

Entre telas e fotos: retratos e a construção social do sorriso



Fotografias (montagens).



Maria Izilda S. de Matos

Livre-docente em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História e do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. 2. ed. Bauru: Edusc, 2014. mismatos@pucsp.br

Entre telas e fotos: retratos e a construção social do sorriso

Between screens and photos: portraits and social construction of the smile

Maria Izilda S. de Matos

RESUMO

Numa perspectiva da construção histórica do sorriso, este texto pretende questionar os diferentes significados das representações sorridentes nos retratos (pintados e fotografados), rastreando como, de ocultos e discretos, os sorrisos foram, gradativamente, se tornando cada vez mais presentes. Contemporaneamente, a expansão dos cuidados odontológicos transformou padrões de beleza (incluindo sorrisos com dentes brancos, limpos e alinhados), somados à difusão de novas sensibilidades, práticas e comportamentos que reforçam a necessidade (quase obsessiva) de ser/estar sempre feliz e sorridente. A isso se associa o compromisso de perpetuar fotos com sorrisos, facilmente registrados por câmeras digitais e celulares e socializados rapidamente pelas redes sociais (milhares de *selfs* que circulam).

PALAVRAS-CHAVE: sorriso; retrato; fotografia.

ABSTRACT

From the perspective of historical construction of the smile, this text aims to question the different meanings of smiling representations in portraits (in painting and photography), tracing how from hidden and discreet smiles gradually became more and more present. At the same time, the expansion of dental care has transformed beauty standards (including smiles showing clean, aligned white teeth) that added to the dissemination of new sensitivities, practices and behaviors that stress the (almost obsessive) need to be always happy and smiling. To this should be added a commitment to take photos with smiles, which is easily done using digital and cameras and cell phones and quickly shared on social media (thousands of selfies).

KEYWORDS: smile; portrait; photography.



Le sourire de tout être humain a une dimension sociale qui s'avère importante dans la mesure où cet acte possède une signification profonde qui met en évidence le mouvement de la conscience. En soulevant le problème de la conscience, l'acte de sourire implique une intentionnalité, et c'est cette intentionnalité qui nous met en rapport au monde et à nos semblables.¹

O sorriso é elemento diferenciado de expressão, instrumento de comunicação e resposta social. Os sorrisos expressam emoções variadas, sendo complexo representa-los e registrá-los em todos os seus sentidos; captar e reproduzir os movimentos sutis de lábios, boca e olhos, expressões e rubores se torna um desafio, entre outros aspectos, devido a fugacidade,

¹DE GASTON, W. *La sociologie du sourire*. Thèse, Université d'Ottawa, 1999, p. 7.

efemeridade, diversidade e sutilezas do sorrir, que pode expressar tanto felicidade como tristeza, harmonia e conflito, controle e liberação, doçura, ironia, malícia, desejo, sedução, insinuação e traição.

O desafio proposto por estes escritos está inserido numa perspectiva da construção histórica do sorriso². Pretende-se questionar os diferentes significados das representações sorridentes nos retratos (pintados e fotografados), rastreando como de ocultos e discretos, os sorrisos foram, gradativamente, se tornando cada vez mais presentes.

Retratos: práticas e subjetividades

Nos inícios do século XIX (1808), a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil significou um marco transformador em vários aspectos. Além da presença política da realeza, a Abertura dos Portos possibilitou o maior deslocamento e circulação de pessoas, dinamizando o “processo civilizatório”.³

No campo da cultura, afora os talentos portugueses que acompanharam a Corte, vieram artistas estrangeiros que visitaram e atuaram em várias regiões do país. Cabe evidenciar a Missão Artística Francesa (1816), com a presença de pintores, artesãos e gravadores que trouxeram novas práticas e estilos em voga na Europa, potencializando contatos com os nacionais e desencadeando reapropriações.⁴ A Missão, tendo como mediador cultural Joachin Lebreton, se constituiu pela convergência de dois interesses: por um lado, um conjunto de artistas desempregados e com competente formação acadêmica; por outro, uma Corte isolada nos Trópicos, carente de representações.⁵

Entre as novidades, foram difundidas as práticas do academicismo, que se propunha a uma interpretação mais equilibrada e racional, em oposição ao dramático do barroco.⁶ A tendência se institucionalizou com a criação da Academia Imperial de Belas Artes (1826). Contudo, apesar da difusão do novo estilo e da vitalidade do processo de circularidade cultural, aspectos do barroco se mantiveram resistentes e/ou residuais.⁷

A produção artística foi dinamizada, o olhar desses estrangeiros marcou o momento, emergiram novas temáticas, como as paisagens, que privilegiaram o Rio de Janeiro, mas, incluíram outras cidades, os interiores, as matas e a natureza (flora e fauna). Somaram-se os registros do cotidiano com seus personagens populares, escravos e índios, focalizando cenas de trabalho e lazer, castigos e dificuldades.

