

Fig. 1: Frederick Douglass, Mathew Brady, 1880. Foto: divulgação.

## ARTIGO

# A FORMA DA VIOLÊNCIA

*Qual o material decantado nos retratos de Mathew Brady? Qual sua natureza? De onde provém seu alto valor? Qual a história que o fotógrafo pretende contar?*

**MARCOS FABRIS**  
**ABCA/ SÃO PAULO**

“A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.”

Walter Benjamin

Os catálogos e compêndios dedicados à História da Fotografia não poupam elogios a um dos mais ilustres fotógrafos norte-americanos, Mathew Brady (1823? - 1896). À sua época, a nobreza de seu trabalho era incontestável: em 6 de outubro de 1862 o jornal *The New York Times* decretou que Brady era “seguramente o fotógrafo mais famoso operando dos Estados Unidos”. Ele de fato alcançou posição de destaque na sociedade da época com fama, sucesso e fortuna (perdida por conta dos riscos que correm todos os empreendedores) e para a posteridade levou, ainda em vida, o título de pai da fotografia norte-americana: outorgado em artigo de 1863, a revista *Harper’s Weekly* reconheceu em suas imagens um “material histórico do mais alto valor”.

Às honras, soma-se aquela de um dos

fundadores do fotojornalismo no país, célebre por sua produção de retratos e de imagens tomadas durante a Guerra Civil Americana (Brady jamais pisou num campo de batalhas para fotografar; todas as representações da guerra que lhe são creditadas foram de fato executadas por mão de obra especializada e contratada para este fim). Sua importância como exemplo de homem simples, o “*common man*” que por seus esforços pessoais ascende social, moral e financeiramente não deve ser negligenciada; ela se encontra indissociavelmente ligada à convincente imagem pública que concebera para si: artista de cartaz, empresário honesto que começou “por baixo” e, no final da vida, também lenda viva da História, espécie de elo (ou relíquia) entre passado e presente. Essa máscara social, talhada de modo a corroborar inclusive o ideário expresso no sonho americano que legitima a ascensão social pelo valor do esforço e do trabalho individual, contribuiria poderosamente para a construção e consolidação das feições (aparentes) de uma classe, a que pretendia fazer a América. Então,

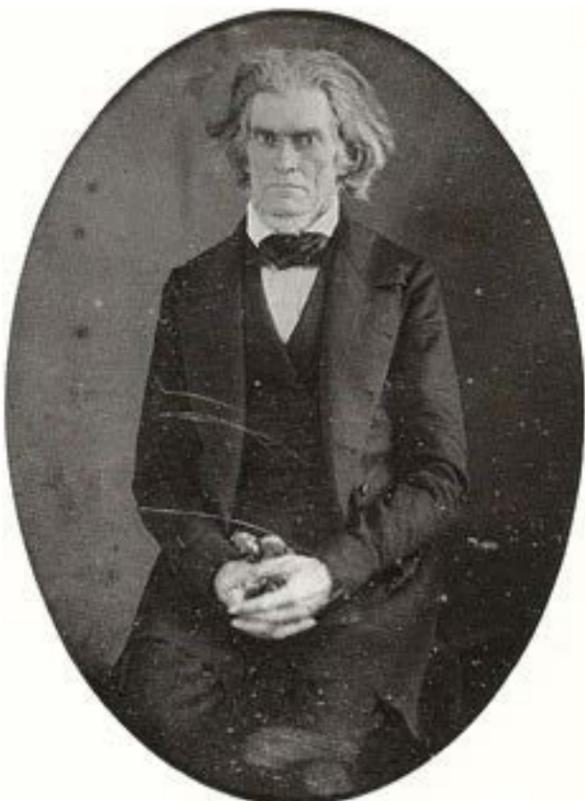


Fig. 2: John C. Calhoun, Mathew Brady, 1848-49. Foto: divulgação.

qual o *material* decantado nos retratos de Brady? Qual sua *natureza*? De onde provém seu *alto valor*? Qual a *história* que o fotógrafo pretende contar?

