



## Os retratos de Insley Pacheco – da pintura à fotografia no século XIX

Flávia de Almeida Fábio

Universidade Paulista, Campus Limeira.  
Mestranda da Universidade Estadual de Campinas

Investigar as questões formais que envolvem a pintura da segunda metade do século XIX nos leva a olhar para uma linguagem que acabava de nascer: a fotografia. Quando se tenta entender as primeiras fotografias produzidas neste período: a comparação com aspectos da pintura também se faz necessária.

Desde seus primeiros anos a fotografia reivindica seu estatuto artístico. No Brasil, tão grande fora o entusiasmo pela nova invenção que em 1842, três anos passados das primeiras experiências com o daguerreótipo, os retratos feitos pela Sra. Hippolyte Lavenue, são apresentados na Exposição da Academia Imperial de Belas Artes<sup>1</sup>. Na Europa, apenas em 1855, ano da Exposição Universal de Paris, a *Société Française de Photographie* realiza sua primeira exposição e lança-se avidamente em uma negociação para o ingresso da fotografia nas exposições de belas-artes da Academia Francesa. Em 1859, a exposição fotográfica é realizada simultaneamente no mesmo edifício do Salão de Belas-Artes, porém em espaços separados.

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

Esses “longos tempos de exposição”, acima citados, comparados às longas sessões de poses necessárias para se fazer um retrato através das mãos de um pintor, parecem ínfimos e a rapidez de registro aliada à capacidade de congelar o movimento apresentadas pela fotografia vêm ao encontro da velocidade das transformações e aos anseios da sociedade pós-revolução industrial passando a disputar um espaço mercadológico até então ocupado pela pintura.

<sup>1</sup> FERREZ, G. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro, Funarte: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p.20.

<sup>2</sup> Fabris, A. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas*, In: Fabris, A. *Fotografia Usos e Funções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p.174.

Esse quadro leva alguns pintores a aderir ao novo movimento, como é o caso Francisco Napoleão Bautz, no Rio de Janeiro que, em 1846, anuncia-se como daguerreotipista<sup>3</sup>. Outros, no intuito de registrar cenas e instantes, ou mesmo para poupar seus modelos das longas sessões de poses, utilizam-se da fotografia como um primeiro esboço, na captura de seu referente. Prática que, segundo Aaron Scharf, Ingres foi um dos primeiros a adotar em seus retratos feitos a partir de 1840.<sup>4</sup>

No Brasil, na segunda metade do século XIX, os laços entre a pintura e a fotografia também se apresentam estreitos e, analisando os fotógrafos que atuavam neste período, é possível encontrar diversos deles dividindo seus ateliês com alguns pintores ou até mesmo se anunciando como “fotógrafo e pintor” – pintores que se tornaram fotógrafos, fotógrafos que buscam estudar a pintura.

Na tarefa de descrever e analisar a fotografia em seus primeiros anos, é também o vocabulário da pintura que servirá a esta função. Maria Inez Turazzi utiliza como exemplo disso uma crítica escrita por Víctor Meirelles, na qual ele descreve as fotografias expostas na Exposição Nacional de 1866, utilizando os termos: “fineza e perfeição dos objetos representados”, “posições escolhidas com gosto e naturalidade”, “cores agradáveis e o vigor dos tons bem calculados”, “nitidez e suavidade das meias-tintas”, “firmeza e transparência das sombras”, “relevo perfeito e a beleza das formas”.<sup>5</sup>

Este tratamento coincide com o repertório estético norteador das ambições artísticas de boa parte dos fotógrafos da segunda metade do século XIX, como podemos observar em alguns trechos de um dos primeiros anúncios do estabelecimento fotográfico do Sr. Insley Pacheco, no *Jornal do Commercio*, em 1855:

#### NOVISSIMA E EXPLENDIDA GALERIA DE RETRATOS PELO SYSTEMA CHRYSTALOTYPO

Uma nova officina de retratos á chrystalotipo acaba de instituir-se na rua do Ouvidor n. 31, segundo andar. O artista que a dirige, J. Insley Pacheco, [...] emprehendeu muitas viagens [...] com o fito de cada vez mais se aperfeiçoar e attingir o mais alto gráo de excellencia que é possível com sua arte.