A produção artística deslocou-se das temáticas sacras para as de consagração cívica, ocupando-se em registrar os acontecimentos políticos e cenas históricas, bem como o retrato de personalidades da Corte, dessa forma, laicizaram-se temas e personagens. A obra de arte saía do reduto das paredes das igrejas para as telas (mais fáceis de transportar e comercializar), tornando-se um bem particular. A nobreza, autoridades e a elite local formaram uma boa clientela para os artistas, que comercializavam não só quadros de cenas e paisagens, também, retratos.

Apesar de ser considerado um gênero secundário, o retrato significou um bom negócio para os pintores, destacando-se entre os modelos, não só a realeza e os membros da Corte, também clientes abastados na busca de status. O retratado deveria ser representado “como é/era”, com interpretação de seus gestos, posturas e fisionomias, os artistas se esforçavam para captar a personalidade, caráter, condição e virtudes morais, caprichando

² Ver JONES, Colin David. *The smile Revolution in Eighteenth Century Paris*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

³ Cf. ELIAS, Norbert. *O processo civilizatório: uma história dos costumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁴ Fizeram parte da Missão os pintores Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay, o arquiteto Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny e o gravador Charles Simon Pradier.

⁵ Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁶ “Enquanto estilo e sensibilidade, o barroco brasileiro apresentou representações caracterizadas pelo dramático buscando uma capacidade persuasiva através da estética eloquente, com impacto doutrinário e pedagógico, capaz de difundir os princípios e valores do catolicismo. As obras eram majoritariamente marcadas pelo pungente e pela tristeza, com expressões de dor, sacrifício e martírio explicitados pelas lágrimas. Merecem evidência as representações da paixão e da crucificação, as Piedades, que sustentam o corpo de Cristo sobre o colo, e também as Nossas Senhoras das Dores com as mãos sobre o peito e o coração dilacerado por setas. Elas potencializam toda uma reflexão sobre a história das lágrimas, em contraponto à do sorriso”. RASIO, José Miguel. *Memórias da dor e sofrimento no barroco brasileiro*. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 21, João Pessoa, 2008.

⁷ Ver WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

⁸ Ver SCHWARCZ, Lília Moritz, *op. cit.*

⁹ Como obra de referência destaca-se a Conferência sobre Expressões das Paixões da Alma em Geral e Particulares, de Charles Le Brun (Premier Peintre du Roi, participou da fundação (1648) e tornou-se Chanceler da Academia Real da França). Outros estudos de fisiognomonia buscaram desvendar a linguagem das expressões faciais, as análises do rosto foram formuladas em tratados filosóficos, médicos e anatômicos, manuais artísticos, místicos e de civilidade, com observações pormenorizadas que visavam revelar as emoções. Apesar de percebidas como naturais, essas expressões foram transmitidas e aprendidas social, cultural e historicamente, logo dotadas de intencionalidades, perpassadas de conceitos e constituindo-se como “dispositivos políticos”. Ver FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989; BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994; ECO, Humberto. *A linguagem do rosto*. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; COURTINE, Jean-Claude e HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, 1988; MATOS, Maria Izilda Santos de. *Espelhos da alma: fisiognomonia, emoções e sensibilidades*. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano V, n. 14, Maringá, set. 2012, e PHILIPPE, Julien. *Présentation*. In: LE BRUN, Charles; PHILIPPE, Julien. *L'expression des passions & autres conférences: correspondance*. Paris: Éditions Dédale Maisonneuve et Larose, 1994.

¹⁰ Entre os integrantes da Missão Artística Francesa, Nicolas-Antoine Taunay, era considerado o mais renomado entre os artistas. Sua obra impressionava pela qualidade da execução e apuro técnico, demonstrando experiência, tornando-se referência e marco de inovação estética. A trajetória de Taunay esteve marcada pela influência da arte italiana (foi membro da Academia Francesa na Itália), da pintura holandesa dos séculos XVII e XVIII, pelo neoclassicismo e romantismo, inserindo-se no

nos detalhes, trajes, adereços e numa ambientação possível de ser entendida e identificada.⁸ Nesse sentido, os retratos tiveram como base estratégica para a sua execução os modelos circulantes nos meios artísticos franceses e nos programas didáticos da Academia francesa (métodos, regras, modelos de fisiognomonia⁹) que estabeleciam o formalismo e os cânones das expressões presentes nos movimentos da frente, ensinando como estes deveriam ser representados. Esses cânones também se tornaram referências normativas e pedagógicas na expressão das emoções, a circularidade desses escritos foi ampla, inclusive no Brasil, onde chegou nos baús dos acadêmicos franceses da Missão.

Através da apropriação desses ensinamentos, Nicolas Antoine Taunay¹⁰ buscava captar “a essência da alma” de seus retratados, atentando para aspectos particulares do rosto, visando privilegiar a individualidade do modelo.¹¹ A despeito de não ser considerado um retratista por excelência, recebeu encomendas da realeza e da nobreza portuguesa, com destaque para a própria Família Real, a rainha Carlota Joaquina, as filhas e o neto Sebastião Gabriel.

