



## UMA PERFORMER DO SÉCULO XIX

### *A 19<sup>th</sup>-CENTURY PERFORMER*

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Annateresa Fabris<sup>i</sup>

**RESUMO** – Considerada a mulher mais bela do século XIX, a condessa de Castiglione recriou para a câmara fotográfica imagens que celebravam seus momentos de glória na sociedade parisiense. Contando com a colaboração de Pierre-Louis Pierson entre 1856 e 1895, ela criou também inúmeros personagens, inspirados no teatro, na literatura ou fruto de sua imaginação. Ela é considerada a autora conceitual de suas fotografias, pois decidia a conteúdo expressivo da imagem, os pontos de vista, a necessidade (ou não) dos processos de ampliação e colorização que lhe permitiam transformar simples documentos em visões imaginárias.

**PALAVRAS-CHAVE** – Castiglione, Pierson, fotografia, performance, narcisismo.

**ABSTRACT** – Considered the most beautiful woman of the 19<sup>th</sup> century, the countess of Castiglione recreated for the camera images that celebrated her triumphant moments in Parisian society. In collaboration with Pierre-Louis Pierson between 1856 and 1895, she also created multiple characters drawn from the theatre, the literature, and her own imagination. She is considered the conceptual author of her photographs since she decided the expressive content of the images, the camera angles, the necessity (or not) of processes such as enlargement and colorization in



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

order to transform simple documents into imaginary visions.

**KEYWORDS** – Castiglione, Pierson, photography, performance, narcissism.

Entre 12 de outubro de 1999 e 23 de janeiro de 2000, o Museu d'Orsay (Paris) apresentava a exposição *A Condessa de Castiglione por ela mesma*, dedicada àquela que foi considerada a mulher mais bela do século XIX. Com curadoria de Pierre Apraxine, Xavier Demange e Françoise Heilbrun, a mostra reunia mais de uma centena de fotografias realizadas por Pierre-Louis Pierson; representações pictóricas (George Frederic Watts, 1857, e Jacques-Émile Blanche, 1914) e escultóricas (Carrier-Belleuse, 1864); objetos pessoais; moldes das pernas; correspondência.<sup>1</sup>

Ao encontrar por acaso o catálogo da exposição na “livraria decadente” de uma cidade do interior da França, a escritora e curadora Nathalie Léger tem uma espécie de epifania de signo negativo. A visão de uma mulher de olhar furtivo, vestindo trajes claros e tendo o cabelo adornado com flores e coberto por um véu, que “irrompe na capa” da publicação, provoca nela uma sensação estranha. Sua primeira reação é de repúdio: “Fiquei congelada com a maldade de um olhar, petrificada com a violência dessa mulher que surgia na imagem” (LÉGER, 2023, p. 10).<sup>2</sup> Tempos depois, a autora volta ao catálogo e tem a confirmação da primeira sensação:

<sup>1</sup> Sob o título de “**La Divine Comtesse**”: **fotografias da Condessa de Castiglione**, a exposição é posteriormente apresentada no Museu Metropolitan de Nova York entre 18 de setembro e 31 de dezembro de 2000. A capa do catálogo estampa a versão colorida de **A vingança** (c. 1863-1866).

<sup>2</sup> Trata-se da fotografia intitulada **O assassinato** ou **Judite** (c. 1861-1867), na

qual a condessa leva uma faca na mão, que se torna quase invisível pela brancura da lâmina, que “desaparece no cetim luminoso do vestido”. Léger (2023, p. 11) descreve posteriormente o detalhe que a perturbou: “O rosto está fechado, a boca fina, os lábios apertados, as sobrancelhas franzidas, os cabelos estão divididos em duas pequenas faixas delgadas separadas por uma risca impiedosa”.



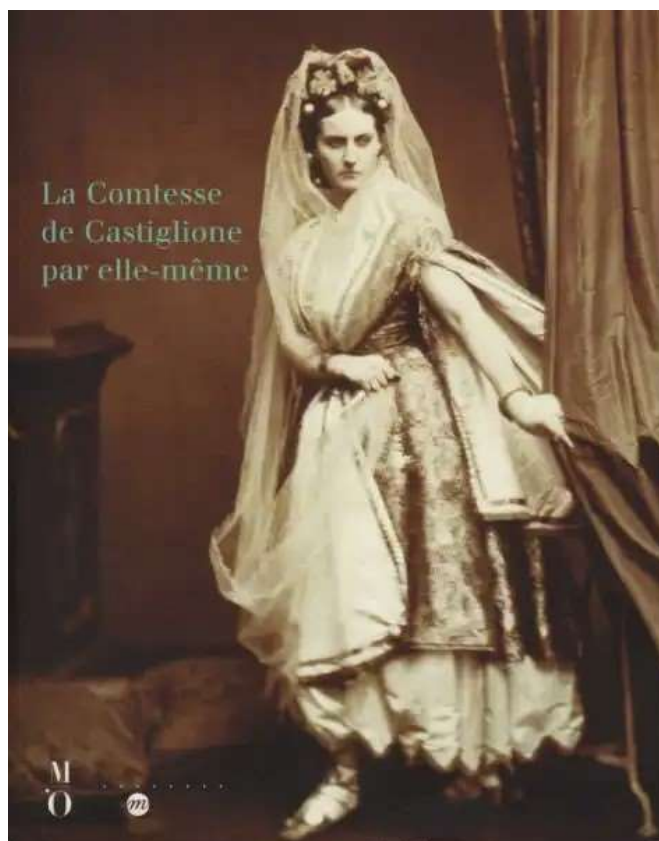
# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Com ele voltei a sentir imediatamente o asco por essas imagens, essa ferocidade, essa melancolia sem profundidade, essa derrota. Nada daquela heroína provisória do Segundo Império, nada do destino daquela mulher que passara tantas horas sendo fotografada me era

familiar, e no entanto, ao abrir esse livro de imagens, tive a estranha impressão de voltar para casa e, embora essa casa tivesse sido destruída, de voltar a ela com receio, com gratidão (LÉGER, 2023, p. 11-12).

FIGURA 1



Capa do catálogo **La Comtesse de Castiglione par elle-même**, 1999  
Fonte: [abebooks.com/Comtesse-Castiglione-elle-meme-APRAXINE-Pierre-DEMANGE/22377660659/bd](https://abebooks.com/Comtesse-Castiglione-elle-meme-APRAXINE-Pierre-DEMANGE/22377660659/bd)

Essa sensação inquietante é despertada por uma mulher “imóvel e feroz”, cuja “beleza

estarecia”. A princesa Pauline de Metternich, esposa do embaixador austríaco em Paris, a tinha descrito



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

nesses termos: “Fico petrificada diante deste milagre de beleza: cabelos admiráveis, cintura de ninfa, tez de mármore rosa! Em uma palavra, a Vênus descida do Olimpo! Jamais vi semelhante beleza, jamais verei outra coisa como essa!” (LÉGER, 2023, p. 9). Essa visão superlativa é contrabalançada por uma constatação impiedosa: “*She seemed so full of her triumphant beauty, she was so preoccupied by it that after a few moments [...] she began to get in your nerves. Not a movement, not a gesture was unstudied*” (APRAXINE, 2000, p. 23).<sup>3</sup>

A percepção da existência de uma dissociação entre o espetáculo da beleza e a antipatia pela pessoa não é exclusiva da princesa austríaca. De acordo com o conde Henry d'Ideville: “A estranha beleza da mulher, a pureza, a harmonia perfeita de suas formas, apreendem e surpreendem, mas a admiração exclui qualquer outro sentimento. [...] O sentimento de estupefação domina todos os outros, e voltamos deslumbrados

sem experimentar nenhuma simpatia pela pessoa”. Na visão do general Fleury, a condessa era “apaixonada por si mesma, sempre drapeada à moda antiga, seus cabelos magníficos para qualquer penteado, estranha tanto como pessoa quanto em suas maneiras, ela aparecia nas horas de reunião como uma deusa vinda do céu”. Assim como a princesa de Metternich, o general mostrava a outra face da moeda: “Narciso fêmea em adoração por sua própria beleza, sem leveza, sem doçura em seu caráter, ambiciosa sem graça, arrogante sem razão” (LÉGER, 2023, p. 73).

Os aspectos desagradáveis de sua personalidade são destacados por outros contemporâneos. O conde de Maugny declara enfaticamente: “Muito apaixonada por sua superioridade, desdenhosa e arrogante, ela tinha por si um culto que beirava a idolatria”. O antigo chefe de polícia, Carlier, emite um juízo alinhado com sua profissão: “Esta mulher não tem coração nem alma. Creio que é capaz de tudo, até de matar”.

a dar nos nervos. Nenhum movimento, nenhum gesto era espontâneo”.

<sup>3</sup> “Ela parecia tão cheia de sua beleza triunfante, estava tão preocupada com ela que, após alguns momentos, [...] começava



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Outros, ao contrário, rendem-se a seus encantos. O general Louis Estancelin elogia os “cabelos de um brilho incomparável, uma boca que revelava dentes perolados” e também “a graça e a pureza de suas feições, o brilho de sua cútis, a elegância de sua cintura e de seu caminhar”. Édouard Hervé define-a “Um mármore antigo perdido em

nosso século profano”. Esse estranhamento temporal é corroborado por Mme. Carette: “Mme. de Castiglione era de uma beleza completa, de uma beleza que não parecia pertencer a nosso tempo” (LÉGER, 2023, p. 73-74).

Afinal, quem era essa mulher que despertava reações tão extremas?

FIGURA 2



Pierre-Louis Pierson, **O vestido bufante**, década de 1860  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/261494](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261494)



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

## Um perfil da condessa de Castiglione

Filha do marquês Filippo Oldoini e de Isabella Lamporecchi, Virginia Oldoini nasce em Florença em 22 de março de 1837. Como registra Frédéric Loliée (s. d., p. 2), d' Ideville situava seu nascimento em 1840, mas a condessa afirmava ter vindo ao mundo em 1843. Embora não tenha feito estudos regulares, tinha um ótimo conhecimento do francês, do alemão e do inglês. Admirada pela beleza, aos dezesseis anos é seduzida por um de seus pretendentes, levando o pai a dá-la em casamento ao conde Francesco Verasis di Castiglione. Depois do casamento, celebrado em 9 de janeiro de 1854, o casal transfere-se para Turim, onde, em 9 de março de 1855, nasce o filho Giorgio. “*Sharp minded, and due to her extraordinary, angelic beauty, charm and charisma, and just as much due to her influence in the Turin Society, she soon became known as ‘la divina contessa’ [‘the*

*divine countess’]*” (JULEAN, 2017, p. 165).<sup>4</sup>

Apreciada na Corte de Vítor Emanuel II, rei da Sardenha e do Piemonte, é incumbida da missão de perorar pela causa da independência italiana junto ao imperador Napoleão III, notoriamente sensível ao charme feminino, pelo conde Camillo Benso di Cavour, presidente do Conselho de Ministros e primo do marido. O objetivo da missão é explicitado numa carta datada de 21 de fevereiro de 1856, na qual Cavour afirma “*aver arruolato nelle file della diplomazia la bellissima contessa di Castiglione, invitandola a coqueter e a sedurre, ove d’uopo, l’imperatore*” (MARALDI, 1931, s. p.).<sup>5</sup> A jovem condessa torna-se, assim, “*something of a fascinating secret agent or messenger, rather than a simple political emissary or a diplomat – she was, in fact, as Nicole Albert remarks, a Mata Hari avant la lettre, in a context shrouded in a conspiring*

<sup>4</sup> “Perspicaz, e por sua beleza extraordinária e angélica, charme e carisma, e também por sua influência na sociedade de Turim, tornou-se logo conhecida como ‘la divina contessa’ [‘a divina condessa’]”.

<sup>5</sup> “ter alistado nas fileiras da diplomacia a belíssima condessa de Castiglione, convidando-a a *coqueter* e a seduzir, se necessário, o imperador”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*atmosphere*” (JULEAN, 2017, p. 165).<sup>6</sup>

Contando com o consentimento de Vítor Emanuel II, com quem tinha tido suas primeiras “*outside distractions*” (LOLIÉE, s. d., p. 6)<sup>7</sup>, mas sem que o marido estivesse ciente da missão, a condessa parte para Paris em dezembro de 1855, sendo admitida na Corte nos primeiros meses do ano seguinte. Em maio de 1856, “*offeso per il comportamento mondano della moglie*”<sup>8</sup> (FAZZINI, 2013, s. p. ) e sobretudo, preocupado com seus gastos astronômicos, o conde de Castiglione volta para Turim e, no ano seguinte, separa-se definitivamente dela. Ambiciosa, a condessa “*made each of her entrance at the Court and in the Parisian society seem like a great*

*spectacle, making excessive use of luxurious costumes, spectacular coiffures, and various fashionable cosmetic tricks. Each time she was even more extravagant, having a different look*” (JULEAN, 2017, p. 165).<sup>9</sup> Em julho de 1856, torna-se cliente do estúdio Mayer e Pierson, por meio da encomenda de alguns retratos.

Por ocasião do Baile de Carnaval de 5 de fevereiro de 1856, oferecido pela condessa Le Hon, Castiglione torna-se amante do imperador, mas o relacionamento é interrompido em abril do ano seguinte, quando Napoleão III foi alvo de um atentado, ao sair do apartamento dela na rua Montaigne, 53. Suspeita de ter participado da trama, retira-se para Londres, recebendo como presente uma esmeralda no valor de um milhão

---

<sup>6</sup> “uma espécie de agente secreto ou mensageiro charmoso, em vez de um simples emissário político ou um diplomata – ela era, de fato, como assinala Nicole Albert, uma Mata Hari *avant la lettre*, num contexto envolto numa atmosfera de conspiração”.

<sup>7</sup> “distrações por fora”. Essa informação é reforçada por Robert de Montesquiou (1913, p. 26), o qual reporta um dado encontrado num artigo do general Estancelin: em Paris corriam vozes de que Castiglione era amante de Napoleão III

depois de ter sido tratada com ternura por Vítor Emanuel II.

