

Retratos de militares de Insley Pacheco

Flávia de Almeida Fábio - PPG-UNICAMP/UNIP

O objetivo deste estudo é indicar, através da análise dos retratos fotográficos de homens fardados atribuídos a Joaquim Insley Pacheco (c.1815-1912), relações com as imagens produzidas por importantes nomes da fotografia mundial – Mathew Brady (1822-96) e André Adolphe-Eugene Desderi (1819-1889) – e com o modo de retratar adotado pelos pintores franceses no início do século XIX, difundido pelas academias durante todo o século.

Como referência à pintura, apresento um dos retratos de Napoleão Bonaparte (1769-1821), pintado por Jacques-Louis David (1748-1825). Pintor oficial da Revolução Francesa e, posteriormente, do regime de Napoleão, foi um dos responsáveis pela reabertura da Academia de Belas Artes francesa em 1816, associando diretamente a pintura neoclássica – da qual foi seu principal expoente – à produção acadêmica.

No retrato repleto de símbolos feito por David (fig. 1), Napoleão ocupa a área central do quadro, retratado de corpo inteiro, em pé em seu uniforme militar, trazendo ao peito algumas condecorações. Com o corpo ligeiramente voltado para a esquerda e o olhar direcionado ao pintor/observador, adota aqui a pose a ele consagrada: uma das mãos adentrando a casaca, neste caso, à direita. Em seu gabinete, Napoleão está localizado entre a mesa e cadeira, da qual ele parece ter acabado de se levantar. Sobre a mesa, uma pena, diversos papéis, entre os quais se destaca um com a palavra CODE – referência ao Código Napoleônico sobre ao qual ele teria se dedicado durante toda a noite, como sugerem as velas já consumidas e o relógio que marca 4h13. Sobre a cadeira, descansa o sabre que completaria a indumentária do oficial. Nesta pintura, David evidencia duas facetas de Napoleão: a do militar e do administrador. Sendo uma das figuras mais populares do século XIX, os retratos de Napoleão foram altamente reproduzidos em publicações por diversos países.



Fig. 1: O Imperador Napoleão em seu Gabinete, 1812, óleo sobre tela, 203,9 x 125,1 cm. Jacques-Louis David. National Gallery of Art – Washington.

Nos retratos fotográficos selecionados para este estudo são muitas as referências encontradas à pintura de David. A composição, o cenário e, acima de tudo, a pose adotada.

“A análise dos primeiros ensaios fotográficos mostrará facilmente que, de início, o novo invento” – a fotografia – “se pauta sobretudo por um repertório derivado da tradição pictórica – retratos, paisagens, naturezas-mortas.” Fato compreensível se pensarmos na “derivação artística dos primeiros fotógrafos”, como é o caso do próprio Daguerre.¹ Não se podem esquecer, porém, as razões técnicas que estão na base dessa atitude. Os longos tempos de exposição e a conseqüente necessidade de imobilidade do modelo faziam com que a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade.²

Na tarefa de descrever e analisar a fotografia em seus primeiros anos é, também, o vocabulário da pintura que servirá a esta função. Maria Inez Turazzi utiliza como exemplo disto uma crítica escrita por Victor Meirelles, na qual ele descreve as fotografias expostas na Exposição Nacional de 1866, utilizando os termos: “fineza e perfeição dos objetos representados”, “posições escolhidas com gosto e naturalidade”, “cores agradáveis e o vigor

dos tons bem calculados”, “nitidez e suavidade das meias tintas”, “firmeza e transparência das sombras”, “relevo perfeito e a beleza das formas”.³

Este tratamento coincide com o repertório estético norteador das ambições artísticas de boa parte dos fotógrafos do século XIX, como podemos observar em alguns dos primeiros anúncios do próprio Insley Pacheco, no *Jornal do Commercio*, em 1855. Neles aparecem os termos: “galeria de retratos”, “o artista que a dirige”, “sua arte”.