**EM 1849, BRADY INAUGURARIA UMA FILIAL EM WASHINGTON COM VISTAS ÀS POSSIBILIDADES DE ETERNIZAR EM RETRATO OS FAMOSOS E INFLUENTES LOCAIS...**

Mathew Brady nasceu no condado de Warren, estado de Nova York, por volta de 1823. Logo deixou sua cidade natal para se tratar em Albany e Saratoga de um grave problema na visão. Em 1839 chega a Nova York. Trabalha como atendente em loja de departamentos e como profissional autônomo na manufatura de porta joias e de estojos destinados a guardar pinturas em miniatura e daguerreótipos. Em 1844 abre sua primeira galeria fotográfica, a “*Daguerrean Miniature Gallery*”, localizada no sul de Manhattan (endereço pouco elegante à época, Broadway & Fulton, que em breve seria substituído por outro). Segundo o próprio fotógrafo, ele já havia estudado arte com o pintor e

retratista acadêmico William Page, que o teria apresentado ao famoso daguerreotipista, Samuel Morse, com quem também teria tomado aulas para aprender o ofício. Em 1844 seu estúdio já era uma referência na cidade. Brady ganhara prêmios pela qualidade de seus daguerreótipos, atraía figuras ilustres, contribuía para a consolidação da indústria da celebridade e gerenciava seu negócio, misto de galeria fotográfica e “Hall da Fama”, fazendo publicidade dos famosos, de si e de seu trabalho ao permitir que o público admirasse os retratos expostos nas paredes do estabelecimento, contemplando as “atrações” fabricadas por outra atração. Em suma, amostras do que o frequentador ou visitante poderia ter - ou ser - se estivesse disposto a pagar.

Em março de 1853 Brady transfere suas atividades para outro endereço na mesma rua (movendo-se em direção ao norte da ilha, área de maior prestígio da cidade), a Broadway, que à época já era dominada pela indústria do espetáculo e do entretenimento de “bom gosto” (ao contrário de outra

avenida não longe dali, a Bowery, que concentrava tudo o que era associado a “programa de pobre”, incluindo os estúdios e galerias fotográficas que atendiam a este público). O novo local, estrategicamente escolhido, situava-se no andar superior ao de um famoso restaurante da cidade (*Thompson’s Saloon*), que por si só já seria um chamariz para a galeria de Brady. Na inauguração do espaço, a suntuosidade da decoração concorria com os retratos expostos e a imprensa não economizou nos adjetivos para celebrar a importância do evento.

Em 1849, Brady inauguraria uma filial em Washington com vistas às possibilidades de eternizar em retrato os famosos e influentes locais. Outras galerias seriam abertas (e posteriormente fechadas), com o auxílio de políticos e empresários ligados à indústria do entretenimento. Todas teriam algo em comum: a produção do que se pretendia expressão da grande *Arte*, pois era assim que Brady concebia seu produto: a fotografia era, para ele, um chamado sagrado, a mais alta expressão dos valores espirituais - posta à venda pelo melhor preço na forma de *imagem*.

Em 1853, lança um apelo à sua clientela que não deixa pairar dúvidas sobre suas habilidades retóricas nem sobre sua posição artística e profissional:

“Relutante em abandonar o campo artístico para produtores de obras inferiores, não temo aparecer diante de um público esclarecido para propor uma escolha, aquela entre imagens de estatura, preço e qualidade, que remunerarão com justeza os homens de talento, ciência e aplicação e aquelas executadas pelo mais reles iniciante [*tyro*]. Desejo defender a verdadeira arte, deixando a comunidade decidir o que lhe parecer melhor, encorajar a real excelência ou seu exato oposto, preservar e aperfeiçoar uma arte ou permitir sua degeneração pela inferioridade dos materiais utilizados, correspondentes a seu preço inferior.”

