

FERNANDA BORGES TIBAU

**A MEMÓRIA ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO:
A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS
DA FAMÍLIA IMPERIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro
2011

FERNANDA BORGES TIBAU

**A MEMÓRIA ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO:
A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS
DA FAMÍLIA IMPERIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.'

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro (orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Edlaine Gomes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria Inêz Turazzi
Museu Imperial / IBRAM

T552 Tibau, Fernanda Borges.
A memória entre o público e o privado : a trajetória da coleção de fotografias da família real / Fernanda Borges Tibau, 2011.
100f.

Orientador: Leila Beatriz Ribeiro.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Famílias reais – Brasil – Coleções de fotografias. 2. Fotografia documentária – História. 3. Patrimônio. 4. Memória – Aspectos sociais. I. Ribeiro, Leila Beatriz. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD 770.9

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Capes pela bolsa de estudos concedida, que tornou possível a realização deste trabalho.

À Leila Beatriz Ribeiro pela orientação, pela leitura atenta e pela total disponibilidade.

Agradeço à banca pela atenção, pelas críticas e pelas sugestões que, na qualificação, foram decisivas para o direcionamento do trabalho.

À minha mãe, leitora crítica, grande incentivadora e porto seguro.

Ao meu pai, pela tradução, pela confiança e pelo estímulo; à Liz, por seu amor incondicional e a Arthur, que apesar da imensa saudade está sempre presente.

À Rosane, por tantos cafés e pelo sorriso de todos os dias. Ao Wilson pela genealogia, pela alegria e pelos encontros agradáveis de sempre. E ao Fernando, que tem transformado minha forma de ver o mundo e a mim mesma.

Agradeço aos amigos que tornaram esta jornada mais alegre. Dentre eles, em primeiro lugar à Maria, que sempre me tranqüiliza e põe meus pés no chão. A Livia, por me desencaminhar nas horas certas, à Morgana e a Maya, sempre por perto, a Renato, Fabrícia e Rafael.

Agradeço por fim aos entrevistados, que foram essenciais para a realização do trabalho e em especial à Fatima Argon. Dedico, por fim, um agradecimento especial a Maria Inêz Turazzi, pelas idéias trocadas, pela atenção e pelo carinho.

O que acontece se deixarmos de prestar atenção apenas nos vínculos sociais que supostamente precedem ou deveriam preceder as coisas, e começarmos a observar as coisas durante os variados percursos e trajetórias que elas fazem e traçam na sociedade por meio das diferentes esferas de circulação nela existentes?

(Appadurai, 2008, p.10)

RESUMO

Este trabalho analisa a trajetória da coleção de fotografias da família imperial brasileira e seus processos de patrimonialização. Ao serem produzidas, estas imagens permaneceram reservadas ao círculo da boa sociedade, representando uma memória coletiva e nacional. Na República a família imperial foi exilada e o império associado a um passado a ser esquecido. A revalorização do passado imperial ocorre simultaneamente a 'redescoberta' desta coleção, que ao longo do tempo fora desmembrada em quatro conjuntos principais: a Coleção Teresa Cristina Maria, Coleção Grão-Pará, Coleção D. João de Orleans e Bragança e Coleção Princesa Isabel. Cada qual percorreu um caminho distinto, chegando até nós através de publicações ou do agenciamento museológico de instituições públicas ou privadas, que contaram com a participação dos descendentes. Parece-nos evidente que estas fotografias foram produzidas como suportes de memória, como documentos-monumentos. Porém, seu potencial imagético começa a ser explorado posteriormente, quando a fotografia passa a ser valorizada como fonte de pesquisas. A trajetória biográfica da coleção percorre cento e setenta anos entre o espaço público e o privado. Atravessa períodos quase inacessíveis ao grande público até chegar ao limiar do século XXI, quando surgem as primeiras iniciativas de torná-las acessíveis a todos através da internet.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção – Fotografia – Memória – Família imperial - Patrimônio

ABSTRACT

The subject of this dissertation is an analysis of the photographic collection from the Brazilian imperial family and its due process of patrimonialization. After development, the aforementioned images have remained restricted to the upper levels of society, shielded from national memory. During the Republic, the imperial family was subject to exile and associated to a reproached past. The revaluation of these past memories occurs simultaneously to the 'discovery' of this collection, which, through the course of time, has been dismembered into four distinct collections: Coleção Teresa Cristina Maria, Coleção Grão Pará, Coleção D. João de Orleans e Bragança and Coleção Princesa Isabel. Each of which has followed through different routes to the general public through publications museum booking by public and private institutions supported by the original descendants of the imperial family. It is apparent that these photographs have been published as history support, as monument-documents. However, its imaging potential has only started to be explored once photography begins being recognized as a source of research. The biography of this collection travels a hundred and seventy years between private and public domain, through periods of near complete inaccessibility to public domain by the 21st century, when the first efforts to make it accessible through the internet start being developed.

KEY WORDS - Collection – Photography – Memory – Imperial family - Heritage

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O ARQUIVO IMPERIAL.....	16
1.1 A FAMÍLIA IMPERIAL E O COLECIONISMO.....	18
1.2 O IMPACTO DO EXÍLIO SOBRE O ARQUIVO.....	27
1.2.1 A Coleção Teresa Cristina Maria.....	31
1.3 AS COLEÇÕES DE RETRATOS DA FAMÍLIA.....	35
1.3.1 A Coleção D. João de Orleans e Bragança	37
1.3.2 A Coleção Grão-Pará.....	38
2 ESQUECIMENTO E LEMBRANÇA EM DISPUTA.....	43
2.1 A FOTOGRAFIA NA PESQUISA	48
2.1.1 O papel dos precursores.....	49
2.1.2 As gerações seguintes	54
2.2 A CIRCULAÇÃO E O CONSUMO DAS FOTOGRAFIAS.....	58
2.3 A FOTOGRAFIA COMO PROJETO POLÍTICO: A FUNARTE.....	65
3 UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE AS COLEÇÕES.....	71
3.1 A COLEÇÃO PRINCESA ISABEL	74
3.2 AS INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA: AS COLEÇÕES DO PRIVADO AO PÚBLICO.....	77
3.3 AS COLEÇÕES COMO MEMÓRIA DO MUNDO: A ERA DA INTERNET E OS DESAFIOS PARA O FUTURO	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

A coleção de fotografias da família imperial brasileira é extraordinária. Ela é repleta de imagens dos mais reconhecidos fotógrafos oitocentistas e é composta por vistas dos mais longínquos e exóticos lugares e paisagens de todo o território nacional. O número de retratos é incontável. Os membros da família foram registrados centenas de vezes e dividem espaço com famílias reais européias, escritores, músicos, nobres e tipos populares. Sem contar os diversos álbuns que registram temas como ciências, guerras, astronomia, ferrovias, entre outros.

O objetivo principal do presente trabalho é mapear a trajetória desta coleção e analisar seus processos de patrimonialização. Podemos pensar em ‘trajetórias da coleção’ ou em ‘trajetória das coleções’, pois inicialmente se tratava de um grande conjunto que sofre várias partilhas e se transforma em conjuntos menores. Mas a partir das diversas cisões sofridas ela não pode mais ser pensada em sua unicidade.

Paralelamente ao objetivo central acima apresentado, temos como objetivo específico problematizar a pretensa democratização da coleção. Um gigantesco conjunto fotográfico foi entregue a instituições públicas de guarda, mas manteve-se longamente inacessível a consulta. De modo semelhante, a parcela que permaneceu em família teve um acesso muito restrito. Parece-nos que a democratização deste acervo começa a ocorrer de fato no final do século XX. Desenvolveremos este ponto no segundo capítulo. Buscamos também analisar o colecionismo em três aspectos: a família colecionadora, as instituições colecionadoras e os colecionadores particulares de fotografia.

Neste sentido, este é um trabalho sobre coleções e colecionadores de fotografias. Sobre uma grande coleção que se divide em vários conjuntos menores e sobre muitos colecionadores. Sobre a família imperial, colecionadora original; sobre os seus herdeiros, guardiões das fotografias por longa data e sobre instituições que passaram a custodiar acervos iconográficos e documentais da família.

Acreditamos que esta trajetória ainda não tenha sido contada, por isso adiantamos que algumas lacunas permanecem e que possíveis equívocos podem fazer parte das páginas que se seguem. Não tivemos a pretensão de esgotar o assunto e o pouco tempo disponível nos impossibilitou aprofundar a pesquisa acerca de alguns aspectos da trajetória da coleção. Quanto mais informações eram descobertas no caminho, mais bifurcações surgiam, entre atalhos ou desvios. Algumas puderam ser

investigadas, outras, todavia, permaneceram inexploradas aguardando novos interessados em desbravar o destino destas fotografias.

Nos últimos anos as fotografias da família têm recebido maior atenção por seu valor histórico e documental, mas nem sempre foi assim. Nestas páginas, buscamos compreender as razões desta mudança. É importante ressaltar que nossa análise não adentrou o conteúdo da coleção, apenas a sua constituição. Qualquer tentativa de abarcar todo seu conteúdo seria infrutífera, pois se tratam de muitos milhares de imagens. Interessa-nos a biografia da coleção ao longo dos cento e setenta anos que nos separam da chegada da fotografia no país, data que coincide com o início da formação do conjunto.

Podemos supor que uma coleção detém valor patrimonial quando a ela é atribuída uma importância simbólica que pode ser familiar, institucional, jurídica ou nacional. Fonseca resalta que os significados contidos nos objetos não lhes são inerentes, “são valores atribuídos em função de determinadas relações entre atores sociais” (2005, p.41).

O valor patrimonial destas fotografias é atribuído desde os primórdios do seu colecionamento, em torno de 1850, quando a coleção permanecia sob o jugo de seus colecionadores originais. Neste momento, como veremos, a noção de patrimônio era ainda embrionária da atual, mas já era identificada na sociedade e englobava os bens que representavam a nação que se estruturava enquanto uma comunidade imaginada.

Quando parte da coleção adentra o âmbito institucional, novos usos e sentidos são agregados a ela. Sentidos estes já desvinculados de uma memória familiar e vinculados simbolicamente ao passado monárquico. “É o valor cultural atribuído ao bem que justifica seu reconhecimento como patrimônio e conseqüentemente sua proteção pelo Estado” (FONSECA, 2005, p.38). Há, finalmente, uma última patrimonialização, quando as imagens começam a ser disponibilizadas na internet e tornam-se patrimônio da humanidade.

Estes processos de aquisição de valor não se desenrolam linearmente no tempo. Por isso devemos pensar no termo ‘processos’ não como uma sequência contínua de fatos ou de operações com certa unidade ou regularidade, mas como uma série nem sempre cronológica dos acontecimentos. Em pleno século XXI, enquanto há uma parte da coleção disponível na internet, temos outra ainda guardada em um baú dos tempos do império. A trajetória de cada conjunto de imagens é impulsionada por distintos agentes e influenciada por forças diversas, o que faz de cada trajetória um processo particular.

Ao longo de sua história a coleção sempre esteve situada entre os espaços público e privado. Durante sua formação ela pertencia a uma família que exercia funções públicas e, portanto, tinha também uma representatividade nacional. Posteriormente parte da coleção permaneceria em posse dos descendentes e parte seria entregue a instituições públicas. Ao analisarmos detalhadamente, notamos que os limites entre estes espaços são ainda mais tênues. Mesmo entregue à guarda pública a coleção não é publicizada; por outro lado, fotografias que estiveram por décadas no âmbito privado começam a adentrar o espaço público.

Inicialmente, não esperávamos encontrar grande complexidade no mapeamento das trajetórias, mas não foi o que se observou. À medida que aprofundávamos a pesquisa mais lacunas surgiam, pois são escassos os registros sobre o destino das fotografias. Há uma ampla documentação sobre os rumos do arquivo documental e da biblioteca de D. Pedro II. Sobre a coleção de fotografias sabemos que em 1892 a Coleção Teresa Cristina foi doada para instituições brasileiras e que o restante permaneceu com a família, porém não se sabe exatamente como isso aconteceu. O mesmo se aplica as divisões subsequentes do acervo.

A fim de minimizar as lacunas e de compreender em que medida as coleções interferem na reconfiguração de memórias sociais entrevistamos os atuais herdeiros e guardiões das coleções, que nos elucidaram acerca da importância histórica e familiar destes conjuntos e de seus interesses em mantê-los ou não sob a guarda da família.

As imagens pertencentes a estas coleções têm-se tornado objeto e fonte de pesquisas em várias áreas, porém é escasso o material disponível sobre aspectos relacionados à constituição do acervo. Por este motivo gostaríamos de ressaltar a importância fundamental das entrevistas realizadas neste trabalho, pois sem elas não teria sido possível chegar aonde chegamos.

Foram realizadas oito entrevistas. Primeiramente buscou-se o contato dos herdeiros e guardiões das coleções pelas razões acima descritas. Sendo assim, entrevistamos D. Pedro Carlos e D. João de Orleans e Bragança. Conversamos também com Sergio Burgi, Mônica Carneiro, Joaquim Marçal de Andrade e Fatima Argon, representantes de instituições onde estão custodiadas partes do arquivo da família, documental ou iconográfica. Sergio Burgi, coordenador de fotografia do Instituto Moreira Salles, nos proporcionou um olhar técnico sobre as condições institucionais de guarda de fotografias e sobre os distintos interesses em organizar o material e torná-lo

disponível ao público. Além disso, foi uma importante fonte sobre os atuais desafios relativos à digitalização de acervos e sua disponibilização na internet.

Fátima Argon, uma das mais antigas funcionárias do Museu Imperial de Petrópolis, há anos pesquisa no arquivo histórico da instituição e conhece como poucos a coleção fotográfica do Arquivo Grão-Pará, um dos conjuntos que serão aqui apresentados. O conhecimento compartilhado por ela foi de extrema importância para percebermos que o percurso das fotografias da família imperial está intimamente relacionado com a constituição do arquivo documental, pela origem de ambos remontarem a um mesmo fundo. Ao incorporarmos este aspecto foi possível aprofundar a análise do papel do colecionismo nas práticas de acumulação da família.

Mônica Carneiro trabalha na Biblioteca Nacional desde 1986. Mônica é uma profunda conhecedora das riquezas da Divisão de Iconografia da instituição e sempre esteve envolvida com práticas institucionais relativas à preservação. Joaquim Andrade, também servidor da Biblioteca Nacional, esteve por anos a frente de projetos que buscavam valorizar, catalogar e difundir o acervo fotográfico imperial. Ele conhece detalhadamente o conteúdo da Coleção Teresa Cristina e é um grande especialista em história da fotografia.

Buscamos, ainda, o conhecimento de Pedro Vasquez como pesquisador da história da fotografia há mais de três décadas e autor de diversos livros sobre o assunto. Por fim, contamos com a experiência do colecionador George Ermakoff, que há mais de quinze anos percorre os mercados por onde circulam imagens fotográficas. Seu depoimento foi crucial para elucidar os distintos *status* sociais que a fotografia oitocentista ocupou enquanto objeto de arte e peça de coleção ao longo do século XX.

O subtítulo da dissertação – A trajetória da coleção de fotografias da família imperial – precisa ser elucidado, pois traduz uma hipótese que se tornou condutora de todo o trabalho. De início acreditávamos que haviam sido formadas várias coleções de fotografia. Esta observação originava-se na constatação de que, atualmente, existem quatro coleções que reconhecidamente pertenceram à família. Ao começarmos as entrevistas (sobretudo com os herdeiros e com Fátima Argon) nos surpreendemos ao perceber que todas elas possuíam como origem um mesmo fundo familiar. Esta é uma hipótese e não há fontes documentais que a comprovem. Entretanto, são vários os indícios que nos levam nesta direção, como veremos adiante.

Metodologicamente, buscamos algumas fontes alternativas. Consultamos os sites da Biblioteca Nacional, do Instituto Moreira Salles e do Museu Imperial de Petrópolis,

onde há informações sobre as coleções. Encontramos, ainda, muitas referências em catálogos produzidos por ocasião de exposições com as fotografias imperiais. Outras fontes importantes foram prefácios de livros sobre a história da fotografia no Brasil. Neles encontramos informações sobre os primeiros pesquisadores e sobre os obstáculos enfrentados pelos pioneiros, o que nos foi útil sobretudo para o segundo capítulo.

Foi utilizada, também, uma abrangente literatura sobre coleção, memória social e patrimônio, que são os três eixos teóricos deste trabalho. Krzysztof Pomian, Jean Baudrillard, Michel Pollak, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Andreas Huyssen, Reginaldo Gonçalves, Ulpiano Meneses, Maria Cecília Fonseca, entre outros, são alguns dos autores presentes no texto.

Não foi elaborado um capítulo exclusivamente para a discussão teórica, as questões vão aparecendo ao longo das páginas. Esta escolha baseou-se no fato de que paralelamente ao eixo central do trabalho que analisa a trajetória da coleção, muitas questões secundárias surgiram, como a organização social e política dos oitocentos, a crise política enfrentada pela república na década de vinte do século passado, as atuais discussões acerca do patrimônio virtual, entre outras. Desta forma não seria possível realizar um debate teórico no início do texto, pois ele não daria conta destas múltiplas conjunturas.

Certamente o recorte cronológico deste trabalho ofereceu alguns riscos, pois abarca um longo período no tempo. Não seria possível aprofundar o contexto histórico no qual a trajetória se delineia, pois alcança quase dois séculos. Todavia, não podíamos nos ausentar de apresentar algumas questões fundamentais para uma melhor compreensão da história da coleção. Para evitar a superficialidade, nos detemos apenas nos aspectos sociais e políticos que elucidassem a prática colecionista da família e nas transformações sociais que afetaram os rumos da coleção.

O colecionismo é um fio condutor do trabalho, perpassando-o inteiramente, sendo importante ressaltar a diferença entre o colecionador e o guardião da memória: os colecionadores são também guardiões, mas os guardiões nem sempre são colecionadores. A família imperial por vezes reuniu os dois papéis e por vezes apenas um. No tempo de D. Pedro II os integrantes da família exerciam as duas funções. As gerações seguintes tornaram-se apenas guardiões da memória fotográfica, pois não havia mais uma prática colecionista como outrora, embora fotografias tenham sido acrescidas ao conjunto. As instituições aqui analisadas são guardiãs das coleções da

família imperial e são, ainda, colecionadoras de livros, manuscritos e pinturas, formando o acervo de cada uma delas.

A organização dos capítulos acompanha uma ordem cronológica a fim de facilitar a compreensão das trajetórias das coleções ao longo do tempo. O primeiro capítulo analisa a formação do arquivo e sua desagregação, iniciada no final do século XIX, com o brusco fim da monarquia e com a criação – e a doação a instituições públicas - da Coleção Teresa Cristina Maria.

O segundo capítulo busca responder outras perguntas. O que acontece com a memória monárquica que é proscrita logo após o exílio dos imperadores? Quais fatores proporcionaram que ela ressurgisse com uma força simbólica e histórica forte? Como a coleção de fotografias da família, que permaneceu adormecida por décadas em instituições públicas, torna-se Patrimônio Cultural da Humanidade (UNESCO, 2010)? É o que tentamos responder neste capítulo, analisando o período em que as fotos permanecem entre a lembrança e o esquecimento. Para isso, buscamos compreender como o processo de valorização da fotografia como objeto de arquivo, fonte de pesquisas e obra de arte ao longo do século XX influencia a transformação do *status* da coleção.

Mostrou-se necessária a elaboração de uma árvore genealógica, pois são muitas as personagens históricas envolvidas. A árvore encontra-se no início do terceiro capítulo. Cronologicamente, ele abarca as transformações ocorridas no limiar do século XXI, quando novas instituições, como o Instituto Moreira Salles, começam a atuar diretamente na preservação da memória fotográfica brasileira. Analisamos também os atuais desafios que as coleções enfrentam em relação à difusão de seus conteúdos na internet.

Ao longo dos últimos cento e setenta anos a coleção sobreviveu ao esquecimento e à morte de vários guardiões. Ainda assim, a percepção de seu valor histórico prevaleceu. Com a divisão de seu conteúdo formaram-se vários conjuntos que, cada uma a seu tempo, foram reconhecidos como um lugar de memória nacional.

Ao atentarmos para os distintos *status* que as coleções ocuparam ao longo dos anos, podemos perceber como a sociedade contemporânea lida com símbolos do passado e com a proteção do seu patrimônio. Nas palavras de Ana Mauad,

a biografia das imagens e sua vida social importam, pois implicam relações sociais diferenciadas. Uma fotografia [...] possui uma trajetória cujas histórias revelam experiências sociais só esclarecidas pelo estudo das condições de seu agenciamento pelos guardiões da

memória, pelos colecionadores, pelas instituições de guardas, enfim, pelos diferentes sujeitos sociais que operam sobre a imagem. Tal dimensão supera, em grande medida, a compreensão da imagem fotográfica como texto e a concebe como materialização de uma prática social (2008, p.21).

No futuro, as coleções continuarão trilhando seus caminhos. No percurso, encontrarão novas funções e significados, permanecendo em um processo de transformação. Novos guardiões e novos locais de guarda surgirão, locais que tendem a ser a cada dia mais democráticos e universais.

1 O ARQUIVO IMPERIAL

*“É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta a utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta ‘completude’? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: **a coleção**. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento, o estremecimento de ser adquirida. Tudo o que é lembrado, pensado, consistente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse”.*

(BENJAMIN, 2006)

A família imperial brasileira foi uma grande colecionadora, tendo formado um arquivo gigantesco que contabiliza incontáveis milhares de documentos e mais de vinte e cinco mil fotografias. O início da formação do arquivo remonta ao reinado de D. João VI, que já acumulava documentos de seus antepassados, alguns referentes ao século XV. A documentação foi deixada para D. Pedro I, que por sua vez avultou o conjunto com registros familiares ou ligados a questões públicas. Ao falecer, o imperador determinou em testamento que a documentação deveria ser entregue ao seu filho após a morte de sua segunda esposa, D. Amélia, o que ocorre em 1873.

A esta altura, D. Pedro II já constituía seu acervo, ao qual foi agregada toda a documentação herdada. Desde que foi aclamado imperador do Brasil, D. Pedro II acumulava documentos. Enquanto colecionador, o imperador possuía um projeto com a finalidade de criar um grande arquivo com documentos referentes a seu reinado e aos governantes anteriores do Brasil e de Portugal. A partir da década de 1850, D. Pedro II começou a colecionar também fotografias, dando início a grande coleção que é o objeto de estudo deste trabalho.

Ao longo dos anos, o arquivo documental foi sendo constituído simultaneamente à coleção fotográfica, que não pode ser entendida separadamente da trajetória da documentação. Não iremos nos aprofundar no exame do arquivo, estando ele inserido neste trabalho à medida que sua história se entrecruza com a da coleção de fotografias. Este fundo documental é muito extenso e sua história é confusa. Ainda assim, através das entrevistas e de algumas publicações foi possível delinear aproximadamente seu percurso. Sobre as fotografias quase não existem registros.

O cerne do nosso trabalho não incide sobre a relação da família imperial com a fotografia, aspecto já profundamente abordado em vários trabalhos de pesquisadores experientes. Nosso olhar está direcionado para as práticas de acumulação existentes, especificamente relacionadas à fotografia. Acreditamos que “as coleções se inscrevem num espaço de intermediação, permitindo a perpetuação identitária e simbólica de indivíduos por meio do visível concebido no que acumulam” (RIBEIRO, 2008, p.66). O hábito de acumular papéis, fotos e objetos está presente nesta família há muitas gerações, se relacionando diretamente com a forma que concebe sua atuação política e a preservação de uma memória familiar, onde através da permanente escolha do que se deseja guardar, elabora-se uma imagem a ser projetada para posteridade.

Este capítulo está dividido em três itens que buscam mapear a formação e a dispersão do arquivo até as primeiras décadas do século XX, tendo como pano de fundo o contexto econômico e social da sociedade oitocentista brasileira. A divisão do arquivo é abordada a partir do impacto sofrido após a proclamação da República. Neste episódio o seu conteúdo é desmembrado ao sofrer uma cisão que nunca será reconstituída.

Um ano após a implantação do novo governo, D. Pedro II, através de um procurador, manda publicar a seguinte notícia:

Quanto a seus papéis, o ex-monarca entende que lhe devem ser entregues integralmente. O que neles houver de interesse para a história da pátria o Sr. D. Pedro não terá a menor dúvida em doá-los a algum estabelecimento público; mas não assim sua correspondência particular e papéis de família, muitos dos quais recebeu de seus pais e cujo conteúdo reservado ele mesmo não conhece bem (ARGON, 2000)¹.

Até sua morte, o imperador busca proteger seus documentos, livros e fotografias. Posteriormente, o papel de seus descendentes torna-se decisivo na preservação de seu espólio. Durante várias gerações eles atuaram diretamente na guarda do arquivo e foram

¹ A notícia foi publicada no Jornal do Comércio, em novembro de 1890.

responsáveis por nortear seu destino. Os documentos que permaneceram com a família não foram divididos entre os descendentes como ocorreu com as fotografias, mantendo-se sempre sob a posse do filho primogênito. Ainda assim seu percurso é sinuoso, sendo relevante à medida que nos auxilia a compreender o destino das imagens. Iremos apresentar as novas coleções formadas no decorrer do século XX, descrevê-las (ainda que sucintamente) e analisar suas trajetórias.

1.1 A FAMÍLIA IMPERIAL E O COLECIONISMO

*A proteção das artes é um dever de qualquer príncipe
que queira aceder a uma verdadeira glória.*

(POMIAN, 1984, p.78)

D. Pedro II foi coroado aos quinze anos de idade, tornando-se imperador ainda muito jovem. Em 1843, então com dezessete anos, casa-se com a princesa napolitana Teresa Cristina Maria, com quem ficaria esposado até 1889, ano de falecimento da imperatriz. O casal tem seu primeiro filho, D. Afonso, em 1845, que vive apenas dois anos. No ano seguinte nasce a princesa Isabel, a única dentre os príncipes que viveria por mais de trinta anos. Sua irmã mais nova, a princesa Leopoldina, faleceria jovem vítima de febre tifóide e o irmão caçula, D. Pedro, também pereceria aos dois anos de vida (SCHWARCZ, 1998).

