



**Obra publicada pela
Universidade Federal de Pelotas**

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar
Gonçalves Borges
Vice-Reitor: Prof. Dr. Manoel Luiz
Brenner de Moraes

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Luiz Ernani
Gonçalves Ávila

Pró-Reitora de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr.
Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes
Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Ms.
Élio Paulo Zonta

Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Roberta
Trierweiler

Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso
Amaral

Pró-Reitora de Assistência Estudantil: Assistente Social
Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Dr.
Volmar Geraldo da Silva Nunes

Gerência Operacional: Carlos Gilberto Costa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Carla Rodrigues | Prof. Dr. Carlos Eduardo
Wayne Nogueira | Profa. Dra. Cristina Maria Rosa | Prof.
Dr. José Estevan Gaya | Profa. Dra. Flavia Fontana
Fernandes | Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas | Profa. Dra.
Francisca Ferreira Michelin | Prof. Dr. Vitor Hugo Borba
Manzke | Profa. Dra. Luciane Prado Kantoroski | Prof.
Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes | Profa. Dra. Vera
Lucia Bobrowsky | Prof. Dr. William Silva Barros

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira
Vice-Diretora: Profa. Dra. Lorena Almeida Gill

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

Coordenadora:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Técnico Administrativo:

Paulo Luiz Crizel Koschier

HISTÓRIA EM REVISTA – Publicação do Núcleo de
Documentação Histórica

Comissão Editorial:

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Conselho Editorial:

Profª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães (UFPEL)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Profª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Profª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos
Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

Editor: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 |

Fone/fax: (53)3227 8411

e-mail: editora@ufpel.edu.br

Impresso no Brasil

Edição: 2011-2012

ISSN – 1516-2095

Dados de catalogação na fonte:

Aydê Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em Revista / publicação do Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de
Ciências Humanas. Universidade Federal de
Pelotas. v.17-18, (dez. 2011 dez 2012). –
Pelotas: Editora da UFPel, 2011.
1v.

Anual

ISSN 1516-2095

1. História - Periódicos. I. Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de Ciências
Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

**Indexada pela base de dados Worldcat
Online Computer Library Center**

**PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE**

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154

Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Caixa Postal 354

Fone: (53) 3284 – 5523 (r. 204)

<http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh>

e-mail: ndh.ufpel@gmail.com

O RETRATO PICTÓRICO E O RETRATO FOTOGRÁFICO: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O SÉCULO XVIII E A BELLE ÉPOQUE.

Laura Ferrazza de Lima*

Resumo: O presente artigo visa estabelecer uma relação entre o retrato pictórico e o retrato fotográfico. Dessa maneira, resgata um pouco da história de cada um desses gêneros, além de apontar suas principais semelhanças e diferenças. Por fim, procura de forma ensaística estabelecer uma relação entre um retrato pictórico do século XVIII e uma fotografia da Belle Époque.

Seria uma tarefa difícil, se não impossível falar do retrato fotográfico sem nos remetermos a seu primo mais velho, o retrato pictórico. O motivo é simples, antes do advento da câmera o homem já carregava uma bagagem imagética da qual não poderia simplesmente despir-se, mesmo que tentasse (Meneses, 2005, p. 35).

O retrato na história da arte nos remete ao tempo das imagens mágicas, quando a imagem era a coisa mesma e não sua representação, ele tinha uma aura de sacralidade (Debray, 1992, p. 25). Nessa linha podemos citar os retratos dos faraós do Egito antigo, os bustos de gregos e romanos e as imagens dos reis na Idade Média. O mais importante nesses retratos não era a aparência do modelo, mas a evocação de seu poder e de sua presença através da imagem. Na Renascença o retrato estendeu-se da realeza para a aristocracia e teve grande importância nas cidades mercantis do mediterrâneo, onde eram utilizadas as poses de perfil e de três quartos, posteriormente importantes para o retrato fotográfico. O século XV caracteriza a emancipação do gênero do retrato no âmbito da pintura. Através da união entre o estilo florentino e flamengo, cria-se um modelo de tendência internacional (Fabris, 2004, p. 26).