<sup>8</sup> “ofendido com o comportamento mundano da esposa”.

<sup>9</sup> “fez cada uma de suas aparições na Corte e na sociedade parisiense parecer um grande espetáculo, fazendo uso excessivo de trajes luxuosos, de penteados espetaculares, e de diversos artifícios cosméticos em voga. A cada vez era ainda mais extravagante, tendo um aspecto diferente”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

de francos. De volta a Paris alguns meses depois, retoma a relação com o imperador. Esta, no entanto, teve breve duração, terminando de vez no outono de 1857, durante as “séries” de Compiègne.<sup>10</sup> Castiglione nunca admitiu a relação com o imperador, atribuindo seu bom trânsito junto a ele a um episódio da infância: alegava ter conhecido o “príncipe Luís”<sup>11</sup> na casa do avô materno, o advogado Ranieri Lamporecchi, que cuidava dos interesses da família Bonaparte na Itália (MONTESQUIOU, 1913, p. 22-23).<sup>12</sup> A única alusão velada ao relacionamento foi localizada por

Xavier Demange (2000, p. 60) no testamento, em que ela pedia para ser sepultada com a “*Compiègne chemise of 1857, cambric and lace*”.<sup>13</sup>

A avaliação do papel político da condessa não é unânime. Gianni Fazzini (2013, s. p.) escreve que sua missão diplomática chegou ao fim com o término da relação: além de ter sido apenas uma das inúmeras “*piccole distrazioni*” amorosas de Napoleão III, “*nulla seppe o poté fare concretamente sul piano politico, non riuscendo mai a influenzare realmente le decisioni dell’ imperatore*”.<sup>14</sup> Na visão de Abigail Solomon-Godeau (2016, p.

<sup>10</sup> Entre 1856 e 1869 (com exceção de 1860 e 1867), Napoleão III e a imperatriz Eugénie instituíram as chamadas “séries” no castelo de Compiègne. Realizadas no outono, quando ocorria a temporada de caça, as “séries” consistiam em convites feitos a grupos de aproximadamente cem pessoas, que podiam chegar a quatro em cada temporada. Os convidados gozavam de grande liberdade durante a estadia, que durava de um mês a um mês e meio, pois as regras da etiqueta eram reduzidas ao mínimo.

<sup>11</sup> Batizado Charles-Louis Napoléon Bonaparte, o futuro imperador era conhecido como Luís Napoleão.

<sup>12</sup> Segundo Frédéric Loliée (s.d., p. 10), o pai de Virginia era tutor do príncipe, que visitava frequentemente o palácio Oldoini, perdendo sua costureira frieza em contato com a menina.

<sup>13</sup> “camisola de Compiègne 1857, cambraia, rendas”. Além dessa peça, a condessa enumerava “penhoar longo listrado, veludo preto, pelúcia branca; no pescoço, o colar de pérolas de moça, nove fios, seis fios brancos e três pretos, colar de costume que sempre usei, com a moedinha furada e fecho de cristal, monograma e coroa, que as figurinistas todas conhecem; nos braços nus e pendentes, minhas duas pulseiras, uma pérola ônix no meio e uma esmaltada preta com estrela e brilhantes, que estão em outro lugar”. A vontade não foi satisfeita e tudo foi colocado à venda na casa de leilões Drouot, em junho de 1901 (LÉGER, 2023, p. 39).

<sup>14</sup> “pequenas distrações”; “nada soube ou pôde fazer concretamente no plano político, nunca tendo conseguido influenciar de fato as decisões do imperador”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

168), a condessa foi uma “*note de bas de page dans les annales de l’Empire*”.<sup>15</sup> Já Dan-Ionut Julean (2017, p. 165) acredita que, depois de voltar de Londres, ela teve uma contribuição decisiva no acordo secreto entre Napoleão III e Cavour, ocorrido em Plombières, entre 20 e 21 de julho de 1858.<sup>16</sup>

Loliée (s. d., p. 9, 16-18) propôs um retrato mais completo das capacidades políticas dessa “*clever woman*”, dotada de uma “*alert intelligence*”, que tinha se transferido para Paris com o objetivo de “*taking advantage of*

*Napoleon’s weakness for women to obtain a personal ascendancy over him which she could turn to the advantage of Italian diplomacy*”. Impelida pela ambição de ser uma “*political force*”, adulou o imperador que acalentava o sonho de restaurar a independência da Itália, alimentando sua autoconfiança e incentivando seu engajamento numa política exterior mais ativa. Aquinhoadada com uma “*active mind, [...] always eager for information and ready for intrigue, quick to give advice and speedy in action, [...] it was only*

<sup>15</sup> “uma nota de rodapé nos anais do Império”.

<sup>16</sup> Em 24 de janeiro de 1859, foi firmada a aliança entre o Reino de Sardenha e Piemonte e a França, que previa a participação de 200.000 militares franceses no caso de uma guerra declarada pelo Império Austro-Húngaro. Se os Saboia saíssem vitoriosos, seria constituído o Reino da Itália do Norte, que abarcaria o Lombardo-Vêneto, além de Modena, Régio de Emília, Parma e Piacenza, Massa e Carrara, o Estado Pontifício e as Marcas, com uma população de 11 milhões de pessoas. Em troca, a França receberia a região da Saboia e a cidade de Nice. Cavour deu início a um trabalho de provocação da Áustria: realizou manobras militares na fronteira e armou corpos voluntários como os Caçadores dos Alpes, chefiados por Giuseppe Garibaldi, alistando-os no exército dos Saboia. O ultimato dado por

Viena em 23 de abril de 1859 foi recusado por Cavour três dias mais tarde. Com isso, teve início a Segunda Guerra de Independência, travada a partir de 27 de abril. Apesar da campanha vitoriosa, pressionado pelos conservadores e pelo clero, que não toleravam as ações contra o Estado Pontifício, e pela opinião pública, que não simpatizava com uma guerra alheia aos interesses nacionais, Napoleão III assinou o Tratado de Villafranca em 11 de julho, pondo fim ao conflito. A Lombardia foi cedida à França, que a repassou ao Reino de Sardenha e Piemonte; a Áustria manteve o Vêneto e as fortalezas de Mântua e Peschiera. A decisão unilateral levou à renúncia de Cavour, que voltou ao governo em 1860: a Saboia e Nice foram cedidas à França e foram incentivados plebiscitos nas regiões da Emília e da Toscana, que acabaram se incorporando ao reino dos Saboia, depois de levantes contra os soberanos locais.



*natural that she should have entertained a very high opinion of*

*her own diplomatic and political talents”.<sup>17</sup>*

## FIGURA 3



Pierre-Louis Pierson, **Elvira**, c. 1862-1865

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/249106](https://metmuseum.org/art/collection/search/249106)

Depois da ruptura com o imperador, a condessa volta para a Itália e mora entre La Spezia e

Turim. Em 1861, obtém permissão para retornar a Paris, mas não consegue reconquistar o papel de

---

<sup>17</sup> “mulher engenhosa”; “inteligência viva”; “tirar vantagem da queda de Napoleão por mulheres para conseguir uma ascendência pessoal sobre ele que poderia ser usada em prol da diplomacia italiana”; “força política”; “mente ativa, [...] sempre ávida

de informações e pronta para a intriga, rápida em dar conselhos e ligeira na ação, [...] era simplesmente natural que ela tivesse nutrido uma opinião muito elevada sobre seus talentos diplomáticos e políticos”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

destaque anterior. Instala-se em Passy e busca uma espécie de compensação na imortalização de sua imagem por meio de quadros e, sobretudo, de fotografias, de cuja concepção participava ativamente, encarnando, não raro, diversas figuras femininas históricas e literárias. Em 1867, fica viúva, mas só volta para a Itália em 1870, para escapar dos tumultos advindos depois da derrota de Sedan e o fim do império de Napoleão III. Em junho de 1873, regressa definitivamente para a França, acalentando a esperança de uma restauração monárquica e o sonho de tornar-se rainha graças ao casamento com Henrique de Orléans, filho do rei Luís Felipe, que não cede a seus encantos.<sup>18</sup>

Começa um período de reclusão voluntária no sombrio apartamento da praça Vendôme, onde lamentava a beleza e a juventude perdidas. Nathalie Léger (2023, p. 66-67) imagina expedições noturnas nas ruínas do palácio das Tulherias:

De madrugada, ela deixa a praça Vendôme e desce até as ruínas. Ela vagueia, recolhe pedras, em sua casa será encontrada toda uma coleção [...] Poderiam tê-la interrogado [...], e ela teria retraçado tudo, tudo: aqui foi feito tal juramento, ali tal declaração, ali tal brutalidade infligida, ali um voto, aqui uma humilhação, ali um aperto de mão, um abraço, aqui uma traição, e, bem no meio dessa imensa ruína generalizada, ela teria iluminado o túmulo mostrando seu próprio corpo desfeito, seu pobre corpo louco por acreditar ainda ser o que já não era.

---

<sup>18</sup> Loliée (s. d., p. 16-17) registrou um comentário da condessa, que denota o grau de sua ambição: se o pai a tivesse levado a Paris antes do casamento, os franceses

teriam tido “*an Italian instead of a Spanish reigning at the Tuileries*” [“uma italiana em lugar de uma espanhola reinando nas Tulherias”].



FIGURA 4



Pierre-Louis Pierson, **Condessa Virginia Oldoini Verasis di Castiglione**, 1895

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/286785](https://metmuseum.org/art/collection/search/286785)

Sua existência torna-se ainda mais solitária depois da morte do filho em 1879. Esse evento acentua ainda mais “*the pathological side of her passion and search for her perfect looks,*

*immortalised in dozens of photographs. This passion became a morbid obsession with her ageing body, with the loss of her carnal beauty, denoting a certain mental instability*” (JULEAN, 2017, p. 166).<sup>19</sup> Morre em 28 de novembro

---

<sup>19</sup> “o lado patológico de sua paixão e a busca pela aparência perfeita, imortalizada em dezenas de fotografias.

Essa paixão tornou-se uma obsessão mórbida com o corpo envelhecido, a perda



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

de 1899 num “velho recanto imundo num quarteirão da rua Cambon, acima do Café Voisin, [...] mergulhado numa sombra suja” (LÉGER, 2023, p. 34). Montesquiou<sup>20</sup>, que não ousou aproximar-se dela, mesmo sabendo que “uma mulher vivia atrás das persianas sempre fechadas de um certo canto da praça Vendôme e que essa mulher era aquela cujo nome tinha se tornado sinônimo de beleza” (LÉGER, 2023, p. 34-35), foi vê-la no leito de morte. É atraído de imediato por seu rosto “*beau*”, “*grave*”, “*noble*”, “*auguste*”, “*heroïque*”, que “*semblait moins surnaturel que surhumain, presque sans sexe, qu’on aurait assi bien pu le tenir pour celui d’un grand homme, d’un illustre capitain, d’un poète fameux*”. Considerando que essa visão era correta, acrescentava: “*N’avait-elle pas été d’esprit viril; domination, à la*

*fois, poésie?*” (MONTESQUIOU, 1913, p. 16-17).<sup>21</sup>

Montesquiou (1913, p. 74) lembrava também que, no testamento, Castiglione tinha solicitado que os dois cães embalsamados Joudoya e Kasino fossem colocados a seus pés no túmulo “*comme on voit aux sarcophages marmoréens, à l’ombre des Cathedrales Gothiques*”.<sup>22</sup> O escritor dava outra informação, que permite aprofundar a visão do narcisismo de sua biografada. A condessa tinha pensado em ser sepultada num ataúde de cristal, a ser colocado numa cripta projetada por ela, de modo que fosse possível ver que tinha “*demeurée exemple de beauté, dans le Trépas, comme elle l’avait été dans l’existence*” (MONTESQUIOU, 1913, p. 239).<sup>23</sup>

Admirador confesso de Castiglione, Montesquiou (1913, p. 224, 228-230) faz dela uma heroína

da beleza carnal, denotando certa instabilidade mental”.

<sup>20</sup> Literato e dândi, o conde de Montesquiou inspirou alguns personagens literários: des Esseintes de **As avessas** (1884), de Joris-Karl Huysmans; o conde Muzaret de **Monsieur Phocas** (1901), de Jean Lorrain; e o barão de Charlus de **Em busca do tempo perdido** (1913-1927), de Marcel Proust.

<sup>21</sup> “belo”, “grave”, “nobre”, “augusto”, “heroico”; “parecia menos sobrenatural do que sobre-humano, quase sem sexo, que poderia ter sido considerado aquele de um grande homem, de um poeta famoso”; “Não tinha sido de espírito viril; *dominação* e, ao mesmo tempo, poesia?”.

<sup>22</sup> “como se vê nos sarcófagos marmóreos, à sombra das Catedrais Góticas”.

<sup>23</sup> “continuava a ser exemplo de beleza na Morte, como o tinha sido na vida”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

destinada ao sofrimento, pois “*naquit et vécut disproportionnée*”.<sup>24</sup> Sentia-se “*bonne et hereuse*”<sup>25</sup> quando as mulheres de Florença, que a confundiam com a Virgem Maria, se ajoelhavam diante dela. Quando foi enviada em missão a Paris, acreditava “*se prêter a un jeu*”<sup>26</sup>, mas caiu numa armadilha. Se as reverências do passado foram reencontradas nesse momento, elas logo se desvaneceram com uma mudança brusca das circunstâncias, obrigando-a a voltar para seu devido lugar. Esse quadro leva o autor a defini-la uma “*manière de Cendrillon, avec des modifications, des amplifications, des variantes*”.<sup>27</sup> Sequiosa de aventuras, a jovem aborrecia-se em seu lar. Uma fada madrinha enviou-a ao baile, “*sans lui donner le bonheur*”.<sup>28</sup> Lá chegando, atraiu a atenção de todos por sua grande beleza. À meia-noite, teve que fugir e voltar para sua casa e perdeu todos os signos de magnificência.

<sup>24</sup> “nasceu e viveu de modo desproporcional”.

<sup>25</sup> “boa e feliz”.

<sup>26</sup> “prestar-se a um jogo”.