Como herdeira do trono, a princesa Isabel exerceu diversos cargos políticos. Segundo a constituição de 1824, que regeu todo o segundo reinado, ela teria direito ao cargo de senadora a partir dos vinte e cinco anos, função que exerceu por longo tempo. Ela também assumiu o cargo de regente do pai durante suas três viagens ao exterior. Durante a última regência (1887-1889) Isabel sancionou a lei da abolição, ato pelo qual se tornaria um símbolo da liberdade e da redenção dos escravos (SCHWARCZ, 1998).

D. Pedro II, apoiado por uma família politicamente participativa, governou por quarenta e nove anos uma sociedade fortemente marcada pela escravidão. Segundo Salles (1996) o escravismo foi a base econômica da civilização brasileira, sobre a qual interagiram os demais fatores políticos e sociais, entremeados pelo elemento atuante do catolicismo na vida cotidiana dos oitocentos. Segundo Freyre, esta estrutura social tornava o Brasil, um país quase feudal em meados do século XIX.

Nas suas condições materiais e, até certo ponto, na sua vida social, a maioria dos brasileiros dos meados do século XIX situava-se na Idade Feudal. [...] Da elite grande parte vivia no fim do século XVIII. Só uns tantos homens, entre os quais se incluía o próprio Imperador, tinham conhecimento dentre os brasileiros natos (2008, p.60)².

No início de seu governo, estima-se que a população brasileira girava em torno de sete milhões de habitantes. Dentre estes a grande maioria era composta por escravos e uma minoria fazia parte da elite do país, formada em uma organização patriarcal. Neste contexto, a família tinha uma importância mais significativa que a do próprio Estado, prevalecendo uma 'lógica privada', que interferia no exercício da lei e do poder. "A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado, é desde o século XVI, o grande fator colonizador no Brasil" (FREYRE apud MUAZE, 2008, p.45).

A partir da segunda metade do século XIX o país começa a receber uma influência mais efetiva dos valores burgueses europeus, impulsionado por um projeto do Estado imperial de organizar uma sociedade que pudesse refletir a civilização européia no Novo Mundo. Este projeto previa a modernização do país sem que fosse alterada a estrutura social vigente. Para alterar a base patriarcal da sociedade brasileira, seria necessário reformular sua organização política, já que os grupos que detinham maior poder econômico eram os grupos que exerciam também funções políticas. O patriarcalismo, alimentado pela concessão de títulos de nobreza, compôs "uma ética que uniu a prática política institucional à prática cotidiana; que ligava os mecanismos de influência e poder local aos corredores dos palácios do governo central" (SALLES, 1996, p.67).

O projeto modernizador do Estado contava com a participação direta de uma oligarquia que rodeava o imperador e que compartilhava alguns valores como a manutenção da escravidão.

O projeto imperial, antes de mais nada, buscava um estar no mundo que legitimasse a sociedade escravista brasileira. Para tanto, era necessário partilhar dos parâmetros civilizatórios dominantes do ocidente europeu e, ao mesmo tempo, afirmar a novidade americana do projeto imperial para a sociedade em formação (SALLES, 1996, p.52).

² No Brasil, a primeira edição desta obra data do ano de 1964. Trata-se da primeira publicação em português da dissertação de mestrado de Gilberto Freyre, publicada originalmente nos Estados Unidos, em 1922. O autor escreve na década de 1920, em um contexto distante do analisado, durante a República *do café com leite*. Suas afirmações são consideradas por muitos como radicais e podem ser questionadas, mas a despeito das críticas, é reconhecida a sua apurada descrição da sociedade daqueles tempos, nesta e em outras de suas obras.

Não é possível dizer que esta ‘europeização’ tenha suplantado o patriarcalismo, que estava enraizado profundamente na sociedade. O que teria ocorrido é uma “negação estetizante” (LAVELLE, 2003, p.59) deste passado, pois o progresso foi estimulado sobre uma estrutura escravista extremamente desigual. Abaixo transcrevemos um trecho elucidativo sobre a questão.

No âmbito privado, na intimidade das casas da classe senhorial, os valores da civilização europeia passavam por um processo de ressignificação que buscava conciliar modernidade e ideal aristocrático, liberalismo e escravidão, indivíduo e família patriarcal. Reproduzia-se, assim, uma estratégia pública, utilizada pelo próprio Estado imperial, que procurou manter uma negociação constante, cotidiana das fronteiras no tocante a escravidão, cidadania e estado de direito. A família oitocentista sobreviveu enquanto cânone fundador que conjugava patrimônio, riqueza, parentela e valores patriarcais. Contudo, se viu exposta às novas influências do individualismo, do romantismo e do discurso médico-científico. Da mistura entre estes novos e velhos sentidos surge o que é próprio do Brasil oitocentista (MUAZI, 2008, p.121).

Vasquez (1985) afirma que o nascimento do Brasil moderno, como o conhecemos, data do reinado de D. Pedro II. É quando se intensifica o processo de urbanização das cidades e começa a surgir uma elite urbana letrada, formada principalmente pelos filhos da elite que são enviados para estudar nas universidades europeias.

O país também começa a investir na modernização dos transportes e dos meios de comunicação. São construídas inúmeras ferrovias e são introduzidas inovações tecnológicas, como o telefone que chega em terras tupiniquins (SCHWARCZ, 1998). Neste processo o número de estrangeiros que emigram ou visitam o país aumenta significativamente, chegando ou passando pelo Brasil um grande número de pintores, desenhistas e fotógrafos, que registram imagetivamente as transformações urbanas e as belezas naturais tropicais. Viajantes já visitavam o país desde o século XVI, mas a partir de meados do século XIX o número cresce e a produção iconográfica torna-se representativa tanto das transformações que ocorriam na sociedade quanto de suas contradições.

D. Pedro II foi um grande incentivador das artes visuais no país. Ao longo de seu reinado patrocinou pintores e fotógrafos e gastou fortunas em obras de arte. Com a fotografia ele teve uma relação especial, tornando-se o primeiro fotógrafo de

nacionalidade brasileira, embora suas fotografias não tenham sido preservadas ou permaneçam sem autoria reconhecida³.

O imperador constituiu uma gigantesca coleção formada por imagens compradas no Brasil e no exterior, trocadas ou recebidas de presente, sendo responsável pela preservação de grande parte da memória fotográfica brasileira do século XIX. A relevância desta coleção e sua preservação se acentuam perante a constatação de que “a maior parte de nosso acervo foi vitimada pelo descaso e falta de cuidados adequados, e um percentual elevado da produção dos (fotógrafos) pioneiros deve ter sido levado para seus países de origem quando regressaram” (VASQUEZ, 1985, p.20).

Atento as novidades do progresso tecnológico, o imperador, seguido pelas classes abastadas, foi rapidamente seduzido pela técnica fotográfica. Além da revolução trazida por ela na reprodução de imagens, a fotografia representava muito mais do que a pintura os novos valores burgueses e o avanço tecnológico. Ela teve um papel relevante no processo modernizador brasileiro ao importar um modelo visual de representação.

A fotografia seria, neste contexto, um dos elementos incorporados para a representação de uma realidade moderna, civilizada, que a permitisse voltar as costas à sociedade atrasada que enxergavam, auto-representando-se como verdadeiros europeus transplantados para os trópicos (LAVELLE, 2003, p.45).

O papel da família real e em especial de D. Pedro II é crucial para a disseminação desta prática no país. Ele é “o principal responsável pelo florescimento e implantação da fotografia através de seu generoso mecenato” (VASQUEZ, 1985, p. 13).

Os gastos com as artes eram realmente significativos. Vasquez (1985) afirma que o imperador despendia altas somas para alimentar sua coleção ou um fotógrafo em necessidade; “segundo os livros da casa imperial, no período de 1848 a 1867, gastou-se em fotografias e álbuns de fotos uma soma correspondente a 14% da verba oficial alocada todo ano na rubrica orçamentária para a família imperial” (MAUAD, 1997, p.198).

A aquisição de semióforos, a compra de obras de arte, a formação de bibliotecas ou de coleções, é uma das operações que permitem a quem tenha uma alta posição na hierarquia da riqueza ocupar uma posição correspondente na do gosto ou do saber, sendo as peças de coleção

³ Existe uma fotografia apenas, um calótipo, que é de sua comprovada autoria. Trata-se de um autorretrato, que encontra-se no Arquivo Grão-Pará. Sabe-se, porém, que ele fotografou sua família com frequência. No entanto este material deve ter sido perdido ou extraviado em decorrência do banimento da família imperial (VASQUEZ, 1985).

símbolos de pertença social, senão de superioridade (POMIAN, 1984, p.80).

Os altos gastos com fotografias traduzem uma dupla significação desta prática. Por um lado as imagens fortaleciam um ideal de nação que estava sendo elaborado e por outro elaborava uma imagem para a própria monarquia, não tão idealizada através de uma simbologia pictórica e mais fiel aos traços e fisionomias dos monarcas.

A fotografia torna-se a técnica pela qual o imperador e sua família são mais representados a partir da década de 1860, superando em muito a pintura, que permanece presente em composições mais formais. Através dos mecanismos de construção de uma auto-imagem, como a pose, a vestimenta e objetos em cena, uma imagem erudita de D. Pedro II é forjada como um monarca que vincula seu governo à cultura.

O recurso à fotografia como modelo de representação é original mesmo se comparado aos países europeus mais desenvolvidos. As realezas preferiam os retratos a óleo a serem representadas por uma técnica burguesa. Talvez com a exceção da Inglaterra, onde a Rainha Vitória, que governou o império inglês entre 1837 e 1901, constituiu de uma enorme coleção hoje preservada no Victoria & Albert Museum em Londres, e da Bélgica, cuja família real também se tornou uma grande colecionadora (INSTITUT ROYAL..., 2005) e cujos imperadores logo absorveram a nova prática como modelo de representação. Na conjuntura belga, e porque não pensar também na brasileira, “a função real deveu à fotografia a elaboração de uma face; essa noção tão abstrata para muitos cidadãos encarna-se nos traços, nas expressões e nas atitudes de pessoas as quais o povo pode identificar-se”⁴ (INSTITUT ROYAL..., 2005, p.41, tradução nossa).

No Brasil, esta prática não ficou restrita ao círculo real e foi igualmente apropriada pelas classes abastadas, que também buscaram uma auto-representação que conciliasse o ideal aristocrático e a modernidade. A crescente troca de retratos estimulou a constituição de coleções e “este hábito, entre parentes e amigos mais chegados, passou a ser recorrente para o fortalecimento das reciprocidades e laços de amizade e compadrio” (MUAZE, 2008, p.120).

⁴ C’est à la photographie que la fonction royale doit d’avoir reçu un visage; cette notion très abstraite pour beaucoup de citoyens va s’incarner dans les traits, les expressions et les attitudes de personnes auxquelles le bon peuple va pouvoir s’identifier.

A forma mais comum da acumulação de fotografias era o álbum de retratos que continha imagens de todos os membros da família extensa e por vezes retratos dos imperadores. Isso ocorria principalmente com famílias que de alguma forma se relacionavam com a corte, em mais uma forma de distinção social (MUAZE, 2008). A presença de figuras públicas nos álbuns demonstrava a fragilidade da divisão entre os espaços público e privado naquela sociedade, onde símbolos nacionais, como a figura do imperador, começam a penetrar na vida cotidiana dos indivíduos.

Mauad (2008) afirma que no âmbito privado a fotografia servia de prova, de atestado de um modo de vida que é transmitido por meio de poses e olhares, e que os retratos também possuíam um papel importante enquanto formadores de um gosto ‘burguês’ que fosse ao mesmo tempo reconhecido e compartilhado por todos.

Com o tempo classes menos abastadas começaram a ter acesso à fotografia e o hábito tornou-se mais democrático, embora outros aspectos tenham passado a simbolizar uma distinção social, como a técnica utilizada e a escolha do estúdio fotográfico.

É importante destacar que a confecção de álbuns demonstrava a organização patriarcal da sociedade. O desejo de elaborar uma auto-imagem abarcava a representação de toda família, que era essencial para uma exposição pública do patriarca, por exemplo. Em um contexto onde o poder é exercido por grupos e que a família é um valor primordial, o álbum torna-se a síntese perfeita da união e da prosperidade. A importância social e política do patriarca não poderia ser medida apenas por sua auto-imagem, mas pela reputação de sua família. Esta, por sua vez, precisa ser compreendida não como uma família nuclear composta de pais e filhos, mas como uma família extensa, que englobava o círculo social que freqüentava a casa, parentes distantes e o mundo do trabalho que atravessava o cotidiano familiar diariamente. O registro imagético dos seus escravos, por exemplo, denotava a distinção da família, assim como possuir relações sociais com pessoas influentes.

Esta prática de troca e acumulação era baseada no mesmo padrão de imagens formais e posadas, em que raramente eram registrados momentos do cotidiano e da intimidade da família. “Em virtude das limitações técnicas, as fotografias de interiores eram muito raras, ficando circunscritas às residências dos imperiais ou de famílias muito abastadas” (MUAZE, 2008, p.129).

Neste caso, a família imperial é uma exceção. As imagens preservadas nos permitem entrever que a fotografia estava presente em seu cotidiano, havendo

exemplares com poses mais descontraídas e de interiores. Inúmeras imagens denotam o despojamento com o qual a família se relacionava com a fotografia, sempre presente nos palácios imperiais. Burgi afirma que os monarcas sempre tiveram na pintura a óleo uma maior referência da elaboração de um auto retrato idealizado. A fotografia, para eles, “não representava os mesmos anseios de outras camadas da sociedade que buscavam no retrato fotográfico de estúdio a emulação de um estamento social privilegiado ao qual não pertenciam” (CATÁLOGO, 2011). A família possuía uma relação mais direta com a câmera através da liberdade de um olhar desobrigado de elaborar poses idealizadas. Por vezes eram compostas imagens lúdicas e espontâneas, onde temos a sensação de adentrar a intimidade da família (CATÁLOGO, 2011).

Na maior parte do tempo existiam fotógrafos que permaneciam ou circulavam pela corte, registrando os membros da família ou realizando serviços como a documentação de viagens e a construção de obras públicas. Em alguns casos, estes profissionais possuíam uma relação próxima com a família, como R. H. Klumb, que foi professor de fotografia da imperatriz e das princesas (FERREZ, 1985). Ele e outros dos melhores fotógrafos oitocentistas foram agraciados com o título de ‘Photographos da Casa Imperial’, criado por D. Pedro II especialmente para reconhecer os serviços prestados por eles à monarquia. Este título criava uma distinção social entre os profissionais, que se tornavam mais reconhecidos e mais requisitados pelas famílias abastadas da época.

No caso da família imperial, apesar da prática colecionista estar tradicional e historiograficamente centrada na figura de D. Pedro II, é importante ressaltar que também se tratava de uma prática familiar. Buscava-se a construção de uma auto-imagem do grupo baseada também na noção de família extensa. Existe uma grande quantidade de registros com membros da oligarquia, com o séquito real e com a presença, embora não tão constante, da escravidão. Este ponto embasa nossa hipótese de que a constituição da coleção que analisamos (e também do arquivo documental) era um projeto familiar, embora personalizado na imagem do imperador.

Algumas evidências nos permitem elaborar esta hipótese. No Museu Imperial de Petrópolis existem recibos de compras de fotografias feitas pela princesa Isabel e pela imperatriz, acompanhados de cartas em que escrevem ter encontrados imagens de

interesse do imperador, encaminhando-as a ele⁵. Este, por sua vez, compra e recebe fotografias até seus últimos dias de vida no exílio.

Outra evidência interessante é encontrada nos cartões-suportes de peças da coleção na Biblioteca Nacional. Durante a catalogação da cartografia da Coleção Teresa Cristina, foram identificados documentos com carimbos da ‘Biblioteca Particular S.M.I’ (Sua Majestade Imperial); ‘Princesa Real D. Leopoldina’, o que demonstra a existência de acervos individuais que foram inseridos em um mesmo fundo familiar (RODRIGUES, 2009).

Estas práticas têm a ver com a sociabilidade em torno da fotografia, que gera formas de acumulação. A noção de acumulação difere-se da de coleção: a primeira pode ser considerada um ‘estado inferior’ em relação à segunda, que por sua vez

emerge para a cultura. A coleção visa objetos diferenciados que têm frequentemente valor de troca. [...] Estes objetos são acompanhados de projetos. Sem cessar de se remeterem uns aos outros, incluem nesse jogo uma exterioridade social das relações humanas (BAUDRILLARD, 2004, p.111).

A coleção imperial simbolizava um importante patrimônio familiar e nacional. Para compreendermos esta atribuição de sentidos é preciso definir o que então se considerava como patrimônio, que diferia da conceituação atual do termo. Segundo Turazzi (2009), é no século XIX que se desenvolve a noção de patrimônio no Brasil, ainda que dissociada da idéia de proteção, tombamento ou musealização, que se tornaram intimamente ligadas ao conceito no século XX. Estas concepções são o resultado de um processo que gerou uma regulamentação jurídica nas primeiras décadas do século passado.

Nos oitocentos já se verificava um sentimento patrimonial associado a idéia de patriotismo. O patrimônio referia-se ao que pertencia ou reverenciava a pátria, como monumentos históricos e riquezas nacionais. No Brasil, afirma Turazzi, “o culto a pátria é indissociável ao culto dos monumentos, no lento processo de consolidação do estado imperial e de construção da nação” (2009, p.44).

Turazzi percebe que o sentimento podia aplicar-se também a produção imagética e a documentos de caráter histórico e defende a hipótese de que as imagens “participaram do processo de construção da ideia de patrimônio associada à criação, à preservação e à divulgação de uma memória documental da nação” (2009, p.24).

⁵ Os recibos encontram-se no Livro de Receitas e Despesas da Casa Imperial. Códice 233. Arquivo Grão-Pará.

Podemos pensar, portanto, que esta coleção de fotografias era um bem simbólico da nacionalidade, dotada de um valor patrimonial por suas significações política e histórica.

É inegável que o conjunto também representava uma memória familiar, afetiva. Para Halbwachs, esta memória coletiva é “uma corrente de pensamento contínuo, que não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (2006, p.102). Ela persiste enquanto as lembranças são repassadas e as fotografias transferidas aos descendentes que atuam como guardiões desta memória.

O que buscamos demonstrar é que os significados destas imagens não podem ser reduzidos a uma importância familiar, pois a sociedade imperial “pensa os papéis públicos através da dimensão privada” (MUAZE, 2008, p.34). Esta coleção é um exemplo deste fenômeno, pois se insere na fronteira entre intimidade e publicidade. Em geral estes registros “lidam simultaneamente com as aparências relacionadas à liturgia dos cargos e com o olhar e a pose que estabelecem a identidade dos indivíduos diante do fotógrafo e do mundo” (CATÁLOGO, 2011).

Estas imagens não serviram de modelo para a sociedade daquele tempo, mesmo que a imagem do imperador e sua família tenha tido certo grau de circulação. Elas representavam uma imagem da monarquia projetada enquanto um monumento para o futuro e faziam parte da construção de uma memória nacional, que por sua vez não é a somatória das diferentes memórias coletivas, pois se apresenta como “unificada e integradora, procurando a harmonia e escamoteando ou sublimando o conflito: é da ordem da ideologia” (MENESES, 1992, p.15).

Os objetos – neste caso fotografias – aproximam a memória coletiva e a história, podendo tornar-se operadores da memória social. A primeira seria extremamente paradoxal, com “sua capacidade de conservar o passado e sua fragilidade devida ao fato de que o que é vivo na consciência do grupo desaparecerá com os membros deste último” (DAVALLON, 1999, p.25). Os objetos, por sua vez, possuem a capacidade de reter significados, sejam afetivos ou simbólicos e podem funcionar como um elo entre acontecimento e memória. É como se a essência do ato permanecesse na própria estrutura do objeto que o representará. Ele se torna documento histórico e monumento de recordação. Como tal, a memória coletiva morre com o grupo que a vivenciou, mas pode ser ressignificada na história através de objetos culturais.

[...] nos interessa menos o que a imagem pode representar ou a informação que pode oferecer, do que prestar atenção à maneira como certa imagem concreta é uma produção cultural, levando em conta sua eficácia simbólica. Observar uma imagem é desenvolver uma atividade de produção de significação, que não é transmitida toda pronta. Esse estado de coisas abre a uma liberdade de interpretação, mas o que faz também, e não se poderia esquecer este ponto, com que a imagem comporte um programa de leitura: ela assinala um certo lugar ao espectador (DAVALLON, 1997, p. 28).

1.2 O IMPACTO DO EXÍLIO SOBRE O ARQUIVO

A proclamação da República é um marco definitivo no destino do arquivo documental e iconográfico. No dia em que a República é instituída, a família imperial recebe uma ordem para deixar o país. No dia dezessete de novembro de 1889, acompanhada de sua comitiva, embarca no porto do Rio de Janeiro rumo a Europa.

Com a ida às pressas para o exílio, pouco pôde ser feito para proteger e preservar os documentos, livros e fotografias da família. Em carta escrita a bordo do navio em que cruzavam o Atlântico, Conde d'Eu interroga o mordomo de D. Pedro II sobre o arquivo: “Rogo-lhe também queira mandar indagar do destino dos papéis que S. M. o Imperador ultimamente tinha em mãos no Palácio de Petrópolis, ou no da Cidade, ou mesmo deixado na Tijuca talvez, e arrecadando-os todos os remeta para Lisboa” (ARGON, 2000).

O recém implantado governo confiscou todos os bens imperiais. Os palácios foram fechados e parte dos móveis e objetos foi saqueada sem indenização à família. Pouco sobrou de sua pinacoteca, apenas alguns exemplares apareceram nas listagens oficiais dos leilões realizados com o restante dos bens e algumas puderam ser preservadas em museus. Para Pedro Vasquez (2010) este é um episódio pouco explorado pela historiografia, por se constituir em certa vergonha republicana.

Não houve, por parte do novo governo, uma política de preservação do espólio imperial como houve, por exemplo, na França após a revolução de 1789. Não buscamos comparar os contextos históricos dos dois eventos, apenas refletir sobre como os respectivos governos lidaram com o legado monárquico de seus países.

A partir da derrubada da monarquia na França, símbolos do antigo regime como estátuas, monumentos, palácios, móveis e objetos começaram a ser destruídos por um povo que desejava apagar os traços de um governo opressor. Percebeu-se, então, que a

destruição deste passado significaria a ruína do antigo regime, mas ao mesmo tempo a perda de um importante patrimônio histórico francês. O novo governo viu-se diante de um desafio. O que fazer com toda a herança material que representava um passado que se queria distante? Nesta época, os monumentos já eram valorizados como expressões históricas e artísticas, “mas foi preciso surgir ameaças concretas de perda para que a preservação dos monumentos se tornasse um tema de interesse público” (FONSECA, 2005, p.57).

A proteção do patrimônio tornou-se, então, assunto de política de Estado e passou a pertencer ao povo francês mais do que a determinado regime político. A preservação deste passado “era, em princípio, contraditória com os ideais revolucionários de instauração de um poder popular e de uma nova era, livre da opressão dos antigos dominadores” (FONSECA, 2005, p.58). No entanto, ao invés da dispersão dos bens empenhou-se em sua ressemantização, a fim de preservar o patrimônio monárquico vinculando-o a um passado opressor. Neste sentido, o novo Estado apropriou-se simbolicamente dos bens materiais, o que

implica uma atitude de poder, um controle sobre aquilo que é objeto dessa apropriação [...]. Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio (GONÇALVES, 1996, p.24).

Surgiu, neste momento, a noção do patrimônio histórico como uma responsabilidade do Estado e com um uso deliberadamente político. “A preservação como atividade sistemática só se tornou possível, portanto, porque ao interesse cultural se acrescentaram um interesse político e uma justificativa ideológica” (FONSECA, 2005, p.60).

A noção moderna de patrimônio vinculou-se à construção de identidades, beneficiando o processo de consolidação dos Estados Nacionais. A idéia de nação veio a garantir um estatuto ideológico ao patrimônio, e o Estado veio assegurar a sua preservação. Elaborou-se então uma série de práticas específicas de proteção dos bens públicos, que previam a ação de inventário, tombamento e depósito. Após a Revolução o patrimônio institucionalizou-se e passou a constituir-se de instrumentos jurídicos de salvaguarda e conservação (CHOAY, 2001).

O modelo francês de proteção dos bens históricos configurou-se em um modelo estatal e centralizador, baseado em uma preservação eminentemente museológica. A

forte ruptura com o antigo regime retirou dos monumentos o significado que eles possuíam anteriormente, mas a consciência de que se tratava de monumentos históricos e culturais prevaleceu. A preservação ocorreu através do isolamento destes bens em museus ou arquivos, ou mesmo nas ruas, transformando-os em peças de coleções expostas ao olhar do público. Não é ocasional o fato de que data deste período o surgimento dos primeiros grandes museus na Europa (POMIAN, 1984).

Esta ideia é descrita por Gonçalves (1996) como uma ‘retórica da perda’. Para o autor o patrimônio histórico é constituído através de discursos que elaboram narrativas a fim de construir uma memória e uma identidade nacionais.

As narrativas sobre patrimônio cultural implicam o impulso de preservar e colecionar os diversos bens culturais que estariam sob ameaça de destruição. [...] Nesse sentido, o patrimônio é uma vasta coleção de fragmentos, na medida em que seus componentes são descontextualizados, retirados dos seus contextos originais, no passado ou no presente, e reclassificados nas categorias das ideologias culturais que informam as políticas oficiais de patrimônio (GONÇALVES, 1996, p.112).

Este modelo preservacionista foi exportado por grande parte dos países ocidentais, incluindo o Brasil, mas a regulamentação jurídica só foi estabelecida por aqui em 1937, com a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Na transição para a República, porém, o patrimônio imperial brasileiro passou por um processo de dilapidação, sem haver um projeto político interessado na proteção material do passado monárquico. Pelo contrário, foi verificada a tentativa de construção um novo ideário de nação sobre bases republicanas. Ainda assim, a família real buscou preservar parte de seu espólio, o que se demonstra pela doação da Coleção Teresa Cristina a instituições brasileiras. O restante dos bens da família foi leiloado, dispersando-se o que sobrou do patrimônio entre membros da boa sociedade.

