

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUÍSA KUHL BRASIL

**RETRATOS EM (RE)VISTA:
DO ESTÚDIO À IMPRENSA ILUSTRADA EM BAGÉ, 1890-1921**

Porto Alegre

2013

LUÍSA KUHL BRASIL

**RETRATOS EM (RE)VISTA:
DO ESTÚDIO À IMPRENSA ILUSTRADA EM BAGÉ, 1890-1921**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B823r

Brasil, Luísa Kuhl

Retratos em (re)vista: do estúdio à imprensa ilustrada em Bagé,
1890-1921 / Luísa Kuhl Brasil. – Porto Alegre, 2013.

144 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

1. Bagé (RS) - História. 2. Fotografia. 3. Retrato. I. Monteiro, Charles. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 981.6564

AGRADECIMENTOS

O ato da escrita é solitário. Aquele momento em que nos sentamos para expor nossos pensamentos, pesquisas e teorias é sempre privado e absolutamente íntimo. Mas, antes de tudo, o estudo e a escrita requerem uma mente sã, uma leveza de espírito que a solidão não provém. Eu jamais conseguiria chegar a lugar algum se não fossem pessoas especiais que por sorte tenho em minha vida. Cada uma delas tem o seu papel, cada uma tem suas palavras sábias nos momentos oportunos. Nunca deixei de agradecer a todas pelo apoio e atenção dedicados a mim. Mas agora, definitivamente, oficializo meus agradecimentos.

Agradeço aos meus pais e irmãos. São eles que me mostram e ensinam o sentido de amor. Aos meus sobrinhos, toda a esperança de vida que me fazem sentir.

Agradeço às grandes amigas que pude fazer ao longo de minha trajetória, e por mais longe fisicamente que alguns possam estar, seu apoio foi sempre de perto. Lidiane, Guilherme, Tatiana, Trilce, Ana Paula, Juliana, Letícia, Piro, Luciana, Laura e Cecília, muito obrigada.

Agradeço ao Robson, meu apoio, inspiração e vida. Se a história for sempre assim, melhor pra mim.

Agradeço imensamente aos mestres que tive na PUCRS, esta dissertação tem um pouquinho de Klaus Hilbert, de Ruth Gauer, de Flávio Heinz, de Maria Lúcia Bastos Kern e de Jurandir Malerba.

Um agradecimento especial ao meu orientador Charles Monteiro, pelo incentivo e crença no trabalho.

Agradeço ao professor e amigo Aristeu Lopes, sua atenção e presença na minha vida acadêmica desde o início foram e continuarão sendo imprescindíveis.

Agradeço ao CNPq, sem ele esta dissertação não existiria.

Agradeço à Dona Élide e à Dora, sempre impecáveis na minha pesquisa no Museu Dom Diogo de Souza.

Agradeço, enfim, à fotografia. Minha paixão eterna.



Paul Klee,

Angelus Novus, pintura, 1932.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994:226).

RESUMO

O presente trabalho discute a construção de papéis sociais por meio dos retratos produzidos por José Greco no início do século XX na cidade de Bagé, RS. Através dos conceitos de cultura visual e cultura material, procura-se analisar os retratos de estúdio e os retratos publicados na revista ilustrada *Phenix* no ano de 1921. Partindo da noção de que a fotografia foi um instrumento de mediação visual entre as esferas pública e privada, busca-se analisar as imagens a partir do seu caráter de construtora de sociabilidades.

PALAVRAS-CHAVE: História. Fotografia. Retrato. Cultura visual. Cultura material.

ABSTRACT

This study discusses the construction of social roles through the artistic works produced by the photographer José Greco in early twentieth century Brazil, in the city of Bagé. Using the concepts of visual culture and material culture, this paper analyzes the portraits and studio portraits published in *Phenix Magazine*, in 1921. Based on the notion that photography was an instrument of visual intermediation between the public and private spheres, this study analyzes those images focusing on its socializing nature.

KEYWORDS: History. Photography. Portrait. Visual Culture. Material Culture.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. O retrato e a cultura visual: apontamentos conceituais entre história, fotografia e cultura material.....	14
1.1 Considerações sobre cultura visual, história e fotografia.....	14
1.2 A fotografia entre o mercado e a arte.....	19
1.3 Uma introdução ao estudo do retrato fotográfico.....	28
1.4 Cultura do retrato e cultura material: possíveis aproximações.....	46
2. Retratos de indivíduos: o corpo personalidade.....	57
2.1 Contexto cultural de Bagé no início do século XX.....	57
2.2 O retrato mostra: noção de corpo nas imagens de José Greco.....	73
2.2.1 A fotografia como deflagradora de um ideal de família, interlocuções entre o público e o privado.....	74
2.2.2 O corpo da mulher: o privado que se quer público.....	84
2.2.3 A criança e seu espaço na fotografia.....	91
2.2.4 O homem é público: retratos de indivíduos sociais.....	97
3. Os retratos na revista: <i>Phenix</i> e suas fotografias.....	103
3.1. <i>Phenix</i> e o contexto das revistas ilustradas na década de 1920.....	103
3.2 Os diferentes usos da fotografia na <i>Phenix</i>	108
3.3 O espaço dos retratos de estúdio na <i>Phenix</i>	122
Considerações finais.....	129
Referências.....	134

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Robert Demachy.....	25
Figura 2- Rua Conde de Porto Alegre. José Greco.....	60
Figura 3- Local não identificado. José Greco.....	60
Figura 4- Bazar Greco, Rua 3 de Fevereiro.....	67
Figura 5- Anúncio das lentes Dallmeyer. Anthony Catalogue, 1891.....	69
Figura 6- José Greco. Dedicatória.....	71
Figura 7- Retrato de família. José Greco.....	77
Figura 8- Retrato de casal. José Greco.....	78
Figura 9- Retrato de casal. José Greco.....	80
Figura 10- Retrato de casal. Dedicatória.....	81
Figura 11- Retrato. José Greco.....	83
Figura 12- Retrato. José Greco.....	85
Figura 13- Retrato. José Greco.....	86
Figura 14- Retrato. José Greco.....	87
Figura 15- Retrato. José Greco.....	88
Figura 16- Retrato. José Greco.....	91
Figura 17. Retrato. José Greco.....	91
Figura 18- Retrato. José Greco.....	93
Figura 19- Retrato. José Greco.....	94
Figura 20- Retrato. José Greco.....	94
Figura 21- Retrato. José Greco.....	95
Figura 22- Retratos Álbum. José Greco.....	96
Figura 23- Retrato. José Greco.....	98
Figura 24- Retrato. José Greco.....	99
Figura 25- Retrato. José Greco.....	100
Figura 26- Revista Phenix. Maio 1921.....	108
Figura 27- Revista Pheinx. Julho 1921.....	109
Figura 28- Revista Phenix. Agosto 1921.....	110

Figura 29- Revista Phenix. Agosto 1921.....	110
Figura 30- Revista Phenix. Agosto 1921.....	110
Figura 31- Revista Phenix. Setembro 1921.....	111
Figura 32- Revista Phenix. Maio 1921.....	113
Figura 33- Revista Phenix. Agosto 1921.....	113
Figura 34- Revista Phenix. Junho 1921.....	114
Figura 35- Revista Phenix. Fevereiro 1921.....	115
Figura 36- Revista Phenix. Maio 1921.....	116
Figura 37- Revista Phenix. Maio 1921.....	117
Figura 38- Revista Phenix. Junho 1921.....	118
Figura 39- Revista Phenix. Julho 1921.....	118
Figura 40- Revista Phenix. Junho 1921.....	119
Figura 41- Revista Phenix. Junho 1921.....	120
Figura 42- Revista Phenix. Agosto 1921.....	121
Figura 43- Revista Phenix, capa, março1921.....	122
Figura 44- Revista Phenix, capa, junho 1921.....	122
Figura 45- Revista Phenix. Fevereiro 1921.....	123
Figura 46- Revista Phenix. Maio 1921.....	125
Figura 47- Revista Phenix. Agosto 1921.....	126
Figura 48- Revista Phenix. Setembro 1921.....	127

INTRODUÇÃO

O filme *O mundo imaginário do Doutor Parnassus* (Terry Gilliam, 2009) aborda uma questão que vem ao encontro do meu entendimento da compreensão do passado por meio das imagens. A ideia é simples e já cativa a inúmeras referências literárias. *Parnassus* lida com o tempo, com a imaginação, com a (i) realidade. *Parnassus* é o mundo possível (e real) da ficção. Nele as ideias têm vida.

Por seu pacto com o diabo, *Parnassus* é obrigado a arrematar um certo número de almas para satisfazer seu carrasco. Sua tática para tal tarefa advém do próprio imaginário. Quando as míseras consciências adentram sua mente por diversão, elas se deparam com um labirinto onde o absurdo e o irreal são permitidos. A satisfação pessoal vêm à tona. Lá tudo tem vez e cor. Com a fotografia é o mesmo. Estar diante de uma câmera é se permitir; é se entregar e ao mesmo tempo disfarçar. Como pensaria Barthes, quando vejo alguém me fotografando, logo me desfaço do meu próprio ser e encarno alguém desejado.

Estudar imagens produzidas no início do século XX é uma forma de lidar com um mundo imaginário e real ao mesmo tempo. Sabemos que aquelas imagens foram produzidas realmente; que o estúdio, o fotógrafo, a câmera, o papel e o retratado foram reais. No entanto, quando adentramos na esfera do social, ou seja, quando tentamos circunscrever seus espaços de ação e circulação, percebemos a força que o imaginário contém. É graças à ideia que a própria sociedade tem dela mesma que a fotografia se consolida. A “coisa” fotografia nos chega até hoje como documento, porém, a interpretação do que está representado na fotografia é construção presente. E esta construção está esboçada nas páginas deste trabalho.

A fotografia sempre foi algo presente em minha vida. Desde a Kodak de minha mãe, até os cursos e ensinamentos de fotografia que tive na minha adolescência. Ser fotógrafa nunca foi uma opção, mas a curiosidade por essa arte me acompanha desde muito cedo. Quando estava no segundo ano da faculdade de história fui a uma palestra em que me foi apresentado o fotógrafo José Greco. Na época, eu me interessava pela fotografia produzida no início do século XX na Argentina, porém, quando me deparei com um fotógrafo que produziu imagens na cidade em que nasci, logo me interessei e decidi meu objeto de estudo para a monografia de final de curso. Desde então, venho

pesquisando as fotografias de José Greco, trazendo o mesmo objeto para esta dissertação.

A história do Rio Grande do Sul como um todo¹ é ainda voltada às grandes revoluções, à política oficial ou aos grandes nomes. Pouco se escreve sobre a vida social, sobre as intimidades, sobre o que não está dado na documentação tradicional.

A história da cidade de Bagé não é uma exceção. O que lá se produz, ou o que se produz dela em outros lugares, é basicamente sua história “política” e suas charqueadas. No entanto, uma nova geração de historiadores e jornalistas está se formando na cidade. Uma nova produção, baseada nas influências acadêmicas e culturais de hoje, está começando a reconstruir o passado de uma cidade que lida com a fronteira tão próxima e a longa distância da capital do Estado.

Muitos perguntam o porquê de realizar um estudo sobre a história de uma cidade que em níveis nacionais e internacionais não teria muita relevância. A resposta é simples: pessoas vivem naquela cidade; pessoas produzem e reproduzem culturas e saberes. Quando me indagam sobre esta questão sempre me vem à mente o filme *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003). Javé era uma cidade que somente não seria destruída para a construção de uma barragem se mostrasse sua importância histórica. O intento foi delegado a Antônio Biá que, imaginando, fofocando e confundindo depoimentos não conseguiu chegar a um consenso da história da fundação de Javé. A cidade dramaticamente foi inundada e aquela população teve que procurar abrigo em outro lugar. A importância dada a construção social, econômica, política e cultural de uma cidade está intrinsecamente ligada à história produzida sobre ela. Os historiadores têm o papel de cercar, de indagar o passado, promovendo assim uma sociedade cada vez mais consciente do espaço que vive.

Nesta pesquisa não tenho o intuito de realizar uma história de Bagé conforme os parâmetros abordados nas narrativas já escritas sobre a cidade, por mais que estes estudos sejam de suma importância para a minha compreensão do fazer histórico da cidade. Aqui busco delinear uma primeira impressão das relações entre a cultura social e a cultura visual no início do século XX. Partindo dos retratos produzidos por José Greco, fotógrafo italiano que, erradicado em Bagé em fins do século XIX, construiu

¹ Refiro-me aqui, principalmente, a história produzida no e do interior do Estado.

estúdio e fotografou grande parte da sociedade, este trabalho analisa esta produção a partir de uma hipótese central: **A fotografia como meio de representação tanto da esfera pública quanto da privada.** Para atingir esta hipótese inicial, foram utilizadas duas fontes principais. Em primeiro plano estão os retratos de estúdio do fotógrafo José Greco, em segundo, estão os retratos do mesmo fotógrafo publicados na revista ilustrada *Phenix*, produzida em Bagé no ano de 1921.