Na representação de Carlota Joaquina buscou transmitir equilíbrio e franqueza, destacando os olhos. Na boca (desdentada), os cantos foram um pouco erguidos, como se esboçassem um sorriso discreto, mas, sem mostrar os dentes – ou falta deles.

Em 1816, Taunay retratou a Marquesa de Belas¹², apresentando-a vestida de negro, em luto pela morte recente de D. Maria I. Portava com destaque a insígnia da Real Ordem de Santa Isabel (concedida por Carlota Joaquina e desenhada por Jean-Baptiste Debret), um xale amarelo, que ajudava a dar certo colorido, e o jabot branco rendado rodeando o pescoço e iluminando o rosto, que se tornava o centro das atenções. Os cabelos encaracolados contornavam a frente, destacando a pele clara e as bochechas rosadas. A cabeça pendia num gesto suave para a direita; a fisionomia expressava uma imagem delicada (quase angelical), marcada pelo olhar meigo, merecendo particular referência o sorriso com os dentes expostos. A obra podendo ser considerada como um marco ao quebrar convenções artísticas pela excepcionalidade da exposição do sorriso dentado.

Em 1821, Nicolas-Antoine Taunay retornou para a França desconhecido – fora preterido na direção da Academia Imperial de Belas Artes, substituído pelo artista português Henrique José da Silva –, deixou no Brasil herdeiros. Anos mais tarde, seu filho Félix-Émile Taunay tornou-se professor da Academia (1824) e seu diretor (1834-1851), quando reformou a instituição.¹³ Foi preceptor do D. Pedro II, de quem recebeu o título de Barão de Taunay; em 1937, retratou o futuro imperador, um dos poucos registros do monarca jovem.

Na obra aparece ao fundo o trono com as iniciais PII em uma guirlanda e a serpe, insígnia da dinastia dos Bragança. O jovem, já representado como futuro imperador, exibia traje militar, evidenciando a alta função de comandante em chefe das forças armadas, trazia no peito a placa da Grã-Cruz do Cruzeiro do Sul e o Tosão de Ouro, adotando postura formal e solene. O rosto, em confronto com a fisionomia jovem, explicitava um semblante sério e compenetrado, tanto pelo olhar como pela boca serrada, sem o mínimo esboço de um sorriso.

São, portanto, poucos e selecionados os retratos de Pedro de Alcântara durante a infância. Sempre oficiais, essas representações mostram a fase de um menino que



Figura 1. Carlota Joaquina. Nicolas Antoine Taunay (1817).



Figura 2. Marquesa de Belas. Nicolas Antoine Taunay (1816).



Figura 3. Retrato de D. Pedro II. Félix-Émile Taunay (1937).

*não se separa da nação, que é rei a todo momento, como cenário montado em tempo integral nesse teatro previsível. Valendo-se da reduzida iconografia do período, percebe-se, também, como foi se moldando a imagem de um rei eternamente velho.*¹⁴

No decorrer do seu longo reinado (1840-1889) e mesmo depois do seu fim, o Imperador foi retratado em muitas ocasiões. Análise do conjunto dessas representações revela que, apesar das variações nos trajés (de gala,

academicismo francês. No Brasil (1816-1821), ele produziu 45 obras – trabalhou especialmente com paisagens locais, vistas urbanas e da natureza, além dos retratos, se sobressaindo os da Família Real.

¹¹ Ver MATOS, Maria Izilda Santos de, *op. cit.*

¹² Da. Constança Manuel de Meneses, segunda Marquesa de Belas, foi camareira-mor da rainha Da. Maria I. Chegou ao Brasil com o marido, D. Antônio Maria Castelo Branco Correia e Cunha de Vasconcelos e Souza, acompanhando a Corte. Manteve-se no país até 1821. Em 1817, o casal se instalou na Glória, na casa em que Taunay pintou o quadro *Igreja da Glória vista da casa do Marques de Belas*.

¹³ Félix-Émile Taunay (Montmorency, França, 1795 – Rio de Janeiro, 1881), pintor, chegou ao Rio de Janeiro em 1816. Além das pinturas, participou de projetos de saneamento, urbanização e embelezamento no Rio de Janeiro. Principais obras: *Histórica de um desembarque no Lago do Paço* (1829), *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras* (1828), *Concerto de um barco, Ilha de Villeganon - Baía de Guanabara* (1828), *Mata reduzida a Carvão* (1830), *Vista da Mãe d'Água* (1850). Enquanto diretor da Academia, Félix-Émile Taunay buscou organizar a metodologia de ensino baseando-se no modelo acadêmico francês. Introduziu os estudos do desenho, curso de modelo vivo, aulas de anatomia, organização e tradução de obras de caráter didático. Em 1837, preparou o *Epítome de Anatomie*, centrado nos principais tratados artísticos anatômicos utilizados na academia francesa desde o século XVII. A segunda parte é uma tradução reduzida da obra de Charles Le Brun. Ver DIAS, Elaine. O Epítome de Anatomia de Félix-Émile Taunay. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 6, Campinas, 2006, e MATOS, Maria Izilda Santos de. Paisagens da alma: Fisiognomonia, sensibilidades e subjetividades. In: RAMOS, Alcides Freire (org.). *Paisagens subjetivas, paisagens sociais*. São Paulo: Hucitec, 2012.

