna-se ainda mais digno de attenção é a perspectiva aérea, tão difficil de obter-se na photographia sem grande alteraçã (Brasil, 1869, p. 166).

De modo geral os pareceres de Victor Meirelles sobre o trabalho dos expositores de fotografia valorizaram a importância da nitidez e dos efeitos de luzes obtidos. O pintor destacou que todos esses fotógrafos "entre nacionaes e estrangeiros, [...] rivalisãm pouco mais ou menos em perfeiçã" (Brasil, 1869, p. 163), indicando a equivalência de qualidade fotográfica naquele evento. Todos os nossos sete expositores, inclusive, naquele momento tinham seus estúdios sediados no mesmo local do Rio de Janeiro: o centro. A poucos quarteirões de distância, eram

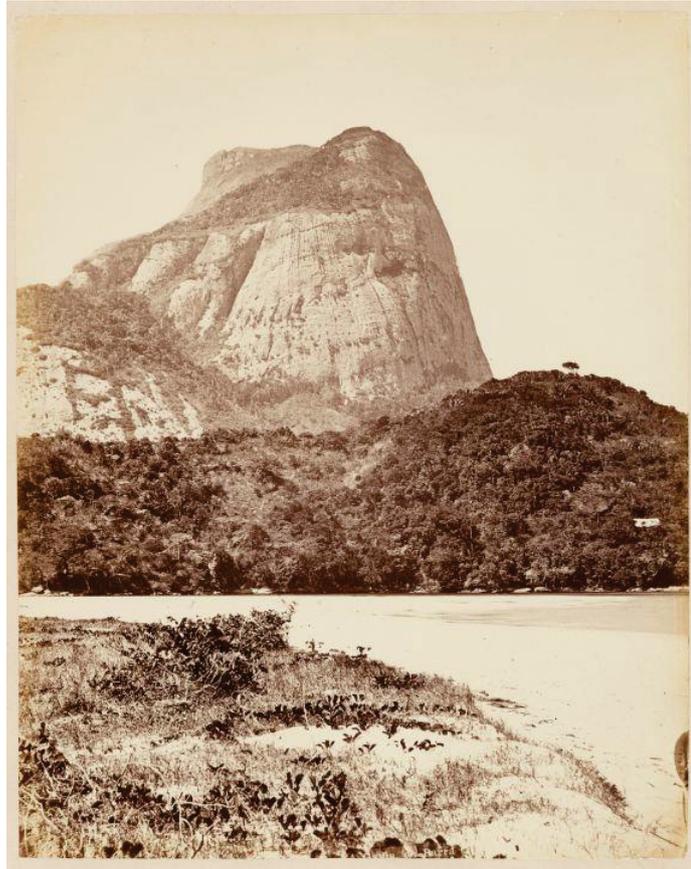
nas agitadas ruas do Ouvidor, Gonçalves Dias, dos Ourives e do Sabão que os fotógrafos mais conhecidos do Brasil na metade da década de 1860 estavam estabelecidos. Esses indivíduos, habituados ao mesmo público consumidor e inseridos nas mesmas disposições locais e culturais, farão com que apresentação internacional desses retratos e paisagens seja, pois, homogênea.

O destaque a Leuzinger, entretanto, deve ser percebido na medida em que este é o único participante da categoria específica de “paisagem”, tendo sido reservado ao fotógrafo um especial espaço no relatório que enumera “notáveis vistas” do suíço:

Aquela gradação dos planos que tão bem se destacão entre si, e vão gradualmente desaparecendo no horizonte até o ultimo, é obtida de modo a não ter-se mais que desejar, sendo nesta parte notaveis as seguintes vistas: Gavia do lado da Tijuca. Valle do Andarahy. Montanha dos orgãos vista da barreira. Vista da Praia Grande. A planicie abaixo da cascata na Tijuca. O rochedo de Qubra Cangalhas. Panorama da cidade do Rio de Janeiro. Montanha dos orgaos do lado de Theresopolis. O Garrafão, e muitas outras que deixaremos de mencionar (Brasil, 1869, p. 167).

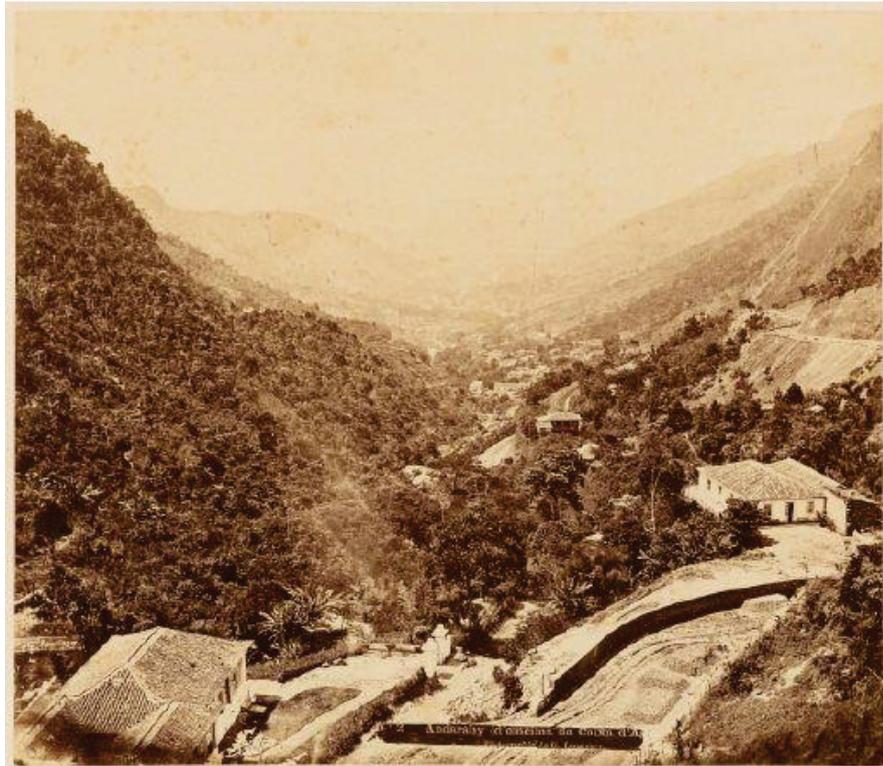
A partir de pesquisa empreendida no acervo digital do Instituto Moreira Salles, no mês de março de 2023, foram localizadas e selecionadas duas prováveis paisagens elogiadas pelo avaliador, as quais aqui constarão para análise. Na seção seguinte, mais duas fotografias foram encontradas e analisadas.