Aglutinar em uma frase os caminhos tomados neste trabalho me parece uma tarefa árdua. A cultura visual está em evidência. Os retratos formam o objeto principal. As suas intuições e possíveis espaços de uso são as indagações principais. Assim, delineei cinco tópicos pertinentes no estudo geral:

1. Estabelecimento de uma abordagem teórica do estudo do retrato e de seus possíveis campos de ação;
2. O delinear de uma cultura visual em Bagé no início do século XX;
3. A proposição de grupos temáticos entre as fotografias, buscando compreendê-las no seu tempo e espaço de produção;
4. Apresentação da *Phenix*, analisando o papel da fotografia e do fotógrafo na revista;
5. Análise dos retratos publicados na *Phenix*, levando em consideração que são os mesmo retratos produzidos no estúdio.

A história construída a partir do visual é hoje um lugar comum na academia. A produção de teses e dissertações que colocam a pintura, a fotografia e outras manifestações visuais em evidência, estão cada vez mais frequentes. A sociedade contemporânea delega um papel importante no seu dia a dia para a imagem, ela se encontra em todos os espaços e a hibridização de técnicas e referências estéticas é uma realidade que os pesquisadores devem enfrentar. Siamo seres imagéticos desde que acordamos.

Este estudo parte da perspectiva de que as imagens são construções humanas (re) significadas ao longo do tempo. Partindo delas, o que se almeja não é somente traçar seu perfil enquanto imagem mental, pertencente ao âmbito da abstração, mas sim,

considerar a “dimensão visual presente no todo social”². O que se almeja, nesta dissertação, é estabelecer relações entre a esfera social e a esfera visual, demonstrando, assim, que a sociedade bageense no início do século XX aprendeu a se comunicar, a se representar e a criar laços a partir do aparato visual.

Num primeiro momento, o tratamento dado à fotografia parte do pressuposto de que as imagens referem-se a experiência da vida íntima, circulando no ambiente particular e privado. No segundo momento, parte-se da ideia de que, a partir do movimento de “dar-se a ver”, as imagens se tornam instrumentos para a visibilidade pública. Estes meandros entre a vida particular e a vida pública, no entanto, não se manifestam de forma estanque. As fotografias que servem para publicizar a vida íntima, no caso deste estudo, são as mesmas que circulam no ambiente privado, demonstrando assim, sua múltipla função.

As fotografias que são fontes desta pesquisa se encontram na Fototeca Túlio Lopes do Museu Dom Diogo de Souza, em Bagé. Elas foram digitalizadas por mim e receberam somente tratamento de recorte, mantendo sempre seu formato original. Os exemplares da revista *Phenix*, também se encontram no arquivo do Museu Dom Diogo de Souza. Primeiramente ocorreu a leitura dos originais, logo digitalizei suas páginas para a análise mais profunda fora do arquivo. Os exemplares da *Phenix* que tive acesso compreendem o ano de 1921 (de fevereiro a dezembro), o ano 1922 (fevereiro e março), o ano 1923 (janeiro: exemplar avulso) e uma edição especial publicada no ano de 1935 em comemoração ao centenário farroupilha. Pelas entrevistas informais que fiz a Mário Lopes, filho do editor da revista Túlio Lopes, apenas foram estes exemplares que circularam, porém textualmente não há nenhum indício na revista que permitem afirmar a possibilidade de ter existido mais exemplares. A análise para este estudo compreende os exemplares publicados no ano de 1921 devido somente a sua frequência.

Com as fotografias digitalizadas em mãos, o trabalho de organizá-las em grupos temáticos foi o modo de instrumentalização da fonte. Para a compreensão do estatuto da fotografia no período estudado, dividi as imagens em grupos de gênero e faixa etária

² MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Rumo a uma ‘História Visual’”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Caiuby (orgs.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56

para, assim, circunscrever seus papéis enquanto indivíduos pertencentes a uma lógica social. O trabalho com a revista não se deu de forma muito diferenciada. Depois da leitura inicial, separei por temas e pude verificar os assuntos mais relevantes. Após, identifiquei o espaço da fotografia na revista, sempre buscando o papel que José Greco tinha no magazine.

1. O retrato e a cultura visual: apontamentos conceituais entre história, fotografia e cultura material.

“Para mim o sujeito de uma fotografia é sempre mais importante que a fotografia. E mais complicado”

Diane Arbus

1.1 Considerações sobre cultura visual, história e fotografia.

A imagem é um dos mais antigos vestígios da humanidade. Produzimos imagens desde a pré-história. Antes num sentido mágico, hoje no sentido do consumo, somos seres que veem na manifestação imagética meios de transmitir cultura em seu sentido mais amplo. Nem sempre os estudos históricos denotaram às imagens caráter de fonte. Muitas vezes vista como mera ilustração, elas foram delegadas a fonte secundária³, quando, de fato, é uma fonte primária. Por isso, necessita de suporte teórico e metodológico próprios. Segundo Lima e Carvalho, “o valor de prova ou testemunho da fotografia, quando lastreadas pelas fontes textuais, servia como documento complementar para a construção de narrativas de cunho positivista, baseada no encadeamento factual e biográfico” (LIMA e CARVALHO, 2009: 35). Assim, para a compreensão da fotografia como fonte para a história, torna-se importante situá-la como mais um instrumento de agenciamento social. A palavra escrita não veio, de forma alguma, substituir as imagens. Pelo contrário, elas sempre conviveram e, de certa forma, se apoiaram uma na outra. Knauss diz: “Isso equivale a dizer⁴ que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. Reconhecer isso implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram” (KNAUSS, 2006:99). Assim, a utilização de uma não requer o decaimento de outra, o que possibilita aos pesquisadores um universo extremamente interessante de abordagem das fontes. Ainda, a ascensão e complexificação dos usos de fontes orais na história vêm colaborando significativamente para este alargamento dos modos de interpretação histórica.

³ A tradição historiográfica, principalmente do século XIX, acreditava que a escrita era a única forma de se chegar à “verdade” histórica.

⁴ O autor está fazendo referência aos hieróglifos egípcios, pois estes aproximam de forma muito clara a imagem e a escrita.

Usando inumeráveis suportes, a imagem é um meio capaz de abarcar distintas manifestações sociais. Produzidas em períodos específicos, elas são capazes de perdurar ao tempo, sofrendo inúmeras intervenções que fogem do domínio de quem as produziu. Desta forma, como nos diz Ulpiano Bezerra de Meneses, a imagem é um artefato que foi e continua sendo utilizado no meio social (MENESES, 2005:7). As pluralidades e as diversidades sociais encontram nas imagens um meio de se expressar ao longo do tempo. É neste sentido que as imagens servem à disciplina histórica: elas são uma manifestação da mudança. Nelas, podemos detectar historicidade.

Desta forma, as produções de sentido pelo social têm lugar neste modo de ver a História. Os significados não são intrínsecos às próprias produções humanas. Somos nós que, por meio de construções cognitivas demarcadas temporalmente, delegamos significados que são transmissíveis e transformáveis ao longo do tempo. Desta forma, analisar imagens a fim de compreender o passado é também se situar como um ser humano no presente que, diariamente, se vê sobrecarregado de informações visuais de distintas naturezas. É muito importante que o pesquisador tenha em mente que suas compreensões sociais do passado por meio das imagens devem ser continuamente criticadas, a fim de não constituir uma análise onde a anacronia impere, por mais que fugir dela seja algo ingênuo.

As novas abordagens da história que consideram como fontes as imagens e outras manifestações que não somente a escrita, podem ser detectadas muito além da própria historiografia. As Ciências Sociais, a Psicologia, a Comunicação Social, a História da Arte e outras áreas se interessaram pelos estudos das imagens. Assim, acabaram criando, no fim do século XX, um campo interdisciplinar que tem como objeto o visual. Assim, negligenciar as formas como outras disciplinas que não a História abordam as imagens conduziria a um empobrecimento teórico e metodológico.

Os estudos em Cultura Visual surgem nos EUA, nos anos 1990, em uma tentativa de abarcar os novos fenômenos visuais que tanto afetam o cotidiano. Partindo da interdisciplinaridade e não constituindo uma disciplina acadêmica conforme os métodos tradicionais, os estudos em cultura visual vêm aumentando a cada dia e compreendem distintas áreas do saber. Por estar presente no cotidiano, a cultura visual possui uma aplicação mais prática. Além disso, a relação dos receptores com as imagens

se torna cada vez mais veloz, devido à incessante renovação tecnológica que presenciamos (MIRZOEFF, 1999: 1-34).

Para Paulo Knauss, o conceito de cultura visual não é unânime. Também é possível reconhecer escolas de pensamento que nem sempre são complementares. No entanto, o autor salienta que existem duas vertentes gerais que podem definir o que seria cultura visual. Uma de forma mais abrangente, “aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade” (KNAUSS, 2006:106). A outra vertente, de modo mais restrito, define cultura visual como uma abordagem específica da cultura ocidental, tendo em vista que a base do pensamento científico ocidental se dá pela metodologia da observação (empirismo) e, nesta metodologia, o olhar seria primordial (KNAUSS, 2006:108).

Ainda segundo o autor, o foco da cultura visual se dirige para a análise da imagem como uma representação visual. Isso seria resultado de processos de produção e de sentido em contextos culturais específicos. É a visualidade que está em questão. A visão é problematizada a partir da noção de que imagens são representações visuais. Desta forma, os estudos em cultura visual, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos nos objetos, mas sim que os significados se encontram nas relações humanas. E o olhar é definido como construção cultural (KNAUSS, 2006:113-114). Olhar construído, olhar constituído a partir de imagens pré-moldadas, a vida moderna tem como essência a transformação do mundo em imagem.

Segundo Nicholas Mirzoeff (1999), na era da informação, a habilidade que temos em interpretar informações visuais é a base da sociedade industrial. E isso é algo aprendido e não natural. Desta forma, buscar meios de compreensão da sociedade contemporânea deve, impreterivelmente, passar pelas análises da cultura visual. Hoje, nos referenciamos por meio de imagens. Nos entendemos e nos representamos através delas, e por isso é necessário problematizá-las tanto em relação à nossa história presente quanto ao nosso passado.

As imagens são a materialização dos olhares construídos culturalmente por determinadas sociedades em tempos precisos. Para analisá-las, é preciso ter em mente que o principal foco não são elas mesmas, e sim as sociedades que as produzem. Os

significados não são inerentes aos objetos visuais, mas precisam que toda uma rede de relações e valores depositem neles seus sentidos. Analisar imagens sem seus contextos, sem seus exteriores ou seus suportes, não poderia servir para os estudos em cultura visual.

Esses estudos têm como objetivo abarcar as inúmeras formas como as pessoas se relacionam com a visualidade. Segundo Charles Monteiro, os estudos em cultura visual problematizam como os diversos tipos de imagens perpassam o meio social – a visualidade de uma época. Esses estudos relacionam as técnicas de produção e circulação de imagens às formas de visualização dos diferentes grupos e espaços – os padrões de visualidade. Ainda segundo o autor, esses padrões propõem um olhar sobre o mundo, o que seria a visão, que fazem o intermédio com a nossa compreensão da realidade – os regimes de visualidade (MONTEIRO, 2008:170). Partindo desta noção proposta por Monteiro, os estudos em cultura visual se mostram extremamente ricos para a abordagem histórica. Tendo em vista que as imagens são construções materiais (físicas) de subjetividades humanas, mostra-se necessário buscar “vestígios” destas subjetividades nas imagens do passado. Ao invés de tentar “desvendar a verdadeira História” dos indivíduos do passado, o historiador que almeja trabalhar com as concepções propostas pela cultura visual deve buscar as relações que esses indivíduos tinham com a visualidade da época. Os diferentes tipos de imagens como pinturas, fotografias, vídeos ou até imagens mentais, por mais subjetivas, lúdicas ou fictícias que sejam, são pautadas em uma visão acerca da realidade, seja do indivíduo que a produziu ou dos olhares que constroem *a posteriori* as interpretações de uma determinada imagem e seus usos.