As familias decentes são convidadas a visitar a mesma officina, onde se acha exposta uma variada e riquissima galeria de retratos a chrystalotipo, [...]

A longa pratica do artista no exercício de sua profissão permite-lhe orgulhar-se de que o publico da capital do imperio, [...] se digne honra-lo com sua affluencia ali, [...]<sup>6</sup>

O anunciante acima, um dos retratistas mais renomados e solicitados da corte, dedicou-se também ao estudo da pintura, desenvolvendo as duas atividades simultaneamente. Com sua dupla habilidade, Pacheco tornou-se ainda o grande nome da fotopintura no Brasil - técnica que consistia na utilização de recursos pictóricos para se colorir fotografias que, mesmo sendo altamente atacada pela crítica e por pintores, caiu rapidamente no gosto do público.

Para Maria Inez Turazzi, o grande sucesso de Pacheco se deve à associação de diversos fatores: seu grande conhecimento técnico da linguagem fotográfica, sua habilidade como pintor e à boa divulgação dessas habilidades e dos prêmios obtidos durante sua longa carreira.<sup>7</sup>

## A trajetória de Insley Pacheco

Joaquim José Pacheco, português, chegou ao Ceará ainda muito jovem no final da década de 1840. Inicialmente, trabalhou como mascate e, segundo Mello Moraes<sup>8</sup>, seu contato com a fotografia

<sup>3</sup> FERREZ, G., *op. Cit.*, p. 24.

<sup>4</sup> SCHARF, A. *Arte e Fotografia*. Torino: Einaudi, 1979. p. 52.

<sup>5</sup> TURAZZI, M. I. *Marc Ferrez: fotografias de um artista ilustrado*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.12.

<sup>6</sup> *Jornal do Commercio*, 1/4/1855.

<sup>7</sup> TURAZZI, M. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

<sup>8</sup> MELO MORAES FILHO, A. J. *Artistas do meu tempo: seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904, p. 37-8.

se deu através do irlandês Frederick Walter, daguerreotipista que, além de retratista, exercia a atividade de mágico.

Atingindo logo sua autonomia, a partir de 1849 dedicou-se à atividade de daguerreotipista itinerante pelo nordeste do país e ainda no mesmo ano partiu para os Estados Unidos para aprofundar seus estudos, lá permanecendo até 1851. Na América, teria sido aluno de Mathew Brady, que entrou para a história por cobrir a Guerra da Secessão. Passou também pelos ateliês de Jeremiah Gurney e H.E. Insley, famosos daguerreotipistas de Nova Iorque.

Em seu retorno ao Brasil, atuou mais algum tempo no nordeste e entre o final de 1854 e início de 1855, Pacheco transferiu-se para o Rio de Janeiro. A mudança para a capital do Império foi decisiva para a sua carreira e, com sua visão comercial, passou desde então a anunciar-se como Joaquim “Insley” Pacheco, adotando o sobrenome de um de seus mestres de Nova Iorque – Henry E. Insley<sup>9</sup>.

Assim como Pacheco, outros fotógrafos talentosos disputavam seu espaço no maior centro comercial do país e frente a esta concorrência, os anúncios publicitários eram essenciais para a conquista da clientela.

“Nesses anúncios ofereciam serviços diversos e indicavam o endereço, o qual, dependendo da rua, já era garantia de distinção”<sup>10</sup> e isto Pacheco soube escolher bem. Instalou-se logo a Rua do Ouvidor, a mais elegante das ruas da corte.

Nos anúncios de jornais ou no verso dos seus cartões-suporte, Insley Pacheco exaltava seu próprio trabalho colocando-o acima de seus concorrentes e anunciava-se como o único retratista em vidro (ambrótipo) do país<sup>11</sup>.