**ESSA “ESQUIZOFRENIA SOCIAL”, PRODUTO DAS CONTRADIÇÕES INERENTES AO APARELHO E SISTEMA QUE AS ENGENDRARAM, APONTA PARA SI QUANDO APROXIMAMOS ESTES DOIS “TIPOS” DE IMAGEM...**

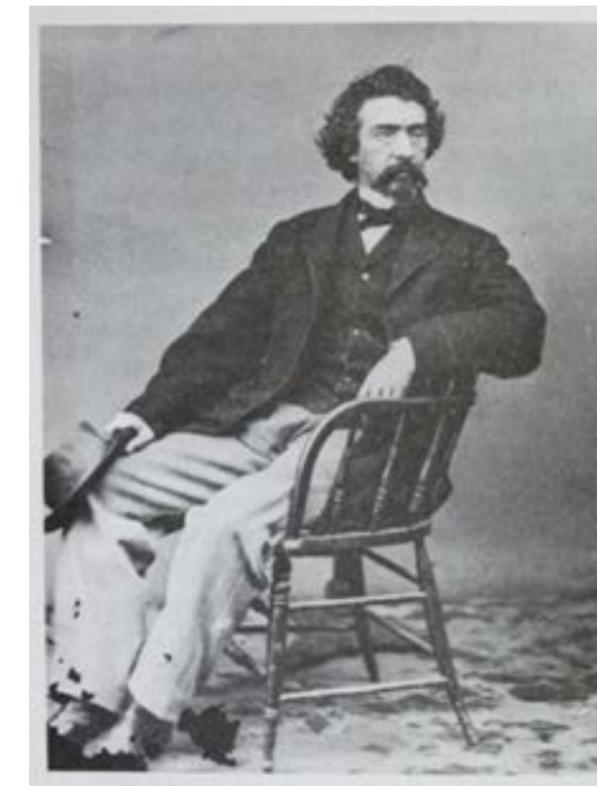


Fig. 3: Mathew Brady antes da Guerra Civil, 1861. Foto: divulgação.

Como esta postura artística, profissional e política, comprometida com o *ethos* das classes dominantes no que tange o universo do trabalho e da meritocracia social (e consequentemente financeira), encontra-se formalmente presente na estética de seus retratos? E como colabora, a partir da adoção e ratificação de um ponto de vista construído, para a edificação de uma *imagem* de classe e de nação?

Seguindo os padrões de execução e comercialização anteriormente mencionados, os retratos produzidos por Brady dividiam-se essencialmente em imagens de caráter privado, representando os próprios fregueses e destinadas à observação, culto ou consumo no ambiente doméstico, e imagens de personalidades públicas, celebridades reconhecidas nacionalmente como “*the great and the good*”, reservadas à exibição pública e à reprodução. Ao seguirem à risca as convenções prescritas para um “bom” retrato, mais ou menos adaptadas a seus usos e funções, o “primeiro tipo” de imagem parece construir e assegurar uma determinada ordem ou

harmonia no âmbito doméstico enquanto o “segundo tipo” constrói e dissemina - publicamente - semelhantes valores, caros à República.

Ao admitirmos a distinção entre uma produção artística voltada especificamente à esfera privada e “outra” ligada prioritariamente ao universo público, acataríamos a (falsa) proposição que dissocia estas esferas - e não apenas em suas constituições ou conexões artísticas, mas econômicas, sociais, políticas e históricas. Decorreria, assim, a desagregação dos liames entre o público e o privado, o individual e o coletivo, o natural e o social. Ora, não é este um paradoxo central da ideologia burguesa? Noutros termos, como o pressuposto da ênfase na ação individual se articularia ao funcionamento de uma sociedade em seu caráter coletivo? Como validar ações puramente individuais, subjetivas ou “naturais”, calcadas na ideia de trabalho, esforço, mérito e recompensa, numa sociedade que, de alguma maneira, deve se articular e se organizar em relações sociais, coletivas, interligadas e portanto de

cunho totalizante?

