



## SOBRE ALGUMAS SENHORAS BRITÂNICAS E SUAS IMAGENS SURPREENDENTES

Profa. Dra. Annateresa Fabris<sup>1</sup>

**RESUMO** – Na Grã-Bretanha, as primeiras fotografias foram sobretudo amadoras, participantes de grupos e clubes informais. Suas imagens abarcavam pesquisas científicas, vistas arquitetônicas, paisagens e cenas de interiores que, por vezes, lembravam *tableaux vivants*. Alguns estúdios fotográficos comerciais eram propriedades de mulheres, mas há notícias sobre a presença feminina em todas as fases da produção de imagens técnicas. Nas décadas de 1860 e 1870, algumas damas da aristocracia criaram fotomontagens e fotocollagens, não raro engraçadas, consideradas atualmente precursoras das realizações de vanguarda.

**PALAVRAS-CHAVE** – fotografia; fotomontagem; fotocollagem.

### Antes da fotografia

Os romances de Jane Austen são um excelente barômetro para o conhecimento da sociedade inglesa do começo do século XIX com suas idiossincrasias e preconceitos. Um dos preceitos implícitos – era inadmissível que uma moça de boa família não tivesse uma educação artística – ressoa em várias de suas obras. Em **Orgulho e**

**ABSTRACT** – In Great Britain the first women photographers are mostly *amateurs* who participated in informal groups and exchange clubs. Their pictures ranged from scientific purposes to architectural views, landscapes and interior scenes that sometimes resembled *tableaux vivants*. Few commercial photographic studios were owned by women, but we have informs about the female presence in all phases of the production of technical images. In the 1860s and 1870s some aristocratic ladies created photomontages and photocollages, often funny, that are considered nowadays forerunners of *avant-garde* pursuits.

**KEYWORDS** – photography; photomontage; photocollage.

**preconceito** (1813), é grande o espanto de Lady Catherine com a revelação de que nenhuma das cinco irmãs Bennet sabia desenhar porque não tinham tido uma preceptora, embora tivessem sido “encorajadas a ler” (AUSTEN, 2018, p. 178). O espanto transforma-se em desprezo em **Mansfield Park** (1814), na cena em que as senhoritas Bertram definem a prima Fanny Price “ignorante



de muitas coisas com as quais tinham familiaridade havia muito tempo”, dentre elas “a diferença entre aquarelas e creions” (AUSTEN, 2013, p. 25). Esse “sinal de inferioridade” é contrabalançado pelos dotes artísticos exibidos pelas protagonistas de outros dois romances: **Razão e sentimento** (1811) e **Emma** (1815). No primeiro, a capacidade de Elinor Dashwood de desenhar “muito bem”, como comprovavam os panos de biombo pintados para ornamentar a sala de visitas da cunhada, só não agrada à senhora Ferrars por razões que nada têm a ver com a arte (AUSTEN, 1982, p. 234-235). No segundo, a bela e rica Emma Woodhouse é apresentada ao leitor como uma jovem que “desenhava, tocava e cantava em quase todos os estilos; mas sempre lhe faltava perseverança; e em nada se aproximou daquele grau de excelência que bem gostaria de possuir e que não devia ter deixado de alcançar”. Este é atingido no retrato da amiga Harriet Smith, apesar de alguns senões, tanto que a aquarela em corpo inteiro é considerada “um memorial patente da beleza de uma e do talento da outra e da amizade de ambas” (AUSTEN, 1996, p. 35, 37).

Embora Austen desse preferência à escrita, sua irmã Cassandra era uma boa desenhista, pronta a colaborar com Jane na paródia do livro **História da Inglaterra desde os primórdios até a morte de Jorge II** (1771), de Oliver Goldsmith. A **História da Inglaterra desde o reinado de Henrique quarto até a morte de Carlos primeiro. Por**

**uma historiadora parcial, preconceituosa e ignorante**, concebida pela adolescente Jane era ilustrada com caricaturas de Cassandra, que buscava seus modelos entre os parentes. Deve-se igualmente a Cassandra o único retrato autêntico da irmã<sup>1</sup> (1804), no qual ela é representada de costas, “sentada ao ar livre num dia quente, com os barbantes de seu gorro desatados”, como se lê numa carta da sobrinha Anna Lefroy, datada de 1862 (apud BYRNE, 2018, p. 385-386). É bem possível que as protagonistas dos romances da autora viessem a interessar-se pela fotografia, caso ela não tivesse morrido em 1817. Com efeito, damas da alta sociedade britânica dedicam-se à nova imagem quase imediatamente, parecendo responder ao chamado de Louis Jacques Mandé Daguerre (2013, p. 33), que apresentava o daguerreótipo como “a ocupação mais atraente” e pouco trabalhosa, que agradaria “muito às senhoras”.

#### **Histórias de algumas fotografias**

A associação entre imagem técnica e “pessoas da boa sociedade”<sup>2</sup> postulada

<sup>1</sup>Paula Byrne (2018, p. 87) aventa a hipótese de que Jane serviu de modelo para o retrato de Maria da Escócia, a quem iam suas simpatias na paródica história da Inglaterra. Maria da Escócia “tem bochechas vermelhas, uma boca pequena, olhos grandes e um nariz marcante, uma miniatura pequena, mas perfeitamente esboçada de Jane aos dezessete anos de idade”.

<sup>2</sup>Com uma ponta de ironia, Henry James (1993, p. 145) escreve que as classes cultas da Inglaterra cultivavam “*qualche piccola specializzazione*” (“alguma pequena especialização”) nos campos artístico, científico e literário para mitigar “*il rigore d'un ozio*



por Daguerre nem sempre é vista de maneira positiva. Um artigo publicado por **The Athenaeum** em 7 de janeiro de 1854 é bastante ácido em relação às fotografias apresentadas pelas “Ladies Nevill” na exposição da Sociedade Fotográfica. As “*amateur productions*” das irmãs Caroline, Henrietta e Isabel Nevill seriam informes agradáveis a respeito dos hábitos de lazer de “*some members of the aristocracy of the present day. Taking sun pictures is certainly as useful and beautiful as occupation as crochet and Berlin-work*”<sup>3</sup> (S. A., 1854, p. 23). Em seus primórdios, porém, a fotografia não se dirige apenas às classes abastadas. Ela serve também de ganha-pão para algumas mulheres empreendedoras. É o caso de Ann Cooke, considerada a primeira mulher a

---

*quasi obbligatorio*” (“o rigor de um ócio quase obrigatório”). Os ingleses de ambos os sexos desenhavam, representavam, cantavam, dedicavam-se à botânica, à geologia, à entomologia, à astronomia, à geografia, à fotografia, à gravura e à escultura em madeira, escreviam romances, montavam espetáculos teatrais em suas residências em virtude de uma peculiar instituição nacional: a “*vita di campagna che è tanto bella, tanto nobile, tanto noiosa*” (“vida no campo, que é tão bela, tão nobre, tão enfadonha”). A essa constatação segue-se uma pergunta: “*Cosa puoi fare in una casa di campagna, a meno che non ti metti a disegnare, a far musica o a scribacchiare?*” (“O que se pode fazer numa casa de campo, a não ser desenhar, tocar música ou escrever?”).

<sup>3</sup>“produções amadoras”; “alguns membros da aristocracia do tempo presente. Tomar imagens do sol é, com certeza, uma ocupação tão útil e bela quanto o crochê e o *Berlin-work*”. O *Berlin-work* é uma modalidade de bordado feita com lã, que foi introduzida na Grã-Bretanha por ocasião da Exposição Mundial de 1851. Torna-se logo popular e é divulgada por revistas femininas como **The Englishwoman’s Domestic Magazine** (1852-1879).

dedicar-se profissionalmente à daguerreotípia na Inglaterra com os estúdios especializados abertos em 1843 e 1847. Cooke é também a única mulher a conseguir uma licença de uso do processo daguerreotípico patenteado por Richard Beard em 1840, que havia introduzido aperfeiçoamentos no invento de Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce. Outro nome a ser lembrado é o de Jane Nina Wigley, dona de um estúdio em Newcastle (1845), que se transfere para Londres em 1847, onde atua até 1855. Especializada em daguerreótipos coloridos e esmaltados, usava um prisma na câmera para virar a imagem.