Segundo Daniel Portugal, para transpormos estímulos em imagens coerentes, ou seja, imagens com forma, cor e textura, necessitamos de um “aprendizado sensorial baseado na experiência empírica e em certas ‘regras’ socioculturais que estructurem tais experiências” (PORTUGAL, 2011:36). Logo, o conjunto destas regras é o que chamamos de regimes de visualidade. Segundo o autor ainda:

Os regimes de visualidade estão ligados, assim, à relação que os grupos nos quais um observador se insere estabelece com as imagens, ou seja, ao papel que as imagens desempenham na “realidade” social daquele que olha (PORTUGAL, 2011:36).

Deste modo, cabe ao historiador cercar uma determinada imagem, ou melhor, uma série delas, para conseguir conceber estas formas de visualização, ou os regimes visuais, e a relação de uma sociedade com as maneiras de ver.

Apontando caminhos para o desenvolvimento dos estudos em cultura visual, e em história visual, Meneses deixa claro que a história visual é um campo que deve passar por um processo de complexificação teórico-metodológico para se chegar ao conhecimento histórico. Para realizar uma História a partir de documentos visuais, o autor alerta que deve ser feito um exame da “dimensão visual da sociedade”. Ou seja, por mais que haja um privilégio das fontes visuais, o problema a ser abordado historicamente está na sociedade. É nela, e não diretamente nas fontes, que devemos nos debruçar (MENESES, 2002:150).

No século XX, houve uma virada nos estudos e, principalmente, nos objetos utilizados pela História. As mentalidades, as identidades, a cultura, as subjetividades e as sensibilidades vieram à tona nos problemas colocados pelos historiadores. Antes vista como ilustração, a imagem passou a ocupar um lugar significativo nos estudos. Também passou por um complexo processo de teorização para ser usada com propriedade. No entanto, por seu caráter multifacetado ou polissêmico, e por estarem concomitantemente em distintos meios sociais e espaciais, as imagens são utilizadas por distintas áreas, afirmando sua multidisciplinaridade.

Quando um pesquisador se propõe a abordar a *iconosfera*⁵ de uma determinada sociedade, deve sempre estar atento que determinismos não são possíveis quando falamos em imagens. Fotografias, pinturas ou outras manifestações imagéticas nada são se não existem pessoas que as vejam. A estética, a forma e o conteúdo sempre devem ser levados em consideração. No entanto, a sua receptividade e sua circulação é que transformam uma determinada imagem em bem cultural para uma sociedade. Se nosso foco são as pessoas, e não a imagem por ela mesma, há que se considerar todo o universo de possibilidades que uma imagem (ou uma série delas) possui. A questão da série na análise histórica se dá pelo fato de que “só pelo meio da recorrência é possível

⁵ Ulpiano Bezerra de Meneses denomina como *iconosfera* o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage. Maiores esclarecimentos ver: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Rumo a uma história visual**. In: MARTINS, J. S.; C. NOVAES, S. C. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, São Paulo: Edusp, 2005, p. 33-56.

aferir o alcance de determinadas soluções formais e temáticas socialmente adotadas. Em outras palavras, trata-se de identificar aqueles elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade” (LIMA e CARVALHO, 2009:45).

Para se trabalhar com fotografia na História, devemos considerar a inexistência do olhar neutro do fotógrafo. A construção de uma imagem e, mais ainda, a construção de uma história feita com imagens, deve levar em conta que “ambos, a evidência histórica e a imagem, são constituídas por investimentos de sentido”.⁶ Ana Mauad relata:

Portanto, temos a fotografia tanto como pista, indício ou documento para se produzir uma história, quanto ícone, texto ou monumento para (re)apresentar o passado. Efetivamente, a fotografia nos habilita conhecer aspectos e situações passadas sendo, ela mesma, o resultado de um saber-fazer.⁷

Neste sentido, o historiador está situado como produtor e reproduzidor de sentidos. Ou seja, ao passo que se indaga e se buscam fontes para contornar essas indagações, atribui-se novos conhecimentos, transformando incessantemente os significados sociais do passado e do presente.

1.2 A fotografia entre o mercado e a arte

Os usos da fotografia e o seu caráter essencial têm ao longo da história de sua existência, uma característica polissêmica. As imagens fotográficas se prestam a inúmeros motivos que se diferenciam radicalmente em seus propósitos, fazendo desta prática um emaranhado que gera múltiplos significados, mas que possui um fio condutor constituinte.

Referenciadas inúmeras vezes são as reflexões sobre fotografia, arte e progresso do crítico de arte Charles Baudelaire (1821-1867). Esses escritos, que se dividem em ensaios sobre o estatuto da arte e da fotografia em meados do século XIX, são importantes. Eles nos dão pistas para compreender como se entendiam esses fazeres e, principalmente, o caráter realista que a fotografia possuía no período.

⁶ MAUAD, Ana Maria. “Olhos para ver e conhecer: fotografias e os sentidos da história”. Texto ainda não publicado. Pg 1.

⁷ Idem

Insatisfeito menos com o aparato tecnológico do que com o sentido de arte como cópia fiel da natureza, em um carta ao diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859 de Paris, datada de 20/06/1859, Baudelaire diz:

Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: "Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta". Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: "Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia" (BAUDELAIRE, 1859)⁸.

Pelas palavras do crítico, hoje podemos entender que a sua aversão à fotografia estava ligada ao seu próprio estatuto de verdade que imperava no período. Além disso, em outra passagem da carta/ensaio, Baudelaire critica a "multidão" por querer se aproximar esteticamente das representações da "grande pintura". Isso denota algo que anteriormente foi colocado: as permanências de aspectos formais herdados da pintura na fotografia. O escritor coloca:

Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata deve ter aí visto um modo, com baixo custo, de restituir ao povo o gosto pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, insultando a divina pintura e a arte sublime do ator (BAUDELAIRE, 1859).

Usando o progresso como o declínio da sensibilidade humana e vendo estes estilos na obra de arte, Baudelaire foi um ardoroso crítico negativo da fotografia. No entanto, deve-se levar em consideração, para evitar possíveis julgamentos pré-estabelecidos, que Baudelaire fazia referência à fotografia de acordo com o seu estatuto naquele momento. Sua crítica maior não se dá à própria fotografia, mas sim aos seus usos e à ambição de substituir a pintura, tão estimada pelo crítico. Para Alexandre dos Santos, no século XIX "a fotografia era uma prova do real vivido e este é um dos

⁸ Esta tradução acompanha o artigo ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia". Revista *FACOM* n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.

aspectos mais importantes para o seu estudo enquanto fenômeno ético e estético que incide sobre as representações do corpo” (SANTOS, 1997:72).

No final do século XIX e início do século XX, podemos detectar alguns usos particulares da fotografia, que ora conversam entre si, ora discordam em essência e objetivo. Escolhi aqui dois pontos que parecem pertinentes para a discussão dentro da perspectiva do retrato fotográfico e de sua constituição dentro do amplo campo da própria fotografia: o movimento pictorialista e o que entendo como o “mercado da fotografia”.

Normalmente desvinculados um do outro nos estudos do retrato, a fotografia produzida por fotógrafos profissionais, donos de estúdios e aqueles que seguiam uma linha mais “artística” parece ter mais similitudes do que discrepâncias. Buscando compreender essas produções dentro do conceito de iconosfera, e situando estes fazeres dentro de um ambiente social que absorvia produções além do seu ambiente de trabalho, verifica-se muitas influências entre os campos que se almejam separados.

Por mais distintos que possam se apresentar, por todas as oposições teóricas e de constituição das práticas que ambos os campos defendem, podemos pensar em uma influência que possa afetar as distintas áreas, transformando-as, muitas vezes, em áreas referentes. Pensemos na aproximação que ambas as práticas, tanto a do fotógrafo comercial quanto a do artista, possuem com a pintura. Herdando os modelos figurativos e buscando se equiparar em relação a *status*, as duas se voltam diretamente para a pintura.

No início do século XX, ainda não existia, no Brasil, um questionamento estético ou artístico do fazer fotográfico. Porém, normalmente os fotógrafos eram citados nos jornais e revistas como artistas, tendo em vista as suas múltiplas capacidades, tanto como fotógrafos quanto como pintores.

A natureza mecânica da fotografia assegurava a ela uma exatidão de imagem até então desconhecida, fruto da concordância absoluta entre objeto e representação. Fabris diz: “Dela [a exatidão] decorriam suas principais qualidades: uma força documental e uma capacidade de comprovação, que se opunha à subjetividade e à idealização da arte, e que acabaram por transformá-la num dos instrumentos privilegiados das ciências no século XIX” (FABRIS, 2009: 22). Muitas destas concepções estão baseadas no

ambiente teórico vivenciado nessa época. O positivismo de Auguste Comte estava tão presente no pensamento científico que possibilitou a esta doutrina um alargamento dos espaços de atuação. Não meramente restrito ao âmbito acadêmico, os métodos positivistas invadiram o ambiente social, de forma a levar as concepções de objetividade às suas últimas instâncias.

Contudo, muitos artistas neste fim do século XIX se interessaram pela fotografia de um modo menos “arrogante”, não simplesmente delegando a ela o papel de auxiliar para a pintura, ‘a mais bela das artes’. Interessados pelo movimento, artistas como Muybrigde e Marey usaram a imagem fotográfica para pesquisas que propuseram novas possibilidades para a visão e para as tradicionais formas de representação (FABRIS, 2009: 30). Essas pesquisas despertaram interesse em muitos artistas da época. Elas romperam com o modelo realista, mesmo não tendo se enveredado pelos caminhos do pictorialismo para afirmar sua capacidade de moldar uma visualidade diferente e anticonvencional (FABRIS, 2009:31).

A fotografia de Marey – do mesmo modo que o retrato judiciário codificado de Bertillon - , remetia a uma pesquisa basicamente interessada nos meios específicos de representação da imagem técnica, sem nenhuma pretensão artística de caráter pictorialista. Por outro lado, ela permitia demonstrar que a objetividade e a transparência, qualidades consideradas intrínsecas à imagem fotográfica, não são dadas mas produzidas numa incessante superação crítica dos usos e das convenções atribuídas a ela (FABRIS, 2011: 84).

No entanto, a partir da década de 1890, vemos surgir um movimento pictorialista que almejava elevar a fotografia à arte. De modo radical, alguns artistas queriam utilizar a fotografia não mais como um instrumento a favor da pintura, mas sim como uma obra única e autônoma. Porém, para atingir esse fim, algumas vezes esse movimento deixou de lado a própria natureza do registro fotográfico para legitimá-la perante a pintura, até então considerada a grande arte (*the fine art*). Para Rouillé, o “pictorialismo é, na realidade, um considerável elogio ao mimetismo, ao misto: à impureza” (ROUILLÉ, 2009:249). Mas por que mimese? Por que impuro? Podemos considerar o pictorialismo como uma busca de transformação do estatuto da fotografia ainda no século XIX?

O movimento pictorialista se pronunciou contra a vulgarização da obra de arte pela sua reprodução fotográfica. O papel da fotografia não seria o de banalizar a arte, mas sim criar uma nova arte. Por isso, ela é vista de modo autônomo e único. O lema não era a reprodução descontrolada da arte, mas a criação mediada por experimentos

únicos de uma arte fotográfica. No entanto, para esses artistas, a imagem prevalece sobre o procedimento, o produto (o resultado) sobre seu modo de produção (o meio). No pictorialismo, o fim justifica os meios. Tudo deve ser sacrificado à arte, mesmo que, para isso, a especificidade da fotografia não seja levada em conta (ROUILLÉ, 2009: 250). Rouillé nos fala que essas premissas, surgidas com Paul Périer, que, na Exposição Universal de 1855, escandaliza-se pela fotografia não se encontrar no mesmo pavilhão que a pintura, são as bases para o surgimento do principal paradoxo do pictorialismo: “Querer freneticamente levar a arte fotográfica a confundir-se com a pintura, o paradigma da arte, arriscando-se a prejudicar a pintura e perder a fotografia” (ROUILLÉ, 2009: 250).

Essas premissas básicas do movimento pictorialista fazem emergir uma questão pertinente. Por que, ao invés de afirmar a fotografia, respeitando seu procedimento mecânico e sua própria natureza, esses artistas buscavam equipará-la à pintura, deixando de lado a própria fotografia?