Essa “esquizofrenia social”, produto das contradições inerentes ao aparelho e sistema que as engendraram, aponta para si quando aproximamos estes dois “tipos” de imagem. A comparação evidencia um solo comum a ambos: eles de fato partilham as mesmas convenções normativas num tal grau de parentesco estético que apenas o conhecimento prévio da personagem, uma legenda, um nome ou qualquer outra informação adicional extra quadro permitiria sua categorização precisa num ou noutro hemisfério. Não podem, portanto, ser concebidos nos termos da *oposição binária* mas da *complementariedade* no âmbito daquele sistema de contradições que os urdiu, inclusive porque expressam valores semelhantes em esferas da práxis que não são, elas próprias, apartadas entre si. São, portanto, menos “tipos antagônicos” que dispositivos dialéticos, capazes de explicitar um chão comum e contraditório em termos artísticos, sociais, políticos e históricos. Somente sua apreensão *em conjunto* é capaz de aclarar ligações obscurecidas pelo exame da fração

isolada. Concebidos nestes termos, os retratos à *1a* Brady formam um sistema de inteligibilidade.

**NESTE AMBIENTE, ‘ILUSTRE’ SIGNIFICAVA OS MAIS EMINENTES POLÍTICOS DA ÉPOCA, BASTIÕES DA VIDA PÚBLICA DO NORTE E DO SUL, EXEMPLOS DE RETIDÃO E CARÁTER E TODOS, SEM EXCEÇÃO SEGUNDO O PRÓPRIO BRADY, PRESIDENCIÁVEIS..**

Brady evidentemente se alinhara à bem estabelecida tradição americana ao agrupar em forma de retratos um conjunto de imagens que expressavam ideais nacionais e patrióticos. Trata-se de sua *Galeria de Americanos Ilustres* [*Gallery of Illustrious Americans*], anunciada em 1850 e produto de uma empreitada que reunia os esforços de diversas celebridades: Charles Edwards Lester, o editor que publicaria e comercializaria em vendas por assinatura as vinte e quatro pranchas executadas pelo litógrafo francês Francis D’Avignon o produto das “interpretações pessoais” dos daguerreótipos feitos por Mathew Brady. Neste ambiente, “ilustre” significava os mais eminentes políticos

da época, bastiões da vida pública do norte e do sul, exemplos de retidão e caráter e todos, sem exceção segundo o próprio Brady, presidenciáveis. A galeria incluía os nomes de Zachary Taylor (sulino e sem jamais ter ocupado qualquer posição política anterior, ele já era presidente à época da publicação das litografias), John C. Calhoun, Daniel Webster, Henry Clay, John C. Frémont, John James Audubon, William H. Prescott, Winfield Scott, Millard Fillmore (que sucedeu Taylor na presidência), William Ellery Channing, Lewis Cass e Silas Wright. Tentativas anteriores de agrupar em retrato a fina flor da política eram conhecidas, sobretudo com pinturas (que não apresentavam a desejada qualidade técnica) ou litografias (executadas por profissionais que jamais haviam visto de perto seu assunto, produzindo imagens de pouca verossimilhança). Agora, com o auxílio precioso da daguerreotipia, a missão de captar a energia, a vitalidade e a união - na mais “pura verdade fotográfica” - dos veneráveis fundadores e representantes de um império indivisível parecia garantida

- e necessária sobretudo diante da real experiência de desunião nacional, posteriormente explicitada com a Guerra de Secessão (1861 - 1865). O público encontraria congregados os grandes homens políticos, que ao seu redor reuniam simbolicamente toda a nação - os compradores e os observadores das imagens. Lester promoveu seu produto com fervor, como um monumento à identidade nacional e à história moderna, celebrando a avançada tecnologia. Aliando arte, patriotismo e construção de uma memória de classe, o empreendedor almejava comercializar a construção da identidade nacional em imagens *prêt-à-porter*.