Nesse mesmo período, forma-se um círculo de mulheres fotógrafas em volta de William Henry Fox Talbot, que inclui Constance Talbot, Emma Thomasina Llewelyn, Mary Dillwyn, Charlotte Traharne, Frances Dunlop Monteith, dentre outras. Esposa do inventor do desenho fotogênico (1839) e do calótipo (1841), Constance Talbot torna-se colaboradora do marido na impressão de imagens, embora não demonstrasse publicamente muito entusiasmo por seus inventos.<sup>4</sup> Na Biblioteca Bodleiana da Universidade de Oxford encontram-se dois negativos em papel atribuídos a ela e

---

<sup>4</sup>A mãe de Talbot, Lady Elizabeth Feilding, ao contrário, era entusiasta do trabalho do filho, que ajudou a promover graças a seus contatos sociais. Além disso, sugeria ideias, fazia críticas e comentários – define “*soliloquy of the broom*” (“solilóquio da vassoura”) a sexta prancha de **The pencil of nature**, intitulada **The open door/A porta aberta** – e supervisionava as sessões fotográficas. (TAYLOR; SCHAAF, 2007; SCHAAF 2015).



ao marido. A primeira imagem, que deve ter sido tomada entre 1 e 31 de dezembro de 1843, é uma montagem impressa dos primeiros quatro versos do poema “Tis is the last rose of summer”, publicado por Thomas Moore no primeiro volume das **Irish Melodies** (1808). Embora a imagem não seja muito nítida, é possível distinguir o texto: “*Tis is the last rose of summer,/ Left blooming alone/ All her lovely companions/ Are faded and gone*”.<sup>5</sup> A segunda é a reprodução de uma cópia manuscrita dos versos iniciais de outro poema de Moore, “Remember the glories of Brien the brave”. O resultado é bastante esmaecido, mas mesmo assim o texto é legível: “*Remember the glories of Brien the brave,/ Though the days of the hero are o’er;/ Though lost to Mononia, and cold in the grave,/ He returns to Kinkora no more*”.<sup>6</sup>

Prima de Talbot, Emma Thomasina Llewelyn inicia na fotografia o marido John Dillwyn Llewelyn. É possível que tenha realizado alguns calótipos na década de 1840, mas é mais lembrada por ter levado adiante outros processos inventados pelo primo: a gravura fotográfica (1852) e o fotoglifo, patenteado em 1858 (TAYLOR; SCHAAF, 2007). A filha, Thereza Dillwyn Llewelyn, colabora com o pai em diversos experimentos astrofotográficos, dentre os quais algumas das primeiras fotografias telescópicas da lua realizadas

por volta de 1855.<sup>7</sup> Outra experiência conjunta é o desenvolvimento de um método para fotografar cristais de gelo. Não se sabe se Thereza Llewelyn, que revelou uma sensibilidade particular para a fotografia de paisagem, continuou a fotografar depois do casamento com o químico Nevil Story Maskelyne e a mudança para a Inglaterra (S. A., 2017; GREEN, 2019). Foi fotografada diversas vezes pelo pai, mas o retrato mais eloquente é **Thereza** (c. 1853-1854), em que John presta uma homenagem à sua figura de cientista amadora, realçada pela presença do microscópio, dos livros e das amostras botânicas na mesa. É provável que ela seja a autora do desenho fotogênico de samambaias que emoldura o retrato ovalado.<sup>8</sup> No círculo dos Llewellyn destaca-se ainda a figura de Mary Dillwyn, irmã de John. Considerada a primeira mulher a dedicar-se à fotografia no País de Gales, Dillwyn sobressai-se na década de 1850 com imagens de flores, pássaros, animais de

<sup>5</sup>“Esta é a última rosa do verão/ A florescer sozinha/ Todas as suas lindas companheiras/ Feneceram e se foram”.

<sup>6</sup>“Lembrem as glórias de Brien o bravo / Embora os dias do herói tenham terminado/ Embora perdido para Mononia e frio no túmulo/ Não volta mais para Kinkora”.

<sup>7</sup>Em suas memórias, Thereza anota que, por volta de 1855, o pai tirou uma fotografia da lua, cabendo a ela a tarefa de “*keep the Telescope moving steadily as there was no clockwork action*” (“fazer o Telescópio mover-se firmemente, já que não havia ação mecânica”). A assertiva de que essa imagem foi uma das primeiras a mostrar a lua deve ser revista, pois se sabe que as experiências dos Llewelyn foram antecedidas pelo daguerreótipo do norte-americano John William Draper (1840) e por tomadas no Reino Unido datadas de 1852 (GREEN, 2019).

<sup>8</sup>Tal hipótese poderia encontrar respaldo em duas constatações. Existe uma fotografia idêntica, mas destituída da moldura fitomórfica, intitulada **The microscope [O microscópio]**, c. 1853]. Thereza é considerada autora de uma imagem fotográfica que representa uma folha de samambaia.



estimação e retratos de familiares e amigos (**Figura 1**). O fato de usar uma câmera de pequeno formato, que não

requeria longas exposições, permitia-lhe conseguir poses mais espontâneas e informais (KORDA, 2008, p. 417).



**Figura 1**  
Sally e a senhora Reed, Mary Dillwyn, 1853.

A ilustradora científica Anna Children Atkins, que se dedica à fotografia desde 1842, coloca dois problemas para a historiografia especializada. A publicação, entre 1843 e 1851, das treze partes de **British algae. Cyanotype impressions** faz dela não apenas a primeira fotógrafa da história, mas também a autora do primeiro livro a trazer ilustrações fotográficas. Tomando 1843 como marco, Atkins, que era filha do cientista John Children – com quem produz desenhos fotogênicos e calótipos que não chegaram até nós –, ocuparia o lugar que alguns autores atribuem a Constance Talbot por uma razão ponderável.

Dotadas de um elegante sentido de composição, suas imagens combinam a “*scientific exactitude with aesthetic sensitivity to form and presentation*”<sup>9</sup> (MARIEN, 2002, p. 35), elementos ausentes nos experimentos rudimentares de Talbot. Sua primazia estende-se ao campo editorial, uma vez que o primeiro fascículo da pesquisa sobre as algas, na qual exhibe as mesmas características de suas ilustrações científicas – atenção aos detalhes e destreza artística – antecede de um ano o início da publicação de **The pencil of nature**, de William Talbot.

<sup>9</sup>“exatidão científica com uma sensibilidade estética para a forma e para a apresentação”.



Embora conhecesse o processo de Talbot, Atkins prefere trabalhar com a técnica do cianótipo, desenvolvida por John Herschel desde 1841, por considerá-la mais barata e de resultados mais permanentes (**Figura 2**). Depois de terminar o projeto das algas<sup>10</sup>, a fotógrafa continua a dedicar-se ao cianótipo e produz três álbuns em colaboração com a amiga Anne Dixon: **Cyanotypes of British and foreign ferns** (1853); **Cyanotypes of British and foreign flowering plants and ferns** (1854); e um último sem título, com fotografias de espécimes botânicos, penas e passamanarias, que pode ter contado com a assistência de Isabella Herschel (SOLES, 2008, p. 93-94).

A partir da década de 1850, a presença feminina no campo fotográfico é cada vez mais constante. Em 1858, tem-se notícia do estúdio de Julie Wittgens, especializado em retratos femininos. Não se pode esquecer também que as mulheres trabalhavam nos ateliês fotográficos, desempenhando as mais diversas tarefas: coloristas, assistentes de laboratórios, cortadoras de negativos e de

provas. Num artigo publicado no **British Journal of Photography** (maio de 1873), Jabez Hughes afirmava que a fotografia era “*a field exactly suited to even the conventional notions of women’s capacity*”, com a vantagem de ser “*unsurrounded with traditional rules, with apprenticeship, with vested rights*” e de não estar sujeito à “*sexual hostility to their employment*”<sup>11</sup> (apud MARIEN, 2002, p. 161-162). Excluídas do ensino artístico oficial<sup>12</sup>, as mulheres tinham condições de aprender fotografia nos cursos ministrados por profissionais ou nos inúmeros manuais técnicos que circularam durante o século XIX, como demonstra Lady Clementina Hawarden, que domina rapidamente a prática fotográfica a partir de um deles. “Escrita luminosa”, a prática da fotografia não deixa de estar próxima do ofício de escritora, tal como delineado por Virginia Woolf (2018, p. 10). Do mesmo modo que escrever, fotografar era “uma atividade respeitável e inofensiva”. Não “perturbava a paz do lar”, não era particularmente cara e se, à diferença da escrita, não podia prescindir de modelos, a fotógrafa poderia encontrá-los facilmente na natureza, no ambiente doméstico e no círculo de amizades.

<sup>10</sup>Como lembra Meredith K. Soles (2008, p. 94), o livro não é rigorosamente científico, pois Atkins não fornece muitos dados sobre os locais em que foi feita a coleta dos espécimes nem indica sua posição no sistema cromático de Harvey. Apesar disso, Carol Armstrong defende a ideia de que a fotógrafa apreciava a liberdade de trabalhar “*at the outer limits of patriarchal conduct of normal science*” (“nos limites exteriores da conduta patriarcal da ciência normal”), problematizando “*the system of positivist classification and the apparatus of the illustration*” (“o sistema de classificação positivista e o mecanismo da ilustração”), dominantes em boa parte da literatura científica no século XIX.

<sup>11</sup>“um campo perfeitamente conveniente para compensar as noções convencionais a respeito da capacidade feminina”; “cercado por regras tradicionais, aprendizagem, direitos assentados”; “hostilidade sexual por seu emprego”.