Insley Pacheco, como boa parte dos fotógrafos de seu tempo, possuía fortes relações com a pintura. Paralelo à atividade de fotógrafo, dedicava-se à pintura de paisagens, tendo como mestres importantes pintores que atuaram no Brasil.⁴ O domínio das duas linguagens fez dele um dos grandes nomes da fotopintura.⁵

A carreira de Mathew Brady é um outro exemplo desta relação. Antes de conhecer a daguerreotipia, dedicava-se ao estudo da pintura de retratos. Teve diante de suas lentes, importantes pintores norte-americanos,⁶ além de seus retratos fotográficos terem freqüentemente servido como referência para a elaboração de retratos pictóricos.⁷

A escolha de Brady para este estudo se dá, principalmente, pela influência direta exercida sobre Insley Pacheco. Nosso fotógrafo, por volta de 1850, partiu para os Estados Unidos em busca de aperfeiçoamento. Segundo consta em seus anúncios Brady teria sido um de seus mestres em Nova Iorque. Um dos pioneiros da daguerreotipia norte-americana, já no final da década de 1840, era reconhecido como um dos mais importantes retratistas de seu país. Possuía um estúdio na Broadway, onde exibia sua coleção de retratos de personalidades de seu tempo. Na década de 1860, Brady montou uma equipe de fotógrafos para registrar imagens da Guerra Civil Norte-americana. Neste período seu estúdio produziu uma grande quantidade de retratos de oficiais. Em geral, estes retratos foram feitos em fundos neutros, sem a presença de mobílias ou outros ornamentos. Porém, em uma boa parte destas imagens a pose adotada muito se aproxima do retrato de Napoleão feito por David, como podemos conferir no retrato de William M. Babbitt (fig. 2). Seu tronco se encontra ligeiramente voltado para a esquerda, o olhar direcionado para a câmera e a mão

direita adentrando a casaca. Esta pose se repete em vários outros retratos de oficiais tirados em seu estúdio e também por outros fotógrafos norte-americanos.



Fig. 2 (à esquerda): Major/Paymaster William M. Babbitt. Mathew Brady, Nova Iorque.

Fig. 3 (à direita): Regnault de St Jean D'Angely, Photo Disderi, Paris.

Para ilustrar a popularidade desta pose, também apresento uma fotografia produzida por Alphonse-Eugène Disderí. Inventor do formato *carte de visite*⁸, baixando os custos do retrato fotográfico, permitindo a rápida popularização do retrato fotográfico após 1855. Seus manuais fotográficos, além das explicações técnicas para a produção do *carte de visite*, traziam indicações precisas para a construção da ambientação cenográfica e para a escolha da pose adequada com o objetivo registrar também os aspectos subjetivos do indivíduo⁹. Dentre os oficiais franceses por ele fotografados, a pose de Napoleão, também é recorrente. Como exemplo, temos o retrato do comandante Regnault de St Jean D'Angely (fig. 3). O cenário no qual a figura se encontra inserida é composto por alguns móveis elegantes: uma poltrona e uma mesinha de madeira torneada, dentre os quais encontra-se o comandante, ocupando a área central da imagem. A figura de corpo inteiro, fardada e aparada por suas medalhas e honrarias, tem a mão direita apoiada sobre o espaldar de uma poltrona, segurando o chapéu que completa o uniforme. Como no retrato de Napoleão, o corpo está ligeiramente voltado para a direita e o olhar direcionado para o observador.

Os aspectos observados nos retratos de Brady e Desderi são facilmente identificados na produção de Insley Pacheco. Em seus retratos, percebemos que a sua produção encontrava-se alinhada técnica e formalmente às tendências europeias. Seu objetivo não era criar um novo padrão, uma nova forma de representar e sim oferecer às elites brasileiras

da segunda metade do século XIX a oportunidade de ter a sua imagem perpetuada com a mesma qualidade e o mesmo padrão que desfrutava o cidadão europeu ou nova-iorquino. Ele buscava a distinção através da equivalência aos estúdios de Paris e de Nova Iorque.