**COMO SUGERIR E ASSEGURAR, EM IMAGEM, A MEMÓRIA DE UM FUTURO MAIS QUE PERFEITO, PORQUE FIXO E ACATELADO, A PARTIR DA MANIPULAÇÃO DO PRESENTE IDEALIZADO?**

Deparou, entretanto, com uma questão bastante angustiante: à época, a maioria das figuras presentes na Galeria ainda estava viva. A morte costumava garantir santificação



Fig. 4: Charlotte Cushman, Mathew Brady, 1857. Foto: divulgação.

imediatamente, mas como fazê-lo ainda em vida? Como antecipar-lhes ao menos uma parte da restituição de glórias vindouras, eternizar suas proezas póstumas e atribuir-lhes vigor e integridade perenes, capazes de unir e fortificar a nação? Como sugerir e assegurar, em *imagem*, a memória de um futuro mais que perfeito, porque fixo e acastelado, a partir da manipulação do presente idealizado? Do resguardo deste tempo uno e contínuo dependeria a assiduidade de um futuro ininterrupto. A Galeria pretendia eleger as figuras responsáveis por esta operação, a colonização desse agora. Em *imagem*, suas posições e caráter inabaláveis os qualificariam como os legítimos representantes de todo um povo e sua nação; seriam fotograficamente os mais aptos à tarefa. Lester escreveria suas biografias, que acompanhariam as pranchas executadas por D'Avignon. Ao fotógrafo caberia produzir toda a substância básica desta primeira fase da cadeia de transformações.

Tomemos por exemplo o retrato de John C. Calhoun, típico representante da estética Brady. Executado como daguerreótipo pelo fotógrafo entre

1848 e 1849, foi utilizado como matriz para a produção de uma das litografias que integrariam a Galeria de Americanos Ilustres. Em formato oval que remete a um brasão, vemos o medalhão solitário e de frente, no que posteriormente se convencionaria designar por plano americano. A tomada informa de imediato que o fotógrafo o posicionou próximo à câmera e, por conseguinte, ao observador da imagem (o curto espaço acima de sua cabeça ratifica a sensação visual de proximidade). A pose é simples e o léxico gestual reduzido, mas não sua representação/significação. A parcela visível de suas pernas, ligeiramente dobradas, sugere uma figura sentada ou apoiada. A ausência da mobília que o sustenta e sua postura geral alongada aludem, inversamente, a uma figura (parcialmente?) em pé - certamente maior, mais sólida e mais altiva; as marcadas linhas verticais das vestes ratificam ainda mais a sugestão ótica. A fonte principal de luz, localizada no alto à esquerda do observador da imagem, chama atenção ao promover o *chiaroscuro* que delinea e valoriza as vestes sóbrias da figura, fazendo-lhe

jus sem contudo ater-se a detalhes secundários (botões ou joias, por exemplo), que desviariam a atenção da ideia principal, da imagem do político e do que ela pretende transparecer. E que valor lhe é atribuído? Paramentado como está, Calhoun revela, em cada dobra da sobrecasaca negra (o uniforme burguês moderno por excelência, segundo Baudelaire), a materialidade de uma figura tão simples e digna quanto majestosa e crível. A roupa escura o particulariza sem pompa excessiva e lhe atribui solidez; ele ganha contornos definidos graças ao fundo mais claro que, em *dégradé*, o destaca; no contraste de planos artificialmente sugeridos, a *projeção* deste bloco maciço para ainda “mais perto” do observador. “Contraste”, aqui, não é sinônimo de transição abrupta: todas as áreas de cores opostas presentes na imagem (o branco da camisa contra o negro da gravata elegante ou as diversas tonalidades de cinza das roupas, por exemplo) são uniformizadas pela abrangência da gradação tonal geral e pela iluminação da cena, que impõem uma economia de meios sugerindo placidez, coesão e