<sup>12</sup>Virginia Woolf (2018, p. 55) lembra que só em 1858 as mulheres tiveram acesso a um curso de modelo vivo em Londres.



Figura 2

*Dictyota dichotoma*, Anna Children Atkins, 1843

Se, como escrevia Lady Elizabeth Eastlake (2013, p. 59)<sup>13</sup>, a prática fotográfica constituía uma “espécie de república”, na qual se encontravam unidos os nobres, os comerciantes, o estalajadeiro, o artista, o criado, o oficial general, o soldado raso, o cavalheiro ocioso, “e, finalmente, [...] a mulher bonita que nada, a não ser a sua própria escolha, obriga a ser mais do que uma senhora elegante”, esta última categoria

<sup>13</sup>Elizabeth Rigby, mais conhecida como Lady Eastlake, publica seu ensaio sobre a fotografia na edição de abril de 1857 da *Quarterly Review*. Ao mudar-se para Edimburgo em 1842, conhece David Octavius Hill que, em colaboração com Robert Adamson, lhe dedica uma série de vinte calótipos. Aos quarenta anos (1849), casa-se com o artista Charles Lock Eastlake, que se tornará o primeiro presidente da Sociedade Fotográfica (1853).

tinha algumas restrições quando comparada com o restante do elenco. As mulheres não podiam viajar livremente como os fotógrafos de sexo masculino, tendo que contentar-se com a captação de cenas locais e com a realização de retratos. As irmãs Lady Caroline Nevill e Lady Augusta Mostyn<sup>14</sup>, por exemplo, que integram o Photographic Exchange Club, dedicam-se a temas pitorescos e nostálgicos, que captam em propriedades pertencentes à família ou próximos delas, como vistas arquitetônicas de Kent e de Sussex (SEIBERLING; BLOORE, 1986, p. 7).

<sup>14</sup>Henrietta Augusta Nevill adota o nome de Lady Augusta Mostyn depois do casamento ocorrido em 1855.



Outras fotógrafas amadoras que se destacam nesse momento são Lady Lucy Bridgeman, a qual, contando às vezes com a colaboração da irmã Charlotte, lança mão do processo do colódio úmido para realizar elegantes cenas de grupo e retratos dotados de uma qualidade natural e de uma clareza não muito habituais no período; e Lady Harriet St. Clair, igualmente ativa na década de 1850, que se dedica a fotografar familiares e amigos, construindo narrativas visuais que confirmam sua posição no interior da sociedade vitoriana (LATIMER; RICHES, 2013). Ao contrário da maior parte das fotógrafas que desenvolvem suas atividades no âmbito de associações de amadores, Harriet Tytler empreende uma longa viagem pela Índia para registrar as consequências da Revolta Sepoy<sup>15</sup>. Mas ela é uma exceção que confirma a regra. Depois de terem aprendido a fotografar com Felice Beato e John Murray, Harriet e o marido, o major Robert Christopher Tytler, produzem quase quinhentos calótipos de grande formato de locais associados ao conflito em Déli, Kampur, Lucknow, Benares, Agra etc. (FALCONER, 2008, p. 1412-1413). A presença de espaços vazios em algumas imagens do conjunto levou Zahid Chaudary (2012, p. 40-42) a afirmar que estas convidam a imaginar os horrores que ocorreram nos locais de

<sup>15</sup>Também conhecida como Motim Indiano e Primeira Guerra de Independência, a Revolta Sepoy inicia-se na cidade de Meerut em abril de 1857, com o amotinamento das tropas locais a serviço da Companhia das Índias Orientais. O conflito espalha-se por outras cidades e termina em 8 de julho de 1859.

batalhas-chave, atingindo um tom alegórico com a evocação da violência por meio da ausência e da perda.

Um dos campos mais propícios aos exercícios femininos é a chamada fotografia artística, praticada por mulheres da alta sociedade em busca de uma satisfação pessoal. O termo “fotografia artística”, que designava a recusa estética da nitidez da fotografia funcional em prol “*du flou, des formes, de la matière et de l’écriture*”<sup>16</sup>, isto é, da autonomia da imagem e de seu modo de representação (ROUILLÉ, 2005, p. 314-315), não deve levar a crer que a imagem técnica gozasse de um estatuto elevado em seus primórdios. Guiada por uma visão ideal da natureza, Lady Eastlake (2013, p. 81-82) considerava-a um processo mecânico, incapaz de manifestar a criatividade dos que a praticavam:

Com efeito, para tudo o que a Arte, aquilo a que chamamos Arte, foi até agora o meio, mas não o fim, a fotografia é o agente indicado; para tudo o que exige mera precisão manual e servidão manual, sem recorrer ao sentimento artístico, ela é o meio apropriado e, por conseguinte, perfeito. É feita para a época atual, na qual o desejo da arte reside numa pequena minoria, e a ânsia, ou melhor, a necessidade, de fatos baratos, rápidos e exatos, no público em geral. É a fotografia que fornece este tipo de conhecimento ao mundo. É a testemunha juramentada de tudo o que se apresenta aos seus olhos. O que são os seus registros infalíveis ao serviço da mecânica, da engenharia, da geologia e da história natural, senão fatos do gênero mais autêntico e obstinado? [...]

<sup>16</sup>“do desfocado, das formas, da matéria e da escrita”.





O que são, na realidade, nove décimos desses mapas faciais que se designam por retratos fotográficos, senão marcos e medições precisas, para olhos e recordações ternos cobrirem de beleza e animarem de expressão, na certeza absoluta de que o plano básico assenta em fatos?

Se Julia Margaret Cameron é um marco indiscutível dessa modalidade, tendo um lugar seguro na história da fotografia<sup>17</sup>, um de seus recursos preferidos – o foco suavizado – é visto com reservas por Lady Eastlake. Amiga de David Octavius Hill e Robert Adamson, que conferem qualidades artísticas a suas imagens – formas suaves, grandes áreas de sombras, iluminação antinaturalista –, Lady Eastlake (2013, p. 76) não acredita na busca dessas possibilidades pela fotografia. Simpatiza “cordialmente” com a proposta de Sir William Newton de que as imagens “obtidas ligeiramente desfocadas, [...] embora menos belas do ponto de vista **químico**”, possam ser assim consideradas “do ponto de vista **artístico**”, mas é da opinião de que o público em geral não é capaz de “compreender a beleza possível de um ‘ligeiro **halo**’”. Além de Cameron, outro nome citado nas histórias da fotografia é o de Lady Clementina Hawarden, que realizou aproximadamente oitocentas imagens entre fins da década de 1850 e 1865, ano de sua morte. Beaumont

Newhall (1988, p. 81) estabelece um contraponto entre as duas fotógrafas. Seus retratos de jovens mulheres em “*resplendent Victorian costume, bathed in light, have a charm and soft sentiment that is in direct contrast to the force of Mrs. Cameron’s portraits*”<sup>18</sup>. Hawarden, de fato, é lembrada sobretudo por retratar as filhas e amigos, captados em poses lânguidas e repletas de sensualidade. Claramente posados e caracterizados por um uso bem dosado da luz, seus retratos não visam a fixação da personalidade do modelo, já que ela busca, antes de tudo, sugerir uma atmosfera sensual e um tanto enigmática (**Figura 3**). As poses, a escolha de certos trajes e acessórios que evocam um passado mitificado, o recurso constante à imaginação e a manipulação sensível da luz permitem traçar um paralelo entre estas composições e a corrente pictórica então em voga, o pré-rafaelismo (DE PAZ, 1987, p. 96-97), com o qual também Cameron havia travado um intenso diálogo. Lembrando que a fotógrafa tomou também imagens ao ar livre, Carol Mavor (2003, p. 66-69) estabelece um contraponto entre as imagens realizadas em Londres, cuja modelo principal era a filha Clementina Maude, e as feitas na propriedade irlandesa da família, localizada em Dundrum. As primeiras, em que as filhas, trajadas de maneira elaborada, posam com objetos pertencentes à coleção materna (um cavalo de vidro ou vasos

<sup>17</sup>Ver: FABRIS, Annateresa. O teatro fotográfico de Julia Margaret Cameron. In: BRANDÃO, Jack (org.). **Imagem: questões socioculturais e antropológicas**. Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2019, p. 41-73.

<sup>18</sup>“deslumbrante trajes vitorianos, banhados pela luz, possuem um encanto e um sentimento delicado que contrastam diretamente com a força dos retratos da Senhora Cameron”.



curvilíneos, por exemplo), remetem a uma “*fetishized beauty*”<sup>19</sup>, enfatizada por seu aspecto de bonecas vivendo num lar que evoca uma casa de bonecas. As segundas, que integram a **Série Dundrum** (1858-1861), têm como foco central as grandes árvores antigas da propriedade; nelas aparece uma garota, cujo tamanho é diminuído pela paisagem “*beautiful but imposing*”, dando a impressão de que o jardim é “*an extension of her crinoline*”.<sup>20</sup> Por contraste, o senso de abertura do conjunto parece intensificar o confinamento das imagens londrinas e seu erotismo ardente.