Analisando a trajetória profissional de Insley Pacheco, constatamos que ele parece ter traçado sua carreira profissional seguindo os passos de seu mestre norte-americano. Assim como Brady, teve diante fotografou um grande número de personalidades das artes, das ciências e da política. Enquanto o estúdio de Brady, a partir da década de 1860, foi responsável por um número considerável de retratos do presidente Abraham Lincoln (1809-1967), Insley Pacheco tornou-se o principal fotógrafo do imperador D. Pedro II.



Duas imagens do imperador em uma mesma sessão de poses no estúdio de Insley Pacheco, em 1865, durante a Guerra do Paraguai.

Fig. 4 (à esquerda): cópia de original fotográfico de Joaquim Insley Pacheco, do acervo do Museu Mariano Procópio, 24, 1 x 18 cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ.

Fig. 5 (à direita): Albúmem, *carte-cabinet*. 16,5 x 10,9 cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ.

A primeira das três imagens de Insley Pacheco que apresento a seguir, é um retrato de D. Pedro II, tirado em 1865, ano em que, “em atitude inesperada”, “o imperador resolveu partir para a fronteira”¹⁰ para se juntar às suas tropas na Guerra do Paraguai. Nela o imperador se apresenta com farda da Marinha, o corpo ligeiramente voltado à esquerda, tendo à mão esquerda seu chapéu e a direita adentrando a casaca, que se encontra desabotoada. A linguagem mais democrática e objetiva da fotografia aliada a este certo descuido com o traje dá ao retrato um aspecto menos formal, distante da imponência da

pintura de David. O cenário que compõe a foto não apresenta nenhuma singularidade, sendo recorrente em diversos retratos do período, se aproximando bem mais do retrato feito por Brady que do cenário requintado da pintura de David. A cadeira e o pedestal suportando um vaso, inseridos em um fundo neutro, tem a função apenas de preencher o espaço lateral, equilibrando a composição. Da mesma sessão de poses, temos um retrato do imperador sentado com as pernas cruzadas, quase de perfil, na qual a informalidade se acentua. A comparação dos dois retratos deixa claro que o que o rigor da pose convencional a qual me atendo neste estudo opera, de forma decisiva, na representação da autoridade desfrutada pelo retratado.

No retrato do Almirante José Secundino Lopes Gomensoro (fig. 6), da década de 1870, nota-se uma maior preocupação em exibir as condecorações e em reproduzir cenograficamente um ambiente mais naturalista: um jardim como pintura de fundo e uma folhagem natural em primeiro plano, à direita do retratado. A este *carte de visite*, comparo o de Camille Adalbert Marie de la Ronciere le Noury (fig.7), de autoria de Desderi. Nas duas imagens, temos as figura com mais de meio corpo, tendo à mão direita o chapéu que compõem as respectivas fardas, o braço esquerdo ligeiramente dobrado, com a mão na altura do bolso da calça, em posições quase idênticas. Gomensoro traz nesta mão um sabre e Ronciere, seu par de luvas. O conhecimento das orientações dadas por Disderi.



Fig.6 (à esquerda): Almirante José Secundino Lopes de Gomensoro, *carte de visite*. Insley Pacheco. Museu Imperial, Petrópolis, RJ.
Fig. 7 (à direita): Camille Adalbert Marie de la Ronciere le Noury, *carte de visite*, Paris, Disderi .

A terceira fotografia de Insley Pacheco, aqui apresentada, é o retrato de corpo inteiro de Rufino Enéas Gustavo de Galvão, o visconde de Maracajú (fig. 8). Tirada no final da década de 1880, quando último Ministro da Guerra do Império. A pose adotada é muito semelhante a das fotografias anteriores, exceto pelo chapéu que, neste caso, encontra-se sobre o pedestal que compõe o cenário e não na mão direita do retratado. Esta imagem se distingue das demais pelos elementos presentes no cenário. Além da tradicional cadeira e do pedestal, o fundo pintado traz uma mobília toda entalhada, que ocupa quase toda a lateral direita da fotografia. Um cenário que muito se aproxima do retrato de Napoleão, anteriormente comentado.



Fig. 8: Rufino Enéas Gustavo Galvão, visconde de Maracajú, 8,8 x 16,6 cm. Insley Pacheco, Museu Imperial, Petrópolis, RJ.

