

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### ANOTAÇÕES SOBRE ALGUMAS IMAGENS DO SÉCULO XIX

Antonio Carlos Santos (Univ. do Sul de Santa Catarina)\*

RESUMO: O objetivo deste ensaio é pensar a construção de imagens da nação através da fotografia do século XIX realizada por estrangeiros e cruzá-las com algumas teorias da fotografia e com a pintura.

PALAVRAS-CHAVES: Teorias da imagem, fotografia.

“La fotografia è per me in qualche modo il luogo del Giudizio Univer-  
sale, essa rappresenta il mondo come appare nell’ultimo giorno, nel  
Giorno della Collera”.

Giorgio Agamben

“Já é tempo de descobrir as belezas do século XIX.”

Walter Benjamin

“Todas as fotografias do mundo formavam um Labirinto. Eu sabia  
que no centro desse Labirinto não encontraria nada além dessa úni-  
ca foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: ‘Um homem labiríntico  
jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne’.”

Roland Barthes

A fotografia no Brasil, assim como a pintura, está umbilicalmente ligada à construção da imagem do país independente do século XIX, portanto ao trabalho de construção da identidade nacional que mobilizou românticos, realistas, naturalistas, simbolistas, parnasianos e modernistas. Podemos dizer que assim como o narrador de ficção está se construindo nas décadas de 1830/40 a partir dos narradores viajantes estrangeiros (Sussekind 1990), a imagem do país tropical nasce também da experiência de viajantes e/ou estrangeiros pintores, desenhistas e fotógrafos, como Hercules Florence (Kossoy 1980), Revert Henrique Klumb (Vasquez 2001), Augusto Stahl (Lago 2001), Juan Gutierrez (Ermakoff 2001), Marc Ferrez (Ferrez 1084 e Turazzi 2000) que, a partir das experiências pioneiras de Florence, na provinciana Vila de São Carlos, hoje

\* caco1955@hotmail.com

Campinas, no início dos anos 30, e da chegada de Louis Compte no Rio, em dezembro de 1839, revelam em suas fotos os contornos e a luz do novo país aberto ao olhar europeu. As fotos desses estrangeiros que por aqui passavam ou vinham para ficar, desses viajantes que descobrem incessantemente o Brasil — medem, catalogam, registram, documentam, classificam —, estabelecem, por um lado, uma espécie de padrão do olhar sobre paisagens da cidade e do campo, sobre as pessoas e sobre a terra com sua vegetação exuberante, marcam a chegada de um novo observador (Martins 2001: 42), de um ponto de vista mediado por um objeto técnico, um aparelho, uma prótese do olhar que tudo registra; por outro, despertam em nós esse valor mágico a que Walter Benjamin (s/d) se refere em seu ensaio de 1931 sobre a fotografia. Valor mágico que está também nesse *ça a été* que Roland Barthes chama de “o nome do noema da Fotografia” (1984): um referente que se distingue dos de outras artes por remeter a uma coisa *necessariamente* e não *facultativamente* real, um referente que adere, nas palavras de Barthes.

Fotografias como “Passeio Público c. 1860”, de Revert Henrique Klumb, um alemão que teria chegado ao Rio de Janeiro em 1852 fugindo, talvez, das instabilidades freqüentes na Europa de então e que, em 1861, seria nomeado “Fotógrafo da Casa Imperial”, sendo professor de fotografia da princesa Isabel e, juntamente com seu sócio Afonso Rouel, o primeiro a fazer fotografia sobre papel no Rio de Janeiro, provocam um afeto “mágico” ou, no mínimo, uma estranha familiaridade. Aí aparecem cinco homens e uma mulher, os quatro primeiros curiosamente enfileirados quase na mesma linha, e os dois outros um pouco mais atrás; os homens estão de casaca, cartola e guarda-chuva, os da frente — entre eles, um menino —, estes que têm ao lado uma mulher vestida de negro cujo rosto está coberto por um véu; os de trás, parecem mais humildes. Todos olham, ou assim parece, para nós, *spectatores*, imobilizados nesse tempo irrecuperável e congelado pelo gesto do fotógrafo, como a exigir de nós alguma coisa. Tempo da revelação, de descobrimento, de construção da identidade, de reprodução e construção da imagem, do arquivo de imagens da nação, mas, também, marcado por esse efeito de fantasmagoria produzido pelo véu branco que cobre o rosto da mulher de vestido preto e a singulariza ainda mais em sua relação com os outros elementos da fotografia. A singularidade desse momento congelado, essa magia como queria Benjamin, ou talvez o *punctum* produzido nesta foto, provavelmente por acaso, pela estranheza do rosto velado da mulher na cena posada, dá também o tom de um pequeno ensaio de Giorgio Agamben chamado *Il Giorno del Giudizio* (2004). O ensaísta italiano, assim como Barthes, mobilizado pelo afeto, define a fotografia como “*il luogo del Giudizio Universale*” por representar o mundo tal qual ele aparece no dia do Juízo Final, no último dia, Dia da Cólera. O gesto do fotógrafo capta algo a mais — ou a menos —, ou pelo menos diferente, isso que Benjamin chamou de “inconsciente ótico” e que Agamben nomeia montando uma cena do imaginário profético do Velho Testamento: o dia do juízo final, dia em que todas as nações estariam reunidas no vale de Josafá, nome que significa lahweh julga, em que as trombetas anunciariam o dia do julgamento. O exemplo que ele traz para demonstrar sua definição é o daguerreótipo *Boulevard du Temple*, tirado em 1839, por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, da janela de seu ateliê, em Paris. Em função do