#### Colagens e montagens fotográficas

Outra possibilidade de criação das senhoras vitorianas é representada pela elaboração de fotomontagens e fotocolagens a partir de produções de estúdios profissionais. Tendo como base retratos de André Disdéri, John Mayall, Camille Silvy e de fotógrafos desconhecidos, **Collage of 101 figures** [Colagem de 101 figuras, década de 1860], de Lady Cecilia Mary Jocelyn, pode ser vista como uma espécie de enciclopédia visual do período, já que, além da autora, agrupa personalidades como a rainha Vitória, o imperador Napoleão III e a imperatriz Eugênia, membros de famílias reais europeias, nobres, políticos e um herói como Giuseppe Garibaldi, dentre outros (Figura 4). De âmbito mais privado é

**English portrait and landscape photomontage** [Fotomontagem de retratos e paisagens ingleses, c. 1870], de Julia Leicester, possível elaboração visual de uma história familiar, em que, segundo Jacob Bañuelos Capistrán (2008 p. 39), se destacam “*personajes prósperos en escenarios placenteros*”.<sup>21</sup>



Figura 3  
Clementina Maude, Lady Clementina  
Hawarden, c. 1863-1864

<sup>19</sup>“beleza fetichizada”.

<sup>20</sup>“bela e imponente”; “uma extensão de sua crinolina”.

<sup>21</sup>“pessoas prósperas em cenários agradáveis”.



Figura 4

Colagem de 101 figuras, Lady Cecilia Mary Jocelyn, década de 1860

A produção mais corrente de senhoras da aristocracia britânica, porém, é de natureza híbrida, consistindo numa fusão de processos manuais e fotográficos que, na década de 1990, começou a ser comparada com as fotocolagens e fotomontagens das vanguardas do século XX. Publicado em 1992, o artigo pioneiro de Marina Warner chama a atenção para o álbum de Kate Edith Gough (c. 1870), cujas imagens misturam fotografia e desenho de maneira muito fantasiosa. Incerta sobre a atribuição da autoria das

imagens, a autora as aproxima dos romances-colagem de Max Ernst, dos quais seriam precursoras, e do tom irreverente e irônico de um contemporâneo como Lewis Carroll. Autora de obras que manipulam diversos registros visuais, Gough é apresentada por Warner como uma precursora do surrealismo, com o qual compartilharia uma série de características: mudanças de escala, “*mixture of farve and solemnity*”<sup>22</sup> e *jeux d’esprit* fantásticos (WARNER, 1999,

<sup>22</sup>“mistura de farsa e solenidade”.



p. 221). Híbridos de humanos e animais constituem um dos vetores das imagens de Gough, uma das quais é um jogo bem humorado com as teorias evolucionistas de Charles Darwin, pois representa um grupo de macacos dotados de rostos humanos. Localizados em cima de uma árvore, os primatas remetem, sem dúvida, à ideia de uma genealogia familiar, denotando um bom conhecimento da teoria científica então em voga e, ao mesmo tempo, uma visão satírica e um tanto depreciativa da espécie humana (**Figura 5**). Pode-se pensar também que, ao colocar num mesmo patamar figuras masculinas e femininas, a autora estaria respondendo à visão preconceituosa de Darwin, o qual afirmava que “os poderes da intuição, da percepção e talvez da imitação” eram mais destacados nas mulheres do que nos homens, para concluir que algumas dessas faculdades eram “características das raças inferiores, e, por conseguinte, de um estado de civilização passado e menos desenvolvido” (apud MONTERO, 2020, p. 30).

Outros recursos são mobilizados no álbum pertencente ao museu londrino Victoria e Albert, dentre os quais as ideias de repetição e de duplo. Numa das páginas do álbum há uma composição que dá a ver duas jovens idênticas num jardim, sem que seja possível determinar, como escreve Elizabeth Siegel (2009, p. 32), se se trata da mesma pessoa

espelhada ou se as imagens fotográficas remetem à autora e à irmã gêmea Grace. O grau de indeterminação é realçado pela pergunta escrita a lápis na parte inferior da composição, **Which is which?** [Quem é quem?]. A dúvida de Siegel pode encontrar uma resposta no quadro **The twins** [**As gêmeas**], pintado por John Everett Millais em 1876, pouco antes que Kate Edith e Grace Maud completassem vinte anos. Do mesmo modo que na fotocoloragem, as duas irmãs vestem roupas semelhantes, tendo como possíveis modelos fotografias das princesas dinamarquesas Alexandra e Dagmar, retratadas com trajes idênticos (NOBLE; SESCOMBE; SHIPP, 2020). Se essa hipótese, sugerida por pesquisadoras do Museu Fitzwilliam (Cambridge), for correta, chega-se à conclusão de que Gough está usando um retrato duplo de si mesma e da irmã, o que explicaria a pergunta que acompanha a composição. Em outros momentos, Gough dialoga com a moda das cabeças decepadas, como evidencia a cena de um balde emergindo de um poço carregando um rosto masculino; ou consegue um efeito quase tridimensional ao inserir a fotografia de uma mulher à beira-mar numa paisagem marítima, realçando a presença humana pelo contraste cromático entre o tom amarelado da imagem técnica e as gradações de marrom da intervenção manual.

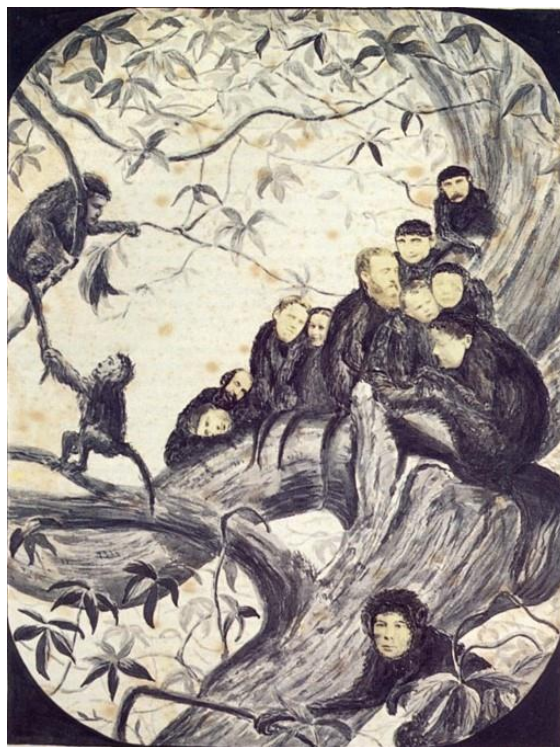


Figura 5

Sem título, Kate Edith Gough, c. 1870

O fenômeno que Warner estava estudando – os álbuns de recortes de um grupo de senhoras bem nascidas da sociedade vitoriana, que conjugavam numa mesma composição imagens fotográficas e desenhos de própria autoria – será abordado também por Naomi Rosenblum no livro **A history of women photographers**. Rosenblum (1994, p. 50) destaca duas personalidades: Lady Mary Georgiana Filmer, pioneira na percepção de que imagens fotográficas, associadas a figuras e objetos recortados de outras fotografias e a intervenções manuais, podiam ser reunidas para formar uma nova composição; e Lady Charlotte Milles, a qual fundia fotografias recortadas e aquarelas para representar pessoas da própria família e membros da

corde real. Esse tratamento dado às fotografias é reportado pela autora a dois tipos de diversões femininas: a confecção de cartões-postais sentimentais e a elaboração de álbuns de recortes a partir de todo tipo de fonte impressa. A avaliação desse novo tipo de produção é um tanto ambivalente. Rosenblum, que define esses álbuns fotográficos como objetos decorativos, destituídos de qualquer intenção social ou política, não se furta a propor um paralelo com o dadaísmo: haveria uma semelhança entre a escala extravagante das imagens fotográficas e sua colocação na composição, e o desdém dadaísta pela clareza espacial e temporal.