Entre os anos de 1857 e 1905 podemos acompanhar a carreira de Pacheco através do Almanak Laemmert no qual Pacheco anunciou sistematicamente, tanto como fotógrafo quanto como pintor.

As boas relações de Pacheco, permitiram que já em seu primeiro ano na corte, ele conseguisse estabelecer contato com D. Pedro II, e receber a condecoração de “Photographo da Caza Imperial”, incluindo a família Imperial no rol de seus mais fiéis clientes, durante toda a sua carreira. Deles produziu retratos dos mais variados e, em alguns casos, em poses tão informais que podem denotar uma certa intimidade entre fotógrafo e fotografados.

Insley Pacheco foi responsável por grande parte das fotografias utilizadas para a divulgação da imagem oficial do imperador, posterior à Guerra do Paraguai: a figura do “imperador cidadão” vestido com o tradicional “jaquetão”, tão alinhada ao ideal de modernidade do século XIX<sup>12</sup>. Dentre os muitos retratos de D. Pedro II feitos por Pacheco, vale citar um dos mais divulgados e que se destaca pela originalidade e o cuidado com a montagem da cena. Nele, ao invés das convencionais balaustradas ou da mobília sofisticada, o que compõe o cenário são as plantas tropicais, construindo um ambiente (dentro do estúdio) que busca se aproximar de nossas florestas. D. Pedro, sentado em um tronco de árvore, mantém uma postura austera e, como em grande parte de seus retratos, traz à mão um livro, completando a imagem do imperador letrado dos trópicos.

Ao que parece, o Sr. Insley Pacheco tornou-se um respeitável membro da corte, freqüentando saraus, acompanhado de artistas e intelectuais de seu tempo, chegando a participar de uma peça teatral de Machado de Assis, escrita especialmente para um desses encontros<sup>13</sup>. Tornou-se também, membro do conselho da “Sociedade Propagadora das Bellas-Artes”, uma entidade mantenedora do Lyceo de Artes e Offícios.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Henry E. Insley (1811-1894) iniciou sua carreira de daguerreotipista logo no início da década de 1840, em Nova Iorque.

<sup>10</sup> MAUAD, A. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado, In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.) *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 199.

<sup>11</sup> *Jornal do Commercio*, p.4. 14 nov. 1855.

<sup>12</sup> SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedroll, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>13</sup> ASSIS, M. Quase Ministro In: *Teatro*. São Paulo: Globo, 1997. p. 97-98. (Obras completas)

<sup>14</sup> ALMANAK LAEMMERT. Rio de Janeiro, 1861, p. 340.

Insley Pacheco estudou pintura com “François René Moreaux e Karl Linde, além de ser o principal discípulo de Arsênio Cintra da Silva, considerado o introdutor no país da pintura em têmpera guache”, especializando-se nesta técnica e na aquarela. Acredita-se que sua preferência por estas técnicas ao óleo, se deve à maior rapidez de secagem favorável ao pouco tempo que dispunha para pintar, já que seu ateliê fotográfico desfrutava de grande movimento.

Durante sua longa carreira, participou de diversas exposições da Academia Imperial de Belas Artes, de Exposições Nacionais e Internacionais, obtendo diversos prêmios e menções.

A partir de 1885, seu estabelecimento passa a chamar-se “Joaquim Insley Pacheco & Filho”, estendendo o título de “Photographos da Caza Imperial” também ao seu novo sócio. Sua fina clientela permanece fiel durante todo esse tempo e podemos observar retratos da família imperial também em cartões-suporte ainda desse período.

Segundo Laudelino Freire, Insley Pacheco “foi artista muito estimado, operoso e viveu sempre dos proventos de sua arte”<sup>15</sup>. Os últimos registros de exposições que ele tenha participado, são o Salão dos Aquarelistas, de 1906 e a Exposição Nacional de Belas Artes, de 1910.