uniformidade visual generalizada. Ao mesmo tempo, elas contribuem para a construção de uma figura e de um espaço contraditórios: “concretos”, porque tridimensionais e convincentes (repisando a ideia da imagem fotográfica como expressão da mais pura verdade), e “imateriais”, porque divinizados e fortemente teatralizados. Nesta peça, nada está fora da ordem. Não há ângulos ou movimentos escarpados e a fonte de luz sugere conforto, certeza e previsibilidade inclusive quando traça (ou impõe) a rota visual para a leitura da imagem, da esquerda (a área mais clara, que imediatamente capta o olhar do observador) para a direita (a região com menor quantidade de luz), em conformidade, portanto, com as regras de escrita e leitura das línguas europeias modernas, tal qual o inglês falado no país. Imersa neste espaço composto de realidade convincente e ficção imaterial, a figura monolítica de Calhoun flutua, aspergida de integridade física e moral que se decanta sobretudo nas áreas de maior concentração luminosa, suas mãos e rosto.

As mãos não possuem a mesma precisão

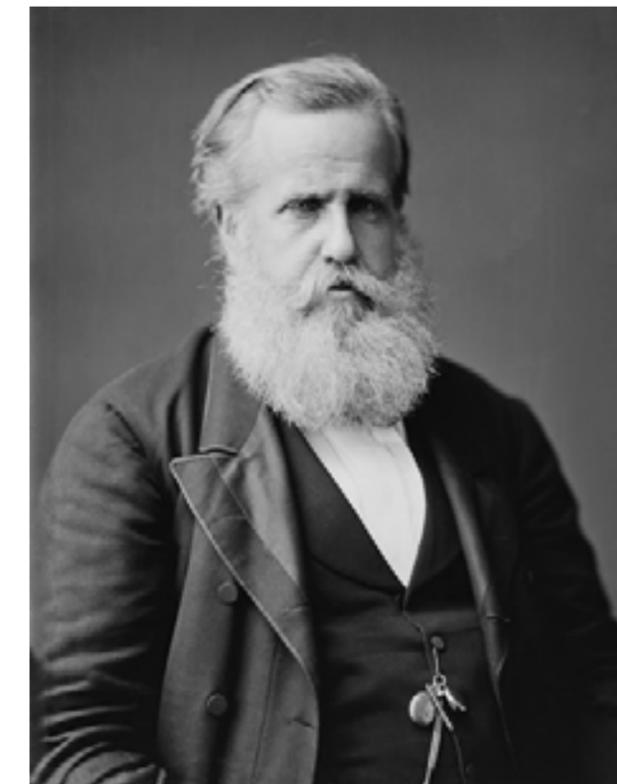


Fig. 5: D. Pedro II, Mathew Brady, 1876. Foto: divulgação.

focal encontrada em seu rosto (a atribuição de foco precisava ser seletiva, uma dificuldade inicial que a técnica fotográfica logo superaria). No entanto, Brady as posicionou estrategicamente de modo a salientá-las: o vértice de um suposto “triângulo”, a parcela visível da camisa, duplica o branco das mãos apontando nesta direção. Elas são menos membros físicos ou instrumentos de trabalho que alegorias de um projeto em curso. Indistintas em suas formas particulares, repousam delicadamente no colo da figura. Não estão apartadas ou distantes, mas entrecruzadas, amparadas ou sustentadas entre si. Distintas, certamente, mas unidas e indivisíveis. O bloco reluz e com ele seu significado: é metáfora da nação sonhada pela classe a quem caberia conduzi-la nestes termos e - por que não? - da arte que arregimenta e manipula seus materiais (no caso, a luz) para estes fins. A junção destas partes num todo harmônico repousa com serenidade no colo do líder (o senador Calhoun foi secretário da guerra no governo James Monroe e vice-presidente nos governos John

Quincy Adams e Andrew Jackson). A luz da irmandade, justiça e paz recai, literalmente, nas mãos de Calhoun - e de seus pares.