FIGURA 8 - PEDRA DA GÁVEA A PARTIR DA BARRA DA TIJUCA (1866 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

FIGURA 9 - ANDARAÍ (D'EM CIMA DA CAIXA D'AGUA) (1866 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

A Figura 8 apresenta uma imagem que focaliza a imponente Pedra da Gávea, capturada a partir da Barra da Tijuca. A composição visual destaca uma paisagem natural, com vegetação rasteira no primeiro plano, seguida pelo mar e a base da montanha, circundados por diversas espécies de árvores. Por fim, a imponente Pedra da Gávea ergue-se ao fundo, posicionada estrategicamente na parte superior do enquadramento da paisagem. Apesar do céu aparecer levemente esbranquiçado na fotografia, essa característica serve para destacar ainda mais o objeto fotografado por meio do contraste.

A imagem, verdadeiramente digna de um cartão postal, reflete a concepção estética cuidadosa do trabalho de Leuzinger. A representação da Pedra da Gávea transcende sua natureza como uma simples imagem isolada. Na perspectiva de um evento universal, ela pode simbolizar não apenas o Rio de Janeiro, mas talvez todo o Brasil. Essa obra ilustra a capacidade do fotógrafo em não apenas capturar visualmente um marco natural icônico, mas também em transformá-lo em uma representação estética e simbólica mais ampla do contexto geográfico e cultural ao qual pertence.

Por sua vez, a Figura 9 apresenta uma vista do Andaraí, obtida no Alto da Boa Vista. À direita da fotografia, aparece um caminho que, segundo o Instituto Moreira Salles, muito provavelmente é a atual Estrada Velha da Tijuca, que dava acesso às plantações de café na região em que hoje está a Floresta da Tijuca. Pode-se visualizar casas, tanto no canto esquerdo inferior da imagem quanto logo após o caminho se esvaír, no lado direito. A paisagem serrana ergue-se imponente, não sendo possível, inclusive, distinguir ao certo quando as montanhas acabam e onde começa de fato o céu. As árvores, se visíveis ao longo do segundo plano, gradualmente se tornam miúdas. Centralizado ao inferior da fotografia, uma inscrição realizada pelo estabelecimento de Leuzinger, onde é possível ler o título da fotografia. A mescla harmônica entre a presença humana na suntuosa natureza brasileira, aqui exemplificada nesta fotografia, foi por Leuzinger recorrentemente valorizada e, depois, positivamente avaliada por Victor Meirelles.

Os padrões seguidos por Leuzinger em suas fotografias, durante toda sua atuação profissional, bem constam nas fotografias apresentadas. Escalas de plano que valorizam o horizonte são utilizadas tanto nas fotografias de assuntos naturais

quanto urbanos. É interessante perceber que os panoramas preferidos de Victor Meirelles são, em sua maioria, paisagens naturais do Rio de Janeiro que destacam seus acidentes naturais (montanhas, rios, serras), até hoje um característico cenário, reconhecido internacionalmente ao constituir imagens primeiras de quem pensa na grande cidade. O acesso a realidades distantes através da imagem, desse modo, inicia uma nova era:

[...] a das mídias, na qual a proliferação das imagens vai projetar para longe o olhar; a da disjunção, em razão da crescente mobilidade dos homens, das coisas e das imagens. Disjunção entre as imagens e as coisas: as imagens vão cada vez mais representar coisas — as Pirâmides do Egito, a Grande Muralha da China, as tribos da África, etc. — que os espectadores nunca viram, e que vão continuar totalmente inacessíveis (Rouillé, 2009, p. 81).

Para André Rouillé (2009), a fotografia documental, acompanhando as modernidades do século XIX, apoia-se diretamente nas estreitas ligações mantidas com os fenômenos da sociedade industrial europeia: o crescimento das metrópoles, o desenvolvimento da economia monetária, a industrialização, as mudanças no conceito de espaço e tempo, a revolução das comunicações e, até mesmo, a democracia. A imagem fotográfica seria, afinal, a imagem da própria sociedade da Era do Capital, “aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais” (Rouillé, 2009, p. 30).

O que predominantemente era absorvido internacionalmente nas representações do Brasil eram os elementos exóticos e a visão de um vasto jardim tropical repleto de fertilidade. Para o país, a promoção e a reivindicação dessas concepções implicavam em uma aceitação temporária de seu papel aparentemente inferior no tabuleiro internacional (Schuster, 2017). Mesmo com a independência há quase meio século, o Brasil ainda mantinha uma dependência política e econômica considerável da Europa. A condição de nação moderna, portanto, estava intrinsecamente vinculada ao seu futuro. Havia uma aposta significativa nos potenciais dessa terra, acreditando que eles guiariam o curso positivista em direção ao progresso.

Nesse contexto de busca por reconhecimento e inserção no cenário internacional, as representações exóticas e tropicais do Brasil tornaram-se uma estratégia eficaz para atrair atenção e simpatia. A projeção da nação como um vasto

jardim tropical, rico em recursos naturais e exuberância, não apenas despertava o fascínio de outros países, mas também alimentava a ideia romântica de uma terra promissora. Ao abraçar essa imagem, o Brasil buscava transcender sua condição de nação periférica e estabelecer um lugar de destaque no cenário global.

Ao mesmo tempo, a aposta nos potenciais dessa terra estava alinhada com a visão positivista que permeava a época. Acreditava-se que o Brasil, ao explorar e desenvolver suas vastas riquezas naturais, seguiria um curso inevitável em direção ao progresso. Essa perspectiva otimista não apenas influenciou as representações internacionais, mas também moldou a autoimagem do Brasil, impulsionando esforços para consolidar uma identidade nacional moderna e dinâmica. A busca pela aceitação e reconhecimento no cenário internacional refletia não apenas as aspirações do país, mas também os desafios e complexidades inerentes ao seu papel no tabuleiro geopolítico da época.

4.2.2 Exposição Universal de Paris (1867)

A França, considerada central na origem do fenômeno das exposições universais, desempenhava um papel fundamental ao promover uma competição com a Inglaterra em diversos sentidos. Consciente da sua reputação consolidada em qualidade e cultura, não havia passado um ano desde a Exposição Universal de Londres de 1862 quando Napoleão III, em 23 de julho de 1863, convocou a Exposição Universal de Paris para acontecer dali quatro anos, em 1867. Essa rápida reação francesa vem justificada pelo destaque e nível apresentados pela anfitriã inglesa na ocasião. Nesse período, aos países participantes é óbvia a inserção das exposições universais na agenda de projetos que garantiam a manutenção e reconhecimento do prestígio nacional (Vasseur, 2005). O contexto das exposições universais tornou-se um terreno propício para a afirmação e projeção do prestígio cultural e tecnológico de cada país, transformando-se em uma arena onde nações buscavam não apenas a celebração de suas conquistas, mas também a confirmação de sua relevância e superioridade no cenário internacional. Nesse ambiente de rivalidade e cooperação, as exposições universais se tornaram um palco crucial para demonstrar realizações, promover avanços e reforçar a posição de destaque de cada nação na arena global.