<sup>27</sup> “espécie de Cinderela, com modificações, amplificações, variantes”.

Dois retratos ilustraram com exatidão essa interpretação de sua vida. Numa das imagens da série de 1864, **Ritrosetta** [Melindrosinha], ela fingia se esquivar da perseguição de um apaixonado. Em **O susto** (c. 1861-1864), a Cinderela trágica, perdeu o sapatinho nos degraus (das Tulherias). Este se quebrou junto com o coração que o adornava, ferindo-o assim como “*le pied charmant, dont nous adorons encore le contour rosé, près des débris de la pantoufle*”.<sup>29</sup>

## No reino da fantasia

Enfeitiçada pela própria beleza, a condessa de Castiglione acrescenta algumas linhas ao esboço biográfico escrito pelo diplomata Henry d’ Ideville no período em que residiu em Turim depois do atentado contra o imperador, que dão uma boa ideia de seu narcisismo extremado: “*Il Padre eterno non sapeva cosa faceva quel giorno che l’ha messa al*

<sup>28</sup> “sem dar-lhe a felicidade”.

<sup>29</sup> “o pé charmoso, do qual adoramos ainda hoje o contorno rosado, perto dos restos do sapatinho”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*mondo; ha impastato tanto e tanto e quando l' ha avuta fatta, ha perso la testa vedendo la sua meravigliosa opera*" (LOLIÉE, s. d., p. 12)<sup>30</sup>. Essa manifestação, que Abigail Solomon-Godeau (2016, p. 167) atribui equivocadamente a uma entrada no diário, é provavelmente o elogio mais hiperbólico à sua bela aparência,

mas seu senso de superioridade em relação às outras damas da Corte foi exteriorizado em atitudes e apontamentos pontuais, como o registrado no verso de uma fotografia: *"I am their equal in birth; their superior in beauty; their judge in intellect"* (LOLIÉE, s. d., p. 12).<sup>31</sup>

FIGURA 5



Pierre-Louis Pierson & Aquilin Schad, **O susto**, c. 1861-1864

<sup>30</sup> "O Pai eterno não sabia o que estava fazendo naquele dia em que a pôs no mundo; amassou muitas e muitas vezes e quando terminou, perdeu a cabeça ao ver sua maravilhosa obra". Na transcrição do

trecho foram corrigidos os erros de ortografia presentes no original.

<sup>31</sup> "Sou igual a elas por nascimento; superior a elas pela beleza; seu juiz pelo intelecto".



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/682875](https://metmuseum.org/art/collection/search/682875)

Para celebrar e imortalizar essa criação perfeita, Castiglione lança mão do “espelho da natureza” e escolhe o estúdio fotográfico Meyer e Pierson, aberto em 1855, por uma razão precisa: era frequentado pelo casal imperial e pela elite política, social e artística de Paris. O estúdio era resultado da associação entre Pierre-Louis Pierson que, em 1844, tinha aberto um ateliê especializado em daguerreótipos coloridos a mão, e os irmãos Léopold Ernest e Louis Frédéric Mayer, nomeados “Fotógrafos de Sua Majestade, o Imperador” em 1854. Em julho de 1856, a jovem condessa adentra, pela primeira vez, o luxuoso estúdio frequentado pela alta-roda, constituído de uma grande recepção de tetos pintados com alegorias, de salões de exposição, de cabines de toalete e de laboratórios. Será nos espaços reservados que ela dará livre vazão à sua fantasia, construindo *“the story of a life as dreamed by a woman who, rather than writing her memoirs, left an intriguing*

*photo-novel of her uncommon destiny”* (DEMANGE, 2000, p. 54).<sup>32</sup>

Usando seus dotes de romancista, Nathalie Léger (2023, p. 27) descreve, de maneira minuciosa, o local no qual ocorriam as transformações da condessa em inúmeros personagens:

Esse lugar é montado como o subsolo de um teatro, telas móveis que obedecem a molas invisíveis mensuram a luz e modificam a inflexão de seus raios seguindo as necessidades da operação, telas de todos os tons deslizam em suas ranhuras e formam o fundo do quadro, céus pintados, fundo do mar e castelos fortificados, acrescentam-se acessórios, balaustradas, bancos, colunas, barreiras, rochedos, plantas em vasos e um móvel de carvalho esculpido que se transforma, de acordo com o que se deseja, em chaminé, piano, genuflexório, escrivaninha.

A ambientação teatral do estúdio fotográfico casava-se à perfeição com a teatralidade buscada pela condessa, exacerbada pelos longos tempos de exposição. As mais de quatrocentas fotografias feitas ao longo dos anos dão a ver *“her*

<sup>32</sup> “a história de uma vida sonhada por uma mulher, a qual, em vez de escrever suas

memórias, deixou uma fotonovela intrigante de seu destino incomum”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*fascination with herself, her taste for the mise-en-scene, her extreme narcissism, her incessant need to transform the surrounding reality so that it would serve as a theater for her unique beauty*” (DEMANGE, 2000, p. 54).<sup>33</sup> O gosto pela teatralidade é mais atenuado nas primeiras fotografias feitas no estúdio, nas quais a condessa dá a impressão de estar antes

interessada em pôr em destaque as roupas e os acessórios do que em deixar uma imagem de si (**A sombrinha**, 1857). Na maior parte dos clichês, adota poses convencionais, sem olhar para a câmera (**Milão**, c. 1856-1857; **Retrato com vestido branco**, c. 1856-1857) ou opta pelo registro de perfil (**O coque**, c. 1856-1857).

FIGURA 6



Pierre-Louis Pierson, **O coque**, c. 1856-1857  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/286826](https://metmuseum.org/art/collection/search/286826)

<sup>33</sup> ”seu fascínio pela própria pessoa, seu gosto pela encenação, seu extremo narcisismo, sua incessante necessidade de

transformar a realidade exterior para que ela servisse de teatro para sua beleza única”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Apesar dessa atitude mais discreta, Castiglione sabia como tornar-se o centro das atenções mesmo num retrato de grupo como **La balia** [A ama de leite]. A imagem, que data de 1856, é fruto de um cálculo: o grupo está posicionado contra um fundo neutro, que ajuda a realçar a brancura do vestido de Virginia, exaltada também pelo tom claro da vestimenta da ama de leite. Altiiva, radiante, com o olhar fitando diretamente a câmara, a condessa dá a impressão de não ter outro pensamento, “além do que lhe inspira a segurança de sua beleza” (LÉGER, 2023, p. 16). Embora ocupando o centro da composição, o pequeno Giorgio, vestido como uma menina, é evidentemente um apêndice da mãe, do mesmo modo que a ama de leite representada no gesto materno de segurar a cabeça da criança.

Giorgio foi uma peça fundamental do espetáculo

narcísico ensaiado por Virginia diante das lentes do aparelho fotográfico, no qual, por vezes, posa de “*madre divina*”<sup>34</sup>, nos dizeres de Montesquiou (1913, p. 100). Embora Solomon-Godeau (2016, p. 168) defina o livro deste um “*éloge hystérique*”<sup>35</sup>, é logo em suas páginas que se encontra um retrato sem retoques da relação da condessa com o filho. O menino era o “*comparse naturel*” das encenações maternas; sua presença parecia ser essencial para motivar “*attitudes tendres*” antes do que permitir a manifestação de “*sentiments vrais*”. Ele servia também para

*combiner des costumes assortis aux leurs, plus que pour s'associer à leurs pensées; pauvre accessoire vivant, au même titre que l'appui-tête, toujours prêt à laisser le kilt, por endosser la fustanelle, selon que l'un ou l'autre fait mieux valoir l'atour maternel; poupée animée, accordée à celle qui n'a pas encore fini de faire joujou, et qui desarticule cette dernière, au point d'en faire [...] le triste jouet de la vie* (MONTESQUIOU, 1913, p. 101).<sup>36</sup>

<sup>34</sup> “*mãe divina*”.

<sup>35</sup> “elogio histérico”.

<sup>36</sup> “coadjuvante natural”; “atitudes ternas”; “sentimentos verdadeiros”; “combinar trajes harmonizados com os seus mais do que para associar-se a seus pensamentos; pobre acessório vivo, da mesma forma que o apoio de cabeça, sempre pronto a deixar

o *kilt* para vestir a saia plissada, desde que um ou outro servisse para valorizar melhor o traje materno; boneca animada afinada com aquela que ainda não terminara de brincar e que desarticula essa última a ponto de transformá-la [...] no triste brinquedo da vida”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

## Ao pequeno Giorgio cabia

*sourire, froncer le sourcil, se costumer, se dévêtir, être frisé, déchevelé, poser au miroir, jouer au cerceau, battre du tambour, changer de nationalité, et, même de sexe, au gré d'une maman impérieuse et fantasque, laquelle exige de piquer une rose dans les cheveux de son enfant, tout de suite après lui avoir oté le bonnet de moujik, dont elle l'avait affublé par jeu (MONTESQUIOU, 1913, p. 101).<sup>37</sup>*

Alguns exemplos ajudarão a provar a análise lúcida de Montesquiou, pois as fotos feitas com o filho nada mais são do que encenações destinadas a ressaltar a beleza e a elegância da mãe. Em **Condessa de Castiglione com o filho Georges** (1859), ela aparece de costas, vestida de preto, recebendo uma homenagem do menino que, com olhar reverente, está prestes a beijar-lhe a mão. As duas versões de **Estudo da condessa de Castiglione (com manto de arminho na companhia do filho Georges com traje escocês)**, datadas de c. 1862-1867, deveriam mostrar uma situação carinhosa, desmentida, porém, pela atitude feminina. Na

<sup>37</sup> “sorrir, franzir as sobrancelhas, vestir-se, despir-se, ser penteado, despenteado, posar no espelho, brincar com o arco, tocar tambor, trocar de nacionalidade e, até mesmo de sexo, pelo capricho de uma mãe

tomada em que mãe e filho estão sentados de rosto colado e abraçados, ela exhibe uma expressão vazia, enquanto o menino se caracteriza por um olhar intenso. Na outra imagem, o que se impõe é a percepção de uma espécie de barreira a separá-los: ela, numa pose imperiosa, ocupa uma posição elevada; Giorgio, por sua vez, está distraído.

A sensação de que o filho não passa de um acessório é atestada particularmente pela série **Alta**, realizada em 1863. Na imagem mais significativa, vê-se a condessa posicionada em cima de um estrado, exibindo um luxuoso vestido de tafetá que ocupa quase todo o campo da imagem. De perfil, numa pose altiva e alheia ao que se passa ao redor, Virginia transforma o filho, vestido com trajes femininos, numa espécie de anão de Corte, cujo papel é segurar a cauda do vestido e realçar com seu pequeno tamanho a grandiosidade da figura materna. O mesmo acontece com **Mãe e filho**

imperiosa e fantasiosa, a qual exige colocar uma rosa no cabelo do filho logo depois de ter lhe tirado a boina de mujique com a qual o tinha disfarçado por brincadeira”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

(c. 1861-1867), publicada no livro de Montesquiou: o volume do vestido, que domina o campo visual, forma um contraste estridente com a figura diminuta do menino que, com o olhar embevecido, olha para a mãe. Em outra, intitulada **Os olhos espelhados** (c. 1865), da qual

existem duas versões – uma em sépia, outra colorida a mão –, a condessa mira-se num espelho de mão, aparentemente esquecida do menino que, vestido de marinheiro e apoiado numa mesinha situada atrás da poltrona ocupada por ela, participa da cena com um ar alheado.

FIGURA 7



Pierre-Louis Pierson, *Alta*, 1863

Fonte: [plumedistoire.fr/wp-content/uploads/2015/09/alta-1863-virginia-de-castiglione-par-pierson-pmg](http://plumedistoire.fr/wp-content/uploads/2015/09/alta-1863-virginia-de-castiglione-par-pierson-pmg)



## FIGURA 8



Pierre-Louis Pierson, **Os olhos espelhados**, c. 1865

Fonte: [dailyartmagazine.com/virginia-oldoini-star-photography](http://dailyartmagazine.com/virginia-oldoini-star-photography)

Giorgio fazia parte do projeto de teatralização da vida perseguido com tenacidade pela mãe até o fim da vida. Na qualidade de boneca animada, ele foi levado muitas vezes para o estúdio fotográfico com o objetivo de imortalizar as fantasiosas criações maternas. Montesquiou tinha em sua coleção

67 retratos de Giorgio criança, o que explica a acuidade de sua análise. Na maior parte das imagens, ele estava vestido com trajes femininos, exibindo diversos estilos de penteado num verdadeiro desfile de moda e replicando, assim, as poses da mãe. Provavelmente, a imagem mais significativa desse



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

conjunto seja **A garotinha** (1860), na qual Giorgio é retratado de perfil, envolto num vestido escuro, com os cabelos penteados para trás, numa composição enxuta em sua dramaticidade. Nela está

condensada aquela que Solomon-Godeau (2016, p. 178) definiu a “*version infantine de sa mère: les cheveux ornés de fleurs, coiffé de manière identique à elle, le cou et les épaules nus*”.<sup>38</sup>

FIGURA 9



Pierre-Louis Pierson, **A garotinha**, 1860

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/261448](https://metmuseum.org/art/collection/search/261448)

<sup>38</sup> “versão infantil da mãe: os cabelos enfeitados com flores, penteado do mesmo

modo que ela, com o pescoço e os ombros nus”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Transferindo para o corpo do filho a própria vocação narcisista, Virginia, enquanto autora conceitual das tomadas do menino, envolve-o na criação de uma série de identidades fictícias ditadas por sua fantasia e pelo desejo de contestar as normas vigentes. Além do uso dos disfarces femininos, provavelmente ditados pela pulsão de ver-se refletida na beleza da criança, a condessa impõe a Giorgio poses nas quais ele assume ares ambíguos, que geravam confusão sobre a identidade sexual do modelo, como demonstram **O leitor** e **As pernas cruzadas**, realizadas na década de 1860. Na primeira, Giorgio está sentado absorto na leitura de um livro, usando um traje claro, com os longos cabelos soltos. Na segunda, está sentado no braço de uma poltrona numa pose coquete – segurando o queixo com a mão e com um olhar sonhador –, com os cabelos soltos e com as pernas nuas à mostra. Por fim, destacam-se séries como **O pequeno russo**, **O grande russo** e **O montanhês**, nas quais a fantasiosa Virginia cria não apenas

“*identitè parallele*” (PIANTANIDA, 2013, p. 143)<sup>39</sup>, mas verdadeiras histórias ou fotonovelas para usarmos os termos de Demange.