¹⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 64.

¹⁵ A categoria invenção está aqui posta no sentido de questionar a existência de uma essência identitária, subentendendo um processo de criação cultural pleno de sentidos, disputas e tramas de poder. O complexo processo de construção contém múltiplas variações, através dos tempos, nos diferentes espaços, com posições, trajetórias e objetivos variados, cabendo destacar que se considera não a invenção, mas as invenções com toda a pluralidade de significados. MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista*: São Paulo de Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2008.

¹⁶ Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As barbas do imperador*, op. cit.

¹⁷ Delfim Joaquim Maria Martins da Câmara (Magé, RJ, 1834 – Rio de Janeiro, ca. 1916) foi pintor e professor na Escola Politécnica e Liceu de Artes e Ofícios/RJ. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, lutou na Guerra do Paraguai, sobressaiu-se como pintor de retratos de militares e políticos, com destaque para o do imperador Pedro II.

¹⁸ D. Pedro II manteve estreita relação com a Academia de Belas Artes, observável não só através de apoios financeiros e oficiais, também pelos inúmeros retratos do imperador executados, incluindo encomendas de obras privilegiando temas históricos. A produção central dessa fase pode ser descrita como romântica, com um imaginário e tratamento de índole heroica, dramática e ufanista, e se alinhou em um projeto nacionalista inédito na história cultural do Brasil, resultando em uma série de obras-primas em que brilham algumas das mais notórias imagens da arte brasileira de todos os tempos. A Academia não só ditava estilos e temas, através de sua produção pode-se observar a constituição de um projeto imperial de construção das imagens da nação, vinculado à produção historiográfica do IHGB, com a idealização das paisagens e de personagens.

¹⁹ O artista francês Louis Alexis Boulanger (1800-1875) chegou ao Brasil em 1826, era pintor, litógrafo, desenhista e retratista, instalou a primeira oficina litográfica com fins comerciais (Boulanger, Risso & Cia/1829) tornando-se responsável pela

meia-gala, paramentação completa, trajes majestáticos, militares e à paisana – troca a coroa pela cartola), ambiência (cercado por livros, símbolo de cultura e sapiência, com signos de progresso e modernidade, junto ao trono e falando à Assembleia), etapas da vida (jovem, adulto e maduro, com longas barbas brancas) e momentos do governo, esses retratos inventaram¹⁵, reinventaram o mito do Imperador e perpetuaram suas memórias.¹⁶

As representações de D. Pedro II se assentavam em diferentes momentos do Segundo Reinado, ora vinculadas a tensões políticas (resistências provinciais, Guerra do Paraguai, ocaso do Império), ora a mudanças socioeconômicas (prosperidade econômica e modernidade advinda da expansão cafeeira e do final da escravidão). Também produziram sentidos ritualísticos, reforçando ou suavizando protocolos de etiqueta. Nesses retratos a postura perpetuada era formal, solene, com expressão severa e sem sorrisos, essa atitude converteu-se em modelo a ser reproduzido.¹⁸

O retrato tornou-se um gênero difundido entre a elite, desejosa de marcas de relevância social. Nesse sentido, essa elite se empenhava em constituir uma imagem à semelhança da realeza, buscando reproduzir seu habitus. Os retratos tornaram-se adornos domésticos, se reservava um espaço para expor as obras, formando como que galerias nas residências. Além de estética, exerciam uma função simbólica: expressão de poder, distinção social e manutenção das memórias da família.

Durante o século XIX, vários artistas se dedicaram à prática do retratismo. O francês Louis Alexis Boulanger¹⁹, que pintou o Imperador, fez cerca de 1.500 esboços em nanquim de personalidades da Corte e de fazendeiros – estes seriam a base de futuros quadros em óleo.

Outros artistas de prestígio encontraram nas prósperas famílias de cafeicultores fluminenses e paulistas promissoras perspectivas de trabalho como retratistas. Esses pintores, em sua maior parte estrangeiros, possuíam domínio do ofício e adotavam as praxes características do retratismo da época, tendo como padrão modelos europeus e as próprias representações do imperador, reproduzindo elementos ritualísticos de relevância social, como poses altivas, expressões formais, severas, solenes e sem sorrisos, buscando expressar seriedade, autoridade e poder.