No Brasil tinha início o leilão dos bens da Casa Imperial. Nos últimos cinco meses de 1890 foram realizados 13 leilões, nos quais se arremataram lotes e mais lotes de tudo o que recheava a casa dos imperadores. Comentava-se que havia ocorrido uma devastação. Quando o leiloeiro J. Dias passou a catalogar os objetos imperiais, muita coisa já tinha sumido. [...] O leilão ocorreu sob um clima tenso entre o novo governo e os representantes do ex-imperador. Havia pressa em sua realização, pois o mesmo palácio seria agora utilizado para a instalação das sessões da Assembléia Constituinte. Além disso, uma comissão oficialmente constituída para desapropriar a biblioteca e retirar objetos históricos e de arte, e para indenizar o proprietário

banido, tropeçou nas investidas públicas feitas pelo advogado do ex-imperador (SCHWARCZ, 1998, p.485).

Além dos móveis, imóveis e objetos da família ainda restava o gigantesco arquivo formado durante o primeiro e o segundo reinados. Este arquivo havia sido confiscado pelo novo governo e aguardava uma avaliação que definisse seu destino. Com este propósito foi formada uma comissão de exame republicana entre 1889 e 1891. O objetivo era analisar o conteúdo do arquivo e separar os documentos públicos dos privados, sendo muito difícil dissociar, dos papéis de um governante, os documentos de interesse público e pessoal. O material considerado de interesse nacional foi entregue a instituições como o Ministério da Fazenda e o Ministério das Relações Exteriores, e o acervo privado foi enviado, através de um procurador, para o ex-imperador na Europa.

D. Pedro II morre em 1891 sem ter tido tempo de definir o futuro de seus papéis. Isabel, como única herdeira, torna-se responsável pela documentação juntamente com o Conde d'Eu. O arquivo seria organizado apenas em meados da década de 1920, pela iniciativa do primogênito do casal, D. Pedro de Orleans e Bragança.

Enquanto a cúpula republicana organizava a comissão de avaliação do conjunto documental, o imperador empenhou-se em salvaguardar sua biblioteca, sua coleção de fotografias e parte de seus papéis. Por sua iniciativa é formada uma comissão responsável por organizar a biblioteca e preparar a doação dos livros à Biblioteca Nacional, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e ao Museu Nacional. Em carta ao procurador, D. Pedro II solicita:

Queira pedir em meu nome que separem os meus livros podendo por sua especialidade interessar ao Instituto e os entreguem, a fim de serem parte de sua biblioteca. Esses livros serão colocados em lugar especial com a denominação de D. Teresa Cristina Maria. Os que não deverem pertencer ao Instituto ofereço-os [sic] a Biblioteca Nacional, que deverá colocá-los também em lugar especial com a mesma denominação (ARGON, 2000).

No mesmo período estiveram em atividade as duas comissões. A republicana ocupava-se do arquivo documental e a criada por D. Pedro II, organizada no Instituto Histórico, foi responsável por reunir os livros, as fotografias e papéis que não se encontravam no montante confiscado pela República. Esta comissão organizou a doação da Coleção Teresa Cristina, que se tornou o maior acervo imperial preservado em instituições brasileiras.

1.2.1 A Coleção Teresa Cristina Maria

Durante o curto período de vida de D. Pedro II no exílio é organizada a doação da Coleção Teresa Cristina para instituições brasileiras. Quando o imperador foi banido “ele teve a grandeza de ver que todo esse acervo cultural, não só as fotos, mas os livros, os mapas e tudo que ele juntou durante anos com o dinheiro dele, porque não era uma prática de Estado, tinha interesse para o povo brasileiro” (VASQUEZ, 2010).

A partir de dois catálogos produzidos por ocasião das primeiras exposições realizadas com a Coleção Thereza Christina Maria⁶, respectivamente em 1987 e 1997, e das entrevistas com Fatima Argon, Mônica Carneiro e Pedro Vasquez, foi possível recuperar o processo da doação e a institucionalização do conjunto.

Inicialmente havia uma determinação do governo brasileiro de apropriar-se de sua biblioteca e demais bens, indenizando-se o imperador. Essa negociação envolveu atritos e desentendimentos, agravados pelo fato de que alguns dos mais importantes nomes do novo governo republicano eram antimonarquistas ferrenhos (CARVALHO, 1990) e de alguma maneira coniventes com acontecimentos que desagradavam profundamente a família imperial, tais como o roubo de obras de sua biblioteca e de outros bens que se achavam nos palácios, a violação de sua correspondência pessoal e as dificuldades para localização e liberação de livros, fotos e outros objetos solicitados pelo ex-imperador. Decidiu então, D. Pedro II doar o acervo a instituições brasileiras. Alguns desentendimentos ligados as doações ocorreram, como em relação à separação das obras para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que se sentiu prejudicado frente a Biblioteca Nacional. A morte do imperador impossibilitou a elucidação destas questões e, ao final do processo, coube à Biblioteca Nacional grande quinhão da sua biblioteca particular, constituindo-se, assim, na maior doação recebida pela instituição em toda sua história. Estava aí incluída a maior parte de seu acervo de fotografias, “que é hoje a maior e mais abrangente coleção do tipo existente em uma instituição pública deste país” (ANDRADE, 1997, p.4).

Não foi por acaso que a Biblioteca Nacional recebeu grande parte da iconografia da coleção. A parceria do imperador com a instituição era antiga, tendo ele participado intensamente da grande Exposição de História do Brasil organizada em 1881 (TURAZZI, 2009). Esta exposição recebeu o

⁶ Este é o nome oficial da coleção, porém ela é conhecida como Coleção Teresa Cristina. Assim iremos nos referir a ela neste trabalho.

o incentivo direto do imperador D. Pedro II, cuja participação não ficou restrita às festividades de inauguração. [...] D Pedro II era um dos ‘expositores’ da mostra; o expositor mais importante, diga-se de passagem, não somente pela riqueza e diversidade de sua coleção, como também pela chancela que o apoio imperial representava para o empreendimento. A exibição de seu acervo pessoal extrapolou os limites físicos da Biblioteca Nacional. Depois de percorrer os salões da instituição, os visitantes da mostra puderam conhecer e admirar, no Paço Imperial, a biblioteca particular de D. Pedro II, franqueada por ele à apreciação pública durante o período em que se realizou o evento (TURAZZI, 2009, p.110).

Após a exposição, parte das peças expostas pelo imperador foi doada à instituição. Nesta ocasião foi criada uma seção de estampas, além das já existentes seções de manuscritos e impressos, exclusivamente para a guarda de acervo iconográfico. A iniciativa foi inspirada na Biblioteca Nacional de Paris, considerada o modelo organizacional a ser seguido na época (TURAZZI, 2009).

Esta exposição foi organizada simultaneamente a elaboração de um catálogo que abarcou a quase totalidade das estampas da biblioteca. Foram publicados três grandes volumes com as descrições de gravuras, desenhos, aquarelas, pinturas e fotografias. O catálogo é utilizado até hoje e parece ter sido, segundo Turazzi (2009), uma das mais significativas sistematizações bibliográficas realizadas no século XIX no país⁷.

A Biblioteca Nacional parecia, portanto, o local adequado para receber a gigantesca doação do imperador. A comissão indicada por D. Pedro II nomeou como encarregado seu procurador José da Silva Costa, responsável por oficializar a doação, que foi impulsionada duplamente pela necessidade de salvaguardar o acervo diante do risco de ser desmembrado ou apropriado pela República e pela percepção da sua importância cultural e simbólica.

O IHGB recebeu o lote do museu do imperador referente à etnografia e história do Brasil, além de parte significativa de sua biblioteca pessoal. Ao Museu Nacional coube o quinhão relativo às ciências naturais e mineralogia, além de seu herbário. A maior parte do acervo foi entregue à Biblioteca Nacional⁸, que na época localizava-se na Rua do Passeio, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde foram recebidos livros,

⁷ A Divisão de Iconografia possui alguns exemplares deste catálogo. Todos estão disponíveis para consulta.

⁸ O Museu Imperial também recebeu, posteriormente, grande parte do acervo documental da família, porém não foram entregues fotografias. Sendo assim, não o incluímos nesta listagem.

manuscritos, mapas, estampas, gravuras, fotografias, desenhos, músicas e folhetos^{9,10} (BIBLIOTECA... 1987).

O conteúdo foi dividido entre os setores da instituição, que até então não possuía um espaço adequado para recebê-lo. Foram construídos anexos e reformadas algumas áreas, porém este patrimônio só pode ser devidamente acomodado após a inauguração da nova e definitiva sede na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), em 1910. O acervo da Coleção Teresa Cristina foi repartido entre as Divisões de Música, Manuscritos, Obras Gerais, Periódicos, Obras Raras e Iconografia, onde se encontram quase todos os registros imagéticos, com exceção de algumas séries fotográficas referentes a música e outras que compõem conjuntos de manuscritos. O acervo iconográfico engloba, além de fotografias, folhetos, gravuras, estampas, desenhos, livros e mapas. Estes últimos formaram, na década de 1990, a Divisão de Cartografia da instituição (ERKENHOFF, 1997).

É impossível precisar a extensão do conjunto, pois inexitem inventários completos. Segundo Carneiro (2010) a única listagem existente foi publicada nos Anais da instituição quando o material foi recebido. Porém, afirma, como o material foi dividido por toda a biblioteca não foi possível recuperar todo seu montante. Joaquim Marçal, também servidor, acredita que ao longo deste processo perderam-se os elos entre as diversas partes da coleção, que na verdade nunca foram bem construídos. O único inventário existente, datado de 1893-1895, arrola fotografias que acabaram não sendo encontradas e outras que sequer foram doadas à instituição. “O número definitivo não existe” (ANDRADE, 1997, p.5).

A coleção possui em torno de vinte e duas mil fotografias, entre álbuns e imagens avulsas. Apresentamos, a seguir, os principais temas contemplados. De acordo com o catálogo produzido para a primeira exposição com o acervo da Coleção Teresa Cristina (BIBLIOTECA..., 1987), ela está dividida em:

- álbuns e fotografias avulsas das viagens de D. Pedro II ao exterior em 1871, em 1876 e em 1888. Nestas viagens, sempre seguido de seu séquito, o imperador viajou por muitos

⁹ Fatima Argon (2010), ao pesquisar os relatórios produzidos pela comissão, notou que não havia referências diretas a fotografias, embora fosse citada a existência de imagens nos maços documentais. As fotografias certamente passaram por uma seleção, pois a maioria das fotos de cunho particular foi enviada para a Europa, sem haver, no entanto, registros dos responsáveis por esta separação.

¹⁰ Calcula-se que o IHBG recebeu ao todo 7048 volumes e o Museu Nacional 352 obras. À Biblioteca Nacional são entregues 48236 volumes encadernados, além de folhetos, fascículos revistas, estampas, músicas e mapas. (BIBLIOTECA..., 1987).

países da Europa, Oriente Médio, além dos Estados Unidos, tendo adquirido imagens de profissionais locais;

- álbuns e fotografias avulsas do Brasil. Não só as adquiridas por D. Pedro II como as oferecidas por ocasião das viagens que empreendeu aos vários rincões do império;
- álbuns e fotografias avulsas de acontecimentos históricos e/ou marcantes no desenvolvimento e progresso do país: estradas de ferro, cidades, guerras, exposições internacionais, festejos públicos;
- álbuns, fotos avulsas ou em grupo de personalidades estrangeiras;
- fotografias de caráter científico, antropológico, astronômico, arqueológico, biológico.
- curiosidades, peças de museus e exposições, monumentos;
- retratos da família imperial em grupos ou avulsos nos quais toda uma geração é registrada: casal, filhas jovens, genros e netos; além de retratos de parentes da nobreza européia. Poucos retratos de família são encontrados nesta coleção, apesar de haver muitos individuais. A maioria dos retratos familiares permaneceu com os herdeiros da família.

A grandeza desta coleção enquanto patrimônio cultural brasileiro é sintetizada nas palavras de Vasquez: “Esta coleção constitui até hoje o mais diversificado e precioso acervo dos primórdios da fotografia brasileira jamais reunido por um particular, e tampouco por uma instituição pública” (1985, p.13) ¹¹.

O conjunto é conhecido como a coleção particular do imperador. As fotografias que a compõem refletem sua personalidade e a realidade nacional e internacional de seu tempo. Segundo Benjamin, “o colecionador organiza o mundo segundo uma lógica particular, que tem muito a informar sobre uma época e sobre a visão de mundo de quem a conformou” (2006, p.230). A coleção ao mesmo tempo apresenta os interesses do monarca, implícitos nas peças que ele colecionou, e resume a sociedade oitocentista brasileira, com seus anseios pelo progresso e suas contradições, marcadas principalmente pela permanência da escravidão.

A coleção sintetiza, ao mesmo tempo, o colecionador e a nação. Este, mesmo depois de morto, “sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida repete-o indefinidamente para além da morte” (BAUDRILLARD, 2004, p.105).

¹¹ A Biblioteca Nacional possui outros conjuntos fotográficos, embora a lei brasileira de depósito legal nunca tenha abrangido esse tipo de documento, o que explica a ausência de acervo expressivo no tocante ao século XX (ANDRADE, 1997, p.6).

A Coleção Teresa Cristina é doada à Biblioteca Nacional, mas as fotografias não recebem tratamento de higienização e sequer são catalogadas. Durante as décadas seguintes ela permanece praticamente intocada e em grande parte inacessível ao público. Esta situação perdura até a década de oitenta do século seguinte, quando o quadro começa a mudar.

1.3 AS COLEÇÕES DE RETRATOS DA FAMÍLIA

Após a doação para a Biblioteca Nacional ainda restou com a família uma grande quantidade de fotografias consideradas de interesse pessoal. Estas são, em sua maioria, retratos individuais e de grupos, mas vistas e panoramas também são contemplados em menor escala.

A quase totalidade das imagens que registram a intimidade da corte ficou com a família. Este acervo permaneceu entre os descendentes por várias gerações e nas primeiras décadas do século XX foi dividido, formando as coleções que analisaremos a seguir.

Após a morte dos ex-imperadores a coleção, assim como todo o espólio real, foi herdada por Isabel, então a única filha viva do casal. Quando Isabel e o Conde d'Eu faleceram, respectivamente em 1921 e 1922, apenas um dos seus três filhos estava vivo, D. Pedro de Orleans e Bragança, o Príncipe do Grão-Pará. Ao ser admitida a volta dos descendentes da família real ao Brasil, em 1920, D. Pedro e sua esposa D. Elisabeth decidiram viver em Petrópolis, no Palácio Grão-Pará, anexo ao antigo Palácio Imperial (SCHWARCZ, 1998). O arquivo documental da família, porém, permaneceu no Castelo d'Eu na França e só retornou ao Brasil décadas depois, após ser organizado.

O Príncipe do Grão-Pará faleceu em 1940, no Brasil. Na geração seguinte o acervo iconográfico foi desmembrado e formou duas coleções distintas, que passaram a pertencer aos dois filhos varões do príncipe, D. Pedro Gastão e D. João Maria.

Por tradição e por direito a coleção fotográfica e o arquivo documental pertenceriam a D. Pedro Gastão. Apesar de não ser o primogênito a constituição de 1824 determinava que o critério de gênero se sobrepunha ao de primogenitura, por isso ele seria agraciado em detrimento de sua irmã mais velha, D. Isabel. Esta tradição foi

seguida no que se refere ao arquivo documental, mas são desconhecidas as razões pelas quais a coleção fotográfica foi dividida entre os irmãos.

Fatima Argon (2010) analisou publicações da época e relatórios das comissões para tentar recuperar o percurso seguido pelas fotografias neste período, mas não encontrou fontes adequadas. Encontrar documentação específica e acompanhar todos os desmembramentos do conjunto tornou-se uma tarefa muito árdua, pois os caminhos percorridos são tortuosos e nem sempre registrados para a posteridade.

O que se sabe é que as imagens foram guardadas pela família até o século XXI. O controle das coleções pelos herdeiros propiciou que uma memória visual da família permanecesse viva, embora adormecida. Pollak defende que a memória mantém sua vivacidade mesmo silenciada. Para o autor, por vezes as “lembranças são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante” (1989, p.8).

O autor realiza sua análise em contextos relacionados a memórias traumáticas, a minorias étnicas, vítimas de violência ou sobreviventes de guerras. Nestes casos as lembranças são muito dolorosas ou são proibidas de vir à tona. O silêncio das vítimas, a dor ou o sentimento de exclusão transformam estas lembranças em memórias subterrâneas. Aparentemente mortas, elas vivem como anestesiadas, até que em um momento propício podem emergir em forma de rebeldia, de reivindicação ou de busca pelo reconhecimento de uma identidade (POLLAK, 1989).

O contexto pelo qual nos apropriamos do autor é distinto, visto que não nos referimos a minorias ou eventos socialmente traumáticos. Por outro lado, o banimento da família imperial representa um trauma, que em maior ou menor grau se reflete na construção de memórias da família. Portanto, podemos pensar que uma memória coletiva permaneceu viva, sendo repassada de geração em geração. Elas começam a vir a tona a medida que as coleções recebem maior visibilidade e valor patrimonial.

Este patrimônio também colabora em manter vivo um sentimento de pertencimento à família, mesmo que a monarquia esteja há mais de um século distante de nós. A coesão social é uma das funções principais da memória coletiva, e embora discordem em vários aspectos, tanto Pollak (1989) quanto Halbwachs (2006) concordam com este ponto.

1.3.1 A Coleção D. João de Orleans e Bragança

As fotografias que permaneceram com a família foram divididas entre os herdeiros do Príncipe do Grão-Pará. A maior parte passou para as mãos de D. Pedro Gastão, que recebeu também todo o acervo documental. À D. João Maria, quarto filho do príncipe, coube uma parcela das fotografias que formou a coleção que leva seu nome.

D. João Maria manteve o acervo sob sua guarda até sua morte em 2005, quando a coleção passou para as mãos de seu primogênito, D. João de Orleans e Bragança, entrevistado para este trabalho. Por sua vez, o novo guardião conservou o conjunto por alguns anos, quando então decidiu entregá-lo para uma instituição de memória. Este processo será analisado no terceiro capítulo.

A partir das informações concedidas pelo herdeiro e da análise do conteúdo da base de imagens onde hoje se encontra a coleção, contabilizamos em torno de oitocentas peças, entre retratos, desenhos, gravuras e negativos em vidro (INSTITUTO..., 2010). Dentre estas, há ao menos seiscentos retratos de várias gerações da família, ao longo de mais de cem anos. As mais antigas remontam aos primórdios da fotografia no Brasil e as mais recentes aos anos de 1960 do século passado, existindo alguns registros do atual guardião ainda criança.

Os retratos mais recentes mostram maior variedade de cenas registradas, como casamentos, batizados, passeios e enterros. As imagens produzidas no século XIX são preponderantemente realizadas em estúdio, embora existam algumas em poses mais informais, nas residências da família. Os retratos desta época caracterizam-se por serem rigidamente posados, sobretudo devido a limitações técnicas. Ainda assim, algumas cenas mais íntimas são registradas, como momentos da vida em Petrópolis e algumas reuniões de família.

No conjunto, foram identificados outros registros, dentre os quais vinte e dois desenhos e gravuras, oito reproduções de capas de livros e versos de fotos, dez registros de fachadas, algumas vistas e imagens de acontecimentos significativos da vida do Império, como as comemorações do fim da Guerra do Paraguai e da abolição da escravatura. Há ainda uma série de negativos de vidro e muitas imagens em duplicata (INSTITUTO..., 2010)¹². A maioria esmagadora de registros é de retratos, sendo

¹² Uma mais detalhada descrição da coleção não é possível no momento, pois as imagens foram entregues ao Instituto Moreira Salles em 2009 e ainda não foram devidamente organizadas. O processo de

verificadas transformações na linguagem fotográfica e na liberdade da pose, que afrouxa com o passar dos anos.

Através da entrevista com o coordenador de fotografia do Instituto Moreira Salles¹³, instituição que guarda a coleção atualmente, foi possível compreender melhor o seu conteúdo. Sergio Burgi (2010) ressalta a importância dos registros relativos ao período do exílio da família imperial, dentre os quais do imperador e do casal Isabel e Conde d'Eu na França, em uma fase menos conhecida de suas vidas, quando no Brasil já havia sido proclamada a República. O casal é registrado até o fim de suas vidas, com a presença constante de amigos e dos filhos.

No conjunto aparecem desde reproduções mais tradicionais, realizadas nos mais distintos estúdios oitocentistas, até a presença de uma fotografia mais solta, quase amadora, que foi possível à medida que as técnicas se desenvolviam e a realização da imagem tornava-se mais instantânea. Nesse período do exílio, na virada do século XX, os fotógrafos ainda trabalhavam com chapas de vidro (KOSSOY, 2003). Com a gelatina, inaugura-se o registro de uma fotografia muito mais livre, havendo na coleção, portanto, imagens com uma linguagem fotográfica já do início do século XX, como retratos do casal Isabel e Conde d'Eu com seus filhos no exterior do palácio onde moravam.

Ao longo dos anos foram sendo agregados retratos das gerações seguintes, dos membros da família na Europa e posteriormente no Brasil, após o retorno de parte dos descendentes. O conjunto permanece completo até os dias atuais, pois o herdeiro considera que a coleção, com os registros das novas gerações, representa uma linha histórica que deve ser mantida.

1.3.2 A Coleção Grão-Pará

A coleção Grão-Pará foi herdada por D. Pedro Gastão após a morte de seu pai, em 1940. O conjunto recebeu este nome apenas em meados da década de 1990, quando deixa de chamar-se Coleção D. Pedro de Orleans e Bragança.

catalogação está em andamento, portanto as fotografias não possuem legendas, datas ou autoria informada (BURGI, 2010).

¹³ O Instituto será melhor abordado no item 3.2 deste trabalho.

Após permanecer meio século em posse de Pedro Gastão, a responsabilidade da guarda do acervo foi transferida para seu filho primogênito Pedro Carlos exatamente como aconteceu em todo momento da história da família imperial. Ele permanece como guardião da coleção até os dias atuais.

O conjunto fotográfico fazia parte do Arquivo Grão-Pará, e sua trajetória precisa ser analisada juntamente com a da documentação que a acompanha. Somam-se cerca de mil e duzentas fotografias do século XIX com outras quatro mil imagens que avançam até a década de 1950 (ARGON, 2010)¹⁴. Dentre elas estão presentes algumas riquezas como os três primeiros daguerreótipos de Auguste Comte realizados no Largo do Paço. São os primeiros feitos em território americano e os mais antigos que resistiram até os dias atuais (VASQUEZ, 1985).

A coleção possui, ainda, em torno de uma dezena de daguerreótipos de membros da família imperial, registros inexistentes na imensa Coleção Teresa Cristina. Existem álbuns de viagens do Príncipe do Grão-Pará já no Brasil e outros da Condessa de Paris. Há fotografias da Princesa Leopoldina, da Princesa Isabel, do Conde d'Eu e seus filhos, além de registros das comemorações da abolição. Ainda leques, mapas, xícaras, amostras de madeiras, cadernos de estudos, obras raras, uma coleção de autógrafos e de selos. É um “labirinto em que os fios da história do Brasil se enroscam na vida íntima de pessoas públicas” (CORRÊA, 1998, p.134).

Voltemos um pouco no tempo. Após a morte dos pais o Príncipe do Grão-Pará decide retornar ao Brasil. Como único filho vivo do casal, ele herda os documentos e também as fotografias. Após meio século, o neto do imperador decide organizar o acervo que estava no Castelo d'Eu em Paris, visando o traslado do mesmo para o Brasil. Ocorre então uma nova intervenção no acervo que durou cerca de seis anos, no qual foi separado o material de cunho pessoal do de interesse público.

Esta iniciativa do Príncipe do Grão-Pará foi apoiada por um movimento liderado pelo IHGB que reivindicava a transladação dos restos mortais dos ex-imperadores e de seu espólio, além da revogação da proibição da vinda dos seus descendentes para o Brasil, que ocorre em 1920¹⁵. A instituição se responsabilizou pela recepção dos corpos

¹⁴ Infelizmente, não tivemos acesso ao conteúdo da coleção. Nos baseamos na descrição fornecida por Argon, que conhece a coleção há anos.

¹⁵ A revogação ocorre durante o governo de Epitácio Pessoa, através do decreto número 4120, de 03/12/1920, onde se admite finalmente a presença de toda a família imperial no Brasil. Nos termos do decreto: “Revoga-se o artigo 1º e 2º do decreto de numero 78 de 21/12/1889 e autoriza o traslado para o

do casal imperial após garantir que o Conde d'Eu e Isabel, também banidos pela lei do exílio, poderiam retornar ao país. Foi determinada a construção de um mausoléu em Petrópolis e a realização de homenagens públicas. No entanto, a princesa e o marido estavam muito idosos. Isabel, já envelhecida, não teve forças pra voltar ao Brasil e faleceu em 1921 em seu castelo na França. O Conde d'Eu morreria no ano seguinte a bordo do Massília, navio que o transportava ao Brasil com o filho Pedro, o único que acompanharia o desenrolar dos acontecimentos e participaria do centenário da independência (SCHWARCZ, 1998).

Neste momento o acervo foi dividido em três catálogos: A, B e C. O catálogo A continha a documentação datada. O catálogo B os documentos sem data e o C a documentação definida como de interesse pessoal que permaneceria em posse da família. O inventário dos catálogos A e B foi publicado nos Anais da Biblioteca Nacional de 1939. Nele encontram-se documentos que abarcam temas como relações internacionais, gastos públicos, questões políticas internas e guerras (ANAI, 1939).

Em 1940 o acervo ainda estava no castelo na França. No ano anterior havia estourado a Segunda Guerra Mundial na Europa e o castelo tornou-se vulnerável a invasões alemãs. Após várias tentativas, o arquivo retornou ao país e em 1948 os códices A e B foram doados por D. Pedro Gastão ao recém criado Museu Imperial sob a denominação de *Arquivo da Casa Imperial* (MUSEU IMPERIAL..., 2010). Este arquivo representa o único conjunto que pertenceu à família no Museu petropolitano, como veremos mais detidamente adiante.

Assim como a coleção de fotografias, este é um grande fundo documental que contém arquivos pessoais de todos os membros da família desde D. João VI, passando por D. Pedro I e Carlota Joaquina até D. Pedro II, Teresa Cristina e as princesas (MUSEU IMPERIAL..., 2010). Poderíamos dizer que estes arquivos formam um fundo único ou o arquivo de cada indivíduo constitui um fundo distinto? O que consideramos mais importante é ter em mente que a constituição do arquivo tratou-se de um projeto familiar ao longo de séculos e que atingiu suas grandes proporções justamente por ter sido reunido através da colaboração de várias gerações.