A partir do surgimento do formato *carte de visite*⁹, a fotografia alargou suas fronteiras. O *slogan* que a Kodak lançou em 1888, “*Aperte o botão que nós fazemos o resto*”, foi primordial para que os usos de câmeras e a prática da fotografia pudessem ser realizadas por qualquer um. Neste sentido, o acesso à fotografia foi multiplicado em todos os cantos do mundo. Amadores desprovidos de qualificação passaram a registrar praticamente tudo. O público em geral não compraria mais as fotografias. Ele as produziria. Consequentemente, a perda de primor estético e o uso banal da imagem acompanharam esse processo. Se antes utilizada em estúdios e em meios restritos como o científico, a fotografia – que não só acompanhou, mas fez parte colaboradora da era da mercadoria que surgiu no século XIX – passou a ser produzida aos milhares. O movimento pictorialista critica justamente esse processo, e enxerga nele uma decadência. Diz Rouillé sobre os pictorialistas:

⁹ André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, construiu uma câmera com diversas objetivas, possibilitando o uso de uma mesma chapa. A nova técnica era preparada a partir de um líquido viscoso, o colódio úmido e obtida por meio de engenhosa câmera de lentes múltiplas. O negativo era reproduzido numa folha de papel albuminado; após seca a folha, as fotos que mediam aproximadamente 6x9,5cm, eram cortadas e coladas cada uma num cartão de papel rígido. Poderia ser adquirido às duzias. Sobre o assunto ver: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX**. Revista de História e estudos culturais, vol.5, ano V, nº 3, 2008

Para eles, trata-se igualmente de tudo fazer contra as supostas causas da decadência da fotografia: contra a industrialização e a democratização, contra a padronização e a vulgarização, contra a mercadoria. Tudo isso com a finalidade de reavaliar a fotografia, de passá-la do domínio das artes mecânicas para o domínio da arte como um todo (ROUILLÉ, 2009:253).

Delegando à mediocridade estas imagens produzidas por amadores e todo o desenvolvimento mercadológico por que passou a fotografia, os pictorialistas viam duas origens claras neste processo: “De um lado, a produção documentária de ordem utilitária (ateliês, agências, imprensa, etc.) e, de outro, a produção de natureza lúdica (cenas familiares, passatempo, etc.)” (MELLO, 1998:31).

Mesmo não conseguindo frear a industrialização e a “banalização” da produção de fotografias pelo grande público, o projeto dos pictorialistas teve êxito por quase meio século. Influenciando artistas, o movimento teve tanta repercussão devido à sua capacidade de organização interna e a uma forte relação internacionalizada. Tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, surgem diversos clubes que levaram à cabo as premissas propostas principalmente por Alfred Stieglitz. Na Europa, temos o Photo Club, de Paris, o Kamera Club, de Viena, The Linked Ring Brotherhood, a Associação Belga de Fotografia, entre outros. Nos EUA, mais precisamente em Nova York, temos o Camera Club, presidido por Stieglitz, que, inclusive, publicava o boletim Camera Notes. Por meio de debates, palestras, livros, exposições e outras manifestações, os pictorialistas fomentaram a ideia de uma arte feita por fotografias. Rouillé condensa em algumas palavras o que seria esse movimento:

Em suma, o movimento pictorialista é uma imensa organização, ao mesmo tempo, semiótica e material. Regime semiótico de enunciados e máquina material de visibilidades, maneira de dizer e maneira de fazer ver, a organização pictorialista organiza-se inteiramente em torno do ideal de conferir às imagens fotográficas o prestígio de obras completas, capazes de concorrer com as artes gráficas e com a pintura no interior do sistema das belas artes (ROUILLÉ, 2009:255).

O retrato fotográfico estereotipado, baseado figurativamente no retrato pictórico, não dava margem à interpretação. A produção abundante de fotografias de famílias e *cartes de visite* era uma verdadeira cópia do mesmo. A pose, a vestimenta e os artefatos que compunham os estúdios estavam estritamente ligados às concepções sociais de dignidade advindas do “ser burguês”. O movimento pictorialista se opunha justamente a essa composição, por acreditar que a fotografia, como arte, estava submetida à subjetividade. A interpretação deveria ser a chave para a compreensão do fazer

fotográfico. Logo, a intervenção humana neste registro puramente mecânico deveria vir à tona. A mão do artista é que determinaria a fotografia-arte. Logo, de forma híbrida, esses artistas passaram a intervir na imagem fotográfica de forma potencial. Rouillé esclarece:

Segundo o “grande discurso” pictorialista, a pureza mecânica é imanente à fotografia. Ela é igualmente incompatível com a arte, pois as qualidades exigidas de uma prova artística são de ordem totalmente diferente: não pelo registro automático, mas pela intervenção humana, não pela imitação servil, mas pela interpretação, não pela máquina, mas pela mão, não pela objetiva, mas pelo olho, não pelo olhar, mas pela visão, não pela objetividade, mas pela subjetividade. E é apenas nessas condições que a prova fotográfica pode passar da cópia literal (objetiva) para a interpretação (subjetiva), sem a qual a arte não existiria (ROUILLÉ, 2009:257).

Preocupados com a estética, os pictorialistas irão se opor a três argumentos que, no século XIX, limitavam a ambição artística da fotografia: 1. Eram contra o argumento de que ela não era arte por sua exatidão: usavam o *flou* para suavizar os detalhes; 2. Eram contra a afirmação de que, ao transformar a natureza em preto e branco, a fotografia estaria falseando-a: passam a intervir diretamente na própria prova; 3. Eram contra a ideia de que a fotografia se reduz ao *fac-símile* da natureza: utilizam regras de composição diante das paisagens menos pitorescas, mostrando a capacidade do fotógrafo de transformá-la e interpretá-la (MELLO, 1998: 33).

Ao mesmo tempo em que o movimento pictorialista foi altamente radical – reafirmando seus princípios na negação total de “outros tipos” de produção de imagem e equiparando a fotografia à pintura, ao ponto de perder o próprio sentido do que é a fotografia por ela mesma –, ele foi de suma importância para o estabelecimento de um olhar artístico dirigido à imagem fotográfica. Por mais críticas que o modernismo posteriormente possa ter feito ao radicalismo pictorialista, eles foram parte primordial do processo de compreensão da imagem desvinculada do sentido de real. Os retratos e as vistas produzidas por fotógrafos como Alfred Stieglitz, transformaram a relação entre o fotógrafo, sua imagem e o espectador.

Essa tensão existente perante a essência (artística ou não) da fotografia se dá principalmente pelo seu processo tecnológico de concepção. A questão, advinda desde o princípio da prática no século XIX, é: uma imagem tecnológica pode ser arte? O século XIX foi o século do cientificismo. Com ele, a divisão das disciplinas ocorreu. Neste período, as academias se complexificavam: cada área deveria ter suas próprias

características e peculiaridades, intervindo o mínimo possível uma na outra. Ora, mas se a fotografia, como já vimos, influenciou distintas áreas, como a medicina e as artes, ela surge e se desenvolve com o estigma da dúvida. O seu lugar não é bem determinado por poder estar em todos os lugares. Essa característica não condizia com a noção de pensamento constituída a partir do cientificismo. Perante a essa questão, Rouillé propõe a discussão das posturas, das práticas, das imagens concretas. Ao invés de se analisarem as generalidades teóricas e discursivas, que analisemos as particularidades, as fotografias em si.

Logicamente as concepções do artista não são as mesmas do fotógrafo. O fotógrafo-artista não possui a mesma postura do artista em relação à fotografia. Para o último, ela é material. Para o primeiro, ela é o todo, ou seja, o meio e o fim. Ele é fotógrafo antes de ser artista, para estes dois mundos, o da fotografia e o da arte, que se enfrentam e, muitas vezes, ignoram-se (ROUILLÉ, 2009:235). A distinção existente entre o fotógrafo-artista e aquele comercial, que trabalha em estúdio e fotografa as pessoas comuns, se dá no âmbito comercial. Enquanto o fotógrafo-artista não almejava transformá-la em mercadoria, o fotógrafo comercial almejava diminuir seus custos de produção para torná-la comerciável.

O movimento pictorialista acabou gerando uma polêmica com a pintura, abrindo caminhos para questões importantes para a imagem, como a noção de representação. Por mais inovadoras que tenham sido as técnicas de corte, angulação e iluminação propostas pelos pictorialistas, na dimensão teórica do movimento e de sua produção propriamente dita o pictorialismo ainda era muito preso aos princípios da pintura. Observando esta fotografia de Robert Demachy percebemos que as referências à pintura ainda são muito presentes.



Figura 1. Robert Demachy, 1894

Tendo em vista que o movimento pictorialista não deve ser encarado como um movimento de vanguarda em ruptura com as concepções artísticas da época – ao contrário, foi um movimento conservador que ao não se colocar para as massas, via a obra de arte como única e original desvinculada do mercado –, questiona-se, aqui, até que ponto podemos falar em mudança do estatuto da imagem nesse movimento. A fotografia que se buscava nesse meio almejava ser considerada arte. No entanto, como já foi mencionado, o caminho para essa busca se calçou nos parâmetros da pintura, muitas vezes esquecendo a própria fotografia e sua natureza mecânica.

Em contrapartida, a invenção da própria fotografia foi uma ruptura radical nas formas de percepção do real, provocando sobremaneira uma transformação no estatuto da imagem. Para Jean-Claude Lemagny, citado por Maria Teresa Bandeira de Mello, a fotografia realiza um alargamento da visão sobre o objeto, ampliando a visão dos sujeitos sobre o mundo, ultrapassando o real e produzindo formas distintas de interpretação do objeto e do campo no qual está inserido. Logo, a fotografia tem o papel de instauradora de uma nova visualidade (MELLO, 1998:44). Essas novas possibilidades de visão e visualidade que a fotografia proporcionou na segunda metade do século XIX possibilitaram maiores liberdades no que se refere à produção mesma da imagem. Por longo período na história da pintura, a câmera obscura e as lentes foram ferramentas largamente utilizadas¹⁰. Ao passo que a fixação da imagem mecânica foi

¹⁰ Para aprofundar esta questão ver: HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001

concretizada, esse uso não foi deixado de lado. Fotógrafos e pintores trabalhavam lado a lado. Muitas vezes, uma mesma pessoa exercia ambos os papéis. Desse modo, pensar em limites ou barreiras literalmente efetivas entre a fotografia feita por profissionais ou artistas seria um tanto redutor. As áreas de atuação dos fotógrafos ora poderia ser a arte, ora poderia ser comercial. E mesmo essas duas esferas não podem ser vistas separadamente, graças ao intercâmbio tanto teórico quanto técnico entre amadores, profissionais ou artistas - por mais que, no discurso, ainda possamos observar esse anseio de distinção.

De qualquer forma, sendo utilizada tanto por fotógrafos amadores quanto por profissionais ou artistas, a fotografia transformou radicalmente o estatuto da imagem. Mesmo carregada do discurso de imagem interpretação como queriam os pictorialistas, a fotografia sempre esteve ligada ao real, de forma que a discussão sobre ficção ou realidade perdura até os dias de hoje.

Todo o discurso estabelecido pelo movimento pictorialista - que, como sabemos, somente foi inserido no Brasil a partir da década de 40, com o fotoclubismo - nos é útil na discussão do estabelecimento do retrato fotográfico. Os fotógrafos que produziam no período, além de não estarem alheios às produções mundo afora, participavam de feiras e salões onde a disputa entre a fotografia e a pintura sempre foi uma constante. Além disso, a posição que esses fotógrafos, donos de ateliers, tinham na sociedade, era a de artistas, tendo em vista que não apenas fotografavam, mas produziam pinturas e foto-pinturas. Para a sociedade como um todo, ou seja, para o senso comum, eles eram vistos como artistas. Não os diferenciavam sobremaneira dos ditos “grandes artistas”, ou seja, aqueles que estavam no rol internacional da *fine art*. Esse discurso é detectável nas publicações tanto de revistas ilustradas quanto de periódicos do período, como poderemos constatar mais adiante nesta pesquisa.

1.3 Uma introdução ao estudo do retrato fotográfico

A discussão sobre a noção de documento e sua relação com a historiografia é pertinente. Isso porque diferentes modos de ver definem maneiras de conhecer. O conhecimento como forma cognitiva está intrinsecamente ligado às visualidades, aos regimes visuais. A fotografia, portanto, ao lado do cinema e, agora, do universo digital, determinou uma transformação nas maneiras de pensar e conceber a realidade. Ou seja,

a fotografia, que hoje se encontra como fonte consolidada no fazer histórico, mudou as maneiras de pensar e se relacionar socialmente. Assim, transformou a própria prática da disciplina histórica, que considera a visualidade parte integradora do grande mosaico de possibilidades que é a história.