O século XVII assistirá a um crescimento ainda maior da “indústria do retrato individual” (Fabris, 2004, p. 31). Diferente do retrato renascentista que apresentava um corte um pouco abaixo dos ombros surge nesse período o chamado “retrato de ostentação”, que tinha um grande formato e permitia retratar o modelo de corpo inteiro sobre um

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, doutoranda, CNPQ, laura_de_lima@yahoo.com.br

fundo suntuoso (Francastel, 2007, p. 152). O maior representante desse estilo foi o pintor flamengo Anthony van Dyck (1599 – 1641). Esse artista apresentava grande virtuosismo na representação da textura e superfície das figuras. Em seus quadros predominava certo estado de ânimo lânguido e melancólico. Possuía uma clientela variada, que talvez fosse atraída por essas características particulares. Retratou os fidalgos de Gênova e a corte do rei inglês Carlos I, da qual se tornou pintor oficial em 1632 (Gombrich, 1999, p. 403). Ele atribuía a seus modelos um ar de majestade sutil. Esse efeito era atingido pelo destaque dado à posição social e as qualidades dramáticas destacadas no retratado, criando assim uma atmosfera de idealização (Fabris, 2004, p. 32).

Van Dyck acabou estabelecendo um modelo amplamente seguido posteriormente. Sua arte ajudou a cristalizar os ideais da nobreza de sangue azul e do estilo cavalheiresco de seu tempo. Apesar de ser do período barroco, seu estilo era mais discreto, dava grande destaque ao caráter do retratado. No século XVIII percebe-se claramente sua influência nos retratos da aristocracia. Nesse período, especialmente nos reinados de Luís XV e Luís XVI, teve início o retrato burguês, vinculado ao seu crescimento econômico (Fabris, 2004, p. 28). Junto com ele veio um maior poder político e de influência sobre a sociedade e o desejo e a necessidade de se ver representado.

A importância social alcançada pela burguesia após a Revolução Francesa concomitantemente ao desenvolvimento tecnológico da Revolução Industrial levaria a busca de uma forma mais técnica, acessível e rápida de representação pessoal, nascia assim o retrato fotográfico (Fabris, 1991, p. 12). A novidade estava relacionada com uma nova concepção de tempo trazida pelas máquinas modernas e uma lógica de consumo das imagens, ou no dizer de Fabris “imagens de consumo”. Essas últimas referem-se às imagens impressas e multiplicadas, que constituem a base da comunicação e da informação visual desde a Idade Média (Fabris, 1991, p. 11).

Contudo, o retrato fotográfico não nasceu completamente democrático, apesar de desde o início ser mais acessível que o retrato pictórico. Ele atendia primeiramente a alta burguesia, um dos motivos era o custo relativamente alto dos primeiros processos, como o do daguerreótipo, que produzia uma imagem única e de alta qualidade numa chapa de metal sensibilizada. A invenção de Daguerre foi anunciada em

1839 e logo seguida por outras do gênero, mostrando que a busca pela produção de imagens técnicas era um desejo geral da sociedade.

O impacto da fotografia na sociedade do século XIX pode ser dividido em três fases, conforme Fabris: a primeira de 1839 a década de 1850 é restrita às classes abastadas que podem pagar o preço dos artistas fotógrafos; a segunda é a descoberta da *carte-de-visite*, em 1854, por Disdéri, esta democratiza o retrato, conferindo à fotografia uma verdadeira dimensão industrial através do barateamento e vulgarização dela como produto; a terceira e última inicia por volta de 1880 com a massificação e a transformação da fotografia num fenômeno comercial (Fabris, 1991, p. 17).

Pouco tempo depois de seu surgimento iniciou uma importante discussão sobre o estatuto da fotografia, ela seria uma forma de arte? No século XIX a resistência à novidade e a visão da fotografia como um invento técnico que não necessitava de um artista, mas apenas de alguém que apertasse o botão era a opinião mais geral. Os críticos de arte eram os mais reticentes quanto à novidade, principalmente Baudelaire (Baudelaire, 2007, p. 7). Contudo, desde o início as figuras do fotógrafo e do artista estiveram muito próximas, quando não se confundiam. Afinal, a maioria dos primeiros fotógrafos advinha das artes. Alguns movimentos estabeleciam a relação entre arte e fotografia de forma mais explícita, como o caso dos pictorialistas. No século XX, a realidade cada vez mais presente da fotografia levou a reflexões ainda mais profundas e complexas sobre ela. Walter Benjamin, que critica a perda da aura da obra de arte graças à reprodutibilidade técnica propiciada pela fotografia, também elogia alguns fotógrafos capazes de apresentar características plásticas em seus trabalhos.