Termo muito próprio para o contexto, foi justamente ancorada na *competição* da perspectiva capitalista liberal que a Exposição Universal de 1867 surgiu, então, como certa reafirmação da qualidade francesa obtida através do desenvolvimento industrial do país. Buscando superar a exuberância e consertar os erros das exposições anteriores, o comitê francês reuniu a maior diversidade de nações participantes até aquele momento, bem como aumentou em mais de 30% o número de expositores, fazendo com que, a partir de então, as exposições fossem cada vez mais "gigantescos aparatos de puro artifício" (Pereira, 1992; Vasseur, 2005; Souza, 2018). O megaevento teve sua abertura em 1º de abril e perdurou até 3 de novembro de 1867, proporcionando um extenso período de sete meses de exposições. Durante esse tempo, uma vasta estrutura foi montada no espaçoso *Champ de Mars*, servindo como palco para a celebração das realizações e inovações de diversas nações participantes. O palácio oferecia uma verdadeira experiência moderna com restaurantes, jardins, parques de diversões e atrações especiais, além de inovadora solução arquitetônica especialmente concebida para uma melhor visualização dos itens expostos: o visitante poderia percorrer a feira através das mostras de cada país ou pelas classes de produtos, o que facilitava a comparação entre nações.

Conforme descrição de Francisco da Fonseca Benevides (1867, p. 11), autor de um dos relatórios acerca da participação brasileira no evento:

foi a exposição de 1867 a primeira que apresentou ordem e methodo na distribuição dos objectos expostos; todas as outras exposições apresentaram um inextricavel labyrinth de nações, onde com difficuldade se podia seguir o conjuncto da producção de um paiz, ou a de diversos paizes relativamente a uma mesma industria. O visitante que, no palacio da exposição universal do Campo de Marte seguia uma das ruas transversaes, para as quaes davam accesso dezeseis portas, via a exposição geral de um paiz, fazendo assim idéa da sua industria em geral; se, caminhava ao longo de alguma das galerias ellipcticas concentricas, ía successivamente passando em revista as exposições similares dos mesmos productos de todos os paizes que tinham concorrido á grande luta pacifica da civilização.

A partir da década de 1860, verificou-se a importância da criação e aplicação de técnicas fotográficas, assim como crescente foi a demanda pelo consumo de imagens; cada vez mais aperfeiçoavam-se aparelhos, processos, formatos, produtos e aplicações. O relatório brasileiro referente aos instrumentos de física exibidos na Exposição de 1867 foi uma descrição da situação e patente desenvolvimento fotográfico, em especial na área química:

os principaes aperfeiçoamentos que se manifestavam nos productos expostos na galeria das artes liberaes, diziam respeito: ao melhoramento do processo da tiragem dos positivos tanto com os saes de prata como com o carvão; aos processos heliographicos da tiragem das provas com tinta oleosa sobre metal ou sobre pedra; á producção das imagens a cores naturaes sobre papel; á fabricaçã dos productos chimicos, e finalmente á construcção de aparelhos de optica e marcenaria e ás suas applicações variadas (Benevides, 1867, p. 94).

Os objetos a serem expostos na categoria de fotografia não se limitavam apenas às provas fotográficas, mas também incluíam uma variedade de itens relacionados, como produtos químicos, esmaltes fotográficos, gravuras heliográficas, aparelhos óticos e diversos acessórios destinados a aprimorar as operações da câmera. Esses elementos eram classificados dentro da Classe IX, denominada Photographia, que, no período de 1855 a 1889, fazia parte do Segundo Grupo das exposições. Este grupo era dedicado aos materiais e aplicações nas belas artes, abrangendo desde instrumentos da imprensa até itens relacionados à música e cirurgia, exemplificando a diversidade de campos e inovações que eram celebrados nessas exposições.

Turazzi (1995) destaca que nas exposições universais uma prática constante era justamente a revelação de novos usos, funções e aplicações da fotografia. Alguns dos papéis desempenhados pela fotografia nesses megaeventos eram tão abrangentes que incluíam desde a documentação detalhada da construção e demolição dos pavilhões das exposições até o registro de celebridades visitantes e a ilustração de relatórios oficiais. Um exemplo claro desse amplo emprego da fotografia é evidenciado no guia *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, no qual se percebe a presença significativa da fotografia não apenas nas imagens, mas também na composição geral, abrangendo textos e ilustrações. Este guia exemplifica como a fotografia desempenhava um papel multifacetado e essencial na documentação e promoção desses grandiosos eventos internacionais.

Ademais, a exposição em si contou com 43.217 expositores (Schwarcz, 1998), destes, 598 os expositores da IX classe:

sendo 175 franceses; em seguida a Inglaterra, Austria e Estados Unidos eram as nações que tinham mais expositores. Portugal apresentou 3 expositores unicamente; dois de Lisboa e um do Porto. Causa admiração á primeira vista, que houvesse tão pequeno numero de expositores em uma arte que tem feito a volta do mundo, e que com adeptos de profissão e amadores nas mais pequenas povoações; mas basta reflectir que na maior parte os photographos fazem apenas uma especulação commercial, e que o numero que se pôde dizer que cultiva uma das maiores descobertas modernas é muito restricto, quer seja na arte photographica ou aperfeiçoamentos praticos susceptiveis de melhorar a photographia, quer seja na sciencia photographica ou estudo das reacções chimicas dos aparelhos destinados a diversas applicações industriaes e artisticas da photographia (Benevides, 1867, p. 94).

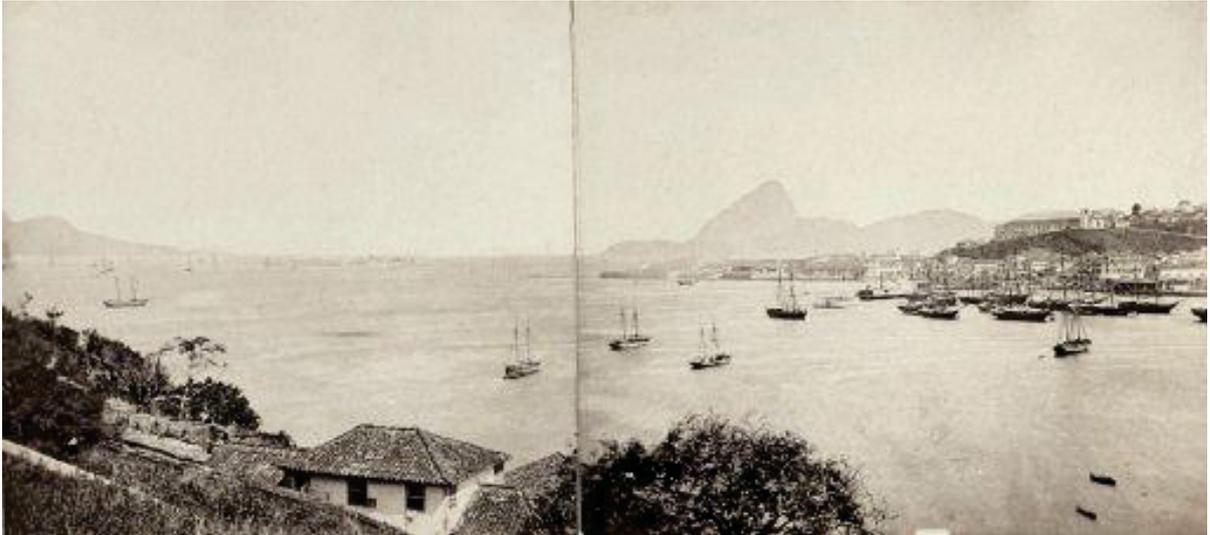
A disposição da fotografia brasileira na mostra, por sua vez, é descrita pelo *Relatório sobre a exposição universal de 1867* da seguinte forma, evidenciando o ordenamento a ela dado:

Entrando no Palacio pela rua da Africa, na parede que separava o Brazil dos Estados-Unidos, na galeria das artes industriaes, vião-se otografias sobre um fundo de côr escura que fazia sobresahir os desenhos; e no primeiro plano, abaixo das armas do Brazil, se desenvolvia o esplendido panorama da barra do Rio de Janeiro (Brasil 1868, p. XLIII).

Como já visto anteriormente, as vistas panorâmicas brasileiras constituem grande tendência fotográfica da época, recebendo destaque, assim, na ocasião da exposição. Georges Leuzinger, que em seus anúncios anunciava orgulhosamente ter “a única distinção conferida ao Brasil para esta arte”, é acompanhado de Stahl & Wahnschaffe na apresentação de paisagens no evento. Consta que Leuzinger apresentou, na ocasião da exposição de 1867: “Panorâma da cidade do Rio de Janeiro. Idem idem de Nitheroy. Idem da Ilha das Cobras. Vistas da cidade do Rio de Janeiro. Vistas da Tijuca. Albus com photographias pequenas. Photographias das officinas da fabrica” (BRASIL, 18687, p. 5).

Novamente, a busca realizada no acervo digital do IMS resultou em duas prováveis imagens a serem visualizadas no contexto da exposição:

FIGURA 10 — PANORAMA DO RIO DE JANEIRO, PÃO DE AÇÚCAR AO FUNDO (1865 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

FIGURA 11 — RIO DE JANEIRO TOMADO DA ILHA DAS COBRAS (1870 circa)



FONTE: Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

Os panoramas apresentados nas Figuras 10 e 11 apresentam o Rio de Janeiro a partir de planos e enquadramentos parecidos. Em ambas as imagens o primeiro plano é composto por construções, onde se vê principalmente seus telhados e um pouco da vegetação, como palmeiras. Em seguida, centralizado nas imagens, o mar está situado, não deixando de aparecer os barquinhos velejando pela região portuária. Misturam-se, ao fundo das fotografias, o espaço urbano às montanhas cariocas, vendo-se ao fundo de ambas as imagens o Pão de Açúcar. Na verdade, se observado com calma, a primeira imagem mais parece um *zoom* da segunda, se enfocada sua lateral esquerda. Isto é, há uma valorização maior da paisagem natural na Figura 10; enquanto a Figura 11, embora muito parecida, tende a direcionar o olhar aos aspectos urbanos, de forma que a cidade é centralizada, “apertada” entre mar e montanhas, mas sem ser inteiramente prensada: pelo contrário, domina o mar com seus barcos e sobe os morros com suas casas.

No contexto de plena Guerra do Paraguai, a tarefa do Império Brasileiro na Exposição Universal de 1867 apoiava-se maiormente na representação benemérita apesar das adversidades. Competia, segundo os relatórios, a conservação do reconhecimento conquistado nas exposições anteriores e o aproveitamento da visibilidade ocasionada por esta — enquanto oportunidade de divulgação das forças produtivas do Brasil e dos imensos recursos de que dispunha:

convinha mostrar que, apesar de tantas riquezas absorvidas, o Imperio, longe de estar exausto, tinha ainda bastante força e energia para, sem retardar o desenvolvimento do commercio e da industria, continuar uma guerra em que se achava empenhada a honra nacional. Cumpria, sobretudo, revelar os inexauriveis recursos do Brazil, os preciosos productos que elle offerece á industria do mundo, as vantagens que seu fertil territorio, seu clima salubre e suas instituições tão liberaes tem em reserva para os immigrantes (Brasil, 1868, p. VII-VIII).

Nessa lógica, a assídua participação brasileira desde a Exposição Universal de Londres, em 1851, pretendia que o país fosse a nação latina mais civilizada e bem representada nos eventos (Pereira, 1992; Schuster, 2017). O ensejo, ao menos simbólico, de "conquistar uma brilhante posição entre as grandes nações do mundo" (Brasil, 1868, p. II) levaria com que o contato europeu, desde sua primeira exposição, fosse orientado quase exclusivamente à matéria prima brasileira. A vocação do país vinculava-se, ao norte, à indústria extrativa e, nas províncias sulinas, à indústria agrícola, e os recursos naturais, a capacidade de expansão e a boa infraestrutura eram, afinal, os pontos de interesse no cenário mundial de desenvolvimento técnico, somados às influências culturais europeias introduzidas constantemente no país, empenhado em aumentar o número de imigrantes.

Tal promoção dessas representações do Brasil implicavam em certa aceitação temporária de seu papel inferior no jogo das nações (Schuster, 2017). Dependente política e economicamente da Europa (apesar da Independência marcar quase meio século) a condição de país moderno, afinal, ainda pertencia ao seu futuro e o que se mais absorvia em 1867 era o exotismo e fertilidade de um imenso jardim tropical, que reiterava não ter pretensões de competir com os mais *avançados*: "as circunstancias economicas do Imperio, a maravilhosa uberidade do seu solo, a riqueza de suas producções vegetaes e mineraes naturalmente designão o lugar que devemos aspirar" (Moreira, 1867, p. 253).

A fotografia nesse cenário serve tanto para a visualização do paraíso natural quanto para ser um ponto fora da curva no tocante à qualidade dos produtos não agrícolas, ponto pelo qual o Brasil antes queria ser reconhecido. No último caso, é o jornal *Semana Illustrada* que afirma que "não há dúvida que a fotografia entre nós é exercida com uma perfeição que não deve temer a confrontação com os trabalhos europeus" (Exposição..., 1866, p. 2475), confirmando as boas condições proporcionadas pelo Brasil aos fotógrafos que — apesar da maioria europeia — eram os responsáveis pela composição da fotografia brasileira.

Tanto na produção quanto na visualização da fotografia, a Europa estabelece uma relação com as imagens do Brasil por meio de seu imaginário mítico secular. O olhar estrangeiro direciona-se para o que a nação apresentava como "não civilizado" (Turazzi, 1995), e a fotografia desempenha um papel crucial na assimilação desse espaço aparentemente alienígena por meio de elementos familiares. Em outras palavras, as percepções do Brasil são moldadas pelos olhares europeus que interpretam e filtram a nação através das próprias imagens e concepções carregadas historicamente pela Europa. Esse processo revela a influência do imaginário coletivo europeu na construção das representações visuais do Brasil, refletindo uma dinâmica complexa entre observador e objeto observado:

os fotógrafos não buscavam, em suas expedições, lugares inéditos ou desconhecidos. Procuravam, ao contrário, reconhecer os lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras (Fabris, 1991, p. 29).