O conteúdo que foi classificado como o catálogo C permaneceu na família e como não foi inventariado, não se conheceu detalhadamente suas riquezas documentais e iconográficas por longo tempo. Fátima Argon nos narrou sua surpresa ao entrar em

Brasil dos despojos mortuários do ex-imperador e de sua esposa, bem como a presença da família imperial” (SCHWARCZ, 1998, p.499).

contato com o acervo, pois logo percebeu que ele continha quase o mesmo volume documental, se não o mesmo, do arquivo doado. Segundo ela, a documentação era “exatamente a complementação do Arquivo da Casa Imperial, que foi institucionalizado” (ARGON, 2010).

O catálogo C deu origem ao chamado Arquivo Grão-Pará, que permaneceu com a família ao longo de quase todo o século XX. O acervo foi guardado no gabinete de D. Pedro Gastão até 1999, quando D. Pedro Carlos resolveu depositá-lo no Museu Imperial. Enfim, o Arquivo retomou sua ‘unicidade’ proporcionando que um importante conjunto representante da memória monárquica pudesse ser mantido integralmente. Ao todo, o volume documental se aproxima de cento e sessenta mil itens, além de mais de quatrocentas gravuras (MUSEU IMPERIAL..., 2010).

É preciso relativizar a pretensa integridade do acervo por tratar-se, antes de tudo, de um arquivo familiar. Ao longo dos anos ele sofreu algumas perdas, pois era comum que o detentor do arquivo retirasse fotografias para dar de presente, ou realizasse alguns empréstimos. Pedro Carlos (2011) nos conta que seu pai sempre permitiu a consulta de documentos e imagens por um grupo seletivo de historiadores que se interessavam por seu acervo. Infelizmente, segundo Argon, “ele confiava em todo mundo”. Muitos documentos que eram emprestados não eram devolvidos. Argon nos narrou um episódio vivenciado por ela em que foram recuperadas mais de seiscentas cartas de D. Pedro II dispersas ao longo dos anos.

Resumidamente, o arquivo é formado pela intensa correspondência trocada entre os membros da Família Imperial com outros soberanos e príncipes da Europa e com outras personalidades da época. Integram ainda o acervo, documentos de caráter particular do período de 1499 a 1921 - Catálogo C do Inventário do Arquivo da Casa Imperial - e os referentes à organização e administração da Casa Real Portuguesa e da Casa Imperial Brasileira, desde a parte financeira de gastos públicos e de gastos pessoais de cada membro da família até incentivos à educação e às artes. Posteriormente, o Arquivo Grão-Pará foi acrescido de outros documentos, tais como os da família Saxe-Coburgo (da qual fizeram parte os reis portugueses entre 1820-1910); e conta também com um numeroso material iconográfico composto de gravuras, fotografias dos séculos XIX e XX, negativos, *slides* e daguerreótipos (MUSEU IMPERIAL, 2010).

A coleção fotográfica do Arquivo Grão-Pará não foi entregue ao museu e ainda se encontra com o atual guardião que vive no Palácio Grão-Pará. Este palácio é a antiga Casa dos Semanários do Palácio Imperial. À época, abrigava diversos profissionais que

permaneciam no local durante a estadia do imperador, como médicos, camaristas e vereadores. Os semanários, “embaixadores da sociedade junto ao monarca, tiveram um papel importante na vida social do império, uma vez que o revezamento semanal permitia que o imperador mantivesse contato com as aspirações do povo” (MUSEU IMPERIAL, 1992).

Após a proclamação o local teve vários usos. Foi sede do Tribunal da Relação de Justiça do Estado do Rio de Janeiro e da Embaixada de Portugal. Em 1925 o Príncipe do Grão-Pará estabeleceu sua residência no local, onde viveu até sua morte, conferindo-lhe o novo *status* de Palácio Grão-Pará. O local continua sendo a residência da família e era a sede da coleção fotográfica até alguns anos, quando foi transferida para a Companhia Imobiliária de Petrópolis, que pertence aos descendentes e localiza-se na antiga casa da Princesa Isabel, por oferecer melhores condições de acondicionamento do acervo.

O destino da coleção ainda é incerto. D. Pedro Carlos possui dois filhos, mas apenas após a morte do atual guardião saberemos se ela permanecerá em família ou terá um destino institucional¹⁶.

¹⁶ As condições de acesso e de utilização dos arquivos privados dependem unicamente das cláusulas estipuladas por seus proprietários. Nenhum prazo legal é estabelecido pela lei, e não existe nenhuma obrigação, para o proprietário, de depositar seu arquivo numa instituição pública. A legislação atribui, portanto, um poder considerável ao detentor do arquivo privado, que se torna assim o parceiro principal do pesquisador (ou do conservador que recupera o arquivo por doação, legado, depósito ou compra), quando não se arvora, ele próprio, em produtor de história (PROCHASSON, 1998, p.2).

2 ESQUECIMENTO E LEMBRANÇA EM DISPUTA

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.

(LE GOFF, 1990, p. 538)

A nação brasileira tornara-se republicana. A partir da última década do século XIX os vestígios materiais da monarquia começaram a dispersar-se e os seus representantes foram expulsos do país. A família imperial, exilada, foi proibida de voltar ao Brasil. Seus palácios, móveis, objetos, vestuários, livros e documentos tomaram rumos diversos e uma parcela pequena de seu patrimônio foi salvaguardada em instituições de memória.

O legado monárquico não recebeu grande atenção política e conseqüentemente institucional, permanecendo nas bibliotecas e nos arquivos onde se encontravam. Após a proclamação, “o governo republicano investiu com vigor para fazer desaparecer rapidamente, ou reformular, os mais representativos símbolos materiais da monarquia” (SCHWARCZ, 1998, p.486).

Ao analisar o papel social dos museus e das instituições de guarda, Pomian conclui que “exatamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os objetos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos, e pela mesma razão devem ser preservados” (1984, p.84). Esta afirmação trata da questão de maneira idealizada, pois não problematiza os interesses envolvidos em valorizar determinado patrimônio. O nosso caso refere-se a preservação de um patrimônio monárquico em pleno regime republicano, e como vimos anteriormente, a proteção deste legado não foi uma prioridade do novo governo.

Após ser acolhida pela Biblioteca Nacional e demais instituições, a Coleção Teresa Cristina permaneceu adormecida por um longo tempo até ser redescoberta décadas depois. Neste capítulo buscamos compreender as fronteiras entre o esquecimento e a lembrança desta coleção, inserida em um contexto mais amplo de valorização da imagem fotográfica no Brasil e no mundo. Porque a coleção foi

esquecida e porque começa a ser lembrada são algumas das questões que buscamos responder. Acreditamos que estas lacunas da história podem ser preenchidas, em parte, se considerarmos que o esquecimento é resultado de escolhas e não o resultado natural de um processo histórico. Nesta perspectiva é preciso perceber os atores sociais que colaboram com o reavivamento e com o silenciamento de uma memória, que como afirma Pollak (1989) pode manter sua vivacidade ainda que adormecida¹⁷.

Ao afirmarmos que o esquecimento é resultado de escolhas não defendemos que hajam medidas voltadas a um apagamento deliberado do passado. A instauração de um novo governo republicano pressupunha a construção de um novo imaginário de nação a fim de construir uma nova identidade nacional. Este imaginário precisava afastar-se do passado monárquico, considerado atrasado, mas precisava estruturar-se sobre alguma base, mesmo que inventada. Para Hobsbawn, esta estruturação ocorre através da invenção de tradições, entendida como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, de natureza ritual ou simbólica, que visa inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição” (2008, p.9). Benedict Anderson analisa este processo sob uma ótica um pouco diversa. Para ele as nações são construídas enquanto comunidades imaginadas. Ele defende que o nacionalismo “possui uma legitimidade emocional profunda, pautando-se pela idéia de que é preciso fazer do novo, antigo, bem como encontrar neutralidade num passado que, na maioria das vezes, além de recente não passa de uma seleção, com frequência consciente” (2008, p.10).

José Murilo de Carvalho analisa a construção deste imaginário no contexto brasileiro pós proclamação da República. Ele trabalha na mesma linha de Anderson, ao defender que a

elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça, mas o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nelas que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, mas também por símbolos, alegorias, rituais, mitos (1990, p.10).

¹⁷ A coleção não ficou totalmente esquecida na instituição. Houve um acesso restrito a alguns pesquisadores ao longo dos anos, que por não ter alcançado proporções significativas não foi aprofundado neste trabalho.

No caso brasileiro, houve pouca adesão popular na implantação do novo regime. A República foi proclamada através de um golpe militar liderado pelas forças do exército. Não iremos nos aprofundar no contexto histórico, mas ressaltamos que a identificação do povo com o novo governo não surgiu espontaneamente. “A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime leva a tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica” (CARVALHO, 1990, p.55).

Esta mobilização tornou-se possível com a construção de símbolos e de heróis, que se deu, dentre outras formas, através de uma delimitação territorial que definisse fronteiras e fosse linguisticamente unificada; através de símbolos como a bandeira e o hino nacional e da construção de mitos, como a figura de Tiradentes, um herói nacional com potencial de ser incorporado pelo imaginário popular. José Murilo afirma que “heróis são instrumentos eficazes a serviço da legitimação de regimes políticos” (CARVALHO, 1990, p.55). No entanto, a República não possuía um personagem com força simbólica suficiente, visto que os possíveis candidatos eram muito impopulares. Foi necessário buscar uma figura no passado nacional, mas em um passado distante, que não ameaçasse o regime, posto que a monarquia ainda era uma sombra ameaçadora para o novo governo. A inconfidência mineira, ocorrida durante os setecentos, forneceu o herói nacional que a República procurava.

A jovem nação republicana esbarrou, logo na década de 1920, com uma forte crise política. O sistema político erguido pelas oligarquias brasileiras sentiu um abalo sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial. Novos grupos sociais ganhavam importância, como a burguesia industrial, os setores médios urbanos e o proletariado. A crise do café agravava a conjuntura e as greves do operariado tornavam-se mais frequentes, revelando as fraquezas da economia e as injustiças da sociedade (SILVA, 1986).

Em meio a estas questões se desenvolveu um debate político-ideológico que nos interessa mais diretamente. Em 1925 seria comemorado o centenário de nascimento de D. Pedro II. Em um artigo onde discute os embates em torno deste evento, Eduardo Silva (1986) ressalta que as comemorações em torno da proclamação da República não despertaram entusiasmo popular. Houve, em contraste, uma grande mobilização em torno do centenário do ex-imperador. O curioso é que a mobilização contou com a adesão de monarquistas e republicanos, que formaram o que o autor chamou de uma ‘estranha aliança’. Aos poucos, D. Pedro II

começava a ser visto como o grande republicano do país, sem que este paradoxo fosse um problema pra ninguém. Para quase todos, o que estava em jogo quando se discutiam os merecimentos de D. Pedro era a legitimidade do regime político que o depôs e deportou. [...] A República festejou o natalício do soberano que ela destronou e exilou, mas não festejou o regime que ela veio abolir (SILVA, 1986, p. 9).

É neste momento que surge com força a imagem do imperador como mecenas e intelectual, imagem que perdura até os dias atuais, mas não a partir de um resgate de sua imagem, mas de sua construção. D. Pedro II foi apropriado pela República e incorporado ao imaginário popular. Sua imagem já figurava no panteão dos grandes homens, mas a República ironicamente incorporou o principal ícone monárquico na sua simbologia, ressignificando-o. Em uma análise posterior a de Silva, Schwarcz reflete acerca da construção do mito de D. Pedro II.

Como explicar que o imperador tenha entrado para história como um sábio e curioso mecenas? Trata-se de uma memória que dependeu de algumas lembranças e diversos apagamentos. Na verdade, parte-se da história em direção ao mito, privilegiando a forma como a memória se apropria da história para neutralizá-la, ou torná-la, ela própria, um mito (SCHWARCZ, 1998, p.520).

A imagem do imperador é descolada do regime que ele representava e sua memória é enquadrada em um novo contexto, que elabora uma memória nacional republicana. Para Pollak (1989), as memórias coletivas profundamente introjetadas na sociedade, como a memória nacional¹⁸, têm como função definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Esta função se aplica desde os pequenos grupos, como as famílias, até as nações. As referências feitas ao passado favoreceriam a coesão da coletividade e também de suas instituições. No caso da memória nacional, constituída em contextos políticos, Pollak (1989) propõe uma diferenciação com o uso da expressão ‘memória enquadrada’, para sugerir e ressaltar o fato de que há um trabalho de enquadramento, de construção, posto que ela é construída de uma forma não espontânea.

Na mesma linha de pensamento, Ortiz diferencia a memória coletiva, da ordem da vivência, da memória nacional, que não possui uma existência concreta, mas virtual, não se manifestando no cotidiano. Ela se caracterizaria também por não ser propriedade de um grupo determinado, sendo universal, imposta a todos os grupos que formam a

¹⁸ Consideramos memória coletiva, neste ponto, a memória de uma coletividade, dentre as quais se encontra a nação. Afastamo-nos um pouco da visão de Halbwachs (2006) que aparta a memória coletiva da memória nacional, ao definir que a primeira é espontânea e viva e a segunda construída com forte teor político.

nação. A memória nacional, portanto, “se situa em outro nível, se vincula à história e pertence ao domínio da ideologia” (ORTIZ, 1994, p. 135).

A memória nacional e a idéia de nação são construídas como semióforos. Estes podem ser definidos como “signos usados para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (CHAUÍ, 2006, p.12). Segundo Chauí, a nação representa o ‘semióforo fundamental’, que é construído ou imaginado e que acomodará diversos semióforos públicos. Esta construção ocorre em meio a disputas políticas, e é neste contexto que o Estado define o patrimônio histórico e cultural do país.

É interessante perceber como foi constituído o patrimônio histórico nas primeiras décadas do século XX. O legado imperial não interessava à República enquanto semióforo, a idéia era distanciar-se simbolicamente do regime anterior. Era preciso localizar e identificar o patrimônio cultural brasileiro em um passado que pudesse simbolizar as raízes do país. O passado privilegiado foi o período colonial, tornando simbólica a arquitetura barroca setecentista e tornando herói nacional um personagem daquele contexto.

As cidades históricas mineiras foram eleitas como símbolos do passado brasileiro e reduto de um patrimônio arquitetônico de grande relevância para a história do país. Cidades como Ouro Preto e Tiradentes simbolizavam uma época áurea da economia e guardavam exemplares do barroco, a “primeira manifestação cultural tipicamente brasileira” (FONSECA, 2005, p.93) encontrados, dentre outras, nas obras de Aleijadinho.

Durante as primeiras décadas republicanas a coleção de fotografias da família imperial não compunha o quadro dos semióforos que representavam o patrimônio da nação. O olvido deste conjunto se explica por diversos fatores, dentre eles a pouca atenção republicana. Não deixemos de pensar que esta documentação (escrita e iconográfica) não era valorizada enquanto uma rica fonte de pesquisas e que não era agregado ao mesmo um grande valor relativo à sua importância para a história nacional.

O capítulo está subdividido em três itens. O primeiro analisa o papel da fotografia nas pesquisas acadêmicas a partir de meados do século XX. As transformações se iniciam nos Estados Unidos e chegam ao Brasil posteriormente, quando surgem os primeiros pesquisadores interessados na história da fotografia de nosso país.

O segundo item analisa a formação de um mercado no qual circulam fotografias. Com a ajuda de um colecionador que conhece os meandros desta prática de acumulação pudemos melhor compreender estes circuitos e o processo de valorização da fotografia como objeto de arte ocorrido durante a segunda metade do século XX.

O terceiro item analisa o surgimento de projetos políticos voltados para a fotografia de arquivo, através da criação da Funarte, que teve uma intensa atividade a partir da década de 1970. Como consequência destas mudanças, a Coleção Teresa Cristina é ‘descoberta’ na década de 1980 e torna-se um importante patrimônio cultural brasileiro. Por isso, consideramos que quase um século depois da doação a coleção torna-se verdadeiramente pública.

Ressaltamos que todos esses itens estão relacionados e mais do que isso, são interdependentes, pois a valorização da fotografia enquanto fonte foi propiciada por uma série de medidas práticas que favoreceram o acesso a acervos e arquivos. A subdivisão deste capítulo em três itens possui finalidade apenas didática, a fim de melhor sistematizar o contexto analisado. Os processos ocorrem concomitantemente. A maior acessibilidade e o crescente olhar para esta documentação criaram um maior interesse geral pelo objeto, não apenas como fontes de estudo, mas também como mercadoria. Museus e colecionadores particulares de todo o mundo passam a interessar-se pelo produto, que conseqüentemente tem seu preço elevado à medida que a oferta torna-se inferior a demanda. No século XXI começamos a notar os frutos deste processo, e percebemos que o *status* e o valor que a fotografia oitocentista possui hoje são de proporções nunca antes vista.

2.1 A FOTOGRAFIA NA PESQUISA

Este item busca responder a pergunta lançada na introdução sobre os fatores que propiciaram a valorização da coleção de fotografias como patrimônio nacional. A incorporação de fontes visuais na pesquisa é um aspecto importante deste processo.

Temos consciência de que ao incorporarmos algumas reflexões sobre a entrada da fotografia nos estudos históricos, corremos o risco de sermos superficiais, dada a complexidade do assunto. As transformações ocorridas na academia foram aqui absorvidas somente quando elas se relacionavam direta ou indiretamente com as

coleções estudadas. Portanto, não buscamos uma análise aprofundada sobre os fatores que propiciaram a entrada de fontes iconográficas na pesquisa, mas compreender em que medida as nossas coleções influenciam e são influenciadas por este processo. Em outras palavras,

o processo através do qual a iconografia converteu-se em leitura da história representada sobre suportes visuais é também aquele que a transformou em bem patrimonial capaz de perpetuar na memória coletiva as transformações da história (TURAZZI, 2009, p.73).

Sem esta reflexão é impossível compreendermos o valor patrimonial que é atualmente associado aos conjuntos. Ao longo do século XX pesquisadores esforçaram-se para obter maior acesso aos acervos fotográficos e foram responsáveis pelos primeiros estudos sobre a história da fotografia no Brasil. Com o passar dos anos o número de pesquisadores aumentou e a representação iconográfica de nosso passado começou a receber a atenção merecida.

2.1.1 O papel dos precursores

Nas fontes pesquisadas para este trabalho e em todas as entrevistas realizadas, Gilberto Ferrez é apontado como um divisor de águas nos estudos sobre a história da fotografia no Brasil. Sua importância é uma unanimidade. Sem dúvida, seu papel é fundamental para o desenvolvimento de pesquisas e sua presença constante nos arquivos é fundamental para estimular novos pesquisadores e para forçar a maior democratização dos acervos.

Gilberto Ferrez também pode ser considerado como o primeiro pesquisador a ter uma produção sistematizada sobre a iconografia brasileira. No entanto ele não foi o único a escrever sobre esta temática, pois desde os anos seguintes a chegada da fotografia no país produz-se literatura sobre o assunto.

Machado de Assis, em 1864, escreve o primeiro texto conhecido sobre a introdução da fotografia no Brasil (TURAZZI, 2010). Em formato de crônica, o escritor narra a chegada da daguerreotipia no Rio de Janeiro vinte e cinco anos antes e a realização das três primeiras imagens conhecidas, feitas no Largo do Paço, atual Praça XV de novembro.

Além de Machado, vários outros escreveram ainda no limiar do século XX. Desta forma, não buscamos depositar em Ferrez um mérito que não pertence apenas a ele, mas buscamos analisar a importância de quem deixou como herança uma obra consistente para futuros pesquisadores, já que nas primeiras décadas do século XX a fotografia não despertava grande interesse como um meio de expressão artística ou como fonte para pesquisa histórica, e ainda não tinha sido alçada a representante de uma memória nacional que merecesse ser preservada.

Ferrez nasceu em 1908. Durante o ano de 1927 estudou em Londres, quando surgiu seu interesse pela arte. Após este primeiro contato, aos poucos ele se transforma em um grande especialista sobre o tema. De volta ao Brasil, começa a estudar com profundidade a sociedade brasileira e a buscar nas imagens, não só fotográficas, uma representação iconográfica do passado (FERREZ, 1985).

Este interesse inicial tem como grande estímulo a herança que recebe ainda jovem. Ao perceber o crescente interesse de seu filho pela fotografia, o pai de Ferrez lhe entrega todas as tiragens originais e as chapas de vidro que formavam a valiosa coleção de seu avô, Marc Ferrez, que é considerado por muitos o mais importante fotógrafo que trabalhou no Brasil oitocentista¹⁹ (VASQUEZ, 1985).

A primeira publicação de Gilberto Ferrez sobre o tema é simbolicamente considerada como um marco inicial das pesquisas sobre a história da fotografia brasileira. Desde a década de 1940, Ferrez já pesquisa em arquivos e bibliotecas, afirmando conhecer o acervo da Biblioteca Nacional com profundidade (FERREZ, 1985). Ele então publica, em 1953, o clássico estudo da Revista do Patrimônio do IPHAN²⁰ “A fotografia no Brasil e um de seus mais fiéis servidores – Marc Ferrez”, que sintetiza seu interesse pela história do avô fotógrafo e pela fotografia.

A relação do pesquisador com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vai muito além da publicação do estudo na revista. Ferrez integrou o seu conselho consultivo em 1958, onde permaneceu até sua morte em 2000; paralelamente,

¹⁹ Na verdade, Ferrez herdou muitos negativos em vidro, mas não muitas tiragens originais. Muitas ele adquiriu em livreiros e particulares na Europa. Posteriormente, com o avanço das técnicas, ele executou tiragens a partir dos negativos de seu avô (VASQUEZ, 1985).

²⁰ Há uma confusão em torno da data da publicação do texto. Conforme salientou sua filha Helena Ferrez, Gilberto o escreve em novembro de 1950, mas a primeira publicação é de 1953, muito embora o número 10 da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* ostente na capa o ano de 1946. A Revista era publicada pelo Ministério da Educação e Saúde e era comum que publicações governamentais da época saíssem com grande atraso. Portanto a publicação da revista é retroativa, com uma defasagem de sete anos. Consideramos importante situar a data exata desta publicação, por ter ela uma importância seminal nas pesquisas em torno da história da fotografia no país (VASQUEZ, 1985).

foi sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Ele era amigo do intelectual Mario de Andrade, de Rodrigo Melo Franco de Andrade (então presidente do IPHAN), Gustavo Barroso (criador e diretor do Museu Histórico Nacional) entre outros, que nesta época pensavam questões como a identidade brasileira e a necessidade de preservação da memória e do patrimônio nacional (FONSECA, 2005).

Alguns destes intelectuais possuíam uma visão do patrimônio a frente de seu tempo, pois defendiam que ele era constituído por bens materiais e também imateriais. Para eles, o patrimônio de *pedra e cal* deveria ser valorizado da mesma forma que práticas culturais intangíveis como danças, música e folclore. Era uma concepção de arte aproximada do conceito antropológico de cultura (FONSECA, 2005). No entanto, ao analisarmos a trajetória do IPHAN e sua prática patrimonial percebemos que a defesa do *pedra e cal* prevaleceu em detrimento de uma percepção mais ampla do patrimônio. Estas idéias, contudo, não foram abandonadas e têm sido retomadas nas últimas décadas, sobretudo desde os anos setenta quando Aloísio Magalhães recorre aos princípios dos intelectuais dos anos trinta e luta pelo reconhecimento do patrimônio imaterial, que começa a ser oficialmente incorporado pela instituição apenas no ano 2000 (FONSECA, 2005) ²¹.

Em sua atividade institucional, Gilberto Ferrez desempenhou papel fundamental no tombamento e na restauração de bens culturais durante décadas. Em certa medida, os projetos de restauração eram elaborados através de estudos arquitetônicos feitos por ele a partir de fontes iconográficas. A trajetória de Ferrez nos permite perceber como os discursos e as práticas de tombamento do patrimônio eram baseadas nas pesquisas e nos discursos de pesquisadores.

A fim de viabilizar seus estudos sobre fotografia, Ferrez “teve que partir do zero, trabalhando durante anos junto a fontes primárias, e a partir delas reunir e sistematizar toda uma gama de informações que se encontravam dispersas ou na iminência de perder-se para sempre” (FERREZ, 1985, s/p). É neste sentido que Vasquez (1985) afirma que ele é o pai da história da fotografia no Brasil. Seu pioneirismo pode ser percebido também através de seu esforço pelo acesso a acervos como a Coleção Teresa Cristina, que permanecia adormecida na Biblioteca Nacional e que começa a ser esmiuçada pelo pesquisador. O acesso era muito restrito e as imagens não eram catalogadas, o que impedia um mergulho profundo no seu conteúdo. A constante

²¹ Com a promulgação do decreto n.3551, de 4 de agosto, que institui o registro e a proteção de bens de natureza imaterial.

presença de Ferrez na instituição forçou uma maior abertura ao público, como atestam Joaquim Andrade (2010) e Mônica Carneiro (2010). A partir dele é impulsionado um movimento institucional em prol da organização da Coleção, que teve uma “catalogação rudimentar intensificada a partir de então, o que não impediu de chegarmos até hoje sem o conhecimento da totalidade do acervo” (ANDRADE, 1997, p.5).

Ainda não é este o momento em que a Coleção Teresa Cristina recebe o devido investimento em preservação e difusão, como veremos adiante. Conforme nos situou Sergio Burgi, não há ainda um forte movimento institucional interessado pelas práticas de preservação.

A fotografia naquele período não é ainda olhada como algo além de um documento histórico, com muito pouca informação e sem uma preocupação sobre os aspectos autorais, ou seja, quem são esses indivíduos que estão por trás dessas produções. O trabalho dele (Ferrez) é um pouco nessa linha, ele começa a resgatar as biografias de pessoas que a princípio ele só tem o nome. Começa a colecionar e a escrever sobre o assunto num momento em que as instituições culturais brasileiras não conferem valor histórico e museológico à fotografia. Suas pesquisas são fundamentais para a gradativa aceitação da fotografia nos meios institucionais, acadêmicos e editoriais brasileiros (BURGI, 2010).