Pacheco teve uma vasta produção de retratos que, devido à importância das personalidades por ele retratadas, se encontram nos principais arquivos públicos e coleções tanto do Rio de Janeiro quanto de outras localidades do Brasil. Referências a ele são constantes nas publicações que tratam dos pioneiros da fotografia no Brasil, além de suas imagens ilustrarem parte da historiografia brasileira do século XIX, principalmente os retratos de D. Pedro II.

Na pintura, sua preferência era pela paisagem em miniatura e sua produção pictórica não teve o mesmo destino de seus retratos. Apesar de seu nome também se fazer notar com certa frequência nas publicações sobre pintura escritas no final do século XIX, poucos são os exemplares encontrados em coleções públicas, estando a maioria delas dispersas em coleções particulares e constantemente circulando em leilões na cidade do Rio de Janeiro.

A produção fotográfica e pictórica de Insley Pacheco configura-se em um material de interesse para se compreender as relações entre essas duas linguagens durante a segunda metade do século XIX, principalmente no que se refere à formação da auto-imagem destes brasileiros, que o escolhem para retratá-los. Nestes retratos podemos identificar aspectos conceituais e formais comuns à pintura na sua elaboração.

## O retrato no século XIX

O século XIX é considerado o período do apogeu do retrato na Inglaterra e na França, com uma infinidade de recursos representacionais, normas e símbolos, onde o retratado torna-se um ator que em meio a uma imensa variedade imagética busca representar o seu papel. Em contrapartida, o gênero como teoria artística entra em declínio, pois toda esta teatralização não se encaixava às teorias artísticas do realismo, vigente neste período. Na função de “satisfazer o cliente, criando uma imagem que corresponda as suas expectativas”<sup>16</sup>, a liberdade artística do gênero também acaba por ser questionada. A aspiração maior dos pintores era se dedicar ao gênero histórico, considerado mais nobre que os retratos. Porém eram os retratos que lhe conferiam reconhecimento do público e uma maior renda.<sup>17</sup>

Em meados do século XIX, o realismo e a busca da verdade configuraram características essenciais do retrato na representação de figuras urbanas, com uma vida disciplinada, alinhadas aos conceitos de modernidade. Em geral, adota-se para as figuras masculinas uma paleta mais contida, composta por cores neutras e sóbrias. As cores fortes, antes associadas à nobreza, aparecem apenas nos retratos femininos e a limpeza do desenho se sobrepõe ao colorido na teoria da arte acadêmica.

---

<sup>15</sup> FREIRE, L. *Um século de Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Röhe, 1916. <http://www.pitoresco.com/laudelino> [16/04/2002 08:55:32]

<sup>16</sup> COSTA, C. *A imagem da Mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

<sup>17</sup> SCHARF, A. *Arte e Fotografia*. Torino: Einaudi, 1979. p. 52.

Para o burguês deste período, registrar a sua imagem é um meio de fixar a sua presença em uma sociedade e atestar o seu sucesso. Dependendo do artista que se encarregará desta função, do reconhecimento de sua habilidade e até mesmo da importância das outras pessoas por ele representadas, convertem-se, também, em aspectos subjetivos importantes na garantia do status social do retratado. O retrato deixa de ser um privilégio da aristocracia, ocupando um lugar na intimidade, passando para as jóias, medalhas e objetos de uso pessoal: é a miniatura que triunfa entre os bem-sucedidos.

O surgimento da fotografia revolucionará ainda mais esta representação dando ao cidadão comum a oportunidade de se ver representado, construindo a sua própria imagem nos salões de pose dos grandes fotógrafos ou em barracas montadas no meio das ruas. O desejo de afirmação de uma identidade individual acentua-se e difunde-se amplamente e “a contemplação de sua própria imagem cessa aos poucos de constituir um privilégio”<sup>18</sup>.

A técnica de representação é nova, mas os conceitos e as aspirações que norteiam a construção destas imagens são os mesmos daqueles retratos repletos de simbologias da aristocracia do XVIII, dos retratos acadêmicos ou das miniaturas<sup>19</sup>.