Combinando imagens modernas e exóticas, além de seus panoramas autorais o estabelecimento de Leuzinger também apresentou as fotografias resultantes da expedição amazônica realizada através das lentes do bávaro Christoph Albert Frisch. Tal trabalho foi encomendado pelo próprio Georges Leuzinger e realizado em 1865 ao longo do curso do Rio Solimões, retratando a região amazônica, os indígenas e seus costumes, além do destaque à fauna e flora; constituindo posteriormente, na Paris de 1867, a primeira exposição internacional de imagens do Amazonas²⁴.

²⁴ Por não ser de autoria direta de Leuzinger, tampouco imagens que retratam o Rio de Janeiro, foco do presente trabalho, optou-se por inserir fotografias de Frisch no Anexo 1 desta dissertação.

Christoph Albert Frisch, nascido em Augsburg ao ano de 1840, esteve envolvido em atividades gráficas nas cidades de Munique, Paris, Buenos Aires e Assunção antes de enfim chegar ao Rio de Janeiro, muito provavelmente antes de 1865 (Andrade, 2007). Suzano Júnior (2017) destaca que Frisch não necessariamente faz parte do grande número de fotógrafos europeus que emigraram ao Brasil procurando destaque na atividade, até porque ele mesmo não era, quando saiu do território alemão, fotógrafo. O autor aponta, portanto, que os fenômenos que o fizeram sair de suas terras incluem a eclosão das guerras de unificação e a aguda depressão sofrida nos anos iniciais do processo de industrialização, responsáveis por grande número de imigrantes (Suzano Júnior, 2017).

Bem resumindo as competências da conexão dos europeus Frisch e Leuzinger na produção de imagens da Amazônia brasileira, Suzano Junior (2017, p. 50) coloca que:

[...] para azar ou sorte de Frisch, ele era o homem certo para o negócio do capitalista de imagens, Leuzinger. Era jovem, estrangeiro, ávido por trabalho, acostumado ao labor itinerante, e, sobretudo, talentoso. Disposto a fazer fama e dinheiro, bem como a reparar o ônus das próprias desventuras pela América do Sul. Do outro lado da mesa de contratação, o empreendedor e empregador suíço buscava destacar ainda mais sua Casa Leuzinger no mercado europeu. Tratava-se do homem certo, de temática oportuna, ao gosto da clientela europeia e da melhor ocasião possível.

Muito se ressalta a qualidade técnica das imagens de Frisch ao se considerar o desafiador procedimento empregado: o colódio úmido. Vasquez (2002) salienta que, além dos pesados equipamentos a serem carregados pelo fotógrafo, as chapas precisavam ser preparadas na hora, “ou seja, o fotógrafo precisa fazer, pessoalmente e um de cada vez, seus frágeis negativos de vidro, expondo a chapa antes que ela seque; caso contrário, a exposição ficará comprometida” (Vasquez, 2002, p. 34). Tal excelência na nitidez e estética, para a qual não foram poupados recursos de fotomontagens para atingi-las, demonstram novamente o objetivo de Leuzinger de atingir o público acadêmico europeu. O modo de retrato dos indígenas e dos outros conteúdos (como fauna e flora) é essencialmente etnográfico: padronizado e estático, pensado para fins científicos.

Aqui, é importante compreender que as representações e recepções das fotografias de Albert Frisch seguem demandas específicas — tanto na escala micro

quanto na macro. As intenções de quem as encomenda e as projeções utilitárias que visualizavam as possibilidades da matéria-prima abundante fazem a fotografia de Frisch ser composta por concepções precedentes a ele mesmo, dotando-lhe de um olhar que retrata o potencial de exploração da região (Souza, 2018).

Desde seus primeiros registros, aquele "olhar fantástico" sobre as terras tropicais permanecia, com a diferença de agora ser menos celestial ou infernal — como já muito fora — e mais científico (Souza, 2018). Simultaneamente, são valorizados tanto o espetáculo do exótico quanto o estudo e a classificação científica. Com o grande destaque brasileiro sendo, justamente, suas aptidões naturais, a fotografia de Frisch não à toa é um dos grandes pesos da categoria na exposição de 1867, corroborando os objetivos brasileiros de fazer-se conhecido. Nas páginas do guia francês referentes à *Floresta virgem do Brasil*²⁵ é clara a relevância tida pela região amazônica, atraente no evento por sua grandiloquência:

o governo brasileiro entendeu todas as vantagens que o comércio internacional, em um futuro próximo, obterá desses recursos naturais, e um decreto liberal acaba de abrir às bandeiras de todos os países esse oceano de água doce chamado Amazonas. Lá, as gigantescas árvores se oferecem, por assim dizer, a quem as quiser derrubar, e o próprio rio é o meio mais fácil e barato de se locomover até o porto do Pará, que é o grande portão aberto do Brasil para o mar, ou, melhor dizendo, para o velho continente (France, 1867, p. 284, tradução nossa²⁶).

Souza (2018) aponta as interessantes conexões das fotografias de Albert Frisch com suas respectivas legendas: a busca pela *classificação* dos grupos indígenas retratados reforça as concepções do período, subservientes a interesses econômicos ancorados em uma demanda pelo exótico. Na vigência da Constituição de 1824, os fotografados por Frisch não eram cidadãos, mas meramente habitantes do Brasil. Os indígenas são retratados enquanto tipos humanos; suas poses estáticas e olhares indiferentes centralizam as imagens, que são complementadas

²⁵ Em francês, *La Forêt vierge du Brésil*, título dado à redação redigida por Raoul Ferrère, também autor de outro texto relativo à exposição brasileira no mesmo guia.

²⁶ “Le gouvernement brésilien a compris tout le parti que le commerce international devait, dans un avenir prochain, tirer de ces richesses forestières, et un décret libéral vient d'ouvrir aux pavillons de tous les pays cet océan d'eau douce qu'on appelle l'Amazone. Là, les arbres gigantesques s'offrent pour ainsi dire à qui veut les abattre, et le fleuve lui-même fournit le moyen de transport le plus facile et le moins coûteux jusqu'au port de Para, qui est la grande porte du Brésil ouverte sur la mer, c'est-à-dire sur le vieux continent”.

pelo cenário amazônico, por vezes incluindo suas habitações ou cenários mais transparentes, quando fotomontagens (Souza, 2018).

