



A Fotografia Como Protagonista e como Coadjuvante no Romance Brasileiro do Século XIX: o caso *Senhora*, de José de Alencar

Prof. Tadeu Chiarelli

Escola de Artes Visuais – USP
Comitê Brasileiro de História da Arte

A idéia de estudar a presença da fotografia no romance brasileiro do século XIX surgiu da preocupação mais geral em obter uma outra percepção da cultura visual que se constituiu no país naquele período, assim como um conhecimento diferenciado sobre o consumo e o uso das imagens naquela época.

Nesse sentido, além do estudo da pintura e da escultura produzidas no século XIX, no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes, passou a interessar também o processo de produção e consumo da imagem técnica, surgida por meio de diversas técnicas da gravura e da fotografia.

Para entrar em contato com os elementos desse universo, poderia ter me valido de várias estratégias de aproximação, como, por exemplo – no caso específico da fotografia –, anúncios de fotógrafos e casas fotográficas, ou álbuns de famílias, documentos de época escritos sobre o assunto, etc. Muitos colegas já se debruçaram sobre esses documentos e outros ainda continuam a estudá-los.

A opção por estudar a cultura visual brasileira do século XIX por meio da literatura do período objetivou perceber, em primeiro lugar, como as esferas letradas do país absorviam a fotografia, essa nova tecnologia que, ao mesmo tempo em que podia ser entendida como um índice e um símbolo da modernidade da época – um dispositivo tecnológico capaz de registrar “mecanicamente” o mundo –, vinha ao encontro de um dos principais desejos afetivos do homem: preservar a memória individual e social. Sendo a literatura um espaço de elaboração subjetiva desse processo de preservação, me interessou saber como ela, no Brasil, lidaria com essa nova auxiliar ou, pelo menos, saber se ela levaria em consideração essa possibilidade.

Num segundo momento, e de maneira natural, percebi que, indagando a literatura sobre suas relações com a fotografia, poderia indagar também se, e de que maneira, ela absorvia e usava o universo mais amplo da cultura visual do período, incluindo nesse universo as artes ditas eruditas, assim como aquelas ligadas à gráfica.

Como a literatura brasileira no século XIX absorveu, filtrou e usou a pintura, a escultura, a fotografia e a gravura nos argumentos que concebeu? Em que medida esse estudo, ao mesmo tempo em que pode trazer questões muito efetivas sobre a elaboração poética das artes visuais no campo da literatura, pode também informar sobre a recepção e o uso da fotografia na sociedade brasileira, sobretudo carioca, do período? Essas foram algumas das questões que me assaltaram e me levaram a desenvolver o estudo do qual traço um breve resumo a seguir.

Atualmente desenvolvo um levantamento horizontal da bibliografia em questão: leio romances de vários autores brasileiros da época, não me concentrando, a princípio, em nenhum deles em particular. Por outro lado, dentro do quadro cronológico que cobre em torno de 50 a 60 anos (mais ou menos entre 1850 a 1910), neste primeiro momento não estou me concentrando em nenhum movimento literário. Tenho lido obras francamente românticas até obras de concentrado cunho naturalista¹.

No desenvolvimento das leituras, para me auxiliar na captação dos dados que me interessam, estabeleci um quadro de itens para o fichamento das obras, a saber:

Dados gerais: resumo da obra, o argumento e as questões que mais me chamaram a atenção no enredo; *Índices de modernidade*: registro dos elementos gerais que possam caracterizar índices de modernidade, percebidos em um ou outro elemento secundário dos argumentos, mas com informações sobre a introdução de elementos de transformação na paisagem física ou humana do Brasil; *Metáforas artísticas*: enumeração das alusões a obras de arte ou a gêneros artísticos. Nesse item é possível perceber como as artes – escultura, pintura e desenho –, significavam parâmetros de beleza inquestionáveis; *Descrições de interiores*: Captar as descrições dos interiores focalizados pelos autores, percebendo como os objetos formadores de uma “cultura material visual” geral, e os objetos de arte em particular, povoavam os cenários dos personagens, indicando então, não apenas a descrição de interiores brasileiros do século XIX, mas projeções do “bem morar” na literatura do período; *A arte como elemento distintivo de uma educação sofisticada*: Para descrever a sofisticação da formação cultural de alguns dos personagens – sobretudo as heroínas dos romances – os autores enfatizavam o estudo que as mesmas faziam do desenho. Importante reter essas informações porque explicam o papel simbólico assumido pelo ensino da arte na elite brasileira; *Fotografia*: anotar todos os trechos onde a fotografia é citada.