A expansão da fotografia atingirá todo o meio de produção imagética. As miniaturas, no auge de sua moda, substituídas pelas fotografias preto e branco ou pelas foto-pinturas, quase chegam a desaparecer dos salões entre as décadas de 1850 e 1880. Um grande número de pintores, visando agilizar a sua produção ou poupar seu cliente das longas sessões de pose, passam a utilizar daguerreótipos e, mais tarde, fotografias como esboços para seus retratos.

No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, este panorama não é muito diferente e, encontrando no próprio imperador um grande mecenas, a fotografia pôde se desenvolver rapidamente, alinhando-se às inovações da produção europeia e norte-americana.

Na pintura, a Academia Imperial de Belas Artes e os artistas estrangeiros que aqui se instalavam, cumpriam seu papel de difundir e consolidar o padrão acadêmico francês de se retratar. Porém, a representação escolhida pela elite brasileira, “formada principalmente por donos de terras, [...] cujos valores que ostentam são o trabalho, o orgulho e o poder”, assume aqui um tom pouco mais austero, inclusive nos retratos femininos, distinguindo-se da frivolidade presente nos retratos franceses e ingleses do mesmo período, criando “uma estética que busca assegurar aos retratados e retratadas a mesma sobriedade e altivez”<sup>20</sup>.

## Um confronto entre a fotografia e a pintura

As fotografias selecionadas para este estudo foram, respectivamente, dois retratos *carte-cabinet*, um da Imperatriz D. Tereza Cristina e outro da Princesa Isabel, ambos executados na década de 1880, por Joaquim Insley Pacheco (Figura 1). A escolha se deu pelos seguintes motivos: representatividade da imagem como padrão constante nos retratos de Pacheco e da produção fotográfica local; a importância das figuras aí representadas e a existência de muitos outros retratos das mesmas; e por fim, o encontro de outros dois retratos idênticos, agora a óleo sobre tela, pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional, assinadas por Rovello<sup>21</sup> (Figura 2).

As imagens em questão nos permitem discorrer sobre as relações entre a linguagem fotográfica e a pictórica, em suas duas vertentes: a apropriação dos padrões dos retratos pictóricos vigentes nas opções de enquadramento, na escolha da pose, nos jogos de luz e sombra, na busca pelo realismo sem o abandono dos artifícios de idealização, enfim na elaboração do retrato fotográfico, garantindo assim um padrão artístico que novamente servirá como base para um novo retrato.

<sup>18</sup> CORBIN, A. Os segredos do indivíduo. In: PERROT, Michelle. *História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>19</sup> Sobre miniatura ver: CHILVERS, I. *Dicionário Oxford de Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1996, p. 352-353.

<sup>20</sup> COSTA, C. *A imagem da Mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002. p.100.

<sup>21</sup> O que se sabe sobre estas pinturas é que foram transferidas do Arquivo Nacional, 1924. Sobre o pintor, nenhuma informação foi encontrada até o presente momento.

Não pretendo afirmar que retratos como os feitos por Jacques-Louis David tenham servido como referência para Pacheco compor seus trabalhos. Porém, se observarmos atentamente retratos de fotógrafos europeus e norte-americanos que, como Pacheco, se encarregaram de retratar a nobreza e a alta burguesia, encontraremos esse mesmo padrão fotográfico. Os retratos feitos por Insley Pacheco pouco diferem dos produzidos por seus mestres americanos e do padrão proposto por Disderí. Porém, não podemos ignorar que o profissional em questão, tendo também se dedicado à pintura, transitava no meio artístico da corte imperial, inserido no debate acerca da produção artística.

Ambos tirados em meados de 1880, os retratos em questão apresentam uma série de aspectos provenientes do repertório do retrato pictórico. A própria adoção do formato *carte-cabinet*, na vertical, muito se aproxima das proporções das telas utilizadas para os retratos de meio-corpo, possibilitando o uso das mesmas orientações para se ter um bom retrato.

