

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

“O ESPELHO DE ANNITA”
Fotografia: o meio e sua mensagem

IVANY SEVAROLLI

São Paulo

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

“O ESPELHO DE ANNITA”
Fotografia: o meio e sua mensagem

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Carla dos Reis Longhi.

IVANY SEVAROLLI

São Paulo

2007

Sevarolli, Ivany

O Espelho de Annita: O uso retrato fotográfico na São Paulo da virada do século XIX para o XX / Ivany Sevarolli – São Paulo, 2007.

160 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Apresentada ao Instituto de Ciências Humanas da Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática

“Orientação: Carla dos Reis Longhi”

1. Fotografia. 2. Fotografia – História. 3. Iconografia – Crítica e interpretação. 4. Retrato. I. Sevarolli, Ivany. II. Título.

Ivany Sevarolli

O ESPELHO DE ANNITA

O uso social do retrato fotográfico na São Paulo de 1900

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Carla dos Reis Longhi.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Carla dos Reis Longhi
Universidade Paulista – UNIP

____/____/____

Prof. Dr. Flavio Mário de Alcântara Calazans
Universidade do Estado de São Paulo – UNESP

____/____/____

Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista – UNIP

____/____/____

DEDICO este trabalho aos meus pais, Ruth e Erlindo, pessoas muito simples, que, mesmo não estando mais comigo hoje, tudo fizeram para que eu chegasse até aqui, a eles eu devo o que sou.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Carla dos Reis Longhi, pela paciência com minhas dificuldades e pela dedicação e carinho com que partilhou seus conhecimentos. A Flavio Calazans, ex-professor e grande amigo presente, pela inspiração dada e pela generosidade com que acompanhou o trabalho. Aos meus professores da UNIP: Bárbara Heller, Bernadette Lyra, Janette Brunstein, Juan Droghett e Solange Wajnman pelo estímulo e ampliação de horizontes.

A equipe do Arquivo Histórico Municipal “Washington Luis” de São Paulo, em especial a Liliane Schrank Lehmann, diretora da instituição, e a Guido Gustavo Alvarenga, chefe da Seção Técnica de Manuscritos, pelo acesso ao acervo e apoio dado ao trabalho. A historiógrafa, Celina Yoshimoto, por mostrar onde estava o tesouro e ao arquiteto, Ricardo Mendes, pelas valiosas informações cedidas.

Aos amigos que de muitas maneiras contribuíram para este trabalho: a professora de língua portuguesa e inglesa, Íris Maite Fullas Aguiar, pela revisão ortográfica e sugestões metodológicas; a jornalista Juliana de Almeida Pereira, pelas sugestões de redação, a Marcos Horácio Dias Gomes, pela torcida e Nino Dastre, pelo encorajamento.

Resumo:

A fotografia é a primeira das imagens técnicas, isto é, aquelas produzidas por máquinas, na seqüência apareceu o cinema, a televisão, o vídeo e a imagem digital. Hoje as imagens técnicas dominam os modos de compreensão e explicação do mundo compondo a sociedade da imagem. Entretanto, o caráter icônico aliado às facilidades de produção, reprodução e divulgação das imagens técnicas tendem a ofuscar a codificação existente em sua concepção.

Assim esta pesquisa pretende investigar a impregnação da cultura nos modos de produção e consumo do retrato fotográfico, considerado o mais emblemático neste processo de hegemonia da imagem técnica.

Palavras-chaves: fotografia, retrato, história da fotografia, cidade de São Paulo.

Abstract:

The photography is the first of technical images, those produced by machines, subsequently of that, the cinema, the television, the video and the digital image appeared. Nowadays, these technical images dominate the way of apprehension and explanation of the world forming the image society.

However, the iconic particularity associated with the easy production, reproduction and publishing of these images tending to make obscure the code present in its conception.

This work of research intend to investigate the impregnation of the culture in the ways of production and use of the photographic portrait, considered the most emblematic forming in the process of the technical image's predominance.

Key-words: city of São Paulo, history of the photography, photography, portrait.

Sumário:

Agradecimentos	6
Resumo	7
Abstract	8
1. A ESTRUTURAÇÃO DA PESQUISA	
1.1. Introdução	13
1.2. Objetivos e Objetos de Estudo	19
1.3. Justificativa	22
1.4. Referenciais Teóricos	25
1.5. Metodologia	30
1.6. A Pesquisa	35
2. A CIDADE DO CAFÉ	37
3. A SOCIEDADE DO CAFÉ	58
4. A FOTOGRAFIA NA CIDADE DO CAFÉ	91
5. OS ESPELHOS DE ANNITA	120
Pose	138
Objetos	140
Trucagem	142
Estetismo	145

Fotogenia	150
Quadro	151
Enquadramento	154
Ângulo de tomada	156
Escolha da objetiva	157
Escolha da velocidade do obturador	158
Escolha da abertura do diafragma	158
Composição	159
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
Referências da Pesquisa	169

1.

A ESTRUTURAÇÃO DA PESQUISA

“... – E agora, Kitty, se você ficar quietinha e me escutar, e não falar tanto, eu lhe direi tudo o que penso sobre a Casa do Espelho. Em primeiro lugar, existe a sala que a gente vê do outro lado do espelho: é igualzinha à nossa sala de visitas, só que está tudo ao contrário. Posso ver tudo quando subo encima de uma cadeira, tudo, fora aquele pedaço que está por trás da lareira. Ah! Queria tanto poder ver aquele canto! Só queria saber se eles acendem o fogo no inverno: nunca se pode ter certeza, você sabe, a não ser quando sai fumaça do nosso fogo, e então sai fumaça naquela sala também... mas isso pode ser só fingimento, só para parecer que eles também acendem o fogo. Bom, os livros são mais ou menos parecidos com os nossos, só que as palavras estão ao contrário, Sei disso porque uma vez levantei um livro diante do espelho e eles levantaram um também na outra sala. ...”

Lewis Carroll. Aventuras de Alice através dos espelhos.

Introdução:

Ao prometer contar o que viu no espelho, a personagem de Lewis Carrol, Alice, exprime em sua fala toda ambigüidade daquilo que Arlindo Machado, ao falar da fotografia, chamou de “ilusão especular”, própria do brilho das superfícies polidas: igual, mas diferente. Inquietante. No espelho comum, o rosto, o corpo, o ambiente por trás do corpo, estão invertidos. E na fotografia? O que é diferente? Tamanho, cor se pensarmos na fotografia em preto-e branco. E isso já seria muito, mesmo assim, na fotografia, no retrato fotográfico, está contida uma espécie de força que une a imagem ao seu modelo de maneira quase que insuperável, haja visto, por exemplo a hesitação, e por que não excitação, que geralmente advém quando se descarta por uma razão qualquer, a fotografia de alguém que é caro.

Igual, mas diferente, inquietante. Diante disso, o propósito deste estudo pode ser traduzido pela metáfora de penetrar no duplo espelho da fotografia. Fotografia/espelho porque fundamentada no brilho especular da superfície de prata polida do antigo processo do daguerreótipo, aonde as pessoas costumavam vir, no daguerreótipo, tanto quanto ainda vem, nos modernos retratos digitais, e como sempre vieram aos espelhos de qualquer natureza, mirarem-se e dar-se a mirar, reconhecer-se e dar-se a reconhecer. E outra vez espelho porque, como um espelho, superfície

refletora, tem a propriedade física de refratar¹, isto é, modificar de alguma forma a realidade que transmite. Entretanto, com a inocência infantil, ou melhor, com a arrogância dos civilizados, para quem os objetos fabricados são tão ou mais naturais do que aqueles que a própria natureza oferece, as pessoas implantam fotografias em seu cotidiano sem jamais considerar seu funcionamento ou a que conduz esse suporte de informação necessariamente codificado pelos saberes poéticos² e estéticos que concorreram para a configuração da aparência do mundo que se ve em cada fotografia.

A fotografia surgiu no século XIX como uma tecnologia capaz de organizar e copiar imagens de maneira rápida e barata, tanto Joseph Niépce quanto outros cientistas, seus contemporâneos ou antecessores, que pesquisavam a obtenção mecânica de imagens a partir da luz, tinham em vista usos poucos ambiciosos para suas pesquisas: produção de perfis, letras para rótulos, estudo da sensibilidade à luz de compostos de prata. Em 1822, Niépce conseguiu definir seu processo de produção de imagens e o divulgou nos meios científicos franceses; em 1826, o novo invento atraiu a atenção de um empresário do meio de entretenimento, Louis Daguerre, que nele enxergou grandes possibilidades comerciais, acertadamente, como mostra a história. Com essa associação de

¹ Refratação: Propriedade de modificar a forma ou direção das ondas eletromagnéticas (luz, som, calor, etc.) ao passarem pela interface de dois meios (ar e água, por exemplo) que tem, em cada um, diferentes velocidades de propagação.

² No que diz respeito ao fazer fotográfico.

talentos, criativos de um e comerciais de outro, o invento foi aprimorado, tornando-se viável em 1829.

Estava inventada a fotografia, a primeira das imagens técnicas, que dadas suas circunstâncias de produção (cientificidade, baixo custo, facilidade de transporte) rapidamente substituiu a pintura e o desenho como forma de representação dos acontecimentos, pessoas e lugares e, numa proeza maior, a imagem técnica, calcada em sua própria lógica constitutiva, permitiu-se concorrer com os próprios textos verbais, passando a ter papel de destaque nos processos de expressão, reprodução, armazenamento e difusão da cultura³ nas sociedades industrializadas.

Mesmo se comparada com outros inventos de rápida aceitação popular, é notável a imediata atração de usuários e por decorrência, recursos, que a fotografia obteve. Ainda em sua primeira fase, de objeto único e custo ainda relativamente alto, os ateliês de fotografia eram concorridos nas grandes cidades européias e o comércio de retratos se espalhou com velocidade, atravessando os oceanos e continentes, o conteúdo por excelência era o retrato aristocrático, ainda que álbuns de paisagens distantes e exóticas também tivessem sua vez, foi a demanda pelo retrato pessoal ou familiar que impulsionou o desenvolvimento do fazer fotográfico, aprimorando rapidamente esse processo em termos de custo

³ A cultura como o conjunto de pensamentos e práticas que compõem as formas adaptativas, associativas e ideológicas das sociedades humanas (ver Darcy Ribeiro).

e praticidade. Ainda em meados do século XIX, o processo fotográfico deu o salto decisivo ao permitir a duplicação infinita e com qualidade das imagens que registrava, graças à invenção do negativo em suporte de vidro. Não mais ter na sala de visitas da casa um daguerreótipo para exibir às visitas, ou contar ou escrever o que era visto em viagens, tanto esse ritual, quanto essa memória, passou a ser, além de automático e cada vez mais barato, multiplicável e assim amplamente difusível⁴.

Se os fotógrafos atravessaram os oceanos em busca de novas imagens, a fotografia também o fez, em busca de mais produtores e público, há que se lembrar que mesmo nos princípios artesanais da fotografia, o daguerreótipo, o talbótipo e as técnicas subseqüentes, tinham suas patentes registradas para comércio. Assim, a fotografia chegou ao Brasil ainda imperial; data de 1840 a primeira exibição de daguerreótipos produzidos no país; do Rio de Janeiro às capitais das províncias mais prósperas e daí para as cidades do interior, sempre no rastro das novas elites econômicas, a fotografia também aqui seguiu seu curso de adeptos e aceitação pública como ocorria na Europa e nos Estados Unidos. Cada novidade poética (novas tecnologias, novos acessórios de estúdio) ou estética (estilos de pose e adereços, forma de exposição) surgida no exterior era rapidamente assimilada na fotografia local e amplamente divulgada nas placas dos estabelecimentos, no suporte da montagem do próprio produto e no modo como as pessoas se apropriavam desse tipo

⁴ Espalhar, disseminar.

de imagem. Diferente da pintura, a fotografia passou a publicar os recursos disponíveis no verso de seus objetos e encontrar vantagens na reprodução da imagem. E foi, sem dúvida, o retrato fotográfico o grande propulsor dessa industrialização e dessacralização do objeto imagem e da conseqüente valorização da imagem em si. Aqui como lá, estava criado o primeiro produto visual pós-industrial, no qual o valor se transfere do objeto para a informação nele contida.

Por que a fotografia? Em especial, por que o retrato fotográfico foi capaz de concorrer para essa mudança no paradigma cultural da sociedade industrial? O que essa técnica de produção mecânica de imagens tinha e tem de especial para incorrer nessa transformação de valores? Diante destas questões, este estudo está voltado para a configuração dessa modalidade técnica de mensagem, o retrato fotográfico, um objeto informado e informante, expressão concreta de um modo de pensar e seus contextos sociais de recepção e de efetivação.

E para melhor investigar esse fundamento do retrato fotográfico, este estudo tomou como figura central um exemplo próximo, uma fotografia produzida na capital paulista no início do século XX, clara representante daquele costume de se fazer fotografar em estúdio e oferecer o retrato como presente aos familiares e amigos, costume que corresponde a uma parte significativa da história da imagem, onde ela adquire o papel de explicação preponderante do mundo.

Trata-se de um retrato de corpo inteiro de uma adolescente, vestida com esmero e com um ramalhete de rosas de pano numa das mãos, “Anita” nos informa a escrita no pé da imagem. Dada a extrema semelhança do rosto e do corpo com uma outra fotografia sua, essa datada de 1916, pode-se supor que ambas são contemporâneas. A fotografia, foi guardada pelo irmão da menina, Armando da Silva Prado, advogado e escritor atuante na cidade de São Paulo no início do século XX, pertencente a um estranho ramo da eminente família Silva Prado, a mesma da ilustre protetora da cultura e benemerência, Veridiana da Silva Prado, do primeiro prefeito republicano da cidade, Antonio da Silva Prado e seu irmão, o escritor Caio da Silva Prado. Estranho porque, apesar de tão próximos, primos de sangue, ricos, Armando tinha atuação expressiva na cidade, simplesmente não são citados na genealogia da família. Estranho também porque são mulatos, e possivelmente, este fato explica o anterior.

O retrato fotográfico da jovem Annita dialogou diretamente com outros retratos de parentes e amigos do irmão, mas Anita em seus trajes sociais esteve no foco porque pode-se enxergar nela um emblema daquele “mirar-se e dar-se a mirar” mencionado anteriormente e que constitui a parte aparente, e nem por isso completamente assimilada, do poder da fotografia.

Objetivos e Objeto de Estudo:

A principal preocupação desta pesquisa é a especificidade da mensagem fotográfica, isto é, a maneira pela qual a fotografia se distingue, mesmo circunstancialmente, das outras imagens técnicas e, substancialmente das imagens tradicionais, de onde, paradoxalmente até, transpõe suas estratégias de comunicação. Pretende-se compreender as razões que deram à fotografia a capacidade de se impor como forma de representação visual, e tão rapidamente, diga-se de passagem, ao universo cultural contemporâneo.

Se, num primeiro e muitas vezes duradouro momento, a fotografia é aquilo que ela mostra, a fotografia é a imagem que nela está configurada, e com isso quer-se dizer que, nesse primeiro momento a imagem é o que conta, tanto que o objeto fotográfico em si é praticamente descartável, indigno de atenção desde que cumpra sua função de suporte e transporte da imagem, o objetivo deste trabalho é ir além desse momento e dizer que *a fotografia não é*. Como no famoso óleo de Magritte “Isto não é um cachimbo”, a fotografia não é aquilo que ela mostra, ou tão somente, apesar do ofuscamento em que a aparência esconde o objeto e seu fazer. A fotografia é justamente seu objeto e seu fazer, conquanto matrizes de certo tipo de expressão, sensibilidade e sociabilidade.

O recorte para estudo se deu sobre a fotografia da jovem Annita da Silva Prado, como já se disse, em diálogo com o grupo de outros retratos fotográficos integrantes da coleção de fotografias do Fundo Particular Armando Prado pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís”, órgão da prefeitura da cidade de São Paulo. Como este fundo documental é composto por cartas e outros documentos particulares e comerciais, foi possível procurar evidências específicas do uso social que foi dado à fotografia no âmbito dessa família, representante da elite da sociedade paulista do século XIX e início do século XX, período que corresponde ao estabelecimento da fotografia comercial na capital paulista e antecede a introdução dela nos meios impressos de comunicação.

O retrato produzido para presente, o costume de presentear com retratos e a explosão da produção de retratos, estas características apontam alguns caminhos naturais para seu exame, divididos em três vertentes de estudos que se complementam: os das estratégias de *emissão* das mensagens do retrato fotográfico, os que correspondem aos *meios* de produção dessas mensagens e aos modos com que seus destinatários dela se apropriavam, ou seja, a *recepção* do retrato fotográfico no grupo social que o consumia. Assim, são objetivos específicos deste trabalho:

- ♣ Caracterizar o retrato fotográfico dentro da comunidade das imagens de retrato tradicionais;
- ♣ Levantar as referências estéticas da pintura contida na nova técnica de produção de imagem;
- ♣ Apontar os elementos constitutivos que legitima o retrato fotográfico como forma de representação visual, e por que não, identidade de classe, na sociedade paulista da época.

O estudo foi cotejado pelas seguintes suposições:

- ♣ O retrato fotográfico traduz alguns códigos estéticos da pintura de retratos tradicional e bem estabelecida para se afirmar como nova técnica de produção de imagens;
- ♣ A sociedade da época, notadamente as novas elites econômicas e políticas, faz uso do retrato fotográfico para expressar sua posição social, construindo através de códigos visuais e técnicos, uma imagem idealizada de si mesma;
- ♣ Essa imagem idealizada que percorre o retrato fotográfico de família, imagem objeto construída e consumida aparentemente na esfera da vida privada, vai rapidamente formatar as primeiras fotografias publicitárias, que começam a aparecer nos meios impressos paulistas na segunda década do século XX, repetindo e ampliando as estratégias de aceitação e fixação de suas mensagens.

Esses 78 retratos de estúdio integram a coleção de 176 imagens, que faz parte do Fundo Particular Armando Prado, pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís”, órgão da prefeitura da cidade de São Paulo. Esses documentos foram doados em 22 de dezembro de 2004, por Armando da Silva Prado Netto, que atualmente dirige o jornal “Gazeta de Santo Amaro” e também se coloca a disposição para esclarecimentos que possam vir a ser necessários. Até o presente momento este Fundo Particular não foi classificado dentro do acervo municipal, desta maneira, um objetivo indireto desse trabalho foi dar condições para o referenciamento adequado dessa coleção para a pesquisa pública mantida pela instituição.

Justificativa:

As fotografias invadem o mundo atual, num diálogo a primeira vista pouco evidente, acabam por influenciar as escolhas, e mais ainda, moldar a “compreensão” do mundo. Quantas vezes não se julga coisas e seres pela aparência, mesmo sabendo que a aparência é ilusória? “Quem vê cara, não vê coração”, “Por fora, bela viola. Por dentro, pão bolorento”, entre outros ditos populares, perdem o significado diante da pose sorridente ou confiante ou sedutora de um rosto numa fotografia: todos se deixam levar docilmente, sorriem de volta e aceitam e compram o que

quer que seja anunciado. Segundo Flusser as imagens, manufaturadas ou mecânicas, dito de outro modo, tradicionais ou técnicas, todas têm a função ontológica de “mapas do mundo”, guia para se entender e se movimentar no mundo, explica-lo enfim; mas suas sucessoras, as imagens técnicas, de alguma forma subvertem essa função.

Numa cultura de tradição letrada, ou de reverência às letras, a função formadora da imagem dificilmente é admitida. Há um vídeo-documentário sobre leitura em que a certa altura é perguntado “Você gosta de ler?” Todos os entrevistados respondem prontamente que sim, “muito”, “adoro”, entre outros termos, todos elogiosos e entusiasmados; em seguida, é perguntado “você gosta de assistir?” De parte a formulação não usual da pergunta, os entrevistado são bem mais cuidadosos: “Assistir o que?”, e suas expressões corporais de cuidado, receio, esquiva, demonstram a relutância de expor o fato de que todos, ou a maioria, passam muito mais tempo assistindo a “odiosa”, “reles” TV, adjetivos meus e entre aspas porque falsos, ou, pelo menos, discutíveis, embora correntes.

“Fotografia são esquivas”, como disse Barthes, ou, sob o fogo-cruzado de um novo “iconoclasmo”, adversário valente de uma tecnocracia cada vez mais expressa por imagens, são as pessoas que se esquivam delas? Provavelmente os dois. Assim, no esforço para clarear a “caixa-preta” da fotografia, como quer Flusser, ou, compreender suas “leis e a natureza

dos vínculos sociais” que induzem, na colocação de Debray, ou, no mínimo, “não se deixar enganar por elas”, como alerta Burke, faz-se presente as palavras de Arlindo Machado:

Aprender a pensar com imagens – mas também com as palavras e os sons, pois o discurso das imagens não é exclusivista, e sim integrador e multimídia – talvez seja a condição sine qua non para o surgimento de uma verdadeira e legítima civilização das imagens e do espetáculo.

Compreender as estratégias de configuração de mensagem das imagens técnicas pode nos colocar diante de sua dimensão de artefato cultural, cristalizado num passado recente, mas aberto no presente a novas possibilidades de coexistência e aproveitamento.

Frente a esta inquietação que, está no horizonte desta pesquisa, quando diz-se “igual, mas diferente”, acorda-se⁵ com Vilém Flusser quando estabelece caminhos gerais para o rastreamento dos segredos das imagens técnicas. No aparato⁶ das imagens técnicas está embutida uma espécie de caixa preta, uma instância de certo modo estanque ao entendimento, ofuscada pela sua intensa, veloz e aparentemente neutra capacidade de produzir e reproduzir imagens. A chave primordial para essa caixa preta deve ser encontrada com menor dificuldade na fotografia, visto ser ela, origem de todas as outras, enquanto primeira da

⁵ Acordar, no sentido de estar de acordo, mas também, no de despertar para a lógica dessa estratégia de pesquisa: do menor, para o maior, do primeiro, ao que veio depois, no sentido de ali reconhecer suas tendências.

⁶ Flusser usa o termo *aparato* fotográfico, em lugar de *aparelho* fotográfico, porque o primeiro traz a idéia de prontidão, armadilha, o que por sua vez, remete à definição de fotógrafo como caçador de imagens.

categoria. Além disso, é a fotografia “pura” que ele recomenda como objeto de estudo, aquela que está aquém dos canais de distribuição mais abrangentes, desmontadas ou não inseridas naquilo que se tem por mídia, no sentido mais restrito e atual do termo. Talvez nem tão “pura” assim, posto que a pesquisa pretende estudar esse misterioso poder da fotografia, partindo de retratos fotográficos posados em estúdio oriundos da época (início do século XX) em que a fotografia suplantou as técnicas tradicionais de representação visual, construindo uma plataforma para a veiculação que se seguiu nos meios impressos (na publicidade, com a pose-testemunho e no jornalismo de celebridades).

Referenciais Teóricos:

Esta pesquisa, como já se disse, trata o retrato fotográfico pelos seguintes pontos de vista, o objeto fotográfico e seus antecedentes que lhe conferem certa possibilidades de mensagem, e a imagem fotográfica assim configurada e, por que não, delimitada. Assim, há três autores que deverão sustentar a discussão: Arlindo Machado, Villém Flusser, Regis Debray e Roland Barthes.

A principal sustentação deste trabalho esta no livro “A Filosofia da Caixa Preta, de Villém Flusser (2002) porque nele o autor postula a necessidade

premente de se compreender as imagens técnicas como discurso delimitado por um aparelho ideológico, isto é, a questão ideológica é colocada *antes* do momento da fotografia, isto é, na própria câmera fotográfica, agora um aparelho ideológico porque oferece um leque menos ou mais variado (conforme o modelo da máquina) limitado de escolhas já previstas pelos fabricantes da câmera, que por sua vez, seguem interesses mercadológicos e por que não, políticos, desta forma o usuário tem uma pseudo-liberdade posto que as características “fechadas” da câmera na verdade programam a atividade possível.

Funcionário ou fotógrafo? A distinção entre os usuários da câmera é colocada pelo autor de maneira contundente: funcionário é todo indivíduo que se utiliza de uma câmera fotográfica *operando* o programa mecânico ou eletrônico estabelecido nas câmeras, com maior ou menor destreza, não importa, já que esse indivíduo só “funciona” dentro das possibilidades previamente planejadas pela indústria; já os fotógrafos, raríssimos, se é que existem, seriam aqueles que para além ou aquém da programação, conseguem agregar informações ao programa originário da indústria, chegando mesmo a subverter esse programa.

A partir daí, Flusser advoga a necessidade premente de estudar a filosofia desse programa, a que chamou de caixa preta, que as imagens técnicas cada vez mais escondem, ofuscam atrás de sua automaticidade que termina por “convidar” o usuário a não pensar sobre suas atividades. O autor justifica essa necessidade pelo domínio que as imagens técnicas,

aquelas produzidas por câmeras (aparelhos), exercem atualmente sobre nossas estratégias de percepção e explicação do mundo que nos cerca. A escolha da fotografia como ponta de investigação das imagens técnicas está fundamentada no fato dela ser a primeira das imagens técnicas, essa primazia cronológica a torna mais ligada às imagens tradicionais e por isso o aparelho, seus ideólogos e usuários encontram-se mais expostos, uma vez que as fotografias, principalmente nos seus processos mais antigos, ainda trazem muito dos modos de produção, divulgação e recepção das imagens tradicionais (pintura, gravura e desenho).

Neste livro Flusser analisa a fotografia como estratégia simbólica, do ponto de vista da idealização ou *informação*, como o autor denomina os processos de agregação de conhecimentos aos objetos e da *produção*, ao diferenciar o objetivo das imagens técnicas de esconder sua concepção sofisticada atrás da automaticidade, leia-se facilidade de manuseio e operação; trata também a fotografia pela ótica da *distribuição*, ao relacioná-la às categorias fundamentais de discurso e da *recepção*, ao comentar o papel da crítica especializada e dos usuários-observadores de suas mensagens. Em síntese, este livro está voltado para a influência ou mesmo comprometimento da ideologia do grupo que detém a industrialização das ou a produção da tecnologia que possibilita a fabricação e automatização das câmeras produtoras das imagens técnicas.

Desta maneira, o livro de Villém Flusser fundamenta esta pesquisa ao direcionar todo o olhar exercido sobre as fotografias da coleção de Armando Prado, ensinando-nos a procurar os vestígios da ideologia das elites paulistanas da virada do século XIX para o XX que se encontram diluídos nos elementos visuais que compõem aqueles retratos.

Tratando de fotografia, Roland Barthes não poderia deixar de aparecer, primeiro com o ensaio “A Mensagem Fotográfica” (Barthes, 1990) em que analisa a denotação e a conotação da mensagem na fotografia, isto é, a mensagem da fotografia dividida em duas partes, uma aparente e direta (denotação) e outra subjetiva, indireta, codificada pela cultura dos observadores da imagem. De outro livro do autor, “A Câmera Clara” (Barthes, 1984) são retirados subsídios gerais para a leitura da imagem, nele a abordagem do autor está do ponto de vista da recepção, uma vez que ele, com o alerta da sua ignorância sobre o processamento técnico da fotografia, debruça-se sobre retratos diversos e comenta seus enunciados, o “efeito realidade” da imagem fotográfica que o transporta e a pessoa fotografada, para a presença de um perante o outro, um fora do tempo (tempo de Kairós), o “punctum” comovente e o “studium” racional.

Para a compreensão da relação entre o retrato fotográfico e o momento social na época, isto é, do limiar do século XX até o final dos anos 10, o trabalho se apóia no livro de Ortega y Gasset, “A Rebelião das Massas” (1987), onde o autor estuda o surgimento do “homem-massa”, produto do

processo de aglomeração da população nas cidades e que, destituído de um passado próprio em razão desse êxodo do campo e da mecanização do trabalho, vai criando um novo modo de ser e existir no mundo, um ser padronizado, repetitivo e superficial que cria e consome novas formas culturais, também padronizadas, repetitivas e superficiais.

Na seqüência, segue-se o livro de Régis Debray, Curso de Mídia Geral (1993); de maneira curiosa este livro se liga ao de Flusser, embora Debray não faça menção, ou tão pouco se tenha indicações de que conhecesse as teorias de Flusser. Na definição de Debray, a mídiaologia “gostaria de ser o estudo das *mediações* pelas quais uma idéia se torna força material, mediações de que os nossos meios de comunicação de massa são apenas um prolongamento particular, tardio e invasor” (Debray 1983, pg.14). Muito embora nem todos os objetos e ambientes tenham sido “feitos para difundir informações, não são *mídia*, mas entram no campo da mídiaologia enquanto espaços e alternativas de difusão, vetores de sensibilidades e matrizes de sociabilidades. Sem um ou outro desses *canais*, esta ou aquela ideologia não chegaria a ter a existência social” (Debray 1983, pg.15).