Um estudo aprofundado dos álbuns de recortes é apresentado por Patrizia Di



Bello em 2007. A historiadora da arte reconhece que o uso de técnicas de colagem era bastante comum na sociedade vitoriana, mas lhe confere um significado bem mais preciso, vinculado ao papel das mulheres como “*arrangers of the domestic interior, purchasing decorative objects and materials to recontextualise them in their own drawing rooms*”.<sup>23</sup> Concebidos como repositórios da memória familiar, os álbuns têm seu papel alterado pelo uso da colagem: o trabalho de recortar e colar imagens poderia produzir resultados ambíguos, apontando para fraturas e “*wounds never fully healed*”<sup>24</sup> na superfície da composição (DI BELLO, 2016, p. 3). Siegel (2009, p. 14, 23-24), por sua vez, considera que as fotocollagens devem ser vistas como “*a visual practice specific to a particular class, rather than a revolutionary female act in a repressive male world*”.<sup>25</sup> Ao recortar cartões-de-visita e colá-los num desenho ou numa cena aquarelada, a senhora aristocrática estava participando de uma atividade social comum a seu meio. Graças ao álbum de fotocollagens, ela podia apregoar suas realizações artísticas, exibir dotes como inteligência e mundanismo, além de devolver “*exclusivity to photography, which had become all too common*”.<sup>26</sup> A presença de motivos

repetidos em diferentes álbuns – cartas de baralho, envelopes, leques, teias de aranha, cenas de salas de estar, objetos associado à moda – sugere duas hipóteses: suas autoras viam e folheavam os trabalhos de senhoras do próprio círculo; o resultado “*embodies less individual expression than a collective self-portrait of aristocratic women in Victorian England*”.<sup>27</sup> Apesar desse reparo, Siegel afirma que os álbuns de fotocollagens obrigam a rever o conceito de artista, deslocando a ênfase da figura que “*invents completely*” para a que “*amasses, rearranges and embellishes source material*”.<sup>28</sup>

O caso de Lady Filmer pode ajudar a compreender a argumentação de Di Bello. Apresentada por Marien (2002, p. 160) como sendo possivelmente a primeira artista a usar a colagem, a aristocrata tem valorizada uma composição de c. 1864, constituída por cinco retratos fotográficos no formato cartão-de-visita e desenhos aquarelados de flores e borboletas. A colagem impõe-se por seu sentido geométrico: uma cruz, dominada por uma figura masculina, cujos braços são ocupados por mulheres elegantemente trajadas, em poses de expectativa, às quais são associadas as intervenções manuais. Se Marien não dá importância ao álbum fotográfico<sup>29</sup>

<sup>23</sup>“organizadoras do interior doméstico, adquirindo objetos e materiais decorativos, que recontextualizavam em suas salas de estar”.

<sup>24</sup>“feridas não completamente cicatrizadas”.

<sup>25</sup>“uma prática visual própria de uma classe particular, e não tanto como um ato revolucionário feminino num mundo masculino repressivo”.

<sup>26</sup>“exclusividade à fotografia, que tinha se tornado demasiado corriqueira”.

<sup>27</sup>“corporifica não tanto uma expressão individual, mas antes um autorretrato coletivo de mulheres aristocráticas na Inglaterra vitoriana”.

<sup>28</sup>“inventa a partir do nada”; “acumula, reordena e ornamenta seu material de origem”.

<sup>29</sup>Como lembra Marina Warner (1999, p. 221-222), o álbum é um motivo bastante presente nas fotografias da era vitoriana, apontando para a problemática da recepção da imagem fotográfica e



presente em um dos retratos, que mobiliza a dimensão da imagem dentro da imagem, também não parece ter percebido o ar melancólico da composição, o qual poderia remeter às “feridas não cicatrizadas” de que fala Di Bello, haja vista a presença de certa irregularidade na disposição geométrica das figuras. A escolha de uma composição quase clássica por Marien pouco diz das possibilidades criativas de Lady Filmer. Uma obra do mesmo período, pertencente ao Museu de Orsay (Paris), aponta para outras questões. A composição, que representa uma grande sombrinha aberta, decorada com figuras e cabeças, dentre as quais a do futuro rei Eduardo VII repetida duas vezes, é analisada no site da instituição de duas maneiras. Seu caráter inusitado é associado às experiências contemporâneas de Lady Georgiana Berkeley, cujo estilo à Lewis Carroll antecipava as colagens surrealistas. O aspecto geométrico do conjunto está na base de outro tipo de aproximação: Lady Filmer seria também uma precursora das fotomontagens construtivistas, particularmente as de László Moholy-Nagy e Aleksandr Ródtchenko (MUSÉE D’ORSAY, s. d.). A presença do príncipe de Gales, com quem a autora tivera um flerte, sugere a Siegel (2009, p. 26) outra possibilidade de leitura: além de ocupar o centro da composição, a efígie do futuro soberano está posicionada na ponta do cabo da sombrinha, podendo ser

---

para um colecionismo particular, feito de seleção, cortes e recombinações de imagens.

segurada e acariciada pela proprietária do objeto e suscitando, assim, um efeito tátil e evocativo.

De caráter metalinguístico, a fotocolagem **Lady Filmer in her drawing room** [**Lady Filmer em sua sala de estar**, 1863-1868] oferece uma visão eloquente da atividade dessas senhoras. A composição tem como eixo central um retrato da autora ao lado de uma mesa sobre a qual estão dispostos seus instrumentos de trabalho: um pote de cola, uma faca para cortar papel, um álbum aberto e outro fechado. Retratos ovais femininos pendem das paredes da sala, ocupada por outras figuras de mulheres, elegantemente trajadas e totalmente alheias às presenças masculinas e ao cachorro. Duas das figuras masculinas foram identificadas por Di Bello: o homem maduro sentado na poltrona é Edmund Filmer; o jovem de proporções maiores, com o cotovelo displicentemente apoiado na mesa, é o príncipe Albert Edward de Gales. A concepção da sala de estar como epicentro da vida doméstica é dada por vários índices: a moça lendo um livro no retrato em formato menor; a mulher tocando piano na fotografia que encima a mesa; a figura feminina ensimesmada na escrita.<sup>30</sup> O caráter artificial da

---

<sup>30</sup>A presença das figuras femininas lendo, escrevendo e tocando piano desempenha um papel preciso na composição: situar a organização dos álbuns fotográficos no âmbito das realizações femininas. Essa ideia é reforçada pela presença do arranjo floral e do protetor de lareira bordado, que constituem outras modalidades de atividades femininas em voga entre as aristocratas da era vitoriana (DI BELLO, 2003, p. 264).



composição é perceptível não apenas no isolamento das figuras, no aspecto incongruente de algumas poses e no desrespeito às leis da perspectiva, mas também na diferença entre o realismo do registro fotográfico e o amadorismo das intervenções manuais. Tal diferença não deve ser atribuída a uma falta de talento, mas antes à determinação de dar realce à nova imagem, destituída de seu caráter de produto de massa para transformar-se num objeto único graças às intervenções manuais e ao novo contexto no qual é inserida.<sup>31</sup> O caráter reflexivo da fotomontagem de Lady Filmer (**Figura 6**) será mais bem compreendido se ela for comparada a uma colagem realizada por Lady Milles por volta de 1868, que tem a sala de estar como tema. Apesar das diferenças de escala, a obra de 1868 apresenta uma estrutura mais clássica, decorrente do uso da aquarela como centro organizador da composição.

Kate Edith Gough, Lady Milles e Lady Filmer não são casos isolados na Inglaterra vitoriana. Outras mulheres da alta sociedade estão igualmente empenhadas na feitura de criações bastante ambíguas, a meio caminho entre o aspecto fictício da representação gráfica e o realismo da fotografia. A desnaturalização do realismo fotográfico

pela associação com técnicas manuais (pintura, desenho, colorização) é o traço distintivo da produção de Lady Georgiana Berkeley, a qual, entre 1865 e 1871, se dedica a criar fusões fantasiosas de seres humanos fotografados e animais desenhados. Inseridas frequentemente em medalhões, leques, cartas de baralho ou despontando de um lampião ou flutuando numa bolha de sabão, suas figuras irrealistas foram aproximadas por Françoise Heilbrun da prática da fotomontagem tal como concebida por Raoul Hausmann e das colagens de Ernst, mas de maneira cautelosa. A autora, de fato, estabelece uma diferença de propósito entre “*l’occupation paisible*” de jovens mulheres abastadas e “*la découverte révolutionnaire mais bien ancrée dans le réel des dadaïstes et l’hallucination que vécut Max Ernst*”<sup>32</sup> (apud POIVERT, 1998). No álbum de Lady Constance Sackville-West, por sua vez, é possível ver ora composições mais convencionais, como uma cena ao ar livre (**Untitled/Sem título**, c. 1867) povoada de figuras humanas ensimesmadas e alheias umas às outras, ora representações extravagantes, como **Viscount Lumley, the Earl of Scarbrough and Mr. G. Thompson [O visconde Lumley, o conde de Scarbrough e o Sr. G. Thompson, 1867]**, caracterizada pela desproporção entre os três retratos fotográficos utilizados.

<sup>31</sup>De acordo com Di Bello (2003, p. 264), a atividade de recortar e colar imagens passa a integrar o rol de habilidades aristocráticas ao lado do desenho e da aquarela, por ser dotada do mesmo significado de resistência “*to the influence of industrial production and as measure of the gentility of the women of the house*” (à influência da produção industrial e como índice de nobreza das mulheres da casa”).

<sup>32</sup>“a ocupação serena”; “a descoberta revolucionária, mas bem ancorada no real dos dadaístas e a alucinação vivida por Max Ernst”.