A fotografia alterou de forma drástica a forma de ver a obra de arte, liberando os artistas da obrigação de uma representação figurativa. Já no século XX, quando a fotografia não precisa mais provar seu potencial artístico ela se transforma gradualmente numa importante ferramenta na produção contestadora de muitos artistas contemporâneos, como Andy Warhol (Fabris, 2004, p. 80). Na arte contemporânea o retrato fotográfico aparece como uma reflexão das relações de identidade que foram sendo criadas e moldadas pelo século XIX (Rouillé, 1998, p. 303).

Como vimos até aqui o retrato pictórico e o retrato fotográfico estão intimamente relacionados. Annateresa Fabris parte das reflexões de

Baudelaire sobre o primeiro deles para começar a estabelecer suas semelhanças. Para o poeta, o retratista deveria ser capaz de adivinhar o que não está aparente e ao mesmo tempo captar o evidente, numa dupla manifestação. Acima de tudo, o pintor deveria conhecer e estudar o retratado profundamente, “a fim de torná-lo alvo de uma segunda criação, no momento em que o evoca na tela” (Fabris, 2004, p. 21). O retratado já não é ele mesmo, mas um outro, que nasce do desejo de ter uma determinada aparência e de sua relação com o produtor do retrato.

Quando Fabris analisa o trabalho de alguns dos primeiros retratistas da história da fotografia, fica ainda mais evidente a relação entre o retrato pictórico e o fotográfico. A maioria deles advinha do campo das artes, como era o caso de Octavius Hill, sua habilidade de pintor levou para suas fotografias qualidades plásticas como: discricção diante do modelo, concepção sóbria, expressão sintética e luminosidade que emergia da escuridão. Algumas vezes recorria a técnicas especiais para obter efeitos como da pintura, ou seja, o claro-escuro, a unidade atmosférica e o desfocamento. Em seus retratos, Hill conseguia atingir efeitos tonais comparáveis as atmosferas criadas por Rembrandt e Turner. Quando trabalhava ao ar livre aproximava-se ainda mais da pintura (Fabris, 2004, p. 22-23).

Outro exemplo semelhante é o da fotógrafa Júlia Cameron, que estabelecia uma relação profunda com o modelo. Ela também utilizava artifícios para assemelhar-se à pintura. Suas figuras que emergem dramaticamente de um fundo escuro assemelham-se as de Rembrandt (Fabris, 2004, p.23). Vale lembrar ainda o trabalho de Nadar, que criava uma grande empatia com seus retratados. Ele era conhecido por sua capacidade de penetrar no interior humano. Parecia fazer certo juízo sobre o caráter do retratado. Nadar dava muita importância à luz e sua relação com o rosto, que segundo ele era a expressão da personalidade humana (Fabris, 2004, p. 24).

Algumas práticas e técnicas tentaram deliberadamente aproximar o retrato fotográfico do pictórico, entre elas a mais comum foi o retoque. O objetivo era acrescentar cores e corrigir pequenas “imperfeições”, para tornar a fotografia mais competitiva em relação às pinturas e miniaturas. Assim como o pintor de retratos procurava embelezar seus clientes, a fotografia teve de lançar mão do retoque para abrandar características desfavoráveis, uma vez que sua técnica conferia um grau de exatidão ao

qual o público não estava habituado (Fabris, 2004, p. 25 e 27).

O daguerreótipo inspirou-se muito na pintura: como no uso da pose de meio perfil, na iluminação difusa vinda do alto ou da lateral e nos cenários de fundo. Esses últimos integravam-se ao retratado e eram compostos por elementos que ajudavam a criar para este uma identificação, um lugar de pertencimento dentro da ordem social. Alguns desses elementos ficam mais claros ao compararmos pinturas e fotografias, uma tentativa que farei ao final desse artigo.