É um modo interessante de relacionar ideologia e suporte dos processos de comunicação (parte física da comunicação simbólica), indagando sobre o que a estratégia escolhida pode sugerir em termos de aceitação e compreensão, em outras palavras, pensando-se aqui apenas no campo

das imagens figurativas, pintura, gravura, fotografia, fotografia impressa, etc., quais os modos de sensibilidade e sociabilidade que esses diferentes objetos podem causar, neste ponto, outro livro do autor, “Vida e muerte de la Imagem” (Debray, 1994), vem responder essas indagações ao percorrer a história das imagens no mundo ocidental, sempre do ponto de partida do suporte físico dos objetos de comunicação, visual no caso, em direção aos usuários de suas estratégias, emissores e receptores dos enunciados e das mensagens possíveis.

Metodologia:

Esta pesquisa é substancialmente documental, na medida em que irá procurar na coleção de retratos e nos documentos escritos que pertenceram a Armando da Silva Prado a correspondência forma e função, meio e expectativa próprios da fotografia, naquela época, início do século XX, e em relação àquele grupo social, uma certa elite paulistana em ascensão, modelo de um novo ser social na nova república.

Inicialmente foi efetuado o *arranjo* do fundo documental, este fundo foi doado ao Arquivo Histórico Municipal pelo neto de Armando da Silva Prado, é composto por fotografias, correspondências particulares e profissionais (relacionadas à atuação como vereador e deputado, como

servidor público e como advogado), manuscritos (anotações para livros, discursos, memórias, etc.), recortes de jornais, entre outros. As atividades desta etapa compreendem: separação dos documentos por tipo (série) e suporte (subsérie), listagem geral dos documentos não-fotográficos (tipo e data), limpeza seca e embalagens para as fotografias.

Em seguida foi feito o *inventário* descritivo da coleção fotográfica. Desenvolveu-se uma base de dados específica para o acervo que procurou também dar conta da dimensão física das fotografias, posto que, em geral, as bases de dados existentes tendem a tratar a fotografia mais do ponto de vista da imagem, relegando o suporte a um segundo plano.. Assim, foi elaborada uma base de dados constituída pelos seguinte campos descritivos:

Registro: reservado à codificação existente na instituição para o fundo documental acrescida pelo número seqüencial dado a cada objeto fotográfico dentro da série;

Procedência: destinado à origem da cessão dos objetos, contendo identificação do cedente, tipo e data da cessão;

Identificação da imagem: destinado à categoria (retrato, grupo, paisagem, etc.), enquadramento, descrição (figura e fundo) e data (quando houver);

Autoria: identificação do fotógrafo ou estúdio produtor da imagem e sua localização (endereço, cidade, estado, país);

Identificação do objeto: tipo (positivo ou negativo), cromia, formato comercial (carte-de-visite, retratos mimosos, cabinet, livreto, etc.);

Emulsão: gelatina com haleto de prata;

Suporte: papel fibra, entre os tamanhos 60 x 60 mm e 320 x 410 mm;

Conservação: boas condições de leitura, presença de sinais de migração e esmaecimento da prata nas emulsões e manchas de acidez nos suportes;

Montagem: fotografias coladas em papel mais espesso ou cartão, há *cartes-de-visite* e *cabinets*, que constituem formatos comerciais históricos;

Suporte da montagem: tingimento em diversas cores na fibra do cartão, forração em papel mais fino na face, douração ou pintura nas laterais;

Decoração: motivos florais, estilo “art-nouveau” e ecléticos, entre outros, pintados ou gravados em alto ou baixo-relevo;

Propaganda: nome, endereço e atributos do fotógrafo (qualificações, premiações, cuidados com os negativos originais, etc.), impressos ou gravados em baixo relevo;

Dedicatórias: restrita aos retratos posados, manuscritas em tinta trazendo nomes, datas e por vezes algum texto referentes aos retratados ou ao presenteado.

Pesquisador: nome do pesquisador, responsável pelas informações do quadro e data.

Como já se disse, este quadro também visa atender as necessidades preliminares de registro e descrição do Arquivo Histórico Municipal da Prefeitura de São Paulo, este desenvolvimento, acrescido de considerações sobre a digitalização das imagens e informatização dos dados, foi apresentado e publicado no congresso WCCSETE'2006, sob o título "Da Relíquia ao Virtual" (Sevarolli e Rodrigues, 2006).

Seguiu-se a *seleção dos retratos fotográficos de estúdio* onde foi dada especial atenção aos retratos produzidos em São Paulo com o seguinte detalhamento: tipo de pose (*contrapposto*, grupo, etc.), informações profissionais do fotógrafo (formação, premiação, etc.), tipo de informação impressa existente no suporte da montagem (endereço, propaganda, etc.) e tipo de informação manuscrita existente no suporte da montagem.

A partir dos retratos de estúdio foi feita a *seleção do grupo exemplificativo*, para este terceiro grupo foram detalhados os elementos de cena e vestuário e será feito o cruzamento com outras informações encontradas no fundo documental. O modelo para esta análise detalhada da configuração da imagem, está baseado nos procedimentos de conotação da mensagem fotográfica de Roland Barthes (Barthes, 1990) e no desenvolvimento desses conceitos elaborado por Martine Joly (Joly, 1996), complementados pelo nosso detalhamento do procedimento *Fotogenia*.

Finalmente, foi elaborado um *inventário preliminar dos documentos* existentes no fundo particular com as seguintes atividades: classificação dos documentos por tipo (pessoal, profissional, comercial), classificação por tipo de suporte (manuscrito, impresso), classificação dos documentos manuscritos (bilhetes, cartas, cadernos, rascunhos) (assunto). Esse trabalho, em andamento, já permitiu efetuar o relacionamento entre enunciado visual e escrito, ao enxergar-se uma correspondência entre expressões usadas por Armando da Silva Prado, por exemplo, e alguns de seus retratos posados.

Todo este trabalho foi pautado por uma *pesquisa bibliográfica* com vistas a referendar as informações e considerações efetuadas sobre a problemática do retrato fotográfico, sendo que as obras principais estão referendadas acima.

A Pesquisa:

“Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro. [...] ora Daguerre, quando se apossou da invenção de Niépce, explorava, na praça do Château (na République), um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz. A câmera obscura, em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos três artes de cena [...].”

Roland Barthes (1984, p. 53)

Com base nessa impressão de Barthes, este estudo dividiu as circunstâncias da produção e uso dos retratos fotográficos na cidade de São Paulo, um pouco como uma descrição em linhas gerais de uma peça teatral: palco, caracterização, script e ato para o grupo social que engendrou essa coleção de fotografias.

O primeiro capítulo tratou de construir o palco em que se desenrolou a ação de produzir retratos fotográficos, estabelecer a cidade de São Paulo, como em espaço significado, ou seja um lugar característico no espaço e no tempo, compreendido como um dos personagens na trama a medida que interfere ativamente nos grupos sociais que vivem em seu território.

No segundo capítulo tentou-se compor um panorama da cultura desse lugar naquele tempo, verificando o quanto a elite da sociedade local, sustentada na economia do café foi influenciada por padrões estrangeiros de caracterização e construção de uma identidade própria.

Em seguida, o fazer fotográfico foi explorado mostrando os códigos extraídos de outras formas de representação como a pintura e a própria coreografia social, valores culturais em geral e de comportamento em especial, como enfim, estas apropriações estão impregnados na produção do retrato fotográfico.

O quarto capítulo ao detalhar a fotografia tomada como modelo na pesquisa, partindo das informações até então reunidas, procurou formar alguns sentidos a partir da mensagem visual das fotografias selecionadas, discutindo os dados levantados e interpretando-os à luz da somatória das informações anteriormente selecionadas.

Como esta pesquisa, longe de esgotar o assunto, apresenta apenas reflexões sobre o processo de significação dos retratos conteúdos das imagens técnicas, ela está delimitada por algumas considerações sobre o discurso e o enunciado da fotografia, inclusive apontando alguns caminhos futuros.

2.

A CIDADE DO CAFÉ

A CIDADE DO CAFÉ

O palco: A cidade de São Paulo no espaço e no tempo de Annita.

“Para uma análise da história das comunicações no Brasil é preciso considerar as transformações pelas quais, aos poucos, o espaço foi vencido – ou ainda não – como barreira nas relações entre os homens.”

(Noya Pinto, 2003)

Cada cidade tem sua própria gênese e desenvolvimento, mas todas têm em comum serem, e sempre terem sido, um sistema vivo, dinâmico, um organismo produtor e resultante de sua própria configuração, co-autor do ato de criação das sociedades e pelas sociedades que delas fazem uso. Para além do dado concreto no espaço e no tempo, amiúde engessado numa dessas circunstâncias, a cidade talvez possa ser compreendida como um palco vivo onde se desenrola um jogo que ela própria também joga, ora em desvantagem, ora somando conquistas.

O centro velho da cidade de São Paulo, por exemplo, ainda exhibe uma geografia peculiar que definiu a escolha dos jesuítas para localização de seu colégio, há cerca de 500 anos atrás: os navios da época que partiam da Bahia em direção ao sul do novo continente, encontravam na altura de São Vicente e Santos, uma diminuição na distância entre a Serra do Mar

e o oceano, cerca de 15 km, que facilitava a ocupação das “terras altas”; ultrapassando a serra, um campo de clima ameno mais ao gosto europeu. Santo André na “borda” desse campo foi o primeiro assentamento, mas era desprotegido e distante de rios; mais além, uma pequena elevação terminada em colinas íngremes, favorecia a defesa contra os índios mais resistentes, além disso, era cercada por rios perenes e mansos (Anhangabaú, Tamanduateí e Tietê) que forneciam água pura, peixes, várzeas férteis e locomoção, ali foi fundada a vila de São Paulo.

A partir dessa primeira situação a cidade se desenvolveu, ao sabor do embate e/ou aproveitamento da geografia e dos habitantes de origem, por exemplo, nos pontos em que a colina descia mais suave para as várzeas, ao norte e a sudeste, a vila de então era protegida pelas aldeias amigas dos caciques Tibiriçá, na região da Igreja de São Bento, e Caiuby, nas proximidades da Rua Tabatinguera. Com o crescimento da vila, os índios, quando não “desaparecidos”, foram cada vez mais afastados para as periferias, dando lugar à população de origem portuguesa, espanhola ou mestiça, com suas casas coloniais toscas e hábitos rudes. Passando longe dos primeiros econômicos durante seus primeiros 300 anos, a vila se expandiu lentamente, acompanhando as rotas das tropas que circulavam nos caminhos do litoral e do Rio de Janeiro (região leste).

Mesmo no início do ciclo econômico do café, quando as plantações partindo da Baixada Fluminense começam a entrar na província através

do Vale do Parnaíba no final do século XVIII ou com a instalação da corte real portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, a cidade⁷ de tropeiros mal dá sinais de sair de sua letargia. Em 1828, a instalação do Curso de Direito no antigo convento de São Francisco traz algum movimento para a vida cultural da cidade, espetáculos teatrais, festas, livros, jornais e revistas vindos do Rio de Janeiro ou importados, começam lentamente a fazer parte da vida da população da cidade, impulsionando também os insipientes serviços gráficos e pequenos jornais já existentes.

Somente a partir de 1885, em decorrência do deslocamento do cultivo do café do vale do Parnaíba para o interior da província⁸, os cafeicultores, agora com maior poderio econômico e politicamente mais organizados, começam a se estabelecer na capital tanto porque a agilidade da distribuição do café imprimida pelas estradas de ferro⁹, criadas para dar vazão à produção do interior e que passam pela cidade rumo, agora, ao porto de Santos, exigiu maior contato com o porto e os locais de

⁷ São Paulo foi declarada capital da província em 1681 e elevada a categoria de cidade em 1711.

⁸ O ciclo econômico do café no Brasil tem início em 1727 quando o Governo do Pará envia o jovem tenente Francisco de Melo Palheta à Guiana Francesa para obter sementes e mudas da planta, o governador da Guiana nega o pedido, mas sua esposa acaba por ceder aos encantos do rapaz e o atende. Do Pará, o café chega ao Rio de Janeiro em 1760, atraído pela mão de obra e recursos financeiros liberados na região com o esgotamento da mineração e pela necessidade do Brasil encontrar outra forma de se colocar no mercado internacional uma vez que a exportação de algodão e da cana-de-açúcar estava em crise, superada pela produção das Antilhas e dos Estados Unidos. Plantado em larga escala no sul da província, neste início a produção era enviada por tropas de mulas até o porto do Rio de Janeiro, daí para o mercado internacional. Com o esgotamento destas terras, o plantio se desloca em direção às terras roxas do noroeste da província, região tributária da cidade, com a distribuição da produção agora através do porto de Santos. Neste estágio, a exportação do café brasileiro é favorecida pela crise que enfrentam então, Java e Haiti, seus principais produtores, envolvido com uma praga nas plantações o primeiro, e uma revolução interna o segundo.

⁹ A primeira via férrea a passar pela cidade foi a São Paulo Railway Company, inaugurada em 1867, ligando Santos a Jundiá, sendo logo seguida por outras.

corretagem da produção, como também graças às comodidades trazidas para a vida urbana pelo novo meio de transporte. Essa nova população, de hábitos mais sofisticados e farto referencial europeu, originário, principalmente da França, no que tange à moda e costumes femininos, e da Inglaterra, quando a respeito das modernidades industriais e atitudes profissionais masculinas¹⁰, vai de fato transformar a aparência e a dinâmica da cidade segundo os seus padrões éticos e estéticos, em que priorizavam a modernidade e a cientificidade de seus novos artefatos.

É preciso lembrar que a Europa do final do século XIX estava impregnada da filosofia positivista que defendia a razão, a ciência e a moral como agentes de transformação do mundo para o bem. Por toda a parte eclodiam movimentos ditos progressistas e humanitários que solapavam as estruturas de poder vigentes até então, dando lugar de comando para novos grupos sociais que se sustentavam na indústria e no comércio de larga escala. Essa reorganização social tinha como modelo presente e ainda em construção, a França moderna surgida da revolução do século XVIII com seu novo aparato de organização em forma de estado de direito, que dera vez a um período de paz e prosperidade ao país. Nesse processo de descentralização do poder, os intelectuais saídos das universidades naturalmente tomavam a frente nos trabalhos de

¹⁰ O homem do limiar no século XX tem mais a atitude do *sportsman* inglês, alguém que usa das comodidades da cidade, não se surpreende com a modernidade, cultiva o corpo saudável como aliado do intelecto, *money* e *fast* são conceitos centrais de seu pensamento; do que a do *flaneur* francês, mais afeito ao século XIX e que não chegou a se caracterizar em São Paulo.

construção das “novas” nações, um romantismo ingênuo plasmado com pensamento clássico greco-romano impregnava-se nas formas culturais.

“Ao subir a uma tribuna, nunca senti, como estou sentindo agora, o peso da minha responsabilidade. É que o trabalho hoje será longo e o tempo, breve. O ideal seria que os discursos, sem prejuízo da matéria que tem de ser discutida, fossem rápidos como o *veni, vidi, vici* do famoso bilhete de Julio César, que anunciou ao senado romano a fulminante derrota de Farnace, rei do Ponto.”

(Trecho de discurso proferido por Armando Prado¹¹, vereador, na Câmara Municipal em 29 de outubro de 1910)

No Brasil, a proclamação da república foi promovida pelas novas oligarquias surgidas principalmente da economia cafeeira¹², o regime federalista adotado como forma de governo favoreceu a consolidação das nascentes elites regionais, graças à autonomia conquistada pelos estados. Em São Paulo, por exemplo, essa autonomia permitiu a contratação de empréstimos no exterior para obras públicas e implementos nas condições de mercado do café, como também possibilitou a concessão a grupos estrangeiros da exploração de serviços como energia, transporte e telefonia, fundamentais à transformação da vila pouco significativa em metrópole do café.

Seguindo os padrões europeus, a nova república brasileira, começa a se organizar tendo em vista se colocar como igual perante as outras nações

¹¹ Armando da Silva Prado, advogado, vereador, deputado e escritor, foi quem reuniu entre o final do século XIX e começo do Século XX, as fotografias objeto deste estudo.

¹² São os fazendeiros de café, em conjunto com as elites de Minas Gerais, que se estabelecem na administração do país, gerando a política conhecida por “café com leite”.

do planeta, há um esforço de toda uma parcela da sociedade em “descobrir” uma identidade própria e ao mesmo tempo a altura dos países mais desenvolvidos. A história do Brasil, em sua faceta local, começa a ser “recontada” através do impulso dado a instituições encarregadas da reorganização e elaboração dessa identidade: arquivos públicos para guardar toda a documentação do oficial do governo presente e passado, bibliotecas públicas para reunir e classificar a produção intelectual brasileira e museus públicos para coletar exemplares da cultura material (objetos significativos). No caso da capital paulista, a Repartição de Estatística e do Arquivo do Estado é organizada em 1891, cria-se o Museu Paulista em 1890, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (para levantar e pesquisar cientificamente os acontecimentos e o território paulista) em 1894 e o próprio Arquivo Municipal, em 1907 com a transferência dos documentos da antiga Câmara para a Prefeitura.

Se cada país deve ocupar um lugar no panteão das nações modernas, dentro desse país, cada unidade administrativa (os estados no caso das repúblicas federativas como a brasileira) deve se constituir como parte vital e expressiva, como também as cidades em relação ao conjunto todo. Em São Paulo, nesse processo de ressignificação do espaço geográfico, a vila colonial é varrida da história, como o foram outras marcas de um passado indesejável¹³, para dar lugar¹⁴ ao progresso e civilização

¹³ É nesse espírito que Rui Barbosa manda queimar a documentação sobre a escravatura.

¹⁴ Lugar, conforme de Decca (2007), é um espaço ao qual é dado um significado cultural, tem a ver com afeto, vivência e afirmação.

almejadas. É por essa época que café e indústria vão ajudar a moldar o ideário de “São Paulo, locomotiva do país”, como nota-se no discurso a seguir, pontuado por referências de grandeza.

“Quem atravessasse agora os portais deste salão e se debruçasse ao parapeito do terraço que o circunda veria a cidade de São Paulo repousando ao lampejar vigilante de milheiros de lâmpões. É ela, em todo o nosso país, o mais bem organizado núcleo de trabalho. É flor de energia que, alimentada pelas seivas de plagas vastíssimas e opulentas, derrama os seus perfumes sobre o Brasil.”

(Trecho de discurso proferido por Armando da Silva Prado, deputado, no salão de banquetes do Trianon, em 30 de dezembro de 1924)

Da mesma forma, o diálogo entre identidade local e nacional esteve presente na própria nomeação dos novos lugares: Parque do Anhangabaú em referência ao ribeirão que cortava o vale, Viaduto do Chá em memória da plantação que ocupava os terrenos do vale, a mudança do nome das ruas da Imperatriz e do Imperador, para 15 de Novembro e Marechal Deodoro, respectivamente. Esse cuidado apareceu até mesmo na configuração de alguns desses lugares, como o Liceu de Artes e Ofícios, por exemplo, construído no limite do Jardim da Luz, conforme observa a Profa. Marly Rodrigues (Decca, Rodrigues e Camargo, 2007), uma construção com pátio interno, cuja circulação principal e fachada estavam voltadas para leste, em direção ao Pari e a parte baixa do Brás, regiões industriais, local de trabalho e moradia de seus freqüentadores na época.

Da paisagem urbana, forma cultural por excelência, era exigido um novo cenário, coerente com o renovado teatro social, para isso a vila antiga precisava de organização, espaço e higiene, requisitos que a administração municipal apressou-se a atender. Para o centro original foi traçado um grande plano urbanístico que propunha grandes praças ajardinadas (Largo do Palácio¹⁵, Praça da Sé¹⁶), parques (Anhangabaú e Carmo) e o alargamento de diversos trechos de logradouros (Largo de São Francisco, Rua de São João, Largo de São Bento, entre outros); traçado esse ponteadado por monumentos¹⁷, como o Palácio do Governo, construído em 1890, as Secretarias da Agricultura e a da Justiça de 1900, o Teatro Municipal inaugurado em 1911 e o Palácio das Indústrias de 1919, esses dois últimos dominando a paisagem do Parque do Anhangabaú e do Parque do Carmo respectivamente.

Sob a orientação dos arquitetos franceses Joseph Antoine Bouvard, ligado ao urbanismo hausmanniano¹⁸ e Jules Martin, radicado em São Paulo, mas formado pela École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille e do paulista Victor da Silva Freire, formado pela École des Ponts et

¹⁵ O Largo do Colégio foi denominado Largo do Paço, pois, com exceção da igreja, o antigo colégio jesuíta foi demolido e em seu lugar foi construído o Palácio do Governo.

¹⁶ Com a demolição da antiga matriz e de todos os quarteirões entre as ruas Marechal Deodoro e Capitão Salomão, o pequeno largo da Sé deu lugar à praça e à nova catedral (essa só foi inaugurada em 1954).

¹⁷ Não apenas monumento no sentido tradicional de elemento decorativo na paisagem urbana, o próprio edifício é considerado como marco, referencial histórico e cultural.

¹⁸ O Barão Haussmann foi prefeito de Paris entre 1852 e 1870, responsável pela remodelação da cidade com a abertura de grandes avenidas, ajardinamento, praças e monumentos, além da conseqüente destruição de bairros inteiros de antigas feições medievais e o desalojamento de camadas mais pobres da população, graças também à especulação imobiliária decorrente; tudo planejado para desfrute das novas elites francesas. Esse “urbanismo hausmanniano”, se espalhou por diversas cidades nos vários continentes, como, por exemplo, Buenos Aires, nas mãos do próprio arquiteto Bouvard.

Chausées de Paris, esse novo desenho da cidade vai revelar um caráter de palco, um lugar para ver e ser visto, por exemplo, na concepção do altiplano todo cercado por grandes parques (Vale do Anhangabaú e Várzea do Carmo) que deveriam ser admirados dos terraços previstos nas ruas fronteiriças, Líbero Badaró (para o lado do Anhangabaú) e Boa Vista (para o lado do Carmo)¹⁹, tem-se uma idéia da relação paisagem (Parque do Anhangabaú) e monumento (Teatro Municipal) na seguinte fotografia que mostra o terraço construído na esquina da Rua Líbero Badaró com o Viaduto do Chá.



Viaduto do Chá, visto da Praça do Patriarca em direção a Rua Barão de Itapetininga, em 1918. Fotografia atribuída a Aurélio Becherini, acervo DPH/SMC/PMSP)

A cidade é derrubada e reerguida numa rapidez inédita, em que pesa também as novas tecnologias construtivas derivadas da indústria (aço estrutural, cimento Portland, cerâmica, etc.) importada ou implantada

¹⁹ Este projeto dos terraços encontrou forte resistência dos proprietários dos prédios de todo o lado ímpar da rua Líbero Badaró e do lado par da Boa Vista que seriam demolidos. Na Líbero, foram permitidos ao proprietário Conde Prates, a construção de quatro grandes edifícios; na Boa Vista não houve acordo e nada foi feito além do viaduto que a ligou ao Largo do Colégio.

aqui. Praticamente todos os prédios públicos²⁰ foram demolidos ou reformados, bem como extensos quarteirões de casinhas e pequenos comércios simplesmente desapareceram para dar lugar a um centro comercial e administrativo à altura de um governo ilustre, moderno e qualificado.

“Eu quis aproveitar a passagem do magno assunto relativo à construção do Paço Municipal para vir, pela primeira vez á tribuna desta casa. Creio que, pelo simples fato de estar elevado á altura de uma tribuna popular, vós me ouvireis com complacência.

Quando li o parecer elaborado, acerca do assunto [...] logo me lembrei daqueles estudantes que, na Escola de Bolonha, na época remota da Idade Média, gastavam as suas melhores vigílias comentando os textos eternos do Direito Romano. Eu viria, sr. presidente, fazer acerca do parecer um trabalho análogo ao dos glosadores daquela época. Ao redor dos períodos mais notáveis, das frases mais salientes e dos tópicos mais importantes do parecer, eu teceria a renda leve dos meus comentários.”

(Trecho de discurso proferido por Armando da Silva Prado, vereador, na Câmara Municipal em 20 de agosto de 1910)

Essa reorganização do palco e, por extensão, dos atores sociais se dá respaldada em um discurso sanitarista que foi expresso através de leis municipais, naturalmente aprovadas por representantes da população, que ao mesmo tempo em que mudava a feição colonial da cidade, como a

²⁰ Na verdade, a cidade não contava com um montante de prédios públicos administrativos, com a exceção do Prédio da Câmara, construído para este fim em 1720, a maioria das sedes governamentais estavam instaladas em antigas igrejas e conventos jesuítas, adaptados para as funções seculares, desde a expulsão da Companhia de Jesus no século XVIII.

nova regulamentação de obras de construção²¹, também expulsava dos locais privilegiados (com as desapropriações) toda uma parcela da população que não tinha meios de se fazer representar com vigor nessas decisões públicas. Como no Rio de Janeiro, com o prefeito Pereira Passos e seu diretor de Saúde, Osvaldo Cruz, aqui os prefeitos Antonio Prado²², Raymundo Duprat²³ e Washington Luis²⁴, apoiados nas informações internacionais e nas descobertas sobre as causas e controle de epidemias como as feitas pelo médico Emílio Ribas²⁵, tomam uma série de medidas que tornam a qualidade de vida na cidade muito melhor, mas com o preço de desalojamento de parcelas inteiras da população, excluídas desse novo território conquistado pela modernidade cosmopolita, que apesar do discurso de igualdade, não era capaz de estender essa “igualdade” àqueles que não tinham condições de pagar por ela. O processo de exclusão social silenciosa, resultante do descompasso entre bem comum e acesso a esses bens pode ser

²¹ Essa legislação proibiu a reforma de paredes de taipa estruturalmente comprometidas, mandou substituir janelas e portas em rótula que abrissem para a rua e desmanchar os largos beirais de telhas capa-e-canal de modo a evitar a caída de água para a rua, esta última determinação, comprometeu as paredes de taipa que precisavam desses beirais para protegerem-se das chuvas, numa ação deliberada de suplantação das antigas técnicas construtivas.

²² Antonio da Silva Prado foi o primeiro republicano da cidade, exercendo o cargo de 7 de janeiro de 1889 a 15 de janeiro de 1911.

²³ Raymundo da Silva Duprat, administrou a cidade de 1911 a 1914.

²⁴ Washington Luis Pereira de Souza, ex presidente da província no tempo do império, foi prefeito de 15 de janeiro de 1914 a 15 de agosto de 1919.

²⁵ Emilio Marcondes Ribas (Pindamonhangaba, 1862), cursou medicina no Rio de Janeiro e iniciou sua carreira médica no interior de São Paulo. Foi nomeado como inspetor sanitário do estado em 1896, dedicando-se ao combate das epidemias da época. Em 1898, passou a dirigir o Serviço Sanitário, desenvolvendo intensas campanhas de limpeza pública e até residencial. Como Osvaldo Cruz, foi alvo de protestos políticos e populares, para comprovar a presença do mosquito como agente transmissor da febre amarela, deixou-se picar por um inseto, conseguindo assim um espaço importante para implantação de seus métodos de profiláticos.

entrevisto nas seguintes palavras do jovem vereador Armando da Silva Prado:

“[...] É preciso que o Município comece logo a entrar no caminho que o dever lhe aponta; que não confie a assistência e a instrução primária a instituições particulares, mas chame a si o nobre encargo, construindo prédios que não sejam semelhantes aos postos e escolas às públicas que temos, e que sabeis como são organizados. São belos palácios, suntuosos edifícios, onde só têm entrada os filhos dos ricos, daquelas pessoas que podem comprar belos trajos, bons sapatos, para suas crianças e podem enchê-las de flores, para presentear os professores, nos dias de seus aniversários. Nas escolas públicas não entram os filhos dos pobres. Os maltrapilhos são dali repelidos.”

(Trecho de discurso proferido por Armando da Silva Prado, na Câmara Municipal em 29 de outubro de 1910)

Apesar de discursos humanitários como este pontuarem nas discussões da câmara, o fato é que, de maneira surda e dissimulada, pois que apoiada em leis que ela mesma criava, a burguesia cafeeira e industrial expulsou do centro urbano cosmopolita, toda a população mais antiga e menos favorecida economicamente; como antes tinha acontecido aos índios habitantes originais, essas pessoas foram postas “ladeira abaixo”²⁶ ou deslocadas para os arredores da cidade, sempre fora do caminho da ordem e do progresso. O fotógrafo Aurélio Becherini registrou essa população renegada.

²⁶ Nas ladeiras mais íngrimes, inadequadas às espaçosas construções modernas, sobram construções antigas que foram ocupadas com moradias e comércio de baixa renda.



Ladeira do Ouvidor em 1910 com suas casinhas sem quintais ou jardins para abrigar a criançada. (Acervo DPH/SMC/PMSP)

Os inúmeros canteiros de obras que proliferam na cidade em conjunto com o alargamento de ruas, aberturas de praças e demolições e mais demolições, deram feição ao triângulo “elegante” do novo centro, formado pela Rua São Bento, Rua Direita e Rua 15 de Novembro (ex-Rua da Imperatriz), tendo como vértices, o Largo São Bento, com seus jardins reformados; o “quatro-cantos”²⁷, já sem as arestas características²⁸; e o Largo da Sé, em ampla reforma para a abertura da Praça da Sé.