A partir da noção de que, com a fotografia instaura-se uma nova visualidade - e, com ela, uma nova maneira de pensar as ações humanas e da natureza -, é primeiramente necessário levar em consideração a consolidação do sujeito-fotógrafo. Mediado por inúmeros recursos intelectuais tanto advindos da escrita quanto do visual, o fotógrafo é aquele que irá construir a sala de cena ou os elementos visíveis no ambiente externo, conforme o regime visual disponível no contexto vivido. As imagens são o resultado deste jogo entre a iconosfera do fotógrafo e o ambiente social disponível. Sobre isso, Mauad relata:

A imagem fotográfica nada mais é do que a produção do que se viu e viveu pela mediação de um dispositivo, cujo manejo implica num saber-fazer, não é neutro tampouco automático, implica em escolhas, em estar atento, em ter o olhar treinado, estar em sintonia com o mundo visual. O real/passado na fotografia também é síntese de determinações culturais, afetivas, formais e estéticas, ou seja, é a práxis de um sujeito histórico.¹¹

O século XIX foi o século da fotografia. Nesse contexto, muitos pintores trocaram as telas pelas câmeras fotográficas. Os motivos atribuídos por autores como Annateresa Fabris e André Rouillé a essa mudança são vários: enquanto um retratista demorava semanas para produzir uma tela, um fotógrafo, com apenas um *click*, poderia ter resultados tão satisfatórios quanto o pintor. Além disso, a concepção de tempo surgida com a Revolução Industrial mudou. As pessoas não mais queriam permanecer muitas horas posando para um pintor a fim de obter uma imagem que correspondesse às suas aspirações. A fotografia gradualmente proporcionou o barateamento da imagem em relação à pintura. Esse também foi um dos grandes motivos para a popularização da fotografia.

Walter Benjamin, quando escreve sobre os fotógrafos que surgiram da pintura, diz: “Eles a abandonaram na tentativa de colocar seus meios de expressão numa relação viva e inequívoca com a vida contemporânea” (BENJAMIN, 2008:104). Desta forma, a imagem capturada pelas lentes das câmeras surge com a necessidade da sociedade

¹¹ MAUAD, Ana Maria. “Olhos para ver e conhecer: fotografias e os sentidos da história”. Texto ainda não publicado. P11.

moderna de criar um novo sistema de representação. No século XIX, o sentido de “real” estava supervalorizado. O cientificismo estava no seu auge e requeria um retrato do mundo tão fiel e preciso quanto as ideias acerca deste mundo representavam. A arte de retratar não mais se limitava a uma ínfima parcela da população. Em um ritmo acelerado a imagem foi se propagando e muitos passaram a ter acesso a uma imagem de si. Ou seja, as maneiras de olhar para si e para o outro - logo, a comunicação entre as pessoas - acabariam mudando as concepções de espaço e sentido social a partir deste período.

Deste modo, pode-se perceber que a necessidade de se criar um modo de fixação da imagem já era presente na primeira metade do século XIX. Rosana Horio Monteiro afirma:

A fotografia foi construída a partir de um movimento simultâneo de contexto, conteúdo e objeto, ou seja, não somente o conteúdo técnico dos aparelhos fotográficos desenvolvidos e suas relações com os objetos representados foram fabricados, mas também aqueles que os produziram e os leram, assim como a própria realidade representada (MONTEIRO, 2004:62).

Como relatado na citação, a invenção da fotografia se deu em um contexto específico. As formas de representação, tanto científica quanto social, estavam mudando. Deveria existir um mecanismo mais ágil que acompanhasse este processo. A nova burguesia que surgia com o florescimento das cidades almejava uma forma de representação condizente com seu modo de vida. Assim, os retratos pintados, que por um longo período afirmaram a aristocracia como grupo específico, foram substituídos pelo retrato fotografado, “fiel” e “moderno”.

A transição do retrato pintado para o fotografado, porém, não se deu tão bruscamente quanto se pode imaginar. Segundo Koutsoukos:

O fato é que a fotografia atravessara o caminho da pintura em miniatura, fazendo com que aqueles profissionais tivessem que procurar outros meios de sobrevivência. Consta que muitos dos pintores miniaturistas tornaram-se fotógrafos e, durante algum tempo, continuaram a trabalhar com as duas técnicas, até abandonar de vez a pintura miniaturista e assumir a profissão de fotógrafo, ou de foto-pintor (KOUTSOUKOS, 2008:16).

Foram muitas as objeções utilizadas por artistas e pessoas ligadas às artes. Para aqueles que eram contra a fotografia, o argumento se sustentava na concepção da foto como reveladora fiel da realidade. Diferentemente da pintura, que era um recorte, a

fotografia absorvia o todo: mostrava até o que o olho humano não conseguia ver. Além disso, por ser uma imagem mecânica, a fotografia não era considerada arte, já que, acreditava-se que o fotógrafo somente deveria dominar os processos químicos para realizá-la. Ao contrário da pintura, que era carregada da subjetividade e da inspiração do artista, a fotografia era puramente científica e mecânica. No entanto, muitos pintores enxergavam o potencial artístico da fotografia. Somente um grande artista poderia capturar a alma de seu modelo. A luz e o olhar devidamente compostos faziam com que um simples retrato banal se transformasse em arte.

Feliz Nadar (1820-1910) foi um dos grandes exemplos. Caricaturista e jornalista pertencente a um círculo privilegiado de pintores, escritores, artistas plásticos e músicos, aderiu à fotografia em 1853. Por seu estúdio, passaram muitos nomes das artes. Em pouco tempo, já era o retratista mais requisitado de Paris. Porém, não era somente Nadar quem despontava no âmbito retrato-arte. Julia Margaret Cameron foi outra destacada fotógrafa que visualizava o retrato como arte. Entre outros nomes, pode-se citar David Octavius Hill e Robert Adamson, que trabalhavam juntos unindo a pintura com a fotografia (FABRIS, 2004).

Os modos de representação do retrato fotográfico são derivados da pintura. O modelo está geralmente sentado e em uma pose de perfil; cortinas e pequenos móveis compunham o cenário com ar pitoresco. Essa formação de um cenário é característica do indivíduo que não se dissocia do meio em que vive. Nesse sentido, a busca pela idealização se projeta nos objetos, na pose e na vestimenta do modelo, mesmo que seu olhar o entregue de maneira a não se ter dúvida de que aquela pessoa não corresponde com a ornamentação disposta. Surge então a prática da “réplica”.

Annateresa Fabris diz que Nadar aconselhava os fotógrafos a apresentar outros modelos a quem iria ser fotografado. Assim, a pessoa poderia ter um parâmetro a seguir não iria se chocar com suas próprias características. Afinal, deve-se levar em conta que o universo social do século XIX estava recém se habituando a depositar olhares sobre si próprio. No século XIX, as pessoas não tinham esta intimidade com a própria imagem. Tudo era novo: a maneira de olhar estava mudando e as pessoas precisavam de modelos a seguir.

É neste sentido que o formato *carte de visite*, inventado por Disdéri, foi considerado uma revolução na fotografia. Segundo André Rouillé, a fotografia é uma imagem “fiduciária”. Para que ela tenha credibilidade, é preciso confiar nela, a imagem precisa viajar, precisa “circular” (ROUILLÉ, 2009:51-52). Com o advento do *carte de visite*, a fotografia pôde visualizar um incontestável alargamento dos espaços, atingindo lugares e pessoas que, até então, não tinham acesso a uma imagem de si. A partir deste ponto de vista, é compreensível que a burguesia que estava se personalizando, confirmando-se como tal e, acima de tudo, estabelecendo uma visão do “outro”, utilizou a fotografia como mecanismo para sua auto-representação.

Além de a fotografia afirmar o indivíduo como entidade psicológica, ela também pressupõe o registro de todos os sucessos e alcances dessa pessoa, representando, assim, a grandeza que a burguesia almejava atingir no século XIX.

Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprio meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real (ROUILLÉ, 2009:18).

Por ser uma construção, e não meramente uma imagem técnica, a fotografia simboliza a percepção de mundo do seu autor. Tendo em vista que esse autor não está isolado e que vive em sociedade, as imagens que ele captura fazem parte de um rol de recordações. Elas não dizem respeito somente às suas vivências particulares, mas a toda iconosfera, toda a memória construída no ambiente social. Segundo Hans Belting, os olhares são dispostos de acordo com um passado. Este, por sua vez, foi construído com base em imagens.

A percepção humana sempre se adequou às novas técnicas da imagem, porém transcende suas fronteiras em relação aos meios de acordo com a sua natureza. As próprias imagens são intermediárias: continuam transitando entre os meios históricos das imagens inventadas para elas (BELTING, 2009:265. Tradução minha).

Com a popularização do formato *carte de visite*, os retratos que antes estavam restritos a alta burguesia puderam se inserir em outros meios. As camadas mais pobres da sociedade poderiam ter acesso a um retrato - mesmo que modesto, longe de toda a produção pictórica dos retratos aristocráticos ou até das fotografias com pretensão artística. A popularização do *carte de visite* se deu de forma rápida. Em 1854, ele é

patenteado e já é algo popular em 1858, tendo em vista que a fotografia ingressava no processo de industrialização.

Deste modo, a invenção da fotografia se deu no momento de florescimento das grandes cidades, da diversificação da economia no Ocidente e das mudanças de valores pessoais e de coletividade que ocorreram no século XIX. Assim, é possível pensar em um elo existente entre a imagem fotográfica (ágil, rápida e estereotipada) e o momento pelo qual os países ocidentais (principalmente europeus) estavam passando. Rouillé propõe:

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia (ROUILLÉ, 2009:29-30).

Assim, conceber a invenção da fotografia e sua rápida circulação fora do continente europeu no século XIX é muito mais que um acaso. As pessoas estavam conhecendo a velocidade do trem e passando a ter a possibilidade de imaginar um mundo diverso e rico fora da Europa. Eram os primeiros indícios sólidos de um olhar em relação ao mundo não somente do prisma europeu, os quais necessitavam de um meio de representação que respeitasse estas novas percepções, sendo a fotografia o meio mais promissor de captação de imagens tanto humanas quanto urbanas, delegando à pintura caráter de passado e antimoderno.

Para Walter Benjamin, a decadência que adquire a fotografia nesse momento está muito além do seu barateamento. Essa decadência é a criação de “estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa” (BENJAMIN. *Apud*: FABRIS, 2004:29).

A invenção de Disdéri adquiriu tamanha popularidade que, desde então, o modelo de retrato burguês se perpetuou. Estes estereótipos sociais estariam ligados ao anseio da burguesia, a maior consumidora de retratos na virada do século XIX para o XX, em apropriar-se da realidade. Ou seja, a necessidade de possuir, de trazer para si o objeto, dominando e controlando o mundo palpável e visível, são características desta camada social, que, neste momento, vê nos retratos o modo de auto-representação. Referindo-se às fotografias de obras de artes, Walter Benjamin diz que o homem

contemporâneo a ele é apaixonado por aproximar os objetos das massas. A aproximação - e supostamente o controle perceptivo dos significados das coisas - é tão instigante para essas pessoas quanto, segundo o autor, “a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução” (BENJAMIN, 1994:101). Ainda segundo o autor:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela [imagem] consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1994:101).

O autor supõe que, devido a essa necessidade de aproximação dos objetos e situações a imagem estereotipada da burguesia é uma apropriação do caráter descritivo e representativo desse grupo social. A pessoa, a individualidade, sua personalidade se tornam características alheias à imagem fotográfica. O que prevalece é a representação do grupo, a homogeneidade de caráter almejada por esta parcela da população. A decadência, para o autor, está neste aspecto. O personagem e a máscara social, suplantam o ser humano que se encontra na imagem.

As melhorias técnicas pelas quais passou a fotografia no decorrer da segunda metade do século XIX fizeram com que ela se tornasse acessível não somente às camadas altas da sociedade. As camadas médias se tornaram consumidoras ativas da prática. Sendo consumida por diversas classes, a fotografia não era mais um diferencial de classe eficiente (MUAZE, 2007:171). No entanto, a reprodução de padrões sociais, buscando a distinção e modelos para as camadas menos favorecidas, foi uma constante. Em artigo relacionado à sua tese de doutorado, intitulada *O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista* (2006), Mariana Muaze diz:

Em todas as suas etapas de produção – contratação do profissional, escolha da pose, indumentária e cenário – até o momento do ato fotográfico, passando por seu consumo e circulação, o retrato instituiu, produziu e reproduziu padrões de comportamento e códigos de sentido próprios à classe dominante (MUAZE, 2007:171).