O retrato não é necessariamente uma representação verossímil de alguém, é, na realidade, uma fórmula simbólica que emoldura a individualidade. Sendo assim, o retrato não pode ser entendido apenas como uma simples cópia ou imitação de um modelo natural, mas como um instrumento capaz de prolongar pela cópia a experiência de um momento original ao infinito. A legitimidade, porém, é garantida pela similitude ao representado, pela forma como foi recepcionado por aquele que encomendou e pela institucionalização da arte que garantiu sua validade. O retrato, portanto, está sempre condicionado a discutir com sua época as suas significações. E, com isso, do ponto de vista de sua “razão de ser”, o retrato é realizado com um fim definido, quer seja para ambientes domésticos, de pouca circulação, ou para lugares públicos.²⁰

No retrato o artista desfrutava de menos liberdade criativa do que em outras obras. Buscava-se combinar o particular (fisionomia, vestimentas e cenários) com as praxes do estilo, visando empreender uma síntese que cristalizasse a imagem pública construída através da vida – ou a representação com que o retratado quisesse ser reconhecido pelos outros ou que desejasse perpetuar para a posteridade.



Figura 4: D. Pedro II. Delfim Maria Martins da Câmara (1875).¹⁷



Figura 5: D. Pedro II. Louis Alexis Boulanger (1835).



Figura 6: Ana Joaquina Fonseca de Queiroz Teles (século XIX).

Vestidos com roupas sóbrias, tons escuros e negro, suavizado pelas golas e punhos de renda, os retratados exibem um dorso majestoso. Coluna reta e ombros empertigados dão imponência a postura altiva e imóvel. Em corpo inteiro ou meio-busto, homens e mulheres se fizeram retratar em cenários interiores e sombrios, aonde aparecem circundados pelos seus pertences: o mobiliário da casa, com tapetes e colunas de gosto clássico, altos espelhos e cortinas pesadas. O rosto, quase nunca jovem, é a parte mais iluminada da figura e nele sobressaem os olhos que parecem perscrutar o observador. Nada de sorrisos – lábios cerrados e cenhos franzidos compõem esta imagem séria, severa e autoritária na qual muitas rugas desenhavam linha a linha uma vida de trabalho e esforço.²¹

elaboração de vários brasões de titulares do Império Brasileiro. Foi professor de caligrafia e desenho das filhas do imperador, introduziu D. Pedro II nos estudos de astronomia e retratou o imperador em diferentes momentos.

²⁰ CIPINIUK, Alberto. A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro-São Paulo: PUC-Rio/Loyola, 2003, p. 14.

²¹ COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac-RJ, 2002, p. 100.

²² Ver MOURA, Carlos Eugênio. Até onde o olhar alcança. In: MOURA, Carlos Eugênio (org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XX*. São Paulo: Ateliê/Editora Unesp/Imprensa Nacional, 1998.

²³ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1996, p. 8 e 9.

Fotografias: poses e memórias

No que se refere aos retratos, observa-se uma transição da pintura para as fotografias, usadas de diferentes formas. Encontram-se registros de pintores que trabalhavam em conjunto com fotógrafos produzindo fotopinturas, que oscilam entre o sutil colorizar até a completa cobertura da imagem, escondendo a foto sob espessa camada de tinta. Outro método utilizado era pintar através das fotografias, enviadas como base para retratos, elaborados por artistas tanto na Europa como no Rio de Janeiro.²²

Fotos antigas presentes em álbuns de família e/ou expostas em portarretratos são doces lembranças do passado, fazendo parte de um processo de criação de memória, desejo de prolongar uma existência. Contudo, promovem e legitimam escolhas para perpetuar certos registros e relegar outros ao esquecimento. As fotografias são inestimáveis testemunhos de época, revelando aspectos do passado, vida cotidiana, práticas e convenções estabelecidas, formas de ser e agir apreendidas socialmente, todo um conjunto de valores não apenas visuais e estéticos, também éticos. Nesse sentido, a maioria destas imagens surpreendem pelas fisionomias sérias, sisudas e pela ausência de sorrisos.

Seja através de daguerreótipos ou outros registros, fixavam-se vários momentos da trajetória de vida, desde a infância até a morte, passando pela primeira comunhão, formaturas, casamentos e imagens da família. Nesses primórdios, se fazer fotografar era uma ocasião rara (em alguns casos, única em toda a vida), estando revestida de um clima cerimonioso e ritualístico e, por isso, se acreditava que expressões sérias, sem sorriso, seriam as mais adequadas.

A descoberta e aperfeiçoamentos da fotografia (impressão em papel e criação do negativo, permitindo várias cópias) possibilitou a gradativa substituição de outras formas de registro. Apesar de que a princípio era necessário um equipamento relativamente caro e treinamento para o seu uso, ficando a prática restrita a artistas fotógrafos que atendiam em estúdios uma clientela abastada, devendo-se relativizar a rápida popularização do retrato; só para os finais do século XIX (1870-80), quando os preços se tornaram mais acessíveis, foi que se democratizou o registro das imagens.