Nesse triângulo, de onde foram expulsos os indesejáveis, inclusive a Igreja de Nossa Senhora Rosário dos Homens Pretos e as “quitandeiras” e “arruaceiros”, seus freqüentadores, concentrava-se a vida pública da cidade, um palco à altura de seus novos atores. Além do poder público,

²⁷ O quatro cantos era formado pelo cruzamento da Rua de São Bento com a Rua Direita e era assim denominado porque durante muito tempo constituiu a única esquina em ângulos retos da cidade.

²⁸ Na nova legislação de obras os edifícios situados em esquinas e construídos no alinhamento das ruas deveriam recuar esse canto e a parede assim formada deveria ser decorada com uma janela ou uma vitrine preferencialmente.

estavam presentes escritórios particulares, bancos, o comércio principal e o lazer refinado. Lojas de roupas, tecidos e importados (Bom Marche, Casa Mappin), cafés (Girondino – Largo São Bento), salões de chá, confeitarias (Castellões – Largo do Rosário), grandes livrarias (casa Garroux – Largo da Sé), joalherias (Casa Michel – Rua 15 de novembro), bancos (banco União de São Paulo, London and Brazilian Bank, Banco Comércio e Indústria, Banco de Santos, British Bank of South América, Banco Alemão), escritórios (Companhia Paulista de Estrada de Ferro – Largo São Bento, Jóquei Club), hotéis (Hotel de França, La Rotisserie Sportsman, Grande Hotel Paulista) e jornais (Correio Paulistano, Diário Popular, O Estado de São Paulo). À tarde as calçadas eram ocupadas pelas damas e senhoritas das melhores famílias no horário destinado às compras e ao chá da tarde; à noite pelas mundanas.

O nome dos estabelecimentos indicavam de onde vinha a referência, Au Printemps, Au Louvre, Au Palais Royal, Notre-Dame de Paris (lojas de roupas), La Grande Duchesse (salão de beleza). O francês dava o tom também nos projetos públicos, como pode ser visto pelos nomes e formação dos principais arquitetos e engenheiros que remodelaram a cidade: Paris principalmente, mas também qualquer referência da Europa continental, também era um cartão de boas referências como no caso de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, grande nome da arquitetura dos edifícios públicos e residências da época, formado na universidade de Gand, na Bélgica. Esses profissionais contratados pelo poder público ou

por proprietários de prédios em reformas e novas construções trazem os estilos em voga no continente matriz cultural, neoclássico, neo-barroco, art-nouveau e o ecletismo característico dessa somatória de leituras num tempo em que o *design* começava a ganhar consistência de linguagem expressiva, por isso o referencial estético também greco-romano ou romântico-historicista embutido na decoração das fachadas de edifícios e nas figuras de retórica dos discursos.

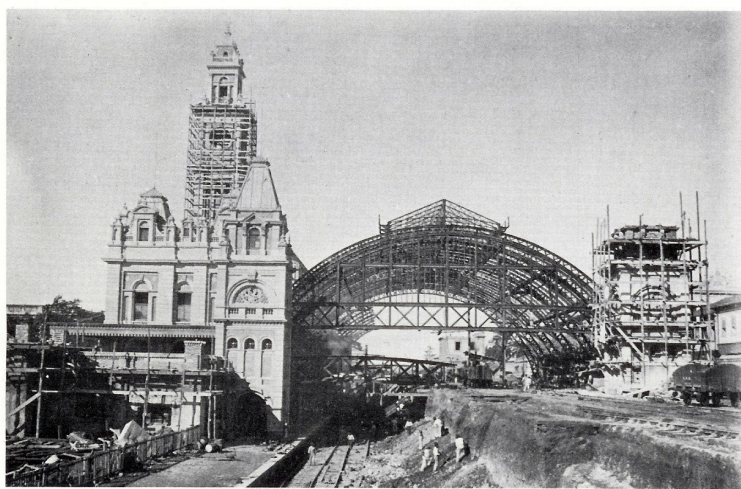
A cidade em expansão ultrapassou os antigos limites naturais do altiplano, atravessando o vale do Rio Anhangabaú com modernos viadutos, primeiro o do Chá (1892), em seguida o de Santa Efigênia (1911), indo em direção oeste até o antigo Largo dos Curros, agora transformada em Praça da República²⁹, com seus jardins coroado com a Escola Normal (1894); e para além da praça, até os elegantes bairros de Higienópolis e Campos Elíseos, os primeiros loteamentos desenhado já com as aspirações estéticas e sanitaristas do final do século XIX, ruas largas e arborizadas, lotes grandes, novas regulamentações para insolação (altura e largura das janelas) e arejamento (recuo lateral nas construções, extinção das alcovas) dos ambientes. Ao sul, nos limites do bairro da Consolação, dois grandes cemitérios municipais e, no alto do espigão do Caaguaçu, a Avenida Paulista, inaugurada em 1891, um empreendimento do engenheiro uruguaio Joaquim Eugenio de Lima, que abriu uma avenida de padrões europeus, com duas pistas largas,

²⁹ Antes um extenso terreno árido usado para treinamento militar e corrida de touros, daí o nome Largo dos Curros, de *curro*, conjunto de touros que correm no mesmo dia.

arborizada com três alamedas, servida pela melhor infra-estrutura urbana, contando ainda com um terraço natural, onde foi construído o parque Trianon, de onde se avistava e “admirava” a cidade que se modernizava. Este parque e a própria avenida durante muitas décadas concentrou a nata da burguesia industrial da cidade, tornando-se palco das principais manifestações da cultura laica de rua, como o Corso do carnaval e corridas de automóveis, onde seus “barões” podiam exhibir seus modernos símbolos de status (automóveis, roupas e adereços importados e ostensivamente caros).

O transporte público (trens e bondes) e a luz elétrica também vão ajudar no processo de configuração da cidade, na medida em que são adaptados pelos poder público (representantes principalmente das elites) na distribuição espacial já existente e sugerindo nova distribuição das diversas camadas sociais da cidade. Primeiramente, os pesados carros de boi são afastados do centro, originando entrepostos de mercadorias e pouso de tropas nos baixos para os lados do Porto Geral no Rio Tamanduateí; as ruas são cortadas por trilhos para bondes, evitando-se as ladeiras mais íngremes. A primeira linha de bonde elétrico foi inaugurada em 1900 ligando o centro à Barra Funda, passando pela Chácara do Carvalho nos Campos Elíseos, residência do então prefeito. Ladeando a linha férrea, a oeste, com hotéis e depósitos dos bairros da Luz e Barra Funda, a leste, as fábricas e residências operárias do Pari e do Brás, este, zona de chácaras no período anterior. A antiga e acanhada

estação de trem no bairro da Luz foi substituída em 1900 pelo imponente edifício que se vê até hoje, construído rapidamente graças às novas tecnologias construtivas do aço estrutural, a nova Estação da Luz, cópia da moderna estação construída também pelos ingleses em Sidney na Austrália, e o vizinho Liceu de Artes e Ofícios, construído pelo famoso arquiteto Ramos de Azevedo e inaugurado em 1895, constituíram os monumentos da paisagem do Jardim da Luz e da moderna Avenida Tiradentes, surgida do antigo caminho de Santana, pavimentado e fartamente arborizado, para essa avenida foram transferidos alguns dos importantes edifícios da administração da cidade, a Cadeia Pública e o Quartel de Polícia.



Construção da Estação da Luz, o uso da moderna tecnologia do aço como elemento construtivo imprimiu velocidade e formas diferenciadas, contribuindo para a rápida modificação da aparência da cidade. (Fotógrafo desconhecido in Cunha, 1985)

Em 1900, na cidade com 240.000 habitantes, a companhia inglesa Light and Power amplia o fornecimento de energia elétrica, explorando a iluminação pública e o serviço de bondes elétricos, ainda em concorrência com a iluminação a gás e aos bondes tracionados por animais. Com a extinção da tração animal nos transportes públicos a partir da década de 1910, quando a cidade já cresceu para 375.479 habitantes, sendo que desses, um terço são operários na indústria nascente, os bondes vencem as ladeiras e passam a atender os bairros industriais e operários (Brás, Pari) que acompanhavam a indústria que começava a se implantar ali, fomentada pela imigração estrangeira e pela via férrea, as regiões mais populares ou distantes (Penha, Santana, Santo Amaro), como também aquelas em formação (Avenida Paulista e os loteamentos da Companhia City), dando novo impulso ao desenvolvimento dessas regiões. A iluminação à gás também desaparece com a pressão da Companhia Light and Power, concessionária de ambas as fontes de energia, que no entanto, prioriza a distribuição da eletricidade.

Era essa nova burguesia, ascendida à direção do país com o dinheiro do café, que, perante as outras nações, procurava apagar seu passado “pouco digno” de colônia de Portugal e, ao preço que fosse, comprar seu ingresso no espetáculo das nações mais desenvolvidas. E de uma forma impositiva, sob o discurso oficial que exaltava a ordem, a saúde e o progresso que a cidade passa pela maioria das transformações ganhando as feições adequadas à fruição de seus novos possuidores.

Se antes na antiga vila colonial, o tropeiro, ocupação máxima local, demonstrava seu status pelo atavio da “madrinha”³⁰ da tropa, uma vez que as casas seguiam o padrão colonial das pinturas brancas e dos largos beirais, sem maiores distinções, agora esse referencial de status, é dado pelos ornamentos da fachada dos prédios residenciais e comerciais, nos requintes da moda e nos demais instrumentos cotidianos (telefone, iluminação, relógio, meio de transporte dentre os principais), compondo o cenário (ambientação, figurino e objetos de cena) para o exercício de um novo conceito de cidadania, impossível de ser praticado longe do moderno centro econômico que se formava, como lamenta-se um ex-estudante de Direito que depois de formado voltou para a cidade natal, Ubá, no interior de Minas Gerais.

“Escrevo-te sob a pressão de não sei q^{tas}. atmospheras, com um calo suffocante, ouvindo o longíquo [ruminar] soturno de uma tormenta prestes... Ainda si eu tivesse installado aqui no meu pequeno escriptorio um daquelles magníficos ventiladores mechanicos, um daquelles maravilhosos cataventos electricos do [Schoncht]... e *par dessus le main* um daquelles *bochs*-banhos que sohas engurgitar com aquella soffreguidão incoercível, voracissima, de [dypsomanismo] pantagruelico e insaciável... Ainda si eu tivesse ao

³⁰ A “madrinha” era um animal experimentado e guia da tropa, e como nota Noya Pinto, era ele que ia “demonstrar a hierarquia social entre os tropeiros”: quanto mais enfeitado o animal, fitas, espelhos, guizos, mais rico e poderoso o seu proprietário.

pé, ou, melhor, á mão, ou, ainda melhor – á bocca, uma groza
daquelles chopps incomparavelm.^{te} deliciosos refr.^{te} do Fazoli³¹... Ah!
mas p. q. lembrar dores tão cruéis seu Viegas, Ponte Grande³², ó
Glória!”

(Trecho inicial de carta escrita por Arduino³³ para o amigo e
cunhado Armando Prado, em 30 de setembro de 1907)

³¹ Fazoli era uma famosa confeitaria situada no elegante Largo do Rosário).

³² A Ponte Grande era a passagem sobre o Rio Tietê ligando a Avenida Tiradentes com o bairro de Santana, a última propriedade na avenida, ao lado da ponte foi sede do Clube Floresta, importante ponto de afluência da juventude dourada da época. Armando Prado foi diretor desse clube nos anos de 1920.

³³ Arduino, foi colega de Armando Prado na Academia de Direito em São Paulo, tornaram-se amigos e depois, cunhados, ao se casar com a irmã de Armando, Eponina.

3.

A SOCIEDADE NA CIDADE DO CAFÉ

A SOCIEDADE NA CIDADE DO CAFÉ

O script: viver no espaço e no tempo de Annita (São Paulo, 1900-1920)

“- Como é possível, diz-me ele, a doze horas de viagem do Rio, um povo tão diverso? Qual a minha impressão? Mas em tudo a de um povo constituído, organizado, feito. (...) Quem venha da Europa terá na construção das casas, na ordem, na disciplina, na atitude dos habitantes, um ar de cidade européia, encravada na América. (...). Por onde tenho andado, só impressões esplêndidas que se fundem num único louvor. E que clima! (...)”

João do Rio. “Um dândi em São Paulo”, crônica publicada no jornal “O País” em 02 de janeiro de 1917.

Neste período, a exemplo do que tinha acontecido alguns anos antes na França, matriz cultural de então, a elite da sociedade paulista viveu sua Belle Époque, que dura até a eclosão da primeira Grande Guerra. Como admira o visitante da crônica de João do Rio, essa elite, vivendo agora na área urbana de São Paulo, procurava remover o mais rapidamente possível seu passado colonial, desfrutando das novas opções de consumo, ocupação e lazer reunidas na cidade. O antigo patriarca da família colonial tinha dado lugar a um novo chefe, o filho mais velho, cultivado preferencialmente na Escola de Direito do Largo de São Francisco, culto e poliglota, apoiado no pensamento positivista, versado

em filosofia clássica e que, naturalmente, devotava uma grande fé na racionalização de suas adaptações e explicações do mundo. O mundo era ele, entenda-se dele, seu trabalho, sua casa e seu lazer, a partir disso os outros corpos do mundo eram apenas decorrências.

Os nobres brasileiros, viscondes e barões, tinham se tornado republicanos, no chamado “adesismo” que confirmava a harmonia entre a política do império e a da primeira república, aliás mudança de regime que não envolveu nem refletiu as principais aspirações das camadas populares do país, foi mais uma mudança de cenário para aquelas elites regionais. No começo, persistiam alguns grupos monarquistas, como o de Eduardo Prado que fundara, em 1895, o jornal *O Commercio de São Paulo*. Mas o caso é que Floriano Peixoto, último presidente do século XIX, realizou um governo inspirado no positivismo, como o bonapartista francês, que pregava a ditadura republicana³⁴, muito do favorável aos produtores de café, sustentáculo da nova república, a medida que dava espaço para a proteção dos interesses regionais.

Por essa época, a família Silva Prado é uma das mais importantes da cidade e do estado, originada no Brasil no primeiro quartel do século XVIII com o imigrante Antonio da Silva Prado, capitão-mor em Jundiáí, teve seu poder assentado na produção de cana de açúcar e, mais tarde, ampliou seus negócios para o café. Através de golpes oportunos, casamentos

³⁴ O Brasil foi único país do mundo em que a filosofia de Auguste Comte foi aplicada em nível de estado com o governo de Floriano Peixoto.

com outras famílias ilustres e, até, como era costume na época, casamentos consangüíneos, a família Silva Prado atravessou o império ocupando importantes cargos administrativos na província. No final do século XIX, encontra-se morando na nobre Rua de São Bento um terceiro neto do patriarca português, Eleutério da Silva Prado, nascido em 1836, filho de Joaquim da Silva Prado e de Francisca de Paula da Silva Machado, neto por parte da mãe, do Barão de Antonina, e sobrinho do Conselheiro Martinho Prado.

“Homem alto, magro, tez clara e pálida, olhos azues, cabellos castanhos, barba do mesmo matiz, pouca e aparada. Inteligente, como em geral todos os Prados, mas regularmente vadio, como alguns delles. Retrahido, antes por temperamento que por systema, pouco se ligava com os collegas; era entretanto, de trato delicado, e fazia-se estimar daquelles que delle se aproximavam. Possuía já então boa forma; trajava com elegância e gosava de confortos, que em geral não logram os estudantes, na casa de sua propriedade, à rua de S. Bento, entre Direita e Becco do Commercio”

(Descrição de Eleutério Prado por Almeida Nogueira *in* Barata e

Bueno, 2001)

Pouco afeito ao trabalho, é verdade, mas não há indícios de que este lhe fosse necessário, ainda assim, foi diretor da Companhia Paulista de Estrada de Ferro e membro do conselho da Sociedade Promotora da Imigração em São Paulo, sociedade composta por barões do café mais

progressistas, envolvida, entre outras coisas, com a substituição da mão de obra escrava pela migrante nas lavouras paulistas. Aparentemente, seu interesse pela situação do negro no Brasil não se limitou à questão do trabalho, pois, apesar de constar como solteiro nas genealogias oficiais da família, gerou cinco filhos³⁵ em um relacionamento com Benedita Maria da Conceição, uma negra ou mulata muito escura, como atesta a tez morena e os traços africanos nas fotografias de seus filhos Armando e Joaquim. Talvez ainda nesta preocupação com o trabalho agrário, teve um outro relacionamento, desta vez possivelmente com uma imigrante ou descendente de italianos, Benevenuta Laudicência Marques³⁶, esta também morena, ao que indica a tez de sua filha primogênita Alzira. A jovem Annita, cuja fotografia é estudada neste trabalho, é a última filha desse relacionamento.

A vida na cidade que se modernizava, ao mesmo tempo em que ampliava as opções de fruição seus novos habitantes, também impunha seus limites. No isolamento das fazendas, os filhos naturais tidos com as escravas ou serviçais domésticas eram inteiramente tolerados, muitas vezes esses filhos e suas mães conviviam na casa grande em perfeita harmonia com a família oficial, “branca”, como atesta por exemplo, a coleção de fotografias Francisco Rodrigues 1840-1920, sobre a qual,

³⁵ Segundo genealogia seus filhos foram: Armando (nascido em 1880), Mário, Juvenal, Eponina e Joaquim. Na coleção de há fotografias de Armando e Joaquim, e cartas de todos, com a exceção de Mário.

³⁶ Segundo a genealogia no site, desta união vieram três filhas: Alzira, Francisca e Ana Vicência (a Annita das fotografias, nascida perto de 1900), há cartas de todas elas e fotografias apenas de Alzira e Annita. Com a morte de Eleutério em 1905, seu filho mais velho Armando passa a chefiar toda a família, gerindo a fortuna e guiando a educação de seus irmãos mais novos.

escreve Gilberto Freyre no ensaio “Por uma sociofotografia³⁷” (Freyre, Ponce de Leon & Vasquez, 1983, p, 16):

“Algumas dessas sociofotografia chegam a ser expressões de uma extrema afetividade [...] sociofotografias de grupos de famílias da época patriarcal-escravocrata em que aparecem pessoas de etnia e de condição servil, tão familiarmente à vontade entre pessoas de condição ou de etnia senhoril, que se tem a nítida impressão da superação de tais diferenças sob o impacto de, nesses grupos fotografados, serem de tal modo da mesma família que a categoria familiar seria predominante sobre categorias étnicas de todo atenuadas nos seus rigores”

Ainda que o olhar sobre essas fotografias possa ser um menos ou mais bondoso, é fato que a família brasileira do século XIX, ou as sucedâneas que ainda permaneciam nas áreas rurais no século XX, foi sendo formada por uniões endogâmicas extremas³⁸ tanto quanto pelas uniões de etnias diferentes.

Na cidade, entretanto, a proximidade e convívio das famílias burguesas, somadas às influências dos centros europeus, impunha uma outra moralidade, mais rígida em certos aspectos, assim era de “bom tom”

³⁷ Sociofotografia, como define o autor, é a fotografia passível de ser interpretada através de sugestões ou implicações sociais.

³⁸ À respeito das uniões endogâmicas, isto é, as uniões entre parentes consangüíneos, Freyre escreve que “se compreende terem os nubentes precisado, em vários casos, de autorizações especiais de autoridades eclesiásticas para os seus casamentos serem catolicamente celebrados. Autorizações que resguardassem tais uniões conjugais de poderem ser consideradas incestuosas.

evitar ou ocultar as “indiscrição” lascivas de seus protagonistas, enviando os rebentos e suas mães às propriedades rurais remanescentes. Eleutério, não fez nada disso, ao contrário, conforme as cartas existentes, seus filhos viviam com ele em sua casa na elegante Rua de São Bento, criados pela primeira mulher³⁹, Benedita, uma concretização da mãe-preta, ao mesmo tempo mãe natural e ama dos filhos do “sinhô”. Se nas fazendas existia a tolerância “daquilo que os olhos não vêem”, na cidade cosmopolita a história era outra, como reporta Freyre (idem, pg. 17):

“You see here the servant [...] converse with his master on the most equal and frindly terms [...] a licencious freedons”

Thomas Lindley, em Narrative of a voyage to Brasil (Londres, 1885)

De toda forma, este comportamento, completamente destoante dos costumes da época, custou a Eleutério e ainda mais aos seus descendentes um certo ostracismo por parte de sua ilustre família, como vê-se na genealogia da família constante no livro In Memoriam de Martinho Prado, 1843 – 1943, publicado pelos filhos deste em comemoração ao centenário do nascimento do pai, ali Eleutério é dado como solteiro e sem descendência, isto quer dizer que seus parentes pouco reconheceram suas uniões e menos ainda sua prole.

³⁹ Benevenuta, já separada de Eleutério e casada com outro, faleceu em 1896 aos 35 anos.

Armando da Silva Prado, o mais destacado socialmente dentre os filhos de Eleutério, formou-se em Direito pela faculdade do largo São Francisco (turma de 1902), ingressou na vida pública como vereador pelo PRP, Partido Republicano Paulista, em 1910, deputado estadual em 1922; participou da vida cultural da cidade escrevendo e dirigindo o jornal “O Commercio de São Paulo”, também foi professor de lógica no Colégio Universitário de São Paulo (1934 a 1946), Diretor do Museu Paulista (1916), presidente do Clube Floresta e segundo presidente da Liga Paulista de Futebol (atual Federação Paulista de Futebol). manteve escritório particular de advocacia desde 1902 até o final de sua vida em 1956, destacou-se como advogado de políticos perseguidos pela ditadura Vargas. Armando é também aquele que mais exhibe esta mestiçagem, além do Jornal do Commercio, escreveu regularmente em periódicos menores sobre a questão da participação do negro na formação do povo brasileiro e, como já mencionado, começou um livro sobre o assunto, é dali o trecho a seguir, um dos raros, entretanto, que fala de si como descendente de negros:

“S. Romero, Comp. Hist. Lit., diz várias vezes, principalmente q.do estuda Gonçalves Dias, que uma das características é a alegria. Ora, esta alegria é de vantagem imensa na luta da vida. Si os negros, pela mestiçagem, deram essa alegria ao Brasileiro, bendito sejam eles. [...] Verifico comigo a presença dessa alegria, que herdei do negro. Sou às vezes pessimista, mas por cálculo, por pose. O meu natural é alegre e expansivo.”

(Trecho do caderno de anotações de Armando Prado, sd.).

Como Eleutério falece em 1905, vitimado por aneurisma cerebral, em sua casa na Rua de São Bento, onde morava com suas filhas mais novas e com Benedita, seu filho mais velho, Armando da Silva Prado, passa a gerir o patrimônio deixado pelo pai, patrimônio esse aparentemente já bastante reduzido materialmente e significativamente aumentado na parte humana, graças à vida despreocupada do pai. Pode-se imaginar as dificuldades enfrentadas por Armando na tarefa de testa desse ramo da família, ele também advogado, como todo primogênito das elites paulistanas; recém formado pela Academia do Largo de São Francisco, jovem idealista e inteligente, ingressa na carreira pública como deputado, repentinamente sem o pai, passa a se ocupar das circunstâncias de sua família: Joaquim reclamando do internato, Francisca desencaminhada por um rapaz de pouca confiança que termina por abandoná-la com dois filhos pequenos, outro casamento preocupante, desta vez o de Alzira, Annita que escapa do colégio interno, a divisão dos bens e da dilapidada fortuna herdados, as crises econômicas e políticas que lhe renderam perseguições e, por fim, dissipam suas posses.

“E eu ao mesmo tempo aviso-te que esses 15 dias de ferias eu não passo no collegio, nem que eu tenha que sahir espulso desta porcaria, por que já estou até o pescoço.

[...]

Não repare na letra porque foi escripta as carreiras e quase no escuro. Por ahi você calcule o que o bondoso do Dr. Luis me arranhou, eu pensando de encontrar um collegio regular, venho cahir n'um collegio que nem se quer para os pobres serve, veja se eu tendo recursos sufficientes para estar em collegio bom posso supportar esta porcaria.

Armando volte seus olhos para mim, e veja que eu sou seu irmão mais moço, e que unicamente para não te desgostar estou soffrendo o que nunca soffri em minha vida, interceda em meu favor deante d'aquella fera indomavel, veja mais uma vez, se o pode commover.”

(Trecho de carta de Joaquim Prado enviada ao irmão Armando, data c.1905)

Ainda assim, Armando encontra tempo e atenção para escrever e fazer-se fotografar, como bom homem de seu tempo e como tal, pouco conseguiu escapar das contradições culturais da época, ao mesmo tempo em que exhibia uma preocupação com a história e a valorização dos negros na sociedade brasileira, ele mesmo se “branqueou” ao adotar posturas e símbolos da elite branca sua contemporânea, do casamento com uma branca ao trajar elegante da época; da seriedade posada que confessa a escolha da fotografia, a pose mais uma vez, como sua efígie.



Armando Prado na pose séria como mandava as convenções de comportamento da época. Fotógrafo: Vollsack – São Paulo, c.1912. (Acervo AHM)

Armando é representante das novas gerações dessas elites, nascidas e criadas sob a influência das novas tecnologias de transporte, energia e comunicações, no caso, o trem, a eletricidade, o telégrafo e o telefone, naturalmente expandiram suas ocupações, tornando-se, além de fazendeiros, banqueiros, comerciantes e políticos, e como a arte de persuadir e de convencer constituía suporte importante nesse novo cenário de defesa de interesses, a retórica era ensinada não só no curso de Direito, mas também no de Medicina⁴⁰ e Engenharia⁴¹. E era principalmente nos banquetes que a oratória era praticada, temperada com *champagne* ou vinho do Porto, com referências da “boa” filosofia (grega, claro) e da “melhor” literatura (francesa), sempre entre quatro paredes, no interior dos edifícios públicos e dos palacetes, longe da

⁴⁰ A Escola de Medicina foi criada em 1913.

⁴¹ A Escola Politécnica foi fundada em 1893 e a Escola de Engenharia do Mackenzie College, em 1896.

população em geral onde preponderava a “desordem” e a “ignorância”, salvaguardando assim os princípios da ordem e do saber da filosofia praticada⁴², como mostra o trecho a seguir, pertencente ao discurso de Armando da Silva Prado, então deputado estadual:

“Entre os hábitos vulgares da Grécia moderna, diz-nos Letourneau, na sua Evolução Literária, notam-se ainda vestígios dos costumes protohelênicos. Com efeito em grandes assembléias, depois de refeições em comum, os poetas populares gregos entoam baladas e proferem odes, celebrando ou as glórias do país ou os acontecimentos faustuosos do dia ou as individualidades que entre eles se destacaram.

Herdeiros que somos da civilização ocidental, em que as atitudes gregas tanto influíram, aqui estamos reunidos junto às mesas de um banquete, não mais ao ar livre, á moda homérica, mas segundo as praxes modernas entre flores e músicas festivas, em recinto abrigado. As iguarias foram consumidas. Entretanto, em vez do rapsôdo inspirado e da ode altívola, refulgente e hierática, tereis de mim uns pobres trechos de rude prosa, sem o vigor que os epinícios reclamam.”

Discurso proferido por Armando Prado no salão de banquetes do Trianon, na noite de 30 de dezembro de 1924.

⁴² O positivismo pregava a manutenção da ordem social, dentro de seu espírito de respeito à constituição e racionalidade necessária a quaisquer processos sociais.

Com o objetivo de formar homens que assumissem a direção do novo país republicano, os filhos e filhas das famílias abastadas, tinham as primeiras instruções em casa, preferencialmente aos cuidados de preceptoras brancas⁴³, como mostram algumas fotografias da família, onde uma mulher branca trajando uniforme doméstico, segura uma criança de pele mais morena. Posteriormente, meninos e meninas de aproximadamente dez anos iam para escolas diferentes, como o *Mackenzie College*⁴⁴, o *Hydecroft College*⁴⁵ ou a Escola Caetano de Campos⁴⁶ para os meninos e, o Externato São José⁴⁷, o Colégio *Des Oiseaux*⁴⁸ ou o *Notre Dame de Sion*⁴⁹, para as meninas, isso se não se contar os sempre recomendados colégios internos, melhores ou piores, como queixa-se Joaquim da Silva Prado, em carta ao irmão Armando, já referido anteriormente.

“O meu fim é contar-te em longos traços a minha vida n’este carcere fantasiado de collegio diocesano. Comecemos. As 6½ horas e meia da manhã (esta hora é só durante as ferias, durante o anno lectivo

⁴³ Era considerado elegante ter serviçais domésticos brancos como símbolo de modernidade, à medida que contrastava com o passado escravocrata, e também de status, porque esses serviços, normalmente especializados, eram também mais caros.

⁴⁴ O *Mackenzie College*, de orientação americana, foi criado em 1870, situa-se ainda hoje na Rua Maria Antonia.