## Um projeto pessoal

Não é um exagero dizer que a condessa era a autora conceitual das fotografias que ela e o filho tiraram no estúdio Mayer e Pierson. Castiglione, de fato, era quem concebia suas imagens, pois, em vez de seguir as instruções de Pierson – de quem se torna cliente particular a partir do outono de 1857 –, determinava o modo pelo qual se apresentaria à câmera fotográfica. Além de escolher os trajes e os acessórios, ideava as poses e, quando necessário, elegia as imagens que deveriam ser retocadas e/ou coloridas a mão. Nesse contexto, Pierson torna-se um colaborador que, ao longo dos anos, pôs à disposição da cliente “sua habilidade e [...] sua descrição” (LÉGER, 2023, p. 17). Nathalie Léger reconstrói em termos ficcionais um dos momentos de colaboração entre a cliente decidida e o operador reservado:

---

<sup>39</sup> “identidades paralelas”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

## FIGURA 10



Pierre-Louis Pierson, **As pernas cruzadas**, década de 1860

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/261409](https://metmuseum.org/art/collection/search/261409)

Ela se prepara nos bastidores, é preciso imaginá-la hesitante diante do grande espelho de piso, experimentando acessórios, joias. A sessão começa. Ela aparece no pequeno cenário sempre arranjado para a exposição, a sessão começa, é o grande número da aparição da Mulher. Ela vai tentar reunir a dispersão de gestos e sentimentos para fazer deles uma imagem e apenas uma – em um momento e apenas um,

construir toda uma narrativa. Ela se aproxima, vira, revira, pressiona e sai (LÉGER, 2023, p. 28).

Montesquiou (1913, p. 61) deixou um testemunho mais cru de uma sessão de pose. Quando esta começava, *“la belle Italienne se montrait intraitable, n'en voulait que faire qu'à sa tête, l'opérateur me*



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*l'a dit, compromettait les résultats*".<sup>40</sup> Beatrice Piantanida (2013, p. 144), por sua vez, apresenta Pierson como "*colui che fisicamente 'premeva il bottone'*", pois não passava de "*un umile servitore che spariva dietro all'obiettivo e soprattutto dietro ai desideri della Contessa che [...] era l'unico e indiscusso regista dei suoi immaginari, a mezza strada tra il blasfemo e l'ammiccante*".<sup>41</sup>

As fotografias feitas com a colaboração de Pierson podem ser divididas em dois grupos. No primeiro, a condessa recria no estúdio seus triunfos mundanos, immortalizando com a câmera roupas, acessórios e, particularmente, a "longa exposição de um corpo à sua própria sedução" (LÉGER, 2023, p. 33). No segundo, ela interpreta os

mais diversos papéis: Judite, as rainhas da Etrúria e de copas, Salammbô<sup>42</sup>, uma marquesa do século XVIII, uma carmelita, a Beatriz de Ernest de Legouvé<sup>43</sup>, Virginie<sup>44</sup>, Elvira<sup>45</sup>, uma camponesa da Normandia...

Revistas contemporâneas como **Le Moniteur de la mode** e **L'Illustration des dames** servem de inspiração para as fotografias nas quais Virginia representa a si mesma. Contudo, não se pode esquecer que ela imprime um tom pessoal com "*the self-aware elegance of a gesture, the considered placement of a hand or finger, the controlled expression of a gaze – everything criticized by the salons as unbearably artificial and mannered*" (APRAXINE, 2000, p. 33).<sup>46</sup> Na contramão desses testemunhos, Claudio Marra (2008,

<sup>40</sup> "a bela italiana mostrava-se intratável, não ouvia ninguém e, disse-me o operador, comprometia os resultados".

<sup>41</sup> "aquele que fisicamente 'apertava o botão'; "um humilde servo que desaparecia atrás da objetiva e, sobretudo, atrás dos desejos da condessa que [...] era o único e indiscutível diretor de suas ficções, a meio caminho entre o blasfemo e o cativante".

<sup>42</sup> Personagem do romance homônimo de Gustave Flaubert, publicado em 1862.

<sup>43</sup> Personagem do romance **Béatrix ou la Madone de l'art** (1860).

<sup>44</sup> Personagem do romance **Paul et Virginie** (1787), de Bernardin de Saint Pierre.

<sup>45</sup> Personagem da ópera **Ernani** (1844), de Giuseppe Verdi.

<sup>46</sup> "a elegância autoconsciente de um gesto, a posição estudada de uma mão ou de um dedo, a expressão controlada de um olhar – coisas criticadas pelos salões como insuportavelmente artificiais e amaneiradas".



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

p. 73-75) não só detecta nessas imagens “o primeiro autêntico e articulado caso de fotografia de moda” como acredita que a condessa se apresentava aos contemporâneos “com o mesmo *appeal* que nós hoje vemos nas mais graciosas e comentadas top models”. O autor vai mais longe com esse paralelo e assevera que

Virginia Oldoini de algum modo antecipou a personalidade exagerada e transbordante da top model de hoje, encarnando com perfeição a ideia de um corpo onipresente, ao mesmo tempo real e artificial, continuamente oscilante entre o plano da presença direta, da presença física efetiva, e aquele da construção do imaginário.

Os retratos de Castiglione podem ser considerados “um prólogo da fotografia de moda” por terem sido elaborados no eixo do imaginário, ou seja, no interior de uma atmosfera capaz de “projetar o próprio objeto em uma situação global de sonho e desejo”. A fotografia representou para ela não tanto “a oportunidade para ilustrar, de modo formalmente impecável, vestidos e toaletes diferentes”, mas antes “o

instrumento ideal para construir um sonho com os olhos abertos, um fantástico mundo imaginário, no qual entrava sozinha, na primeira pessoa, ou na companhia de seus muitos admiradores” (MARRA, 2008, p. 74, 77).

Dentre os retratos em que a condessa representa a si mesma sobressaem-se dois: **O olhar** (c. 1856-1857) e **Baile da Ópera** (c. 1861-1867). Muito apreciado por Montesquiou (1913, p. 67), que salienta o busto seminu do qual emerge “*un flot de tulle noir*” sobre o qual repousam os “*bras parfaits*”<sup>47</sup>, **O olhar** é o retrato de uma mulher sedutora e, a um só tempo, indiferente, a qual ostenta a própria beleza numa composição eivada de um erotismo imperturbável, definido pelos contemporâneos como um “*cold fire*” ou um “*tropical winter*”. Apraxine (2000, p. 29-30), que reportou esse efeito, chama a atenção para o braço direito apoiado no vestido, como se estivesse separado do corpo, com a aparência de “*a marvelous piece of sculpture*”. De acordo com ele, o

<sup>47</sup> “uma onda de tule preto”; “braços perfeitos”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

título encontra sua justificativa no olhar expressivo da condessa, que Pierson soube captar muito bem, constituindo um exemplo acabado de uma obra realizada num “*perfect unisson*”.<sup>48</sup> **O baile da Ópera** apresenta a condessa de costas, inclinada em direção a um grande espelho, com o qual parece querer fundir-se, que só reflete seu rosto sem muita definição. A composição é dominada por uma massa de

cetim branco, que “cai em pesadas pregas de onde brota o perfeito torneado dos ombros, puro curvado de carne, linha clara no excesso de claridade” (LÉGER, 2023, p. 32). O contraste entre a brancura do traje e a escuridão do estúdio cria um efeito dramático, sutilmente realçado por um pequeno espelho de mão posicionado à esquerda da figura, que capta uma escassa porção de luz.

## FIGURA 11



Pierre-Louis Pierson, **O olhar**, c. 1856-1857

<sup>48</sup> “frio quente”, “inverno tropical”; “uma maravilhosa peça de escultura”; “uníssono perfeito”.



Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/283245](https://metmuseum.org/art/collection/search/283245)

## FIGURA 12



Pierre-Louis Pierson, **O baile da Ópera**, c. 1861-1867

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/285652](https://metmuseum.org/art/collection/search/285652)

As duas fotografias merecem considerações suplementares relativas ao efeito escultórico sublinhado por Apraxine e à relação da condessa com o espelho. A ideia de uma beleza marmórea aparece com certa frequência nos

relatos dos contemporâneos. Ao descrever o costume de Salammbô, que se caracterizava pela ausência de espartilho e pela exibição de pernas e braços nus, a princesa de Metternich afirma: “*Malgré notre indignation, je dois avouer que la*



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*beauté sculpturale de celle qui se montrait ainsi était si complète que cette tenue n'avait rien d'indécent. On eût dit une statue animée*". O marechal Caronbert, por sua vez, fala de uma beleza incomparável, que evocava tanto uma Virgem de

Perugino quanto uma Vênus antiga. Essa beleza, no entanto, permanecia "*à l'état de marbre ou de peinture, sans animation et sans vie*" (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 175).<sup>49</sup>

**FIGURA 13**



Pierre-Louis Pierson, *Série à la Ristori*, c. 1861-1867

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/261307](https://metmuseum.org/art/collection/search/261307)

<sup>49</sup> “Malgrado nossa indignação, devo confessar que a beleza escultural daquela que se mostrava assim era tão completa que aquele traje não tinha nada de

indecente. Diríamos uma estátua animada”; “no estado de mármore ou de pintura, sem animação e sem vida”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Além do já comentado retrato com o espelho de mão, a condessa recorre ao motivo do reflexo em diferentes ocasiões nas décadas de 1860 e 1890. Num conjunto de imagens realizadas entre 1861 e 1867, ela interage com um grande espelho de chão em diversas poses. Envolta numa massa de tecido branco e flagrada no ato de arrumar o cabelo, mira o reflexo de seu busto. Com a cabeça coberta por um véu claro, inclina-se em direção à superfície cristalina, na qual se distingue seu rosto desfocado. Deitada num sofá encostado num espelho, tem o rosto sereno apoiado nas mãos replicado no artefato. Em 1895, desdentada e calva, convence Pierson a retratá-la em alguns dos trajés com os quais exibira sua beleza fulgurante trinta anos antes. Na chamada “Série das rosas”, concebe algumas imagens diante do espelho: vestida com uma roupa escura e assumindo diferentes posturas, contempla o próprio rosto impassível. A fotografia mais interessante do conjunto é **A rosa de Compiègne**, na qual, posicionada de lado, a

condessa dá a impressão de estar dialogando com o próprio duplo, produzindo um inquietante efeito de estranhamento. Nem mesmo o filho escapa dessas representações narcisistas. O Museu Metropolitan de Nova York possui em seu acervo o clichê **O reflexo (Perfil)**, datado da década de 1860, no qual Giorgio, vestido de menina, está posicionado lateralmente diante de um grande espelho. O motivo do espelho é também explorado em duas imagens da série **O pequeno russo**.

As fotografias da década de 1890, embora representem uma tentativa desesperada de retomar “*l’investissement individuel d’une femme dans son image [...] en tant qu’image*” (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 164)<sup>50</sup>, não são as mais inusuais no âmbito da parceria com Pierson. Bem antes desse momento, a condessa tinha feito um pedido incomum ao fotógrafo: registrar a agonia e o velório de um de seus cães. No livro de Montesquiou (1913, p. 73-74) encontra-se a descrição dessas imagens desconcertantes, realizadas entre 1875 e 1880. Numa delas, “*emmitouflée de noir*,

<sup>50</sup> “o investimento individual de uma mulher em sua imagem [...] enquanto imagem”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

*la maîtresse désolée administre au patient canin, les cuillerées de potion, dont je vois les fioles”. Em outra, veem-se “des photographies de l’animal entre des fleurs artificielles ou véritables. Et parmi*

*tout cela, charogne velue à l’œil fixe et implorant, le griffon rigide, le col ceint d’un ruban, le flanc ceinturé d’un rosaire, avec au-dessus une pancarte portant ces mots insensés: Venu du Ciel!”*<sup>51</sup>

FIGURA 14



<sup>51</sup> “envolta numa veste preta, a dona desolada administra ao paciente canino as colheradas de poções, das quais vejo as ampolas”; “fotografias do animal entre flores artificiais ou verdadeiras. E, no meio de tudo aquilo, cadáver peludo de olhar

fixo e implorante, o *griffon* rígido, com o pescoço cingido por uma fita, com o flanco envolvido num terço, tendo acima uma tabuleta com essas palavras insensatas: *Veio do Céu!*”.



Pierre-Louis Pierson, **A rosa de Compiègne**, 1895  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/288115](https://metmuseum.org/art/collection/search/288115)

**FIGURA 15**



Pierre-Louis Pierson, **A marquesa Matilde**, c. 1861-1866  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/286835](https://metmuseum.org/art/collection/search/286835)

Na segunda vertente, Castiglione exibe seus dotes dramáticos, representando os mais diversos personagens em encenações que remetem a modelos teatrais pelas poses ou por uma referência explícita a uma atriz admirada por ela, como demonstra

a longa série dedicada a Adelaide Ristori (c. 1861-1867). Ao longo da década de 1860, sua atenção dirige-se a figuras históricas como **Lucrecia**, a qual, trajada de cores claras leva Montesquiou (1913, p. 63) a afirmar que estava próxima do teatro; **Maria Stuart**, retratada



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

em várias poses, vestindo um roupão listrado e tendo um aspecto ora desafiador e equívoco, ora desconsolado; **Ana Bolena**, cujo aspecto trágico é sublinhado pela veste preta; a **Marquesa Matilde**, captada em trajes do século XVIII em diferentes posturas, sempre com um ar sedutor.<sup>52</sup>

No mesmo período, representa também os papéis da literária **Beatriz** (c. 1856-1857), usando um vestido e um manto escuros, apoiada contra uma porta de vidro com ar compungido; da **Rainha da noite** (c. 1863-1867), para o qual escolhe um traje preto cravejado de estrelas, que se repetem no adorno que cinge a cabeça; da **Rainha da Etrúria** (1863) e da bíblica **Judite** em trajes oitocentistas (c. 1861-1867)<sup>53</sup>, das quais existem diversas tomadas, que demonstram o desejo de Castiglione de pôr à prova seus dotes dramáticos por meio de micronarrativas articuladas a partir de poses ensaiadas

cuidadosamente. A série dedicada à **Rainha da Etrúria** consiste de dez clichês, nos quais Castiglione posa sentada, semideitada, de frente, de perfil, de costas (olhando-se no espelho), num traje audacioso, usado num baile de máscaras em 9 de fevereiro de 1863.