Aqui apresentarei dados sobre modernidade, cultura, arte e fotografia presentes nos romances brasileiros do século XIX, tendo como base o romance *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1875.

Quero deixar claro que a seguir aparecerão mais dados descritivos do que propriamente interpretativos uma vez que, ainda no processo de levantamento do material, não tive condições de interpretar devidamente cada romance ou novela dos autores já lidos e, muito menos, o conjunto da obra de cada um deles.

De qualquer maneira creio que os dados que se seguem poderão dar uma idéia clara dos caminhos que está seguindo meu estudo.

Em primeiro lugar, seria importante frisar o número considerável de metáforas relacionadas às artes plásticas – escultura, desenho, pintura –, presente em *Senhora*, usado para descrever a beleza da heroína, Aurélia. Elas foram criadas para exacerbar não apenas os atributos da heroína, (e, igualmente, o luxo e a riqueza onde vivia), mas também para indicar a própria sofisticação do autor que, produzindo tantas imagens ligadas às artes, sinalizava para sua erudição.

Aurélia é sempre descrita como um misto de mulher e obra de arte, como alguém que, embora trafegue numa vida onde nunca prevaleceu de fato a ventura e a realização, parece ser vista pelo autor como a própria encarnação da beleza, concebida dentro dos critérios cristalizados pela arte conservadora do período. Para Alencar, Aurélia possuía “a beleza tão correta e cinzelada para a meiga expansão d’alma”, a “perfeição estatuária do talhe de sílfide”, era “uma formosa estátua” e a luz “coada pelas venezianas empanadas debuxa com suavidade do nimbo o gracioso busto...”

¹ Até o presente momento foram lidas ou relidas 20 obras: Manuel Antonio Álvares de Azevedo. *Noite na taverna*, 1852; José de Alencar: *A viúva*, 1857; *Cinco minutos*, 1860; *Lucíola*, 1862; *Diva*, 1864; *Senhora*, 1875; *Encarnação*, 1877; Machado de Assis: *Helena*, 1870; *Iaiá Garcia*, 1879; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881; *Dom Casmurro*, 1900; Bernardo de Guimarães: *O seminarista*, 1872, *A Escrava Isaura*, 1875; Aluísio Azevedo: *Casa de Pensão*, 1884; *O Cortiço*, 1890, *O Mulato*, 1891; Adolfo Caminha: *A Normalista*, 1893; Bom-Crioulo, 1895; Domingos Olímpio: *Luzia-Homem*, 1903; Lima Barreto: *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 1911;

O autor, ao descrever a personagem, esculpe suas formas, desenha seu perfil, pinta seu semblante com “uma tinta de melancolia que não lhe é habitual”. Ele manifesta sua capacidade artística ao construir seu personagem, tornando-se metaforicamente um artista plástico:

Essa zona abrangia um divã onde nesse instante destacava-se do brocado verde a estátua de Aurélia, deitada como o alto-relevo que outrora ornava as campas dos nobres. Envolveria o corpo de moça um roupão de cambraia, cujas pregas caíam sobre o tapete semelhante aos borbotões da névea espuma de uma cascata, e, deixavam-lhe o talho debuxado sob a fina teia de linho.

Esta característica de José de Alencar – que também será vista em outros autores – precisaria ser mais aprofundada, inclusive a partir de leituras mais precisas sobre o aparecimento ou não dessa característica na literatura internacional do período. De qualquer maneira, mesmo neste primeiro estágio do estudo, é possível concluir como essas “metáforas artísticas” ou “plásticas” indicam o grau de idealização não apenas da mulher mas também da arte e do artista plástico, pensado como uma espécie de deus, único capaz de dar forma à beleza.

Por outro lado, a arte como elemento de distinção e refinamento também surge nesses romances nas descrições de interiores. A residência de Aurélia estará repleta de índices claros de sua sofisticação cultural, sobretudo pela presença de obras de arte nas salas e nos quartos: “A um lado duas estatuetas de bronze dourado representando o amor e a castidade, sustentam uma cúpula de forma ligeira donde se desdobram até o pavimento, bambolins de cassa finíssima”.

Chamou-me também a atenção termos como “lacaio”, “empregados”, “mucama” etc, usados indistintamente para designar os escravos e/ou os empregados que trabalhavam na residência de Aurélia.

É interessante como, até o momento, a maioria dos livros lidos para a pesquisa parecem que se constituíram fora da cultura brasileira do século XIX, onde a figura do escravo de origem africana era uma realidade cotidiana, fundamental para a própria constituição da mesma.