⁴⁵ O *Hydecroft College*, de orientação inglesa, foi criado no final do Século XIX e situava-se na Avenida Paulista.

⁴⁶ A Escola Normal, depois Caetano de Campos, foi fundada em 1881, funcionando na Rua da Boa Morte até 1894, quando transferiu-se para o prédio construído por Ramos de Azevedo, existente ainda hoje, na Praça da República.

⁴⁷ O Externato São José, criado em 1880, situava-se em prédio que ainda existe na Rua da Glória.

⁴⁸ O Colégio *Dês Oiseaux*, criado em , situava-se na Rua Caio Prado.

⁴⁹ O colégio para meninas *Notre Dame de Sion*, onde Annita estudou, foi criado em 1901 e situa-se ainda hoje na Avenida Angélica, no bairro de Higienópolis, recém ocupado na época pelas famílias paulistas mais abastadas.

levanta-se as 5½) houve-se o som do bronze anunciando o despertar, toma-se uma pequena bacia e vai-se buscar agua ou n'uma torneira situada no estudo [sic] ou em um correjo distante do dormitório uns 100 metros, volta-se com a agua e escolhe-se uma das canastras para servir de lavatório porque é traste que por aqui não se vê de maneiras que não há lugar onde possa-se lavar o rosto com comodidade [...]"

Trecho de carta de Joaquim Prado, data estimada 1907.

Enquanto os meninos tinham aulas de português e literatura, francês, inglês, alemão, latim, grego, história geral, história do Brasil, geografia, história natural, física, química, lógica, álgebra, geometria desenho e caligrafia, no sentido de construir uma base de conhecimentos que os capacitassem para o ingresso nos cursos superiores; das meninas não se esperava mais do que boas maneiras, culinária, puericultura, contabilidade e economia domésticas, francês, artes manuais e um pouco de piano, preparadas assim para o casamento e a maternidade, as mais dignas funções para uma mulher. A educação de Ana Vicência da Silva Prado, ou Annita, como costumava assinar-se a irmã caçula de Armando, não fugiu à regra, pode-se entrever esse cotidiano tranquilo da menina de classe média alta, na carta que envia ao irmão.

“Escrevo-te esta para saber da tua saúde e de todos d’ahi. Vou indo bem graças a Deus.

No dia 27 houve uma grande Assembléa, e eu ganhei um cordão de Ordem e Distinção, e por isso estou muito satisfeita.

[...]

No dia 19 de Agosto tivemos um pic-nic no Vanderley e gostei immensamente. Dia 28 de Agosto foi a festa de Notre Mére, e nós fizemos uma festa muito bonita.”

Trecho de carta de Annita, enviada do Colégio Nossa Senhora
de Sião em 28 de agosto de 1910

A educação das mulheres, quando muito, parava no ginásio; mas os homens continuavam seus estudos nas três áreas superiores de prestígio, Direito, Medicina e Engenharia, sendo que, indiscutivelmente o título de Bacharel em Direito era o mais almejado. Na primeira década do século XX, o exame para a academia de direito incluía latim, retórica, filosofia, francês e geometria. Já ingressos, o currículo dos estudantes era composto pelas disciplinas de Diplomacia, História dos Tratados, Higiene Pública, Economia Política, Ciência das Finanças e Contabilidade do Estado, com o objetivo de prepará-los, preferencialmente, para a vida pública. Na Academia de Direito passavam grandes nomes do cenário político e intelectual do país, quase todos escrevendo também, crônicas, ensaios e críticas nos jornais da cidade, como O Correio Paulistano e O Estado de São Paulo⁵⁰, os grandes jornais da época, ao lado de inúmeros outros menores que multiplicavam-se cada vez mais, sem contar as

⁵⁰ Os jornais “O Correio Paulistano” e “O Estado de São Paulo”, que antes tinha por nome “A Província de São Paulo”, vinham do século XIX.

revistas de generalidades ou de artes, que começavam também a pontuar o repertório de informações dos habitantes da cidade.

A medida que constituíam lideranças importantes na nova república, esses bacharéis, aos poucos também construía uma identidade nacional, procurando estabelecer características próprias que distinguisse o país como nação e pátria. Neste sentido, discutia-se, sobretudo, Nina Rodrigues e Silvio Romero que acreditavam na superioridade do homem branco, sob os princípios científicos da época, o “darwinismo social⁵¹”; por sua vez, Euclides da Cunha contribuía com esta construção colocando em cena a vida dos camponeses nordestinos, em contraste com as elites e as visões romanceadas do índio e do negro que perduravam até então. Armando da Silva Prado viveu essa efervescência, além de escrever regularmente em jornais, principalmente o Jornal do Comércio que dirigiu na década de 1920, também fez várias outras incursões literárias, como mostra esse manuscrito de um livro não acabado:

“Este caderno se destina a coligir os materiais necessários ao trabalho que pretendo escrever sobre – Os Negros – com o máximo de observações próprias, photographias, etc. Não é um romance, é um ensaio histórico dessa raça, que tanto contribuiu para a formação do Brasil, e que não foi ainda devidamente estudada.

[...]

⁵¹ Sob o conceito “darwinismo social”, reúnem-se teorias sociais que foram formuladas por pensadores que aplicaram as conclusões de Darwin aos estudos de sociologia que por sua vez, começaram a se organizar na época, dentro do espírito maior de se contar a história dos povos e das nações que, como vimos teve impulso na época.

Eis outra idéia. Depois de escrever a história d'Os Negros – prepararei um volume de biografias, retratos, estudos críticos das figuras negras e mestiças mais notáveis no Brasil. Prevejo uma objecção – o mestiço deve ser considerado entre os negros ou entre os brancos? Si a raça branca é superior pela cultura, não se deve a ella o que há de superior nos mestiços que se notabilizaram nas letras, nas artes, nas virtudes, etc.”

(Trechos do caderno de anotações de Armando Prado, o primeiro data de 1 de janeiro de 1909, o segundo não faz menção à data).

Ainda assim, a França, seguida pela Inglaterra, fornecia os modelos culturais preponderantes. Lia-se Anatole France, Emile Zola, Julio Verne, Gui de Maupassant, Gustave Flaubert, entre outros. Poetas simbolistas e parnasianos nascidos nos cafés parisienses faziam furor e inspiravam os jovens nativos, como Cruz e Souza ou Olavo Bilac, respectivamente. O Football e o Derby, no melhor estilo inglês tornaram-se modalidades elegantes de lazer, uma vez que o modelo de homem respeitável, agora também contemplava, além do cérebro, os músculos. As contribuições da ciência na área biológica, advindas do final do século anterior, ensinaram a necessidade de higiene e cultura física, assim, longe da pele branca e corpo flácido, distintivos da elite do século passado que fazia questão de não exercer atividade cinética desnecessária, os esportes, a ginástica e natação passaram a ser anunciadas nas escolas e clubes, agora, homem que se prezasse ostentava também a nova aparência de corpos modelados pelo exercício e peles bronzeadas pelo sol e pela vida ao ar

livre. Esses hábitos masculinos são mencionados na carta que Armando da Silva Prado recebeu do amigo e cunhado Arduíno.

“Quando vieres, traze contigo alguns livros p. nos entretermos nos serões vãos e horríveis.^{te} tediosos aqui desta Costa da África mineira. Vê si podes vir em tempo q. não haja chuva p^a podermos ensaiar aqui um pouco de *foot-ball*. Temos aqui um *field* regular, mas os jogadores são quais todos bisonhos. Eu costumo jogar p^a acompanhar a charola; mas sou o primeiro a reconhecer e [cosig] que sou péssimo. Vê si consegue ahi uma collecção das obras de nosso Eduardo Prado p^a mim. O que temos para dizer um ao outro só mesmo numa cavaqueira longa diante de um *back*. Fico esperando a promettida visita a resposta a esta. Ainda não recebi o Heredia...”

(Trecho inicial de carta escrita em Ubá por Arduíno⁵², em 4 de dezembro de 1907)

Além do tiro ao alvo e das caçadas nos arrabaldes, substituídas depois pela paixão pelos automóveis, praticava-se esportes principalmente no Clube Floresta⁵³, “onde a moçada ia buscar rigor nas remadas fortes pelo

⁵² Arduíno, foi colega de Armando Prado na Academia de Direito em São Paulo, tornaram-se amigos e depois, cunhados, ao se casar com a irmã de Armando, Eponina.

⁵³ O Clube Floresta, antes Chácara da Floresta, já era mencionado no almanaque da cidade em 1885 como local de lazer, época em que abrigou também o primeiro telescópio astronômico da cidade. Nas primeiras décadas do século vinte, já com o nome de Clube de Regatas de São Paulo, freqüentado pela nata da sociedade paulista, era também considerado o braço náutico do Clube Atlético Paulistano. Armando Prado foi seu diretor no final da década de 1910.

Tietê acima” (Bruno, 1984. Pg. 1249), e no Velódromo Municipal⁵⁴, este contando com raias para bicicletas e campo para balões, tinha também quadras de tênis e tanques para banho, mais tarde foi adaptado também para corridas de automóveis. E exibia-se a aparência finamente cultivada nos jardins do Museu Paulista⁵⁵, nas corridas no Jockey Club da Mooca⁵⁶ e no Derby Club, na Penha. E claro, diariamente, nos cafés e confeitarias das Ruas 15 de Novembro, Direita e São Bento, passarela obrigatória da juventude dourada, endinheirada ou farsante, da época, como nota um cronista da época, reportado por Ernani da Silva Bruno (1984, p. 1157):

“A porta, transbordando sobre o passeio, havia o habitual agrupamento de bacharéis em perspectiva, que ali costumavam expor diariamente aos transeuntes pacatos o irrepreensível corte das calças vincadas e dos paletós cintados, a cromática mirabolância das gravatas e a extravagância morfológica dos chapéus.”

José Augusto, sd., referindo-se ao Café Guarani.

A indumentária masculina, embora fosse geralmente feita aqui nos concorridos alfaiates estabelecidos nas ruas do “Triângulo Elegante”, tinha corte inglês, tecidos ingleses e franceses, era composta por ternos⁵⁷ de cores sóbrias, punhos de linho engomado, abotoados à camisa, o

⁵⁴ O Velódromo Municipal foi construído por volta de 1894, em terreno doado pelo Conselheiro Antonio Prado, primo de Annita, no bairro da Consolação.

⁵⁵ O museu Paulista, inaugurado em 1900, foi construído pelo engenheiro Bezzi em estilo neoclássico. O largo fronteiro foi ajardinado em 1907, pelo arquiteto paisagista Arsênio Puttemans, inspirado nos grandes jardins que adornavam Paris nesse período.

⁵⁶ Fundado em 1872 na Rua do Hipódromo, era local de concentração da elite da época.

⁵⁷ O terno tradicional, composto pelo conjunto de calça, colete e paletó, atualmente está reduzido a mero “duque”, isto é, o conjunto agora conta em geral com apenas calça e paletó.

colarinho duro era um símbolo de austeridade, sobre a camisa usava-se o “plastron” (peitilho pregueado). Cintos e sapatos de couro italiano, chapéu e luva, bengala ou guarda-chuva, relógios de pulso, que começavam a destronar o modelo “cebola” preso em corrente e guardado nos bolsos, a pêra e os bigodes à Napoleão III⁵⁸, completavam o uniforme do homem distinto.

Nas primeiras décadas do século XIX as mulheres da elite ainda estavam sob o domínio do pai ou, na ausência deste, do chefe da família, sempre um homem, raros os casos da chefia das famílias ricas por uma mulher; cumpre-se notar o caso de Veridiana da Silva Prado, que, contra todos os costumes da época e para escândalo de seu meio social, separou-se do marido e exerceu forte influencia na vida dos filhos, mesmo depois de adultos, como também promoveu a cultura na cidade, abrindo sua bela casa em Higienópolis para noites de saraus onde compareciam as figuras mais importantes de sua época, como Graça Aranha, Affonso Arinos Theodoro Sampaio. Armando da Silva Prado, sobrinho de Veridiana, apesar de nem tão ilustre, mas nem tão apagado que não merecesse um lugar nesse panteão paulista, freqüentou a casa com seus amigos do jornal e da academia de Direito, como mostra a carta da secretária e dama de companhia de Veridiana:

⁵⁸ Deixando para trás a moda da cara raspada que equilibrava a das perucas, no princípio do século XIX, os bigodes e suíças, símbolos de ferocidade e masculinidade, se espalham pelos exércitos de Napoleão, e, com o passar e aplacar dos tempos, e de lá para o rosto do homem comum.

“Recibi ordem hoje, para lembrar o convite que deverá ser atendido Sabbado, véspera de S. João, o que se não faltar nos dará muito prazer.

Faz D. Veridiana esse convite ao Dr. por não haver festa alguma aqui, por saber que do contrario seria a occasião oportuna para o Dr. vir. A única festa, diz a Sra, é a presensa das pessoas de sua amizade. Pede também ao Dr. queira, transmittir o convite ao Dr. Plínio⁵⁹ e ao Sr. Aristóteles. Desde já fica-o sumamente agradecida. Queira aceitar recommendações da Sra. D. Veridiana.

(Trecho de carta de Evangelina Rubino, enviada a Armando Prado em 20 de junho de 1905)

Mais uma vez era o dinamismo da cidade que possibilitada a superação de velhos costumes e a oportunidade de novas formas de relações. As revistas femininas por exemplo, ainda que em geral procurassem manter a condição de seu público na dependência do homem, apresentando-a nos horóscopos em franca oposição e inferioridade em relação ao homem, ser lunar e fluído uma, ser solar e de natureza concreta o outro, ou nos artigos evolucionistas em voga, como sendo a mulher “o esteio da espécie, enquanto o homem seria a variação, encarregado de fecundar a matriz. A natureza destina à fêmea a árdua tarefa da geração, a coloca em posição inferior ao homem” (Cunha, 1985. Pg. 124), era a própria revista em grande parte redigida por mulheres, o que, por si só, era muito

⁵⁹ Plínio Barreto foi colega de Armando Prado na Academia de Direito, tornou-se ministro da justiça em São Paulo.

distante dos missais redigidos nos mosteiros ou dos romances escritos por homens, única literatura ao acesso de suas avós nas fazendas.

“A mulher é uma degenerada! (...) A degenerescência, que resulta de uma construção defeituosa, representa-se pela ausência ou diminuição da faculdade de adaptação ao meio. (...) Só o óvulo se salva. Se alguma vez, pela energia de espírito, a mulher consegue levantar-se, é depois que a vida sexual tem cessado; só então também a sua organização física tende a aproximar-se da do homem, pela forma e numerosos caracteres. E é por isso que, desde muito, penso que depois da menopausa a mulher é um homem.”

(Miguel Bombarda⁶⁰, psiquiatra, in Cunha, 1985. Pg. 124)

A Revista Feminina, de orientação católica, surgida em 1914, ao mesmo tempo em que falava de prendas domésticas e dos perigos corruptores do cinema que exibia “as misérias da carne”, defendia o direito ao voto das mulheres e informações mais gerais como a questão da obrigatoriedade do serviço militar e as reportagens sobre a Primeira Guerra.

Ainda que o local “natural” das mulheres fosse o lar, na infância e nos primeiros anos da adolescência apenas saiam às ruas a caminho da escola ou da igreja, ou nos finais de semana acompanhando os pais nos passeios ao ar livre; na juventude, extremamente vigiadas e controladas

⁶⁰ Miguel Augusto Bombarda nasceu no Rio de Janeiro em 1851, cursou medicina em Lisboa e lá desenvolveu sua carreira médica e política, ligado ao Partido Republicano Português, foi membro do comitê revolucionário que implantou a república em Portugal em 1905, fato que não chegou a presenciar, tendo sido morto, em 1903, por um paciente do hospital em que era diretor em Lisboa.

pela família, preceptoras e professoras nos colégios de freira, “moça de respeito jamais saía de casa sozinha”, ocasionalmente, eram exibidas em seu esplendor nas festas mais distintas; o rápido desenvolvimento da cidade exercia uma pressão inexorável no sentido de romper essas relações. Nesse sentido, os novos chefes de família como Armando da Silva Prado, viviam na constante tensão de fornecer oportunidades às suas dependentes ao mesmo tempo em que as controlavam, como pode-se notar no trecho da carta de uma freira de um dos colégios que Annita freqüentou:

“[...] e o Dr. póde ficar tranquillo de que saberei cumprir os seus justos e louvaveis desejos.

Annita não sahirá a não ser commigo ou com quem o Dr. ordenar.

[...]

Tudo levarei ao seu conhecimento, conforme pede-me, sobre os acontecimentos futuros, dada a hypothese de qualquer anormalidade, o que espero, não se dará.”

(Trecho de carta escrita em 16 de junho de 1908 por Augusta

Franco de Sá Sampaio, de um colégio no Rio de Janeiro.)

Quando, por exemplo, São Paulo passou a contar com fornecimento regular de energia elétrica, em 1907, desde a extensão do horário da rotina caseira até o advento do cinema, ampliando as opções de lazer, com suas atrizes mostrando um novo perfil de mulher, urbana,

temperamento impetuoso e beleza sedutora, alteraram profundamente o comportamento e até as relações dentro de casa.

Se por uma questão de distinção de classe social as mulheres não trabalhavam e, assim, em geral não se interessavam pelos estudos, restava-lhes a moda como campo aberto para o exercício dessa nova personalidade. A cidade “civilizada” ampliava também as oportunidades de exibição, ver e ser vista era o sentido subjetivo do ir às compras vespertinas no “Triângulo Elegante”, ou no Jockey aos domingos, e nesse jogo, a paixão pelos detalhes, ou, mais no espírito, a *coquetterie*⁶¹, imperava.

“No entanto, como uma torrente a quem se abriam os diques, as mulheres arremessaram-se impetuosamente ao novo estilo de vestimenta que, fantasioso e muito caro, não só rompia a insipidez da cômoda moda norte-americana e dos uniformes a que os serviços auxiliares haviam-nas condenado, como satisfazia a necessidade urgente de afirmação de um grupo enriquecido de pouco nos lucros extraordinários.” (Souza, 1987. Pg. 32)

Por certo que esta nova mulher, para desesperos dos pais nem tão velhos assim, era mais atraente para os novos homens, e mesmos os pais e depois os maridos, deram também sua contribuição a essa mudança, a medida que nos detalhes dos trajes femininos, proporcionalmente

⁶¹ Na definição de Catherine N'Diaye, a *coquetterie* é uma atitude religiosa, a elaboração de ritos em que se exalta o fútil.

atrelados ao custo do conjunto, era estampada a condição social da família. Mais uma vez, Paris ditava os conceitos, quando, por exemplo, por volta de 1910, subiu as alturas das saias e relançou os turbantes, ou ensinou que a leve calda das saias devia ser apanhada com um gesto solto, e ser assim mantida para que ao mesmo tempo em que exibisse a elegância da dona, evitasse a varrição das ruas.

Ainda que na decoração das casas, os móveis franceses, Luiz XV e XIV, muitos trabalhos de entalhe, relevos e bordados, começassem a dar lugar aos móveis ingleses, mais modernos, unindo simplicidade e elegância, Paris é o espelho onde a elite da sociedade cafeeira não só queriam, como vinham também se mirar nas costumeiras viagens anuais. E bem o sabiam os comerciantes das lojas do “Triângulo” onde, como já dissemos, proliferavam os nomes franceses dos estabelecimentos.

“Fosse qual fosse a nacionalidade de seus proprietários, uma grande quantidade de casas de modas paulistanas tinha nomes franceses. O dado que se perdeu, porém, é que muitos desses nomes não eram criados localmente e sim transpostos de conhecidas casas de modas parisienses. Esse fato demonstra que a influência francesa não era algo totalmente difuso e genérico, como se costuma imaginar, mas, ao contrário, era recebida por meio de parâmetros muito concretos. Em outras palavras, a França ou pelo menos Paris não era um lugar distante do qual se tivesse aqui apenas uma vaga idéia e sim uma

realidade conhecida, em pormenores, de boa parte dos comerciantes locais (franceses ou não), assim como dos consumidores.”

(Barbui, 2001. Pg. 204)

No embate entre os modelos estrangeiros e uma certa consciência de brasilidade que ganhara força com a proclamação da república, a sociedade paulistana fazia as sínteses possíveis. Nas artes plásticas, por exemplo, a aceitação tendia mais para a pintura figurativa e de estilo clássico, de temática cotidiana, principalmente as que retratavam a vida burguesa, como em Almeida Junior⁶² e seus contemporâneos, como Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva; mas é o romantismo de Belmiro de Almeida e o simbolismo de Eliseo Visconti que melhor deram forma à mulher lânguida da Belle Époque. Ainda assim, foi possível um espaço para as figuras expressionistas de Lasar Segall, que fez sua primeira exposição em 1913, e as de Anita Malfatti, que mostrou seus trabalhos em 1917, que introduziram um novo referencial estético aliando-o também a uma temática menos comum, seres humanos marcados por sua história ou sentimentos, longe da beleza idealizadas.

Para esse sexo frágil, o espírito de saúde o contempla com uma série enorme medicamentos, tônicos, elixires e fortificantes, anunciados para ambos os sexos nas revistas da época, mas com maior fartura à essa “doente da espécie”, ao lado da exibição das heroínas dos romances e do

⁶² Almeida Junior, ainda que falecido em 1899, legara forte influência e referencial, pois além das encomendas de telas e painéis para edifícios públicos, fora também solicitado pela burguesia para decorar seus novos casarões.

cinema em suas vidas de mártires. As moças da classe de Annita estão longe das pioneiras do feminismo brasileiro, como Maria Lacerda de Moura e Alzira Reis, consciência mais afeita para as classes trabalhadoras. Os meios de comunicação não deixam de explorar judiciosamente essa dicotomia, as ilustrações mostram mulheres “feias” que participam politicamente exigindo, em contraponto com as “belas rainhas do lar”.



À esquerda, capa da revista Careta mostrando caricatura de sufragista feminina, à direita, anúncio de tônico feminino, revista A Cigarra, 01/01/1924.

A literatura nacional da época também contribuiu para esse debate social, além de qualquer coisa que tivesse rótulo francês, lia-se bastante os nacionais publicados em forma de folhetins ou episódios nos jornais e revistas. O escritor de maior projeção na época foi Machado de Assis, que apesar de mulato, passou ao largo das questões raciais, caindo nas graças da sociedade sua contemporânea ao desenvolver em seus romances as mazelas da vida das elites. Então foram outros escritores,

como Euclides da Cunha e Graça Aranha, que, inspirados no realismo romântico, colocaram em cena outras parcelas da população que também entravam na pauta da brasilidade. Na poesia estava em voga o parnasianismo de Olavo Bilac e o simbolismo de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães. Na área de não-ficção, são publicados em 1911, “Ensaio de Sociologia e Literatura” de Sylvio Romero e “Porque me ufano de meu País” de Affonso Celso, que ao lado de Nina Rodrigues e Euclides da Cunha vão, cada um sob sua ótica, construir as bases das análises sociais do período. Nesse aspecto é preciso ressaltar a publicação em 1916, do primeiro estudo sobre o preconceito racial no Brasil de autoria de Álvaro Bomilcar; o que não impediu que, em 1920, o presidente Epitácio Pessoa proibisse a participação de negros na seleção brasileira de futebol. Como já visto, esse é um assunto presente nos escritos de Armando da Silva Prado, ainda que ele próprio seja mulato, interessante notar as marcas do pensamento da época da hegemonia e superioridade “branca”, ao usar termos como “o meio hostil o rebaixou”, logo, se está rebaixado, o negro é inferior, ou “mestiçagem com uma raça mais feliz”, portanto, o negro é uma raça infeliz:

Diz Xenopol⁶³ (pg 193) que o negro é raça inferior em meio desfavorável: na progride. Eis ahi elemento para discussão. A these se biparte: 1º é o negro de raça inferior? é desfavorável o meio africano? Quando o negro entrou na África era já superior, ou

⁶³ Alexandru Dimitrie Xenopol (1847-1920), escritor espanhol, publicou entre outros, *La Théorie de L'Histoire*, obra sobre a qual Armando Prado faz seus comentários (N.A.).

foi o meio hostil que o rebaixou? Qual a extensão do melhoramento do negro, mudando de meio, vindo p^a América, por exemplo? (Esta pergunta inspira um estudo comparativo do negro nas diferentes regiões do globo) E si a esse meio favorável acrescentar-se uma mestiçagem com uma raça mais feliz?

(Trecho do caderno de anotações de Armando Prado).

Para acirrar essas contradições da sociedade emergente, a mecanização dos modos percepção do mundo e construção cultural vão atingir um número cada vez maior de pessoas, oferecendo conteúdos variados entretanto, cada vez mais padronizados ou comuns, rapidamente consumidos, cada novidade causava furor e filas para seu desfrute, e consumados, como as novidades se sucediam, eram também rapidamente descartadas ou “superadas”, na expectativa do que viria a seguir; mas em cada apresentação permeava um sentimento de poder sobre o mundo conferido pela tecnologia, como pode-se entrever no depoimento exaltado do historiador Willian Dickson, depois de assistir sua primeira seção de cinema:

“É a coroa e a flor da mágica do século XIX, a cristalização de milênios de encantamentos acumulados. Em suas leis integrais, luminosas e acessíveis se concentram possibilidades jamais sonhadas pelas tradições ocultas do Oriente: a sabedoria conservadora do Egito, a erudição zelosa da Babilônia, os mistérios secretos dos templos délficos e eleusinos da Grécia. É o escopo da

nova era, quando as grandes potencialidades da vida não mais dependerão de fontes religiosas, acadêmicas ou do saco de dinheiro, mas transbordarão aos rincões mais remotos da terra ao comando do mais humilde herdeiro da inteligência divina.”

Willian K. L. Dickson (*in* Sevcenko, 1998, p. 520)

Na cidade, as gravações musicais e o cinema chegaram ainda no começo do século. Já se vendia fonógrafos na Rua 15 de Novembro, em 1907; enquanto que as primeiras projeções de cinema eram feitas em barracões de zinco improvisados, que antes eram ocupados pelos espetáculos de “lanterna-mágica”⁶⁴, responsáveis pela proliferação desses barracões, antes do cinema. A partir de 1910 a cidade já contava com o Cine Teatro Bijou e o Cine Mignon, ambos na Ladeira de São João; o Cine High Life, no Largo do Arouche; e, mais tarde, o Cine Radium, na Rua de São Bento, e o Íris Theatre, na Rua 15 de Novembro.

Assim como a casa grande e a vila colonial em pouco tempo se transforma no palacete urbano e na cidade monumental, o recital se faz gravação, o teatro se faz cinema, num movimento aparentemente expansivo, vastas platéias, inúmeras apresentações, e por isso mesmo, simplificado, reduzido e resumido para compreensão imediata e extensiva.

⁶⁴ A lanterna mágica era um outro instrumento ótico, só que dotado de fonte luminosa (à gás), um condensador e lente divergente, projetava imagens pintadas em superfícies transparentes. Conta Ernani Silva Bruno que, “em 1889 Benjamin Schalch [...] trouxe para São Paulo uma lanterna com cerca de duzentos e cinqüenta discos, entre os quais vários de movimento, como o do “bigodinho dorminhoco, engulidor de camundongos”.

Gasset que promover uma e trazer as novas tecnologias difundidas com a eletricidade vão interferir nas formas culturais tradicionais, no fenômeno de geração, não só local, do que mais tarde se chamou de cultura de massa, ou mais especificamente, meios de comunicação de massa, amplamente consumida por essa sociedade que cultuava a ciência e a modernidade acima de tudo. São poucos aqueles, como Armando da Silva Prado, questionam essa aculturação brasileira, como mostra o seguinte trecho do seu caderno de notas:

“Vai aqui o tema para uma conferencia. Anoto-o a 6 de junho de 1915, á tarde. Chove funebremente lá fora. Vai pelos ceus a tristeza cor de cinza das nuvens prenes. Ao longe, esboçam-se na serração das cordas de agua os primeiros predios grandes da cidade humida; os outros não existem; sumiram-se na densa poeira brancacenta da chuva. Gotas de agua tamborilam nas arvores chorosas do jardim. Os algerozes cantam vomitando as aguas dos telhados, que aí vão, pelas sarjetas rolando velhas, secas e abandonadas – coitadinhas! Tudo [reslumbra] melancolia! Que ambiente para pensar-se na alma melancolica do Brazil! Estou na minha biblioteca, tão horrivelmente cheia de livros estrangeiros! Onde estão os que tratam do Brazil? Eil-os ali, naquelas reduzidas prateleiras da direita. Como são poucos em relação ás obras estrangeiras! Parecem apertados, encurralados pelos volumes francezes! É que até ha pouco eu fui uma victima do nosso meio intelectual, onde só se cogita do que é de fóra e se desdenha do que é nacional. Cheguei até a esboçar um estudo critico sobre a obra de Anatole France. E não tenho lido ainda o

Southey! Conheci Balzac antes de Y-Juca-Pirama! Abarrotava-me de Tolstoi e ignorava completamente o Pedro Taques! Peccavi! Ellas, meti o pé na minha estrada de Damasco e agora consagro-me todo ao estudo das cousas brasileiras. A minha estante de livro nacionaes crece e não me pejo de confessar que, por vezes, tenho pensado em vender as minhas coleções francezas que, é quasi certo, nunca mais terei tempo para examinar! Balzac, Hugo, S. Benne, e todos quantos me afrancezaste o espírito, recuai. Não posso atender-vos aos reclamos com a pontualidade de outr'ora. Chamam-me os escritores brasileiros, os poetas, os romancistas, os historiadores, os geografos, os criticos patricios. Ali está o Gonçalves Dias, que eu desconheço, Santa Rita Durão, Cláudio Manoel da Costa, Alencar, Bernardo Guimarães, Porto Seguro, Southey, Rocha Pitta, e tantos e tantos outros, cujas vozes distingo no silencio recolhido da biblioteca! Urge ouvil-os, lel-os, estudal-os, dar uma síntese de seus pensamentos. Cumpre saber a historia patria, desde o conhecimento do torrão que nos coube, ate o dos homens que o povoaram, analizados em suas origens, em suas migrações, em seus cruzamentos. É mister estudar o que devem ao branco, ao negro e ao aborigene. A raça negra, sobretudo, ninguem se incomodou com ilustrar as suas origens, o estado em que se achava quando transplantada para o Brazil, os sofrimentos por que passou e a contribuição com que entrou na nossa formação etnica. Um mundo de leituras, de meditações e de pesquisas me espera! E na incerteza de quem inicia uma longa marcha na direção da luz longinqua, penso em compor umas notas sobre a historia de São Paulo. Como e quando pensar em literaturas alienígenas!"