tempo de exposição ser muito longo, cerca de 15 minutos, o grande movimento de pessoas e veículos àquela hora do dia no *boulevard* simplesmente desaparece: “*Il boulevard doveva essere stracolmo di gente e di carroze e, tuttavia, dal momento che gli apparecchi dell’epoca esigevano un tempo di esposizione estremamente lungo, di tutta questa massa in movimento non si vede assolutamente nulla*”. Nada aparece, a não ser a sombra negra de um homem que ficou parado, com a perna levantada, para que seu sapato fosse engraxado. Para Agamben, não pode haver imagem mais adequada do Juízo Universal. Todos estão presentes, embora só um possa ser visto: “*perché il giudizio concerne a una sola persona, una sola vita: quella, appunto, e non altra. E in che modo quella vita, quella persona è stata colta, afferata, immortalata dall’angelo dell’Ultimo Giorno — che è anche l’angelo della fotografia? Nel gesto piú banale e ordinario, nel gesto di farsi lustrare le scarpe!*”.

Em outra foto tirada no Passeio Público, Klumb constrói um túnel com as árvores, tendo, em primeiro plano, um pouco abaixo do centro, duas mulheres bem vestidas que também parecem olhar para a câmara; entre elas, no fundo, uma outra mulher, dando a impressão de uma multiplicação abismal. No canto à esquerda, no entanto, um menino todo de branco, de chapéu, pouco atrás das duas primeiras mulheres, rompe, quando visto, a construção matemática; absorvido pelo jogo de claro e escuro e pela geometria produzida pelas três mulheres, o menino é quase invisível na cena. Vale lembrar que Klumb foi o introdutor da estereoscopia no Brasil, essa arte da ilusão de ótica. Inventada pelo inglês David Brewster, em 1849, a estereoscopia era uma técnica para produzir fotografias que dessem a impressão de profundidade, ou seja, que “recuperavam” a terceira dimensão abstraída na fotografia normal, bidimensional. A imagem estereoscópica era obtida com uma câmara de duas objetivas, reproduzindo a distância média dos olhos dos seres humanos, cerca de 6,3 cm. Colocada em um aparelho, um visor binocular especial, dava ao observador que se alheava do resto do mundo a impressão de estar no meio da cena visualizada. A partir dos anos 60, torna-se uma mania na Europa. Para Rosalind Krauss, a imagem estereoscópica cria uma situação parecida com a do cinema ao isolar o espectador em sua relação com uma imagem “apartada de qualquer intrusão do mundo exterior” (2002: 46). De qualquer forma, vistas hoje como fotografias em um livro, o efeito mágico se mantém por sua relação indicial com isso que não é mais e por todos os acasos produzidos pelas determinações técnicas.

O alemão pertencia à segunda leva de fotógrafos estrangeiros que descobriam o Brasil no século XIX, construindo, segundo Pedro Karp Vasquez (2001: 54 e 55), entre 1855 e 1862, uma ampla cobertura com fotos estereoscópicas, mais de 300 vistas, dos principais pontos da cidade do Rio, de Petrópolis e de Juiz de Fora, muitas, portanto, anteriores à moda européia: “Como se considera que as primeiras estereoscopias sobre papel foram calótipos, produzidos entre 1850 e 1851, e os primeiros exemplares feitos sobre papel albuminado realizados em 1854, na Inglaterra, e 1860, nos Estados Unidos, as estereoscopias em papel albuminado produzidas por Klumb nas cidades do Rio de Janeiro, Petrópolis e Juiz de Fora entre 1855 e 1862 estariam entre os primeiros exemplos do gênero em todo o mundo” (Vasquez 2001: 35).