Há de se destacar que não apenas de semelhanças vivem o retrato pictórico e o fotográfico, mas também de algumas importantes diferenças. O retrato fotográfico que em seus princípios foi visto como capaz de conferir uma “visão fidedigna do ser humano em sua *verdadeira expressão*” (Fabris, 2004, p. 25). Segundo Benjamin, a “*verdadeira expressão*” é resultado do encontro de dois fenômenos não contraditórios: uma técnica exata capaz de dar aos seus produtos um valor mágico que não existia mais no retrato pictórico. Por que motivo o retrato pictórico perdera seu valor mágico? Devido à profunda mudança nas concepções da arte moderna, que cada vez mais defendiam uma fluidez do traço ao invés de uma representação verossímil. Tal mudança no estatuto da arte foi percebida pelo público leigo, a pintura tornava-se para o observador comum uma interpretação do retratado. A imagem pictórica já não era a coisa mesma. Por outro lado, o retrato fotográfico conferia ao seu modelo o estatuto da reprodução de uma cópia fiel desse. Na fotografia acreditava-se que o retratado era tal qual sua imagem refletida pela técnica fotográfica.

Outro fator que diferencia o retrato pictórico do fotográfico é o tempo de exposição necessário para a execução de cada um deles. No retrato pictórico o retratado posava várias vezes e o pintor até mesmo completava partes do retrato em sua ausência. Por outro lado, a invenção do retrato fotográfico criou a possibilidade da captura do instante único, mesmo que o tempo de exposição necessário para as primeiras fotografias fosse consideravelmente longo, não há paralelo possível entre a temporalidade de produção de uma imagem fotográfica com a de uma imagem pictórica.

No que diz respeito aos grupos sociais representados nos retratos, podemos dizer que o retrato pictórico estava mais intimamente relacionado à aristocracia – retrato aristocrático-, enquanto o retrato

fotográfico com a burguesia, - retrato burguês-. Dessa forma, Annateresa Fabris faz uma importante ressalva: “Embora se inspire nas convenções do retrato aristocrático, o retrato burguês não pode, porém, adotar seu formato” (Fabris, 2004, p. 29). A autora refere-se ao grande formato do retrato aristocrático, que servia para ser pendurado em amplos salões, ao passo que o retrato burguês inicia focado nas miniaturas que idealizavam especialmente o rosto e eram destinados a ocupar espaços menores. Há, portanto, uma importante diferença de suporte entre eles. Ainda sobre as distinções entre as duas formas de retrato, Fabris comenta: “mesmo que iconograficamente o retrato burguês lance mão das convenções do retrato aristocrático, as duas manifestações não se confundem em termos de distinção social.” Esse último, visava inscrever o indivíduo na continuidade das gerações, enquanto o primeiro destaca as características individuais, o sucesso alcançado e o início de uma nova linhagem (Fabris, 2004, p. 29).

Considerando que estudo as imagens da arte produzidas na França do século XVIII, elegi a retratística desse período para estabelecer uma comparação com os retratos fotográficos. Meu trabalho sobre as imagens artísticas procura mais especificamente a manifestação da indumentária nas obras de arte e sua relação com a moda do período. Sendo assim, os retratos de membros da sociedade daquela época servem como um observatório privilegiado da vestimenta.

O vestuário é sem dúvida importante na história do retrato, seja ele pictórico ou fotográfico. A vestimenta auxilia a identificar na imagem retratada a época, o gênero, a classe social ao qual o sujeito retratado pertence. A roupa como expressão e formação de identidades exerce um papel único na construção da imagem idealizada que o retratado pretende transmitir. Fabris destaca mais o aspecto social do traje, que teria um poder simbólico e ao lado do cenário constituiria no retrato fotográfico uma espécie de “brasão” burguês (Fabris, 2004, p. 32). Dessa forma, podemos afirmar que o vestir-se engendra no mínimo duas atitudes, identificar o indivíduo com um determinado grupo criando a impressão de pertencimento e manifestar uma identidade pessoal que o tornaria único dentro do próprio grupo e frente a todos os outros. Temos ainda de tomar cuidado para não considerar a vestimenta como uma simples estratégia de diferenciação social (Lipovestsky, 2003, p. 10), mas também, uma atitude estética frente à vida cotidiana.