A representação dos povos indígenas pelo Império brasileiro nas exposições universais é contraditória, porque dupla: há a distinção entre o "índio bom", aquele transformado em mito de origem e elevado à categoria de alegoria nacional, e o "índio ruim", que era o ainda existente e habitante do interior do Brasil, condenado à extinção se não aceito o processo de aculturação necessária ao progresso civilizatório (Schuster, 2017). A dicotomia entre civilização e barbárie também foi reforçada pelo Brasil nas exposições universais com o fim de destoar do inimigo paraguaio, descendente do "bárbaro índio guarani" (Schuster, 2017, p. 149), firmando externamente a ideia de que "o Imperio de Santa Cruz marcha a testa da civilização na America Meridional, e representa no Sul do Novo Continente o mesmo papel que os Estados Unidos no Norte" (Brasil, 1868, p. VIII).

As origens africanas, assim como (e mais do que) as indígenas, também eram apagadas. O aspecto da escravidão remetia atraso e abalava relações diplomáticas — ao mesmo tempo em que a maior parte dos produtos agrícolas brasileiros apresentados nas exposições eram fruto do trabalho escravo. No contexto positivista, a teoria monogenista foi a aposta brasileira tanto para o disfarce da realidade escravagista quanto para atrair a imigração europeia visando uma mudança na "base biológica" nacional (Schuster, 2015, 2017). De um modo geral, nas exposições universais era rara a presença de representações de negros, livres ou escravizados. Diferentemente da exposição das fotografias de Frisch, que tinham o indígena como prova da castidade amazônica, a tradução imagética da realidade da escravatura brasileira, segundo Schuster (2015), no máximo era esboçada de forma a induzir a noção de que a prática estava enfraquecida e em pleno declínio. Apesar disso, a não rara preferência pelo silêncio evitou, por exemplo, a exposição de Stahl & Wanschaffe de suas fotografias antropométricas de "tipos de negros", antes apresentadas na Exposição Nacional de 1866: para a exposição internacional, foram levados apenas seus inofensivos panoramas (conforme Quadro 1).

Somando todos esses fatores, o Brasil forjava uma imagem meticulosamente construída de si mesmo. Mesmo que as escolhas dos organizadores intencionalmente não oferecessem uma representação realista do atraso econômico e da escravidão, o Império, ao mesmo tempo que construía sua própria imagem para seus cidadãos, não deixava de reconhecer e proclamar que a

representação em Paris tinha sido pontual. Nesse sentido, a exposição fielmente retratou o Brasil em seu potencial. Era, afinal, uma expressão oficial, entre retratos e silêncios, carregada de esperança. Essa abordagem revela não apenas as estratégias de autopromoção do Brasil em contextos internacionais, mas também destaca a complexidade da construção da identidade nacional durante esse período crucial da história do país:

alcançada a victoria, cumpria ao zelo da Commissão fazê-la fructificar. O brilhante papel representado pelo Brazil no Concurso Universal de 1867 proporcionava boa ocasião de propagar noções exactas sobre o nosso rico paiz, cujos inexauriveis recursos não são ainda sufficientemente conhecidos na Europa. Já ha muito que alguém disse, e mui judiciosamente: «Para fazer o Brazil amado, basta fazê-lo conhecido» (Brasil, 1868, p. CXII).

Como uma via de mão dupla, o contento com a presença e desempenho do país é apontado tanto nos relatórios brasileiros quanto nos franceses; ambos com olhares guiados às vantagens latentes da extração (principalmente da madeira) e da aproximação moral do "joven Imperio do Brazil com a velha Europa" (Brasil, 1868, p. CXXIX). A anfitriã permite ao Brasil o sentimento de cumprimento de seu objetivo de firmar a imagem de uma nação moderna — ou, ao menos, predestinada à modernidade — ao público exterior: "o Brasil é chamado a um futuro magnífico e que um dia virá, menos distante do que pensamos, talvez, onde este império estará entre as primeiras nações do mundo" (France, 1867, p. 397, tradução nossa²⁷). Apesar disso, é pela valorização da dedicação integral ao trabalho agrícola, pois a ela que o Império deveria sua atual e futura prosperidade, que a França recomendava ao país periférico inserir-se no concerto das nações e a partir disso o associava ao progresso tecnológico e à *high culture* (Schuster, 2015). A "inesgotabilidade" de riquezas naturais reivindicada pareava-se satisfatoriamente com o exótico do lugar, que viria a ser civilizado através dessa aproximação e abertura ao Velho Mundo. Afinal, a realidade escravocrata e monarquista de um país de população pobre e "mixada" era conhecida independentemente se trazida ou não à tona em uma exposição universal: de qualquer forma e "a despeito dos esforços, só

²⁷ "Le Brésil est appelé à un magnifique avenir et qu'un jour viendra, moins éloigné qu'on ne le croit, peut-être, où cet empire comptera parmi les premières nations du monde".

convencíamos mesmo no quesito matéria-prima, o que reforçava a representação de um reino tropical, paraíso das frutas e gêneros exóticos" (Schwarcz, 1998, p. 398).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do século XIX, o Brasil desempenhou um papel significativo nas Exposições Universais, eventos internacionais que visavam apresentar avanços industriais, culturais e científicos das nações participantes. A participação brasileira nesses eventos foi marcada por uma exibição diversificada que refletia tanto a rica cultura nacional quanto os esforços de modernização em curso. A nação sul-americana frequentemente apresentava elementos que destacavam suas riquezas naturais, como amostras de flora e fauna, minerais e produtos agrícolas. Essas exposições proporcionaram ao Brasil a oportunidade não apenas de exibir suas realizações, mas também de estabelecer conexões diplomáticas, comerciais e culturais com outras nações participantes, contribuindo assim para sua inserção no cenário global do século XIX.

A presente dissertação propôs uma análise da presença da fotografia de Georges Leuzinger, profissional que retratou tanto a urbanização da província fluminense quanto sua vegetação, nas exposições nacionais e internacionais ocorridas na segunda metade do século XIX. O estudo da fotografia brasileira presente nas Exposições Universais do século XIX desempenha um papel crucial na compreensão da interseção entre a imagem visual, a identidade nacional e a representação cultural do Brasil nesse período. Através da análise das fotografias expostas nestes eventos, é possível desvendar os esforços do país em se apresentar ao mundo de maneira estratégica, ressaltando não apenas suas riquezas naturais, mas também suas aspirações de modernização e desenvolvimento.

A figura proeminente de Georges Leuzinger ganha forma neste contexto como um dos pioneiros da fotografia no Brasil, e um contribuinte significativo para a representação visual do país nas Exposições Universais do XIX. Sua dedicação à arte da fotografia resultou em um trabalho que abrangeu desde paisagens consideradas “exuberantes” e monumentos arquitetônicos até retratos detalhados e registros etnográficos das populações indígenas. Além de sua habilidade técnica, Leuzinger também foi um visionário no uso de técnicas avançadas de impressão, como o processo de albumina e colódio, o que lhe permitiu produzir cópias de alta qualidade de suas fotografias. Através de sua obra, Leuzinger não apenas documentou o Brasil em um período de transição e crescimento, mas também contribuiu para a maneira como o país era percebido internacionalmente.