Em José de Alencar, nesse livro e nos demais, são raríssimos os momentos em que ele se utiliza de termos que denotem de maneira inequívoca a existência de escravos na sociedade onde atuam seus personagens.

Retirando esses raros momentos e as descrições de um ou outro *topos* do Rio de Janeiro, todos os seus romances e novelas urbanas, até o presente, poderiam se passar em qualquer lugar do mundo, uma vez que parecem fazer questão de ignorar as especificidades físicas e humanas das cidades.

Durante a maior parte de *Senhora*, não são feitas referências à fotografia. Da metade para o final da trama, a fotografia surge em dois momentos:

No primeiro, dentro do contexto de uma atividade de lazer sem grandes conseqüências, que seria a passagem de olhos pelos álbuns de fotos de celebridades internacionais e pelo álbum de pessoas conhecidas, o autor nos dá algumas pistas interessantes sobre os usos e funções da fotografia durante o período.

Em primeiro lugar demonstra que os álbuns de fotos de celebridades internacionais já faziam parte do “mobiliário” das residências burguesas da segunda metade do século XIX. Por outro lado, chamava a atenção para a ausência de álbuns de celebridades nacionais, indicando a inexistência de uma indústria de produção de retratos brasileiros, destinados a um público indiferenciado e ávido por imagens de personalidades locais.

Ou pode ser que não houvesse demanda por esse tipo de imagem? Eis aqui uma questão a se averiguar.

Por outro lado, quando os personagens se debruçam sobre o álbum de pessoas conhecidas, Aurélia traz alguns dados interessante para se pensar mais um pouco sobre o possível uso que os cariocas faziam das fotografias naquele período:

(...) Desta vez foi o álbum dos conhecidos que forneceu matéria. Em um dos primeiros cartões figurava o Lemos, cuja aparição coincidiu com esta observação de Aurélia.

O álbum das pessoas de minha amizade, eu o guardo comigo. Estes são álbuns de sala, tabuleta semelhantes às que têm os fotógrafos na porta.

Além, então dos álbuns das celebridades internacionais, havia os álbuns dos “conhecidos”. E ambos – como tabuletas de amostragem que os fotógrafos colocavam nas ruas para divulgarem seus produtos² - ocupavam uma localização mais “pública” dentro do espaço residencial, a sala de visitas. Já o álbum das pessoas mais íntimas, ficava nos aposentos particulares da heroína, um espaço privado onde ela poderia, supostamente, dar vazão aos sentimentos que a imagem das pessoas mais íntimas podem suscitar a quem as observa num espaço íntimo.

O segundo momento onde aparece a fotografia é bastante interessante e, a meu ver, fundamental na estrutura do roteiro e no seu desenvolvimento. Esse momento é quando um pintor – “êmulos de Victor Meirelles e Pedro Américo”, após ter se utilizado da fotografia para esboçar os contornos das imagens dos personagens principais da trama, acaba por pintar o retrato de ambos.

Do marido, Aurélia solicita que o artista produza dois retratos: o primeiro, em trajes mais formais, deveria ficar na sala, ao lado do seu. O segundo, produzido sem que o marido soubesse, deveria representar Fernando com os trajes que usava quando conheceu Aurélia, e seria colocado nos aposentos da senhora (espaço onde Fernando não penetrava).

A existência desse segundo retrato permitirá ao leitor perceber como a imagem, pictórica ou fotográfica, assume um caráter mágico dentro dos romances brasileiros em geral, sendo *Senhora* um ótimo exemplo desse fato. Atentemos para a cena que se segue:

Fernando que a seguia com o olhar surpreso, viu-a aproximar-se de um quadro colocado sobre um estrado e contra a parede fronteira.

A cortina azul do dossel correu; à luz do gás que batia em cheio desse lado destacou-se do fundo do painel o retrato em vulto inteiro de um elegante cavalheiro.

Era o seu retrato; mas do mancebo que fora dois anos antes, com o toque de suprema elegância que ele ainda conservava, e com o sorriso inefável que se apagava sob a expressão grave e melancólica do marido de Aurélia.

– O homem que eu amei, a que amo, é este, disse Aurélia apontando para o retrato. O senhor tem suas feições; a mesma elegância, a mesma nobreza de porte. Mas o que não tem é sua alma, que eu guardo aqui em meu seio e que sinto palpitar dentro de mim, e possuir-me quando ele me olha.

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que intumescia-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo fervido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalçada.

Um pouco mais para frente, o autor flagra a heroína em pleno diálogo com a imagem do amado:

Esteve contemplando o retrato e falou-lhe, como se tivesse diante de si o homem, de que via a imagem.