Como herança do retrato pictórico, no *carte de visite* pode-se perceber que o importante é, muito mais do que revelar o retratado como indivíduo, afirmá-lo como arquétipo de um determinado grupo. É por meio dos recursos simbólicos expostos na imagem que nota-se essa legitimação. De acordo com Annateresa Fabris, “a auto-representação que a burguesia realiza no cartão de visita não passa de uma paródia da

grande tradição do retrato pictórico, do qual emula partidos compositivos e poses, sem penetrar, contudo, em sua essência” (FABRIS, 2004:32).

A partir de uma realidade – ou seja, o momento exato em que o modelo se dirige a um estúdio fotográfico e que o fotógrafo capta a imagem –, cria-se uma representação. Segundo Charles Monteiro, “o ato fotográfico é o fruto de um corte, tanto no campo visual (espaço) quanto na duração (tempo), constituindo-se em um fragmento separado e embalsamado do mundo para a posteridade” (MONTEIRO, 2008:172). Assim, a fotografia criada no século XIX, e que hoje temos em mãos, é uma construção. Uma representação de como foi ou, mais precisamente, como almejava ser, estética e ideologicamente, a sociedade oitocentista.

Olhar uma fotografia do século XIX pode ser uma tarefa delicada. Somos carregados de sentidos construídos no presente, que nos levam a interpretações variadas do objeto fotográfico. Walter Benjamin, em seu ensaio *Pequena História da Fotografia*, discorreu:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 2008:94).

O autor coloca àquele que observa a imagem do passado como um gerador de novas percepções acerca do tema retratado. Deste modo, o historiador que utiliza imagens para realizar uma construção histórica deve ter em mente que o presente permite que se faça um jogo de olhares: a representação criada no tempo afastado do historiador joga com as suas percepções do tempo presente. Toda a bagagem cultural e imagética do historiador que observa uma fotografia permite que ele tenha esta ou aquela interpretação. Segundo Belting, os lugares, os momentos e também as pessoas são moldadas pela imagem. O autor coloca:

A fotografia geometrizava, nivelava e classificava. Os lugares se tornam lugares fotográficos, e como tais se encontram fechados no retângulo da toma fotográfica sem poder escapar do empirismo (BELTING, 2009:268. Tradução minha).

Ao observar uma fotografia, não apenas a observamos como meros leigos. Nosso olhar já está adaptado a enxergar de uma maneira ou outra certas cenas. Nossa memória já está carregada de símbolos onde as temporalidades se confundem.

Com o retrato fotográfico, verificamos o primeiro momento na história da humanidade em que muitas pessoas puderam contemplar sua imagem em um suporte externo diferente do espelho. Por essa razão, deve-se levar em consideração que muitas questões psicológicas estão envolvidas nesse processo. Primeiramente, a toma de consciência da própria imagem; em segundo lugar está a possibilidade de poder se contemplar de pontos de vista nunca referenciados anteriormente; e ainda podemos considerar a afirmação da identidade e, mais profundamente, a afirmação da própria existência (ALMENA, 2009,6).

Tradicionalmente, ao longo da história, têm-se assinalado uma série de elementos que definem o gênero do retrato fotográfico. Dentre eles, destaca-se a possibilidade de identificação do sujeito retratado. O que vemos não é uma representação alegórica, e sim uma pessoa concreta representando características individuais. A questão da intencionalidade de ambas as partes, o fotógrafo e o retratado, de forma a gerar uma ação contratual, é também uma característica presente nessa definição. No entanto, para historiadores da fotografia, é claro que essas características podem vir a falhar. Devido ao largo espaço de tempo que nos separa da produção dos retratos estudados, na maioria das vezes não temos conhecimento da identidade do sujeito representado. Além desse fator, por se tratarem de objetos materiais, diversas são as ocasiões em que o pesquisador se depara com imagens deterioradas pela ação de fungos e outras mazelas, presentes em acervos públicos ou privados. A segunda categoria básica para reconhecimento de um retrato também se depara com uma incongruência. A prática de “instantâneos” nas ruas das cidades era comum, e diversas vezes o retratado não era membro presente neste contrato.

Segundo Carmen Cabrejas Almena, *a priori*, a única característica que se poderia ressaltar para uma obra ser considerada um retrato é a “representação mimética das características individuais do sujeito imortalizado” (ALMENA, 2009,9). Nessa representação, o rosto sempre tem destaque. A postura apresentada normalmente é de frente ou de perfil, “mostrando claramente as facções do rosto sem nenhum elemento que possa dificultar sua contemplação ou que inclusive possa ocultá-lo parcial ou

totalmente” (ALMENA, 2009,10). Porém, não somente esse tipo de retrato estava presente na iconosfera do início do século XX. Recheados com fantasias, máscaras e outros tipos de ornamentos, o estúdio ou o atelier poderiam ser uma verdadeira fabriqueta de sonhos e imaginações. Normalmente são as crianças que aparecem fantasiadas por motivos de festejos de carnaval, ou então com as famosas vestimentas de marinheiro. Mas não era somente a elas que era permitido adentrar no universo figurativo da representação. É possível encontrar mulheres e homens, na maioria jovens, dispendo de figurinos que representam rainhas ou reis, usando máscaras ou em poses nada convencionais. Absolutamente aqui, estamos falando de exceções que fugiam à regra compositiva do retrato burguês. Mas em períodos de festejos, como carnaval, feiras, exposições ou concursos de beleza, eram permitidas certas extravagâncias.

A questão da fotografia como mimese ou como rastro de uma realidade vivida foi e continua sendo largamente discutida por inúmeros teóricos que se dedicam ao entendimento do fazer fotográfico. Análise semiótica, antropológica, da cultura visual são alguns exemplos que discorrem sobre a realidade ou não da fotografia e sobre a questão da representação. Enfim, sobre inúmeros termos que, carregados de conceitos, nos fazem refletir sobre o papel tanto social quanto filosófico da fotografia.

Para o historiador da arte Hans Belting, no livro intitulado *Por una Antropologia de la imagen* (2007), é conveniente falar de imagem fotográfica no sentido antropológico. Em um caso, a fotografia é o rastro do mundo. Em outro, a imagem se localiza dentro dos parâmetros que seu método compreende, isto é, entre a tomada da fotografia e a produção da cópia. Nessa perspectiva, as imagens são entendidas como imagens de recordação e imaginação. Com elas, é possível interpretar o mundo. Por isso, apresentam-se como mostras antropológicas. Apresentado a imagem como meio ou mediação, Belting coloca a fotografia como uma construção interna ao indivíduo. A partir da experiência visual ou da experiência do olhar, ocorre uma intermediação entre os indivíduos e o mundo. Para Belting, a diferença entre imagem e realidade está justamente no enigma da ausência que se faz visível. A ausência regressa na fotografia por meio da distância em relação ao tempo que chega *post factum* aos nossos olhos (BELTING, 2007: 264-295).

Segundo o autor:

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior (BELTING, 2005: 69).

A partir da citação acima, pode-se concluir que, para Belting, a imagem, que é uma entidade simbólica, torna-se acontecimento, a partir da troca existente entre o nosso *fitar* e a resposta que ela (a imagem) nos dá. Logo, a *percepção* humana e o valor agregado é o que conduzirá toda a *fabricação* das imagens.

Desde sua invenção, a fotografia se inseriu rapidamente no mundo ocidental. Ela se mostrou como uma forma de representação ágil e gratificante para praticamente todas as camadas sociais. Isso ocorreu devido, majoritariamente, à crença no seu caráter realista. Assim, logo se inseriu e se tornou popular em distintos lugares. A princípio, o fotógrafo era visto como um observador isento. Com a câmera, a “mão do artista” não era acionada. A respeito desse processo de familiarização e mesmo descoberta do novo dispositivo, Susan Sontag diz:

Mas, como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo (SONTAG, 2004,105).

Mesmo sendo largamente utilizada nos meios científico e jurídico, foi nos retratos de estúdio que a fotografia vislumbrou sua popularização. Estima-se que, na segunda metade do século XIX, mais de 90% das fotografias produzidas foram retratos (LISSOVSKY, 2005,3). Desse modo, essas manifestações que fogem ao convencional, que podemos vislumbrar em diversos retratos, estão intrinsecamente ligadas a essa rápida popularização. Ao final do século XIX, já é perceptível uma forte proximidade das pessoas com a sua própria representação. Com isso, há uma concessão de liberdade para poder se representar à maneira desejada. Ou seja, a visualidade que a fotografia propunha até então estava habituada ao retrato pictórico, com fortes referências à pintura. No entanto, a partir da popularização da fotografia, vemos surgir uma nova forma de relação do retratado com a imagem. Ela é característica do retrato fotográfico, que, ao longo do século XX, foi criando e especificando o seu campo de referências.

Advindas da utilização da fotografia na retratística, essas novas visualidades são exemplos das transformações que se operaram no conceito e na tipologia do retrato. Segundo Carmen Almena, essas maneiras de representação surgidas

afetaram também a intencionalidade do autor e do sujeito representado, afetaram as ideias de representação realista e construção de uma imagem e os recursos formais empregados para a reflexão sobre a própria aparência e identidade, modificando os parâmetros associados durante séculos à esse gênero, expandindo além dos limites que tradicionalmente haviam sido assinalados para o retrato (ALMENA, 2009,10)

Conforme a demanda por retratos foi aumentando na virada do século XIX para o XX, as pessoas iam se habituando com a imagem. Nos primeiros momentos da invenção da fotografia, ser retratado era uma novidade. Como todo ato novo, não havia, ainda, uma intimidade, tanto com a câmera quanto com as formas de pose e comportamento dentro de um estúdio. Por parte do retratado, o controle sobre a imagem era quase nulo neste princípio. No entanto, ao passo que a imagem foi se inserindo na sociedade, evidencia-se uma “cooperação” entre ambas as partes, a do fotógrafo e a do retratado. Maurício Lissovsky complementa:

Tratava-se, sobretudo, de constituir o salão de pose como o lugar em que uma certa “modelagem” tivesse curso. Modelagem que dependia tanto do olhar do fotógrafo quanto do modelo. Uma relação dialógica, cujo fundamento era a natureza monetária do contrato previamente estabelecido entre as partes (LISSOVSKY, 2005,9).

Para que houvesse uma adaptação ao novo meio, muitos estúdios dispunham, além de pessoas capacitadas para conduzir e recepcionar os futuros retratados, de um conjunto de objetos que serviriam para o cliente adentrar ao universo da fotografia, esquecendo a realidade deixada na rua. Eram álbuns, roupas, acessórios, retratos em grandes formatos, tapetes e espelhos que transformavam aquela espera em um momento de aprendizado visual e social. Segundo Alexandre dos Santos,

O culto à imagem, uma objetivação do mundo, - uma verdade inquestionável - explica o sucesso do retrato fotográfico e a necessidade tácita de co-participação histórica e social, que estava latente no ato de visitação ao estúdio de um fotógrafo (SANTOS, 1997:75).

Com a rápida difusão do formato *carte de visite* no Brasil (década de 1860), a intimidade com a imagem foi levada à cabo. Segundo Maurício Lissovsky, o *carte de visite* não é apenas um formato ou tecnologia, mas sim um “dispositivo fotográfico complexo, com profundas implicações sociais” (LISSOVSKY, 2005:6). Barato, em pequeno formato e produzido em larga escala, o retrato *carte de visite* transformou a relação da sociedade com a imagem. Consolidou-se, assim, como uma moda. A intimidade comentada anteriormente se concretizou e a prática de coleção de fotografias aumentou. Logo, transformou-se num ritual social baseado no intercâmbio. Por

propiciar a introjeção da personalidade do sujeito fotografado, já que no *carte de visite* o corpo inteiro poderia ser projetado, esses retratos podem ser compreendidos como “relatos” visuais da própria história do sujeito. Os objetos e as vestimentas eram carregados de significação, de acordo com a identidade pessoal. Instrumentos de trabalho, artefatos que sinalizam *hobbies* e outros objetos apresentam a personalidade do indivíduo. Ou, pelo menos, a personalidade que se almeja demonstrar. Sobre essa nova característica do formato *carte de visite*, Annateresa Fabris afirma:

À diferença do interesse pelo rosto do modelo, que era o traço característico dos fotógrafos que o haviam antecedido, Disdéri prefere representar seus clientes de corpo inteiro, para enfatizar a teatralização da pose. Cria, para tanto, um sistema preciso, no qual um papel fundamental é desempenhado pelo traço abstrato do ateliê. Nele tem lugar a formalização da imagem, feita tanto de elementos técnicos quanto de truques retóricos (FABRIS, 2004:30).