*O controle de uma câmara fotográfica impõe uma competência mínima, por parte do autor, ligada fundamentalmente à manipulação de códigos convencionados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida. No século XIX, este controle ficava restrito a um grupo seleto de fotógrafos profissionais que manipulavam aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmaras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia.*²³

No Brasil da segunda metade do século XIX, a fotografia e o retrato, como outros modismos que vinham do estrangeiro, foram bem aceitos. Na sua expansão a fotografia contou com o apoio de D. Pedro II, incentivador e praticante, as fotos do imperador guardavam rigor e seriedade para preservar seu caráter oficial e multiplicavam a visibilidade da monarquia, com a disseminação das imagens da Família Real. Cabe lembrar que grande parte da população era analfabeta e necessitava-se de maior informação

visual.²⁴ O processo de desenvolvimento do uso das fotos também contou com a disponibilidade de numerosos profissionais, como Hercule Florence, Victor Frond e Marc Ferrez, entre vários outros estrangeiros. Alguns atendiam em estúdios, enquanto outros itinerantes percorriam os interiores, propalando a moda do retrato fotográfico, símbolo de modernidade e status, e difundindo o uso de carte de visite (6 x 9 cm). Neste formato a foto (do rosto ou de corpo inteiro) contava com uma montagem elegante em cartão rígido que funcionava como *passee-partout*, podendo ter inscrições e detalhes em desenho.

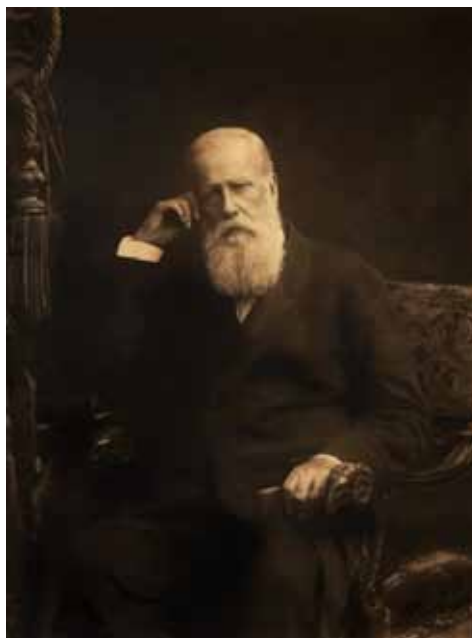


Figura 7. D. Pedro II (1887-1889).

²⁴ Ver TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995; KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980; VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, 1985; VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*: V. Frond, G. Leuzinger, M. Ferrez, J. Gutierrez. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990; FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, e MAUAD, Ana Maria. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: v. 2: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



Figura 8. Mulher anônima. Carte de Visite.
Estúdio de Germano Stumpf/RS.



Figura 9. Mulher anônima. Estúdio de Carlos
Hoenen & Cia./SP.

²⁵ Os estúdios fotográficos eram muito parecidos em seus elementos cênicos, compostos por “pano de fundo” com diferentes motivos e um mobiliário (colunas, mesa, poltronas, tapetes, flores, tripés) que procurava reproduzir um ambiente doméstico de elite num padrão europeu, visando transmitir uma aparência de prosperidade; também ofereciam roupas buscando imagens de distinção, elegância e seriedade.

²⁶ Ver SANTOS, Francieli Lunelli. A mulher na fotografia de grupos familiares na cidade de Ponta Grossa, 1910-1940. *Revista de História Regional*, v. 14, n. 1, Ponta Grossa, 2009.

Já a imagem, registrada no estúdio de Carlos Hoenen, exibe uma jovem de corpo inteiro e em pé, tem as mãos apoiadas no encosto da cadeira, com um painel pintado ao fundo²⁵, cenário artificialmente construído. Apresenta cabelo bem arranjado com adorno, traje refinado com vários detalhes (babados, plissados e rendas), luvas e leque, denotando elegância. O rosto de perfil, com o olhar desviado para um ponto qualquer, sem fixar à objetiva, mostra expressão séria e sem sorriso – aspectos observados também no carte de visite anterior. A foto foi composta de modo a dar a impressão de um registro espontâneo, contudo, essa pose era muito frequente, acompanhando os modelos europeus, e se manteve até as décadas iniciais do século XX.²⁶

A aparência registrada na fotografia era selecionada, iluminada, maquiada, produzida, inventada e reinventada, um gesto pensado contendo códigos sociais, modelos e padrões, carregava uma carga conotativa de programas sociais de comportamento, elementos do habitus. Ser fotografado era um momento solene, todos se esmeravam em expressar o melhor de si, em posturas que vinham da prática do retrato pintado e se mantiveram até a primeira metade do século XX. Enquanto formas de comunicação não verbal, as fotos registravam cenários, poses, posturas, expressões faciais (olhares, ausência de sorrisos), de modo que as repetições e singularidades dos gestos buscavam demonstrar prestígio e distinção social, exprimir valores como dignidade, respeitabilidade, reafirmar a seriedade na postura e na fisionomia (sem sorrisos).

A pose era o centro da *mise-en-scène*. Homens, mulheres e crianças se paramentavam com seus melhores trajes, roupas de festa, domingueiras, de visitas ou aquelas disponibilizadas nos estúdios. Os fotógrafos compunham



Figura 10. Comendador José Maria de Oliveira César. Foto de Robin & Favreau (1865).