A moda dos álbuns espalha-se rapidamente nos círculos aristocráticos e junto à nobreza rural, dando a ver o desejo comum a muitas senhoras de transformar em imagem única o que havia sido concebido sob o signo da reprodução mecânica. Se os álbuns Westmorland (1864-1870), Cator (1866-1877) e Bouverie (1872-1877), concebidos por Eva McDonald, Maria Harriett Elizabeth Cator e pelas irmãs Elizabeth e Jane Pleydell-Bouverie, apresentam páginas fantasiosas, nas quais a fotografia é colocada a serviço de concepções tanto jocosas quanto feéricas, o que foi organizado por Emily Clare Harvey em 1868 distingue-se por um padrão mais corriqueiro e por uma visão mais convencional. Em suas páginas veem-se retratos no formato cartão-de-visita, aquarelas e composições mistas em que a imagem técnica vem rodeada de delicadas molduras aquareladas, representando motivos florais, vegetais, decorativos, hípicos e náuticos, paisagens, aves vivas e abatidas, dentre outros. As molduras aquareladas limitam-se a cercar as fotografias, sem desestabilizar o realismo da imagem técnica ou alterar o significado de um gênero como o retrato. Na contramão do álbum Harvey, os demais distinguem-se por visões antirrealistas ou anticonvencionais, que brincam com a ideia de representação. McDonald, por exemplo, cria uma associação com o jogo do baralho numa composição intitulada **What are trumps? [O que são trunfos?]**, em que uma mão

desenhada segura quatro retratos masculinos e um feminino.<sup>33</sup> Em associação com a tia, a condessa de Yarborough (Victoria Alexandrina Anderson-Pecham), McDonald concebe uma composição engraçada denominada **Mixed pickles [Pickles mistos]**, em que minúsculas figuras humanas desenhadas e dotadas de cabeças fotográficas são representadas dentro de um vidro, a guisa de conservas. Cator brinca com a ideia de retrato, ao desenhar um coringa que vai espalhando efígies fotográficas por onde passa. As irmãs Pleydell-Bouverie mesclam aquarela e fotografia na recriação de um cenário de contos de fadas (**Figura 7**).

<sup>33</sup>Tendo em vista os elementos da composição, Siegel (2009, p. 25) propõe ver nela uma associação entre aposta, destino e flerte, já que esta sugeriria que “*one chosen person will inevitably wield the power of the trump card?*” (“uma pessoa escolhida usará, inevitavelmente, o poder do trunfo”).

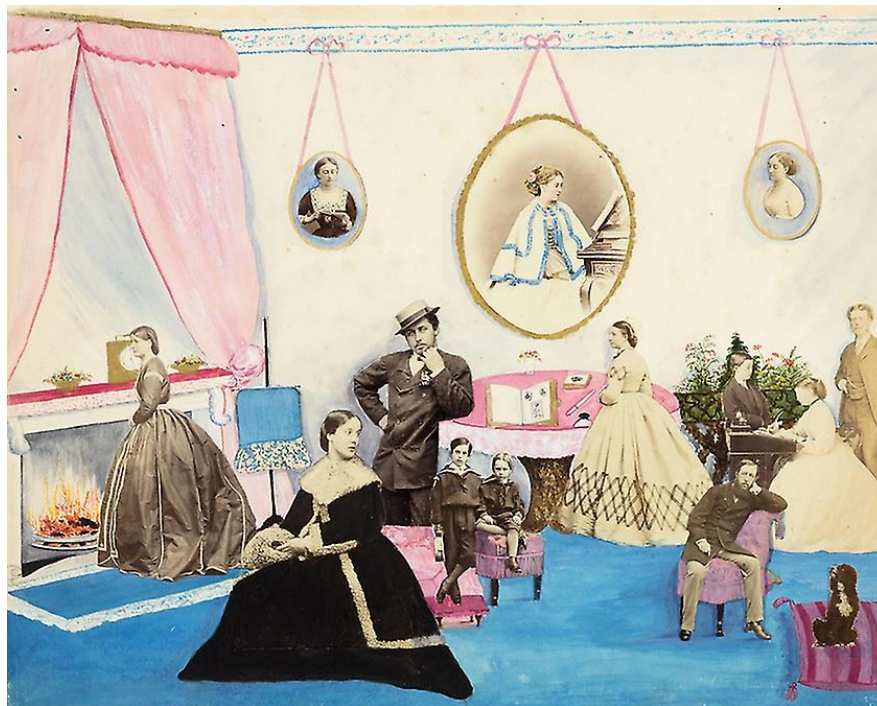


Figura 6

Lady Filmer em sua sala de estar, Lady Mary Georgiana Filmer, 1863-1868



Figura 7

Sem título, Elizabeth e Jane Pleydell-Bouverie, 1872-1877



O surgimento de imagens absurdas e inusuais nos álbuns não deve ser visto como um fenômeno à parte, pois a cultura visual vitoriana está repleta de exemplos de criações que desafiam o senso comum. Siegel (2009, p. 30) lembra as criações *nonsense* de Edward Lear<sup>34</sup>, mas não fornece outros dados sobre o autor que poderiam iluminar as possíveis relações entre seus versos paradoxais, feitos de jogos verbais e de artifícios de distanciamento geradores de humor a partir de cenários e personagens totalmente compostos, cuja excentricidade entra em confronto com “*the faceless, conformist, officious members of society at large*”<sup>35</sup> (S. A., 2020), e as composições das senhoras da aristocracia. Outro paralelo proposto pela autora diz respeito à figura de Lewis Carroll, que estaria na base das imagens do “*jester juggling heads instead of balls*” e do “*youth blowing round portraits bubbles in the air*”<sup>36</sup> (SIEGEL, 2009, p. 31), numa referência a composições de Cator e Berkeley. As mudanças de escalas e as transformações que caracterizam muitas das fotocollagens são associadas por Siegel (2009, p. 30) com a moda dos contos de fada dos irmãos Grimm e de Hans Christian

Andersen. O quadro, na realidade, é bem mais amplo, pois o interesse pela magia e pela fantasia na sociedade britânica remonta ao final do século XVIII com as figuras de Henry Fuseli e William Blake e prossegue no começo do XIX com a tradução de contos e poemas fantásticos dos românticos alemães e com a divulgação da tradição folclórica nacional. É nesse contexto que ocorre a publicação das **German popular stories** (1823), dos irmãos Grimm, e de **The fairy tales of Hans Christian Andersen** (1846). Se autores como John Ruskin, Christina Rossetti, Oscar Wilde e Carroll se dedicam a uma literatura fantástica concebida para as crianças, não se pode esquecer o surgimento de um equivalente para adultos, encarnado em autores como William Morris, Anne Thackeray Ritchie, H. Rider Haggard e Alfred Tennyson, dentre outros. Em termos visuais, deve ser destacada a configuração de uma “arte das fadas” dotada de qualidades subversivas, que põe à prova a moral da sociedade vitoriana com visões sombrias e alucinatórias, associadas ao ópio (John Anster Fitzgerald) e com as representações lascivas de Joseph Noël Paton de “*luscious fairy maidens in various states of undress*”<sup>37</sup> (WINDLING, 2013).

O sentido geométrico de muitas composições de Lady Filmer, mesmo quando inusitadas como a da sombrinha, ecoa em montagens da Viscondessa Frances Elizabeth Jocelyn, que se dedica à prática da fotografia entre 1858 e a

<sup>34</sup>É autor de **A book of nonsense** (1846), **Nonsense songs, stories, botany and alphabets** (1871), **More nonsense pictures, rhymes, botany etc.** (1872) e **Laughable lyrics** (1877), caracterizados pelo uso de neologismos e invenções verbais, pela exploração dos sons das palavras e por ilustrações de caráter fantástico.

<sup>35</sup>“os membros sem rosto, conformistas e oficiais da sociedade como um todo”.

<sup>36</sup>“bobo da corte jogando cabeças em lugar de bolas”; “jovem soprando no ar retratos redondos dentro de bolhas”.