A condessa inspira-se também em tipos regionais, como demonstra **A jovem do País de Caux** (c. 1861-1867), provavelmente uma lembrança de uma viagem a Dieppe. Montesquiou (1913, p. 63). não gostou do resultado e não hesitou em defini-lo “*Une erreur. Jamais rien ne fut plus disproportionné que cet immense bonnet de paysanne riche, et la superbe de la patricienne. Mais la hauteur de la coiffe dut la séduire*”.<sup>54</sup> O autor está se referindo à composição em que Virginia está sentada ereta numa pequena cadeira de palha, com uma touca elevada na cabeça e

<sup>52</sup> Castiglione tinha se fantasiado de condessa Matilde no baile da terça-feira gorda de 1857.

<sup>53</sup> O Museu Metropolitan possui diversos clichês da figura bíblica atualizada, além de três cópias coloridas a mão registradas como **A condessa com vestido de piquê ou como Judite**? O confronto com as

outras composições da série não deixa dúvidas de que se trata de Judite.

<sup>54</sup> “Um erro. Nunca nada foi mais desproporcionado do que essa imensa touca de camponesa rica, assim como a soberba da aristocrata. Mas a altura da touca deve tê-la seduzido”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

os cotovelos junto do busto, no ato de tricotar uma meia, sorrindo de maneira estranha, mas existem outras imagens com o mesmo traje. É o caso de **Stella**, em que ela é

retratada ajoelhada, de terço na mão, no ato de rezar, e de outra que tem o mesmo título da composição principal, em que aparece sentada de lado.

**FIGURA 16**



Pierre-Louis Pierson, **Rainha da Etrúria**, 1863  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/286825](https://metmuseum.org/art/collection/search/286825)

Uma das composições mais comentadas é **A eremita de Passy** (1863), concebida para uma apresentação de *tableaux vivants*

para fins beneficentes, organizada pela condessa Stéphanie Tascher de la Pagerie.<sup>55</sup> “*Capricieuse et changeante*”, nos dizeres de

<sup>55</sup> Ver LÉGER, 2023, p. 93-94.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Frédéric Loliée, Castiglione sentia prazer em “*déconcerter les idées ou les suppositions, que se formaient les gens sur son compte*”. É o que acontece em 16 de abril 1863, quando decepciona o público ao aparecer “*figée sous les plis sans grace d’une robe de bure, la tête encapuchonnée, austère comme son habit de religieuse trop conforme à cet asile d’ermite. Puis, elle disparut et ne reparut plus*” (LOLIÉE, 1912, p. 111-112).<sup>56</sup> A irritação causada no público por essa encenação inesperada encontra explicação numa evocação de Loliée: em algumas ocasiões, ela tinha se exibido como estátua viva, não interpondo nenhum véu entre seu corpo e os olhares dos presentes. Esse tipo de exposição respondia a uma crença enraizada sobre a própria aparência física:

*Sincèrement persuadée que la beauté est un privilège de la nature trop rare et trop*

<sup>56</sup> “Caprichosa e mutável”; “desconcertar as ideias ou as suposições que as pessoas faziam a seu respeito”; “imóvel sob as pregas sem graça de um vestido de burel, com a cabeça coberta por um capuz, austero como seu hábito de religiosa em total conformidade com aquele refúgio de eremita. Depois, ela desapareceu e não reapareceu mais”.

*périssable; qu’elle se doit, par moments, à l’éducation des yeux; que l’harmonie des détails dont elle se compose est le premier des éléments de l’inspiration; que c’est la joie de l’artiste d’en réfléchir l’image, au miroir de sa pensée, sur la toile ou dans le marbre, elle avait eu cette condescendance entière* (LOLIÉE, 1912, p. 112).<sup>57</sup>

Conhecido também como **Irmã Elize**, o *tableau vivant* reencenado no estúdio fotográfico mostra a condessa posicionada sob o arco de uma gruta de papel machê encimada por uma tabuleta com os dizeres **Ermitage de Passy** [Eremitério de Passy]. Com um ar compungido, Castiglione parece totalmente alheia ao que se passa ao seu redor, absorta em alguma meditação sobre o significado da existência. No livro de Montesquiou existe uma variante da composição denominada **A eremita de Passy**. Em formato busto, a imagem concentra-se no rosto contrito e nas mãos de longos dedos que ocupam o primeiro plano, conferindo um

<sup>57</sup> “Sinceramente convicta de que a beleza é um privilégio da natureza demasiado raro e demasiado perecível; que ela deve ser oferecida, em alguns momentos, à educação dos olhos; que a harmonia dos detalhes que a compõem é o primeiro elemento da inspiração; que é dado ao artista refletir sua imagem no espelho de seu pensamento, na tela ou no mármore, ela tinha tido toda essa condescendência”.



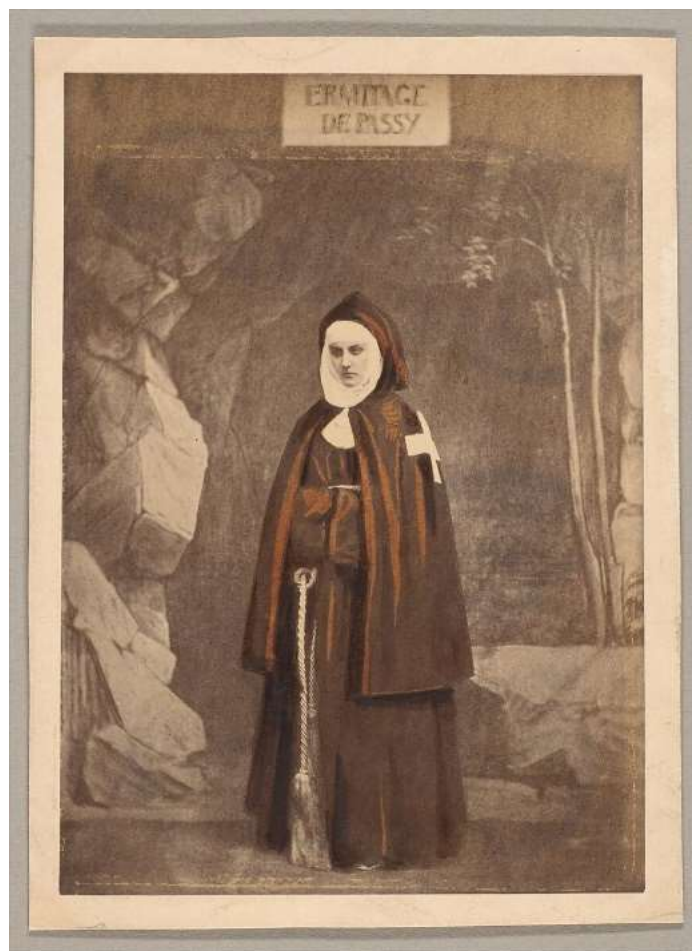
## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

aspecto clássico à composição. Além da explicação dada por Loliée, existe outra igualmente associada à vida da condessa: tendo perdido o antigo status de que desfrutava na Corte antes do atentado contra Napoleão III, ao voltar para a França, tinha se estabelecido em

Passy, onde residiu entre 1861 e 1867. Apresentar-se como uma penitente, que levava uma vida solitária e austera, era uma maneira de cobrar da sociedade um tratamento mais condigno, compatível com sua posição social.

**FIGURA 17**



Pierre-Louis Pierson & Artista desconhecido, **O ermitério de Passy**, 1863  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/285479](https://metmuseum.org/art/collection/search/285479)



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Essa ideia encontra respaldo em duas fotografias intituladas **Passy** (c. 1861-1867), uma das quais colorida a mão: Castiglione lança mão de um jogo de contrastes para dar a ver o desconforto psicológico no qual vivia por estar longe de seu habitat natural, a Corte. Nas duas imagens aparece usando um vestido suntuoso de cor clara, mas com um ar triste e deprimido. Na que não sofreu intervenções, o foco concentra-se na condessa, sem que nenhum elemento adicional interfira na composição, com exceção de uma pesada cortina de veludo. Na colorida, é dado ver melhor o ambiente no qual se passa a cena: um aposento com um cortinado leve em tom de rosa, uma cômoda enfeitada com um vaso de flores, além do sofá no qual Castiglione está recostada. De vestido claro com enfeites cor de rosa, um laço da mesma cor na cabeça, um colar no pescoço e um lenço na mão direita, a condessa oferece ao observador o espetáculo de uma dor surda.

## A questão dos *tableau vivants*

Montesquiou (1913, p. 81) afirma categoricamente que **A eremita de Passy** foi o único *tableau vivant* realizado pela condessa e se dissocia da opinião geral, que classificava dentro do gênero imagens que não passavam de “*simples poses journalières*”. Ao mesmo tempo, porém, oferece uma visão teatral da biografada, ao escrever: “*La vie de cette femme ne fut qu’un long tableau vivant, un tableau vivant perpétuel*”.<sup>58</sup> Loliée (1912, p. 113-114) estende-se mais sobre o assunto e escreve que Castiglione não tinha muito interesse por esse tipo de entretenimento, que deixou logo de lado por ter se cansado do “*spectacle monotone*” oferecido pela sociedade contemporânea. De todo modo, dava a impressão de

*se donner spectacle à elle-même de ses attraits diversifiés par le jeu des attitudes et les combinaisons de la parure. Elle se savait si sûre de soi, en cet art des transformations! Un pli d’étoffe nonchalemment disposé, la mise en place ingénieuse d’un colifichet expressif,*

<sup>58</sup> “simples poses diárias”; “A vida dessa mulher nada mais foi do que um longo

*tableau vivant, um tableau vivant perpétuo*”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*L'enroulement d'une écharpe légère autour de son corsage...*<sup>59</sup>

Mais recentemente, Claudio Marra (2008, p. 76-77), que define “absolutamente extraordinário” o repertório das interpretações propostas pela condessa, afirmou que ela realizou diversos verdadeiros *tableaux vivants* “de cunho citacionista”, nos quais “assume o papel de algum personagem mitológico extraído das telas de gosto historicista em voga naqueles anos”. Embora não use explicitamente o termo *tableau vivant*, Solomon-Godeau (2016, p.177), não deixa de evocar o gênero quando escreve que as fotografias de Castiglione revelam “un personnage plutôt qu’une personne”.<sup>60</sup> A autora chega a essa conclusão depois de ter analisado a teatralidade de suas fotografias.

<sup>59</sup> “espetáculo monótono”; “mostrar a si mesma seus diferentes atrativos pelo jogo das atitudes e pelas combinações de enfeites. Ela era muito segura de si nessa arte das transformações! Uma prega de tecido disposta com displicência, a colocação engenhosa de uma bijuteria expressiva, uma echarpe leve enrolada em volta do corpete...”

<sup>60</sup> “um personagem antes do que uma pessoa”.

Longe de apresentar-se à objetiva, ela performa sua imagem, oferecendo uma série de representações teatrais ou de mascaradas do feminino:

*Son visage impassible devant l’objectif, comme le formalisme et l’iconicité absolue de sa représentation de soi, refusent au regardeur tout accès psychique, réel ou imaginé. [...] Par sa propre estime d’elle-même, et par celle que les autres lui portent, la comtesse est sa “beauté”, et celle-ci est elle-même une sorte de masque, de costume. Sa toilette [...] incarne une féminité devenue entièrement théâtrale et impersonnelle, elle est une masque tribal, idéalisé par son exposition* (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 176).<sup>61</sup>

“*Actress at heart*”, nos dizeres de Apraxine, Castiglione percebe desde cedo a semelhança existente entre o estúdio fotográfico e o palco do teatro. Embora produzisse efeitos dramáticos por meio de roupas, penteados e poses, suas apresentações tinham uma

<sup>61</sup> “Seu rosto impassível diante da objetiva, assim como o formalismo e a iconicidade absoluta de sua representação de si, negam ao observador qualquer acesso, real ou imaginado. [...] Pela própria estima por si mesma, e por aquela que os outros lhe tributam, a condessa é sua ‘beleza’, e esta é em si uma espécie de máscara, de traje. Sua toalete [...] encarna uma feminilidade que se tornou completamente teatral e impessoal, ela é uma máscara tribal, idealizada por sua exposição”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

teatralidade própria, exacerbada pelo tempo de exposição:

*This theatricality was the result of Castiglione's own idea of portraiture. Produced with the sole aim of displaying the sitter's beauty, to its greater advantage, her portraits are limited to the reproduction of a carefully crafted, artificial appearance and are without any intentional psychological depth (APRAXINE, 2000, p. 25, 33).<sup>62</sup>*

Se as atuações da condessa diante da objetiva tivessem sido analisadas por Roland Barthes, elas nada mais fariam do que ratificar a ideia de que a fotografia mantém um vínculo estreito com o teatro. O autor, com efeito, acredita que a imagem técnica partilha com o teatro o culto dos mortos. Se a caracterização dos primeiros atores implicava “designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto”, algo semelhante acontece com a fotografia, apresentada “como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da

face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 2012, p. 36-37). Castiglione desejava perpetuar sua beleza por meio da fotografia para que o tempo não a corrompesse, mas é evidente que essa ânsia de preservação era uma maneira de driblar a morte e o esquecimento. Isso fica claro nas imagens realizadas depois de 1875 e, particularmente, entre 1893 e 1895, nas quais tenta dar nova vida ao mito da “mulher mais bela do mundo”, usando trajes e acessórios do passado e repetindo as poses de outrora com resultados bem diferentes. **Chapéu cinza de Ernani** (1895) é bem significativo dessa mudança. O fato de vestir o mesmo manto de arminho de 1865, imortalizado nos dois clichês feitos com o filho, não consegue evitar a sensação de uma réplica impossível: o que era majestoso no passado torna-se duro e desajeitado.