As fotos do Passeio Público, por exemplo, um conjunto de quase cinqüenta, imobilizam para o futuro o jardim elaborado por Mestre Valentim, em 1783, o primeiro jardim público brasileiro, antes de seu desaparecimento com a remodelação realizada por Auguste François Marie Glaziou, em 1862. Apesar das poses — que muitas vezes contribuem para a sensação de estranheza e que são fruto do tempo de exposição necessário — e do fato de vê-las como fotografias e não como imagens estereoscópicas, as fotos de Klumb demonstram a preocupação com um procedimento, uma sensibilidade de artista que consegue captar no mais comum, aquilo que é especial: é o que acontece, por exemplo, na foto das lavadeiras trabalhando, a roupa branca pendurada ao longo muro, tendo ao alto, o Convento de Santa Tereza (A igreja da Lapa e o Convento de Santa Tereza, c. 1860). Ou aquela tirada em 1860 do Paço Imperial, tendo, em primeiro plano, a figura de um homem, novamente posando e com o rosto envolto na sombra (Paço Imperial, 1860). Ou ainda aquela que mostra duas escravas trabalhando, enquanto, um pouco mais à esquerda, a senhora branca, com o corpo e o cotovelo direito apoiado na pedra, olha para o fotógrafo (Lavadeiras na Floresta da Tijuca c.1860). Nessa foto, mais uma vez, o jogo de sombras que deixa a senhora recostada em plena claridade, enquanto as duas escravas, sentadas, estão no limiar, entre a sombra e a claridade. É uma cena comum do cotidiano do século XIX, uma alegoria da estrutura de classes dessa nação agrícola, imperial, escravista, captada por mais um desses “apaixonados da imagem” a que se refere Alexandre Eulálio em ensaio de 1984 (1992: 139). Eulálio já havia chamado a atenção para “a presença de um notável contingente de artistas estrangeiros”, para a importância das expedições científicas como meio de formação — por exemplo, Florence que participa como segundo desenhista da expedição Langsdorff — e para a “inevitável alteração modernizadora” que levaria Klumb a acompanhar com sua câmera a construção da Estrada União Indústria, de 1856 a 1861, e a registrar a fábrica de gás e a ferrovia do Visconde de Mauá, Stahl a fotografar parte das obras da ferrovia Recife-São Francisco, e Marc Ferrez a fazer um álbum com todos os prédios da nova Avenida Central. A própria fotografia era também um elemento importante dessa “inevitável alteração modernizadora”, um personagem tão estrutural dessa história do Brasil do século XIX, quanto a literatura ou a pintura, participando ativamente da construção social da identidade e de uma imagem do país.

As décadas de 50 e 60 são “o verdadeiro período heróico na história da fotografia” (Lago 2001: 14), não só pelas condições técnicas ainda precárias que obrigavam os fotógrafos a se deslocar com uma enorme parafernália, mas por essa condição pioneira de congelar a história no momento mesmo em que ela parece acelerar cada vez mais. Esses são os anos também de Joaquim Manuel de Macedo, que começa a publicar nos anos 40, de Manoel Antônio de Almeida e suas *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), e de Alencar, do *Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Se para Walter Benjamin, o apogeu da fotografia acontece nos primeiros dez anos após a descoberta, à época de Victor Hugo e Nadar, no momento que antecede sua industrialização, no Brasil fotografia e industrialização caminham juntas, assim como a literatura romântica que constrói os mitos que sustentam a nação e as artes plásticas que, desde a chegada da Missão Francesa, em 1816, também se ocupavam em fazer imagens do novo país.