Com a organização cronológica dos retratos produzidos no estúdio de Insley Pacheco, reunidos durante esta pesquisa, percebe-se que durante as quatro décadas em que elas foram produzidas (1850-1880), a elaboração cenográfica torna-se cada vez mais sofisticada. A seqüência dos retratos aqui reunidos serve como amostra destas mudanças. O mobiliário em fundo neutro do retrato de D. Pedro II, ainda da década de 1860, cedeu lugar a uma pintura de fundo, que reproduz um jardim, de Gomensoro, da década de 1870, é substituído por uma pintura de fundo que simula uma paisagem externa. Em primeiro plano, ao lado do modelo, uma folhagem tropical completa o cenário. A fusão entre

elementos tridimensionais e a sua simulação através do uso eficaz da perspectiva nos panos de fundo, aprimora-se visivelmente durante estes anos.

Nos retratos dos anos de 1880, como é o caso do Visconde de Maracajú, o uso se torna ainda mais freqüente e o efeito ilusório mais convincente. Ao olhar mais desatento a trucagem aqui adotada poderia passar despercebida. A cadeira estrategicamente posicionada encobre exatamente a área da pintura onde a falsa tridimensionalidade viria à tona: no encontro entre o plano da parede – fundo – e o piso do estúdio, onde o desenho em perspectiva dos pés do móvel se torna impossível.

Tal ilusão é adotada por Insley Pacheco neste período, não apenas para reproduzir ambientes internos ou jardins de residências. Até mesmo um trecho de floresta tropical chegou a ser reproduzido em seu estúdio. Em um dos retratos mais conhecidos de D. Pedro II, o trabalho de paisagista se dá, não através das tintas e dos pincéis, mas do próprio referente da paisagem tropical: plantas, troncos e pedras, entre os quais, além do imperador, outros clientes optaram por ter sua imagem perpetuada.

¹ Jacques-Mandé Daguerre, inventor do daguerreótipo, era especializado em pinturas de cenários de óperas e de teatro popular. As primeiras imagens fixadas por Daguerre foram vistas e naturezas mortas. NEWHALL, B. **The History of Photography: from 1839 to the present**. New York: Museum of Modern Art/Little, Brown and Company, 2002.

² FABRIS, A. **A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas**, in: Fabris, A. **Fotografia Usos e Funções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p.174.

³ TURAZZI, M. I. **Marc Ferrez: fotografias de um artista ilustrado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.12.

⁴ Segundo vários autores, Insley Pacheco teria sido aluno de Arsênio Cintra da Silva, Francois-René Moreaux, Karl Linde e Grazoffre.

⁵ “coloração manual de imagens fotográficas obtidas por um dos diversos processos empregados ao longo” do século XIX. TURAZZI, M. I. **Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo: 1839-1889**. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995, p. 283-284.

⁶ Dentre os artistas fotografados por Brady, temos Samuel F. Morse (1791-1872), Thomas Cole (1801-48), Arsher B. Durand (1796-1886), Henry Inman (1801-46), Francis Bicknell (1830-1900), Rembrandt Lockwood (1815-c. 1889), Robert W. Weir (1803-89). Retratos reproduzidos em: PANZER, M. **Mathew Brady**. New York: Phaidon, 2001.

⁷ Idem ibidem, p. 10.

⁸ “Formato patenteado por André Adolphe-Eugene Disderi (1819-1889), em 1854, com dimensões reduzidas (foto 6 x 9,5cm colada sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm aproximadamente). Com o emprego de um único negativo, subdividido ao ser exposto em uma câmera com quatro objetivas, era possível obter-se quatro imagens distintas, processadas mais tarde de uma só vez. Barateando substancialmente o custo do retrato fotográfico, o *carte de visite* teve ampla difusão em todo o mundo até o final do séc. XIX.” TURAZZI, op. cit p. 280-281.

⁹ Disderi, E. **Sur le Portrait Photographique**. In: Frizot, M e Ducros, F. **Du bon usage de la photographie**. Paris: Centre National de la Photographie, 1987, p. 37-47.

¹⁰ Schwarcz, L. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 299.