Ferrez, portanto, divulgou parte da riqueza desta coleção e estimulou alguns pesquisadores a seguirem sua trilha. A partir de suas publicações uma nova geração de pesquisadores teve, pela primeira vez, contato com estas imagens. Entretanto, o contato ocorreu de forma ainda embrionária, pois sua obra não teve visibilidade para alçá-la ao conhecimento do grande público.

Embora uma vida inteira tenha sido dedicada aos estudos de nossa memória iconográfica, sua obra representou apenas um trecho de um longo caminho, que tem sido percorrido desde então. Ainda assim, Gilberto Ferrez parece ter sido “o mais visionário pesquisador de fotografia brasileira, o primeiro que se insurgiu contra o descaso em que ela vivia nossa fotografia e iniciou por conta própria o resgate de nossa memória fotográfica” (FERREZ, 1985, s/p.). Seu pioneirismo é ainda mais admirável por ser ele autodidata, tendo construído uma longa e sólida carreira enquanto um pesquisador independente.

É importante ressaltar que seu pioneirismo refere-se ao contexto brasileiro, pois nos Estados Unidos e na Europa as pesquisas estavam mais avançadas. Na juventude, Gilberto Ferrez realiza várias viagens pelo mundo, sintonizando-se com as discussões

que estavam ocorrendo no momento. Ele se encontrava em Nova Iorque, por exemplo, quando acontece a primeira grande exposição sobre fotografia oitocentista no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) em 1937²². Ao longo de sua vida publica cerca de cinquenta obras, entre livros e separatas. A fotografia, contudo, não é seu único interesse, escreveu também sobre bibliofilia, topografia histórica, gravura e pintura e publicou vários livros sobre a obra de viajantes que viveram ou passaram pelo Brasil no século XIX.

Em vida, Ferrez teve sua obra reconhecida internacionalmente ao publicar um livro sobre os pioneiros da fotografia no Brasil²³ através do Centro de Relações InterAmericanas de Nova Iorque, em 1976.

Gilberto Ferrez tornou-se também um grande colecionador, e como veremos adiante foi responsável por uma grande circulação de fotografias sobre o Brasil em diversos países, comprando e vendendo imagens ao longo de décadas, enriquecendo sua coleção e tornando-a “a mais importante coleção privada de fotografia brasileira do século XIX no país” (INSTITUTO..., 2010). Com cerca de quinze mil itens, foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles dois anos antes do colecionista falecer em 1998.

O conjunto central da coleção é também seu conjunto inicial, composto pela obra completa de Marc Ferrez que soma em torno de quatro mil negativos de vidro originais, além de centenas de fotografias deste que é o único fotógrafo oitocentista a possuir seu acervo de negativos preservado até hoje. O restante é composto essencialmente por vistas panorâmicas e paisagens. A produção de retratos é contemplada em menor escala.

A importância do conteúdo e a extensão desta coleção são incomensuráveis. Se a somarmos com a Coleção Teresa Cristina é possível obter um amplo panorama da produção fotográfica oitocentista, havendo registro de todos os mais importantes fotógrafos que trabalharam no período, além de registros dos mais variados temas e de diversas cidades do Brasil e do mundo.

Ferrez formou um enorme arquivo ao longo de toda sua vida, com anotações e coletâneas de seus estudos que abrangiam diversas áreas do conhecimento. Este arquivo foi entregue ao Arquivo Nacional, onde permanece até hoje. Certamente o arquivo e a

²² Para se ter uma idéia, a primeira grande exposição dedicada a fotografia brasileira em um museu internacional ocorre apenas em 2005, no Museu D’Orsay, em Paris, com cem tiragens da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles (LAGO; LAGO, 2008).

²³ Título original: **Pioneer photographers of Brazil: 1840-1920**. Nova York: Center for Inter-American Relations, 1976.

coleção são complementares e a separação deles significou uma relativa perda da noção de conjunto. Infelizmente esta prática é bastante comum no Brasil, onde os acervos pessoais são muitas vezes desmembrados e distribuídos entre instituições diversas. Contudo, tanto o arquivo quanto a coleção estão disponíveis para a consulta de pesquisadores e curiosos.

2.1.2 As gerações seguintes

A partir de meados do século averigua-se o surgimento dos primeiros estudos e pesquisas no âmbito acadêmico, sobretudo no contexto norte americano. Em tempos de pós-guerra os Estados Unidos experimentavam um acelerado desenvolvimento econômico, enquanto a Europa encontrava-se muito abalada pelos efeitos da guerra. Ainda assim, a fotografia francesa e a americana são as que têm seu passado fotográfico mais perfeitamente mapeado e preservado. São países recordistas em bibliografia fotográfica e detentores das duas maiores coleções existentes, a da Biblioteca Nacional da França em Paris, e a da Biblioteca do Congresso Americano em Washington.

Nos anos seguintes, uma geração de pesquisadores voltados para a pesquisa histórica ou para estudos de conservação começa a se formar. Sergio Burgi, por exemplo, cursa mestrado em conservação fotográfica nos EUA²⁴ antes de ser convidado a coordenar o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, no início da década de 1980 (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Ainda que as pesquisas tenham sido iniciadas mais precocemente nos países desenvolvidos, as primeiras movimentações em prol da preservação e da divulgação de acervos ganham força mais de um século após a invenção oficial da fotografia, em 1839. O primeiro museu voltado para o tema no mundo, o George Eastman House²⁵ em Nova Iorque, é criado apenas em 1947 e abre suas portas dois anos depois. Posteriormente, começam a surgir muitos museus de fotografia. As bibliotecas

²⁴ Sergio Burgi estuda na School of Photographic Arts and Sciences, no Rochester Institute of Technology, em Nova Iorque, EUA, onde se torna mestre com trabalhos na área de conservação fotográfica.

²⁵ George Eastman (1854-1932) fundou a Kodak e foi inventor do filme fotográfico que ajudou a popularizar a fotografia. O museu foi criado na mansão em que Eastman viveu por mais de três décadas. Este é o mais antigo museu de fotografia do mundo e um dos mais antigos arquivos filmográficos. A instituição é internacionalmente reconhecida pela riqueza de seu acervo e pelos trabalhos de preservação de filmes e da conservação de fotografias, além de investir na formação de profissionais de todo o mundo (GEORGE EASTMAN..., 2010).

começam a olhar para suas coleções e a discutir normas de tratamento e meios de preservar seu acervo.

Neste período, os estudos de antropologia visual ganham força e começa a ser ampliado o uso da fotografia como fonte. A antropologia visual, afirma Meneses, tem suas origens em meados do século XIX, surgindo paralelamente à própria fotografia. Durante as primeiras décadas o olhar antropológico para os registros visuais teve uma orientação deveras positivista, baseada na observação neutra e acrítica das fontes.

A formação do que hoje se chama “Antropologia visual” se deu quando esse reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais foi capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva. Com isto, os objetivos desse novo campo disciplinar incluíram na produção, circulação e consumo das imagens a interação entre observador e o observado (MENESES, 2003, p.16).

No Brasil, a antropologia visual teve grande aceitação no meio acadêmico e influenciou áreas afins. Os estudos históricos começam a absorver as discussões e aos poucos rumam para “o reconhecimento de uma dimensão da cultura associada à visualidade” (MENESES, 2003, p.16).

No contexto nacional, as mudanças iniciam-se no final da década de 1970 com a criação da Funarte, que analisaremos mais a frente. Academicamente, começa-se a colher alguns frutos. Boris Kossoy foi o primeiro pesquisador a trilhar uma carreira acadêmica cujo foco seria a fotografia brasileira. Em 1979 ele apresenta sua tese de doutoramento na Escola de Sociologia e Política da Universidade de São Paulo, intitulada ‘Elementos para o estudo da fotografia no Brasil no século XIX’. No ano seguinte publica seu primeiro livro, ‘Origens e Expansão da fotografia no Brasil no século XIX’, onde utiliza amplo material iconográfico, em parte da Coleção Teresa Cristina. No prefácio do livro Kossoy reflete:

O estudo da fotografia no Brasil em seu contexto histórico enquadra-se em mais uma das áreas que ainda não tem merecido a devida atenção por parte de um número maior de pesquisadores. Tal fato se comprova pela reduzida bibliografia nacional sobre o tema. É provável que parte do desinteresse resida na dificuldade de se localizar os próprios documentos fotográficos, os quais, uma vez perdidos ou destruídos, representam o retrato desaparecido de trechos da nossa história. Raras são as iniciativas que se tem feito no país no sentido de preservar tecnicamente, catalogar e multiplicar os documentos fotográficos, os quais estão virtualmente fadados ao desaparecimento (1980, p.7).

Posteriormente, Kossoy inicia uma pesquisa que se estenderia por um longo tempo. O pesquisador buscou comprovar e divulgar o pioneirismo de Hercule Florence como inventor da fotografia, alguns anos antes do advento do daguerreótipo na França, em 1839. Através de experimentos, ele consegue comprovar que os processos descritos por Florence de fato levavam a reprodução e a fixação de imagens e publica um livro sobre sua pesquisa em 2006 (KOSSOY, 2006).

Kossoy é um expoente da geração pós Gilberto Ferrez, sendo precursor na pesquisa acadêmica sobre a fotografia oitocentista brasileira. Neste período, ele afirma, “as abordagens da história nova em relação à percepção do fato e à extensão do conceito de documento ampliaram o horizonte para a nossa proposição de uma crítica que se mostrasse eficaz para sua aplicação às fontes fotográficas” (2007, p.29).

Em texto clássico, Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) analisa a inserção das fontes visuais nas diversas áreas das ciências sociais, apresentando um panorama cronológico e observando que estas fontes podem estar inseridas nas pesquisas como fonte, objeto ou ilustração. Ele considera que no campo da antropologia visual, por exemplo, existem trabalhos consistentes, ao contrário da história, onde a imagem tem sido mais usada como ilustração. Com algumas exceções, que não nos cabe aqui mencionar, a maioria dos trabalhos não buscam construir novos conhecimentos a partir da imagem²⁶. O autor ressalta que

há exceções, entretanto, que merecem atenção. As iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes, aqui e em outras plagas. É o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente, por conta própria. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituições do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc. (2003, p.21).

Para o autor, desde o início do século XX a história da arte começa a encaminhar-se para o que ele chama de “aceitação dos direitos da cidadania da fonte iconográfica” (MENESES, 2003, p.13), principalmente nos domínios da História Cultural. Nas primeiras décadas do século, Gilberto Freyre já se interessava por fontes

²⁶ É importante ressaltar que se trata de um texto publicado em 2003, e que, por este fato, refere-se à produção existente até esta data.

alternativas, pois acreditava que a “pesquisa de variáveis em jogo para a compreensão de um processo histórico deveria ultrapassar as pistas fornecidas por uma história política” (FREYRE, 2008, p.13), realizada com a utilização de fontes mais tradicionais.

É neste contexto que as discussões acerca do conceito de documento se desenrolam. A utilização de documentos ‘oficiais’ começa a ser considerada insuficiente, sobretudo com a influência da antropologia. Le Goff localiza o início deste movimento no alvorecer do século XX, quando “os fundadores da revista dos *Annales*, pioneiros de uma História Nova, insistiram sobre a necessidade de ampliar a noção de documento” (1990, p.530). Deu-se início a uma crítica que, no entanto, se configurou como “apenas uma etapa para a explosão do documento, que se produziu a partir dos anos 1960 e levou a uma verdadeira revolução documental” (1990, p.531).

A partir da década de 1980, os estudos sobre a fotografia já estavam mais adiantados, e dava-se

não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade (MENESES, 2003, p.23).

As novas gerações já encontram o campo semeado. Pedro Vasquez (2010) declarou ter sido diretamente influenciado pelos trabalhos de Kossoy. Seu interesse de pesquisar a Coleção Teresa Cristina surgiu por influência dele. Em 1985, Vasquez publica o livro ‘D. Pedro II e a fotografia’, onde procura mostrar a figura do monarca, primeiro como fotógrafo, mas principalmente como colecionador. Para isso, utiliza farto material iconográfico da Teresa Cristina e de outros acervos que se relacionavam com a trajetória de D. Pedro II (VASQUEZ, 1985).

Nos anos subsequentes cresce o número de pesquisadores interessados em coleções de fotografia oitocentista. A Biblioteca Nacional, por exemplo, começa a oferecer melhores condições de acesso à Coleção Teresa Cristina, que passa a ser mais assiduamente consultada. Ainda seriam necessários muitos anos para que ela fosse devidamente catalogada, organizada e higienizada, como veremos.

Os entrevistados e os próprios servidores da Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional são unânimes em afirmar que a riqueza do acervo ainda não foi desbravada. Apesar de atualmente o acesso ter sido facilitado e a catalogação estar muito avançada, são poucos os estudos que analisam fontes iconográficas. Por outro lado, as barreiras para se estudá-las diminuíram consideravelmente. Todas estas

transformações estão inseridas em um processo que ainda tem um longo caminho pela frente. Desde o período colonial tem sido produzida uma ampla documentação iconográfica que foi intensificada a partir da chegada da fotografia no país. Portanto, é natural que esta produção imagética se transforme num manancial de informação para a pesquisa histórica. É neste contexto que coleções importantes que ficaram esquecidas, como as aqui analisadas, começam a ser trabalhadas.

2.2 A CIRCULAÇÃO E O CONSUMO DAS FOTOGRAFIAS

O caráter precioso das peças de coleção ou de museu manifesta-se também na existência de um mercado em que circulam, atingindo, por vezes, preços quase astronômicos.

(POMIAN, 1984, p.5)

As fotografias que formam as coleções aqui analisadas vivem protegidas pelos herdeiros da família imperial ou por instituições de memória. Desta forma, elas pouco se movimentam, a menos que todo o conjunto seja vendido, doado ou transferido de guardião. Ainda assim as coleções, ou parte delas, podem se dispersar e as fotografias começarem a circular socialmente.

As fotografias oitocentistas que não estão protegidas em coleções possuem uma trajetória mais dinâmica ao longo do tempo. Elas podem ser trocadas, vendidas ou roubadas, criando um mercado no qual estas imagens passam a ser consumidas. A análise da circulação destas fotografias é importante para um melhor entendimento do significado das coleções e do valor adquirido por seu conteúdo ao longo do século XX.

Dentro ou fora de instituições toda fotografia é dotada de valor. Este varia de acordo com a importância que ela tem para uma pessoa, um grupo ou uma nação. Uma fotografia pode ser valorizada enquanto a representação de uma memória familiar ou por sua qualidade técnica, artística, ou histórica. Segundo Pomian (1984), o valor de um objeto é atribuído ao ser protegido, conservado ou reproduzido, sendo necessário e suficiente que esse objeto seja útil ou que seja carregado de significado. No caso de fotografias não há uma utilidade a ser ressaltada. Seu valor é conferido a partir de seu significado, que por sua vez gera o valor de troca das peças de coleção. Quanto mais

significado se atribui a um objeto, menos interesse tem a sua utilidade. Baudrillard (2004) aborda a questão de outro ângulo. Para o autor, um objeto possui duas funções: a de ser utilizado e a de ser possuído, sendo que para ser possuído um objeto precisa ser abstraído de sua serventia e ser relacionado ao indivíduo. Conforme um objeto é dotado de significado maior torna-se sua importância simbólica, tornando-se um semióforo.

A partir desta mudança de status – de objeto para semióforo – a aquisição do objeto “se torna insígnia de riqueza e de prestígio, pois o semióforo passa a ter uma nova determinação, a de seu valor por seu preço em dinheiro” (CHAUÍ, 2006, p.13). Os objetos retêm, a partir daí, valor também econômico.

Para uma melhor compreensão dos circuitos de fotografias oitocentistas, entrevistamos George Ermakoff (2010). Colecionador há 15 anos, ele possui em torno de cinco mil imagens. Seu acervo é primordialmente formado por fotos do século XIX e primeiras décadas do século XX.

O depoimento do colecionador nos forneceu informações sobre a prática de compra e venda de fotografias oitocentistas. Onde são encontradas as melhores imagens e quais as temáticas mais procuradas, são algumas das questões esclarecidas.

Estes pontos nos possibilitaram ampliar a análise do contexto em que o objeto fotográfico sofre uma grande valorização como peça de coleção. Este processo é refletido no mercado por onde elas circulam, através do aumento ou da diminuição dos preços e da maior ou menor disponibilidade de imagens.

As coleções aqui estudadas não estão economicamente inseridas neste mercado. No entanto, elas pertencem ao mesmo circuito, na medida em que influenciam a maior ou menor valorização das fotografias. Em outras palavras, a fotografia de arquivo começa a ser mais valorizada ao longo do século XX, tanto por pesquisadores quanto pelas instituições e este processo reflete no aumento dos preços de fotografias.

Segundo Ermakoff (2010), a existência de grandes colecionadores de fotografia no Brasil não é muito antiga, sendo o primeiro deles Gilberto Ferrez, que desde 1930 torna-se o guardião da obra de seu avô, Marc Ferrez. Daí em diante ele amplia sua coleção, que se torna gigantesca até o fim de sua vida, como vimos no item anterior. O papel de Gilberto Ferrez como colecionador transcende o puro e simples acúmulo de imagens, tendo ele uma importante atuação na circulação das mesmas.

Ferrez comprava e vendia fotografias em vários países ao longo de toda sua vida. Como exemplo de sua influência neste meio, Ermakoff (2010) relata uma visita a um museu no Harlem, em Nova Iorque, onde encontrou uma série de retratos de

Cristiano Júnior (importante retratista de tipos populares do século XIX no Brasil) vendida justamente por Gilberto Ferrez. Ele vendeu também um grande lote de fotografias para o Museu Getty. Gilberto visitava *marchands* na Europa e Estados Unidos e encomendava álbuns e fotos avulsas que retratassem o Brasil, estimulando o interesse do mercado por imagens desta temática. Devido à grande oferta de imagens disponíveis a preços ainda acessíveis, Ferrez teve a oportunidade de “repatriar centenas de documentos dispersos mundo afora” (VASQUEZ, 1985, s/p).

Em meados do século XX estas fotografias eram abundantes e baratas no mercado, já que a oferta era superior a procura. Retratos da família imperial e paisagens eram encontrados com facilidade em vários países europeus e no Brasil, onde haviam poucos interessados. Os que se aventuravam nesta empreitada encontravam boas ofertas a custo baixo. As imagens tupiniquins não eram as mais valorizadas, em comparação com registros europeus e norte-americanos.

O desenvolvimento de importantes coleções particulares suscitou um renovado interesse no Brasil por parte do mercado de fotografia na Europa e nos EUA. Os principais *marchands* e especialistas estrangeiros, que até então prestavam muito pouca atenção a fotografia brasileira oitocentista passaram a vasculhar seus arquivos e mobilizar seus contratos para atender à nova demanda de colecionadores brasileiros, desejosos de imagens levadas ao exterior, quase todas há mais de cem anos, por estrangeiros de passagem. Com isso verificou-se o reaparecimento de numerosos conjuntos na Europa, onde o assunto tornou-se pela primeira vez atraente para o mercado, mesmo que os novos compradores fossem exclusivamente brasileiros, pois o interesse de instituições estrangeiras é ainda muito pequeno e de colecionadores privados quase nulo (LAGO; LAGO, 2008, p.20).

No início da década de oitenta este quadro começa a se modificar com o aparecimento de cada vez mais colecionadores particulares e com os grandes museus do mundo que começam a formar suas coleções. Até então a fotografia não era valorizada a ponto de dividir o espaço museal com os mestres da pintura e das artes plásticas. Mas, “quando as fotografias entram para o acervo dos museus, não saem mais” (ERMAKOFF, 2010). Este movimento demonstra que a medida que crescia sua importância como suporte de memória e como fonte de informação do passado, o valor de mercado das fotografias aumentava simultaneamente.

A partir do momento em que uma categoria de semióforos se difunde nas coleções, os membros do meio intelectual e artístico, os detentores do poder e do dinheiro começam a se interessar por ela, o que faz com

que os preços subam e que o acesso a estes semióforos se torne cada vez mais difícil (POMIAN, 1984, p. 81).

Ermakoff (2010) percebe então um esgotamento do mercado, pois o número de colecionadores crescia progressivamente, assim como o de instituições que abrigavam estes patrimônios iconográficos. Além disso, os acervos dos fotógrafos tendem a deixar a guarda da família e serem direcionados para leilões, marchands, coleções particulares, museus ou arquivos. Em geral, algumas gerações depois da morte do fotógrafo ou colecionador, a família perde o vínculo com o acervo e decide vendê-lo ou entregá-lo a uma instituição de memória.

Houve neste movimento outra importante participação quando Bill Gates começa a comprar imagens do mundo inteiro, na formação da gigantesca agência Corbis²⁷, já na década de 1980. Este processo colaborou com a crescente escassez de fotografias e o aumento significativo dos valores de mercado²⁸.

Parte considerável do acervo de nosso entrevistado foi adquirida de *marchands* ou em feiras especializadas em Paris e Londres. O mercado brasileiro sempre foi mais restrito, limitando-se a alguns leilões no Rio e em São Paulo e algumas feiras como a da Praça XV de Novembro²⁹, no centro do Rio de Janeiro. O número de colecionadores no país não era suficiente para manter aquecido um grande mercado interno. Internacionalmente, no entanto, as fotografias circulavam ininterruptamente. Como a grande parte dos fotógrafos que trabalhara no Brasil no século XIX era européia, tornou-se comum encontrar álbuns e fotos a venda em seus países de origem. Com o advento da internet a venda foi facilitada, pois os leilões virtuais tornaram-se responsáveis por uma grande movimentação de imagens pelo mundo.

O que nos parece surpreendente é que mesmo com este enxugamento ainda há retratos da família imperial a venda nestes circuitos. De acordo com Ermakoff (2010) isso se deve, em parte, ao grande número de colecionadores no Brasil e na Europa de retratos de integrantes da nobreza e de famílias reais. Os descendentes destes

²⁷ A Corbis, fundada por Bill Gates, está sediada em Seattle, EUA, e possui um acervo de mais de cem milhões de imagens, incluindo fotos, desenhos, gravuras, e outros. A agência vende o direito de uso das imagens em mais de 50 países. (CORBIS IMAGES, 2010)

²⁸ Segundo Ermakoff, *cartes-de-visite* que eram facilmente encontrados por 10 ou 20 dólares passam a ser vendidos por não menos do que 200 dólares.

²⁹ Segundo Ermakoff (2010) este é um mercado considerado 'primário', onde são vendidas muitas imagens encontradas no lixo e algumas roubadas. Ao que parece há um grande mercado de catadores de lixo que revendem imagens que são descartadas. Algumas fotografias que foram roubadas da Biblioteca Nacional em 2005 foram parar nesta feira, e algumas poucas dezenas devolvidas à instituição.

coleccionadores acabam se desfazendo dos seus conjuntos, que são vendidos e chegam às mãos de novos colecionadores particulares.

Além disso, em suas viagens pela Europa D. Pedro II e seu séquito foram constantemente fotografados, tendo seus retratos divulgados em quantidade. Nos *sites* de venda de fotografias na internet costumam surgir imagens do imperador e da imperatriz por valores não muito elevados³⁰.

A própria família imperial esteve envolvida na circulação e na troca de fotografias, pois também divulgava sua auto imagem. Como ressaltou Fátima Argon (2010), a família tinha plena consciência do valor simbólico dos retratos que a representavam e da própria representação sendo registrada e construída. Como eram colecionadores, as fotografias tendiam a ser incorporadas em sua coleção, mas muitas certamente eram distribuídas, trocadas, furtadas ou permaneciam com os fotógrafos. “O imperador enviou centenas de retratos aos amigos, amigas, conhecidos, nobres, e parentes do mundo todo, utilizando a nova técnica de forma a evidenciar ainda mais sua presença em todo o Império” (BESOUCHET apud SCHWARCZ, 1998, p.351). Portanto, a origem de parte das imagens circulantes é a própria família. O imperador comprava e colecionava e ao mesmo tempo lançava no circuito uma série de retratos. Estes chegavam às mãos dos primeiros colecionadores para anos depois começarem a circular em um mercado propriamente dito.

Indo além, pensemos sobre as coleções aqui analisadas. Por serem privadas não há nenhum controle relativo à proteção ou à manutenção da unidade do conjunto. As coleções permanecem fora do circuito comercial de fotografias, mas estão inseridas nele ainda que estejam guardadas. Elas não deixam de possuir um valor de troca, e assim podem ser consideradas mercadorias, como analisa Appadurai. “A mercadoria não é um tipo de coisa, em vez de um outro tipo, mas uma fase na vida de alguma coisa” (2008, p.32). Todo objeto é uma mercadoria em potencial. Os objetos podem ser vendidos ou trocados (para o autor a existência ou não de dinheiro nas trocas não é determinante) ou podem passar toda sua vida patrimonializados, por exemplo, em um museu. Neste caso, continuam possuindo um valor agregado, que influencia o valor dos objetos circulantes da mesma classe. O autor se afasta de uma visão que privilegia a perspectiva da produção dos bens e concentra-se na sua trajetória, desde a produção, passando pela

³⁰ Um dos *websites* de maior venda e compra de imagens, de todas as épocas e países, é o www.ebay.com.br.

troca/distribuição até o consumo. Assim, as fotografias passam por mãos, contextos e usos diferentes, revelando a biografia cultural destes objetos.

É muito provável que exemplares das fotografias da família imperial tenham se desgarrado dos conjuntos, seja por doação, perda ou roubo e terminado por adentrar o circuito de venda e troca destas mercadorias. Ao longo de anos de colecionismo e prática fotográfica quantas fotos ficaram pelo caminho? Quantas podem ter sido extraviadas em viagens? Emprestadas e não devolvidas?

É impossível apontar afirmações definitivas a este respeito. Embora possíveis de serem delineadas, as trajetórias destas coleções são repletas de pequenos desvios que alimentam a troca e o consumo destes objetos. Appadurai afirma que o

fluxo de mercadorias, em qualquer situação determinada, é um acordo oscilante entre rotas socialmente reguladas e desvios competitivamente motivados. Estes desvios freqüentemente visam atrair coisas protegidas para a zona de mercantilização (2008, p.31).