Além de Revert Henrique Klumb, outro viajante alemão chega ao Brasil nos anos 50, mais precisamente em Recife, no dia 31 de dezembro de 1853, a bordo do vapor *Thames* proveniente da Inglaterra: Augusto Stahl. Não se sabe muito bem as razões de sua vinda, mas seu trabalho, primeiro em Recife e, a partir de 1862, no Rio de Janeiro, parece a nós, cerca de 150 anos depois, ainda carregado de aura. Basta ver as fotos tiradas na cachoeira de Paulo Afonso, em 1860. Um ano após fotografar a chegada de D. Pedro II a Recife — muito interessantes as fotos que registram o cais do Colégio cinco minutos antes, no momento, cinco minutos depois e dez minutos depois da chegada do imperador —, Stahl, seguindo uma dica do imperador, vai com seu pesado equipamento captar a imagem daquela natureza sublime que seria 10 anos depois colocada em versos por Castro Alves, com todos os pontos de exclamação que a época exigia e a paisagem sublime parecia confirmar: “A cachoeira! Paulo Afonso! O Abismo! / a briga colossal dos elementos! / As garras do centauro em paroxismo / Raspando os flancos dos parcéis sangrentos. / Relutantes na dor do cataclismo / Os braços do gigante suarentos / Agüentando a ranger (espanto! assombro!) / O rio inteiro, que lhe cai do ombro” (1986: 365). O resultado do fatigante trabalho de Stahl à procura dos melhores pontos de vista para a realização do trabalho são imagens que poderíamos designar como pertencendo ao espaço onírico, como, aliás, muitas paisagens dessa época. A nitidez e solidez das rochas contrastam com uma massa branca pouco precisa, que por vezes parece o leite do Éden — em Joel: “Naquele dia, / as montanhas gotejarão vinho novo, / e das colinas escorrerá leite” —, desse Éden tão sonhado pelos viajantes europeus dos séculos XV e XVI e que ajudaria a construir a imagem dessa parte do mundo. Temos diante dessas fotos a mesma impressão que a descrita por Rosalind Krauss diante de *Tufa Domes, Pyramid Lake, 1868*, fotografia de Timothy O’Sullivan:

Na imagem fotográfica, vemos três rochedos maciços parecendo avançar sobre uma espécie de tabuleiro de xadrez abstrato e transparente, cujas diferentes posições indicam uma trajetória que vai se afastando em direção ao horizonte. A extrema precisão descritiva desta imagem confere às pedras uma riqueza de detalhes alucinante, de modo que cada fissura, cada anfractuosidade deixada pelo calor vulcânico original nela se encontra registrada. Entretanto estas pedras dão a impressão de ser irreais e o espaço parece onírico. Os domos de tufo estão como que suspensos em meio a um éter luminoso, ilimitado e sem referências. O resplendor dessa base indiferenciada, aonde água e céu se encontram num contínuo quase ininterrupto, submerge os objetos materiais que ali estão, a ponto das pedras parecerem flutuar ou planar e acabarem nada sendo, senão formas. O fundo luminoso do horizonte suprime o poder que seu tamanho lhe confere e as transforma em elementos de uma composição gráfica. É neste achatamento opulento do espaço da imagem que reside sua misteriosa beleza. (2002: 40)

É essa mesma misteriosa beleza que encontramos nessas imagens de Stahl que se desprendem do real e mergulham no espaço dos sonhos.

Assim como Klumb, Stahl também fotografa o centro da cidade a partir do morro do Castelo, constrói seus panoramas do porto do Rio a partir da ilha das Cobras, vai ao Passeio Público, ao Jardim Botânico, etc. Stahl era além do mais um apreciado retratista e suas fotos mostram desde burgueses, crianças, nobres da Corte até os escravos e imigrantes. “Negra com manto”, de 1860, na forma ovalada tão usada pelo alemão, chama atenção pela expressão enigmática da mulher, os olhos vivos, curiosos, ressaltados pelo manto negro que a envolve quase que totalmente. As fotos de escravos, “Escravo no Recife 1860”, “Escravo no Rio de Janeiro 1864”, mostram nos olhos dos fotografados essa exigência a que Agamben se refere: “il soggetto ripreso nella foto esige da noi qualcosa” (2004: 10) E o que ele exige é não ser esquecido. Suas fotos de escravos chamaram a atenção de Louis Agassiz, cientista suíço, professor de Harvard e ferrenho opositor de Charles Darwin, que esteve no Brasil em 1865-66 na expedição Thayer pela Amazônia, e o resultado foram algumas imagens de negros e chineses para estudos antropométricos, tiradas de frente, de lado e de trás, e nus. Publicadas pela primeira na *Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*, as fotos mostram um negro, uma negra e um chinês posando como objetos da História Natural, nas três posições. Como muitos desses “apaixonados da imagem”, Stahl some no início da década de 70.