No retrato da imperatriz D. Tereza Cristina, temos uma figura com mais de meio corpo, circunscrita dentro de um triângulo. A cabeça, ponto principal em um retrato, localiza-se no vértice deste triângulo, ocupando ainda o centro ótico do quadro. Esse tipo de enquadramento é o mesmo recomendado por Alberti em *Da Pintura* e recorrente nas imagens renascentistas. O fundo traz a neutralidade e a simplicidade exigidas pelos padrões acadêmicos vigentes nos retratos da elite brasileira. Mesmo tratando-se de uma figura feminina, a austeridade e a discrição são imperativos na construção dessa imagem. O sorriso sempre contido, o traje escuro e bem fechado, a pose ereta, as mãos sobrepostas, são elementos recorrentes tanto nos retratos da imperatriz como na grande maioria dos retratos fotográficos ou pictóricos do XIX. Cristina Costa, em seu estudo sobre os retratos femininos do século XIX chama atenção para esta severidade que pouco se difere da representação masculina do período.<sup>22</sup>

Analisando os diversos retratos da imperatriz tirados por Insley Pacheco, percebemos que há uma explícita preferência por retratá-la ligeiramente voltada à esquerda. Talvez a familiaridade com o modelo, o tenha levado a encontrar seu melhor ângulo – aquele no qual ela melhor se apresentava, ressaltando apenas as suas virtudes. As áreas mais luminosas do quadro são as mãos e rosto da imperatriz. O contraste da pele clara com o traje escuro permite a utilização de uma luz mais intensa que, no rosto, acaba por evitar um excesso de detalhamento que poderia trazer à tona as imperfeições, e que no panejamento escuro ressalta os detalhes através de reflexos luminosos.

Posteriormente, quando Rovello tem em suas mãos esta fotografia, grande parte das preocupações de um pintor diante de seu modelo já se encontram resolvidas. A fotografia agora será o seu modelo, da qual ele selecionará o que deve se rerepresentar. Confrontando a fotografia de Insley Pacheco acima descrita com a pintura de Rovello, temos a certeza de que D. Tereza Cristina não precisou ficar horas diante deste seu retratista. Podemos até imaginar que eles possam nunca ter se encontrado.

Na pintura de Rovello, identificamos também um trabalho de edição do pintor. Na passagem para o formato oval – uma opção do artista ou talvez uma exigência da encomenda – ele recorta a imagem, seleciona o que estará visível e elimina sumariamente o que não se encaixa em sua nova composição. Assim como a fotografia original, a pintura é regida pelos ditames acadêmicos vigentes na época. A paleta é restrita a tons neutros e sóbrios, pouco acrescentando a gama de cinzas encontradas na imagem original. As áreas claras e escuras que dão volume ao modelo são mantidas e o escurecimento do fundo confere uma maior luminosidade à pele alva da imperatriz e, conseqüentemente, um maior destaque ao seu rosto.

O retrato da princesa Isabel passa por um processo bem semelhante. Este retrato fotográfico também serviu como referência para uma outra pintura de Rovello.

Como Fotógrafo da Casa Imperial, Pacheco teve a princesa Isabel diante de suas lentes desde ainda menina, retratada em grupos ou sozinha. Dessa visita da princesa ao salão de poses de Insley Pacheco, encontramos uma outra foto, no mesmo traje, de corpo inteiro. Certamente não se trata uma edição do mesmo negativo e sim uma outra opção de pose, pois a posição da cabeça e a expressão do rosto apresentam sutis diferenças.

---

<sup>22</sup> COSTA, C., *op. cit.*, p.100.

Neste busto em *carte-cabinet* com as bordas esfumaçadas, a figura da princesa ocupa quase toda a parte central superior do papel fotográfico. Talvez, no intuito de encaixar o olhar do retratado no centro ótico do quadro, o fotógrafo acaba por deixar uma área branca um pouco extensa na parte inferior do quadro.