Nessa teatralização da pose, diversos recursos eram utilizados. Isso ocorria tanto para salientar a individualidade quanto para inserir visualmente o indivíduo em uma categoria social que se encontra além do estúdio. Aqui, denota-se um jogo característico do período em que esses retratos foram produzidos. Ao mesmo tempo em que o *carte de visite* apresenta o indivíduo por ele mesmo, unificado em suas facetas individuais, ele também o insere no meio social. São tempos distintos que se mostram em uma mesma fotografia, que, no fundo, nada mais é do que uma prática, uma demonstração do “ser moderno”.

Esses anseios de modernidade podem ser vislumbrados em distintas formas de expressão. Entre elas, a construção dos grandes centros urbanos, as novas tecnologias surgidas e os avanços da ciência ou na literatura. Nesta última categoria, temos múltiplos exemplos de autores que refletiram, de modo menos ou mais pessimistas, este período de transformação na concepção de existência e ação ocorrida no século XIX. Um dos clássicos exemplos é Edgar Allan Poe. No conto *O Homem da multidão* (1840), ele descreve os passantes que observa da janela do *Café D* em Londres desta forma: “Formando numerosa classe, eram de movimentos irrequietos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão que os rodeava” (POE, 2008:259). Poe, ao longo do conto, descreve a multidão como uma massa homogênea, como uma turba com vida própria. O homem da multidão de Poe é, na verdade, a faceta mais óbvia da ambiguidade moderna. Aquele que “recusa-se a estar só”, que somente perambula

entre tantos (POE, 2008,267), é o retrato paradoxal da modernidade: ao mesmo em que é indivíduo solitário, é uma multidão de seres. É contradição e mudança constante.

Na modernidade, justamente pelos homens serem os indivíduos de ação, tudo deve partir e se destinar a ele mesmo. O sujeito é o primordial. A sociedade se torna uma “coleção de indivíduos” (MUAZE, 2007:173). Essa coleção de indivíduos na fotografia pode ser demonstrada nos álbuns fotográficos, tão comuns nos lares do século XIX e início do XX. Nesses álbuns, além das fotos de família, havia também a coleção de retratos de amigos, de personalidades destacáveis e de artistas de teatro. Segundo Lissovsky, o álbum de *carte de visite* “formava uma espécie de comunidade ‘democrática’ do visível que, ao mesmo tempo em que nivela a todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página” (LISSOVSKY, 2005:7).

Sobre essas imagens, que o próprio nome *carte de visite* já sugere, e que eram utilizadas para serem deixadas de lembrança ou até mesmo se autopromover por meio de uma “propaganda” pessoal, Marcelo Eduardo Leite observa:

Pequenas fotografias que traduzem histórias de vidas, articuladas ao jogo, estratégico e irreversível, da sociedade capitalista, em que se misturam desejo e realismo, ficção e história, representação individual e de classe (LEITE, 2011:10).

Seguindo essa lógica, a pose representada na imagem é uma marca que o indivíduo deseja postergar, mostrando-lhes o grau de dignidade e de ajustamento com os códigos sociais tão caros a esse período. Portanto, essa pose que é repetida inúmeras vezes possibilita ser visualizada em retratos do período, nos mais diferentes cantos do mundo. Homogeneiza, assim, a primeira e menos demorada vista, as categorias de representação. Lissovsky esclarece:

O retrato fotográfico do século XIX (não devemos nos deixar enganar por sua aparente homogeneidade) resulta de um delicadíssimo processo de *individuação por distinção*, que deve, por um lado, *dignificar sem sobressair*, e, por outro, *distinguir sem disparatar* (LISSOVSKY, 2005:8).

Nesse jogo peculiar entre o social e individual, detalhes mínimos, como a posição da cabeça, a inclinação do corpo, o uso de cartola ou de um relógio ou a mira do olhar determinam sutilmente a moral que o retratado almeja apresentar. São inúmeras as influências que irão compor o retrato fotográfico: a atuação do retratado, que, por querer mostrar o melhor de si, encobre-se de artefatos que simbolizem esse desejo; e a atuação do fotógrafo, que precisa estar atualizado sobre as práticas dos estúdios mundo afora.

Os manuais de fotografia eram presentes no cotidiano dos fotógrafos que, cada vez mais, almejavam complexificar seu campo de atuação, visando à profissionalização, demonstrando como os avanços nos meios de comunicação estavam transformando distintos segmentos da sociedade. Nesses manuais se encontram as novas técnicas de uso das câmeras e os produtos fotográficos. Também é possível encontrar dicas de como construir estúdios. A questão da iluminação do ambiente, além do conforto da clientela, era muito importante, fato que demonstra, cada vez mais, o sentido comercial e até mercadológico que esses estúdios tinham.

A legitimidade das funções da fotografia na segunda metade do século XIX está intrinsecamente relacionada com as transformações sociais e econômicas ocorridas nesse período. O crescimento das metrópoles e o desenvolvimento do capitalismo industrial levaram a novas mudanças, como a concentração urbana, os desequilíbrios sociais, a divisão acentuada do trabalho, o aperfeiçoamento dos meios de comunicação e as mudanças nos conceitos de espaço e tempo. Nessa esteira de transformações aceleradas, o sentido de modernidade também se transforma. Segundo Maria Lucia Bastos Kern:

Estes fenômenos produziram a transformação do próprio conceito de modernidade, porque esta passou a se articular sobre a mudança, a inovação num ritmo mais dinâmico, a tensão e a crise, fugindo assim à meta dos iluministas (KERN, 199:72-73).

Dentro dessas transformações, foi inventada a fotografia. Apontada como a imagem da sociedade industrial, a fotografia é vista como ferramenta de representação eficaz dos valores dessas sociedades. Segundo André Rouillé, para a fotografia, a sociedade industrial é a sua “condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma” (ROUILLÉ, 2009:30). Entretanto, o autor salienta que não basta o dispositivo mecânico e sua relação social para garantir ou determinar a modernidade das imagens. A fotografia é, em si, plural. A imagem fotográfica não é necessariamente moderna, já que carrega em si práticas tanto modernas quanto antimodernas. Desde seu invento, percebemos a *querela* existente entre aqueles que defendem a posição dos fotógrafos como artistas e aqueles que se consideram fotógrafos de ofício. O movimento pictórico na fotografia, iniciado em fins do século XIX, é o maior exemplo. No entanto, não é somente esse movimento que denota esta pluralidade da fotografia. As eternas oposições entre ciência e arte, ofício e criação, utilidade e curiosidade, demonstram a

coexistência das práticas e as oposições em relação à forma, que acompanharam toda a história da fotografia (ROUILLÉ, 2009:30).

O sentido de modernidade surgido no século XIX está ligado à noção de tempo e espaço advinda do processo de mecanização dos meios de produção. A máquina, representante maior da interferência do homem na natureza, tornou-se o mecanismo de mediação do homem com o mundo. Projetada no coração dessas transformações, a fotografia tinha legitimidade justamente por ser uma imagem advinda da tecnologia. Essa característica da nova imagem surgida é o que a supõe como imagem moderna. Pela primeira vez na história das imagens, o homem poderia criar sem a interferência da mão livre. O simples apertado de um botão era todo o processo de criação. Hoje, sabemos que não é somente um botão que determina o que é a fotografia. Sabemos que o olhar, a subjetividade e outros fatores compõem a criação artística em fotografia. No entanto, para os românticos que não acreditavam na fotografia, ela representava apenas um progresso tecnológico. Logo, somente nesse campo deveria permanecer. Já os modernos, que acreditavam na fotografia (ou melhor, idealizavam-na), viam a mecanização da imagem como um “meio para incrementar a eficácia da representação” (ROUILLÉ, 2009:33).

Mas nessa lógica de modernidade de pensamento e de aparato imagético, onde situamos o retrato – ou, mais especificamente, o *carte de visite*? Lissovsky inicia o texto intitulado *Guia prático das fotografias sem pressa* com a seguinte afirmação: “Os retratos oitocentistas nos enfadam” (LISSOVSKY, 2005:1). O autor faz essa afirmação porque, à primeira vista, os retratos fotográficos produzidos no século XIX são uma verdadeira continuidade de cópias¹². A fotografia nesse período estava a favor do arquivamento do mundo. E, como todo arquivo, se faz necessária a construção de séries de “comprovação” do visível, ou do que é passível de se tornar visível. Logo, a prática de reunir essas imagens em álbuns se tornou uma forma de arquivamento. A profusão dos álbuns teve o efeito de uma maneira moderna de ver, organizando, fragmentando e relacionando em séries classificatórias o mundo visível. Assim, foi constituída a serialização do visível. Retratistas como Disdéri contribuíram para esse processo, ao

¹² No primeiro momento, o autor faz relação com o fascínio pelo instantâneo que o modernismo fotográfico nos legou e que tentamos buscar reencontrá-lo intuitivamente no período clássico da fotografia que se estende de 1840 até 1910.

passo que formalizou um padrão de imagem que irá se apresentar em várias partes do globo.

Dessa forma, pode-se perceber que, com a difusão do retrato *carte de visite*, há uma solidificação das maneiras próprias de produção e circulação desse suporte específico. Isso demonstra que a fotografia estava a favor e foi, de fato, contribuinte para a sedimentação dos valores modernos de individualidade, já que, na sua produção, valorizava-se a apresentação do sujeito sozinho. Entretanto, na sua circulação, esse sujeito estava posto em um verdadeiro mosaico de individualidades que eram os álbuns fotográficos. Segundo Alexandre dos Santos:

O corpo tornou-se um objeto de estima, dentro de belos estojos ou álbuns de família. Olhar fotografias tornou-se bem mais do que o ato em si. Tornou-se um exercício do olhar sobre o corpo, promovendo uma interiorização da exterioridade, como aquisição histórica no campo da imagem (SANTOS, 1997:66).

Os estudos científicos em relação à fisionomia tinham o corpo e as expressões do rosto como objetos principais. Assim, partiam deles para explicar os fenômenos tanto naturais quanto sociais, tendo em vista a sutil separação que existia entre esses estudos. Essa importância dada à aparência foi uma constante, tanto no meio científico quanto no ambiente das artes no século XIX, já que esses estudos muitas vezes aparecem conjugados. Segundo Santos (1997), um termo que faz jus à preocupação com a aparência é a palavra *etologia*. Empregada em meados do século XIX por J. S. Mill e outros escritores, a etologia, segundo Richard Sennet¹³, era “a ciência do caráter humano, tal qual se pode deduzir das aparências humanas” (SENNET, 1988:213).

As maneiras de representação que compõem a estética do retrato fotográfico, como já mencionado, surgem bem antes do avanço tecnológico da segunda revolução industrial. Os elementos compositivos de cenários e as maneiras de posar possuem uma “tradição” que pode ser detectada séculos anteriores. Segundo Peter Burke, como todo gênero artístico, o retrato é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo (BURKE, 2004:31). Logo, as características que irão compor a fotografia do século XIX estão intrinsecamente ligadas às convenções e aspectos estéticos advindos desde o Renascimento, ou mesmo anteriormente. No Renascimento, existiu uma profunda modificação da relação homem-natureza. Captar a

¹³ Citado por SANTOS, 1997:66

beleza física, concebendo a pintura como um espelho do real, mostrava-se como um caminho para a realização da beleza espiritual. Desse modo, a pintura renascentista viu nos retratos essa profunda modificação de valores. Segundo Cláudia Brandão, “o desenvolvimento do indivíduo uno passa a ser o tema fundamental do objeto estético e a arte se volta para a consideração da realidade imediata, impondo a ordem humana ao mundo natural desordenado” (BRANDÃO, 2003:14). Na história tradicional da retratística, em cada período se visualiza mais ou menos informalidades nesta “apresentação do eu” (BURKE, 2004:32). Essas mudanças, que ocorrem lentamente, transformam as formas de visualidade dos próprios corpos. Consequentemente, de suas capacidades de ação no ambiente social, mostrando, assim, sua validade para estudos históricos, já que o retrato foi durante muitos séculos “a prova de caráter figurativo mais importante, e às vezes a única, como elo histórico entre os homens no tempo” (SANTOS, 1997:68).

Para o estudo deste capítulo, entretanto, é válido mencionarmos que apesar de na retratística muitos aspectos permanecerem independente dos meios de apresentação, as especificidades do suporte devem ser levadas em consideração. A fotografia surge num momento de transformação da noção de tempo, cada vez mais acelerado e por isso necessitado de novidades para suprir a demanda social. Logo, ela possui intrinsecamente o caráter de novidade, de transformação e de modernidade, conceitos esses na ordem do dia no século XIX. No entanto, esta novidade está relacionada com a tradição, o que coloca o próprio gênero do retrato fotográfico como um paradoxo.