<sup>37</sup>“atraentes donzelas mágicas em diversos estados de nudez”.



década de 1870, destacando-se na produção de retratos e paisagens. Entre as décadas de 1860 e 1870, cria seis álbuns caracterizados pelo uso de fotografias próprias e adquiridas, as quais, quase sempre associadas a desenhos e aquarelas, têm como resultado montagens bastante inventivas. A ideia de permanência dos laços familiares é confiada a composições em que retratos fotográficos são inseridos em desenhos com a forma de diamante ou colmeia. Em outros momentos, as montagens da Viscondessa Jocelyn exibem um aspecto bastante lúdico. É o caso de um retrato feminino inserido no centro de um alvo e da brincadeira com o conceito de genealogia por meio do desenho de uma árvore com ninhos, nos quais são colocados retratos de bebês e de crianças. Também as montagens de Madame B., que se serve de círculos, triângulos, linhas gregas e fitas, dentre outros, para compor instigantes retratos coletivos, são dotadas de um forte sentido geométrico. Identificada por Elizabeth Siegel como Marie-Blanche-H. Fournier (SIEGEL; PACKER, 2009, p. 7), Madame B. tem como características principais um senso de humor bastante afiado, que a leva a colar retratos de estúdio numa teia de aranha desenhada e a associá-los com insetos e morcegos (**Figura 8**), ou a sobrepor severas fisionomias masculinas às asas de uma borboleta; um gosto acentuado por composições em que combina figuras humanas e flores; o uso de colares, pingentes e de motivos em *trompe-l'oeil* (grotescas, falsos mosaicos e mármore), que atestam seu domínio do

desenho. A inserção de Madame B. dentre as praticantes inglesas da montagem, apesar de sua origem francesa, foi determinada pelo fato de seu álbum ter tido como fonte de inspiração as criações vitorianas, possivelmente vistas nos círculos diplomáticos de Estocolmo e Roma, cidades nas quais o marido serviu.

### Erodindo os alicerces vitorianos

A grande capacidade de invenção exibida pelas damas inglesas coloca seus álbuns na contramão da visão corriqueira da sociedade vitoriana (1837-1901) como território exclusivo do moralismo e de uma disciplina severa. A divisão do espaço social em público (exclusivo dos homens) e privado (destinado às mulheres) é posta frequentemente em xeque pelas criações abrigadas nos álbuns, as quais apontam para a busca de saídas fantasiosas e inusitadas para a insatisfação que era uma das principais características da personalidade feminina.<sup>38</sup> As desproporções, os seres híbridos, as criaturas improváveis, as associações estranhas que preenchem as páginas dos álbuns podem ser vistas como um questionamento sutil à concepção da mulher como um ser delicado, passivo, submisso, muito frágil para enfrentar o trabalho<sup>39</sup>, cuja pureza

<sup>38</sup>Rosa Montero (2020, p. 30-31 lembra que “a falta de um lugar no mundo e de perspectiva de vida ampliavam as depressões e as angústias” das mulheres oitocentistas e que as pertencentes à classe média e alta “estavam presas num cárcere de ouro”.

<sup>39</sup>Evidentemente, essa visão aplicava-se apenas às camadas mais abastadas da sociedade. A maioria



devia ser preservada evitando o contato direto com as atividades artísticas e científicas. Como nota Virginia Woolf (2018, p. 55, 58-59), tais qualidades correriam perigo “se se permitisse que as mulheres aprendessem grego e latim”. A escritora lembra os argumentos de um artigo de 1864, segundo o qual a ideia de submeter senhoritas a exames na universidade chegava quase a tirar o fôlego. Os examinadores, caso isso ocorresse, deveriam ser “eruditos de idade avançada” e era esperado que suas esposas ocupassem “uma posição de destaque na galeria”. Mesmo assim, seria quase impossível convencer as pessoas de que “uma bela mulher obteve suas honras de maneira justa”, pois havia nos homens um instinto “forte e inextirpável” que os levava a ver numa jovem culta ou talentosa “o monstro mais intolerável de toda a criação”. Na verdade, a questão não dizia respeito apenas aos homens, se for lembrado que a rainha Vitória se enfurecia com a simples menção aos Direitos da Mulher.

---

das mulheres, como escreve Virginia Woolf (2018, p. 83-84), “tinha começado a trabalhar aos sete ou oito anos, ganhando um pence aos sábados para lavar a entrada de alguma casa, ou dois pences por semana para levar marmitas para os homens na fundição de ferro. Tinham ido para as fábricas aos catorze anos. Tinham trabalhado das sete da manhã até as oito ou nove da noite, ganhando treze ou quinze xelins por semana. [...] Bondosas damas de idade lhes tinham dado pacotes de comida que consistiam apenas em casca de pão e couro de tocinho rançoso. Tudo isso tinham feito, visto, conhecido quando outras crianças brincavam de espirrar água nas poças da praia e aprendiam a ler contos de fada junto à lareira.”

Dotados, a princípio, de uma função de coesão familiar<sup>40</sup> ou de diversão inocente<sup>41</sup>, sendo muito apreciados pela rainha Vitória, os álbuns adquirem um aspecto inquietante nas mãos das damas montadoras, que fazem deles os instrumentos privilegiados para escapar do confinamento à vida doméstica e de sua extensão por meio dos bailes, da religião, da moda e dos chás com senhoras da mesma condição social. Colecionar fotografias e organizar álbuns com colagens e montagens inusuais, fantasiosas, humorísticas ou decorativas podia ser uma maneira de afirmar a própria capacidade de criação e

---

<sup>40</sup>Como exemplo de coesão familiar pode ser lembrado o álbum organizado por Anna Waterlow entre 1849 e 1860, que pode ser visto como um ritual que lhe abria um espaço para “*fantasise about family dynamics based on a sensually pleasurable motherhood*” (“fantasiar a respeito de uma dinâmica familiar baseada numa maternidade sensualmente prazerosa”) Essas fantasias não estavam enraizadas numa visão idealizada da maternidade, pois tinham como lastro experiências e pessoas reais em sua interação com a câmera fotográfica. Longe de serem consumidoras passivas de um produto industrial como a fotografia e de reciclarem significados criados alhures, as mães vitorianas sabiam usar a nova imagem como “*a way to give body to their own culturally and socially specific desires and pleasures*” (“um meio para dar corpo a seus desejos e prazeres específicos em termos culturais e sociais”) (DI BELLO, 2016, p. 98).

<sup>41</sup>Os álbuns não constituíam apenas uma diversão para quem os organizava, interessado em transformar “*a rather commercial production into a personal family history*” (“uma produção, a princípio comercial, numa história de família pessoal”) por meio de uma sequência ordenada de imagens. Manuais de etiqueta e de decoração doméstica os classificavam como objetos de diversão para entreter hóspedes e visitas ao lado dos jogos, dos estereoscópios e da música (SIEGEL, 2003, p. 247-248).



autoexpressão<sup>42</sup> numa sociedade que acreditava na inferioridade da mulher, a quem cabia uma única tarefa: servir aos homens para ser sustentada por eles (WOOLF, 2018, p. 55). E também uma modalidade de fuga da “pressão especial” da sociedade vitoriana durante algumas horas. Num relato memorialístico, Woolf (2020, p. 141-142) esboça o perfil do modelo de um dia na vida de uma mulher da classe média alta em 1900, lembrando que ela e a irmã Vanessa gozavam de algumas horas de liberdade entre as dez da manhã e uma da tarde. Nesse lapso de tempo em que estavam livres de obrigações familiares e rituais sociais, as irmãs entregavam-se a atividades gratificantes e criativas: Vanessa desenhando e pintando na Real Academia de Arte; Virginia lendo e escrevendo na solidão do quarto. Ao que tudo indica as atividades criativas de tais senhoras não eram realizadas naquele quarto só seu reclamado por Woolf (1978, p. 767, 791), mas é provável que a sala de estar fosse, durante algumas horas, “*un rifugio contro le pretese e le tirannie della famiglia*” e as

admoestações constantes a respeitar as “*limitazioni del loro sesso*”<sup>43</sup>.

O caráter precursor dessas composições pode ser inserido num fenômeno mais amplo denominado “recreações fotográficas”, que começou a ser estudado pela historiografia especializada há poucas décadas. Uma vez que o termo “recreações” remete a uma prática popular difusa em fins do século XIX, Michel Poivert (1998) prefere inserir as rupturas de escala, as fusões de pontos de vista propiciadas por imagens de diferentes proveniências e o imaginário inusitado do álbum de Georgiana Berkeley no âmbito daquela prática “*familial et aristocratique*”<sup>44</sup> conhecida como “diversão fotográfica”.<sup>45</sup>

<sup>42</sup>Patrizia Di Bello (2016, p. 75, 255) indaga qual seria a melhor maneira para analisar a atividade dessas senhoras. Elas são consumidoras de novas formas de cultura visual, que encontram em publicações como **Ladies' Own Paper** instruções sobre o uso de fotografias para a configuração de “*pleasing images*” (“imagens agradáveis”)? São leitoras de imagens cujo significado foi codificado pela indústria fotográfica? Ou são autoras capazes de impor um novo significado às fotografias por meio das operações de seleção, sequenciamento e disposição na página?

<sup>43</sup>“um refúgio contra as pretensões e as tiranias da família”; “limitações de seu sexo”.

<sup>44</sup>“familiar e aristocrática”.

<sup>45</sup>Sobre o assunto, ver: FABRIS, Annateresa. Entre arte e recreação: sobre alguns tipos de montagens fotográficas. **Lumen et Virtus**, v. X, n. 26, dez. 2019, p. 65-79. Disponível em: [https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_26](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_26).