O enquadramento fechado deste retrato, aliado ao recurso do esfumaçado nos remete ao formato oval, tão usual nas miniaturas dos séculos XVIII e XIX, adotado posteriormente na transposição desta mesma imagem para a pintura. Aqui encontramos a princesa com o tronco voltado a direita, mas seu olhar encontra-se direcionado para a câmera, valorizando seus olhos claros e dando uma certa beleza e suavidade à expressão, acompanhada por um esboço de sorriso, como cabia a uma dama deste período.<sup>23</sup>

Como na fotografia anterior, Pacheco opta pelo fundo neutro, mantendo apenas os aspectos essenciais do retrato. O arranjo do cabelo em tom escuro com um véu que desce pela parte posterior do pescoço integra-se à gola do vestido e funciona como uma moldura na pele clara do rosto da princesa, traçando um limite entre figura e fundo.

Nas duas fotografias a iluminação é relativamente uniforme, racional, como cabe à pintura clássica. Neste retrato da princesa encontramos apenas um foco mais intenso na parte frontal, incidindo em toda a lateral direita do modelo. A luz intensa no rosto produz uma pele uniforme, livre das rugas e imperfeições que possam interferir na imagem de uma princesa, mesmo que tão distante dos contos de fadas.

Na pintura feita a partir deste retrato, a composição se mantém exatamente como no original. A moldura oval mostra o que o fotógrafo já havia decidido dar a ver e o branco do papel fotográfico, agora, é substituído por uma moldura dourada rebuscada, ao gosto do período, que aliada à técnica do óleo, confere à nova peça ares mais nobres.

A escolha das cores, como no caso da pintura da imperatriz, ordena-se pelos padrões acadêmicos, com seus tons neutros e sóbrios. Na busca de acrescentar a ela ainda mais detalhes que a fotografia, o artista acaba acentuando os traços do rosto, perdendo assim a suavidade contida no original.

A reunião que venho fazendo da produção imagética de Insley Pacheco, apresenta novas possibilidades de associações e análises, a cada peça que se encaixa neste conjunto.

---

<sup>23</sup> COSTA, C. *A imagem da Mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002. p.100.

## Referências

- BAECHER, Dominique-Edouard. *Pintura Acadêmica – Obras de uma Coleção Paulista – 1860-1920 / Retrato*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.
- CHILVERS, Ian (Org.). *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CORBIN, A. Os segredos do indivíduo. In: PERROT, Michelle. *História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and Modernity in the nineteenth century*. London: MIT Press / October Book, 1990.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 1998.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Röhe, 1916. <http://www.pitoresco.com/laudelino> [16/04/2002 08:55:32]
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-crítico brasileiro: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MAUAD, A. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado, In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 199.
- MOURA, Carlos E. M. (Org.). *Retratos quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography – from 1839 to the present – completely and enlarged edition*. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- PANZER, Mary. *Mathew Brady*. New York: Phaidon, 2001. (55)
- SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Torino: Einaudi, 1979.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TURAZZI, M. I. *Marc Ferrez: fotografias de um artista ilustrado*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- TURAZZI, M. I. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo: 1839-1889*. Rio de Janeiro: Funarte, Rocco 1995. (Coleção Luz e Reflexão)
- WOODHALL, Joanna. *Portraiture: facing the subject*. New York: Manchester University Press, 1997.

## Referências iconográficas



Figura 1 - Fotografias tiradas no estabelecimento "Pacheco & Filho"

- a) Princesa Isabel, c. 1887Platinotíпия, 16,7 x 10,8 cm Fonte: Museu Imperial
- b) D. Teresa Cristina, c. 1883Albúmen, 16,6 x 10,7 cm Fonte: Museu Imperial



Figura 2 - Pinturas feitas por Rovello

- a) Retrato da Princesa Isabel, final do séc. XIX Óleo s/ tela, 529 x 410 cm Fonte :Museu Histórico Nacional
- b) Retrato de Teresa Cristina, c. 1880. Óleo s/ tela, 545 x 440 cm Fonte: Museu Histórico Nacional