– Tu me amas!... exclamou cheia de júbilo. Negues embora, eu o conheço; eu o vejo em ti, e sinto-o em mim! Um homem de fina educação, como és, só insulta a mulher quando a ama e com paixão! Tu me insultaste, porque o meu amor era mais forte que tu, porque aniquilava a tua natureza, e fez do cavalheiro que és, um déspota feroz! Não te desculpes, não! Não foste tu foi o ciúme, que é um sentimento grosseiro e brutal. Eu bem o conheço!... Tu me amas!... Ainda podemos ser felizes! Oh! então havemos de viver o dobro, para descontar esses dias que desvivemos!

(...) Depois de breve pausa, continuou falando outra vez ao retrato:

– Quando ele convencer-me do seu amor e arrancar de meu coração a última raiz desta dúvida atroz, que o dilacera; quando nele encontrar-te a ti, o meu ideal, o soberano de meu amor; quando tu e ele fores um, e que eu não vos possa distinguir nem no meu afeto nem nas minhas recordações; nesse dia, eu lhe pertenço... Não, que já lhe pertenço agora e sempre, desde que o amei!... Nesse dia tomará posse de minha alma, e a fará sua!

² - O que indica a primeira ou uma das primeiras ocupações da fotografia no cotidiano das ruas das cidades brasileiras.

Terminada a prece, Aurélia fechou o gás, deixando apenas no toucador uma lamparina, cujos frouxos vislumbres esclareciam o rosto do retrato.

De sua cama, onde se acabava de aninhar como uma rola, entre os finos lençóis de irlanda, com a cabeça no travesseiro, ela via pela porta aberta, lá no toucador, a imagem querida; e com os olhos nela adorneceu, passando, como costumava, de um sonho a outro, ou antes continuando o mesmo é único sonho, que era toda sua vida.

Neste momento ainda inicial da pesquisa, parece não restar dúvida de que a fotografia, pelo fato de multiplicar as possibilidades de exploração das potencialidades simbólicas da imagem e, muitas vezes, do caráter mágico que ela pode assumir para algumas pessoas, será usada pelo autores na construção de seus enredos, na caracterização de seus personagens.

No caso de *Senhora*, deve-se notar como a fotografia, aí, assumiu um aspecto puramente instrumental. Aurélia queria, efetivamente, duas pinturas do marido: uma “oficial”, dentro de todos padrões de respeitabilidade pública, para poder ser colocado ao lado da sua, na sala principal; a segunda, com os atributos que a tocavam mais profundamente, para compartilhar seus aposentos, para, efetivamente, vivenciar seu cotidiano como um duplo do marido, com quem ela conversava, a quem beijava com paixão.

Interessante salientar aqui o papel do pintor: ele parte da fotografia – um registro mecânico e impessoal – para, dela, desenvolver sua arte, porém sem alterar a descrição fiel concedida pela fotografia.

Tal atitude fica clara no seguinte trecho da obra:

(...) Seixas [Fernando] prestou-se passivamente ao papel de modelo. As sessões à tarde tinham ficado reservadas para ele a fim de não estourar-lhe o trabalho na repartição.

Aurélia retirou-se, deixando-o em plena liberdade.

No dia seguinte, pela manhã, quando o pintor voltou para trabalhar em seu retrato, a moça antes de tomar posição fez-lhe suas observações acerca da expressão fria e seca da fisionomia de Seixas.

– Pinte o que vi. Se deseja um retrato de fantasia, é outra coisa, respondeu o artista.

– Tem razão; meu marido não anda bom...

A força e a “verdade” do retrato fotográfico de Fernando foram obedecidas pelo pintor, pois, como ele mesmo afirmou, “pinte o que vi”. Na verdade, não foi ele quem viu, foi o aparelho fotográfico, e ele assumiu o resultado mecânico da “verdade” como seu. Se Aurélia quisesse um “retrato de fantasia”, talvez o artista usasse outro expediente, e não a foto.

Cumprir guardar desse uso que Alencar faz da fotografia, do artista e da construção da imagem pictórica a partir do retrato fotográfico, o quanto ele investe nos valores mágicos da imagem, fotográfica ou não.

Esse caráter mágico da imagem – que a fotografia auxiliará a difundir – será muito explorado por José de Alencar em outros romances e novelas e por outros autores brasileiros também. Mas não será apenas nesse aspecto que a fotografia servirá de instrumento para o romance brasileiro do século XIX. Como protagonista ou coadjuvante ela se estabelecerá como um elemento importante da literatura do período, um índice muito significativo da modernidade que se instaurava no Brasil, sempre a duras penas.