Dois exemplos no contexto brasileiro são emblemáticos deste fenômeno. O primeiro deles é o extenso roubo da Coleção Teresa Cristina ocorrido em 2005³¹. Os responsáveis pelo roubo visaram uma parcela específica da coleção: fotografias, sobretudo paisagens, do Brasil oitocentista. A coleção é repleta de imagens de todo o mundo, mas o foco do furto foi o acervo brasileiro³². Estas imagens existem em menor quantidade do que os registros da Europa, Ásia e América do Norte. Vistas de capitais europeias, por exemplo, existem em diversas instituições. Proporcionalmente, poucos registros do nosso passado foram preservados e esta coleção reúne uma grande quantidade deles. “A maior parte de nosso acervo foi vitimada pelo descaso e falta de cuidados adequados, e um percentual elevado da produção dos pioneiros deve ter sido levada para seus países de origem quando regressaram” (VASQUEZ, 1985). Daí a importância do que temos e destas coleções.

Como um número irrisório de imagens foi recuperado e os responsáveis não foram identificados, podemos apenas conjecturar algumas questões. No contexto

³¹ Foram roubadas 700 fotografias avulsas e dois álbuns. Um deles possuía fotos referentes aos EUA. Porém o álbum continha um belíssimo brasão do império em relevo dourado e uma dedicatória ao imperador na capa. Segundo Mônica Carneiro (2010), “ele não foi roubado pelas fotos que estavam lá dentro, mas pelo objeto do império”.

³² Estas informações foram adquiridas na entrevista de Mônica Carneiro, funcionária da Biblioteca Nacional, e na ‘base de dados de material ausente’, disponível na Divisão de Iconografia e no site da instituição na internet, que nos permite averiguar detalhadamente o material roubado (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2010).

brasileiro, as imagens roubadas são mais valiosas do que as demais encontradas na coleção. As que foram furtadas podem ter entrado (ainda que clandestinamente) no circuito ou mantêm-se escondidas. Não é possível afirmar. Muitos outros roubos são conhecidos e parte deste material é vendida para colecionadores, ou porventura reinserida em instituições de guarda.

Quase toda a produção fotográfica estrangeira conservada na Coleção Teresa Cristina é formada de tiragens bastante comuns e já foi muito estudada fora do Brasil. Este acervo tem sido estudado sem uma clara distinção entre as inúmeras fotografias estrangeiras colecionadas pelo imperador – de interesse sobretudo documental, com raras exceções – e a obra dos numerosos profissionais estabelecidos no Brasil, cujos méritos artísticos tem um reconhecimento crescente e cuja importância para a cultura brasileira é incomparavelmente maior. (LAGO; LAGO, 2008, p.20).

Neste ponto retomamos Appadurai que, ao abordar os desvios nas rotas dos objetos, diz que o “roubo, condenado na maioria das sociedades humanas, é a forma mais simples de desvio de mercadorias de suas rotas predeterminadas” (2008, p.43).

O segundo exemplo é a formação do acervo fotográfico do Museu Imperial, composto por doações de famílias e colecionadores particulares. A despeito do que muitos podem pensar, nenhuma fotografia do acervo é proveniente do espólio da família. Ao menos não diretamente. Muitas das fotografias que o compõem são assinadas pela princesa ou pelo imperador, o que sugere que elas passaram por suas mãos em algum momento. Schwarcz (1998) identifica fotos distribuídas pelo imperador, que realizava dedicatórias nos versos das mesmas. Ela afirma que a princesa Isabel costumava presentear parentes e amigos distantes com cartões-postais, com fotos da família ou com retratos seus, sempre autografando as imagens. Vasquez (2010) afirma que há muitos destes registros no Museu Imperial. Segundo ele, era normal que a família fizesse várias cópias, talvez até dezenas para dar a pessoas do círculo de amizade.

Portanto, todas aquelas imagens que estão no Museu Imperial foram, em origem, acervo da família. Formavam o fundo familiar. São fotos do acervo produzidas por eles e dadas de presente, ou compradas depois por alguém, aí a gente não sabe. É interessante perceber que estas são as fotos por eles eleitas como aquelas imagens que deveriam ser socialmente circuladas. E isto se refere a imagens que estão dentro dos acervos mais importantes de retratos da família imperial, (fora a Coleção Teresa Cristina que é pobre em termos de retrato), que são o

Museu Imperial e o Museu Mariano Procópio, em Minas Gerais, que também tem um acervo precioso³³ (ARGON, 2010).

Estas coleções, que passam a ser valorizadas como mercadorias, começam a receber um novo olhar também no que se refere a sua preservação. Paralelamente a criação desde mercado fotográfico, uma série de projetos são criados e medidas implementadas e fim de promover e difundir a fotografia de arquivo no país. É o que analisaremos a seguir.

2.3 A FOTOGRAFIA COMO PROJETO POLÍTICO: A FUNARTE

Paralelamente às transformações que estavam ocorrendo no meio acadêmico e editorial surge a Fundação Nacional de Arte em 1975. Vinculada ao governo federal e ao então Ministério da Educação e Cultura, ela possui uma importância fundamental para o investimento e a promoção da fotografia.

A Funarte foi criada no governo Ernesto Geisel, em plena ditadura militar. É instigante pensar como a iniciativa governamental que mais favoreceu os investimentos em fotografia e cultura em geral tenha surgido justamente neste período. Esta contradição é analisada também por Ângela Magalhães e Nadja Pelegrino, que acompanharam este processo do interior da Funarte, onde trabalharam desde a criação do Núcleo de Fotografia. Em seu livro sobre a história da fotografia brasileira, elas destacam que a “cultura como força geradora de trabalho levou a uma contradição: ao mesmo tempo em que o governo investia em censurar boa parte da produção cultural, tornava-se o grande mecenas da década” (2004, p.79).

A Fundação Nacional de Arte, com sede no Rio de Janeiro, atuava em todo território nacional, inicialmente nas áreas de música (erudita e popular), artes plásticas e visuais. Posteriormente sua atuação é estendida para o teatro, ópera, circo, dança, cinema, vídeo, folclore, fotografia e artes gráficas. A Funarte recebeu a partir de então “a responsabilidade de planejar, coordenar e supervisionar a execução de atividades de estímulo as manifestações culturais do país” (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004,

³³ Fátima Argon (2010) nos afirma que ainda não foi feita uma pesquisa comparativa, que nos permita afirmar que as fotos que estão no Museu Imperial possam ter saído das mãos da família real. Isso seria possível comparando os retratos do Museu com os das coleções de família, em busca de duplicatas, por exemplo.

p.82), ao contar com uma autonomia administrativa e financeira que lhe fornecia liberdade de atuação.

Em 1979, funda-se o Núcleo de Fotografia, inicialmente dirigido pelo fotógrafo e jornalista Zeca Araújo. A idéia do Núcleo era implantar projetos como a criação de uma galeria de exposições, o mapeamento de acervos, de coleções particulares e institucionais e dos profissionais em atividade no país e a realização de exposições itinerantes; além de realizar investimentos em preservação, na formação do fotógrafo e na produção de livros e catálogos. Neste momento é implementada “uma política cultural sem precedentes no país [...] por ser a primeira a se dedicar de maneira exclusiva à fotografia” (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 82).

Até então o espaço destinado à fotografia nas políticas públicas era muito restrito, pois eram valorizadas as manifestações artísticas mais tradicionais como a música e as belas artes. Os investimentos e os projetos implantados pela Funarte estimularam tanto a produção quanto o consumo de fotografias e gerou frutos que foram colhidos nas décadas seguintes, pois foi influenciada uma geração inteira de fotógrafos.

Com o crescimento das atividades do Núcleo, ele é transformado em Instituto Nacional de Fotografia (INFoto) no ano de 1984 e perdura até o final da década, quando é extinto durante o governo Collor. Durante os anos de sua existência o INFoto produziu mais de cem exposições coletivas ou individuais e oito Semanas Nacionais de Fotografia, em diferentes cidades do país. Estes eventos mobilizaram centenas de pessoas ligadas à prática fotográfica, e divulgaram a produção para um público mais amplo, fomentando uma série de discussões e debates sobre o tema.

Durante os anos da abertura política e os primeiros da Nova República os projetos se desenrolaram de uma maneira nunca antes vista no contexto nacional. Nos poucos meses do governo Collor, no entanto, a cultura sofreu um baque forte e várias instituições foram extintas. A Funarte e a Embrafilme (Empresa Nacional de Filmes), por exemplo, seriam aglutinadas no IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), sofrendo corte de verbas e de funcionários. Magalhães e Pelegrino refletem sobre algumas práticas constantes de nossos governos ‘democráticos’, ao afirmarem que

os dez meses de mandato de Fernando Collor de Mello atingiram a cultura de forma drástica e talvez definitiva. Desde então, tornou-se moeda corrente tachar o Estado de ineficiente, não tomando como base de reflexão a experiência amealhada pelas instituições. Assim é, que num ciclo perverso que teima em criar rupturas desnecessárias

ignoram-se as idéias e políticas implementadas durante anos, o que leva a uma constante atuação sobre um campo cego (2004, p.85).

Durante trinta e cinco anos de existência da Funarte, a década de oitenta foi a mais significativa na implantação de programas e no financiamento de projetos ligados à preservação de acervos fotográficos. Nosso objetivo não é analisar a trajetória da instituição, o que demandaria uma pesquisa mais aprofundada. Buscamos aqui apenas compreender como a Funarte foi decisiva para a valorização da fotografia enquanto manifestação artística e objeto de arquivo, tendo um papel essencial no desenvolvimento do projeto de preservação do acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e em especial da Coleção Teresa Cristina, que só se torna possível através da parceria entre as duas instituições.

O INFoto teve como primeiro diretor o fotógrafo e pesquisador Pedro Vasquez. Durante o período de sua direção, a relação entre este órgão e a Biblioteca Nacional se estreitou. Pedro Vasquez (2010) nos conta que, nesta época, a Funarte apoiou financeiramente a Biblioteca Nacional porque naqueles “bons tempos” o INFoto tinha recursos financeiros específicos pra aplicação externa, o que estimulava as parcerias entre instituições.

Como vimos anteriormente, o interesse de pesquisadores pela fotografia vinha crescendo lentamente. Na Biblioteca Nacional, vimos os primeiros movimentos em prol da organização do acervo no período em que Gilberto Ferrez começou a forçar um maior acesso aos documentos iconográficos. Outros pesquisadores seguiram sua trilha e aos poucos surgiram funcionários interessados em tornar este rico material acessível ao público. Retomando a idéia apresentada no início do capítulo, acreditamos que a existência de múltiplos movimentos, todos na mesma direção, propiciou à Coleção Teresa Cristina a possibilidade de ser organizada, catalogada e disponibilizada para consulta, além de ser inserida no mercado editorial com o aumento de publicações sobre o tema. Se por um lado pesquisadores e curiosos começam a demandar um direito de acesso à coleção, por outro cresce o interesse institucional em democratizá-la. Certamente persistiu certa resistência ao tratamento do acervo, pela existência de entraves burocráticos, políticos e institucionais que surgiram no caminho, mas neste momento a maré era favorável e sua força permitiu que projetos de fôlego se tornassem possíveis.

Dentre os entrevistados para este trabalho, quatro estiveram diretamente envolvidos com este movimento: Joaquim Andrade e Monica Carneiro – servidores públicos da Biblioteca Nacional; Sergio Burgi e Pedro Vasquez – que trabalharam na Funarte. Seus depoimentos foram essenciais para compreendermos os meandros destes processos através do olhar de quem os vivenciou de perto.

Desde que começou a trabalhar na Divisão de Iconografia, Joaquim Andrade notava o contraste da riqueza do acervo com sua total precariedade. Segundo ele era impossível recuperar informações sobre seu conteúdo, que nunca fora organizado. O material era inapropriadamente guardado e consultado de maneira pouco cuidadosa. Estes estorvos culminaram na elaboração do Projeto de Preservação e Conservação do Acervo Fotográfico da instituição, o Profoto. O projeto foi elaborado por Joaquim Andrade com a colaboração de Sergio Burgi, entre outros.

É importante ressaltar que a Divisão de Iconografia guarda além de fotografias, gravuras, desenhos, cartazes, livros, e nesta época, ainda a mapoteca, que anos depois foi transferida para a recém criada Divisão de Cartografia. No que tange ao acervo, parecia haver entre os funcionários um consenso de que as condições de conservação da coleção fotográfica (que é composta principalmente pela Coleção Teresa Cristina, mas não apenas) eram as mais precárias. Além disso, havia uma noção de que esta coleção representava um tesouro que ficou escondido por décadas e que precisava ser exibido a todos.

A elaboração do projeto ocorreu nos primeiros anos da década de oitenta, mas o primeiro grande financiamento surgiu apenas em 1988, através da Fundação Banco do Brasil, que começou a operar efetivamente neste mesmo ano (ANDRADE, 1997). O investimento proporcionou que uma gama de profissionais especializados fosse contratada para identificar, catalogar, indexar, reproduzir e acondicionar todo o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional, tendo sido priorizado o conteúdo da Coleção Teresa Cristina. Para Joaquim, o que garantiu a qualidade do projeto foi a possibilidade de contratar profissionais especializados em diferentes áreas. O projeto prosseguiu por anos e sofreu uma série de cortes durante o governo Collor, mas ainda assim sobreviveu. No decorrer do tempo, lentamente foi sendo implantada uma política de reprodução de imagens e documentos. Tornava-se possível o acesso ao acervo mediante agendamento, e era possível solicitar a reprodução de imagens, que seria realizada pelos profissionais da instituição. “Era preciso ser democrático, o pesquisador tinha que poder

ver tudo. A meu ver o pesquisador só começa a ser dignamente tratado na Iconografia neste período” (ANDRADE, 2010).

Neste movimento duas importantes exposições são organizadas com o conteúdo da coleção. A primeira em 1987, no saguão nobre da Biblioteca Nacional. A mostra exibiu poucas peças, mas constituiu-se em um passo decisivo para a viabilização do Profoto e para a maior conscientização do público sobre o valor da coleção formada por D. Pedro II. Esta exposição foi uma iniciativa de divulgar e de estimular a pesquisa de seu conteúdo, que já se encontrava melhor organizado para receber pesquisadores e interessados.

A segunda ocorreu em 1997 e alcançou repercussão internacional. A mostra recebeu patrocínio do Banco Santos e da recém criada Fundação Banco do Brasil. Foi exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e viajou para São Paulo, Buenos Aires e Lisboa. Após esta exposição, a coleção já havia se tornado notável, com publicações contendo suas fotos e como tema de uma série de reportagens jornalísticas (ANDRADE, 1997).

Estas mostras coincidiram com o momento em que a Funarte estava investindo em curadorias de caráter histórico e no mapeamento de acervos particulares e institucionais. A realização destas exposições estava inserida no movimento em que as instituições buscavam divulgar seus acervos ao mesmo tempo em que discutiam questões de preservação.

Gostaríamos, por fim, de contextualizar estas transformações num pano de fundo mais amplo relativo aos estudos de memória social. As décadas de setenta e oitenta foram marcadas por um *boom* de memória vivenciado em várias partes do mundo, identificado pelo aumento no número de museus e pelo crescente olhar preservacionista sobre o patrimônio. Neste momento nota-se o nascimento de uma cultura e de uma política de memória e sua expansão global a partir da queda do Muro de Berlim, do fim das ditaduras latino-americanas e do *apartheid* na África do Sul. Para Huyssen, a emergência da memória como uma importante preocupação cultural e política é um dos fenômenos mais surpreendentes das últimas décadas. “Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX” (2000, p.9).

A valorização de acervos fotográficos e o crescente olhar preservacionista estão inseridas neste processo de *boom* da memória. Coleções começam a ser

patrimonializadas, sejam de relevância nacional, sejam pequenos conjuntos que simbolizem memórias minoritárias ou oprimidas.

A Coleção Teresa Cristina torna-se realmente publicizada muitas décadas após seu colecionador tê-la doado à instituições. A institucionalização do conjunto não garantiu seu acesso e tampouco sua proteção. Recentemente o potencial destas imagens começou a ser explorado. No entanto, a coleção ainda está a espera de um levantamento completo que ressalte todas as suas riquezas e de um aprofundamento das pesquisas relacionadas principalmente ao seu acervo brasileiro.

3 UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE AS COLEÇÕES

Diz-se que a memória se deixa aprisionar pelo esquecimento, pela ocultação; que se enreda em caminhos que não a conduzem ao presente e, portanto, precisa ser resgatada. Para haver um resgate seria preciso existir uma memória consensual que pudesse ser ressuscitada após anos de esquecimento. Porém, “a memória de grupos e coletividades se organiza, reorganiza, adquire estrutura e se refaz, num processo constante, de feição adaptativa; a heterogeneidade da memória torna seu resgate uma ilusão” (MENESES, 1992, p.10).

As memórias podem ser coletivas, individuais, traumáticas, nacionais, contraditórias. Independente de como se apresenta ela permanece em um processo constante de construção e reconstrução. Mesmo que aparentemente esquecida ou apagada, ela encontra meios de sobrevivência e pode ressurgir transformada ou incumbida de novas funções e significados.

Como vimos no capítulo anterior, a memória da família imperial recebeu um novo olhar através da paulatina valorização da Coleção Teresa Cristina. Este processo teve vários desdobramentos, como o incentivo a práticas de preservação e difusão de acervos fotográficos.

Este movimento está inserido no fenômeno de valorização da memória que foi sentido em todo o mundo no final do século XX. No entanto, ele não busca uma volta ou um resgate do passado, mas uma tentativa de melhor se adaptar a um presente que transmite insegurança frente a um deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo. “A rememoração dá forma a nossa ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduo e sociedade, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro” (HUYSSSEN, 2000, p.67).

Neste processo, algumas instituições de memória como a Biblioteca Nacional, começam a tratar seus acervos. Outras, como o Instituto Moreira Salles, surgem no cenário, tendo como uma de suas metas o investimento em preservação fotográfica. A trajetória da Coleção Teresa Cristina é emblemática destas transformações, perpassando diversas conjunturas políticas e culturais ao longo das décadas. Já as outras coleções que se encontravam com a família imperial e permaneceram alheias ao processo, reaparecem publicamente. A Coleção D. João segue sua vocação para o espaço público (POMIAN, 1984) e é entregue a uma instituição de memória.

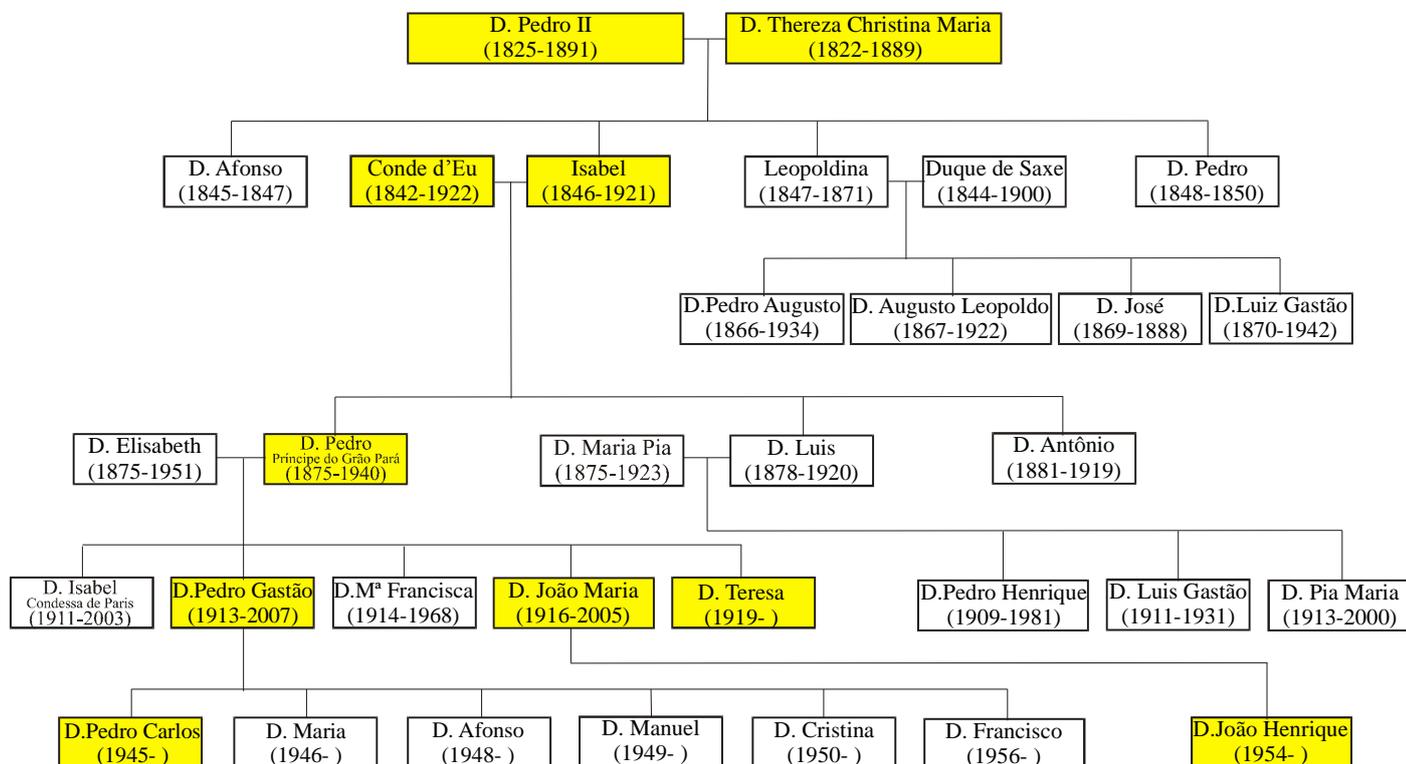
Mostrou-se necessária a elaboração de uma árvore genealógica, mediante a variedade de personagens envolvidos com a coleção de fotografias ao longo dos anos. Os nomes marcados em amarelo referem-se aos membros da família que atuam ou atuaram como guardiões das fotografias.

É importante ressaltar que todas as pessoas citadas no trabalho fazem parte da descendência da princesa Isabel e do Conde d'Eu. Isabel casa-se com o príncipe Gastão de Orleans, iniciando o ramo dinástico Orleans e Bragança. Os filhos da princesa Leopoldina receberam apenas o sobrenome Bragança e não estão incluídos neste trabalho. Eles aparecem na árvore somente para compor a descendência das duas princesas. Como Isabel era a herdeira de Dom Pedro II, os seus descendentes compõem o atual ramo dinástico do Brasil e, portanto possuem a legitimidade de todos os supostos títulos imperiais brasileiros.

Os dois filhos mais velhos do casal, D. Pedro e D. Luis, deram origem aos dois ramos dinásticos que disputariam o extinto trono imperial brasileiro. Os descendentes do Príncipe do Grão-Pará representam a linhagem de Petrópolis e os de D. Luis a de Vassouras, onde a família vive até hoje. O direito pertenceria a D. Pedro, filho primogênito, no entanto ele renunciou a sucessão para se casar com Elisabeth Dobzenski, uma condessa checa (CORRÊA, 1998), transferindo o direito para os filhos de seu irmão. Este não foi um acordo pacífico entre as partes e segundo os herdeiros entrevistados ainda hoje não há um consenso sobre a quem pertenceria o direito sucessório. De toda forma esta disputa se mostra improdutiva, dada a improbabilidade de que o regime monárquico retorne ao país. É interessante perceber que “a família rachou na disputa de um trono que não estava mais ao alcance de seus direitos dinásticos, mas nunca disputou o arquivo” (CORRÊA, 1998).

As fotografias que foram divididas entre os filhos do príncipe do Grão-Pará chegam às mãos de seus respectivos primogênitos D. Pedro Gastão e D. João Maria. Para surpresa de muitos, as imagens não foram divididas apenas entre os filhos varões do príncipe. Em pleno século XXI surge um conjunto até então desconhecido para os próprios membros da família, pertencente à última neta viva da princesa Isabel.

ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA IMPERIAL



3.1 A COLEÇÃO PRINCESA ISABEL

Em 2008 surgiu a Coleção Princesa Isabel. A sua descoberta foi surpreendente, pois foram divulgadas, em pleno século XXI, mais de mil fotografias que pertenceram à família imperial brasileira.

A Coleção veio a público através de um grande livro que reproduziu centenas de imagens, algumas inéditas até então. O seu ‘descobridor’ foi o colecionador e pesquisador Pedro Corrêa do Lago, que após encontrá-la, a reproduziu e publicou-a em um livro pela Editora Capivara, da qual é o dono. Logo nas primeiras linhas da introdução, os autores nos contam:

em 2006, tivemos o privilégio de descobrir, guardado há décadas na casa de um membro da família imperial na Europa, um grande baú de ferro repleto de centenas de fotografias, que logo pudemos identificar como a coleção pessoal de vistas e retratos do Brasil formada pela Princesa Isabel e Conde d’Eu, levada por eles para o exílio em 1889 e conservada pelo casal no Castelo d’Eu na França até sua morte, no início dos anos 1920 (2008, p.13).

Esta seria, portanto, a coleção pessoal de fotografias da princesa Isabel. Entretanto, este fato é de difícil comprovação, embora este tenha sido o título escolhido para dar nome ao conjunto.

É importante ressaltar que, como analisado no primeiro capítulo, acreditamos que as fotografias de todas as coleções pertenceram, em origem, a um mesmo fundo, tratando-se no século XIX de uma grande coleção familiar que após a proclamação da República começa a ser pulverizada. Esta hipótese baseia-se no teor das entrevistas e também na comparação do conteúdo das quatro coleções, pois todas possuem imagens semelhantes entre si ou em duplicata e várias surgem nas coleções em diferentes técnicas e tamanhos. As coleções se complementam e não sugerem conjuntos separados entre si.

Na Coleção de D. João de Orleans e Bragança, conforme ele próprio nos afirmou (2010), existem mais de cento e cinquenta fotografias assinadas pela princesa Isabel. Não pertenceriam estas à sua coleção particular? Na Coleção Grão-Pará existe uma foto da casa de Isabel em Petrópolis onde se vê, manuscrito pela princesa, *Notre Maison*. Em outra foto, ela está sentada no belíssimo jardim do Castelo d’Eu com o marido e os filhos ao seu redor.

Nossa hipótese é de que após a morte do imperador as fotografias permaneceram com a herdeira direta, a princesa Isabel, que conforme nos demonstrou alguns recibos existentes no acervo da família no Museu Imperial, exercia a função de colecionadora tanto quanto seu pai. Referimo-nos aqui ao que permaneceu com a família e que posteriormente foi desmembrado em três conjuntos principais, as coleções Princesa Isabel, Grão-Pará e D. João de Orleans e Bragança.