O traje, mais do que distinguir classes, serviu como uma poderosa

arma simbólica de poder e status de um único indivíduo ou de um grupo. O caso mais destacado é o de Luís XIV, a codificação por ele criada sobre a produção de vestimentas e o uso destas na França, principalmente na corte, serviu como coação e apelo ao sentido de poder simbólico da imagem real. (Burke, 1994, p. 14). A vestimenta compõe o teatro das aparências, no qual homens e mulheres atuam com seus personagens que o traje ajuda a compor, a chamada “cultura das aparências” (Roche, 2007, p. 20).

Dentro de uma lógica de distinção social e de gênero, a história das vestimentas viveu uma importante transformação. No que ficou conhecido como a “era aristocrática” da moda (Lipovetsky, 2003, p. 27), até por volta do século XVII, o homem era mais enfeitado que a mulher. A partir do século XVIII vai ocorrendo um nivelamento na “decoreção pessoal” dos dois sexos. Porém, é na “era burguesa”, instaurada após a Revolução Francesa que o homem irá tornar-se mais austero, uma figura respeitável e é a mulher que terá o dever de ostentar toda riqueza de seu marido burguês (Perrot, 1989, p. 10).

Assim, na fotografia do século XIX que é a expressão do gosto burguês, o papel atribuído às vestimentas ganha nova importância. No retrato fotográfico, o traje deve, sobretudo, diferenciar o grupo burguês do restante da população. Uma vez que os fotógrafos e estúdios que realizavam a fotografia da elite podiam também fazer a dos populares, os cenários e a estética eram semelhantes. Era o traje o responsável por apontar as diferenças. Mesmo que os estúdios emprestassem roupas aos que não possuíam uma vestimenta “adequada”, a atitude dentro dessas ou diante da câmera denunciava a origem do retratado, até porque as roupas não serviam perfeitamente a todos que as usavam (Fabris, 2004, p. 38).

Após discorrer sobre a relação entre o retrato pictórico e o fotográfico tomei a ousadia de estabelecer uma relação entre imagens de ambos os tipos. Escolhi um retrato pictórico do período que pesquiso em minha tese de doutorado, ou seja, o século XVIII e uma fotografia do início do século XX, período conhecido como a belle époque. A imagem 1 refere-se, portanto, ao retrato de Madame Pompadour pintado por François Boucher em 1756. O pintor e o estilo desse retrato inscrevem-se no movimento artístico que ficou conhecido como rococó. Um dos primeiros traços que chamam a atenção do observador é a suntuosidade do traje e do cenário em que se localiza a modelo. É claramente um retrato

aristocrático de grande formato. Já a imagem 2, apresenta a fotografia da atriz inglesa Carol McComas de 1905 realizada pela London Stereoscopic Company e atribuída ao fotógrafo Stringer. Notamos que o retrato foi realizado em um estúdio com um cenário discreto, porém elegante, traço do gosto burguês. O traje da retratada é extremamente suntuoso, o que comprova a importância da vestimenta no retrato fotográfico, ele nos diz muito sobre a modelo como veremos a diante.

Ambas as retratas são mulheres, com uma pose em meio perfil do rosto e o corpo foi colocado numa posição lânguida e reclinado. Saber quem são essas mulheres ajuda a compreender não só cada um dos retratos em si, - como a escolha de poses, cenários e trajes – mas, porque essas escolhas permeiam ambos. No caso da retrata no pictórico trata-se de uma das personagens mais importantes da corte francesa de meados do século XVIII. A madame de Pompadour foi amante do rei Luís XV, e nesse contexto esse não era um papel subalterno. Tal posição lhe conferia status e poder político dentro da sociedade (Weber, 2008, p. 13). Ela exerceu sua influência nos mais diversos meios, desde a moda e a decoração de interiores, até o patrocínio de artistas plásticos e dos intelectuais que elaboraram a Enciclopédia. Tratava-se, portanto, de uma mulher culta e influente de sua época. De que maneira isso tudo aparece em seu retrato?