No final de década de 80, chega ao Brasil mais um estrangeiro viajante, Juan Gutierrez, nascido nas Antilhas, de nacionalidade espanhola. Pobre e sozinho, a cidade do Rio no ano da Lei Áurea não parece assustá-lo: em 1889 já tem ateliê na rua da Carioca, recebendo em agosto o título de “Fotógrafo da Casa Imperial”, como Klumb e Stahl; em 1890, constitui uma sociedade anônima com 31 acionistas, a Companhia Fotográfica Brasileira. Cobre a revolta da Armada em 1893 e 1894 e, entusiasta da República, se alista como voluntário na quarta expedição a Canudos onde morre em batalha, em 1897. Esses poucos anos de Brasil fazem, no entanto, de João Gutierrez, como era chamado, um personagem da cidade, amigo dos boêmios e freqüentador da vida noturna. Suas fotos da ilha de Paquetá, tiradas em 1894, participam da mesma aura de mistério e sonho que as de Sthal em Paulo Afonso ou as de O’Sullivan citado por Krauss. O efeito produzido pela mistura do céu e da água em um branco pouco definido parece confirmar a tradução sugerida por João Geraldo Bezerra de Menezes, pedras caídas do céu, para a palavra que desde a descoberta da ilha, em 1555, pelo franciscano André Thevet, cosmógrafo de Nicolas Durand de Villegaignon, vinha gerando toda a espécie de hipóteses (ilha das pacas, por exemplo, ou das conchas). Gutierrez percorreu todos os caminhos já agora tradicionais para fotografar a cidade: os morros, os jardins, as ruas centrais, os arredores da cidade que se modernizava a passos acelerados. Em uma dessas fotos, a do Mercado Central, 1892, vemos, ao fundo, a ilha das Cobras e alguns navios. Em primeiro plano, a igreja de São José e os telhados do casario das redondezas; logo atrás da igreja, o prédio do Ministério da Agricultura — dá pra ver entre ele e a igreja, uma nesga do Paço Imperial. No meio da foto, está a rotunda especialmente importada da Europa onde ainda nessa época Victor Meireles expunha a quem pagasse ingresso seu panorama. O *Panorama Circular do Rio de Janeiro* havia sido pintado entre 1885 e 87, na Bélgica, com o pintor Langenrock e mostrado em Bruxelas e Paris, antes de chegar ao Rio, em 1889. Em

1898, o pintor de Desterro havia percorrido a região de Porto Seguro, com o objetivo de realizar estudos para um panorama comemorativo do quarto centenário do descobrimento: *Panorama do Descobrimento do Brasil* o terceiro da série que incluía ainda *Entrada da Esquadra Legal no Porto do Rio de Janeiro em 1894*, momento triunfal da Revolta da Armada, que seria fotografada também pelo espanhol. Meirelles que havia construído algumas das imagens canônicas do novo país do século XIX, como a *Primeira Missa no Brasil*, tentava sobreviver no fim do século como empresário de espetáculos. Poderíamos dizer que a foto de Gutierrez — há uma quase do mesmo ponto de vista de Marc Ferrez em que também aparece a rotunda de Meirelles — paralisa um momento emblemático da história: o fim de um projeto liberal monarquista e o início de uma república positivista, marcado pela Guerra de Canudos, assim como pela abertura da Avenida Central no Rio de Janeiro. Marca ainda uma mudança no olhar: os quadros de Meirelles e Pedro Américo, com os grandes temas da nação, as vitórias do exército, os grandes momentos fundacionais dão lugar aos temas do cotidiano, à gente comum, como “A tagarela” (1893), de Belmiro de Almeida, que, paralisada em um momento de espera, parece prestes a começar a contar um caso infinito. Outro sinal dessa mudança é o avesso do *Panorama do Descobrimento do Brasil*, o quadro “Os descobridores” que Belmiro pinta também visando o quarto centenário da chegada dos portugueses. Em vez de uma alegoria patriótica que enfatiza o ato heróico de fundação, a cena do acontecimento em tom de aporia: em outras palavras, o que marca o acontecimento para Belmiro não é a cena harmoniosa e heróica do encontro dos portugueses com a terra nova e seus habitantes nativos após a exaustiva e perigosa travessia, ou seja, a epopéia, mas a perplexidade de dois indivíduos, dois marujos diante do desconhecido. O quadro não tem como título mais o grande acontecimento, o panorama, aquilo que dá a ver o todo, mas está talhado nos dois indivíduos e sua situação aporética: *Os descobridores*. Em vez de muitos, apenas dois, em vez do mito, o ensaio crítico. Mas, como epígrafe, Belmiro escreveu no quadro um verso da *Eneida* de Virgílio: *multos que per annos errabant acti fati maria omni circum* — e por muitos anos, perseguidos pelo destino, erravam através de todos os mares. A aporia marcada na imagem parece buscar uma compensação nos versos da epopéia de Virgílio, nas aventuras de Enéias que foge da Tróia destruída pela ira dos aqueus para fundar a cidade de Roma. Vejamos o quadro:

Em primeiro plano, uma colina, de onde se pode ver o mar e a praia com sua curva sinuosa; à direita, acompanhando a curva da praia, um costão que avança em direção ao mar. No alto da colina, centro do quadro que tem a forma de um retângulo em pé (260 X 200 cm), uma árvore com a maioria dos galhos seca corta o quadro em dois. Sob ela, encostado ao tronco, um pouco virado para a esquerda, está sentado um homem, as pernas nuas estiradas, barba e cabelos negros longos, as mãos sobre as coxas. Outro homem, em pé, à direita, está de costas para nós e olha para o mar, só de calções, os braços estendidos e a perna esquerda levemente flexionada. No mar, não há sinal das caravelas, apenas a imagem ampliada da desterritorialização. Os tons de marrom, cinza, um verde meio apagado e a luz difusa em todo quadro aumentam a sensação de aporia. Uma imagem do descobrimento certamente diferente da *Primeira Missa* de Victor Meirelles; uma imagem da nação diferente das grandiosas

cenas de batalha de Pedro Américo ou do mesmo Victor Meirelles. O quadro está montado de modo disfórico, ou seja, constrói uma imagem *unheimlich* da nação: a ansiedade diante de uma terra nova, a perplexidade diante do desconhecido. Esse tema, claro, é um topos, um *locus communis* de uma certa veia da interpretação desse acontecimento chamado América: está em Lezama Lima, como em Sérgio Buarque de Holanda (a oposição entre uma tradição cultural e a paisagem) ou nos delírios, nos fluxos excessivos de significantes de Renatus Cartesius deslumbrado diante de uma paisagem que desarma sua lógica científica no *Catatau* de Leminski (a aporia da lógica cartesiana diante da paisagem), está no deslumbramento de Battleship do conto de Mário de Andrade quando toma o café do Brasil ou no banho ritual que consagra a união que funda a nação. Disforia também no retrato de Pereira Passos (1908/9), o engenheiro que estava modernizando a cidade do Rio, abrindo a Avenida Central e realizando um enorme bota-abixo. O cenho franzido, as pesadas sobrelanceiras, os olhos semi-cerrados, o espesso bigode, a barba e os cabelos brancos, a roupa formal, tudo isso constrói uma imagem inquietante desse que deveria representar a euforia do progresso e da modernização. Essa atitude disfórica revela uma mudança de um tipo de pintura histórica, dos grandes fatos ou atos, dos grandes personagens das máquinas estatais ou imperiais desses novos estados que então se construíam como imagem, para a pintura do sujeito comum, da cidade ou do campo, aquele mesmo sujeito que seria um dos alvos principais da fotografia.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Il Giorno Del Giudizio con quattro fotografie di Mario Dondero e un dagherrotipo*. Roma: notttempo, 2004.

ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, s/d.

CASTRO ALVES. “A cachoeira de Paulo Afonso”. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez / Imagens do Rio de Janeiro 1892-1896*. Apresentação de Pedro Karp Vasquez. Coleção Visões do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora Capivara, 2001.

EULÁLIO, Alexandre. “O século XIX — Tradição e Ruptura (Panorama das Artes Plásticas)”. Berta Waldman e Luiz Dantas, orgs. *Escritos*. São Paulo: Editora Unesp e Editora da Unicamp, 1992.



FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez. Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. Prefácio de Pedro Nava. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia e Editora Ex Libris, 1984

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence / 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro / Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Sthal / Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Apresentação Sérgio Burgi. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora Capivara, 2001.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos Viajantes / O olhar britânico 1800-1850*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.

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

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui / O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Revert Henrique Klumb / Um alemão na corte imperial brasileira*. Apresentação Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. Coleção Visões do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora Capivara, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

#### ANNOTATIONS ABOUT SOME NINETEENTH CENTURY PHOTOGRAPHS

ABSTRACT: In this essay I try to think the construction of the images of the nation through photographs taken in the 19th century by foreigners and to analyze them accordingly to theories of photography and with paintings.

PALAVRAS-CHAVES: theories of image, photography.