Não se sabe exatamente em que momento as fotos foram divididas e tampouco quem foi o responsável pela ação. De toda forma não deve ter sido Isabel, pois como única herdeira não seria necessária uma partilha. Segundo Argon e D. João (2010) o título ‘Coleção Princesa Isabel’ foi apenas uma denominação escolhida para o conjunto recém encontrado, pois é impossível afirmar categoricamente que se trate do acervo pessoal dos príncipes. Não podemos esquecer que este título agrega valor às imagens, pois cria a noção de um conjunto coeso, completo, e não parte de um todo maior. Transcrevemos o que foi dito por D. João (2010):

Antes da doação (da Coleção Teresa Cristina) era tudo do imperador. Só que a maior parte, uns noventa por cento, Pedro II, indo para o exílio, quis que ficasse no Brasil. Mas a origem é uma só, dele. Coleção Princesa Isabel é o nome que eles deram ao conjunto. A minha também pode ter o nome de Princesa Isabel porque possui cento e cinquenta fotos assinadas por ela, mas não é. Digamos que o embrião tenha sido D. Pedro II. Inclusive tem várias fotos semelhantes. Só que esta é uma coleção maior, incrivelmente mais variada.

No livro de Lago e Lago, quando o conteúdo da coleção é analisado, são deixadas algumas pistas de que a formação do conjunto contou com a participação do imperador. Selecionamos um exemplo: os autores afirmam que “existe um tema um tanto surpreendente por ser antes do interesse do imperador do que da princesa, o da ciência e tecnologia” (2008, p.15). Ora, se a coleção fosse mesmo pessoal de Isabel não haveria motivos para serem guardadas imagens de interesse estrito do pai.

De acordo com os autores, esta relíquia iconográfica teria sido levada para o exílio com o casal Isabel e Conde d’Eu em 1889 e conservada no Castelo d’Eu, na França, até sua morte, no início dos anos 1920. O tesouro manteve-se preservado em um baú de ferro que continha centenas de fotografias não organizadas, guardadas em envelopes, preservadas da exposição à luz e da umidade, propiciando boas condições de conservação. Algumas reproduções já eram conhecidas em outras coleções, mas ressurgiram em estado de conservação muito superior.

Com a morte do casal, o baú teria sido herdado por seu filho mais velho D. Pedro, que morou no Castelo d'Eu até 1930. Desta data em diante ele viveu no Brasil com sua esposa e filhos, pois já havia sido suspensa a proibição de permanência dos membros da família imperial no país. O baú permaneceu no castelo na França com outros bens que seriam distribuídos posteriormente entre os filhos do Príncipe do Grão-Pará e D. Elizabeth.

As fotografias do conjunto começaram a ser reunidas em torno de 1860. Desde então se manteve com a família e foi recebendo imagens das gerações seguintes, até meados do século XX. A coleção central contabiliza cerca de mil e cem imagens, sendo seiscentos retratos e quinhentas vistas diversas.

Os retratos da coleção revelam cenas belíssimas da família e dos herdeiros imperiais, feitos por alguns dos grandes retratistas do império. As outras imagens relatam viagens pelas províncias do Brasil, vistas de diversas cidades, atividades oficiais e privadas na corte, exercícios e desfiles militares, a Guerra do Paraguai, entre outras. Há duas séries de fotos muito representativas do período: uma reportagem sobre a lei áurea (em especial a sessão do Senado do dia treze de maio quando o projeto abolicionista foi aprovado) e várias imagens dos festejos pós-abolição. Pesquisadores e colecionadores se perguntavam onde estariam estes registros, já que poucas cópias eram conhecidas. Acreditava-se que os festejos teriam sido registrados, mas sua localização era até então desconhecida (LAGO; LAGO, 2008).

As imagens do núcleo familiar oitocentista estavam misturadas com outras de menor importância para a história do Brasil e mesmo para história da fotografia no Brasil. Ainda assim, o conjunto existente é bastante expressivo e revelador de cenas inéditas e da importância até então desconhecida de alguns fotógrafos. Como afirmaram Lago e Lago, “tínhamos plena consciência da importância da descoberta, sem dúvida o acervo coeso mais significativo da fotografia brasileira do século XIX encontrado nos últimos cem anos” (2008, p.15).

Os autores não explicitam a quem pertencem as imagens, apenas dizem que o conjunto encontra-se em uma coleção particular na Europa. Através das entrevistas com Fátima Argon e D. João (2010), pudemos concluir que a coleção pertence à D. Teresa Maria de Orleans e Bragança, última neta viva da princesa Isabel, que vive atualmente em Lisboa. Além das entrevistas, o livro de Lago e Lago também nos fornece uma importante pista, pois apesar de não indicar o guardião da coleção, que oficialmente se mantém anônimo, possui uma apresentação feita justamente por D. Teresa.

Neste ponto há uma lacuna não respondida no livro. A coleção de fotografias, assim como o arquivo familiar, tendia a ser entregue ao primogênito. Neste caso, o que surpreendeu muitas pessoas é o fato de que foi encontrada com a filha caçula do Príncipe do Grão-Pará. Argon (2010) levantou a hipótese da coleção ter pertencido à irmã mais velha, Isabel, e posteriormente ter sido entregue a Teresa. Mas é apenas uma hipótese não comprovável no momento.

De acordo com os depoimentos, a descoberta da coleção foi uma surpresa mesmo para os membros da família. Ninguém sabia de sua existência. Imaginava-se que Teresa possuía certo número de imagens, como possui grande parte dos herdeiros, mas não se imaginava um volume deste porte.

Independente da polêmica acerca de sua origem é notório que o conjunto encontrado reúne fotografias do núcleo familiar de Isabel, Conde d'Eu, amigos e filhos. Esta observação demonstra como, dentro do enorme fundo familiar, podem ser identificados subconjuntos que, no entanto, não possuem uma identidade a ponto de serem considerados coleções a parte.

O futuro desta coleção ainda é muito incerto. D. Teresa está idosa, com noventa e quatro anos. Ela possui duas filhas que podem tornar-se novas guardiãs. De toda forma não temos sequer certeza se as imagens permanecem com ela. D. João acredita que sim. Em breve a coleção pode vir a ser institucionalizada, pode ser vendida a algum colecionador (enquanto um conjunto coeso ou desmembradamente) ou pode permanecer na família. Teremos que aguardar para saber.

3.2 AS INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA: AS COLEÇÕES DO PRIVADO AO PÚBLICO

Cabe-nos agora analisar o destino das coleções que permaneceram com os descendentes da família imperial até o século XXI. As fotografias destas coleções tiveram uma reduzida circulação, pois foram visitadas apenas por alguns pesquisadores da história do Brasil ou da história da fotografia no Brasil que possuíam certa proximidade com os guardiões. Estas imagens foram expostas a poucos olhares, mas algumas chegaram a ser publicadas em livros ou usadas em exposições.

O caráter privado destas coleções prevaleceu por longo tempo, pois até há pouco não haviam sido disponibilizadas ao público. Mesmo assim, as coleções carregam uma

publicidade implícita desde a sua formação. Pomian (1984) ressalta que toda coleção é vocacionada para o espaço público, para a exposição ao olhar, mesmo que permaneça em âmbito privado.

Para Gonçalves, esta vocação também se aplica aos objetos que compõem o patrimônio cultural, pois precisam possuir uma relação direta com o observador para que exerçam sua função simbólica.

Os objetos que integram o patrimônio – como os objetos de qualquer coleção – são resgatados, restaurados e preservados basicamente para serem exibidos. Sua exibição autentica não somente o que eles representam, mas, também, como eles representam. E trata-se de uma representação visual, um certo modo de conceber o conhecimento como visão (GONÇALVES, 1996, p.84).

Como exemplo desta dupla relevância das coleções (pública e privada), Sergio Burgi (2010) descreve duas fotografias; uma da princesa Isabel já idosa, onde sua aparência se assemelha mais a avó de qualquer um de nós do que à representação da princesa que aboliu a escravidão no Brasil, e outra do pai de D. João de Orleans e Bragança com o Conde d'Eu, ambas pertencentes à coleção de D. João.

É interessante esse retrato, ainda pouco conhecido, pois é possível comparar a pessoa à representação de Isabel como redentora, e seu papel com as questões ligadas a escravidão. A fotografia revela que no fundo ela não tem nada de princesa. O que conta nesse retrato é o olhar, que registra mais da avó Isabel da família do que a princesa. Existe ainda a fotografia do Conde d'Eu segurando um garotinho, que na verdade é o pai do D. João, numa relação totalmente familiar. Aquela foto para ele (D. Joãozinho) é uma foto do Conde d'Eu com o pai com três ou quatro anos (BURGI, 2010).

Dentre as coleções de retratos que permaneceram em família apenas a D. João de Orleans e Bragança foi institucionalizada. A importância destas coleções atrai um grande interesse institucional, dada sua carga informacional e seu valor histórico. Enfocaremos agora o processo de institucionalização da coleção de D. João no Instituto Moreira Salles.

Após permanecer até 2005 sob a guarda de D. João Maria, a coleção transfere-se para seu filho, que se torna o novo guardião das fotografias. No segundo semestre de 2009, D. João Henrique (conhecido como D. Joãozinho) decide entregar a coleção aos cuidados do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Esta decisão foi um importante passo em direção a publicização da coleção, que se tornará disponível a pesquisadores através do Instituto.

Conforme nos afirmou D. João (2010), o depósito no Instituto Moreira Salles responde a uma dupla necessidade; ao mesmo tempo em que disponibiliza as imagens a um número maior de pessoas, retira de seu guardião a responsabilidade por sua guarda e preservação, que requer uma série de medidas especializadas como climatização e desumidificação ideais. O príncipe, no entanto, não planeja se desfazer oficialmente da coleção, e enquanto for de interesse do Instituto pretende deixá-la sob seus cuidados.

A entrevista realizada com Sergio Burgi (2010), coordenador do núcleo de fotografia do Instituto Moreira Salles, foi essencial para compreendermos os interesses institucionais em receber a coleção. A mesma importância teve o depoimento do seu guardião, que nos ajudou a entender a escolha por esta instituição.

É primordial situarmos o próprio Instituto no processo que está sendo analisado desde o capítulo anterior, pois acreditamos que seja uma das iniciativas mais frutíferas surgidas nas últimas décadas em prol da preservação da fotografia.

O Instituto Moreira Salles é uma instituição sem fins lucrativos que foi fundada em 1990 pelo banqueiro e embaixador Walther Moreira Salles, em São Paulo³⁴. Nove anos depois inaugura sua sede no Rio de Janeiro, onde se estrutura a reserva técnica que se tornaria a “maior do gênero no Brasil voltada para a preservação, restauração, guarda e divulgação de acervos fotográficos. É também a mais atualizada tecnologicamente segundo padrões internacionais” (INSTITUTO..., 2010). Seu acervo possui cerca de quinhentas e cinquenta mil imagens, sendo composto pela obra completa de grandes nomes da fotografia brasileira dos séculos XIX e XX.

Desde a sua fundação, há um interesse claro pela fotografia. No entanto, outras áreas são contempladas, havendo no local um grande acervo de artes visuais, música e literatura, sendo o Instituto também reconhecido pelo trabalho realizado nestas áreas³⁵.

O Instituto adquiriu a coleção particular de Pedro Corrêa do Lago, composta de milhares de tiragens originais dos melhores fotógrafos oitocentistas que trabalharam no país, assim como a coleção que pertencia à Gilberto Ferrez. Estas duas coleções possuem uma importância ímpar relativa à fotografia do século XIX.

³⁴ Walther Moreira Salles (1912-2001) foi fundador do Unibanco e residiu na casa que hoje abriga o Instituto Moreira Salles na Gávea, no Rio de Janeiro.

³⁵ Constam atualmente no Instituto Moreira Salles um acervo de 100 mil músicas (entre gravações e partituras), dentre as quais o arquivo pessoal de Pixinguinha e as coleções de Chiquinha Gonzaga, Eliseth Cardoso, Ernesto Nazareth, entre outros. A coleção de artes visuais *iconografia brasileira* abarca várias correntes, autores e épocas, somando cerca de dois mil itens. A esta se soma a coleção Unibanco de arte brasileira, com cerca de 700 obras. O Instituto possui ainda uma ampla coleção de livros que ultrapassa a soma de 400 mil exemplares (INSTITUTO..., 2010).

No Moreira Salles encontra-se o maior acervo privado de fotografias deste período, com mais de dez mil itens originais da época, despontando como um centro de excelência técnica no tratamento e preservação de imagens (INSTITUTO..., 2010).

A Coleção D. João de Orleans e Bragança é entregue ao Instituto Moreira Salles em comodato, pelo prazo renovável de sete anos, em meados de 2009³⁶. Neste acordo, o Instituto se compromete a oferecer melhores condições de guarda, de climatização, de tratamento dos originais, de digitalização e de difusão, e em contrapartida pode utilizar as fotografias para fins culturais, exposições e publicações. Sobre o recebimento desta coleção Sergio Burgi ressalta:

Para nós o importante nesse momento é que seja feita a parte de catalogação, pois há sempre grandes chances, mesmo o acervo não estando mais aqui, de que as informações e o conhecimento produzidos continuem disponíveis, mesmo se o gerenciamento passar a ser feito por ele. No mínimo ocorrem duas coisas no comodato, ou no final do processo as duas partes se separam e você tem o saldo do que realizou no período (como conhecimento agregado) ou se renova. Não trabalhamos apenas com o que o Instituto eventualmente recebe por doações, mas temos a perspectiva de poder colaborar assumindo por alguns anos um trabalho que ficaria numa situação mal resolvida. E daí para frente mesmo que não fique com o Instituto e volte para o circuito ou para outra instituição o acervo já está organizado e catalogado, tendo o conteúdo mais chances de permanecer ativo enquanto memória e conhecimento, e tentando fazer disso, de fato, uma fonte para a história (2010).

Nesta perspectiva uma das contribuições do acervo imperial ao Instituto é a de complementar os demais conjuntos do período através da criação de um diálogo entre as coleções que abarcam a mesma temática e a mesma temporalidade.

O que parece ser uma contradição é que o interesse do Moreira Salles sempre esteve focado na aquisição de uma documentação da paisagem urbana ou natural, sobretudo relativa ao Rio de Janeiro, então capital do Império, ou relativa à fotografia nacional da primeira metade do século XX. As coleções mais centradas em retratos existem no arquivo “de uma forma ‘subsidiária’, e refletem muito sobre a produção dos estúdios no século XIX” (BURGI, 2010). Segundo o coordenador, há nesta coleção algo relevante por tratar-se de um arquivo que remete à família imperial, e, sobretudo, ao período do exílio que em geral não é foco dos estudos sobre a monarquia. A

³⁶ Este é um contrato unilateral em que a guarda da coleção é provisoriamente cedida à instituição. O colecionador continua sendo o proprietário do conjunto iconográfico. Em torno de 15% do acervo da instituição está sob comodato ou outros convênios que não doação.

incorporação destas fontes visuais nas pesquisas sobre este período poderá proporcionar um aprofundamento das análises sobre o tema.

A coleção já foi aberta para pesquisadores e possui algumas de suas imagens publicadas em livros, como os de Pedro Vasquez (1985), que é amigo de D. João e conhece a coleção há bastante tempo. O guardião afirma que grande parte das imagens não permaneceu inédita, pois muitas delas possuem cópias nos outros conjuntos da família. D. João nunca havia feito um inventário de seu conteúdo. Isto ocorreu ainda de forma rudimentar por ocasião da entrega das fotografias à instituição.

No início de 2011 foi realizada uma exposição no Instituto exclusivamente sobre a coleção. Foi privilegiado o acervo relativo ao período do exílio, considerado o destaque do conjunto. A esta altura uma catalogação mais sistemática foi realizada e em pouco tempo a instituição deve disponibilizar o conteúdo também digitalmente. Esta exposição, intitulada 'Retratos do Império e do exílio', trouxe a público diversas imagens da família e do período inéditas até então.

Em relação ao conteúdo deste conjunto podemos levantar a questão sobre a razão pela qual ele não foi entregue ao Museu Imperial, que possui um acervo mais condizente com o conteúdo da coleção do que o Instituto Moreira Salles, que sequer se apóia nesta temática como foco de suas aquisições. No entanto, é importante ressaltar a qualidade do trabalho do Instituto, que é internacionalmente reconhecida. Assim, podemos supor que a escolha foi baseada mais em aspectos técnicos ligados à preservação do que propriamente ao seu conteúdo iconográfico, que teria mais a dialogar com o acervo petropolitano.

O Museu Imperial será brevemente incluído nesta análise, por tratar-se de um museu que se propõe a preservar a memória monárquica, mas, sobretudo, por estar diretamente relacionado com a trajetória da Coleção Grão-Pará. Além disso, é importante relacionarmos o acervo da instituição com a história das coleções, o que aprofunda a compreensão sobre a circulação das fotografias da família imperial.

Após a proclamação da República, o Palácio Imperial de Petrópolis torna-se sede de dois colégios. Inicialmente o local abrigou a escola para meninas Notre Dame de Sion, no período de 1892 a 1909, quando se instalaria o São Vicente de Paulo, de 1909 a 1939. Neste ano a propriedade é adquirida pelos herdeiros do imperador para nele ser instalado o Museu Imperial. Após três anos de restauração sob a

responsabilidade do SPHAN o museu foi aberto ao público em 1943, através de um Decreto-Lei expedido pelo presidente Getúlio Vargas³⁷ (LACOMBE, 1982).

O acervo do Museu é então formado através de doações e algumas aquisições. Uma publicação do então diretor do museu, Lourenço Luis Lacombe, define a missão da recém criada instituição: “o Museu Imperial deve preservar e expor o patrimônio cultural representado por objetos e documentos que referenciam a história da monarquia brasileira” (1982, p.15).

Os móveis e os objetos que formam o acervo do museu não pertenceram à família imperial, como podem supor alguns. Por motivos já explicitados no primeiro capítulo o patrimônio da família passou por um processo de dilapidação, através de saques e leilões que dissiparam seus bens, o que justifica a afirmação de Lacombe (1982) de que a preservação refere-se a objetos que referenciam a monarquia, não sendo uma herança direta da mesma.

A fototeca do Museu Imperial possui cerca de treze mil imagens, entre originais e reproduções. A coleção que retrata a família possui em torno de quinhentas fotografias. Estas foram adquiridas da mesma forma que os móveis e objetos, principalmente através de doações. Muitas imagens da família imperial circulavam na corte e entre os membros da aristocracia, e por muitas vezes retratos eram produzidos em quantidade, assinados pelo imperador ou pelas princesas e dados de presente, uma prática habitual. Assim, com o tempo, estas fotografias ressurgem e circulam: podem ser vendidas para colecionadores, podem ser doadas para instituições de memória ou podem permanecer com os descendentes.

Apenas o arquivo documental do museu, que hoje forma o Arquivo Histórico, possui acervo que pertenceu à família real: o Arquivo da Casa Imperial do Brasil. Como vimos, após ser organizado pelo Príncipe do Grão-Pará este acervo foi doado por D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança ao museu em 1948. Na época, ele era também o detentor da coleção de fotografias que levava seu nome, que não foi entregue e encontra-se ainda hoje com seus descendentes.

No entanto nem todo acervo foi doado. Foi realizada uma divisão da coleção e os documentos de cunho pessoal permaneceram em família. Apenas em 1999 o restante do arquivo, que estava em mãos de D. Pedro Carlos, se juntou ao conjunto no Museu

³⁷ Não nos cabe aprofundar esta questão, mas é interessante perceber que foi no governo de Vargas que se criou o Museu, em uma nítida intenção de reavivamento da memória imperial, em pleno governo populista.

Imperial. O arquivo, portanto, institucionalizado ao longo do século XX, tornou-se público e disponível a todos.

3.3 AS COLEÇÕES COMO MEMÓRIA DO MUNDO: A ERA DA INTERNET E OS DESAFIOS PARA O FUTURO

As coleções analisadas têm-se tornado cada vez mais acessíveis ao pesquisador. Inicialmente, as fotografias permaneceram restritas ao âmbito familiar ou ao círculo da boa sociedade oitocentista. Com o tempo, elas tornaram-se disponíveis em instituições, exposições e livros. No entanto, manter estes patrimônios depositados em museus, arquivos e bibliotecas parece não mais satisfazer aos desejos de nossa época, já seduzida pelos avanços da tecnologia e da internet. Estas demandas alimentam a prática crescente de digitalização de acervos e sua disponibilização na rede mundial de computadores. Este processo é longo e ocorre lentamente, mas já contempla parte das nossas coleções. Existe memória na internet? Como preservar o patrimônio digital? São perguntas que estão sendo postas e debatidas, num campo de análise que certamente está longe de esgotar-se.

A chegada do patrimônio cultural na internet representa o surgimento de novos desafios ligados a antigas questões, pensadas agora no contexto do ciberespaço. Vera Dodebei (2008), ao pensar o patrimônio no século XXI, busca verificar a possibilidade de ele existir no mundo virtual. A autora percebe que os adjetivos ‘virtual’ e ‘digital’ modificam o que tradicionalmente se define como patrimônio, pois, dentre outros fatores, desagrega o sentido de acumulação intrinsecamente relacionado ao termo, em prol do de socialização informacional. Quando um importante conjunto documental é lançado na internet, está sendo democratizado na medida em que é amplamente difundido. Os desafios estão mais voltados para as dificuldades desta socialização.

As práticas de preservação do patrimônio também estão sendo adaptadas a este novo contexto, onde “talvez tenhamos de abrir mão do sentido de proteção do *objeto* patrimonial, uma vez que se atribuirá o valor mais aos significados do que ao referente material” (DODEBEI, 2008, p.32). A autora não diminui a importância da preservação do objeto, mas sinaliza este novo olhar que transcende a materialidade e busca sua significação. É claro que a preservação do objeto material, em seu suporte original, não deixa de ser uma questão fundamental para a sua salvaguarda e segue sendo uma

finalidade importante das instituições de memória. Entretanto, nos últimos anos muitos esforços institucionais e políticos estão voltados para a digitalização de acervos e cada dia mais imagens e documentos são lançados na internet.

A digitalização dos acervos tem uma dupla função. Ao mesmo tempo contribui para a preservação e para difusão de seu conteúdo. Em outras palavras, as novas tecnologias permitem fundir as práticas de difusão e de preservação destes documentos, já que a digitalização (e conseqüente disponibilização da imagem numérica) garante a existência deste objeto, ou melhor dizendo, de uma cópia digital deste objeto³⁸. Nesse sentido, “a proteção pode ser entendida como uma propriedade do processo de disseminação, tal como a transmissão da herança cultural exercida pela narrativa oral” (DODEBEI, 2008, p.32).

Cabe-nos diferenciar, neste ponto, os conceitos de digitalidade e virtualidade, que são importantes para pensarmos o patrimônio na rede. Os conceitos são semelhantes e por vezes se confundem. Objetos virtuais são criados no computador e objetos digitais existem materialmente e são digitalizados. Portanto, “podem existir objetos digitalizados que habitam tanto o mundo concreto quanto o mundo virtual, mas este é habitado apenas por objetos digitais” (DODEBEI, 2008, p.28.). Nossos objetos não nascem virtuais, sua digitalização existe enquanto um referente do original.

Duas dentre as coleções estudadas neste trabalho estão inseridas nos desafios lançados pelo mundo digital, as coleções Teresa Cristina e D. João. Há uma crescente tendência de que os acervos das instituições de memória transbordem seus limites físicos e alcancem a internet. O patrimônio documental das grandes bibliotecas e arquivos do mundo está sendo, pouco a pouco, disponibilizado na rede. Este caminho parece inevitável e até mesmo desejável. Ele carrega um grande potencial de democratização da informação e do conhecimento que até então ficavam restritos à consultas nas instituições, e hoje se tornam acessíveis através de um computador. Apesar do grande avanço experienciado até o momento, acreditamos que os avanços tecnológicos estão longe do fim e que nos próximos anos muitas ferramentas serão criadas e novos desafios lançados.

O Instituto Moreira Salles almeja oferecer todo seu conteúdo informacional virtualmente, e já há alguns anos começou a disponibilizar o acervo digital no seu

³⁸ A não ser em casos de roubos, como o ocorrido em 2005 na Divisão de Iconografia, onde foram levadas em torno de 700 fotos da Coleção Teresa Cristina, e somente algumas dezenas encontradas ou devolvidas. Nesse caso foram preservadas cópias digitais de objetos não mais existentes (BIBLIOTECA NACIONAL, 2010).

portal. Segundo Sergio Burgi (2010), será digitalizado todo o acervo e disponibilizado cerca de sessenta por cento de seu conteúdo, visto que há certa redundância nas fotografias e nem todas precisam ser exibidas. Em suas palavras, “o Instituto tem como missão a preservação da obra original dos autores; a difusão, obviamente, é necessária e é um compromisso com todos os acervos que incorporamos” (2010). As coleções do Instituto recebem acondicionamento e climatização ideais que impedem a deterioração química das imagens. As fotografias de D. João está sendo higienizada, organizada e digitalizada e em poucos meses deve estar disponível no site, acompanhada de informações resultantes de pesquisas e do diálogo com outras coleções do local.

Alguns desafios podem ser mapeados sobre o futuro deste patrimônio na rede. Supomos que as instituições museológicas e de memória terão cada vez mais um papel comprobatório do acervo que disponibilizam, mediante a grande quantidade de documentos e imagens disponíveis na internet. Esta tem-se tornado um repositório físico, e com toda a difusão pretendida serão as instituições que poderão equacionar questões relativas à veracidade dessas informações.

O Instituto Moreira Salles disponibiliza as fotografias em baixa resolução, não por falta de tecnologia, mas pela necessidade do controle gerencial, a fim de evitar o uso não autorizado das imagens. O uso comercial, acadêmico ou educacional dos conteúdos iconográficos do instituto obedece a uma série de critérios elaborados pela instituição a partir da respectiva legislação a fim de proteger os direitos autorais e o direito de guarda do seu acervo. A rede é a grande ferramenta atual de difusão da fotografia. O seu uso constitui um problema, o grande desafio do momento.