Nas Exposições Universais do século XIX, a autoimagem projetada pelo Brasil frequentemente revelava um dilema complexo de como se apresentar ao mundo em meio a um contexto de mudanças internas e influências externas. A busca por uma identidade nacional e uma imagem coerente em um cenário global colocava o país em uma posição delicada. Em muitos casos, essa autoimagem era marcada por uma tentativa de equilibrar a apresentação das riquezas naturais exuberantes e as aspirações de modernização com a realidade de uma sociedade ainda profundamente marcada pela escravidão, desigualdades socioeconômicas e desafios de infraestrutura.

Ao exibir uma imagem de prosperidade e progresso, o Brasil frequentemente destacava produtos agrícolas e minerais, bem como monumentos arquitetônicos impressionantes. No entanto, essa representação muitas vezes negligenciava as complexidades internas, como a situação dos trabalhadores rurais e urbanos, os povos indígenas e a população escrava africana. A busca por uma autoimagem positiva muitas vezes resultava em uma construção simplificada da realidade, ocultando questões sociais e culturais mais profundas que o país enfrentava.

Além disso, a representação que o Brasil promovia nessas exposições frequentemente se alinhava com as expectativas ocidentais e eurocêntricas, buscando validar sua posição como uma nação moderna e desenvolvida aos olhos do mundo. Isso muitas vezes levava à representação de um Brasil harmonioso e exótico, com ênfase em aspectos considerados pitorescos, enquanto questões mais problemáticas eram deliberadamente minimizadas ou obscurecidas.

O alinhamento de Leuzinger com as demandas do hemisfério norte muitas vezes resultava em uma abordagem seletiva que realçava aspectos exóticos da nação sul-americana. Suas fotografias frequentemente privilegiavam cenas e paisagens que se encaixavam nas expectativas estrangeiras, destacando elementos que eram visualmente atrativos ou que correspondiam às imagens estabelecidas do Brasil. Essa perspectiva seletiva, no entanto, muitas vezes relegava as complexidades sociais e culturais a um segundo plano, perpetuando uma visão simplificada do país.

Enquanto isso, as exposições universais ofereciam um palco para essa interação complexa entre a oferta e a demanda. As fotografias de Leuzinger eram reflexo e influência, moldando e sendo moldadas pelas expectativas internacionais e pela narrativa que o Brasil desejava promover. A dualidade das relações

internacionais — que variavam do encanto pela exuberância natural à perplexidade diante das realidades sociais menos ideais — revela a tensão inerente entre a projeção de uma imagem idealizada e a necessidade de representação fiel.

À medida que a natureza brasileira era capturada por meio das lentes do fotógrafo suíço, estava destinada a desencadear uma série de interpretações que ecoariam tanto dentro das fronteiras do Brasil quanto nas terras distantes que ansiavam por vislumbrar esse mundo distante e alienígena. As pinturas de luz de Leuzinger, portanto, transcendem sua condição de simples documentação visual da cidade e de sua natureza, tornando-se um espelho das complexas aspirações, percepções dinâmicas que envolveram a participação do Brasil nas exposições universais do século XIX.

REFERÊNCIAS

FONTES

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. **Relatorio sobre a Exposição Universal de Paris em 1867, instrumentos de physica e machinas de vapor**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867.

BRASIL. **O Império do Brasil na Exposição Universal de 1867 em Paris**. Rio de Janeiro: Typ. Universelle de Laemmert, 1867.

BRASIL. Comissão Brasileira na Exposição Universal de Paris. **Relatório sobre a Exposição Universal de 1867 redigido pelo secretário da Comissão Brasileira Julio Constâncio de Villeneuve**. Paris: Typ. de Julio Claye, 1868, 2 v.

BRASIL. Exposição Nacional. **Relatório da segunda Exposição Nacional de 1866**, publicado em virtude da ordem do Exm. Sr. Ministro e Secretário de Estado dos negócios da agricultura commercio e obras públicas, pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, 1º Secretário da Commissão Directora. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1869.

BURLAMAQUI, F. L. Cesar (direção e redação). **O Auxiliador da Indústria Nacional**: periódico da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Rio de Janeiro: Typographia da Industria Nacional de Cotrim e Campos, 1866.

EXPOSIÇÃO Nacional. **Semana Illustrada**, Rio de Janeiro, 18 nov. 1866. 8 p.

FRANCE. **L'Exposition universelle de 1867 illustrée**: publication internationale autorisée par la Commission impériale. Paris: E. Dentu, 1867.

JORNAL DO COMMERCIO. **Anúncios**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 192, p. 3, 22 ju. 1840. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pagfis=751.
Acesso em: 29 ago. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Andarahy (d'em cima da Caixa d'Agua)**. 1866 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em:
<https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/101449>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Cascatinha da Tijuca - La Petite Cascade**. 1865 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em:
<https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/101448>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Corcovado, tomado do bairro de Botafogo**. 1862. 1 fotografia, monocromática. Disponível em:
<https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/63790>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Hotel dos Estrangeiros vendo-se ao fundo o Pão de Açúcar**. 1865 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/20812>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Königspalmenallee in Rio de Janeiro, Botanischer Garten**. 1865 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/88713>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **La Gloire, du Jardin Public**. 1865 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/88639>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **O Dedo de Deus na Serra dos Órgãos**. 1867 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/20828>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Panorama do Rio de Janeiro, Pão de Açúcar ao fundo**. 1865 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/17165>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Pedra da Gávea a partir da Barra da Tijuca**. 1866 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/101447>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Praça da Aclamação, atual Praça da República, a partir do Morro do Livramento**. 1870 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/79116>. Acesso em: 24 ago. 2023.

LEUZINGER, Georges. **Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras**. 1870 circa. 1 fotografia, monocromática. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/70974>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MOREIRA, Nicolão Joaquim (direção e redação). **O Auxiliador da Indústria Nacional**: periódico da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Rio de Janeiro: Typographia da Industria Nacional de Cotrim e Campos, 1867.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Joaquim Marçal F. de. A trajetória de um pioneiro das artes gráficas no Brasil. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 166-184, 2006.

AZEVEDO, Silvia Maria. **Brasil em imagens**: Um estudo da revista *Ilustração Brasileira* (1876-1878). São Paulo: UNESP, 2010.

BARBUY, Heloisa. **O Brasil vai a Paris em 1889**: um lugar na Exposição Universal. *In*: Anais do Museu Paulista, v. 4, p. 211-261. São Paulo, 1996.

BARTH, Volker. The Micro-history of a world event - intention, perception and imagination at the Exposition universelle de 1867. **Museum and society** [Revista Eletrônica]. v. 6, 2008. p. 22-37. Disponível em: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/110/125>. Acesso em: 26 set. 2020.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, Vavy P.; MARTINS, Carlos; MUBARAC, Cláudio. O vivido e o gravado: do álbum de família às páginas da história. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n.3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 16-31, 2006.