---

<sup>62</sup> “Atriz por natureza”; “Essa teatralidade era resultado de sua ideia particular de retrato. Produzidos com o único objetivo de ostentar a beleza da modelo para seu

maior proveito, seus retratos limitam-se à reprodução de uma aparência elaborada e artificial, sendo destituídos de qualquer profundidade psicológica intencional”.



**FIGURA 18**



Pierre-Louis Pierson, **Chapéu cinza de Ernani**, 1895

Fonte: [plume-dhistoire.fr/wp-content/uploads/2015/10/chapeau-gris-dermani-1895-virginia-de-castiglione-par-pierson-pmg](http://plume-dhistoire.fr/wp-content/uploads/2015/10/chapeau-gris-dermani-1895-virginia-de-castiglione-par-pierson-pmg)

Tendo envelhecido mal, Virginia era uma sombra do passado já na segunda metade da década de 1870. Com o passar dos anos, a decadência física torna-se cada vez mais evidente: por ter adquirido peso, a silhueta tinha se tornado encorpada e pouco elástica; a cabeleira, de que tanto se orgulhava, tinha sido substituída por uma massa de cabelos ralos; as sobrancelhas realçadas com lápis

contribuíam para a sensação de rigidez do rosto, no qual se destacava um olhar altivo, mas apagado (PETITOT, 2015, s. p.). Em total desacordo com a realidade, comporta-se como uma atriz disposta a ressuscitar diante da objetiva os papéis que a tornaram famosa (APRAXINE, 2000, p. 47). Quase sempre vestida de preto, Castiglione deixa-se levar pela ilusão de ter ainda algo a



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

oferecer à câmera. Em algumas imagens da “Série das rosas” exhibe ombros e costas de um corpo que tinha perdido as curvas harmoniosas do passado. Em **Capacete de polícia** (1894), vê-se seu reflexo no espelho enquanto levanta uma manga do vestido para exhibir o braço nu.

A condessa não inova quando concebe suas imagens em termos teatrais, personificando figuras históricas e literárias. Insere-se, ao contrário, num filão inaugurado por John Mayall em 1845. Nessa data, o fotógrafo norte-americano ilustra o **Pai nosso** com dez daguerreótipos, cujos modelos foram senhoras da alta sociedade de Filadélfia. Seguindo seu exemplo, diversos fotógrafos dedicam-se à “fotografia alegórica” com o objetivo declarado de conferir a suas imagens o status de obra de arte. Quem mais se destaca nessa vertente é o aquarelista William Lake Price, que cria verdadeiros quadros inspirados na pintura acadêmica contemporânea (FABRIS, 2011, p. 17-20). A seu

lado, deve ser mencionado o nome de Julia Margaret Cameron, que se inspirava na literatura, na poesia e na história para compor *tableaux vivants* idealizados, cujos intérpretes eram buscados entre amigos, parentes e criados; não raro, eles eram sujeitos a sessões de pose extenuantes, que podiam beirar a crueldade.<sup>63</sup>

A ideia de *tableau vivant* já estava presente nessas diversas composições, mas o gênero alcança um ponto alto com **Os dois caminhos da vida** (1856), de Oscar Gustav Rejlander. Encenada por uma companhia teatral especializada em *tableaux vivants* inspirados em obras de arte, a composição alegórica tinha como base uma concepção técnica bastante elaborada. Esse exemplo de fotografia composta, que envolve o uso de diversos negativos, não se resume a Rejlander. Três anos mais tarde, Henry Peach Robinson realiza **Os últimos instantes**, que representa a agonia de uma jovem. Uma produção quase cinematográfica está na base de

<sup>63</sup> Nas duas versões da comédia **Freshwater** (1923 e 1935), Virginia Woolf (2025) traça um perfil irônico da fotógrafa, que era sua tia-avó, caracterizada pelo

alheamento da realidade circundante por estar constantemente preocupada com a busca da imagem ideal.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

**Aurora e crepúsculo** (1885), que tem como tema os três momentos fundamentais da vida humana, nascimento, maturidade e velhice (FABRIS, 2011, p. 20-29).

O que diferencia as fotos da condessa desse conjunto de imagens é que ela é, ao mesmo tempo, a protagonista, a diretora, a cenógrafa, a figurinista, a cabelereira, a maquiadora de suas encenações, deixando a Pierson o papel de ajudante técnico, a serviço de suas concepções e de seus caprichos. Outra diferença, talvez mais importante, pode ser buscada no fato de que ela não estava interessada em discutir o lugar da fotografia no universo da arte, e sim em “deixar um testemunho imorredouro da própria beleza e, sobretudo, para dar um corpo, artificial, mas crível a um infinito repertório de outras personalidades com as quais sustentaria e estimularia o imaginário dos seus amantes e de tantos adúladores”. O que a atraía na nova invenção era a possibilidade “de construir um imaginário fantasioso e excessivo, mas que seria de todo modo crível,

porque gerado por uma tecnologia que, seja como for, o senso comum considera certificadora de verdade” (MARRA, 208, p. 76).

## Sobre imagens coloridas, pernas e pés nus

A ilusão teatral buscada por Castiglione tem um aliado no processo de coloração manual de algumas imagens escolhidas por ela para ganharem um reforço que poderia ser definido retórico. Interessada no processo, recorre ao trabalho de diversos profissionais e até mesmo do pequeno Giorgio. Os resultados nem sempre são positivos, levando Montesquiou (1913, p. 62) a falar de “*barbouillages [...] déplorables*”.<sup>64</sup> Solomon-Godeau (2016, p. 170-171), por sua vez, faz referência a algumas “*étranges images grossièrement colorisée à la main*”<sup>65</sup>, que dão a impressão de terem sido pintadas com têmpera e nanquim, levando-a a aventar a hipótese de que a condessa tenha se incumbido pessoalmente da tarefa. Sob a rubrica borrões podem ser

<sup>64</sup> “borrões [...] deploráveis”.

<sup>65</sup> “estranhas imagens grosseiramente coloridas a mão”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

inscritas duas imagens realizadas na década de 1860, **A condessa à mesa com a mão no rosto** e **A condessa com um xale de renda**, nas quais a cor é aplicada de maneira grosseira e descuidada. Um exemplo eloquente de fotografia estranha pode ser localizado em **O nó vermelho** (c. 1861-1867), que transforma em elemento de destaque o que na imagem em sépia não chamava a atenção do observador. Um suntuoso vestido escuro é adornado com uma grande fita vermelha, que

cria uma nota dissonante na composição. Em escala menor, o motivo é repetido nas mangas, enquanto uma fita igualmente vermelha orna a cabeça de Virginia. Outro efeito estranho pode ser visto em **Costigliole** (c. 1862-1867), versão colorida de **Estudo da condessa de Castiglione (com manto de arminho na companhia do filho Georges com traje escocês)**, na qual a capa e parte do vestido são realçados por um vermelho vivo.

FIGURA 19



Pierre-Louis Pierson, **O nó vermelho**, c. 1861-1867



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/285649](http://metmuseum.org/art/collection/search/285649)

Sem autoria declarada, essas imagens somam-se a outras que receberam intervenções manuais anônimas, nem sempre muito elaboradas: **Rainha da Etrúria** (c. 1863-1866), **A vingança** (c. 1863-1866), **Os coturnos** (c. 1861-1867,

2 clichês), **Eremitério de Passy** (1863), **A finlandesa** (c. 1861-1867). Outra versão de **Rainha da Etrúria** e **Ana Bolena**, datadas de antes de 1865 pelo Museu Metropolitan, são atribuídas a Marck.

**FIGURA 20**



Pierre-Louis Pierson & Marck, **Ana Bolena**, antes de 1865

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/288158](http://metmuseum.org/art/collection/search/288158)



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Nesse conjunto heterogêneo destacam-se as guaches de grandes dimensões realizadas pelo gravador austríaco Aquilin Schad, das quais nem todas chegaram aos dias de hoje: **Retrato com vestido branco** (1856-1857, impresso entre 1861 e 1866), **O susto** (c. 1861-1864), **Rainha de copas** (c. 1861-1863), **A marquesa Matilde** (c. 1861-1867), **Ritrosetta** (1864) e **Rainha da Etrúria** (1864). As intervenções de Schad se destacam qualitativamente, mas não estão isentas de reparos. De acordo com Apraxine (2000, p. 43), ele “*softened and shaded the features of his models in his attempt to create a timeless beauty, attempts that sometimes degenerated into affectation. Nevertheless, his technical skill occasionally transformed the photographic document into imaginary visions*”.<sup>66</sup>

“Ornato postico”, “maquiagem”, “luz acrescentada depois” (BARTHES, 2012, p. 76), a cor

representa para a condessa uma maneira de acrescentar artifício ao artifício que eram suas encenações, nas quais dobrava a capacidade documental da fotografia ao desejo de conseguir imagens idealizadas e à prova do tempo. A fotografia não é apenas um instrumento para deixar um testemunho inequívoco de sua beleza, como demonstra o projeto (abortado pela morte) de participar da Exposição Universal de 1900 com a mostra **A mulher mais bela do século**, que deveria apresentar todas as suas imagens, mesmo as menos generosas (LÉGER, 2023, p. 104-107). A fotografia serve-lhe também para pôr em xeque as normas sociais contemporâneas num gesto que Montesquiou reveste de autocomplacência. Nova Galatea<sup>67</sup>, ela “*tenait son corps pour une collection de merveilles, et que les faire admirer en détail, non seulement ne lui semblait pas une indécence, mais lui apparaissait*

<sup>66</sup> “suavizava e sombreava as feições dos modelos na tentativa de criar uma beleza intemporal, tentativas que, por vezes, degeneravam na afetação. Todavia, sua habilidade técnica transformava, de vez em quando, o documento fotográfico em visões imaginárias”.

<sup>67</sup> Montesquiou refere-se à lenda de Pigmalião que, apaixonado por uma estátua de sua autoria, consegue sua transformação numa mulher chamada Galatea graças à deusa Afrodite.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

*comme une façon de louer l'Éternel*  
(MONTESQUIOU, 1913, p. 171).<sup>68</sup>

FIGURA 21



Pierre-Louis Pierson & Aquilin Schad, **Retrato com vestido branco**, 1856-1857  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/285607](https://metmuseum.org/art/collection/search/285607)

---

<sup>68</sup> “considerava seu corpo uma coleção de maravilhas e que fazê-las admirar em detalhe, não lhe parecia uma indecência,

mas antes uma maneira de louvar o Pai Eterno”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

O autor estava se referindo às fotografias em que Castiglione exibiu fragmentos do próprio corpo, pernas e pés, de maneira despudorada, isto é, sem o anteparo constituído pela meia, que interpunha um véu entre a carne da modelo e o olhar do observador. Sabe-se que essas imagens, realizadas nas décadas de 1860 e 1890, tiveram como fonte de inspiração as fotografias de bailarinas, atrizes e *demi-mondaines*, as quais exibiam seus

atributos com as pernas cobertas por meias num jogo erótico sutilmente sugerido. Ao retirar sapatos e meias e ao levantar saias e crinolinas para oferecer à câmara suas pernas nuas, a condessa cria imagens eroticamente claras, próximas daquelas de nus integrais ou daquelas que mostravam o ato de pôr e tirar as meias (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 171-172), protagonizadas por prostitutas de baixo nível e modelos de ateliês artísticos.

FIGURA 22



Pierre-Louis Pierson, **As pernas**, década de 1860  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/261301](https://metmuseum.org/art/collection/search/261301)



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

As fotografias de fragmentos corporais, apesar de se inspirarem em modelos correntes, não retomam os códigos de representação eróticos ou pornográficos nem os de representação clínica. Segundo Solomon-Godeau (2016, p. 171-172), elas sugerem uma atitude fetichista, pois a condessa desejava realizar imagens “*de certaines parties de son corps, et de les réserver à son seul regard*”.<sup>69</sup> Essa assertiva não parece plausível, pois Castiglione costumava distribuir

suas fotografias a amantes e admiradores para ser venerada. O culto pelo próprio corpo chega a tal ponto que encomenda moldes de pés, pernas e braços, com os quais presenteia admiradores e amigos. É o que demonstra um bilhete enviado a seu advogado Léon Cléry, anunciando a entrega de um braço rosa ou branco, cujos dedos eram “*très fragiles; il n’y a qu’une manière de poser le bras, sans casser les ongles; il faut un coussin*” (MONTESQUIOU, 1913, p. 170-171).<sup>70</sup>

FIGURA 23



Pierre-Louis Pierson & Artista desconhecido, **Os coturnos**, c. 1861-1867

<sup>69</sup> “de certas partes de seu corpo e reservá-las apenas a seu olhar”.

<sup>70</sup> “muito frágeis; só há um modo de colocar o braço, sem quebrar as unhas; é necessária uma *almofada*”.



Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/286830](https://metmuseum.org/art/collection/search/286830)

Em 1º de agosto de 1894, a condessa pede a Pierson uma tomada diferente de suas pernas. Deitada numa cadeira ou numa almofada, suas pernas são fotografadas numa perspectiva superior e por trás do ombro: “*La blancheur mortifère de ses membres, comme la forme et la noirceur du coussin sur lequel ils reposent, ne suggèrent rien du moins qu’un corps étendu dans un cercueil*” (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 179).<sup>71</sup> Suscitada por **O pé. A amputação do gruyère**, essa descrição encontra reforço numa observação de Marie Petitot (2015, s. p.), para quem “*Elle procède à ‘sa propre dissection’, comme si elle était déjà morte*”.<sup>72</sup>

## O emblema da fotografia

Que imagem poderia ter sido usada no cartaz da mostra **A mulher mais bela do século?** Nathalie Léger (2023, p. 195) imagina que Pierson teria preferido **Scherzo di follia** (c. 1863-1866),

que mostrava a condessa “posando com uma moldura oval diante do olho e nos fitando de lado, uma foto que desde então se tornou – mas nem ele nem ela poderiam saber então – o emblema da fotografia”. Essa imagem inusual, que retira o título do quinteto da décima cena do primeiro ato de **Un ballo in maschera** (1859), de Giuseppe Verdi e Antonio Somma – “È scherzo od è follia” [“É brincadeira ou loucura”] –, retrata Castiglione como uma mulher elegantemente vestida e ornada de joias, com um dos ombros descoberto e o outro oculto pelos cabelos empoados à moda antiga, que segura uma moldura vazia diante do olho direito, criando uma máscara singular. O braço visível apresenta uma particularidade: uma covinha no cotovelo que ressalta o arredondado suave da carne. Montesquiou (1913, p. 65) imagina a gênese do clichê: “*Au cours de la séance, elle prend sur la table un cadre vide, et le place devant un de*

<sup>71</sup> “A brancura mortífera de seus membros, assim como a forma e o negrume da almofada sobre a qual repousam, sugerem

nada menos que um corpo estendido num ataúde”

<sup>72</sup> “Ela realiza ‘sua própria dissecação’, como se já estivesse *morta*”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

*ses yeux; comme c'est un cadre de velours, il tient quelque peu d'un loup".<sup>73</sup>*

FIGURA 24



Pierre-Louis Pierson, **O pé/A amputação do gruyère**, 1895  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/286842](https://metmuseum.org/art/collection/search/286842)

---

<sup>73</sup> “Durante a sessão, ela pega da mesa uma moldura vazia e a coloca diante de um

dos olhos; como é uma moldura de veludo, ela tem algo de um lobo”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

FIGURA 25



Pierre-Louis Pierson, **Scherzo di follia**, c. 1863-1866  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/269214](https://metmuseum.org/art/collection/search/269214)

Não é fácil decifrar a expressão do olhar nem determinar o que Virginia pretendia com seu jogo visual entre quem observa e quem

é observado, mas, tendo em vista o tema da ópera verdiana – o magnicídio<sup>74</sup> – e a relação de Castiglione com Napoleão III, que

---

<sup>74</sup> A ópera termina com o assassinato do conde Ricardo, governador de

Massachusetts, pelo melhor amigo, Renato, por ciúmes. A ária “È scherzo od è



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

foi abalada pelo atentado de 1857, Dan-Ionut Julean (2017, p. 167-170) detecta no destaque dado ao olho uma mensagem dirigida a uma pessoa específica. A fotografia, portanto, conteria diversas “*allusive references*”: o relacionamento com o imperador, o adultério, a ascensão da condessa na Corte, seu papel de cortesã, a extravagância de seu modo de vida. Nesse contexto, o braço nu, sugerindo uma “*premeditated frivolity*”, o olho desafiador e o sorriso levemente irônico serviriam de chaves de interpretação de uma personalidade que concebia a própria vida como uma sucessão de imagens teatrais, baseadas em múltiplas identidades, que nada mais eram do que o resultado de sua “*mad narcissistic obsession*”.<sup>75</sup> Além de ser portador de uma mensagem dirigida a uma pessoa específica, o olho isolado remete a um ponto de vista particular, tornando-se “*the demiurge of all other ‘reinventions’ of the self*”

---

follia” corresponde ao momento em que a adivinha Ulrica lê na mão de Ricardo seu fim trágico.

<sup>75</sup> “referências alusivas”; “frivolidade premeditada”; “louca obsessão narcisista”.

(JULEAN, 2017, p. 170).<sup>76</sup> Essas análises, no entanto, não explicam porque essa imagem específica se tornou um emblema da fotografia. Apraxine, para quem a identidade da condessa é obliterada pela vida própria assumida pelo olho mascarado, fornece uma chave de leitura para essa questão: “*In a sense the image becomes a symbol for the primacy of the visual, the role increasingly played by photography in the nineteenth century*”.<sup>77</sup>

O gesto da condessa evoca o ato próprio da fotografia, o enquadramento, para o qual propõe pontos de vista inusitados, como o corte de um retrato na altura do nariz (*As últimas*, c. 1861-1867), ou primeiros planos de zonas eróticas (pés, pernas, nuca, ombros), o que pode explicar o fato de ter-se tornado um emblema da imagem técnica. É importante também sublinhar que, ao longo da parceria com Pierson, ela criou uma vida paralela feita de um conjunto

<sup>76</sup> “o demiurgo de todas as outras ‘reinvenções’ do ser”.

<sup>77</sup> “Num certo sentido, a imagem torna-se o símbolo da primazia do visual, do papel desempenhado mais e mais pela fotografia no século XIX”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

de imagens que deveriam atestar sua beleza, sua capacidade de brincar com os próprios atributos e de apresentar-se com uma expressão imóvel e impassível, levando Nathalie Léger (2023, p. 107) a escrever “Sua única máscara é a própria fotografia”. Castiglione, de fato, vive em simbiose com a fotografia, dando a impressão de que é na superfície da imagem que realiza sua verdadeira existência. A vida cotidiana parece ser um ensaio para o que se tornará forma por meio da imagem: nela experimenta gestos que se transformarão em poses, exhibe trajes e acessórios que emoldurarão sua beleza, estuda efeitos dramáticos que lhe darão um ar escultural no momento da tomada. Graças à fotografia, ela constrói um “*corps médiatisé*”, concebido como

*le site où se déroule, [...] comme sur une scène de théâtre, le processus de configuration d'une image de soi à travers une diversité de figures. [...] La construction d'une image à transmettre à la postérité s'effectue par la répétition du geste de la prise de vue qui consiste à s'auto-*

<sup>78</sup> “corpo midiatisado”; “o lugar em que se desenrola, [...] como numa cena teatral, o processo de configuração de uma imagem de si por meio de uma diversidade de figuras. [...] A construção de uma imagem

*engendrer en figure hautement esthétisée*  
(OBERHUBER, s. d., s. p.).<sup>78</sup>

Sua adesão ao universo fantástico proporcionado pela fotografia é tamanha que não hesita em submeter-se às lentes de Pierson, mesmo quando tenta ocultar o declínio da beleza com véus que lhe cobrem o rosto e com a retirada de espelhos dos apartamentos da praça Vendôme e da rua Cambon. O que ela queria ocultar na vida real era, no entanto, gravado para sempre no negativo fotográfico, numa tentativa de recuperar pela réplica de gestos e atitudes a aparência do passado. Paradoxalmente, ela fugia do espelho de vidro, que atestava sua identidade, mas confiava no espelho fotográfico, que conferia corpo e concretude a seu imaginário mesmo nos momentos mais difíceis de sua existência.

## A feminilidade em exposição

Castiglione não se serve da fotografia apenas para imortalizar a própria beleza. Ela acaba por

a ser transmitida para a posteridade efetua-se pela repetição do gesto da tomada, que consiste em autogerar-se como figura altamente estetizada”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

confundir-se com a fotografia que lhe permitiu construir imagens públicas rigorosamente controladas, assumir múltiplos disfarces para eludir a questão da própria identidade e desafiar o papel tradicional da mulher com um comportamento livre e desinibido. Abigail Solomon-Godeau (2016, p. 163-164) inscreve seu legado fotográfico em dois campos: o típico e o anormal. Tal distinção repousa na constatação de que a maior parte das imagens não diferem, nem técnica nem formalmente, daquelas realizadas por Pierson no mesmo período. Se desse ponto de vista, as fotografias da condessa não apresentam nada de diferente, há outros dados que as tornam excepcionais: a frequência com que ela era fotografada e os comportamentos assumidos diante da câmera. A autora assevera que a lógica dessas imagens não deve ser buscada apenas na singularidade das obsessões de Castiglione, mas igualmente no interior da cultura que produziu esse fenômeno.

Apesar de parecerem estranhas, tais imagens foram construídas em obediência à “*sémiotique du féminin*”, requerendo uma interpretação sintomática e dialética: sintomática, por representarem o investimento individual de uma mulher em sua imagem; dialética, pois esse ato individual repousa em convenções que fazem dela antes uma “*scribe*” do que uma autora. Ao investir “*dans elle-même en tant qu’image*”, Castiglione cria uma relação particular com Pierson: determina seus modos de apresentação ao aparelho, ditando pose, trajes e acessórios e decidindo, em certas ocasiões, se as imagens seriam retocadas e/ou coloridas. Essa tentativa de autocriação fotográfica não está isenta de contradições, apresentando dois aspectos problemáticos: a aparente imbricação de narcisismo e fetichismo e “*la connivence du sujet dans le processus de sa propre réification, qui transforment ces artefacts particuliers en de troublants emblèmes de l’aporie des femmes et de leur représentations*” (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 164, 169).<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> “semiótica do feminino”; “escriva”; “em si mesma *enquanto* imagem”; “a convivência do sujeito no próprio processo de

reificação, que transformam esses artefatos particulares em emblemas preocupantes da aporia das mulheres e de suas representações”.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Produzidas no âmbito do regime visual do patriarcado, as imagens orquestradas pela condessa são ambíguas e contraditórias. A autorreprodução imagética, que faria dela uma autora dotada de uma individualidade e de uma subjetividade únicas, ocorre dentro de um quadro ideológico no qual a feminilidade é minuciosamente codificada em termos totêmicos e reificados. Ao viver a vida como representação, Castiglione abole as fronteiras entre ela e sua imagem, faz desmoronar a diferença entre interioridade e especularidade, mas acaba por render-se à definição patriarcal da feminilidade como fetiche. A mulher fetichizada é *“le miroir du désir masculin, un rôle, une image, une valeur. Elle vise à se positionner et à affirmer sa subjectivité au sein de l’espace*

*rectangulaire de cet autre fetiche qu’est – plutôt ironiquement – le ‘miroir de la nature’* (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 174, 180-181).<sup>80</sup>

É significativo que a condessa tenha confiado a documentação de suas toaletes e de membros do corpo a um instrumento fetichizante como a fotografia, *“trace commemorant un objet absent, image fixe d’un regard figé, écran sur lequel se projette la conscience du spectateur”*.<sup>81</sup> Mesmo as fotografias da velhice não escapam desse quadro de referências. Por meio delas, Virginia pretendia não apenas deter o tempo, mas também desfazê-lo: *elas* eram a condessa, pois sua identidade estava localizada antes na imagem do que na carne (SOLOMON-GODEAU, 2016, p. 165, 180).

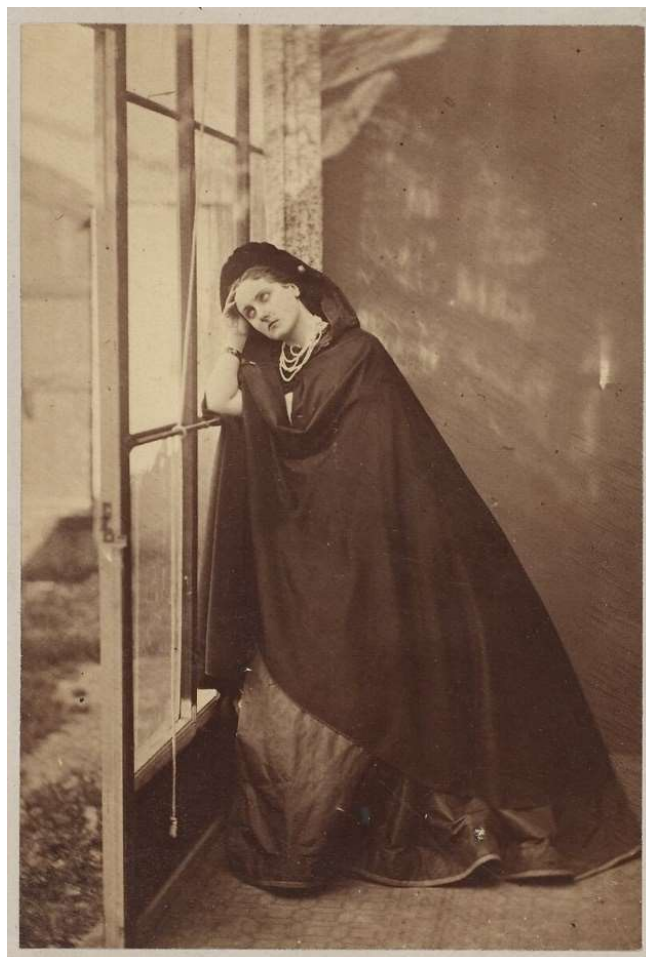
---

<sup>80</sup> “o espelho do desejo masculino, um papel, uma imagem, um valor. Ela visa a posicionar-se e a afirmar sua subjetividade no interior do espaço retangular desse outro fetiche que é – de maneira bastante irônica – o ‘espelho da natureza’”.

<sup>81</sup> “vestígio comemorativo de um objeto ausente, imagem fixa de um olhar imóvel, tela sobre a qual se projeta a consciência do espectador”.