**A VASTIDÃO DOS CABELOS É SALIENTADA, BEM COMO SEU SIGNIFICADO, QUE NO IMAGINÁRIO POPULAR DERIVADO DAS HISTÓRIAS BÍBLICAS É SINÔNIMO DE FORÇA E VIRILIDADE; ESTAS CARACTERÍSTICAS, QUE NÃO LHE SÃO ALHEIAS, O APROXIMARIAM DE UM “SEMIDEUS” HEROICIZADO...**

Pensemos no rosto da figura. Poucas marcas de expressão lhe são facultadas, graças à quantidade e qualidade da luz aí concentrada. Judiciosa, ela plasma e distribui uma espessa camada de material branco sobre a pele da figura, argamassa que uniformiza o disforme. Impermeabilizado e bem acabado, nada em Calhoun exagera ou exclui: as quantidades de luz são proporcionalmente distribuídas por toda a zona facial, sugerindo equilíbrio perfeito, físico e moral. A vastidão dos cabelos é salientada, bem como seu significado, que no imaginário popular derivado das histórias bíblicas é sinônimo de força

e virilidade; estas características, que não lhe são alheias, o aproximariam de um “semideus” heroicizado. Multifuncional, a cabeleira também colabora para a organização espacial: é simetricamente equilibrada por ecos visuais ou “compensadores”, as costeletas e o cavanhaque, seus “contrapesos”; visualmente, apresenta maior volume e clareza à direita do observador e, inversa e proporcionalmente, menor quantidade destes elementos à sua esquerda, respeitando a luminância no fundo para ratificar uma vez mais a estabilidade geral da cena. Esculpido por um mestre, o rosto é esquadrinhado, geometricamente dividido e estrategicamente posicionado: uma linha vertical imaginária o segmentaria em duas perfeitas metades, fracionando igualmente o restante do bloco. E por toda parte a sensação tátil dos diversos materiais e texturas que o compõem: a espessura do pesado paletó, a delicadeza progressiva dos tecidos utilizados para o colete, camisa e gravata, a sensação “térmica” produzida pela luz fria que emana das mãos, a suavidade do cabelo, orgânico

e vivo e a lisura da face marmoreada. Calhoun não sorri. A boca fechada e discretamente delineada sugere, sem sisudez, seriedade e prudência, em conformidade com a tradição acadêmica de representação de líderes e figuras sociais de destaque (procedimento típico da retratística holandesa do século XVII, notadamente de Hals). A observação atenta revela que Calhoun não se posiciona completamente de frente para as lentes do fotógrafo. Sua cabeça e corpo encontram-se ligeiramente direcionados à esquerda do observador, como se um eixo imaginário girasse a figura alguns poucos graus neste sentido. Seus olhos, no entanto, não acompanham o movimento do corpo. Salientados pela luz, os globos negros sobre a pele alva se fazem notar e parecem se dirigir para frente, na direção do observador. E, ainda assim, não nos invadem: o *twist* ensaiado, resultante da tensão formal produzida no desencontro entre movimentação corporal e direção do olhar é rapidamente dissipado e positivado, graças à configuração geral da cena, ao diminuto grau de movimento do corpo mas sobretudo à

natureza (ou aparência) do olhar do retratado, que não se deita fixo e inquisitivo sobre nós; é vago e acena mais à meditação que ao escrutínio. Calhoun nos reconhece, nos olha mas não nos vê. Sua informalidade encenada ou, se preferirmos, sua espontaneidade calculada nos concede autorização para contemplar sua contemplação, inteiramente construída no interior do espaço que é seu patrimônio. Não invadimos sua propriedade, não transpomos fronteiras alheias nem desrespeitamos limites - enquanto claqué, acatamos uma *ordem*.