Enquanto isso, a maioria das pessoas vive a velocidade e frivolidade dos novos tempos, como Annita que, de volta ao colégio e vigiada por uma freira, ganha medalhas religiosas, escreve cartinhas ao irmão e o acompanha em festas no período de férias. Vez por outra vai saltitante ao estúdio do fotógrafo Rizzo ou Vollsack a algumas quadras de sua casa.

4.

A FOTOGRAFIA NA CIDADE DO CAFÉ

A FOTOGRAFIA NA CIDADE DO CAFÉ

A caracterização: O retrato fotográfico e a conquista de uma identidade social.

O retrato, isto é, a imagem muito semelhante a uma ou mais pessoas reais, é a primeira forma⁶⁵ comercial da fotografia, responsável pelo seu rápido desenvolvimento tecnológico⁶⁶ e consolidação da técnica⁶⁷ como meio de expressão e produção de conhecimento. Apesar de Niépce⁶⁸, o inventor oficial⁶⁹ da fotografia, iniciar suas experiências com paisagens⁷⁰ e naturezas-mortas, é o retrato que impulsiona a aceitação pública e a evolução técnica do meio.

A fotografia chega ao Brasil em 16 de janeiro de 1840, trazida diretamente da França pelo abade Louis Compté, que fez as primeiras demonstrações

⁶⁵ Forma, conforme Barbosa e Rabaça (2001), é “em sentido amplo, maneira pela qual os meios de expressão (em qualquer forma de comunicação: visual, oral [...]) se organizam em função de um efeito comunicacional.

⁶⁶ Tecnológico: Referente ao conjunto de princípios e aparelhos científicos que se aplicam a um determinado ramo de atividade, no caso a produção de fotografias.

⁶⁷ Maneira, jeito ou habilidade especial de se fazer algo.

⁶⁸ Joseph Niecephore Niépce, 1765-1833, francês de Chalon-sur-Saône, filho da alta burguesia local, juntamente com um irmão dedica-se a invenções diversas tendo registrado patente de um tipo de motor a explosão em 1807 e de um “pireolóforo” em 1817.

⁶⁹ A invenção da fotografia enquanto processo fotomecânico de obtenção de imagens foi reclamada por muitos inventores, inclusive, no Brasil, o gravador francês radicado em Campinas, Hercule Florence, chegou a gravar imagens a partir da luz possivelmente antes de Niépce, como defende Boris Kossoy em seu livro “1833: A descoberta Isolada da Fotografia no Brasil” (Editora Duas Cidades, 1980).

⁷⁰ A vista de Gras, uma paisagem obtida da janela do atelier do inventor, em 1826, é considerada a imagem fotográfica mais antiga de que se tem notícia.

no Rio de Janeiro com a técnica do *daguerreótipo*⁷¹, jornais noticiam o evento com grande ênfase, mais uma maravilha tecnológica chega ao Brasil, colocando-o assim em posição equiparada as maiores potências mundiais. A distância da matriz cultural francesa é como que suprimida pelo contato com suas máquinas e, melhor ainda, pela posse desses novos símbolos culturais, as imagens fotográficas, fascinantes devido a surpreendente nitidez, velocidade e mecanicidade do processo como ressalta o texto abaixo publicado por ocasião da primeira demonstração do processo fotográfico feita no Brasil:

"É preciso ter visto a coisa com os seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de 9 minutos, o chafariz do Largo do Paço, a Praça do Peixe e todos os objetos circunstantes se achavam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista."

(Jornal do Comércio, 17.01.1840, p.2).⁷²

A compreensão desse impacto que o surgimento da Fotografia causou na Europa, e por extensão, às suas colônias, requer uma passagem pelos fundamentos do pensamento positivista que predominava na época de

⁷¹ A técnica fotográfica do daguerreótipo foi inventada por Niépce e desenvolvida por Daguerre e um filho de Niépce após a morte deste. Consistia numa placa de cobre, revestida de prata e sensibilizada com vapores de iodo, após a exposição e o processamento químico para a formação e fixação da imagem, dava origem a uma imagem única, isto é, como não tinha negativo, impossibilitava a reprodução. Esta imagem assim gravada sobre a placa metálica, era disposta em um pequeno estojo de madeira (cerca de 10 x 12 cm) geralmente trabalhado com entalhes e incrustações que cumpria a dupla função de proteção e valorização da imagem.

⁷² Ver Cunha, 1985 (Volume 1, p. 72).

sua invenção, uma certeza, quase fé, de que após tantas transformações e sofrimentos, o progresso finalmente tinha trazido a paz e a promessa de felicidade aos povos, embasado na ciência⁷³, expressão correta da razão humana, nova divindade portadora da verdade e, por conseguinte, do controle e o desfrute do mundo. É Descartes quem expressa esse pensamento:

[...] concebo uma infinidade de particularidades referentes aos números, às figuras, aos movimentos e a outras coisas semelhantes, cuja verdade se revela com tanta evidência e se harmoniza tão bem com minha natureza que, quando começo a descobri-las, não parece que aprendo algo novo, mas, antes, que me recordo de algo que já sabia anteriormente, isto é, que percebo coisas que estavam já no meu espírito, embora eu ainda não tivesse voltado meu pensamento para elas.

Descartes. *Meditationes di prima Philosophia*, 1641⁷⁴

Para além do “penso, logo existo”, era mais ou menos deste modo que o homem europeu do século XIX existia no mundo e existia na natureza⁷⁵, calcado na certeza de sua própria superioridade e onipotência, superioridade de saber e onipotência de sua ciência. Conforme análise de Neiva Junior (2002), Descartes “prega uma correspondência absoluta,

⁷³ Aqui se fala da ciência enquanto explicação racional, sistematizada e passível de comprovação e repetição ad infinitum.

⁷⁴ Citado por Neiva Jr, 2002.

⁷⁵ É nesta época que vai se difundir o entendimento de que mundo e natureza são as mesmas coisas e estão reduzidos a meros objetos dos quais os homens põem e dispõem.

termo a termo, entre cada ponto no espaço e sua representação no pensamento e no plano. Verdade é a adequação do pensamento do sujeito ao objeto pensado. O modelo é da geometria analítica, com as projeções de pontos em dois eixos ortogonais: nasce uma concepção binária da representação [...] que será fundamental para a concepção cientificista das imagens. Quanto mais imediata e evidente for a imagem, maior a correspondência binária e maior seu teor de verdade.”

Na fotografia, definida como um processo mecânico de obtenção de imagens a partir da luz, cada raio de luz que emana do corpo iluminado ao causar a reação de escurecimento em cada grão de prata⁷⁶, pode ser comparado aos lápis, de cada cor, de cada dureza, textura, etc., nas mãos do desenhista. No final do processo, os corpos do mundo vão se delineando sobre uma superfície tratada com prata pura ou sais de prata, materiais capazes de se alterar quimicamente, escurecendo sob a ação da luz. Portanto, nada mais cartesiano do que esta imagem, onde a natureza, ela mesma automaticamente se transporta ponto a ponto para o suporte, tornando-se portátil e, ainda mais, um pouco como os desenhos pré-históricos das cavernas, conferindo supremacia e controle a seus articuladores, exemplo de um mundo agora domesticado e passível de ser manipulado conforme as necessidades.

⁷⁶ A imagem fotográfica é formada pela ação da luz emitida por fontes luminosas ou refletida por corpos iluminados, essa luz altera as superfícies fotossensíveis, prata pura ou sais de prata na fotografia analógica, diodos eletrônicos nos sistemas digitais.

São as teses de Descartes, elaboradas no século XVII e tornadas agora “históricas”, isto é, assimiladas ou tidas como referências de compreensão do mundo, que ajudam a informar⁷⁷ a produção e reprodução dos objetos do mundo e o relacionamento das pessoas com eles, fazendo que invenções como a fotografia sejam muito mais decorrentes do momento cultural do que acontecimentos pontuais ou aleatórios. Nessas circunstâncias, a invenção da primeira imagem técnica causa furor, uma vez que concretiza o anseio da mediação automática entre os menos ou mais distantes corpos do mundo e seus observadores ou exploradores, mediação verdadeira porque apoiada em leis científicas, provadas e comprovadas, isenta, portanto, da intervenção humana, sempre falha ou imperfeita. A fotografia transporta uns (corpos do mundo) para diante de outros (observadores), transporta também o pensamento desses outros para diante da aparência dos primeiros, e na sua lógica perversa realiza a nova máxima “penso, logo (o mundo) existe”.

“Tudo o que concorre para o progresso da civilização, para o bem estar físico e moral do homem, deve ser objeto constante da solícitude de um governo ilustrado, à altura dos destinos que se lhe estão confiados; e aqueles, por conta de afortunados esforços, secundam essa nobre tarefa devem encontrar honrosas recompensas pelo seu êxito.”⁷⁸

⁷⁷ Informar, conforme Flusser (2002), agregar conceitos em termos de forma e conteúdo.

⁷⁸ Tradução da autora de Freund (2004).

Com este discurso, em meados de 1839, Gay-Lussac apresentou o invento da fotografia na Câmara dos Pares na França, seis semanas após Louis Arago, chefe da oposição republicana francesa, ter feito o mesmo na Câmara dos Deputados, dando corpo às atitudes da burguesia intelectual e progressista embasadas no pensamento liberal da época em que a ciência figurava como redentora da humanidade. Seguindo a prática de incentivo aos inventos que atendessem à essa expectativa, o governo francês anuncia a doação ao público da nova técnica de produção de imagens, adquirida de Daguerre e Niépce, o filho. Segue-se um movimento na capital francesa em que os cidadãos de posses e de mentalidade mais moderna e experimentadora saem às ruas munidos de câmeras e demais apetrechos, verdadeiros laboratórios químicos, registrando a tudo e a todos, Paris, sua paisagem urbana e humana, vira tema da nova técnica de produção de imagens.

Maravilha científica: uma imagem do mundo sem a intervenção humana, essa impressão logo se tornou uma convicção, responsável em parte pelo rápido sucesso comercial da fotografia; agora o mundo podia ser visto, conhecido, sem o menor esforço, apresentado na sala de visitas das casas, o mundo como realmente era ou como as pessoas estavam preparadas para sabê-lo, um mundo estável, manso, aberto à contemplação, entregue congelado numa imagem mansamente disposta sobre as mesas. Imagem produto de um novo tipo de encantamento: a magia da ciência. Nos salões ou saraus o daguerreótipo é o grande

assunto das conversas, não faltando, inclusive, seus detratores⁷⁹, como Baudelaire que apesar de duras críticas, tais como “a sociedade imunda avança como um único Narciso para contemplar a sua imagem trivial sobre o metal”, faz-se fotografar por Carjat⁸⁰, um dos notáveis fotógrafos pioneiros.

A esta explosão de interesse, comum ao surgimento e implantação de uma nova tecnologia, segue-se um certo abandono devido às dificuldades de compreensão e operação de novos mecanismos, quando apenas pessoas mais habilidosas e de personalidade inventiva ou exploratória perseveraram no domínio e assentamento desses novos caminhos, pondo em funcionamento e até criando usos contínuos. Assim a fotografia nessa fase inicial foi exercida por intelectuais do ramo das artes, principalmente pintores e denhistas, todos bem instruídos pois oriundos da alta burguesia francesa, como Nadar⁸¹, Le Gray⁸² e Carjat, que naturalmente traziam

⁷⁹ Os pintores comerciais, principalmente os miniaturistas reclamaram da concorrência dos fotógrafos, alguns chegaram até a pedir para o governo francês restringir de alguma forma a atividade dos fotógrafos, Ingres está entre esses descontentes; outros artistas também criticam a fotografia: Baudelaire por exemplo, achava que a fotografia devia resignar-se a uma função servil em relação às artes e às ciências e deixar a produção da obra de arte para as técnicas mais nobres. Na Alemanha, luterana, a fotografia foi tida como obra do demônio porque criava imagens sem a intermediação humana, como mágica.

⁸⁰ Étienne Carjat (1828-1906), jornalista e caricaturista francês.

⁸¹ Gaspard Félix Tounachon, denominado Nadar (1820-1910), também jornalista e caricaturista; filho da alta burguesia francesa, era o talvez o principal retratista de sua época, além dos famosos retratos de Sarah Bernhardt e, como esperado, de toda gente importante francesa, também era dado à experimentações, fotografou as catacumbas de Paris com iluminação a base de magnésio e fez também as primeiras fotografias aéreas de que se tem notícias, registrando Paris a bordo de um balão.

⁸² Gustave Le Gray (...-1868), jovem aprendiz de pintura francês, logo encontrou a fotografia, primeiro como auxiliar da pintura e em seguida como técnica própria de produção de retratos; em 1848, abre luxuoso estúdio luxuoso na capital francesa e apesar da fama, continua dando importância maior para o lado artístico dos retratos que produz; posteriormente, atropelado pela eclosão das técnicas fotográficas mais

para a nova técnica seu conhecimento e habilidade com as estratégias visuais de comunicação e expressão. O caráter do trabalho desses pioneiros estabelecidos é precioso, tanto “preciso” no que diz respeito ao manuseio das câmeras primitivas e ao processamento químico necessário, quanto “caro”, no que tange a qualidade do trabalho e ao custo do processo ainda restrito a uma única imagem por vez, custo esse naturalmente repassado aos clientes. Assim, a iconografia produzida na época mostra pessoas do mesmo círculo social privilegiado de seus autores, artistas e intelectuais, escritores, dramaturgos, atores e filhos da nobreza, personalidades das mais altas camadas sociais perfilam-se nos retratos expostos como propaganda desse novo meio de representação.

A perspectiva comercial do retrato fotográfico aberta pelo daguerreótipo acaba também por incentivar o desenvolvimento da tecnologia existente, primeiro foi minimizado o longo tempo de exposição⁸³ com placas mais sensíveis e objetivas mais luminosas, depois, a própria técnica fotográfica do daguerreótipo foi suplantada definitivamente⁸⁴ pelo *colódio úmido*⁸⁵,

comerciais, acabou falindo e mudando-se para o Egito onde exerceu a ocupação de professor de desenho.

⁸³ Quando Daguerre vende o invento ao governo francês, o tempo de exposição para gravação da imagem era longo, cerca de 15 minutos, para dar sustentação às pessoas durante a pose, os estúdios fotográfico contavam com suportes que prendiam o pescoço e os ombros, posicionados por trás do modelo, eles não apareciam na imagem final. Também era necessário retoque nos olhos para suprimir os borrões causados pelas piscadas.

⁸⁴ Em seguida ao anúncio do daguerreótipo, Henri Fox-Talbot, tendo efetuado ensaios com papel sensibilizado com nitrato de prata em 1834, reclama sua anterioridade na produção de imagens através da fotografia (escrever com a luz), palavra que, aliás, ele usa pela primeira vez ao registrar seu processo na Royal Society inglesa e na Academia das Ciências em Paris. Este processo produzia imagens negativas que podiam ser copiadas por contato em outro papel sensibilizado, a imagem final, no entanto, trazia as marcas das fibras do negativo de papel, o que dava a imagem uma aparência de desenho, diferente da extrema nitidez do daguerreótipo.

que produzia cópias muito nítidas e de menor custo. Com essas evoluções, os pintores retratistas que trabalhavam por encomenda foram pressionados a migrar para a nova técnica de produção de imagens impossibilitados de concorrer no preço e no tempo com ela; além disso, a fotografia dava um novo alento ao ato simbólico de fazer-se retratar, agregando modernidade e cientificidade a essa construção de identidade pessoal e de classe.

Com os estúdios fotográficos tomando o lugar dos *ateliers*, os pintores se transformando, a gosto ou à força, em fotógrafos, os novos retratos em metal ou papel desviando os olhares dos quadros, a fotografia se impõe ao ambiente urbano do século XIX, estendendo-se da Europa às colônias. No caso das colônias é interessante notar que surgem os fotógrafos ambulantes que percorrem o interior levando a novidade aos proprietários rurais, esses os representantes daquela parcela social ascendente e, também, mais suscetíveis às novidades das metrópoles.

Desta forma, a cidade de São Paulo não conheceu propriamente o período experimental da fotografia, apesar das demonstrações do Abade Compte em 1840, porque na época do império, os fotógrafos se encontram primeiramente no interior da província, no encaço das elites

⁸⁵ O colódio úmido, publicado pelo inglês Frederick Scott Archer em 1851, consistia em uma placa de vidro recoberta com o colódio, algodão-pólvora dissolvido em éter alcoólico, um material pegajoso onde estavam dispersos sais de prata, substância sensível à luz. A imagem negativa gravada na placa de vidro era então copiada em papel sensível, agora com grande nitidez, graças a transparência do vidro. Certo inconveniente era causado pelo fato de que a chapa de vidro tinha que ser preparada e exposta em seguida, antes que o colódio secasse, daí o nome do processo, colódio úmido.

que possuíam recursos para custear seus serviços. Somente em 1852 é anunciado na capital o primeiro estúdio fotográfico, pertencente a Manoel José Bastos, que ainda mantém características itinerantes, mudando-se para o Rio de Janeiro três anos depois, volta à São Paulo em 1860, para daí, em 1866, seguir para Sorocaba. Ainda que em 1848, uma saborosa carta que Álvares de Azevedo, então estudante na Academia de Direito, envia a sua mãe, faça menção a moda emergente de retratos fotográficos, provavelmente produzidos por fotógrafos ambulantes.

“Por aqui lavrou uma mania de daguerreotypar-se (neologismo que creio que necessario tornar-se-á admitir-se pela aceitação do daguerreótypo). Não ha Estudante que não se tenha retratado ou não pretenda retratar-se. Além disso é barato – por 5\$000 tem-se um retrato colorido⁸⁶ em um quadro singelo – sendo em chapa pequena. E não são só os Estudantes os contagiados; a molestia vai se espalhando e o medico vai lucrando.”⁸⁷

Álvares de Azevedo não perdia por esperar. Apenas no final do século XIX a fotografia, enquanto atividade estabelecida, ganha espaço na cidade, refletindo a própria transformação urbana, vila/metrópole, e social, proprietário rural/empresário urbano, como visto anteriormente. Se antes havia poucos anúncios do ofício, seis menções de firmas fotográficas na

⁸⁶ Até a popularização da fotografia a cores, os retratos fotográficos, originalmente em preto-e-branco, costumavam ser coloridos a mão, inicialmente, pelos próprios fotógrafos, e, depois por pintores que foram sendo agregados aos estúdios, a medida em que a forma se tornava popular e produzida em larga escala.

⁸⁷ Ver Kossoy, 2002 (p.58).

década de 1851-1860, quinze na década seguinte, cinco entre 1871 e 1870, outras onze no decênio subsequente, são registrados trinta e oito estabelecimentos fotográficos na última década do século e outros trinta e dois entre 1901 e 1913. Portanto, quando a fotografia se implanta definitivamente na cidade, ela já o faz com alguma maturidade tecnológica: chapas mais sensíveis, câmeras e reagentes químicos já podiam ser comercializados e, o mais importante, a fotografia já chega aqui com referências sobre seu uso na produção de retrato, uma espécie de atestado como meio de fixação da imagem de grupos sociais privilegiados. Ambos, tecnologia e forma, amplamente ensinados detalhadamente nos manuais que explicavam os procedimentos e proporcionavam, do ponto de vista da técnica, resultados bastante satisfatórios.

Para se entender aquela “mania” do retrato fotográfico, apontada por Álvares de Azevedo e que só ganhou força com o passar das décadas, mais uma vez, é preciso retornar a França, país onde o Brasil, da primeira república até o início do século XX, bebeu, e, por que não, embriagou-se, de seus modelos culturais para a auto-construção de sua própria identidade. O período de prosperidade social e econômica que a França conheceu nos primeiros anos do governo de Napoleão III, foi extremamente propício a toda atividade comercial que correspondesse às expectativas de consumo de uma nova camada da classe média que tinha ascendido a um patamar onde, ao mesmo tempo em que torna

possível um consumo inédito, também reclama por reconhecimento em sua nova posição social; assim as mercadorias mais uma vez tornam-se símbolos de status e distinção, num mundo onde cresce a importância de um grupo social diferenciar-se de seu núcleo de origem e assemelhar-se a um ideal ainda não alcançado.

E a fotografia de estúdio, tornada símbolo de distinção social graças às exposições já referidas dos retratos da fina flor da sociedade europeia, vai acorrer prontamente a essa demanda, uma vez que já tinha alcançado o desenvolvimento tecnológico mencionado, que além da redução do custo e do tempo para a sua produção, tinha simplificado os procedimentos, inclusive uma série de equipamentos e materiais fotográficos estava disponível no mercado, de modo que agora os fotógrafos, orientados pelos fardos manuais de fotografia, podiam prescindir de grandes conhecimentos ou habilidades, o que era até adequado, uma vez que os novos clientes também careciam de repertório cultural próprio e não se importavam em arremedar as poses consagradas nos daguerreótipos das freqüentes exposições industriais e artísticas em que a fotografia comparecia com louvor.

É interessante notar que nesse momento surge também uma aspiração em reclamar a ascensão da fotografia como obra de arte, equiparada à pintura tradicional, movimento denominado Pictorialismo; surge na Inglaterra, em 1869, o primeiro texto declaradamente em favor da

fotografia como obra de arte, é “O Propósito Pictorial na Fotografia”, de Henry Peach Robinson, expondo “a existência de leis imutáveis em toda a grande obra de arte [...] que as mesmas leis de equilíbrio, contraste, unidade, repetição, repouso e harmonia atuam sobre todas as boas obras sem ter em conta o tema [...]” (ver, Fontcuberta, 2003, p.58) que na prática, vem estabelecer regras e métodos de composição que a partir daí serão desenvolvidos e aplicados às fotografias em geral, e ao retrato em particular. A defesa desses interesses vai dar origem a toda uma série de parâmetros de composição da imagem fotográfica que também acabam por ser “interpretados” ou “adaptados” por fotógrafos e clientela, os novos usuários da técnica, pois cada vez mais a fotografia é exercida como atividade técnica e comercial.

O golpe de misericórdia na fotografia “exclusiva”, ainda que, com furor, seja aclamado como “artístico”, é dado por outro francês, Adolphe Disdéri, que em 1853, registra a patente do *carte-de-visite*. Este primeiro cartão fotográfico, que tornará popular a circulação de retratos, era produzido através de um mecanismo que permitia gravar várias poses numa mesma chapa de vidro coloidado⁸⁸, a cópia por contato produzia pequenas fotografias em papel, com tamanho aproximado de 6 x 9 cm, que para tornar o manuseio mais seguro, eram coladas num cartão mais grosso, decorado nas bordas e no verso com motivos diversos e com o nome do fotógrafo em destaque. Do rápido sucesso do *carte-de-visite* surgem novos cartões para montagem de retratos, primeiro o *carte-cabinet* ou

⁸⁸ Vidro recoberto com uma emulsão a base de colódio, sensibilizada com iodeto de prata.

gabinete, de formato maior, logo seguido por outros cartões que diferiam menos pelo tamanho do suporte do que pela proporção entre largura e altura da imagem, como o cartão vitória, o *promenade*, *boudoir* e outros. Esses cartões, com suportes de papelão muito rígidos, eram revestidos numa das faces com um fino papel decorado ou pintado, de modo a emoldurar a imagem fotográfica. Muitos traziam trabalhos de baixo-relevo e douração, em geral o acabamento gráfico era mais centrado na decoração, em detrimento da propaganda sobre o fotógrafo.

Técnica fotográfica muito simples e barata, esses cartões irão se espalhar tanto na Europa quanto no novo continente, dos estúdios famosos aos fotógrafos ambulantes, consumidos em larga escala por aquela classe média francesa e outros grupos sociais que a copiaram, todos ansiosos por assumir e exibir uma nova posição social num mundo que se detém perante um novo tipo de encantamento: a magia da ciência.

“Nenhuma imagem teve uma esfera de ação tão ampla, satisfez o gosto durante tanto tempo [!], ou tem sido tão geradora de lucro para o fotógrafo como a *carte-de-visite*. É a imagem do dia e tem contribuído consideravelmente para simplificar o estabelecimento fotográfico. [...] A *carte-de-visite* geralmente compreende a figura toda, ou sentada ou em pé, graciosamente apoiada contra uma coluna ou balaustrada, realizando alguma atividade natural e fácil como tocar piano ou violão, colhendo uma flor da árvore ou navegando no iate [!]; de fato, o fotógrafo, ao menos o artista

deseja posicionar seu modelo em meios aos encantos da natureza com tranqüilidade e graça e perfeitamente livre de todos os constrangimentos.”

Towler, 1864⁸⁹



José Vollsack: Quiquinho (Cabinet, 1907) e Sobrinhas do Sr. Eleutério (Cabinet, 1880c.) Acervo AHM Washington Luiz.

Comparando o trecho do Manual de Towler e as fotografias do fotógrafo Vollsack estabelecido em São Paulo, pode se ter uma idéia da disseminação da técnica fotográfica desses formatos em cartão e de como as instruções eram aplicadas pelos usuários na configuração das imagens que, seja como for, não deixam de exprimir o pensamento da época: quando Towler ensina a “posicionar seu modelo em meios aos encantos da natureza” é de uma natureza controlada e domesticada que

⁸⁹ Trecho do manual “The Silver Sunbeam: A practical and theoretical text-book on sun drawing and photographic printing” (Nova York: Joseph H. Ladd, publisher, 1864), traduzido por Ricardo Mendes no texto “Descobrimdo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)” in Fabris (1998, p. 115).

ele fala, dócil como o *design* já ensinara através do estilo rústico⁹⁰, em voga na época.

Surge o costume de distribuir o retrato entre os amigos e familiares dos retratados, os quais os colecionavam em álbuns especiais, ao lado das fotografias de personalidades locais ou internacionais vendidas em profusão nos estúdios fotográficos e nas casas de artigos importados. É a imagem técnica, produzida mecanicamente e em profusão, que agora acompanha um novo tipo humano surgido nas cidades que se tornam metrópoles, um homem coordenado, isto é, que tem comportamentos e até pensamentos coordenados com a expectativa média de seu grupo, o embrião do homem-massa, como aponta Ortega y Gasset (1897, p.12).

“[...] um homem feito de pressa, montado simplesmente sobre poucas abstrações e que, por isso, é idêntico de um extremo a outro da Europa. [...] Não é um homem, é apenas *uma* forma de homem constituída por meros *idola fori*; carece de um “dentro”, de uma intimidade própria, inexorável e inalienável, de um eu que não se possa revogar.”

Aqui em São Paulo, como na Europa e em todas as cidades do ocidente que se proclamavam modernas, a fotografia, ao lado dos meios de comunicação mais tradicionais, jornais, revistas, e do cinema, seu

⁹⁰ O estilo rústico era uma aplicação estética dada na concepção de bens industrializados, principalmente mobiliário. Este estilo surgiu das interpretações das posturas românticas-historicistas que os designers de ponta, como Willian Morris, assumiam na época.

sucedâneo, vem, mais do que exibir, definir uma nova maneira de ser “distinto”, isto é, separado, destacado, mas almejado e copiado, e por isso, profundamente igual. Essa aspiração de ser ou parecer “algo”, resíduo da falta ou não reconhecimento de uma identidade própria, vai tornar as pessoas extremamente receptivas aos modismos cosmopolitas, como analisa Ortega Y Gasset (*idem*):

“A ele [o homem-massa] se deve o triste aspecto de asfixiante monotonia que a vida vai tomando em todo o continente [e, de certa forma, fora dele também]. Esse homem-massa é o homem previamente esvaziado de sua própria história, sem entranhas de passado e, por isso mesmo, dócil a todas as disciplinas chamadas *intenacionais*.”