Segundo Sergio Burgi (2010), além da prática de comodato, alguns convênios são realizados com instituições estrangeiras e nos permitem refletir sobre a patrimonialização do acervo fotográfico. Ele afirma que está sendo realizada uma parceria com uma instituição alemã (não identificada) em que o instituto está financiando parte da digitalização de um conjunto de imagens sobre o Brasil oitocentista, que são inéditas no país. Em troca, a instituição alemã irá oferecê-las eletronicamente e o Instituto está autorizado a agregá-las ao seu acervo. Somam-se quase quatrocentas e cinquenta fotografias, sendo um conjunto de riqueza informacional considerável para estudos sobre a fotografia no Brasil.

Quantitativamente, em torno de quinze por cento das imagens do Instituto estão depositadas sob forma de comodato ou convênio. É uma percentagem pequena, mas

abre novas possibilidades de uso e divulgação de acervos que não pertencem oficialmente à instituição.

Nesse sentido a rede amplia as possibilidades de circulação de acervos e permite, contrariando as leis da física, que o mesmo esteja presente em vários locais do mundo ao mesmo tempo. São transformações que possibilitam um novo olhar sobre o colecionismo e o patrimônio, neste caso exemplificado através de uma coleção alemã que, ao menos virtualmente, foi incorporada ao patrimônio nacional.

O caso da Biblioteca Nacional também é bastante sintomático deste processo. A instituição está digitalizando seu acervo há alguns anos. O portal da Biblioteca Nacional Digital já possui uma série de conjuntos documentais e iconográficos³⁹. A Coleção Teresa Cristina é uma das que estão representadas atualmente. A sua digitalização é o resultado de vários projetos que visam a democratização desta que é uma das coleções fotográficas mais relevantes do país. Um projeto deste porte requer um financiamento que, neste caso, foi recebido de instituições estrangeiras interessadas na preservação deste patrimônio.

Em 2003, o conjunto fotográfico foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade e foi inscrito no programa ‘Memória do Mundo’⁴⁰, sob o título de ‘A coleção do imperador: a fotografia brasileira e estrangeira no século XIX’. No portal da UNESCO a coleção encontra-se resumidamente descrita como

uma coleção única de fotografias, constituída por apenas uma pessoa ao longo de toda sua vida e depositada em uma biblioteca nacional onde é guardada e preservada. Esta é a maior coleção de fotografia do período de toda América Latina e representa um retrato do século XIX, refletindo os hábitos e as transformações industriais do período. A coleção nunca foi desmembrada e soma 21742 imagens⁴¹ (UNESCO, 2010).

Em janeiro de 2011, foi publicado no Jornal O Globo a notícia de que pela segunda vez uma documentação brasileira do período do Império disputa o título de Memória do Mundo concedido pela UNESCO (RECONHECIMENTO..., 2011). Trata-se de um conjunto de cinquenta mil documentos das viagens do Imperador D. Pedro II

³⁹ Porém o ritmo dos trabalhos não pode ser comparado ao do Instituto Moreira Salles, já que neste a verba provém de um grande banco.

⁴⁰ O programa ‘Memória do Mundo’ foi lançado em 1992 e têm como principais objetivos, além da proteção e difusão de conjuntos documentais existentes em arquivos e bibliotecas de todo o mundo, colocar em pauta a discussão sobre a necessidade de proteção deste patrimônio. Nesse sentido, a internet torna-se o depósito ideal destes acervos digitalizados, onde são disponibilizados sem obstáculos (UNESCO, 2010).

⁴¹ Este número varia, dependendo da fonte que é pesquisada, mas em geral beira os 22 mil itens.

pelo Brasil e pelo mundo, e inclui diários pessoais, cadernetas de anotações, gravuras, correspondências e jornais. O conjunto faz parte do Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, doado pelos descendentes da família real no ano de 1948.

O material disputará o título apenas em 2012, após ser finalizado o dossiê que será oficialmente apresentado à UNESCO. Outros acervos de grande importância histórica estarão concorrendo e possivelmente os diários não receberão o título. Não obstante, o importante é perceber o reconhecimento que este acervo tem recebido nos últimos anos e o valor histórico e cultural que tem sido nele agregado.

Dodebei (2008) aponta que projetos com este viés favorecem a criação de ‘coleções virtuais’, que só existem na internet, jamais fisicamente. Nesta expressão aparentemente nova residem visões antigas sobre o conceito de coleção. A autora ressalta que a

leitura dos critérios estabelecidos para a seleção dos bens indica, no caso da Memória do Mundo, a acentuada presença da noção clássica de coleção, exemplificado pelos adjetivos raros, excepcionais, geniais, únicos, memoráveis, importantes, significantes e autênticos (2008, p.29).

Dodebei afirma ainda que através de um olhar atento para estas novas discussões sobre o ciberespaço, é possível perceber que, embora aparentemente novos e desafiadores, os conceitos e as estruturas de pensamento sobre o tema permanecem inalterados. A digitalização do patrimônio que irá formar a ‘memória do mundo’, se baseia ainda em escolhas institucionais calcadas em conceitos antigos. Não pretendemos desmerecer a iniciativa, sobretudo por vislumbramos grandes potencialidades relativas à democratização do patrimônio cultural, apenas buscamos perceber que novas idéias convivem com concepções antigas que aos poucos começam a ser repensadas.

Dois anos após o reconhecimento da UNESCO surge o projeto da World Digital Library (Biblioteca Digital Mundial), gestado na Biblioteca do Congresso Americano e desenvolvido em parceria com a UNESCO e com outras cinco instituições, dentre elas a Biblioteca Nacional do Brasil⁴². Elas tinham como missão criar diretrizes a serem implementadas. Os objetivos centrais deste projeto buscam

promover o conhecimento e a conscientização internacionalmente e interculturalmente, expandindo o volume e a variedade de conteúdos na Internet de forma a prover recursos a professores, pesquisadores e o

⁴² As demais são: Bibliotheca de Alexandria, a Biblioteca e os Arquivos Nacionais do Egito, a Biblioteca Nacional da Rússia e a Biblioteca Estadual da Rússia (WORLD DIGITAL LIBRARY, 2010).

público em geral além de capacitar as instituições parceiras de forma a reduzir a exclusão digital dentro e entre os países (WORLD DIGITAL LIBRARY, 2010).

O protótipo da Biblioteca Digital Mundial foi lançado na Conferência Geral da UNESCO em 2007 e o portal foi lançado em abril de 2009, composto por cerca de outras vinte instituições, todas de países membros da UNESCO. O portal é hospedado pela Biblioteca do Congresso americano e a intenção é que seu conteúdo, formado por manuscritos, mapas, livros raros, partituras, gravações, filmes, gravuras, fotografias e desenhos arquitetônicos seja ampliado anualmente (WORLD DIGITAL LIBRARY, 2010). A Biblioteca Nacional possui, atualmente, 156 itens neste site, dentre os quais 70 fotografias da Coleção Teresa Cristina. Estas fotografias formam o maior conjunto documental brasileiro disponível no portal.

Esta iniciativa foi viabilizada pelo financiamento de diversas instituições⁴³, sem as quais não haveria capital para a digitalização dos acervos participantes. Os documentos estão disponíveis em alta resolução, o que traduz um movimento na direção de democratizar o acesso aos documentos e de flexibilizar as normas referentes aos direitos institucionais sobre seus acervos⁴⁴.

Os objetivos da World Digital Library são ambiciosos e nos permitem imaginar que o processo está apenas começando. A medida é importante por buscar democratizar documentos e permitir o livre acesso ao acervo de diversas instituições do mundo. No entanto, uma parcela muito pequena é disponibilizada no portal, que funciona como um índice, com pequenas amostras das infindáveis riquezas dos arquivos e bibliotecas. Nesse sentido, Joaquim Andrade, nos instiga a pensar criticamente a respeito destas iniciativas e refletir sobre o que parece ser relevante e duradouro neste processo. Segundo o autor,

a WDL é um gesto simbólico e político. O gesto real é o *network* das grandes bibliotecas do mundo. Isto é real, é você poder estar aqui e acessar o conteúdo de todas elas. É você saber que as fotos do D. Pedro II estão catalogadas numa lógica de informática formatada igualmente às grandes bibliotecas do mundo (ANDRADE, 2010).

⁴³ As empresas e fundações que apoiaram o projeto são: Google, Inc., Fundação Catar, Carnegie Corporation de Nova Iorque, Universidade de Ciência e Tecnologia King Abdullah, na Arábia Saudita, Microsoft, Inc., Fundação Lawrence e Mary Anne Tucker, Fundação Pontes de Compreensão, Conselho James Madison da Biblioteca do Congresso (WORLD DIGITAL LIBRARY, 2010).

⁴⁴ Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos após seu falecimento. Portanto, a maioria das fotografias encontra-se em domínio público. Ainda assim, vigoram sobre as imagens o direito institucional de guarda, no caso o direito da Biblioteca Nacional (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA..., 2010).

Por este ângulo, a World Digital Library é um dos exemplos da migração de grandes coleções para a internet. Não pretendemos diminuir a importância deste projeto, nem o contrário. Apenas buscamos ressaltar que estas são iniciativas de grande visibilidade, posto que recebem financiamentos onerosos e possuem poderosos parceiros políticos. Sem dúvida, o teor globalizante deste empreendimento, assim como os investimentos proporcionados por eles, são fatores importantes para impulsionar a restauração e digitalização de acervos como da Biblioteca Nacional, que ainda possui um pequeno volume de documentação numérica disponibilizada se comparada com grandes bibliotecas do mundo, como a Biblioteca Nacional da França, a Biblioteca Pública de Nova Iorque, entre outras.

Ainda assim, caminho já está sendo percorrido pela Biblioteca Nacional, que possui um portal que cresce a cada dia. As parcerias internacionais são essenciais também neste caso. A verba destinada para digitalização de acervos é insuficiente, pois existem outras atividades importantes como a restauração de obras e a publicação de livros. Em 2005, foi a vez da norteamericana Fundação Getty⁴⁵ direcionar seu olhar para a nossa coleção. A Fundação patrocinou a restauração dos álbuns de fotografias da Coleção Teresa Cristina, juntamente com uma ampla pesquisa histórica e a catalogação das fotografias (BIBLIOTECA NACIONAL..., 2010).

O resultado gerou a inclusão da grande parte dos álbuns no portal da instituição, onde é possível acessar todo o conteúdo de trinta e nove exemplares. As imagens estão em alta resolução, mas não é permitido ao pesquisador salvar uma cópia, o que consiste em violação da legislação vigente sobre os direitos da instituição sobre a imagem. Não nos cabe aqui aprofundar esta discussão, mas não podemos ignorá-la, visto que é uma das questões mais polêmicas acerca do tema, conforme foi abordado em relação ao Instituto Moreira Salles.

As grandes bibliotecas do mundo estão criando seus portais digitais e este movimento tem democratizado o acesso a documentos antes restritos a consulta local. Estas transformações são muito significativas e nos apontam um futuro incerto, onde

⁴⁵ A Fundação Getty possui como objetivo principal o financiamento de projetos de preservação das artes visuais em todo mundo. Localizada em Los Angeles, EUA, realiza suas atividades em parceria com o Museu Getty e com o Instituto Getty de Pesquisa e de Conservação. As suas principais atividades são o financiamento de publicação de livros, o investimento em catalogação eletrônica de acervos privados e institucionais e a digitalização de imagens de bibliotecas e arquivos, visando o acesso digital através da internet (THE GETTY, 2010).

não podemos prever os limites dos avanços da tecnologia. Não devemos ser fatalistas e tampouco depositar expectativas revolucionárias no mundo virtualizado. A internet tem trazido muitas vantagens ao campo da preservação e circulação de imagens, fontes e documentos, modificando nossa maneira de armazenar e de se relacionar com a memória social. Mas esta continua sendo experienciada no mundo objetivo, fora das telas de computador.

Ao mesmo tempo o ciberespaço sozinho não é o modelo apropriado para imaginar o futuro global – esta noção de memória é sem sentido, uma falsa promessa. A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões (HUYSSSEN, 2000, p.36).

Nossas coleções tornam-se, aos poucos, coleções do mundo. Assim, esta memória será cada vez mais compartilhada, e poderá ser apropriada e incorporada a novas visões de mundo, de passado e de futuro, enriquecendo a experiência humana e tornando-a mais consciente de si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho nos propusemos a analisar a trajetória de uma coleção de fotografias representativa do período monárquico brasileiro. Percebemos que apesar de se tratar de um conjunto formado no século XIX, sua trajetória ao longo do século seguinte traduz como a sociedade contemporânea se relaciona com a sua memória e seu patrimônio.

A trajetória da coleção é atravessada por três aspectos que foram centrais no trabalho: o colecionismo, a memória e o patrimônio. Todos eles se mantêm presentes ao longo do tempo, mas em constante processo de transformação. O colecionismo é algo intrínseco ao ser humano, que busca nos objetos uma identificação e uma diferenciação em relação ao outro. Analisamos vários colecionadores, entre pessoas e instituições, e guardiões, que por vezes não estavam empenhados em colecionar, mas tornavam-se protetores dos conjuntos.

A noção de patrimônio se desenvolve paralelamente à trajetória da coleção. Desde o século XIX até hoje sua concepção se vinculou a ideais distintos e sua definição se transformou totalmente. No passado distante dos oitocentos o patrimônio era patriota, identificado no que exaltava a nação. Com o tempo tornou-se o conjunto dos monumentos históricos que representava o passado nacional, composto por igrejas coloniais, conjuntos arquitetônicos, arqueológicos e urbanísticos. No desenrolar do século XX são retomadas as idéias de alguns intelectuais modernistas. Começa-se a reconhecer como patrimônio práticas e modos de fazer para então chegarem novos desafios ligados ao patrimônio em tempos de globalização. Atualmente, o conceito de patrimônio pode estar distanciando-se das noções de proteção e se aproximando da de democratização dos bens simbólicos da cultura e da história dos países.

É possível, e mesmo provável, que a internet siga sendo uma parceira fundamental na preservação de patrimônios culturais. Por outro lado, é imprescindível haver um permanente agenciamento institucional no controle da movimentação destes objetos digitais e também na proteção dos objetos físicos. O espaço virtual possui uma grande vantagem ao permitir que o patrimônio seja disponibilizado sem que sejam expostos os originais ao perigo do furto e do desgaste. Ainda assim, não podem ser abandonadas as práticas tradicionais de preservação.

As grandes bibliotecas do mundo têm aumentado progressivamente o volume de acervo disponibilizado através da internet. Uma grande quantidade de obras

(documentais, iconográficas e musicais) tem sido depositada nestas instituições diretamente em formato digital, o que vem criando uma gigantesca base de dados. Estas questões trazem novas discussões sobre os limites de armazenamento de dados numéricos e sobre quais critérios devem ser usados para decidir o que deve ser guardado ou descartado.

Huyssen (2000) acredita que a musealização ameaça perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo. Para ele, ela é importante na medida em que pode construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, e assim combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade das mudanças e o contínuo encolhimento dos horizontes do tempo e do espaço.

Em relação aos grandes acervos brasileiros, dentre os quais a Biblioteca Nacional e o Museu Imperial, é essencial haver uma dupla preocupação: os documentos e fotografias em seus suportes originais devem continuar recebendo investimentos de preservação e ao mesmo tempo os projetos de disponibilização dos mesmos na internet devem permanecer, a fim de gerar um acesso cada vez maior a estes acervos.

As fotografias da família imperial começaram a adentrar a internet há menos de uma década. A grande parte do seu acervo ainda permanece sob a guarda institucional ou familiar. As iniciativas virtuais ainda são embrionárias, sendo necessário algum tempo para sabermos se serão plenamente concretizadas. As duas coleções que permanecem com a família, a Coleção Princesa Isabel e a Coleção Grão-Pará, têm um futuro ainda indefinido, pois são desconhecidos os desejos da próxima geração a respeito do destino das imagens.

Analisando a trajetória biográfica nota-se que ela passou por apagamentos e reavivamentos ao longo das décadas. O olhar histórico sobre este passado não consegue explicar plenamente estes apagamentos. Neste caso, o campo da memória social é capaz de alcançá-los através de autores que buscam compreender estas aparentes lacunas no tempo. Autores como Pollak, por exemplo, preocupam-se com estas questões. Ele afirma que “a memória está inserida em um campo de lutas e de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembrança e esquecimento” (1989, p.7).

No caso das fotografias da Coleção Teresa Cristina, a despeito de estarem na instituição há mais de cem anos, muito poucos trabalhos sobre as imagens foram realizados. É crucial que haja um maior investimento em pesquisas que aprofundem o conhecimento sobre este patrimônio e impeçam que ele caia novamente em esquecimento. Muitas pesquisas acerca da história da fotografia no país têm sido feitas,

mas o manancial de informações imagéticas disponível na coleção ainda foi pouco explorado.

Neste trabalho percebemos, por exemplo, o quão escassos são os materiais disponíveis sobre a coleção de fotografias da família imperial. O conhecimento encontra-se em grande parte inculcado nas experiências das pessoas que se relacionam ou se relacionaram com os objetos (fotografias e/ou documentos): herdeiros, funcionários das instituições e pesquisadores. Por isso as entrevistas se mostraram tão importantes.

Teria sido mais enriquecedor se pudéssemos ter tido contato com outras pessoas, como por exemplo, envolvidos na fundação da Funarte que tenham acompanhado seu desenvolvimento; funcionários antigos da Biblioteca Nacional, funcionários do Instituto Moreira Salles, pesquisadores do Museu Imperial e outros membros da família imperial. No entanto, o tempo necessário para se debruçar em novas entrevistas é muito longo e como tal nos concentramos nas oito consideradas mais fundamentais.

As lacunas que foram deixadas neste trabalho provavelmente poderiam ser preenchidas através de um aprofundamento das pesquisas e entrevistas. Elas poderiam responder perguntas como: por quem e por que a coleção foi partilhada entre os filhos do Príncipe do Grão-Pará? Existem fotografias atualmente com outros descendentes da família? Como se deu o processo de separação das fotografias que foram entregues à Biblioteca Nacional em 1892 e as que permaneceram com a família? Ainda assim acreditamos que tratam-se de questões secundárias e que um amplo mapeamento foi possível graças ao trabalho conjunto de entrevistas, leituras e orientação.

Deixamos, por fim, impresso o desejo de que os conhecimentos e as informações que cada uma destas pessoas retém sejam explorados, para que seja cada vez maior o acesso à riqueza de suas informações e vivências. Além disso, esperamos que este trabalho suscite novas idéias e instigue novos pesquisadores a continuarem trilhando os caminhos em busca de um maior conhecimento e de uma maior consciência sobre nosso patrimônio e passado nacionais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs). **Memória e Patrimônio. Ensaios Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO**, 1939, v.41.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **Fotografia Brasileira e Estrangeira no Século XIX. A Coleção do Imperador**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.
- APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: ____ (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EDUFF, 2008.
- ARGON, Fátima. **Reflexões sobre o arquivo da família imperial e o papel de d. Pedro II na sua formação**. Palestra proferida em 11/12/2000, na sessão comemorativa do aniversário de D. Pedro II, do Instituto Histórico de Petrópolis.
- ARGON, Fátima; VASQUEZ, Pedro. **Princesa Isabel**. Retratos Fotográficos nas Coleções do Museu Imperial e Arquivo Grão-Pará. Rio de Janeiro/Petrópolis: Museu Imperial/IPHAN/MinC, s/d. 1 CD-ROM
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal: a coleção: In: _____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Coleção D. Teresa Cristina Maria**. Disponível em www.bndigital.bn.br/projetos/Teresacristina. Acesso em: 15 ago. 2010.
- BIBLIOTECA NACIONAL**. Fotografias da “Coleção D.Teresa Cristina Maria”. Rio de Janeiro, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org). **Revista do Patrimônio**

Histórico Artístico Nacional. n.23. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CATÁLOGO RETRATOS DO IMPÉRIO E EXÍLIO. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

CHAUI, Marilena. **Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CORBIS IMAGES. Disponível em: www.corbis.com/corporate/. Acesso em: 22 dez. 2010.

CORRÊA, Marcos Sá. O Baú de sua Majestade. Os tesouros dos arquivos da família Orleans e Bragança. **Revista Veja**, São Paulo, p.132-137, mar. 1998.

DAVALLON, Jean. A Imagem, uma Arte da Memória. In: ACHARD, Pierre. **Papel da Memória**. São Paulo: Pontes, 1999.

DODEBEI, Vera. Digital virtual: o patrimônio no século XXI. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

ELIAS, Norbert. **Mozart**. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1955.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**. Usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

FERNANDES JUNIOR, Rubens (org.). **De volta à luz: fotografias nunca vistas do imperador**. São Paulo: Banco Santos: Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, v.100, n.10, 1946.

_____. **A fotografia no Brasil, 1840-1900**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ : IPHAN/MinC, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Vida Social no Brasil nos meados do século XIX**. São Paulo: Global, 2008.

FUNARTE em ação. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1998.

FUNARTE. **Os novos espaços da arte e da cultura**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, [1986?].

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: www.bn.br/site/pages/catalogos/iconografia. Acesso em 10 out. 2010.

GEORGE EASTMAN HOUSE. Disponível em: www.eastmanhouse.org/museum/. Acesso em: 19 nov. 2010.

THE GETTY. **Getty Foundation**. Disponível em: www.getty.edu/foundation. Acesso em: 02 set. 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais. **Revista Estudos Históricos**. vol.1, n.2, 1988.

GONDAR, Jô; DOBEDEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional: a história de uma coleção**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em <http://ims.uol.com.br>. Acesso em: 10 mar. 2010.

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE. **Dynastie et photographie**. Bruxelles, 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- _____. **Origens e expansão da fotografia no Brasil.** Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1980.
- _____. **Os tempos da fotografia.** O efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. **Hercule Florence.** A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006.
- LACOMBE, Lourenço Luis. **Museu Imperial.** Rio de Janeiro: Editora Colorama, 1982.
- LAGO, Pedro; LAGO, Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel.** Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- LAVELLE, Patricia. **O espelho distorcido.** Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e Memória.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.
- LOPES, Aurélio. D. Pedro II e seus livros. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1925.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. **Fotografia no Brasil.** Um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MAUAD, Ana Maria. Entre Retratos e Paisagens: modos de ver e representar no Brasil Oitocentista. **Anais do Museu Paulista.** História e Cultura Material. Vol. 13, 2005.
- _____. **Poses e flagrantes.** Ensaio sobre história e fotografia. Niterói: Eduff, 2008.
- _____. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO. Luiz Felipe de (org). **História da vida privada no Brasil: Império.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** São Paulo, 1992.
- _____. Fontes visuais, cultura visual, história visual. **Revista Brasileira de História.** Vol. 23, nº45. São Paulo: Anpuh : Humanitas, 2003.
- _____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos.** vol. 11, n. 21, 1998.

MOREIRA LEITE, Miriam. **Retratos de Família**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MUAZE, Mariana. **As Memórias da Viscondessa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MUSEU IMPERIAL. Disponível em: www.museuimperial.gov.br/arquivohistorico. Acesso em: 15 ago. 2010.

MUSEU IMPERIAL. São Paulo: Editora Banco Safra, 1992.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: n.10, 1993.

ORTIZ, Renato. Estado, cultura popular e identidade nacional. In: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**. vol.5, n.10, 1992.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**. vol.2, n.3, 1989.

POMIAN, Krysztof. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 1. Sistemática. [Porto]: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000.

_____. Coleção. In: **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Ed. Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1984.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. CASA CIVIL. **LEI N. 9610**, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em 15 out. 2010.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. CASA CIVIL. **CONSTITUIÇÃO POLITICA DO IMPERIO DO BRAZIL** (DE 25 DE MARÇO DE 1824). Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao24/htm. Acesso em 05 jan. 2011.

PROCHASSON, Christophe. Atenção: Verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. **Revista Estudos Históricos**. Vol. 11. n.1, 1998.

RECONHECIMENTO mundial para diários de Pedro II. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 2011.

RENDEIRO, Marcia Elisa. **Álbuns de família**: fotografia e memória nos anos dourados. 2008 Dissertação (Mestrado em Memória Social) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, Leila Beatriz; COSTA, Thainá Castro. **Do lixo ao futuro**: os aterros de objetos cotidianos, a informação e o descarte na narrativa fílmica Wall-E. 2009. **Anais do X ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO** – ENANCIB, João Pessoa, 2009. João Pessoa: ENANCIB, 2009.

RODRIGUES, Ana Cristina Campos. **Os mapas do Imperador**: a catalogação e identificação da Cartografia da Coleção Teresa Cristina Maria. In: III SIMPÓSIO LUSO-BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2009, Ouro Preto.

SALLES, Ricardo. **Nostalgia Imperial**. A formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Eduardo. A República comemora o Império. **Revista Rio de Janeiro**, 1986.

TURAZZI, Maria Inês. **Iconografia e Patrimônio**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

_____. **Poses e Trejeitos**. A fotografia e as exposições na era do espetáculo. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. Máquina viajante. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. n. 52, jan.2010.

UNESCO. **Memória do mundo**. Disponível em: <http://portal.unesco.org/ci/fr/ev>. Acesso em: 30 ago. 2010.

VASQUEZ, Pedro. **D. Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

WORLD DIGITAL LIBRARY. Disponível em www.wdl.org. Acesso em: 30 ago. 2010.

ENTREVISTAS:

ANDRADE, Joaquim. **Joaquim Marçal Ferreira de Andrade**: entrevista [26 de agosto de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

ARGON, Fátima. **Fátima Argon**: entrevista [16 de setembro de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

BURGI, Sergio. **Sergio Burgi**: entrevista [25 de agosto de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

CARNEIRO, Mônica. **Mônica Carneiro**: entrevista [12 de agosto de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

ERMAKOFF, George. **George Ermakoff**: entrevista [01 de setembro de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

ORLEANS E BRAGANÇA, D. João de. **D. João de Orleans e Bragança**: entrevista [14 de setembro de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

ORLEANS E BRAGANÇA, D. Pedro Carlos de. **D. Pedro Carlos de Orleans e Bragança**: entrevista [20 de fevereiro de 2011]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.

VASQUEZ, Pedro. **Pedro Vasquez**: entrevista [10 de setembro de 2010]. Entrevistadora: Fernanda Tibau. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Coleção de Fotografias da Família Imperial brasileira.