Figura 11. Casal negro não identificado. Foto de Militão Augusto de Azevedo (1879).

a cena: além de controlar a tecnologia (ajustes de iluminação, enquadramentos, montagem da cena), dirigiam a performance, se esmerando em orientar os clientes (posicionando-os, ajustavam a postura do corpo, o rosto e o olhar), numa encenação meticulosamente construída através da cumplicidade entre retratistas e modelos. Tanto um como o outro realizam um trabalho de produção de sentido e, construindo uma representação ideal, inventavam uma “semelhança mentirosa”²⁷, cristalizando uma imagem para perpetuar nas memórias e ser lembrada no futuro.²⁸

Dessa forma, como registros culturais de outros tempos, as fotografias do período foram elaboradas esteticamente e tecnicamente (poses, vestimentas, cenários). Expressavam sensibilidades individuais e de grupos, representações de si e do mundo, destacando-se semblantes meditativos, expressões sérias, contidas e sem sorrisos.²⁹ A circularidade da prática fez com que esses registros através de imagem fossem reconhecidos, aprovados e desejados, sendo adotados por indivíduos de diferentes condições sociais. O retratado escolhia a pose considerada adequada, buscando evidenciar um determinado estilo de vida, baseado em códigos de comportamento que circulavam socialmente.

Com a ampliação do número de fotógrafos, inclusive itinerantes, e a maior concorrência, houve redução nos preços e ampliação do acesso, se configurando uma clientela cada vez mais diversificada. Para os finais do século XIX, encontram-se com mais frequência fotos de populares, escravos e imigrantes pobres.³⁰

Os retratos, tanto através de daguerreótipos como de fotografias, perpetuaram aspectos já presentes nas pinturas, construindo poses e fisionomias contidas e sérias, sem sorrisos. A isso se deve acrescentar que, nos primórdios dos registros de imagens, para se obter qualidade técnica, as pessoas tinham de permanecer imóveis por longos períodos (15 minutos, às vezes mais). Para tanto, contavam com a ajuda de instrumentos especialmente concebidos para essa finalidade (a cabeça era mantida presa em forquilha), ou optavam por poses sentadas e apoiadas (cadeiras, colunas, consoles, balaústres e mesas). O desconforto se mantinha diante da necessidade de conservar os olhos bem abertos, evitando piscar – assim, se preferia o olhar desviado. Também não se podia mexer a boca, o que inviabilizava sorrisos difíceis de serem mantidos. O aperfeiçoamento gradativo do processo levou à redução do tempo de exposição, mesmo assim as pessoas tinham de manter a pose do corpo e o semblante fixos. Esse desafio da imobilidade desencorajava os sorrisos, sendo outro elemento explicativo para a seriedade nos rostos, marcante nesses registros.

Em 1888, foi lançada a Kodak nº 1, a primeira câmera fotográfica comercial com rolo de filme e contando com o serviço de revelação. Este equipamento facilitava o ato de fotografar, possibilitando o registro do dia a dia pelos próprios protagonistas.

*No início do século XX, já era possível contar com as indústrias Kodak e a máxima da fotografia amadora: “You press the botton, we do the rest”. É importante levar em conta também que o controle dos meios técnicos de produção cultural envolve tanto aquele que detém o meio quanto o grupo ao qual ele serve, caso seja um fotógrafo. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até por volta da década de 50, foi privilégio da classe dominante ou frações desta.*³¹

²⁷ KOSSOY, Boris. Relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, São Paulo, 2005, p.35.

²⁸ Ver BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1969; CARDOSO, Ciro F. e MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, e MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: UFF, 2008.

²⁹ Ver STANCIK, Marco Antonio. De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). *Iberoamericana*, ano XI, n. 44, Berlim, 2011. Disponível em <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44_Stancik.pdf>. Acesso em 16 jun. 2014.

³⁰ Ver MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: as imagens do Brasil oitocentista. In: MARCONDES, Neide e BELLOTTO, Manoel (orgs.). *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX iberoamericano*. São Paulo: Edusp, 2005.

³¹ MAUAD, Ana Maria, *Através da imagem: fotografia e história – interfaces*, op. cit., p. 8 e 9.

³² Simultaneamente ao aumento da demanda pelos serviços, ocorreu a gradativa institucionalização do campo odontológico, com a criação dos cursos de Odontologia no país e a regulamentação da profissão. Ver MATOS, Maria Izilda Santos de. *Por uma possível história do sorriso: institucionalização, ações e representações*. Tese (Livres Docência) – PUC-SP, São Paulo, 2016.