Aqui nos trópicos por mais que intelectuais procurem resgatar uma identidade local, o senso comum deseja apagar seus vestígios de Brasil colônia e sua miscigenação racial o mais rapidamente possível, adotando os símbolos europeus de modernidade e cultura. No triângulo elegante da São Paulo da época, entre as lojas e os cafés, os mais importantes estúdios fotográficos, muitos referidos como ateliês numa emulação do status da pintura, vão tomando lugar: Vollsack, Neuhaus, Renoleau, Rizzo e Pastore tem seus estúdios na rua Direita; Pedro Hoenen e Otto Quaas estão na São Bento; e na principal, na mais nobre, a Rua 15 de Novembro, estão Gaensly, Valério Vieira, Sarracino e Rosenfeld, todos com suas vitrines repletas de fotografias de artistas, políticos, intelectuais,

gente importante enfim, nacional ou estrangeira, que num mundo até então carente de imagens correntes, passa a modelar o comportamento das pessoas, e para além disso, vai coroar o triunfo pessoal de cada fotografado em parecer-se “como manda o figurino”, como seus companheiros de exposição, bem-vestido, bem-apeσοado, bem-sucedido e “distinto”, qualidade que abarca e supera todas as outras a medida que configura um homem de bem.

Nas vitrines, prenúncio das revistas ilustradas⁹¹, ao lado dos retratos numa espécie de seu complemento, eram exibidos os chamados *tableau vivants* ou simplesmente cartões, que traziam cenas históricas, religiosa ou pitorescas, recriadas através de poses de atores caracterizados, objetos decorativos e cenários pintados. Surgem os álbuns para reunir todas essas fotografias, uma galeria particular onde os retratos de familiares e amigos enfileiram-se ao lado das personalidades nacionais ou estrangeiras que agora são assediadas nas ruas para dar o seu autógrafo sobre essas fotografias. Nas residências mais requintadas, além das fotografias que começam a ganhar as paredes, esses álbuns são dispostos na sala de visitas⁹² ao lado de álbuns temáticos de paisagens selvagens ou países exóticos, e possivelmente, até aquelas menos

⁹¹ As revistas ilustradas de circulação periódica só aparecem a partir de 1900, mas ainda com imagens vertidas de fotografias, isto é, as fotografias eram transformadas em xilogravuras para compor as páginas. Fotografias impressas diretamente só se tornam comuns por aqui na década de 1910 pela evolução da técnica do *halftone* em associação a trama de linhas.

⁹² Conforme inventário dos pertences deixados por Veridiana da Silva Prado em sua Vila Maria, estão listados álbuns de fotografias (chamados porta-cartões) na sala de visitas do térreo e no primeiro andar, no salão amarelo, também destinado a recepção de visitas. São mencionados também quadros com fotografias nas paredes da sala de jantar do térreo (Homem, 1996, p.103-104).

explícitas, ocultas nos gabinetes masculinos, as fotografias pornográficas que também eram vendidas nos estúdios fotográficos e nas livrarias, todas elas enfim com o propósito de fazerem os convidados admirar a importância e a cultura dos donos da casa. Nas residências mais simples os álbuns são menos numerosos e o tamanho e variedade das fotografias vão ficando menores, às vezes restam apenas aquelas coloridas à mão nas paredes, mas ainda assim elas comparecem atestando a sintonia cultural de seus proprietários.

Nessas fotografias a pose persiste contraída, artificial até, embora, a rigidez tecnicamente necessária para a gravação da imagem no daguerreótipo tenha sido ultrapassada há muito; é que agora os retratados se esforçam para “parecer” com a iconografia “dourada” das imagens internacionais, ao mesmo tempo em que demonstram modernidade (imagem feita pela máquina), bom-gosto (roupas, penteados, gestos eternizados) e proximidade com os mais importantes modelos (pois não se perfilavam lado a lado nas vitrines glamurosas dos melhores estúdios?) da cultura ocidental, onde, naturalmente, como na arquitetura, na moda, na política, etc., etc., a França fornece as diretrizes, secundada pela Inglaterra.

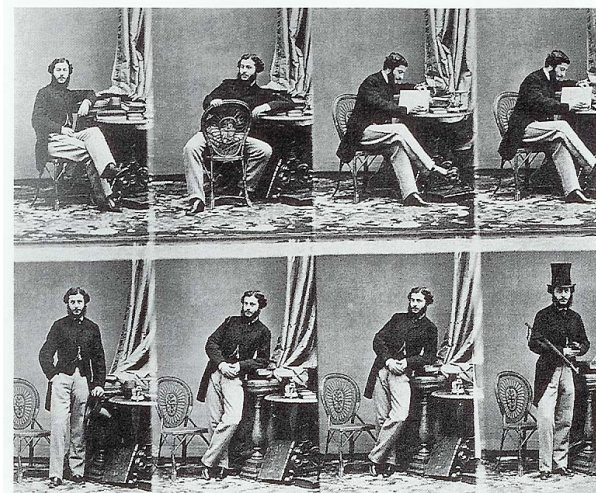
A meta do retrato fotográfico é a concretização da imagem ideal de cada um, que Barthes descreve como “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me

instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (Barthes, 1984. P.22); neste esforço de fabricação de um “eu ideal” as pessoas, como atores de uma peça, ou mais ainda, como atletas de um esporte, eram dirigidos pelo fotógrafo e seus manuais que, além da técnica, detalhavam a pose.

O próprio Disderi, pai da fotografia do homem-massa, publica em 1862 seu “Esthétique de la Photographie”, onde garante que “o fotógrafo poderá expressar, como o pintor, o espetáculo natural com suas formas, seus acidentes de perspectiva, de luz e de sombra”. A seguir, algumas de suas recomendações gerais (ver Freund, 2004, p.64):

1. Fisionomia agradável (!)
2. Nitidez geral.
3. Sombras, médias e altas luzes bem pronunciadas, estas últimas brilhantes.
4. Proporções naturais.
5. Detalhes nos escuros.
6. Beleza!

Como vê-se aplicado aos retratos que ele próprio produzia em seu estúdio, as fotografias resultam muito semelhantes, principalmente na luminosidade e no enquadramento “natural”, leia-se arejado e discreto, dada à figura:



Disdéri: Cópia matriz para carte-de-visite, c. 1860.

Na prática, Disdéri confirma a estética vigente entre os pintores neoclássicos em voga entre o público médio da época que tinham o pintor Paul Delaroche (1797-1856) como ídolo; esse mesmo Delaroche é quem, a respeito da invenção da fotografia, declara em 1839: “de hoje em diante, a pintura está morta”. Contrário às inovações, como os nuances de iluminação e cor que começavam a aparecer nas telas dos Impressionistas, Delaroche pregava, ao gosto de Luis Felipe e das camadas ascendidas durante seu reinado, a composição de *inteligibilidade imediata*, isto é, um único centro de interesse dramático centralizado no campo de imagem (tela do pintor ou superfície fotográfica) e com espaço proporcional em volta para desafogar o olhar, *planejamento* da imagem, se o pintor traçava esboços a partir de modelos vivos, o fotógrafo ajustava a postura de seus clientes inclusive instruindo vestimentas, gestos e adereços; intenção dominante de *veracidade*, a nitidez geral (foco no assunto e nos detalhes do fundo) proporcionada

pelas modernas objetivas, agora mais luminosas a iluminação suave que evita sombras carregadas e que, em geral, distribui-se equilibradamente em volta do assunto está associada com “verdade” (um rosto que se mostra todo, em detalhes, nada tem a esconder); *seriedade*, a composição deve refletir a classe social (ou um pouco mais) do modelo para tanto o mobiliário e demais objetos eram cuidadosamente arranjados (livros nas mãos de advogados, flores nas mãos das moças), o espaço em volta do modelo também contribuí para essa seriedade uma vez que o enquadramento reproduz a distância interpessoal, na aplicação da composição formal⁹³ a figura é contemplada a uma distância respeitosa e não invasiva; a *alegria*, ou melhor, o contentamento, já que é preciso evitar o exagero, é evidenciado pela clareza geral da imagem e pelos detalhes dos objetos de cena (gradis, colunatas, cortinados, etc); buscar o *agradável* suavizando gestos demasiadamente grosseiros e embelezando rostos desagradáveis (se os pintores podiam suprimir ou modificar detalhes indesejáveis, os fotógrafos ajustavam incansavelmente a posição dos retratados e, quando mais não desse, apelavam para o retoque na imagem depois de pronta, arte em que eram exímios). De fato, o resultado final tinha mais a ver com verossimilhança do que com veracidade.

⁹³ Uma das mais simples regras de composição e verificação das imagens figurativas é a regra dos terços, consiste em dividir o campo de imagem em três partes na horizontal e na vertical e, a partir dos eixos dessas divisões, localizar a figura sobre o fundo. Na composição dos retratos formais a que nos referimos, o campo da imagem é retangular e orientado na vertical, onde encontramos a figura em plano total (corpo inteiro) ou plano médio (corte na altura da cintura, mostrando o tronco e a cabeça), localizada a partir dos vãos centrais inferiores, deixando espaços proporcionais nas laterais e em cima.

No Brasil da época, a alta classe média tinha familiaridade com as pinturas dos mestres nacionais⁹⁴ Almeida Junior⁹⁵, Rodolfo Amoedo⁹⁶, Eliseo Visconti⁹⁷ e Belmiro de Almeida⁹⁸ e Pedro Alexandrino⁹⁹, que apesar de se destacarem em outros gêneros de pintura como cenas históricas e cotidianas, como Almeida Junior, naturezas mortas, como Pedro Alexandrino ou mesmo na arquitetura, como Eliseo Visconti, todos executavam retratos como era comum. Suas pinturas, ao lado de temática mais nacional, mostravam técnica muito aproximada da pintura clássica européia: iluminação equilibrada, enquadramento centralizado e “arejado”, proporções naturais para o corpo humano. Pintores miniaturistas e retratistas profissionais, comuns também aqui como na Europa, eram seus seguidores e procuravam verter essas soluções para as imagens em que retratavam a alta classe média que, apesar de recursos não podia, por dinheiro ou tempo, submeter-se aos mestres.

⁹⁴ Conforme o inventário de Veridiana da Silva Prado, referido anteriormente, além do forro pintado por Almeida Jr. na sala de visitas do térreo, estão relacionados uma natureza-morta do mesmo autor, duas naturezas-mortas de Pedro Alexandrino e um interior com mulher sentada de Amoedo, entre outros quadros (Homem, 1996, p. 104).

⁹⁵ José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, 1850-Itu, 1899), influenciou fortemente a pintura nacional, de formação clássica, estudou na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro com o célebre Cabanel e, com bolsa oferecida pelo imperador Pedro II, cursou a Escola Superior de Belas Artes em Paris.

⁹⁶ Rodolfo Amoedo (Salvador, 1857-Rio de Janeiro, 1941), estudou no Liceu de Artes e Ofício e na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, continuou estudos em Paris na Escola Superior de Belas Artes. De volta ao Brasil, lecionou nas principais escolas locais.

⁹⁷ Eliseo Visconti (Itália, 1866-Rio de Janeiro, 1944), chegou ao Brasil em 1876, estabelecendo-se no Rio de Janeiro estudou no Liceu e na Academia onde foi aluno de Amoedo. Em Paris foi aluno de Eugène Grasset, importante artista da Art-Nouveau.

⁹⁸ Belmiro de Almeida (Serro MG, 1858-Paris, 1935). também estudou no Liceu e na Academia no Rio de Janeiro.

⁹⁹ Pedro Alexandrino Borges (São Paulo, 1856-São Paulo, 1942). Na Academia Imperial de Belas Artes foi aluno de Almeida Júnior.



Militão Augusto de Azevedo: Retrato de corista desconhecida c.1884 e retrato de moça desconhecida, c.1873. Ambas do catálogo de provas do estúdio do autor (Museu Paulista).

Como é interessante notar comparando-se estes dois retratos, as poses com que as pessoas se deixam fotografar são diferentes entre as classes sociais, a descontração da corista não é permitida à moça de família que deve exibir recato na postura ereta e no ato de jamais dirigir o olhar para a câmera. É que o burguês mediano que, através de trajés, modos e regras de comportamento, tenta imitar a aristocracia, acaba por recriá-la dentro de seus próprios limites e preconceitos que, ao contrário dos modelos, não ousavam romper. Como eles ou ao gosto deles, sua clientela, pintores e fotógrafos retratistas procuram evitar em suas obras tudo o que de alguma forma venha a chocar-se com as rígidas regras de decência dessa alta classe média, que ao mesmo tempo em que persegue e jamais alcança o modo de vida da elite, esconde, quando não

renega, suas próprias origens. Como ensina Eastbrooke em seu manual “The Ferrotipe.¹⁰⁰”, publicado em 1872:

“A fotografia pega a forma humana [...] sem qualquer esforço para suaviza-la ou melhorá-la. A arte vem e eis que a pose mudou da rigidez para a naturalidade, a luz está moderada e colocada de modo a suavizar os detalhes, o panejamento é empregado para dar sombra e brilho ao resultado, e o retrato [...] é altamente elogiado e valorizado e assegura ao habilidoso operador a gratidão, bem como a proteção de todos os interessados.”

Como “gratidão ao operador” entenda-se o pagamento e propaganda boca-a-boca de seus serviços, como “proteção de todos os interessados” entenda-se suavizar os já referidos “gestos grosseiros” e “rostos desagradáveis”. Regras e truques necessários são transmitidos de fotógrafo para fotógrafo pois a formação dos fotógrafos é em geral, mais ligada à prática como aprendizes nos ateliês dos mestres fotógrafos mais antigos, que por sua vez, tinham constantemente formação em artes plásticas tradicionais, uma vez que a própria câmera fotográfica deriva de um conhecido instrumento auxiliar de pintura e desenho, a *câmera escura*, sem contar a forma retrato, gênero dos mais importantes no meio.

¹⁰⁰ Trecho do manual “The Ferrotipe, and how to make it” (Cincinnati: Gatchel & Hyatt, 1872), traduzido por Ricardo Mendes no texto referido anteriormente *in* Fabris (1998, p. 125).

No Brasil, esse aprendizado se dava da mesma forma, os aspirantes a fotógrafos geralmente empregavam-se como aprendizes nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros ou nos mais famosos, ou ainda atendiam aos anúncios de “lições de fotografia” que ensinam “a arte” e “os segredos” do ofício, como aquele publicado no Correio Paulistano de 29 de outubro de 1862, onde o fotógrafo Rubini promete lecionar “a photographia por todos os systemas em 20 lições, e também a chimica practica” (ver Kossoy, 2002, p. 281), ou um outro, na edição de 4 de janeiro de 1900 do mesmo periódico, onde a firma de Guilherme Wessel anuncia “[...] dão-se explicações e lições practicas da arte photographica – gratuitamente”, em apoio a venda “de todos os artigos, os mais modernos e aperfeiçoados, concernetes à bella arte photographica” (ver Fabris, 1998, p. 66). Apoiando a pratica profissional e o aprendizado, eram comuns os manuais técnicos que, ao oferecer subsídios para a “pose”, acabavam também por transmitir as regras de composição já consagradas.

“Ao tomar retratos, a configuração do modelo deve ser minuciosamente estudada para permitir que você possa colocá-lo na posição mais graciosa e cômoda possível. Os olhos devem estar fixos em algum objeto um pouco acima da câmara e deslocado para um lado [...] É necessário cuidado também no que toca a mãos e pés, seja qual for a posição, para que não estejam muito para frente ou para trás em relação ao rosto quando este está focado.”

Snelling, 1849. The History and Practice of the Art of Photography¹⁰¹

“[...] Posicione o modelo de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés (caso estes precisem ser vistos). [...] Tão logo a figura ou o grupo esteja fixo na posição agradável, cômoda e artística, a próxima etapa importante se apresenta, iluminar esta figura ou grupo de modo a obter uma imagem clara e distinta no despolido da câmera.”

Towler, 1864. The Silver Sunbeam.¹⁰²

“[...] colocar o modelo comodamente numa bela cadeira, inclinando-o suavemente na busca de uma posição mais confortável, o melhor lado da face voltado para a câmera, uma luz suave frontal vinda de cima para suavizar as linhas, um telão em *dégradé* para dar efeito atmosférico e a luz direta reduzida de modo a dar volume e solidez, para que assim o resultado possa ter alguma pretensão artística.”

Eastbrooke, 1872. The Ferrotypes.¹⁰³

Comodidade, graciosidade e suavidade, são a tônica dos manuais da “arte” fotográfica, que ao serem meticulosamente seguidos proporcionam

¹⁰¹ Trecho do manual “The History and Practice of the Art of Photography or the Production of Pictures through the agency of light” (Nova York: Putnam, 1849), traduzido e comentado por Ricardo Mendes no texto “Descobrimos a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)” *in* Fabris (1998, p. 103).

¹⁰² Trecho do manual “The Silver Sunbeam: A practical and theoretical text-book on sun drawing and photographic printing” (Nova York: Joseph H. Ladd, publisher, 1864), traduzido por Ricardo Mendes no texto citado anteriormente” *in* Fabris (1998, p. 115).

¹⁰³ Trecho do manual “The Ferrotypes, and how to make it” (Cincinnati: Gatchel & Hyatt, 1872), traduzido por Ricardo Mendes no texto citado acima *in* Fabris (1998, p. 125).

um repertório mais ou menos reduzido de estratégias visuais que traduzem esses conceitos. Deste modo vai se criando uma continuidade superficial, da arquitetura ao retrato, do pensamento à “coreografia social”, em concordância com a aspiração, neo-clássica na aparência, positivista no conteúdo, de aperfeiçoar o mundo através da razão e de um “aguçado sentido moral”, consubstanciando nas formas culturais as consideradas nobres virtudes: sabedoria (conhecimento, verdade), beleza (“nobre simplicidade”, “serena grandeza”) e bondade (modelo de comportamento). Se a pintura comercial, dada suas condições de produção e mercado, como que simplifica a pintura de expressão que figuram nos salões nacionais e internacionais, a fotografia, calcada nas suas modernas condições de produção (tecnicidade, larga escala), distribuição (velocidade de produção e reprodução) e mercado (forte demanda, baixo custo), tende a resumir os padrões consagrados na pintura comercial.

5.

OS ESPELHOS DE ANNITA

OS ESPELHOS DE ANNITA

O ato fotográfico: Os retratos do Fundo Particular Armando Prado

“[...] Vi ante hontem em casa do Aroeira diversas photographias de toda a tua família e reconheci a todos e a cada um; só não consegui ver o Joaquim. Onde esta elle? o Mario está um rapagão. Quem nos dera aqui nestas plagas inóspitas um photographo como o Vollsack p^a eu tirar retratos meu e de minha gente p^a te offerecer, uma vez q. teimas em demorar o cumprimento da promettida visita.”

Trecho inicial de carta escrita em Ubá por Arduino para o amigo e cunhado
Armando Prado, em 4 de dezembro de 1907

Nesta carta pode-se entrever o prazer de Arduino, amigo e cunhado de Armando, em reconhecer nas fotografias o rosto de seus amigos e mais ainda, uma ponta de inveja dos retratos que considerou bem tirados. Reconhecimento é o que procuravam retratados, observadores e o próprio fotógrafo, reconhecimento de sua pessoa, reconhecimento de seus pares, reconhecimento de seu trabalho, respectivamente. Reconhecimento icônico: rostos, trajés e gestos nos mínimos detalhes e com a maior nitidez; reconhecimento simbólico: o retrato “distinto”, de gente “distinta”, conferindo essa distinção ao produtor e ao observador, esse que foi agraciado com o presente, um mimo de seus amigos que tem condições de se fazer fotografar.

Entre as cento e setenta e seis (176) fotografias diversas pertencentes à coleção Armando Prado, existem setenta e oito (78) retratos tomados em estúdio fotográfico, compreendendo o período entre 1891 e 1929. São fotografias de familiares, amigos e colegas da Escola de Direito, além das próprias do colecionador, todas fruto desse hábito referido na carta de “oferecer” retratos entre o círculo de relações pessoais, lembrando que as fotografias do próprio Armando foram enviadas ao pai e, com a morte deste, voltou às suas mãos.

Os cartões fotográficos¹⁰⁴ eram os objetos mais comuns que circulavam desse modo, desde os originais *carte-de-visite*, inventado por Disderi, aos formatos derivados, como o *Cabinet* ou *Gabinet*, *Promenade*, *Boudoir*, os cartões eram formados por um suporte de papelão grosso e enrijecido sobre o qual era colada a cópia fotográfica do retrato, feita em papel fino e de formato menor, deixando assim uma moldura de variada largura. Os cartões normalmente eram decorados com motivos diversos em pintura, impresso ou relevo, na frente e/ou no verso. As denominações *visite*, *cabinet*, etc, referem-se aos grupos de formatos em que eram cortados esses cartões.

¹⁰⁴ Os cartões eram formados por um suporte de papelão grosso e enrijecido sobre o qual era colada a cópia fotográfica do retrato, feita em papel fino e de formato menor, deixando assim uma moldura de variada largura. O cartão era decorado com motivos diversos em pintura, impresso ou relevo, na frente e/ou no verso. As denominações *carte-de-visite*, *Cabinet* ou *Gabinet*, *Promenade*, *Boudoir*, etc, referem-se aos grupos de formatos em que eram cortados.



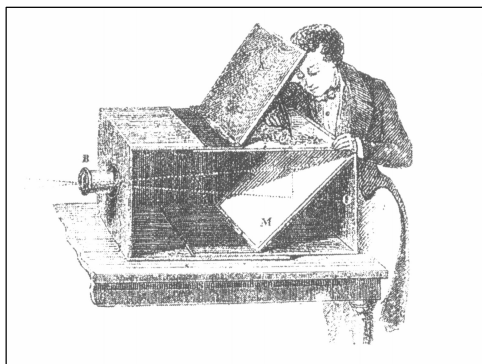
Frente e verso da fotografia de Tunico Hernandez, mostrando o trabalho gráfico que era dado ao *carte-de-visite*. Fotografia de Renoleau, São Paulo, 1891. (AHM FP 23/3).

Nos cartões mais trabalhados, como o exemplar acima, o “reconhecimento” almejado pelo fotógrafo competia com o do retratado, o fotógrafo Jean Renouveau, por exemplo, colocava seu nome e o endereço de seu estúdio na frente e no verso do cartão, valorizando-os com o uso de variadas tipos de letras fantasia e de ornamentos gráficos, impressos em tinta dourada, esse tipo de composição gráfica tinha aplicação corrente no *design* industrial da época e procurava atribuir status de arte, raridade, preciosidade aos objetos produzidos em larga escala, como era o caso dos cartões nos diversos formatos e decorações que eram produzidos ou importados pelas gráficas locais e vendidos aos fotógrafos.

Era a imagem técnica do retrato que tomava lugar às imagens artesanais que gozavam de longa tradição na aceitação e reconhecimento públicos,

nesse momento de confronto, a nova forma de imagem emula as estratégias de forma(retrato posado) e apresentação (emoldramento, assinatura do autor) da imagem tradicional a quem toma espaço no uso do público comum. Com isso a imagem do retrato incorporava a gama de informação dos retratos tradicionais pintados à óleo, ao mesmo tempo em que exibia a modernidade da imagem produzida por máquina.

Essa gama de informação que a fotografia traz da pintura é muito mais extensa do que parece à primeira vista, quando Niépce efetuou sua primeira fotografia fez uso de uma câmera obscura, instrumento já muito conhecido por pintores e desenhistas desde a Renascença para auxiliar na representação de volumes e profundidade. Niépce não fez mais do que pequenas modificações num modelo de mesa de câmera obscura, dispondo uma superfície sensível no fundo da caixa da câmera de modo a receber os reflexos luminosos da cena a ser gravada.



A câmera obscura ou câmera escura era, inicialmente, um aparelho utilizado por cientistas para observação de eclipses, conforme relatos datados do século IV a.C., com a necessidade de copiar

fielmente a natureza, a partir do séc. XIV, pintores do Renascimento passam a utiliza-la na produção de esboços de cenas ao observarem que

ela reproduzia opticamente¹⁰⁵ o esquema da *perspectiva artificialis*, um sistema geométrico de representação em plano da realidade tridimensional, Leonardo da Vinci, por exemplo, já descreve a construção e utilização da câmera obscura em seu Tratado de Desenho em 1490. Claro que, nesta altura, uma série de experiências já tinham sido sintetizadas no instrumento original com o objetivo de melhorar as imagens projetadas.

Pensando como Flusser, para quem “informar é produzir situações pouco prováveis e imprimi-las nos objetos” (Flusser, 2002, p.78), isto é, no processo de trabalho o homem produz e informa objetos da natureza de modo que possa consumi-los (produto) ou utiliza-los para produzir e informar novos objetos (instrumentos), nesse processo os objetos sofrem modificações em sua forma de modo a se adequarem melhor ao fim destinado, portanto o trabalho do homem seleciona determinadas formas e aplicações, raras ou inexistentes¹⁰⁶ na natureza, porém mais adequadas aos seus interesses e com elas desenvolve seus objetos que passam a ser objetos culturais, cuja definição em Flusser é “objeto[s] portador[es] de informação impressa pelo homem” (2002, p.78).

¹⁰⁵ O funcionamento da câmera escura tem base na propriedade de refração da luz, isto é, a luz ao incidir na superfície dos corpos é desviada em várias direções, propagando-se em linha reta.

¹⁰⁶ Na história da humanidade o homem foi desenvolvendo formas e usos para os objetos da natureza, modificando os, e, por sua vez, novos objetos desenvolveram novas formas e usos num processo contínuo. Com o passar dos tempos, formas, usos e objetos tornaram-se tão distantes da natureza, que pouco podem ser reconhecidos na sua origem.

Analisando-se deste modo, a câmara obscura já tinha sido informada da seguinte maneira: um compartimento estanque, fechado, no caso, à luz, uma tenda de pano ou madeira, depois caixas menores; na caixa de madeira mais apropriada para o fim, uma pequena abertura redonda foi recortada com precisão, de modo a projetar a imagem rudimentar da cena exterior na parede oposta a esse furo. Ainda na Renascença, a caixa recebe um visor para fixar a posição do olho do desenhista.

No século XVI, a nova informação é acrescentada, uma lente convergente, inventada por Jérôme Cardan para melhorar a nitidez da imagem; em seguida, no século XVII, surge o espelho a 45 graus, para direcionamento da imagem; no século seguinte, passa a ser utilizado um papel translúcido para desenhar silhuetas; e, já no século XIX, pouco antes das experiências de Niépce, a câmara obscura é dotada de um dubleto de lentes, a primeira objetiva, isto é, um conjunto de lentes, inventado por Charles Chevalier; sem contar os diversos tamanhos disponíveis e que na *câmara clara*, um derivado da câmara obscura, já existe a informação do prisma visor para que o desenhista pudesse ver simultaneamente o objeto e a superfície sobre a qual se desenha.

Assim foi informado o objeto câmara fotográfica, da finalidade básica de projetar a imagem de uma cena real à capacidade de gravar automaticamente essa imagem, é o resultado de uma somatória de intervenções humanas através dos tempos, nesse conjunto, a informação

decisiva de Niépce foi a substituição da mão humana do desenhista por uma superfície sensível aos reflexos luminosos para o registro da imagem formada.

A partir de certo momento na história da humanidade, um conjunto de informações químicas passou a ser trabalhado para a produção de imagens e posteriormente foram acopladas na superfície sensível a luz disposta no interior da câmera, quais sejam, a questão da sensibilidade à luz que já vinha sendo observada e ajudando a informar objetos há muito tempo também; as primeiras observações dos efeitos da luz sobre os corpos remontam da Antiguidade, enquanto alguns corpos clareavam (cabelos, objetos tingidos, etc.), outros escureciam (pele, frutos, materiais inorgânicos). No século XIII, um alquimista, Grande Alberto, relata experiências com o escurecimento de sais de prata; no século XVI, Georges Fabricius descobre o cloreto de prata e suas propriedades de escurecimento sob a ação da luz. Cerca de duzentos anos depois, Heinrich Schulze grava perfis de letras e silhuetas recortadas aplicadas sobre superfícies impregnadas de cloreto de prata. No limiar do século XIX, Thomas Wedgwood e Humphrey Davy publicam suas experiências na criação um método para copiar imagens simples em vidro e fazer silhuetas pela ação da luz sobre nitrato de prata. No entanto, ainda não era possível conservar a imagem estável, ela desaparecia rapidamente quando expostas a luz. Na Europa e nas Américas, Hercule Florence por exemplo, um grande número de cientistas e curiosos dedicam-se a

experiências com os compostos de prata sensíveis à luz. Entretanto Niépce (1765-1833) foi o primeiro a associar a pesquisa de gravação de silhuetas com a câmera escura ainda utilizada pelos artistas da época.