FIGURA 26



Pierre-Louis Pierson, **Beatriz**, 1856-1857

Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/285614](https://metmuseum.org/art/collection/search/285614)

A leitura de Solomon-Godeau foi revista nos anos 2000 por Andrea Oberhuber (2007, s. p.), que analisa a maneira pela qual Castiglione constrói imagens de uma “*féminité hyperbolique*”. Guiada por uma relação ambígua, especular e, logo narcisista, com o próprio corpo, a

condessa faz dele um “*écran de projection à toutes sortes d’images de soi et de fantômes*”. Nesse contexto, o corpo é “*pris dans le miroir social de son époque, tant comme il lui sert de scène dans ses mises en théâtre de soi*”. Instrumento de sedução e de



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

narcisismo, o corpo representa o lugar no qual ocorre “*le processus moderne d’invention de soi*” e dele se gera a invenção do próprio mito. Recorrer à fotografia para imortalizar um composto de disfarces, máscaras e poses que estão na base de uma miríade de identidades imaginárias, de personas espetaculares representa o trunfo de Castiglione, pronta a captar a novidade da imagem técnica, da qual se aproxima de maneira regular e sistemática. Longe de sucumbir a uma feminilidade pré-definida, a condessa consegue construir uma imagem de si plural e móvel, fruto da “*interdépendance entre une identité féminine en voie de redéfinition et les possibles médiatiques de l’auto-représentation photographique*”.<sup>82</sup>

Partindo da diferença entre sujeição (a um sistema estruturado socialmente) e subjetividade (enquanto agência para afirmar a própria maneira de ser), Caroline

McCauley (2016, s. p.) propõe uma visão profundamente dialética das performances fotográficas da condessa. Ao mesmo tempo em que se sujeita a uma visão pré-determinada da feminilidade, ela exerce a própria subjetividade no momento em que acrescenta seu toque criativo aos tropos desse discurso social. A criatividade de Castiglione deve ser buscada sobretudo nas fotografias pintadas, nas quais ela se transforma na heroína de um conto de fadas ou num objeto de sua própria fantasia. No

*act of self-objectification, she makes her person her art, resulting in her reduction of her person to an object in which she enacts her ideal self and fuels her imagination. Paradoxically, Castiglione’s subjectivity in the construction of her own image is guided only through her transforming her person to the masterpiece. By becoming the creative agent of her image, she alienates herself from her person, as it becomes an art object of her designs. Thus, Castiglione becomes both the artist and the artwork through an act of self-fashioning, in which her person is used as a tool to facilitate her idealized, fantasized self.*<sup>83</sup>

<sup>82</sup> “feminilidade hiperbólica”; “tela de projeção de todo tipo de imagens de si e de fantasmas”; “tomado no espelho social de sua época, bem como lhe serve de cena para as teatralizações de si”; “processo moderno da invenção de si”; “interdependência entre uma identidade

feminina em via de redefinição e as possibilidades midiáticas da autorrepresentação fotográfica”.

<sup>83</sup> “ato de auto-objetificação, ela transforma sua pessoa em arte, tendo como resultado a redução de sua pessoa a um objeto no qual ela encena seu ser ideal



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Nathalie Léger (2023, p. 101) recria as últimas sessões fotográficas da condessa, problematizando o elo entre certas

poses e o olhar masculino. Ela, que nunca foi modelo, pois não recebia instruções, mesmo tendo perdido a beleza, quer ser ainda fotografada:

**FIGURA 27**



Pierre-Louis Pierson, **Condessa de Castiglione**, 1895  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/288128](https://metmuseum.org/art/collection/search/288128)

e abastece sua imaginação. Paradoxalmente, a subjetividade de Castiglione na construção da própria imagem é guiada apenas pela transformação de sua pessoa na obra-prima. Ao tornar-se o agente criador de sua imagem, ela se aliena de sua pessoa e

se torna a obra de arte de seus desígnios. Castiglione, assim, torna-se a artista e a obra de arte por um ato de automodelagem, no qual sua pessoa é usada como um instrumento facilitador de seu ser idealizado e fantasiado”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

seu corpo é pastoso, os dentes caíram, os lábios desaparecem, ela não tem mais nenhuma imaginação, nenhum senso da pose, mas ainda vem se postar diante da máquina, ela diz, é Pierson que conta a Montesquiou, ela diz: “De frente não dá mais, mas de lado ainda pode dar certo”. Ela sabe. Ela vai, aos pedaços, pelos lados, ela tenta se recompor, ela vai, ela se deita e ela lhe pede para se postar atrás dela para fotografar suas pernas pálidas e nuas como as de um corpo que jaz. [...] O que mostram as fotos: uma obstinação confusa, uma perturbação, uma crueldade, uma solidão exposta sob o olhar de um homem.

## A condessa como autora

Solomon-Godeau (2016, p. 206-207) conclui que a condessa não pode ser considerada autora de suas imagens, pois elas nada mais eram do que uma “*tabula rasa sur laquelle se réfléchit un éventail prédéterminé et délimité de représentations*”. Sua subjetividade consistia, afinal, na absorção total dessas representações e na “*obéissance à un régime scopique qui mine inévitablement sa prétendue autorité en tant qu’orchestratrice du regard*”.

<sup>84</sup> “*tabula rasa* sobre a qual se reflete um leque predeterminado e delimitado de representações”; “obediência a um regime visual que mina inevitavelmente sua pretensa autoridade enquanto

Identificada com o olhar do outro, Castiglione não se apropria dessa prerrogativa masculina; ela “*a tant assimilé le désir des autres qu’ il ne reste plus de place, de langage ni de moyens de représentation réservés à ce que l’on pourrait appeler son propre désir*”.<sup>84</sup>

Essas últimas considerações são geradas por um conjunto de imagens nas quais Castiglione realiza determinados enquadramentos – *image en abyme*, olho no oval de uma moldura preta, duplicação do olhar num espelho de mão –, levando Solomon-Godeau (2016, p. 206-207) a indagar a razão do gesto. Trata-se de um gesto ambíguo, que confunde as posições de sujeito e objeto e que pode ser lido como o desvelamento da reificação que ele personifica.

Essa análise demasiado severa do empreendimento da condessa tem como base uma visão ideológica que não leva em conta a presença simultânea das três práticas da fotografia num único sujeito. Como escreve Barthes, na fotografia se

orquestradora do olhar”; “assimilou a tal ponto o desejo dos outros que não deixou lugar, linguagem nem meios de representação reservados ao que poderia ser chamado seu desejo”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

encontram o *Operator*, isto é, o fotógrafo; o *Spectator*, ou seja, aquele que olha para as imagens; o *Spectrum*, que é “o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro”. Mesmo não sendo responsável pelo disparo, Castiglione não deixa de ser fotógrafo, particularmente nos momentos em que propõe determinados pontos de vista relacionados com o “pequeno orifício” pelo qual o *Operator* “olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer ‘captar’ (surpreender)”. É evidentemente *Spectator* e *Spectrum* e esse último papel requer algumas considerações suplementares. Na qualidade de sujeito que posa diante da objetiva, Virginia presta-se ao “jogo social”: posa conscientemente, participa do “advento de mim mesmo como outro”, da transformação do “sujeito em objeto, e até mesmo, [...] em objeto de museu”. O retrato fotográfico, nessa perspectiva, representa “o momento muito sutil”, no qual quem posa não é “nem um sujeito nem um objeto”, vivendo uma “microexperiência da morte (do parêntese)” e tornando-se “verdadeiramente espectro” (BARTHES, 2012, p. 17-22).

Ao acumular os três papéis, Castiglione vive a experiência integral da fotografia, que coloca a serviço de um projeto pessoal de teatralização da vida, teatralização, aliás, inerente ao retrato burguês, que não passava de um jogo retórico, no qual o indivíduo apresentava à câmera uma visão idealizada de si mesmo, realçada pela parafernália do estúdio fotográfico e pela convivência do fotógrafo. A condessa leva esse jogo às últimas consequências, assumindo, mesmo nos retratos mais pessoais, uma atitude teatral, que se coadunava com seu gosto pelo artifício e pelos efeitos dramáticos. Personagem de si mesma, Virginia não é uma musa, mas, antes de tudo, uma mulher de carne e osso, dotada do poder de transformar-se e transformar o imaginário de seu tempo com o auxílio de imagens situadas a meio caminho entre a ficção e a realidade. Tendo percebido que suas performances sociais deveriam ter um prolongamento através do olho fotográfico, ela oferece à objetiva “*un corpo multipresente*”, real e artificial, que se molda a partir das duas possibilidades oferecidas pela



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

fotografia: a presença física direta e efetiva e a criação de um produto

imaginário (PIANTANIDA, 2013, p. 142, 144).<sup>85</sup>

**FIGURA 28**



Pierre-Louis Pierson, **Condessa de Castiglione**, 1858  
Fonte: [metmuseum.org/art/collection/search/285700](http://metmuseum.org/art/collection/search/285700)

---

<sup>85</sup> “um corpo multipresente”.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

No interior de uma sociedade patriarcal e por sua própria posição social, a condessa só podia oferecer no dia a dia e às lentes fotográficas a visão de uma feminilidade predeterminada. Mas não se pode esquecer que, ao criar o próprio teatro fotográfico, ela propõe novos ângulos de visão, subverte tabus e experimenta diversas possibilidades de pose, não raro em contraste com as normas sociais. Por outro lado, como assinala Claudio Marra (2008, p. 78), ela tinha compreendido que a imagem fotográfica era um índice, um signo (no sentido de rastro), uma marca “que conserva diretamente as próprias qualidades do referente”. O fato de oferecer moldes de gesso de partes do próprio corpo a amigos e amantes faz parte desse quadro de referências, já que, em termos semióticos, eles correspondem ao princípio da marca indicial.

À própria maneira, Castiglione absorve os fundamentos da

operação fotográfica e a põe a serviço de um projeto autobiográfico, no qual o eu se dispersa e se multiplica numa miríade de personagens, que põem em xeque a ideia de uma identidade estável e sempre igual a si mesma. No fim das contas, Virginia poderia ter sido atriz, se não tivesse nascido no seio da aristocracia. Impedida de manifestar sua vocação no palco, organiza o próprio teatro particular, encarnando sucessivos personagens, inclusive o da condessa de Castiglione. Como não defini-la autora, apesar do uso de visões e recursos já existentes? Se essa operação não for realizada, corre-se o risco de condenar a fotografia a um mero jogo de reprodução do já feito e do já consagrado, excluindo de seu âmbito as novas possibilidades visuais oferecidas ao olhar e a problematização da ideia de identidade.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APRAXINE, Pierre. The model and the photographer. In: APRAXINE, Pierre **et al.** **“La Divine Comtesse”: photographs of the Countess of Castiglione.** New Haven-London/New York: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art, 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, v. I.

FAZZINI, Gianni. Oldoini, Virginia, contessa di Castiglione. In: **Dizionario Biografico degli Italiani**, v. 79, 2013. Disponível em: <treccani.it/enciclopedia/oldoini-virginia-contessa-di-castiglione\_(Dizionario-Biografico)>. Acesso em: 17 mar. 2025.

JULEAN, Dan-Ionut. The architecture of a photography: deconstructing La Castiglione’s **Scherzo di Follia**. **Philobiblon**, v. 22, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://doi:10.26424/philobiblon.2017.22.2.23>>. Acesso em: 11 mar. 2025.

LÉGER, Nathalie. **A exposição.** Tradução Letícia Mei. São Paulo: DBA Editora, 2023.

LOLIÉE, Frédéric. **La comtesse de Castiglione, 1840-1900, d’après sa correspondance intime inédite et les “Lettres au Princes”: le roman d’une favorite.** Paris: Émile-Paul Éditeur, 1912.

\_\_\_\_\_. **Women of the Second Empire: chronicles of the Court of Napoleon III.** London-New York: John Lane, s. d.

MARALDI, Costanzo. Castiglione, Virginia Oldoini Verasis, contessa di. In: **Enciclopedia Italiana**, 1931. Disponível em: <treccani.it/enciclopedia/castiglione-virginia-oldoini-verasis-contessa-di\_(Enciclopedia-Italiana)>. Acesso em: 17 mar. 2025.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho: história e linguagem da fotografia de moda.** Tradução Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MCCAULEY, Caroline. A space for self-fashioning: the Countess of Castiglione’s self-image. Disponível em: <[fashionstudiesjournal.org/longform/2016/12/11/a-space-of-self-fashioning-creating-the-countess-of-castiglione-self-image-fkxng](https://fashionstudiesjournal.org/longform/2016/12/11/a-space-of-self-fashioning-creating-the-countess-of-castiglione-self-image-fkxng)>. Acesso em: 17 abr. 2025.

MONTESQUIOU, Robert de. **La divine comtesse: étude d’après Madame de Castiglione.** Paris: Goupil & Cie, 1913.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

OBERHUBER, Andrea. De la tête aux pieds: poses et postures photographiques du sujet moderne chez la Castiglione et Robert de Montesquiou (s.d.). Disponível em: <[oic.uqam.ca/publications/article/de-la-tete-aux-pieds-poses-et-postures-photographiques-du-sujet-moderne-chez-la-castiglione-et-robert-de-montesquiou](http://oic.uqam.ca/publications/article/de-la-tete-aux-pieds-poses-et-postures-photographiques-du-sujet-moderne-chez-la-castiglione-et-robert-de-montesquiou)>. Acesso em: 15 abr. 2025.

\_\_\_\_\_. La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d’immortalité (2007). Disponível em: <[phlit.org/press/?=1144](http://phlit.org/press/?=1144)>. Acesso em: 17 abr. 2025.

PETITOT, Marie. La Castiglione, ses photos: fascination et modernisme. *Plume d’histoire*, 4 out. 2015. Disponível em: <[plume-dhistoire.fr/la-castiglione-ses-photos-fascination-et-modernisme](http://plume-dhistoire.fr/la-castiglione-ses-photos-fascination-et-modernisme)>. Acesso em: 3 abr. 2025.

\_\_\_\_\_. La Castiglione, ses photos: folie et obsession. *Plume d’histoire*, 25 nov. 2015. Disponível em: <[plume-dhistoire.fr/la-castiglione-ses-photos-folie-et-obsession](http://plume-dhistoire.fr/la-castiglione-ses-photos-folie-et-obsession)>. Acesso em: 3 abr. 2025.

PIANTANIDA, Beatrice. Dalla Contessa di Castiglione a Lady Gaga. Dalla Musa all’Icona nella storia della fotografia. *Figure*, n. 1, nov. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4087>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Les jambés de la comtesse. In: \_\_\_\_\_. **Chair à canons: photographie, discours, féminisme**. Paris: Éditions Textuel, 2016.

WOOLF, Virginia. **Freshwater: uma comédia**. Tradução Victor Santiago. São Paulo: Editora Nós, 2025.

---

<sup>1</sup> Professora titular aposentada da ECA/USP. Pesquisa atualmente as relações entre cinema de animação e artes visuais e entre fotografia e literatura.