BORGES, Vavy Pacheco. Georges Leuzinger, seus negócios e sua família: entre o Velho e o Novo mundos. *In*: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. **Textos e resumos...** Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2004. p. 1-15. Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/vavyborges.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2022.

BORGES, Vavy Pacheco. O clã familiar de Georges Leuzinger: negócios e afetos entre o Velho e o Novo Mundo (séculos XIX e XX). *In*: SCARZANELLA, Eugenia (org.); SCHPUN, Mônica Raisa (org.). **Sin fronteras: encuentro de mujeres y hombres entre América Latina y Europa (siglos XIX-XX)**. Madri: Iberoamericana, 2008.

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

BURGI, Sérgio. Arte e empreendimento: o estabelecimento fotográfico de Georges Leuzinger (1865-1875). **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 148-165, 2006.

BURGI, Sérgio. Artes e ofício de registrar o real: fotógrafo suíço lançou bases para a comunicação visual no Brasil. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 5-9, 2006.

BURGI, Sérgio. Memória impressa: contemporânea da invenção do daguerreótipo, a Casa Leuzinger atravessa um século que revolucionou as artes visuais. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 10-15, 2006.

BURGI, Sérgio. Panorama dos processos gráficos e fotográficos: as principais técnicas de impressão desenvolvidas ao longo do século XIX. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 32-37, 2006.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 199-232.

CASTRO, Danielle Ribeiro de. Photographos da Casa Imperial: A Nobreza da Fotografia no Brasil do Século XIX. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 4. 2013, Londrina. Anais [...] Londrina, 2013. p. 823-843.

COELHO, Letícia Castilhos. A paisagem na fotografia - uma possibilidade de interpretação. In: VERDUM, Roberto; VIEIRA, Lucimar dos Santos; PINTO, Bruno Fleck; SILVA, Luís Alberto Pires da (Org.). **Paisagem - leituras, significados, transformações**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, v. 1, p. 207-228.

EMANCIPAÇÃO, inclusão e exclusão. **Instituto Moreira Salles**, 2015. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/emancipacao-inclusao-e-exclusao/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

GAMBOA, Denise M. M. **A fotografia de Georges Leuzinger no ensino de História: memória e imagem do Rio de Janeiro do oitocentos**. 2018. 118 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino em Educação Básica) — Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital, 1848-1875**. 30 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo**. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

LEITE, Marcelo Eduardo. Fotografia e Sociedade no Brasil Imperial: a Heterogeneidade Humana e Social fixada pela Fotografia (1840-1889). **Cadernos de Campo** (UNESP), Araraquara - São Paulo, v. 1, n.7, p. 91-108, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/10337/6725>. Acesso em 06 dez. 2020.

LISBOA, Karen M. Correspondência tropical: as afinidades eletivas entre Leuzinger e o artista e revolucionário Paul Harro-Harring. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 215-231, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **A História da vida privada no Brasil**, v. II. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. p. 138-171.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: EdUFF, 2008.

NEVES, Margarida. **As vitrines do progresso**. Rio de Janeiro: PUC-RJ; FINEP; CNPq, 1986.

O PAÇO, a praça e o morro. **Instituto Moreira Salles**, 2016b. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/o-paco-a-praca-e-o-morro/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

PANORAMAS: a paisagem brasileira no acervo do IMS. **Instituto Moreira Salles**, 2011. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/panoramas-a-paisagem-brasileira-no-acervo-do-ims/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

RIO: primeiras poses - visões da cidade a partir da chegada da fotografia (1840-1930). **Instituto Moreira Salles**, 2016a. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/rio-primeiras-poses/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALGUEIRO, Valéria. A Paisagem na Arte — elementos para uma história e questões para pesquisas futuras. **Locus: Revista de História**, v. 3, n. 2, 1997, p. 99-118. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20452>. Acesso em: 27 set. 2022.

SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.24, n.3, jul.-set. 2017, p.785-826. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v24n3/0104-5970-hcsm-24-03-0785.pdf>. Acesso em 03 dez. 2020.

SANSON, Maria Lucia David de; AIZEN, Mario; VASQUEZ, Pedro Karp. **O Rio de Janeiro do fotógrafo Leuzinger: 1860-1870**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1998.

SANTOS, Renata. Da gravura à fotografia: a Casa Leuzinger e o trabalho de edição de estampas. **Cadernos de Fotografia Brasileira** — Georges Leuzinger, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 204-215, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o Rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia.** Rio de Janeiro, v. 4, n. 02, out. 2014. p. 391-431. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/>. Acesso em: 05 set. 2022.

SOUZA, Julio Cesar Conejo de. **Efígies do distante: o 'outro' e a Amazônia nas fotografias de Christoph Albert Frisch.** 2018. 170 f. Dissertação [Mestrado] - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-06082018-164916/publico/2018_JulioCesarConejoDeSouza_VCorr.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída: fotografia e memória dos melhoramentos urbanos" na cidade do Rio de Janeiro. **Varia hist.**, v. 22, n. 35, jun. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/T8gztSys6Zdy6YvPS77MhNr/?lang=pt&format=html>. Acesso em: 10 nov. 2022.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos Pioneiros no Brasil: V. Frond, G. Leuzinger, M. Ferrez, J. Gutierrez.** Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.

VASSEUR, Édouard. Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le «succès» de l'Exposition universelle de 1867. **Histoire, économie et société**, v.24, n.4, 2005. p. 573-594. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23613464>. Acesso em 06 dez. 2020.

ANEXO 1 — FOTOGRAFIAS DE ALBERT FRISCH

Fotografias de Albert Frisch, contratado pela Casa Leuzinger, apresentadas na Exposição Universal de 1867. A expedição percorreu o Alto do Rio Amazonas e produziu imagens que posteriormente foram exibidas na Exposição Universal de Paris de 1867, logrando a premiação de menção honrosa. O conjunto contabiliza noventa e oito fotografias e hoje compõe o acervo do Instituto Moreira Salles. Foram selecionadas para o anexo três fotografias que envolvem as representações das populações indígenas. Albert Frisch, para além dessas populações, fotografou também a fauna e a flora amazônicas e a cidade de Manaus.

FAMÍLIA DE INDÍGENAS DO POVO TICUNA NO INTERIOR DA MALOCA (1865 circa)



Ticuna-Indianer am Olio Calderão.

FONTE: Albert Frisch/Acervo Instituto Moreira Salles

INDÍGENAS UMAUÁ NA ANTIGA PROVÍNCIA DO ALTO AMAZONAS, REGIÃO DO RIO SOLIMÕES
(FOTOMONTAGEM) (1865 circa)



FONTE: Albert Frisch/Acervo Instituto Moreira Salles

INDÍGENA UMAUÁ NA ANTIGA PROVÍNCIA DO ALTO AMAZONAS, REGIÃO DO RIO SOLIMÕES
(FOTOMONTAGEM) (1865 circa)



FONTE: Albert Frisch/Acervo Instituto Moreira Salles