A posição que ocupa na sociedade está expressa em vários símbolos. O destaque da vestimenta e do cenário nos aponta sua origem nobre. A pose descontraída insinua seu lugar como uma mulher mais atuante, graças a seu papel de amante e não de esposa. Os móveis destacam o estilo da decoração de interiores do período. Porém, o que chama atenção sobre maneira é a presença de livros em todo retrato. Ele está nas mãos da retratada, no chão, nas prateleiras ao fundo. Seria um indicativo da alta cultura a qual pertencia a retratada. Para contrabalançar características como essa do destaque intelectual que seriam mais masculinas destaca-se a presença das flores. Por fim, um código muito antigo dos retratos pictóricos aparece nesse, o cachorrinho. Ele é um símbolo da fidelidade, afinal, ela é amante de apenas um homem, o rei. Isso a coloca novamente numa posição de submissão, ela é tudo o que é, mas porque é amante de um homem poderoso.

A modelo retratada na segunda imagem é uma atriz de teatro inglesa. No final do século XIX e início do século XX as atrizes de teatro

representam para a sociedade burguesa a imagem de uma mulher liberada, sensual e em certa medida perigosa. Em torno das atrizes começa a se constituir uma aura de desejo e mistério, que servirá de modelo a exploração da imagem das atrizes de cinema posteriormente. Diferente da esposa burguesa que é símbolo do recato, a atriz ocupa um espaço público e dá-se a ver. Desde os princípios da fotografia, as atrizes serviram de modelo para grandes fotógrafos, em poses mais insinuantes e encarando a câmera de forma mais impetuosa, como a famosa série de retratos que Nadar fez de Sarah Bernard. Assim, as atrizes geravam admiração, mas eram consideradas pela burguesia tradicional como mulheres de frouxidão moral.

O retrato de McComas apresenta várias dessas características. O que mais chama atenção nele, sem dúvida, é a própria figura da mulher. Ela está envolta num vestido de renda que deixa seu belo colo nu e marca levemente suas pernas cruzadas. A semelhança de sua pose com a de Pompadour é evidente. Contudo, para o retrato fotográfico desse período, a escolha dessa pose mais sensual seria impensável para uma senhora da sociedade. Apesar de não olhar diretamente para a câmera, sua expressão facial não é de recato, mas traz certa luz e vivacidade no olhar e no rosto que também pode ser comparado ao de madame Pompadour. Aliás, a quantidade menor de elementos presentes no retrato fotográfico, faz com que nos debruçemos mais na figura do próprio retratado. O cenário de fundo escolhido para a fotografia em análise contém elementos pictóricos, como a pequena colunata grega, uma espécie de cortinado que se abre para uma janela onde vemos árvores. Apesar de muito diferente do fundo da pintura escolhida, o cortinado permanece, como uma simulação de um ambiente faustoso. Por fim, vale ressaltar que em ambos os período e as duas retratadas foram influenciadoras da forma de vestir-se, por isso o grande destaque dado ao traje.

É interessante constatar que mesmo duas imagens como essas podem nos trazer reflexões tão profundas e variadas sobre as imagens de forma geral e sobre os retratos de maneira específica. Não pretendi aqui esgotar as possibilidades de reflexão sobre essas duas imagens e nem da delicada relação entre o retrato pictórico e o fotográfico.



Figura 1 – Retrato de Mme. de Pompadour por François Boucher, 1756. Óleo sobre tela, 212x164 cm.



Figura 2 – Retrato da atriz Carol McComas, 01 de janeiro de 1902. London Stereoscopic Company/ Stringer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org). **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 11 – 38.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FRANCASTEL, Galiene. **El retrato**. Madrid: Catedra, 2007.

GOMBRICH, E. H. J. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MENESES, Ulpiano. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. ; ECKERT, C. (orgs.) **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33 – 56.

PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPHU, v. 9, n. 18, p. 9-18 agosto/setembro de 1989.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (século XVII – XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 1998, n.27, p.303-318.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda**. Como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.