Para a popularização da nova técnica de produção de imagens e conseqüentemente sua exploração comercial, novamente a fotografia vai buscar informações na pintura, desta vez na forma retrato e na formação da escola neoclássica, das mais populares na cultura ocidental da época.

No conjunto das imagens figurativas concretas, o retrato é entendido como uma configuração plástica, pintura, desenho, gravura, ou mesmo escultura, fortemente parecida com uma pessoa real, ao longo da história ocidental essa concepção de mimese foi informada para atender a diversos fins: no Egito antigo, o retrato cumpria a função mágica ou religiosa, pois o reconhecimento da individualidade (corpo e atos) era indispensável para o encontro com os deuses após a morte, o retrato, com suporte em escultura, na máscara mortuária que recobria a múmia e na cabeça esculpida guardada próxima ao sarcófago do morto, fornecia mais do que as feições ao corpo redivivo mas sua perenidade, assim era importante que fossem moldados em materiais nobres e duráveis como o granito e o ouro; de acordo com Gombrich (1972, p. 33), no Egito, um outro nome para o escultor era “aquele que mantém vivo”.

Na Grécia e na Roma clássicas, o retrato, também sob a forma de escultura (estátua ou relevo), era concebido como homenagem pública, na Grécia predominava a qualidade da beleza estética, na cultura romana o caráter era mais importante, assim, o retrato era mais idealizado do que parecido para os gregos, e ao contrário, para os romanos, aliás, nessa cultura também estava presente a função memória, pois a crença era fundamentada no culto dos antepassados que deveriam sobreviver através de imagens. Segundo Debray (1994, p. 21), *imago* designava a máscara mortuária romana feita em cera no momento da morte e posteriormente era exibida nos nichos dos átrios, um *homo multarum imaginum* é alguém que possuía muitos antepassados de estirpe nobre; *jus imaginum* era o direito de exibir publicamente uma réplica de algum antepassado, os cortejos fúnebres que duravam até dias. Ao imperador morto cabia uma homenagem maior, o *funus imaginarium*, em que seu *imago*, agora um retrato de corpo inteiro, era reverenciado durante sete dias, atendido por médicos, servos e carpideiras, essa cerimônia culminava na incineração desse manequim real deitado sobre um leito fúnebre, as cinzas tornavam-se humo e assim reuniam-se aos deuses, enquanto o corpo carnal era posto sob a terra.

Durante a Idade Média a produção do retrato quase que desapareceu no ocidente, restrita na função de homenagem pública, representação era o termo que designava a escultura feita em cera pintada que substituíam o morto nas exéquias. Nos ritos fúnebres dos reis da França, entre Carlos

VI e Henrique IV, por exemplo, o corpo do soberano morto precisava ficar exposto durante quarenta dias e depois transportado até Saint Denis, e muitas vezes, a morte acontecia durante campanhas em locais distantes; por isso era feita uma cópia do morto, uma efígie, onde pesa mais os objetos atribuídos ao morto, as vestes mais suntuosas e os objetos símbolos de seu poder (coroa, escudo, cetro), somente após o encerramento da efígie na cripta, estes objetos eram transmitidos ao sucessor, que deveria manter-se recluso durante as cerimônias.

No período gótico, o retrato, ainda nesse espírito de homenagem pública, foi moldado em materiais mais perenes, feitas em pedra, representando soberanos que passam a saudar os vivos através de estátuas postadas em pé ou sentadas junto às paredes das catedrais por eles fundadas, ou ainda, sentadas ou deitadas sobre os túmulos de seus retratados. Nessa época volta a técnica romana de esculpir os olhos de modo a dar a ilusão de acompanhar os passantes, numa atitude de benção ou proteção.

A partir do século XV, na Renascença, com a ascensão da nova classe social dos burgueses, fundamentada no grande comércio e no setor de valores que então se formava, o retrato assume a forma plástica plana da pintura, cumprindo a função principal de atribuir prestígio social ao retratado. Apesar da pintura como técnica de execução de retratos, cenas religiosas ou históricas, ser considerada “menor” desde a Grécia antiga, justamente por perder a qualidade de mimese ao reduzir o corpo a uma

representação bidimensional, largura e altura, excluindo o volume, a cultura do Renascimento atribuiu ao retrato pintado grandes qualidades de representação e para isso construiu regras e sistemas que expressassem um ideal de realismo de certo modo até contraditórios, embora o discurso sugira modernidade, ruptura, novidade, as raízes do que propõe são muito antigas, assentadas na antiguidade clássica greco-romana, é dali que a humanidade tinha renascer, ou para ali. São adotados princípios rígidos de composição, baseadas na centralização e no equilíbrio da figura em relação ao campo de imagem (o quadro), as figuras devem refletir os valores vigentes: dignidade, sobriedade, um realismo idealizado, que do século XIV ao século XIX, foi perseguido pelos artistas, apesar de variações em detalhes executivos ocorridos em cada tempo ou lugar. Pintores e demais artistas eram considerados exímios quanto melhor se adequassem aos parâmetros locais de representação.

Assim, no século XIX, à época da invenção, ou melhor informação da fotografia, o gosto popular francês repousava no o retrato de estilo neo-clássico, anteriormente referido, desse conjunto informativo que configura o retrato, a imagem técnica vai se apropriar, agregando a nova informação de mecanicidade, cientificidade da imagem produzida sem a interpretação (e falseamento) da mão humana.

Os conceitos que permeiam essa informação estética podem ser recuperados nas fotografias da coleção estudada, destaques, por exemplo, aquela registrada na série, sob o número 46, o retrato de Ana Vicência da Silva Prado, ou simplesmente Annita como costumava assinar-se a menina de cerca de, 16 anos, irmã caçula de Armando.



O fichamento feito no inventário preliminar diz:

AHM Fundo particular XXIII, Armando Prado. Série: fotografias. N. 46;
Procedência: Armando da Silva Prado Netto, São Paulo-SP.

Identificação:

Retrato posado, plano total, Ana Vicência da Silva Prado (s/ data);
Autoria: Vollsack, São Paulo-SP;
Tipo: Positivo fotográfico, cartão promenade, P&B;
Emulsão: gelatina, haletos de prata, (bom estado de conservação);
Suporte: Papel fibra (71 x 153 mm);
Base: Cartão tipo promenade forrado, 139 x 227 mm, degradê cinza horizontal, (mais claro na parte superior), impressão em baixo relevo na face (moldura, decoração floral <art-nouveau> e nome do estúdio fotográfico), manchas de acidez, parte superior rasgada (perdida);
Inscrições: (canto inferior esquerdo da imagem) "Anita";
Pesquisador: I. Sevarolli, 010905.

Os retratos do período neoclássico deveriam cumprir a função de atribuir prestígio social aos retratados, esse prestígio ou distinção consubstanciava-se nas formas culturais através dos conceitos ou virtudes consideradas nobres: sabedoria, beleza e bondade, num plano mais mundano, reconhecia-se, portanto, no retrato fotográfico, muito mais do que um arranjo visual, mas um atributo de pessoas memoráveis, importantes e modernas. Na fotografia, imagem e objeto suporte da imagem vão concorrer no atendimento dessas expectativas.

É possível pensar a observação da imagem fotográfica, para além e aquém da contemplação, como ato consciente e investigativo, um jogo que tem por meta nos revelar o lugar do fotógrafo, para "o que" e "como" ele olhava no momento da captação da imagem, seu contra-campo, isto é, o lugar do retratado que se faz postar na expectativa de imprimir na fotografia seu "melhor eu" e, de volta ao lugar original, mas num tempo seguinte, o lugar do observador, porque o fotógrafo ao apontar sua

câmera, delinea uma janela pela qual o observador vai contemplar uma cena, aliás, este é o fundamento da *perspectiva artificialis* renascentista, a hegemonia da visão monocular que apresenta o mundo por uma faceta imóvel e inquestionável (uma vez que apoiada nas regras geométricas, científicas, da perspectiva).

Provavelmente, Vollsack, o autor deste retrato, pensou, do ponto de vista de produtor da imagem, como Disdéri, que o objetivo do retrato fotográfico seria olhar e colocar dentro da câmera (captar, prender, como se câmera fosse uma armadilha para os arredios reflexos de luz emitidos pela cena a ser fotografada) a melhor aparência da realidade que está a frente, de acordo com um certo julgamento de melhor aparência. Manipular a realidade para torná-la mais bonita ainda conforme um conceito próprio de beleza, o jogo de sombra e luz, o recorte estético (enquadramento), o que vai ocupar a principal parte do campo da imagem (figura), o que envolve esse elemento para valorizá-lo (fundo), a inclinação do visor, e dentro do conhecimento disponível, a manipulação de velocidade e abertura para criar os efeitos que valorizarão a cena, quando então, a cena passa a ter propriedade (pertence a quem assim a elaborou), mais propriedade particular do que do contexto em que acontece, é o raptó, o congelamento do tempo é o ato também de converter realidade em ficção. Deste ponto de vista, qualquer cena fotografada deixa de ser verdadeira dentro da prestidigitação fotográfica.

Reconstituir as escolhas imediatas do produtor da imagem pode, se não nos conduzir ao significado da fotografia, ao menos nos aproximar dele. Nesta fotografia pode-se perguntar: O que o fotógrafo quis fazer? No primeiro momento não é possível responder, apenas se deixar envolver pelo simulacro da cena criada: a figura é uma mulher jovem, parada em pé, a mão esquerda pousada numa cadeira, o cabelo repartido ao meio e preso delineia com delicadeza o rosto, ela veste um vestido de cintura alta muito claro, sobre o vestido uma bata de renda *guipure*, enfeitada com peitilho, cinto e debruns nas mangas de cor escura, leque pendente do pescoço, bolsa presa no cinto, pulseiras, brincos e sapatos brancos, com salto médio e laçarote, completam sua *toilette*, a mão que repousa na cadeira segura um ramalhete de rosas de tecido; como fundo, um recinto com chão indefinido de cor clara e, recobrimdo a parede oposta ao fotógrafo, um telão pintado representando (na diagonal) uma abertura que se dá para uma saleta com mesinha vaso e caixinha de louça, um lustre pendente e um quadro com paisagem de bosque envolta por moldura irregular muito trabalhada; todo o conjunto figura e fundo está iluminado suavemente (sem sombras profundas ou brilhos exagerados).

Já é possível enumerar algumas impressões: este é um retrato posado (expressão corporal e facial) em estúdio (objetos simulados – a saleta num ponto de vista inclinado, impossível, a cadeira sem assento que não serve para sentar), em um passado relativamente distante (aparência das roupas, cabelos e adereços). A observação continuada mostra um nome

manuscrito no canto inferior esquerdo da imagem, “Anita” (nome que alguém escreveu, que não a nomeada porque ela costumava se assinar “Annita”, com dois *enes*), a caligrafia e o tipo de tinta utilizado também apontam para um tempo passado.

O objeto suporte é composto pelo papel fotográfico com a imagem está colado sobre um cartão maior, de cor cinza azulada, a frente do cartão está forrada com um papel texturizado, colorido em *degradee* do cinza profundo ao cinza mais claro do cartão de base. Emoldurando a imagem, há linhas impressas em baixo relevo pintadas no cinza claro do cartão; contornando essa moldura, há um ramalhete de violetas estilizadas, impresso em linhas finas e claras, lembrando o estilo gráfico art-nouveau. No canto inferior direito do cartão está impresso em alto relevo com letras floreadas, imitando assinatura, o nome Vollsack, José Vollsack, fotógrafo eminente na cidade de São Paulo entre 1880 e 1912, inicialmente gerente da firma “Photographia Allemã”, estúdio de Alberto Henschel, alemão, dono de estúdios também em Recife, Salvador e no Rio de Janeiro, a morte deste, em 1880, Vollsack assumiu o controle da casa, num primeiro momento ele trabalha sob o nome do estabelecimento – Henschel & Cia. – até construir sua própria fama; por volta de 1912, seu aprendiz, Rodolfo Zeller, toma a frente dos negócios (ver Kossoy, 2002, p.325), entretanto Zeller durante todo seu período de atividade utiliza o nome de Vollsack, assim, as fotografias feitas a partir de 1912, como esta que analisamos, provavelmente, não são de autoria de José Vollsack, embora

siga suas linhas gerais de execução (produção e comercialização). Todos esses dados são informações que auxiliam a reconstituir essa cena, ou compô-la segundo valores, objetivos ou não (voltaremos a essas questões mais adiante): retrato de Anita no estúdio fotográfico de Vollsack, o destaque da composição fotográfica com que o fotógrafo solucionou sua intenção comercial de fotografar a jovem de classe abastada, Ana Vicência da Silva Prado.

É uma composição, composição fotográfica, logo trata-se de um todo formado por partes, portanto pode-se desmontar essa composição para analisar cada parte na intenção, agora presente, de compreender os artifícios de construção de uma realidade pretendida. A proposta não é esquecer as informações textuais, nome do destaque, descrição da situação, etc. que complementam a imagem, mas até confirmá-las comparando-as com os procedimentos empregados pelo fotógrafo para o seu problema de produção da imagem fotográfica.

Segundo Roland Barthes, no ensaio “A Mensagem Fotográfica” (1990, p. 11-25), a estrutura da mensagem fotográfica é dupla, tem uma parte *denotada*, aquilo que indiscutivelmente se vê, isto é, a figuração resultante do arranjo da prata enegrecida que forma a imagem na fotografia convencional em preto-e-branco; e outra parte, *conotada*, um segundo sentido imposto culturalmente sobre os elementos denotativos. Essa “codificação” do elemento analógico se dá nas diferentes etapas da

produção da fotografia, envolve opções de encenação, onde, no caso do retrato, o modelo também participa, escolha de equipamentos, operação desses equipamentos, processamento de revelação e fixação da imagem, edição e montagem da imagem. Barthes enumera trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe¹⁰⁷, como elementos de *denotação* e *conotação* da imagem:

Pose:

“É a própria pose do modelo que sugere a leitura dos significados de conotação: juventude, espiritualidade, pureza; a fotografia, evidentemente, só é significante porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação (olhos voltados para o céu, mãos postas)...”

R. Barthes, A Mensagem Fotográfica (1990, p. 16)

A pose é o elemento de construção da mensagem fotográfica mais usual e de fácil entendimento; Barthes salienta que a pose não está restrita aos procedimentos fotográficos, está presente também na pintura, no teatro, nas associações de idéias, nos lugares comuns de algumas metáforas. No exemplo estudado, a menina está em pé, ereta, o corpo voltado para a

¹⁰⁷ No ensaio “A mensagem Fotográfica”, Roland Barthes define a conotação da mensagem através da *sintaxe*, como procedimento que requer uma seqüência de imagens para construir um sentido. Não é o caso desta fotografia, então deixa-se de comentar.

direita (da imagem), a cabeça para a esquerda, a fisionomia serena, de modo a parecer “natural” e “graciosa”.

Mas a pose deve ser analisada observando-se expressões corporais e faciais detalhadamente, então, os braços, esticados demais, e a inexpressividade das mãos, quebram essa “naturalidade” sugerindo um certo desconforto da menina. As instruções dos manuais, como o de Snelling no manual de 1848 em que “Os olhos devem estar fixos em algum objeto um pouco acima da câmera e deslocado para um lado” (*in* Fabris, 1998, p. 103), eram seguidas à risca, somadas às regras do comportamento social do Brasil da época, onde a moça de família, solteira, não olhava nos olhos das pessoas, com a exceção dos seus familiares mais próximos. É a pose, a preocupação de construir um eu socialmente aceito, que se revela nesses detalhes.



Fotografias da coleção mostrando esse esquema da pose em que a cabeça fica voltada para o lado contrário do corpo. (À esquerda, “Maria Terese” foto de Bernardo Kohring – São Paulo, 1897; à direita, “Afilhado de Eleutério”, Albert Capelle – França, sd. e “Menina desconhecida”, Perrone & Puglieri – São Paulo, sd.)

Objetos:

“É necessário atribuir uma importância especial ao que se poderia chamar a pose dos objetos, pois o sentido conotado surge, então, dos objetos fotografados [...]. O interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associação de idéias (biblioteca=intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (a porta da câmara de gás de Chessmann remete à porta fúnebre das antigas mitologias).”

R. Barthes, *A Mensagem Fotográfica* (1990, p. 17)

Por objeto está entendido o conjunto de elementos decorativos/comunicativos que envolvem o corpo da figura, roupas, adereços corporais, objetos de cena assim denominados com maior propriedade do que mobiliário e o próprio ambiente concreto. Mais uma vez, eles estão presentes em outras formas de produção de mensagens, na pintura e no teatro (figurinos, cenários) são facilmente reconhecíveis. Na fotografia em questão, vestido tipo camisola encimado pela bata rendada e os delicados sapatos e acessórios, compõe o vestuário da adolescente de classe média alta da São Paulo do começo do século XX, pois a roupa é enfeitada, mas não exagerada e não marca as formas do corpo.

O painel pintado representa um ambiente interno mobiliado com um lustre (no alto, à esquerda) em metal e vidro, de estilo eclético; um quadro (no

Trucagem:

“A trucagem caracteriza-se por intervir, sem prevenir, no próprio interior do plano de denotação¹⁰⁸; utiliza a credibilidade inerente à fotografia, que [...] consiste em seu extraordinário poder de denotação¹⁰⁹, para apresentar simplesmente como denotada uma mensagem que, na verdade, é fortemente conotada; em nenhum outro procedimento a conotação incorpora tão completamente a máscara “objetiva” da denotação.

R. Barthes, A Mensagem Fotográfica (1990, p. 16)

A trucagem fotográfica, aparentemente é tão dependente de modernos equipamentos, máscaras¹¹⁰ para negativos com registro de posição, programas de edição e tratamento de imagem para computadores, praticamente nasceu com a fotografia. Nos primeiros retratos feitos com daguerreótipos, os olhos costumeiramente saíam borrados, pois piscavam durante a longa exposição necessária para registro da imagem, mas os fotógrafos tratavam de retoca-los dando-lhes aparência perfeita; na visão pictorialista da fotografia, a colagem para justaposição de cenas fotografadas em diferentes momentos e montagens.

¹⁰⁸ Campo da imagem.

¹⁰⁹ Segundo Barthes, para o senso comum, é a perfeição analógica que define a fotografia das outras formas de comunicação visual.

¹¹⁰ É a denominação usual da peça do ampliador em que é fixado o negativo para efetuação da cópia fotográfica.

Aqui a trucagem é denotada pelos objetos impossíveis, cadeira e telão, que eram artifícios que os fotógrafos da época lançavam mão para construir cenários condizentes com seus clientes. A maioria dos estúdios fotográficos contava com pintores que criavam esses telões ou acrescentavam detalhes aos importados, que eram anunciados como atrativos na propaganda dos serviços. Conforme Kossoy (2002, p. 178), exemplo dessa prática é dado pelo fotógrafo Alberto Henschel que, ao voltar de uma viagem à Europa em 1867, trouxe consigo o pintor Karl Ernst Papf para responder por esses trabalhos e outros semelhantes¹¹¹, essa adesão assim foi noticiada na edição de 28 de setembro de 1867 do Diário de Pernambuco:

“o sr. Alberto teve a felicidade de poder engajar um pintor distinto [...] membro honorário da Academia Real de Pintura de Dresde”.

Entre telões e objetos estranhos, como nota Carlos A. C. Lemos no ensaio “Ambientação Ilusória” (in Marcondes de Moura, 1983, p.60), na organização dos cenários de fundo para os retratos, a imaginação dos fotógrafos “deu tudo de si, visando a ambientações artísticas e ricas, como convinha às aparências” que se esperava nas fotografias da aristocracia, em que “nunca reproduzem ambientes comuns às casas brasileiras. Principalmente no que diz respeito ao mobiliário, nunca vemos ali uma simples cadeira Luiz Felipe de palhinha trançada [...] ao contrário,

¹¹¹ Também era comum o uso da fotografia como base para o retrato pintado, poupando assim a clientela das cansativas sessões de pose prolongada.

sempre móveis rebuscadíssimos, profusamente entalhados [... drapejados nos] estofados de veludo e seda, nas toalhas, véus e reposteiros, tudo acertado para que o personagem estivesse posando num mundo ideal de fantasia”.

Entretanto, aparentemente esse zelo na produção de imagens perdeu o vigor com o passar dos tempos e com a produção em larga escala do retrato fotográfico nos estúdios, pois neste exemplo, o truque do telão é evidente demais e no caso da cadeira imprópria para sentar, até o fotógrafo foi apanhado inadvertidamente.



Fotografias da coleção mostrando trucagens. Da esquerda para a direita: as meninas estão num “jardim” árido de folhagens ressecadas (“Sobrinhas do Sr. Eleutério”, fotografia de Vollsack – São Paulo, sd.). Num outro “jardim”, em pé sobre um tapete e a frente de um telão pintado com folhagens, a menina afaga um “cachorro” de barro (Menina não identificada, fotografia de Vicente (sic) Russo – São Paulo, sd.). Por último, o casal na luxuosa sala (mais um telão pintado) com móveis e objetos excessivamente trabalhados (Família não identificada, fotógrafo desconhecido, sd.).

Estetismo:

“Pois, se podemos falar de estetismo em fotografia, será, ao que parece, de maneira ambígua: quando a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada [...], é para significar-se ela própria como ‘arte’ (caso do “pictorialismo” [...]), ou para impor um significado habitualmente mais sutil e mais complexo do que aqueles permitidos por outros procedimentos de conotação [...]”.

R. Barthes, A Mensagem Fotográfica (1990, p. 16)

Como já foi dito, durante todo o século XIX e começo do século XX a fotografia manteve relações estreitas com a pintura, além da própria transformação da câmera escura em câmera fotográfica, tem-se também as estratégias de conotação da mensagem visual já vistas, de certa forma, aquilo que Barthes chama de *estetismo* até pode ser considerado incluso nos modos de conotação anteriores, mas aqui estão ressaltados outros métodos de construção da imagem, mais próximos da técnica da pintura da época, composição, movimento e iluminação.

A regra dos terços, um dos modos mais simples e conhecidos para trabalhar a composição da imagem, teve origem no Renascimento e foi largamente utilizada na época, consistia em dividir o campo de imagem com o auxílio de linhas retas, formando tres partes verticais e tres partes

horizontais e, a partir da malha criada, posicionar a figura (ou identificar, no caso de análise) a figura.



Fotografias da coleção mostrando o posicionamento da figura pela regra dos terços: à esquerda, Annita (Fotógrafo: Rizzo – São Paulo, c.1912), à direita, Elvira Prado (Fotógrafo: Vollsack – São Paulo, c. 1900).

Na composição clássica do retrato, o pintor ou o desenhista, e, na seqüência, o fotógrafo, dispunha a figura a partir dos dois vão centrais inferiores, braços e mãos podiam avançar para os vãos laterais e a cabeça podia resvalar para o vão central superior, mas sempre devia ser deixado um espaço proporcional livre nas laterais e em cima.

A composição clássica do retrato também indicava a representação do corpo por inteiro (o que em fotografia é designado por Plano Total) ou com cortes na altura da cintura ou do peito, nunca mais aproximado do que isso, para dar a sensação de arejamento, ao mesmo tempo em que

concentra o olhar na figura a medida que não há extra-quadro¹¹² para desviar a atenção do olhar do observador.

Outro elemento do saber estético incluído na estratégia de representação utilizada neste e como em outros retratos desse tipo e época, é o artifício do *contrapposto* para criar a sensação de movimento e diminuir a rigidez decorrente do congelamento do gesto na pose. O *contrapposto* é uma técnica desenvolvida pela antiga estatuária grega justamente quando os escultores ultrapassaram a simetria espelhada das esculturas egípcias¹¹³ e passaram a se dedicar a representação do movimento e naturalidade do corpo humano.

Nessa procura, a solução encontrada foi a representação do corpo no momento da troca do passo, o *contrapposto*, técnica de representar o corpo com o eixo das ancas inclinado em direção oposta ao eixo dos ombros, obtida através da contração do corpo de um lado e descontração do outro criando o que se chamou de equilíbrio dinâmico, originário nas figuras caminantes da estatuária grega clássica, esta técnica foi adaptada pelos artistas renascentistas e persistiu em toda representação

¹¹² Extra-quadro é a parte da figura que é cortada pelo enquadramento e que não aparece na imagem.

¹¹³ Num primeiro momento, os escultores gregos foram fortemente influenciados pelas regras e padrões da estatuária egípcia, mas logo o espírito irrequieto dos gregos se mostrou, então, rapidamente foram experimentados e desenvolvidos novos padrões, a rígida simetria espelhada egípcia foi desenvolvida para a repetição de formas básicas como no kouros datado do final do século VII a.C., onde as curvas formadas pelos músculos peitorais, por exemplo, foram rebatidas para delimitar as clavículas e vão se repetir na padronagem dos joelhos

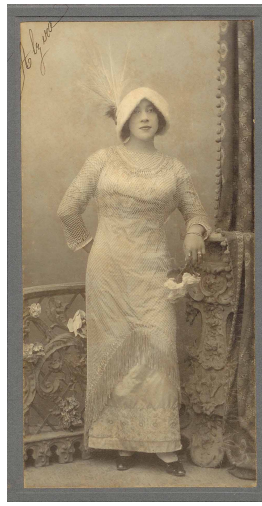
realista do corpo humano com a finalidade de atribuir vitalidade e mobilidade à figura.

O terceiro ponto estético extraído da pintura neoclássica popular da época é a iluminação suave que exhibe todos os elementos que compõe a figura e o fundo de maneira equilibrada sem evidenciar ou omitir nenhum detalhe, formando um todo contínuo. Nesse período, a imagem figurativa, baseada nas regras de representação desenvolvidas desde o Renascimento, estão como já se disse, plenamente aceitas como realidade, essa questão estava presente no próprio objetivo da pintura neoclássica em que se baseia esse tipo de fotografia, que deveria expressar veracidade, assim, uma iluminação suave, igualitária, que não formasse áreas de sombras profundas ou áreas de brilho excessivo que pudesse esconder ou ofuscar detalhes estava associada a essa idéia de verdade, de “nada a esconder”.

Outro modo de chegar-se ao mesmo resultado é analisar a construção estética da imagem através do conceito de forma aberta / forma fechada definido por fulano. A construção da figura de maneira “arejada”, com espaçamento em volta, destacando-a do fundo; a pose serena que não incomoda o olhar do observador e a iluminação que define cada detalhe da cena ajuda a construir a forma fechada, característica da pintura neoclássica, que implica na posição contemplativa e “admiradora” do

observador a medida que está tudo dado e de maneira indiscutível, não há o que supor ou adivinhar ou imaginar, é como deve ser.

Neste sentido é fácil identificar o quanto o retrato fotográfico da época emulou os retratos tradicionais da época e, aos poucos, suplantou-o, encabeçando o processo de ascensão das imagens técnicas como modo dominante de representação e, por conseguinte, explicação e entendimento do mundo, que vê-se hoje, transmudado em “mundo da imagem”, a medida que as cenas registradas são simbolicamente substituídas por suas imagens, que Flusser chama de “eterno retorno” (Flusser, 2002, p.8), porque o antes, o retrato, torna-se o depois, modelo de comportamento no mundo; ou ainda de “magia de segunda ordem” (Flusser, 2002, p.16), pois a intenção da imagem técnica não é modificar o mundo, mas sim modificar os conceitos sobre o mundo, exibindo e divulgando um “assim que deve ser”.



O recurso do *contrapposto*: A primeira imagem é a escultura de um Efebo, atribuído a Critios (Grécia, séc. IV a.C.), a segunda é a fotografia de Alzira, irmã de Annita, que seguiu com certa graça as instruções do *contrapposto* na pose (fotógrafo Vollsack – São

Paulo, c.1912), por último, menino desconhecido que atrapalhou-se com solicitações semelhantes (fotógrafo não identificado – São Paulo, 1908).

Fotogenia:

“... na fotogenia, a mensagem conotada está na própria imagem, ‘embelezada’ [...] por técnicas de iluminação, impressão e tiragem. Essas técnicas deveriam ser recenseadas, pois que a cada uma delas corresponde um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado a um léxico cultural dos ‘efeitos’ técnicos”.

R. Barthes, A Mensagem Fotográfica (1990, p. 18)

Procedimentos estéticos subseqüentes a produção da fotografia, como *impressão*, a fotografia já montada num segundo meio de comunicação, a *tiragem*, quantidade maior ou menor de cópias da imagem, juntam-se a procedimentos anteriores, iluminação talvez¹¹⁴, “*flou de movement*”¹¹⁵, pertinentes ao momento da exposição do material fotográfico à luz refletida pela cena diante da câmera. Aqui passa-se a adotar o desenvolvimento desta questão do “embelezamento” ou significação da imagem fotográfica dado por Martine Joly (1996); a autora desdobra a questão no que chamou de *significantes plásticos*, isto é, o aparato plástico (enquadramento, formas, composição visual, etc.) que resulta na

¹¹⁴ Este conceito em Barthes parece um pouco confuso, não se compreende se a iluminação a que se refere é a da cena a ser fotografada ou a da iluminação incidente sobre a fotografia depois de pronta, como em exposições nos museus e galerias.