³³ Durante o século XIX, era hábito esfregar os dentes com pérolas, pedra-pomes, areia, sal de cozinha e bochechar com aguardente para alvejar os dentes e fortificar as gengivas. Nos finais do século XIX, ocorreram mudanças na construção cultural do corpo, que passou a ser mais observado, possibilitando maior consciência da aparência. Essas mudanças podem ser percebidas pelo crescimento dos cuidados com o corpo e com os dentes, também pela difusão do consumo de espelhos e produtos de cuidado e higiene bucal (dentríficos, escovas de dente, pastas, cremes, pós e sabões dentais). Os anúncios articulavam os benefícios desses produtos para a saúde-higiene-beleza. Acompanhando essas transformações ocorreu o aprimoramento dos tratamentos odontológicos, processo esse que inicialmente se limitou apenas às elites, atingindo lentamente outros setores sociais. Cf. *idem, ibidem*.

Com a popularização das câmeras e a facilidade de uso, cresceu o número de fotógrafos amadores e fotos casuais, percebendo-se o gradual aparecimento de imagens com sorrisos, particularmente de crianças e jovens, registrados em momentos de maior extroversão: passeios no parque, na praia e as férias. Não sem resistências, pois, até a terceira década do século XX, o retrato ainda era uma ocasião rara e solene, sendo indicada a seriedade e a ausência do sorrir.

Cabe também lembrar que várias pessoas, especialmente os mais velhos, não tinham dentes, ou estes não eram bem conservados. Desse modo, não se sentiam à vontade ou julgavam inapropriado sorrir. No século XIX, com a expansão do consumo de açúcar, aumentou a frequência das cáries, num contexto em que os cuidados odontológicos se expandiram muito lentamente, privilegiando o atendimento aos clientes com elevado poder aquisitivo.³² A extração dos dentes era a solução mais barata e a opção da maioria dos pacientes, que queriam se livrar das dores e dos altos custos do tratamento, provocando o edentulismo (perda de dentes parcial ou total).

A perda, destruição e sujeira dos dentes passaram a ser notadas; do mesmo modo, um belo sorriso com dentes brancos, limpos e alinhados tornou-se referência de boa aparência e marca de distinção. Assim sendo, o receio de perder os dentes acarretou mudanças gradativas nas práticas de higiene bucal, difundidas como preceitos de civilidade, saúde e estética, ampliando o consumo de produtos dentais.³³ Somente com a expansão paulatina dos cuidados e atendimentos odontológicos que a liberdade do sorriso ao *click* da máquina fotográfica foi ampliada, mesmo assim, não atingindo imediatamente a todos.

Outro aspecto a ser observado refere-se à construção cultural das sensibilidades. Desde meados do século XIX, a “sensibilidade romântica” difundia a capacidade de ser movidos por emoções, valorizando suas demonstrações, inclusive as variadas nuances do sorriso como expressão de alegria, amabilidade, simpatia, carinho, amor, também sedução, amor, até mesmo ironia, escárnio ou desprezo. Literariamente, heróis e heroínas virtuosos propagavam sorrisos moralmente edificantes, que passaram a ser permitidos, admirados e reproduzidos. Contudo, com limites, já que as “moças de família” e “rapazes de futuro” não deviam sorrir levemente, precisavam enfrentar a vida com seriedade, se conter dentro de convenções, protocolos e preceitos de civilidade estabelecidos.

A tentativa de desvendar as imagens sisudas e sem sorrisos fixadas nas fotografias ancestrais presentes nos porta-retratos e álbuns de família, precisa-se observar a somatória destes elementos apontados. Como marcos de memória, as fotografias mantiveram modelos e padrões já estabelecidos nos retratos pintados. Ser fotografado era momento raro e solene e todos se esmeravam em se apresentar bem, para tanto, selecionavam, inventavam e reinventavam a pose e a aparência, optando por uma fisionomia séria e sem sorrir. Destaca-se que as dificuldades técnicas dos primórdios da fotografia, que geravam o desconforto da imobilidade, deveria o retratado evitar os sorrisos, difíceis de serem mantidos. Cabendo notar também que grande parte das pessoas não se sentia à vontade ou julgava inapropriado sorrir em função da perda, destruição ou sujeira dos dentes, devido à falta de práticas de higiene bucal e de acesso aos cuidados odontológicos. Por fim, somam-se a esses elementos as convenções e preceitos de civilidade vigentes no período, que veiculavam valores como dignidade e respeitabilidade, expressos na seriedade da postura e nas expressões faciais – sem sorrisos.

Contemporaneamente, a expansão dos cuidados odontológicos (apesar das restrições de acesso a parte significativa da população), somada à ampliação de preceitos de higiene bucal e consumo de produtos dentais transformaram padrões de beleza, esses incluem sorrisos perfeitos, com dentes brancos, limpos e alinhados. Estas mudanças se articulam a difusão e subjetivação de novas sensibilidades, práticas e comportamentos que reforçam a necessidade (quase obsessiva) de ser/estar sempre feliz e sorridente. Bem como, o compromisso de perpetuar fotos com sorrisos, facilmente registrados por câmeras digitais e celulares e socializados rapidamente pelas redes sociais (milhares de selfs que circulam).

Artigo recebido em março de 2017. Aprovado em abril de 2017.