Em Calhoun, Brady combina um comando e um convite, contraditórios e complementares: “*no trespassing*” e “*for sale*”. Na aplicação demorada e absorta, mas artisticamente calculada da vista (e do espírito), um tentador convite para mirar, admirar, reverenciar, projetar, desejar, adquirir e emular - o roteiro da peça de estações do Brady dramaturgo e diretor, que constrói roteiro, palco e cenário para a aquisição do ideal sedimentado na imagem mercadoria. O didatismo sintético deste Realismo Selvagem não mede esforços para

arquitetar, nestes termos, a imagem mais eficaz, pronta para consumo público e com reais possibilidades de sobreviver ao exame dos que não computam a parcela de performance na operação que insufla ideologia. Este público, agora no mesmo palco, sente-se tão absolutamente particularizado quanto a entidade que assim se lhes apresenta. Partilha com ela, e a sós, sua subjetividade objetivada, construída num espaço artificial que já vivencia como seu, a galeria-museu-tablado-shopping. Nele, flutuam juntos. Rumo ao sublime, o público considera-se efetivamente “pessoa” enquanto cessa de existir. Na harmonia de uma natureza (pseudo) redimida, o momento de epifania. Na troca de olhares, a criatura estática e escultoricamente atemporal, confiante, descomunalmente atraente e quase ao alcance da mão transluz sedução para, sem piscar, segredar sua *tagline*: “*yes, you can!*” Comungamos juntos o desejo de desejar esse desejo.

## ESSE ARTISTA TRABALHOU NA FORJA POR UMA HISTÓRIA, A MELHOR QUE SEU CLIENTE PUDESSE COMPRAR: HÁ RITMO, ENVOLVIMENTO, IDENTIFICAÇÃO E EMOÇÃO; TENSÃO SOMENTE COM DESFECHO APAZIGUADOR E NADA DE TÉDIO - CHEAP THRILLS

A geometria analítica de Brady aufere o lucro esperado na repetição infinita deste flerte narcísico, produto superavitário do olhar irrefletido deitado em cada uma das imagens produzidas por ele - e por todos os que adotariam o “padrão Brady” como *benchmark*. Nelas, a contínua celebração, elegante e discreta, da (aparente) concretude do projeto burguês: a (real abstração da) união entre todos os *indivíduos*, padronizados e serializados, em torno do centro único que os mantém isolados. Neste centro, o ideal de uma classe que se quer ver entronizada no reino da propriedade privada e sob o domínio da mercadoria. Brady foi o fotógrafo desta corte. Expressão bem acabada de seu ponto de vista, forneceu-lhe matéria prima para a produção e o consumo dionisíaco de imagens lisonjeiras, variações sinistramente monótonas de

uma mesma artificialidade calculada e índices de um sistema que explicita a permutabilidade mercadológica em máscaras incessantemente intercambiáveis. Esse artista trabalhou na forja por uma história, a melhor que seu cliente pudesse comprar: há ritmo, envolvimento, identificação e emoção; tensão somente com desfecho apaziguador e nada de tédio - *cheap thrills*.

Convincente apenas no limite da desconsideração de inúmeros materiais, sua narrativa é amortalhada quando confrontada a certos conteúdos, assuntos, temas e formas - *estruturais* - eclipsados na produção do fotógrafo. Estes parecem se fazer presentes pela reiterada ausência: a homogeneidade da América de Brady é tão veementemente martelada que as notas dissonantes acabam (também) por dar um tom. O que responderiam os “Bradies” se lhes perguntássemos: “Onde fica e como computar a experiência dos trabalhadores e dos escravos negros norte-americanos?”, “Como e onde agrupar misturas tão heterogêneas?”, “Como justificar neste cenário qualquer concepção convincente de

individualidade plena?”. As imagens de Brady contam bem sua história, que é *uma*; são para ela produto, anúncio e cartaz. A História, entretanto, cobra-lhe ainda hoje os juros compostos pelo capital que o fotógrafo empregou na empreitada, exigindo-lhe provas e contraprovas.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. (Tradução de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1993.

HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PANZER, M. *Mathew Brady and the Image of History*. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1997.

ROSENHEIM, J. *Photography and the American Civil War*. New Haven: Yale University Press, 2013.

SANTE, L. *Low Life* - Lures and Snares of Old New York. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1991.

TRACHTENBERG, A. *Reading American Photographs* - Images as History - Mathew Brady to Walker Evans. Nova York: Hill and Wang, 1990.