Figura 8

Sem título, Madame B., década de 1870

Na contramão de Poivert, Seigel (2009, p. 13) acredita que as organizadoras dos álbuns “*unwittingly anticipated the modern era and issues that would later preoccupy the avant-garde: the infiltration of mechanically produced material into art; the fluid mixing of diverse media; the convergence of multiple authors; and the creative act as a process of collecting and assembling rather than origination*”. Nessa perspectiva, a fotocoloragem vitoriana é inquestionavelmente “*of its era, and yet it is also remarkably modern*”.<sup>46</sup> “Precursoras” do

<sup>46</sup>“anteciparam, involuntariamente, a era moderna e discussões que, posteriormente, preocupariam a vanguarda: a infiltração na arte de material produzido industrialmente; a mescla fluida de diversos meios; a convergência de autores múltiplos; e o ato criador como um processo de coleta e reunião, antes do que de invenção”; “de

dadaísmo, do surrealismo ou até mesmo de David Hockney, como propõe Di Bello para **Lady Filmer em sua sala de estar**, as composições das damas vitorianas demonstram que as raízes da arte moderna não devem ser buscadas apenas nas fontes canônicas, mas também nas produções de amadores que, à sua maneira, contestaram as convenções consolidadas e os preconceitos sociais. Por serem produções particulares, com uma circulação restrita ao âmbito doméstico e ao círculo de amizades, tais composições não foram conhecidas pelos artistas do século XX, que se valeram de outras fontes oitocentistas para elaborar uma nova visualidade baseada nos princípios da montagem, mas isso não

seu tempo, e, no entanto, é também singularmente moderna”.

**LUMEN ET VIRTUS**  
**REVISTA INTERDISCIPLINAR**  
**DE CULTURA E IMAGEM**

**VOL. XII N° 30 JANEIRO-ABRIL/2021**  
**ISSN 2177-2789**

---



invalida seu reconhecimento atual de prenúncios de uma era diferente para a imagem. Afinal, os álbuns das damas vitorianas são uma demonstração cabal do poder de penetração da fotografia,

cujo suposto realismo é testado por novas contextualizações e pelo convívio, não raro tenso, com os instrumentos tradicionais de criação, igualmente postos à prova.





#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTEN, Jane. **Emma**; trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Mansfield Park**; trad. Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Orgulho e preconceito**; trad. Ivo Barroso. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Razão e sentimento**; trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. **Fotomontaje**. Madrid: Cátedra, 2008.
- BYRNE, Paula. **A verdadeira Jane Austen: uma biografia íntima**; trad. Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- CHAUDARY, Zahid R. **Afterimage of Empire: photography in nineteenth-century India**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2012.
- DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. Daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 31-33.
- DE PAZ, Alfredo. **L'occhio della modernità: pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche**. Bologna: CLUEB, 1987.
- DI BELLO, Patrizia. The “eyes of affection” and fashionable femininity: representations of photography in nineteenth-century magazines and Victorian “society” albums. In: HUGHES, Alex; NOBLE, Andrea (org.). **Phototextualities: intersections of photography and narrative**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, p. 254-270.
- \_\_\_\_\_. **Women’s albums and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts**. Milton Park: Routledge, 2016.
- EASTLAKE, Lady Elizabeth. Fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 57-84.
- FALCONER, John. Tytler, Harriet Christina and Robert Christopher. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York/London: Routledge, 2008, v. I, p. 1412-1413.
- GREEN, Andrew. Thereza Dillwyn Llewelyn, selenophotographer (29 out. 2019). Disponível em: <<https://gwallter.com/art/thereza-dillwyn-llewelyn-selenophotographer.html>>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- JAMES, Henry. La stagione delle mostre a Londra. 1877. In: \_\_\_\_\_. **La stagione delle mostre**. Palermo: Novecento, 1993, p. 141-162.
- KORDA, Andrea. Dillwyn, Mary. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York/London: Routledge, 2008, v. I, p. 417.



LATIMER, Tirza; RICHES, Harriet. Women and photography (11 fev. 2013). Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gao/97818844446054.article.T2022250>>. Acesso em: 16 fev. 2020.

MARIEN, Mary Warner. **Photography: a cultural history**. London: Laurence King, 2002.

MAVOR, Carol. Mother land missed: the becoming landscape of Clementina, Viscountess Hawarden, and Sally Mann. In: FREDERICKSON, Kristen; WEBB, Sarah E. (org.). **Singular women: writing the artist**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003, p. 66-80.

MONTERO, Rosa. **Nós, mulheres: grandes vidas femininas**; trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Todavia, 2020.

MUSÉE D'ORSAY. Mary Georgiana Caroline (Lady) Filmer. Ombrelle ouverte décorée de photomontages représentant des figures et des têtes, dont celle du futur Édouard VII, répétée deux fois (s. d.). Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collections.html>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1988 (5ª edição).

NOBLE, Kate; SESCOMBE, Lucy; SHIPP, Lucy. The twins (2020). Disponível em: <<https://www.museum.cam.ac.uk/lookingatcollections/projects/the-twins-1>>. Acesso em: 24 dez. 2020.

POIVERT, Michel. Françoise Heilbrun, Michael Pantazzi, **Album de collages de l'Angleterre victorienne**, Éditions du Regard/Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, 104 p., 84 pl. coul., ind., 150 F. **Études Photographiques**, n. 5, nov. 1998. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/180>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

ROSENBLUM, Naomi. **A history of women photographers**. New York/London/Paris: Abbeville Press, 1994.

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

S. A. Biography: 19th century photographer Thereza Dillwyn Llewelyn (30 jul. 2017). Disponível em: <<https://monovisions.com/thereza-dillwyn-llewelyn-biography-19th-century-photographer>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

S. A. Edward Lear (2020). Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/edward-lear>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

S. A. Photographic Society. **The Athenaeum**, London, n. 1367, 7 jan. 1854, p. 23.



SCHAAF, Larry J. The soliloquy that opened a door (18 set. 2015). Disponível em: <<https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/09/18/the-soliloquy-that-opened-a-door>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

SEIBERLING, Grace; BLOORE, Carolyn. **Amateurs photography and the mid-victorian imagination**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

SIEGEL, Elizabeth; PACKER, Martha. **The marvelous album of Madame B. being the handiwork of a Victorian lady of considerable talent**. Chicago: The Art Institute of Chicago/Scala Publishers Limited, 2009.

SIEGEL, Elizabeth. Society cutups. In: SIEGEL, Elizabeth (org.). **Playing with pictures: the art of Victorian photocollage**. Chicago: The Art Institute of Chicago; New Haven-London: Yale University Press, 2009, p. 13-35.

\_\_\_\_\_. Talking through the “Fotygraft Album”. In: HUGHES, Alex; NOBLE, Andrea (org.). **Phototextualities: intersections of photography and narrative**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, p. 239-253.

SOLES, Meredith Key. Atkins, Anna Children. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York/London: Routledge, 2008, v. I, p. 93-94.

TAYLOR, Roger; SCHAAF, Larry John. Approved biography for Constance Talbot (2007). Disponível em: <[www.luminous-lint.com/app/photographer/Constance\\_Talbot/A/](http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Constance_Talbot/A/)>. Acesso em: 14 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. Approved biography for Emma Thomasina Llewelyn (2007). Disponível em: <[www.luminous-lint.com/app/photographer/Emma\\_Thomasina\\_Llewelyn/A/](http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Emma_Thomasina_Llewelyn/A/)>. Acesso em: 14 fev. 2020.

WARNER, Marina. Parlour made. In: BRITTAIN, David (org.). **Creative Camera: 30 years of writing**. Manchester-New York: Manchester University Press, 1999, p. 220-225.

WINDLING, Terri (2013). Queen Victoria’s book of spells, Introduction: fantasy, magic, & fairyland in 19th century England. Disponível em: <<https://terriwinding.com/anthologies/fantasy-magic-fairyland-in-19th-century-england-html>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

WOOLF, Virginia. Duas mulheres. In: \_\_\_\_\_. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**; trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 53-64.

\_\_\_\_\_. **Um esboço do passado**; trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

\_\_\_\_\_. Memórias de uma União das Trabalhadoras. In: \_\_\_\_\_. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**; trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 65-93.

**LUMEN ET VIRTUS**  
**REVISTA INTERDISCIPLINAR**  
**DE CULTURA E IMAGEM**

**VOL. XII N° 30 JANEIRO-ABRIL/2021**  
**ISSN 2177-2789**

---



WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: \_\_\_\_\_. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**; trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 9-19.

\_\_\_\_\_. Una stanza tutta per sé. In: \_\_\_\_\_. **Romanzi e altro**. Milano: Mondadori, 1978.

---

<sup>i</sup> Professora aposentada da ECA/USP. Pesquisa atualmente as relações entre fotografia e artes visuais na contemporaneidade. E-mail: [annateresafabris@gmail.com](mailto:annateresafabris@gmail.com).