¹¹⁵ Efeito de ‘desfocado’, ‘imprecisão’ causado ao se fotografar uma cena com movimento usando-se uma velocidade de exposição muito baixa.

imagem fotográfica, cujo conjunto deve referendar a informação pretendida na fotografia em estudo: Ana Vicência da Silva Prado fotografada no estúdio Vollsack por volta de 1915.

Quadro:

O quadro é o limite físico da representação visual, determinado pela superfície material que lhe dá suporte, pode ser delimitado por uma borda lisa, simplesmente demarcada no suporte ou um objeto independente que envolva a imagem. Neste exemplo a imagem ocupa o campo retangular e vertical da possibilidade ou limite imposto pelo papel fotográfico (suporte da representação) escolhido para a cópia-contato¹¹⁶, e como esta cópia está sangrada, isto é, a mancha da imagem não alcança a área de corte do suporte, o cartão ocupa a função de moldura.

O cartão Promenade utilizado como suporte desta fotografia era um tipo de cartão decorado fabricado em grande escala para suprir as necessidades de apresentação e representação dada às fotografias da época, principalmente aos retratos. Além de proteger a fotografia dos danos de manuseio (marcas de dedos na emulsão, quebra da gelatina por dobra, etc.), os cartões também proviam a moldura que demarca os limites do olhar, “prendendo-o” no campo da imagem concentrado na

¹¹⁶ Cópia fotográfica feita diretamente da exposição de um negativo sobre um papel emulsionado, sem o auxílio de um ampliador.

figura, esta é a concepção de janela vinda da Renascença, uma construção simbólica da realidade, uma vez que como que omite o produtor da imagem, pintor ou fotógrafo.

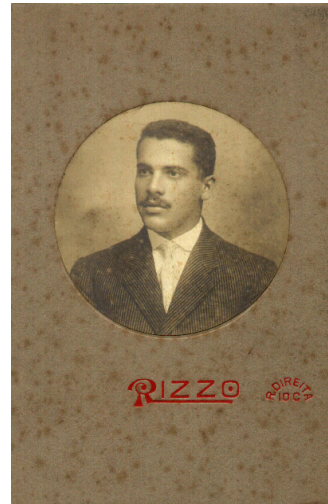
A simulação da moldura como objeto independente (impressão em relevo) também remete a identificação da fotografia com as formas clássicas da pintura, um modo de valorizá-la, como era o pensamento predominante nos primeiros anos da fotografia.



Fotografias da coleção mostrando a moldura como recurso de retenção do olhar. Da esquerda para a direita: a primeira mostra um projeto gráfico simples e retilíneo (Menina desconhecida. Fotógrafo não identificado, sd.), na segunda o design é mais elaborado, além da decoração floral temos a moldura formada por linhas que “saem” do desenho (Luis, colega de Armando na Academia. Fotógrafo Giovanni Sarracino – São Paulo, sd.).

A escolha do quadro vertical normalmente se dá quando o assunto tem a altura maior do que a largura, remetendo aos padrões da pintura clássica, onde as regras de composição indicavam o quadro retangular, aproveitado na vertical, como ideal para o retrato. A coleção de fotografias a qual pertence essa de Anita, mostra esta transposição de estratégias de configuração visual da pintura para a fotografia, dos 76 retratos, 68 tem

esta disposição, com a exceção de 4 losângulos, os “Retratos Mimosos” inventados pelo fotógrafo Vincenzo Pastore¹ quadrado e 3 circulares.



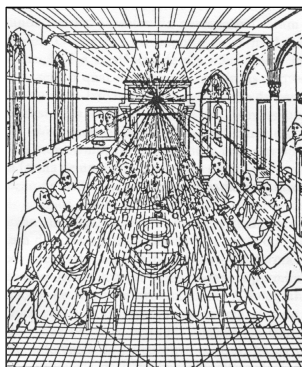
Exceções de orientação do campo de imagem: esquerda, losângulo, “retrato mimoso” de criança não identificada (Fotógrafo Pastore) e, à direita, círculo, “Gabinet” de Armando Prado (Fotógrafo: Rizzo).

O quadro diagramado na vertical em função do melhor aproveitamento em relação à figura de modo que o olhar do observador não tenha outras opções para vaguear a esmo também desvela algumas intenções do fotógrafo: a figura da jovem é dominante, o eterno retorno de Flusser, já referido anteriormente, volta sempre a este ponto, rosto meigo e vestido branco, como deve ser.

Enquadramento:

O enquadramento, segundo Martine Joly (1996, p.94), “corresponde ao tamanho da imagem, suposto resultado da distância entre o objeto fotográfico e a objetiva”, isto é, ao posicionar a câmera diante do assunto a ser registrado, o fotógrafo determina o envolvimento do observador nesta “realidade”, a distância e o ângulo entre a câmera e o assunto são elementos de composição da imagem, estratégias de configuração da mensagem.

Como visto no capítulo anterior, Disdéri, em seu livro sobre estética fotográfica, recomenda “proporções naturais”, que deveriam corresponder ao campo de visão das relações pessoais na época. Para que serve o retrato? Atribuir prestígio, reconhecimento, então a figura deve ser contemplada em sua “dignidade”, nunca perto demais ou longe demais para que se perca os detalhes.



Também é preciso lembrar da construção da janela representação renascentista, onde o a perspectiva centraliza horizontalmente o ponto de fuga das linhas de composição; na pintura neoclássica, o ponto de fuga desce para a altura mediana, como era a concepção de verdade e

igualdade, uma vez que o ponto de fuga dá o ângulo de visão¹¹⁷ do observador, que olha a figura, e é olhado por ela, de frente (nada a esconder) e na mesma altura.

O retrato de Anita é construído para dar a impressão de verdade ao olhar do observador, que deve reconhecer o corpo, da cabeça aos pés, nenhum detalhe deve ser omitido, dos brincos aos sapatos, passando pelas vestes aristocráticas, para isto o retrato da época vai representar a figura em Plano Total ou Plano Geral Médio¹¹⁸, isto é, o corpo é mostrado sem cortes e com espaçamento proporcional nas laterais e em cima, refletindo também o sexo, a idade e posição social da menina que impunha recato e distanciamento respeitoso.

É preciso ressaltar que nem sempre a distância representada na imagem corresponde á que de fato existiu entre o assunto e o fotógrafo, pois as atuais objetivas, graças ao direcionamento especial dos raios de luz, podem recriar essa distância¹¹⁹. Entretanto na época as objetivas eram desenhadas de modo a projetar imagens que reproduzissem com maior rigor o ângulo de visão humano, segundo interpretação da perspectiva

¹¹⁷ Nas relações interpessoais que são esquematizadas na representação visual, quando o observador olha uma cena de cima para baixo, tem a impressão de dominá-la, ao contrário, quando a olha de baixo para cima, é dominado por ela. Na produção da imagem técnica, o termo *plongée* designa a câmera alta (domínio do observador), e *contra-plongée* designa a câmera baixa (observador dominado).

¹¹⁸ Os retratos da fotografia comercial de meados do século XIX até o começo do século XX, geralmente utilizavam Plano Total e Plano Médio (corte mais ou menos na altura da cintura) para enquadrar a figura, para os retratos masculinos, o enquadramento abusava um pouco mais do Primeiro Plano (corte na altura do peito).

¹¹⁹ Grosso modo, a objetiva grande angular aparentemente afasta os objetos fotografados e a tele-objetiva parece trazê-los para mais perto da câmera.

linear, e não tinham grande poder de alteração da distância real entre assunto e fotógrafo.

No caso o fotógrafo optou pelo plano total de Anita, e como no grande truque fotográfico, não existe fotógrafo e nem fotografia, é o observador que olha para a cena; esse enquadramento transmite ao observador a impressão de estar na sala olhando a jovem que se exhibe a sua frente, nesse modo de representação do espaço está implícita uma certa formalidade na relação entre a jovem e o observador, há uma distância entre eles que diminui a sensação de familiaridade, nesse momento a jovem, ao impor esse espaço, representa para ele. Representa a si mesma, talvez uma imagem que faça de si mesma, não se sabe, e esse não saber também se reflete neste distanciamento.

Ângulo de tomada:

É a posição da câmera em relação ao assunto fotografado, se quadro e enquadramento correspondem aos deslocamentos horizontais, verticais e longitudinais da câmera, o ângulo diz respeito à inclinação e rotação da câmera, também esse conceito é muito definido em fotografia (e também nas filmagens) e convencionado: plongée, contra-plongée, nivelado, entre outras padronizações.

Essa fotografia mostra um ângulo “à altura” da mulher ao centro, de um ponto de vista frontal: a objetiva, em lugar de nossos olhos, “olha” diretamente para a jovem (posição central, correspondente à visão central – consciente, objetiva – dos olhos humanos), ela se encontra no mesmo nível de nossos olhos, nem acima, nem abaixo, reforçando nossa impressão de espectadores, não somos iguais, estamos à margem, somos a sua platéia e, portanto ela é mais importantes do que nós, ela nem nos olha, sua postura simula uma indiferença pela nossa reação, está lá para ser admirada e não julgada.

Escolha da objetiva:

As objetivas fotográficas se dividem em três tipos básicos: objetiva normal, grande angular e tele-objetiva, durante muito tempo o princípio de que a fotografia devia corresponder à realidade privilegiou o uso da objetiva normal, aquela que reproduz aproximadamente o ângulo de visão do olho humano, aproximadamente 45 graus, porque é a que deixa a cena mais natural. Algumas vertentes fotográficas até condenavam o uso de outro tipo de objetiva por considerarem que elas (e só elas) falsificavam a realidade.

Escolha da velocidade de obturador:

As câmeras fotográficas ao paralisarem a cena podem fazê-lo de várias maneiras, conforme a velocidade do obturador, peça que se abre e fecha, expondo o material fotográfico à luz por mais ou menos tempo. As velocidades baixas tendem a não deixar a cena muito nítida principalmente se houver movimento, o chamado *fou*, ao contrário, velocidades mais altas formam a imagem com maior nitidez, no efeito de congelamento da realidade.

Escolha da abertura do diafragma:

Como já dissemos, a fotografia é produzida pela ação da luz sobre a superfície sensível do material fotográfico, essa exposição é controlada também pela abertura do diafragma que vai regular a quantidade ou intensidade de luz que atinge o material fotográfico, abertura maior, maior intensidade de luz, ao contrário, abertura menor, menos luz entra na câmera. A abertura também é capaz de modificar sensivelmente a profundidade de campo que é a capacidade de registro nítido dos elementos de cena que estão em diferentes distâncias da objetiva (o que está à frente, ao fundo, etc.). Aberturas menores, por selecionarem melhor os raios de luz que entram na câmera, tendem a deixar a imagem totalmente nítida, tudo está em foco, mesmo o que está mais ao fundo;

enquanto que as aberturas maiores “encurtam” a profundidade de campo, desfocando elementos à frente ou atrás do ponto de focalização, criando o efeito de foco seletivo que pode destacar um elemento em meio a outros em posições (distâncias) diferentes.

Confirmando a intenção do quadro e enquadramento nesta fotografia temos o uso da objetiva normal (não há deformação da imagem), de velocidade suficiente para congelar o movimento da pessoa fotografada e de menor abertura, tornando a imagem mais “natural” para facilitar nosso transporte à cena, na codificação aceitável da realidade.

Composição:

Composição é o princípio básico da produção de imagens, é a justaposição e arranjo dos diversos elementos de percepção visual para a formação de uma imagem mais ou menos harmônica em relação à informação pretendida, tal como a combinação de palavras ou expressões forma a narrativa de um texto. Linhas, formas, volumes, sombra e luz, cores, principalmente a relação equilibrada ou tensa entre eles vão se traduzir em composição da imagem. Esse conceito é oriundo e amplamente estudado nas artes plásticas, principalmente na pintura, denotando as raízes da fotografia na pintura clássica ou figurativa. Hoje em dia menos perceptível dada a rapidez e automatização das operações

de exposição dos materiais fotográficos (“tirar” a fotografia), ainda o diferencial da boa fotografia em relação àquelas que não ficaram tão boas depende muito da sensibilidade estética que resulta numa composição visualmente agradável ou no mínimo reforçadora da mensagem pretendida.

De volta ao exemplo estudado, porque essa imagem foi guardada? E antes disso, porque ela foi devidamente montada sobre o cartão decorado? Porque Armando (provavelmente) escreveu Anita no canto esquerdo inferior da fotografia? Talvez por que ao compor-se segundo o detalhamento visto acima, ela respondesse com melhor efeito à necessidade ou problema da intenção do fotógrafo e ao gosto da fotografada e de sua família, à concepção de retrato fotográfico de uma adolescente de classe média alta do começo do século XX, e por isso foi dada ao irmão, como mimo a ser ofertado às pessoas de estima, como era costume na época.

Lembrando que esse tipo de imagem deriva de uma tríplice presença, fotógrafo, retratado e observador, todos interferindo na estratégia de configuração da mensagem visual, o primeiro com seu saber técnico (funcionamento de câmeras e materiais fotossensíveis, processamento de revelação e fixação da imagem) estético (composição e iluminação da imagem) de seu ramo de atividade, sua vivência e consecutivo repertório cultural; o retratado, alternando-se com o observador porque o sentido do

retrato fotográfico é troca e coleção, ambos enfim igualmente com seus valores éticos, partilhados com a família, com os amigos e seu círculo social.

Embora a essência do conteúdo de cada fotografia talvez, e só talvez, esteja na imagem, antes de tudo cada uma é um objeto tecnológico, necessariamente continente de inúmeras informações que pré-configuram as mensagens possíveis construídas, armazenadas e veiculadas através da técnica fotográfica. O homem diante de seus fazeres e seus saberes, separando uns dos outros. No caso da fotografia essa separação é notável: livros e livros sobre a informação a partir da imagem, outros tantos, ou mais ainda sobre a técnica, como fazer uma fotografia, o funcionamento e operação de filmes, papéis, câmeras, iluminação e acessórios. Roland Barthes, no começo de seu *A Câmera Clara* comenta essa montanha de manuais, próximos demais, e o outro tanto de abordagens históricas e sociológicas, distantes demais, segundo ele, para a compreensão da fotografia “a fotografia é esquiva”. (Barthes, 1984. Pgs. 16-17). Assim é, sempre foi, arte ou técnica, imagem ou suporte, estética ou comunicação, difícil classificar a fotografia e tranquilamente confiná-la sobre um rótulo, perguntas ficam por responder, principalmente aquelas que subvertem as respostas dadas: se arte, por que não técnica? Se imagem, por que não o suporte? Se estética, por que não comunicação? Nos limites deste trabalho, a questão central é a conjunção imagem e suporte que caracteriza a fotografia como objeto portante de informações,

ia-se dizer 'visuais', mas prefere-se diversas, porquanto objeto possível de ser tocado, embora não se deva, cheirado, houve um cheiro desprendido quando as caixas de arquivo foram abertas, experiência restrita, e o silêncio absoluto, silêncio por que está-se diante da imobilidade eterna, concreta e impossível que caracteriza a fotografia contra todas as outras estratégias visuais: *eterna*, porque para sempre isolada do movimento do tempo, *concreta*, porque na fotografia o referente está inexoravelmente aderido, é luz refletida por ele faz os haletos de prata enegrecerem formando a imagem, e *impossível*, porque nada é assim, liberto do tempo ou encapsulado nele.

6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais:

“Fizeste os nossos rostos para que eles vivam durante séculos. Fizeste que cada um de nós possa repousar no seio do outro, mesmo se todo um mundo nos separa”

Carta de Justus Pannonius ao pintor Andrea Mantegna¹²⁰

“Esculpido por mãos hábeis seu corpo será estendido em meu leito, eu me aconchegarei a ele, acariciando-o com minhas mãos, pronunciando seu nome, acreditarei ter em meus braços minha amada esposa, ainda que esteja ausente: fria volúpia, sem dúvida...”

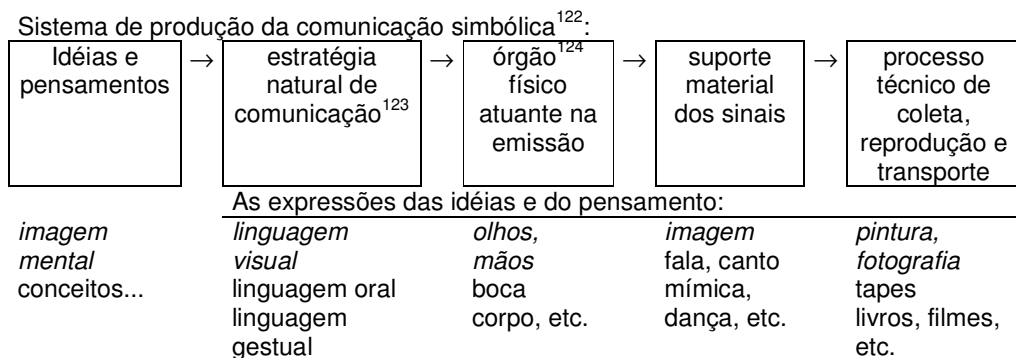
Fala de Admeto na tragédia *Alcestes* de Eurípedes¹²¹

Em meados do século XV, Pannonius fora retratado, ao lado do amigo Galleoto da Narni, pelo pintor Mantegna. Na carta que envia ao artista, fala desse estranho poder das imagens de retrato: a eterna presença do retratado. Como Eurípedes na voz de Admeto, viúvo de Alcestes, que suplica aos escultores que a tragam de volta. Mais que a configuração visual de uma ou mais pessoas sobre uma dada superfície, o retrato também é essa espécie de portal, ele torna presente, quase que dando vida a pessoa ou grupo representados, nesse sentido, é um meio visual de comunicação simbólica, que se alinha a outras estratégias da comunicação humana, direta (comunicação através dos sinais ou

¹²⁰ In CUNHA, Newton. Dicionário SESC: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2003.

¹²¹ In DEBRAY, 1994.

estímulos naturais) ou indireta (comunicação mediada por suportes materiais de difusão dos sinais naturais – caso da fotografia), ou como coloca Flusser (2002, p. 46) em *diálogo* (comunicação interna ou interpessoal das idéias sintetizadas de modo a estabelecerem relações e formarem novas idéias) ou em forma de *discurso* (transmissão das idéias formadas no diálogo para outras memórias para armazenamento e difusão – novamente, caso da fotografia).



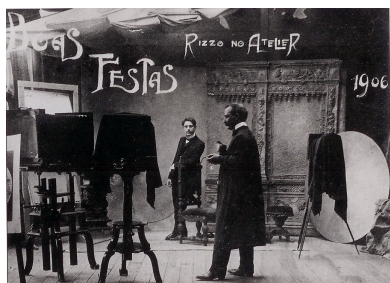
Qual o discurso do retrato fotográfico? Na sucessão de informações que nele resulta, tem-se a *presença* mágica do ausente do retrato esculpido egípcio ou romano da antiguidade, o *prestígio* do retrato pintado do Renascimento e dos períodos subseqüentes até as primeiras décadas do século XX, a *veracidade* da imagem técnica do século XIX. E assim que o retrato fotográfico reunindo estes aspectos simbólicos tornou-se popular ou comum, sua estratégia passou a ser utilizada na comunicação de

¹²² Neste quadro deixamos em itálico nossa linha de raciocínio em relação à comunidade das imagens plásticas, como retomaremos mais adiante.

¹²³ Forma de expressão independente de instrumentos, ferramentas ou maquinário, e que, diferente da expressão animal primária, se dá por meio de significados (saberes, crenças, conceitos) elaborados pelo grupo humano.

¹²⁴ Para efeito de esquematização, os exemplos estão formulados com partes dos órgãos corporais, justamente aquelas mais imediatas ao entendimento.

massa, como a pose testemunho¹²⁵ na fotografia publicitária, segundo Palma (2005), a primeira inserção sistemática de um gênero fotográfico na publicidade e no foto-jornalismo político e de variedades (revistas ilustradas).



Cartão de natal do fotógrafo Michelle Rizzo, aliando votos à publicidade de seu estabelecimento. (Cópia fotográfica com inserção de texto no negativo, São Paulo - 1906).



À esquerda, página da Revista Para Todos com fotografia impressa da artista Marisa ilustrando a matéria jornalística, notar o tratamento estético dado à fotografia. (São Paulo, c. 1920).

À direita, propaganda de produto para cabelos com fotografia em pose testemunho do artista Ramon Novarro. (Foto impressa, revista A Cigarra, 15/10/1929)



É o homem massa, depois do hábito do retrato familiar, tornado receptivo aos conceitos simplificadores presentes nos retratos fotográficos comerciais e obediente às instruções inseridas nas imagens técnicas veiculadas nos meios de comunicação impressos, como que encontrando nesses rostos distantes, o de seus iguais ou o seu próprio.

¹²⁵ Fotografia de alguém – conhecido, reconhecido, respeitado – normalmente artista ou político, que fala em proveito de um produto apoiado nessa sua imagem pública.

É que, por exemplo, na fotografia tomada para estudo, o caminho do olhar se dá da mancha branca do vestido, tornada brilhante e atraente pelo contraste com os cinzentos, à todo o resto, a menina se projeta de nossa visão (capacidade de perceber a luz e, portanto, a cor, a forma, a textura e o volume que ela atribui aos corpos do mundo), tornada em olhar (capacidade de observar atentamente a luz emitida ou refletida pelos corpos do mundo) e por fim em conhecimento (aqui, ato de compreender as circunstâncias luminosas do mundo e através delas, decifrar o próprio mundo). De volta à Annita¹²⁶.

Por que aceitar que essa organização de claros e escuros sobre uma superfície plana se nos oferece a visão de Annita adolescente, tão distante da visão direta de um corpo humano sob qualquer luz que seja? E essa superfície plana e uniformemente lisa do papel fotográfico como o corpo tépido, cheio de maciez e texturas diversas da menina e o de todos os outros seres humanos? E aceitamos, como mais do que nós, aqueles que a viam e tocavam diariamente aceitaram, e guardaram com afeto entre seus pertences. Quando seu irmão escreveu “Anita” no canto inferior da imagem não tinha intenção de nomear no sentido de definir, ele apenas se assegurava de que esta Anita feita de prata reduzida¹²⁷ iria

¹²⁶ Neste trabalho adotou-se o nome “Annita” porque é assim que a irmã mais moça de Armando da Silva Prado se assinava em cartas e na dedicatória de uma das fotografias; por outro lado, seu irmão, posteriormente, a identifica como “Anita” em outra fotografia e cartas; mas nem ouvimos de suas bocas *ã-ni-ta* ou *a-ni-ta*, o som de seu nome. Seu nome oficial era Ana Vicência da Silva Prado.

¹²⁷ Os materiais fotográficos são compostos por sais de prata que ao reagirem à luz transformam-se, resultando a prata metálica que é negra, a distribuição de grãos de prata na superfície sensível desses materiais é que configuram as imagens fotográficas

perdurar, diferente da Anita que zanzava pela casa nos períodos de folga do colégio interno e que moveu-se, riu, falou, trocou de roupa, cresceu, casou-se e um certo dia, morreu; essa Anita real perdida para sempre e reencontrada, redescoberta a cada dia, até o dia definitivo, distante uma eternidade, presente para sempre onde nunca esteve, na fotografia. Então, assim como ele, diante de nós, vemos Annita, imóvel no tempo e no espaço daquele momento de um retrato de quase cem anos atrás. Pois a fotografia não é isso? Um meio de transporte? Essa fotografia nos traz, de 91 anos atrás, a menina Annita aos 16 anos, seu olhar faceiro e um tanto triste pela sombra das sobrancelhas grossas, ferramenta indiscutível de apresentação de grupos sociais de uma época, “nós somos assim, não se enganem com nossa presença real, o real não se mede, não se tem, nós somos como nossas fotografias nos descrevem”.

em preto-e-branco; a prata ao se transformar de sal em metal perde elétrons ativos, esse tipo de reação química chama-se redução.

REFERÊNCIAS DA PESQUISA

Fontes Primárias:

Fundo Particular Armando Prado: Série Correspondências Particulares. São Paulo:

PMSP / SMC / DPH / Arquivo Histórico Municipal “Washington Luis”, 2007.

Fundo Particular Armando Prado: Série Discursos. São Paulo: PMSP / SMC / DPH /

Arquivo Histórico Municipal “Washington Luis”, 2007.

Fundo Particular Armando Prado: Série Fotografias. São Paulo: PMSP / SMC / DPH /

Arquivo Histórico Municipal “Washington Luis”, 2007.

PRADO, Armando da Silva. **Os Negros:** caderno manuscrito de anotações. Fundo

particular Armando Prado. Custódia: PMSP / SMC / DPH / Arquivo Histórico

Municipal “Washington Luis”, 2007.

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA BARATA, Carlos Eduardo de e CUNHA BUENO, Antonio Henrique de. **Dicionário das famílias Brasileiras**. Volume II, tomo II. São Paulo: Árvore da Terra, 2001.
- AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001. Coleção Arte e Comunicação, 76.
- BARBOSA, Gustavo G. & RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de Comunicação**. – 5ª ed. –. Rio de Janeiro: Campos / Elsevier, 2001.
- BARBUI, Heloisa Maria Silveira. **A Cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914**.(estudo de história urbana e cultura material). Tese de doutorado sob orientação do Professor Titular Benedito Lima de Toledo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, setembro 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____ **A mensagem fotográfica** in BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso: Ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRUNO, Ernani Silva. **Histórias e tradições da cidade de São Paulo**. Vol. III: Metrópole do café (1872-1918). São Paulo de agora (1919-1954). São Paulo: Hucitec/PMSP/Secretaria Municipal de Cultura, 1984.
- CALIL, Carlos Augusto (org.). **Memória paulista: Catálogo de exposição**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1975.
- CHIATTI, Julio. **Catálogo de materiais fotográficos da Casa Photos**. São Paulo: Casa Photos, 1914. (Acervo do Museu Paulista).

- CUNHA, Alexandre E. Pimenta da (sup.). **Nosso Século**. Volumes 1, 2 e 3. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1985.
- DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- _____. **Vida e muerte de la imagen: Historia de la mirada em Occidente**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. (Paidós Comunicación, 58).
- DECCA, Edgar de, RODRIGUES, Marly e CAMARGO, Célia R. **Programa de Capacitação na Guarda, Organização e Difusão do Patrimônio Documental: Módulo I: Memória, patrimônio e construção da sociedade**. Curso em andamento promovido por: Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal da Cultura / Departamento do Patrimônio Histórico / Arquivo Histórico Municipal "Washington Luis", 2007.
- FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.). **Estética Fotográfica: uma selección de textos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Coleção Fotografia
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. (Coleção Fotografia).
- FREYRE, Gilberto. **Por uma sociofotografia**. in FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. **O retrato brasileiro: Fotografias da coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Núcleo de Fotografia Joaquim Nabuco, 1983.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira 1867-1918**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

- MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.
- NEIVA Jr, Eduardo. **A imagem**. – 2ª ed. – São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios, 87).
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. – 5ª ed. – São Paulo: Cortez, 2005. (Série Arte e Cultura, 2).
- _____ **A rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Série Novas Direções).
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios, 56).
- PONTES, José Alfredo Vidigal e MESQUITA FILHO, Ruy. **São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole**. São Paulo: O Estado de São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003. (ISBN 85-87556-29-0).
- REYNOLDS, Donald. **A arte do Século XIX**. São Paulo: Círculo do Livro / Zahar, 1989. (Coleção História da arte da Universidade de Cambridge).
- SEVAROLLI, Ivany e RODRIGUES, André Lopes Almeida. **Da relíquia ao virtual: Considerações sobre a digitalização de fotografias antigas com fins de disponibilização** in WCCSETE'2006: World Congress on Computer Science, Engineering and Technology Education. Santos, SP: Claudio Rocha Brito e Melany M. Ciampi, 2006.
- SEVAROLLI, Ivany e GOMES DIAS, Marcos Horácio. **Para ler fotografias: O uso da fotografia como instrumento de educação**. in WCCSETE'2006: World Congress on Computer Science, Engineering and Technology Education. Santos, SP: Claudio Rocha Brito e Melany M. Ciampi, 2006.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Referências Virtuais:

PALMA, Daniela. **Do registro à sedução**: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira *in* www.historica.arquivodoestado.sp.gov.br. Acesso em 12 de novembro de 2006, às 22h15.

pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_Bombarda. Acesso em 24 de junho de 2007 às 23h35.

[www1.folha.uol.com.br/folha/educação](http://www1.folha.uol.com.br/folha/educa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em 24 de junho de 2007 às 23h11.

www.prodiam.sp.gov.br/dph/instituc/qramos.htm em 22 de maio de 2007, às 17h57

www.stj.gov.br/webstj/ministros/Curriculo_internet.asp em 22 de maio de 2007, às 17h02.

São Paulo, agosto de 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)