Na clássica e muitas vezes citada introdução de Marshal Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), o autor diz que ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor”. A modernidade, por anular todas as “fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia” é unificadora da espécie humana. No entanto, Berman ressalta que esta união é paradoxal, é “uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986:15). Se ser moderno é ser contraditório e paradoxal, a fotografia que representa este novo indivíduo também o é. Entre a tradição e a ruptura, o gênero retrato

foi se especificando conforme as interlocuções do ambiente social e dos avanços tecnológicos.

1.4 Cultura do retrato e cultura material: possíveis aproximações

Nos estudos históricos, as hipóteses sugeridas aos vestígios do passado se dão, majoritariamente, nos âmbitos discursivo, sociológico ou da representação. A Cultura Material, área que engloba disciplinas úteis para a compreensão cultural da produção de artefatos pelos seres humanos, mostra-se como uma ferramenta para a compreensão da cultura fotográfica, já que como dito anteriormente, a fotografia se consolidou no mundo pelo seu caráter de difusão da própria imagem.

Os estudos em cultura material compõem um campo extremamente amplo, que transcende o campo da própria Arqueologia. Além de configurar um registro arqueológico, esse campo pretende compreender as associações existentes entre sujeitos e objetos, pensando na relação dialética entre essas esferas. Sujeito e objeto, constituído e constituinte, são parte um do outro. São o mesmo, embora com diferenças (LIMA, 2011:19). A ideia de trabalhar com imagens como artefatos produzidos e significados por sujeitos sociais se dá pela noção de que os símbolos e seus significados, vislumbrados na sua transmissão e reprodução, são agentes ativos e transformadores da cultura. Segundo Tânia de Andrade Lima:

Esses significados não derivam simplesmente da sua produção, mas também do seu uso e da sua percepção pelos outros; são fluidos, variam de acordo com contextos históricos particulares, sendo continuamente transformados (LIMA, 2011:19).

A fotografia é (re)produtora de significados sociais que, em diálogo com o contexto onde foi produzida, pode nos indicar algumas características da sociedade estudada. O diálogo da fotografia com a cultura material surge justamente da noção de que as imagens concebidas no início do século XX permanecem sendo vistas e manuseadas até os dias de hoje. Elas foram capazes de interagir com diferentes contextos e prover diferentes emoções nos sujeitos que as olharam e que ainda olham.

As imagens também são portadoras de poder sobre os sujeitos na continuidade do tempo. São artefatos que mobilizaram cognições de uma forma no passado e de outra bem distinta no presente. Não há possibilidade de haver uma transferência direta de sentido ao passado. Os olhares dos sujeitos do passado são distintos e inatingíveis aos

olhares do presente. É nesse diálogo que se busca a interpretação desses símbolos, sempre pensando que essa é uma busca a partir do agora, da compreensão que se tinha da produção dos retratos no princípio do século XX. Lima escreve:

Longe de ser apenas um reflexo da cultura, ela [a cultura material] a constitui ativamente; do mesmo modo, mais que um reflexo direto do comportamento, ela age de volta sobre ele, com seu poder transformador, como parte das estratégias da negociação social (LIMA, 2011:19).

Uma maneira de colocar a fotografia na esfera das coisas é enxergá-la como uma mercadoria de troca. De acordo com André Rouillé, “o dispositivo fotográfico é uma extraordinária máquina de produzir em série imagens-objetos mais próximos dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou das obras artísticas” (ROUILLÉ, 2009:38). Existem dois âmbitos analisáveis (utilizando-se o conceito de biografia das coisas proposta por Igor Kopytoff¹⁴) no trajeto que um retrato pode fazer na esfera social.

O primeiro é o âmbito comercial, ou seja, a troca direta de uma imagem por dinheiro. Para Kopytoff, “tudo que possa ser trocado por dinheiro é, nesse momento, uma mercadoria, seja qual for o destino que lhe seja reservado depois de feita a transação” (KOPYTOFF, 2008:95). Na produção de um retrato e no seu consumo, essa relação como mercadoria está presente: o retratado irá pagá-lo com algum dinheiro. Ao passo que a troca se dá no ambiente familiar ou entre amigos, a fotografia não deixa de ser uma mercadoria. Porém, nesse âmbito, ela adquire um novo *status*.

Uma mercadoria não é somente caracterizada pela troca monetária. No âmbito cultural, compreendido como uma ordenação e classificação cognitiva dos conteúdos coletivamente compartilhados (KOPYTOFF, 2008:96), a troca afetiva de um objeto pode ser considerada uma troca de mercadoria no sentido de que esta irá prover, ou difundir, um valor singular ao grupo onde circula. Mariana Muaze relata que somente dez anos depois da invenção do *carte de visite*, as práticas de consumo, troca e coleção de fotografias já tinham sido incorporadas totalmente pela classe senhorial do Império

¹⁴ Segundo este autor, ao se fazer uma biografia das coisas se fariam perguntas similares às que se fazem às pessoas, seriam elas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para este tipo de coisa? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica velha, e o que lhe acontece quando sua utilidade chega ao fim? Cf. KOPYTOFF, 2008:92

no Brasil. Esse processo se constituiu, inclusive, como um *habitus*¹⁵ de grupo (MUAZE, 2007:171).

Já que o *status* social daquele indivíduo que tem a possibilidade de ir a um estúdio está imbricado nesta relação, podemos situar estas trocas do objeto fotográfico além do valor meramente econômico. Num primeiro momento, a fotografia é um objeto, uma mercadoria de troca monetária. Num segundo, não deixa de ser uma mercadoria. Porém, seu valor de troca está no âmbito da cultura, na ordenação de certos conteúdos sociais que por meio da pose, do papel cartão e dos artefatos que compõem a cena. Ou seja, os objetos utilizados para representar certos valores afirmam a classificação do indivíduo em um grupo social específico.

Antes da inserção e da perpetuação do retrato fotográfico, os sujeitos eram mais habituados a narrativas que partissem de documentos escritos, já que o retrato pintado era extremamente caro e somente os nobres e a alta burguesia tinham acesso. Agora, eles poderiam realizar o registro de feitos, de rituais e unificação familiar por meio de uma narrativa visual. Nesse contexto, os álbuns são a própria documentação desta família.

Segundo André Rouillé “a união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens” (ROUILLÉ, 2009:98). Como nos diz o autor, a partir da unificação da fotografia ao álbum privado, as famílias passam a documentar e a criar narrativas de um modo exemplar de ser. De acordo com Annateresa Fabris, “o álbum era o lugar por excelência da coleção, por estabelecer um fluxo imagético e temporal, no qual o indivíduo projetava seus gostos e suas expectativas” (FABRIS, 2009:36). Os valores caros à dignidade e à honra familiar eram apresentados no álbum fotográfico. Dessa forma, o objeto que compunha a sala de visita e que circulava nas mãos femininas nos chás vespertinos era um instrumento de significação simbólica que sintetizava a felicidade familiar.

¹⁵ A autora utiliza o conceito de *habitus* proposto por Norbert Elias. “Habitus é a forma de sentir e agir não reflexiva, o equivalente a uma segunda natureza, que, através do autocondicionamento psíquico, pouco a pouco vai fazendo parte da estrutura da personalidade do indivíduo.” ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. 2 ed. Lisboa, Estampa, 1995.

Muitos destes álbuns compõem arquivos iconográficos em museus e bibliotecas, assim como arquivos privados e estão à mercê de nossas interpretações. No entanto, como analisá-los tendo em vista que essas narrativas eram algo extremamente íntimo e que, supostamente, cabia à matriarca organizá-las a seu bel prazer? Como se apropriar dessas formas de representação e apresentação da atmosfera familiar que, nos álbuns, essas famílias almejavam documentar para a posteridade? Os caminhos para essas respostas podem estar em enxergar o próprio álbum e as fotografias que o preenchem como objetos de coleção.

No livro *O sistema dos objetos*, Jean Baudrillard dedica uma parte à prática de coleção. Segundo esse autor, o objeto é algo profundamente ligado ao indivíduo que o possui. Não é unicamente um corpo material, mas “uma cerca mental onde reino, algo que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão” (BAUDRILLARD, 1993:94). Desse modo, ao colecionar, o indivíduo coleciona mais a si mesmo do que objetos. Ele ainda diz: “a posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto *abstraido de sua função e relacionado ao indivíduo*” (BAUDRILLARD, 1993:94).

Como narrativa de um ideal familiar, o álbum fotográfico se torna um objeto *abstraido* de sua função prática, de sua função como utensílio que abriga fotografias. Isso porque essa narrativa é de certa forma ficcional, é uma idealização de felicidade e de “perfeição” familiar. Nesse caso, o sentido de teatralidade vem à tona, tanto no retrato único quanto na narrativa visual. É possível fazer uma analogia do álbum de família com uma peça teatral. As fotografias seriam as cenas que comporiam a grande peça (ou seja, o álbum) que o diretor (quem monta esse álbum) almeja realizar.

O objeto-álbum se desfaz de sua funcionalidade para adentrar o universo mental. Lá, passa a existir uma relação de paixão entre o indivíduo que cria a narrativa e o próprio álbum. Na montagem e na demonstração deste álbum, ocorre uma “reconstrução” do mundo, onde o ato de possuir esse “objeto-narrativa” possibilita uma liberdade de imaginação. O sujeito pode ser quem ele almeja ser, o que se aplica para a família também.

O objeto é assim, no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho

perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas...e posso vê-lo sem que me veja (BAUDRILLARD, 1993:98).

Os “reflexos do espelho” de que Baudrillard nos fala, aplicando-se ao álbum fotográfico, são os valores e os discursos que se criam a partir das imagens. Resguardadas num álbum e de posse de alguém que as manipule e as administre conforme sua vontade, as fotografias possibilitam esta relação de “ver sem ser visto” (no caso aqui, sem ser visto pela própria fotografia), já que o álbum não pode revelar a “verdadeira” face familiar. Os outros, as pessoas para as quais o álbum justamente foi criado, veem a narrativa visual, mas não veem a verdadeira intimidade. Esta, é velada.

Além de registrar o ambiente familiar e suas inúmeras pretensões, a fotografia surge para documentar o mundo. Muitos foram os fotógrafos que passaram a registrar o que até então era desconhecido por grande parte da população. Cidades e povos distantes, monumentos ao redor do mundo e até lugares relativamente próximos dos novos consumidores de imagens passaram a ser tema em álbuns e fotografias avulsas. Os álbuns e coleções de fotografias de paisagens campestres e urbanas passaram a ser comuns nos lares, tanto na Europa como nas Américas.

Colecionar fotografias de lugares era o equivalente a possuir o mundo. Segundo Rouillé, a fotografia cria mundos. Ela não é corte nem registro da realidade preexistente, mas sim a produção de um *novo real*. A partir da imagem, esse *real* passa a ser um real fotográfico. O mundo começa a ser assimilado a partir do que se conhece por imagens (ROUILLÉ, 2009:77). Susan Sontag registra isso no capítulo *O heroísmo da visão*, em seu livro *Sobre fotografia*. A autora nos diz que as coisas e os lugares se transformaram a partir da invenção da fotografia. Isso graças ao poder que ela tem de marcar os espaços ou, melhor ainda, de transformar lugares em *lugares fotográficos*. Sontag dá o exemplo do pôr do sol. A beleza do pôr do sol pode parecer algo clichê e piegas hoje, pois inúmeras foram as vezes que se fotografou este fenômeno. A imagem mental que fazemos do cair do sol está ligada diretamente ao referente fotográfico (SONTAG, 2004). Nossa visão está determinada pela prática fotográfica; nosso aprendizado e recepção dos acontecimentos se dão por meio de imagens.

Este fenômeno, de “enxergar o mundo por meio de fotos”, de nos educarmos visualmente, passou a ocorrer no momento de popularização da imagem fotográfica. Com o *carte de visite*, os álbuns e o acesso em massa às fotos, passamos a nos adaptar

com esta nova forma de ver o mundo. Como já foi dito, com a circulação da imagem, acabaram-se criando tipos ideais em relação à forma na fotografia. A cópia deveria ser mantida para o reconhecimento. No entanto, ao passo que as câmeras se tornaram portáteis podendo ser carregadas em longas viagens com facilidade, o que mais se almejava era registrar o novo; o olhar nunca antes visto; o registro do inusitado era a regra seguida pelos fotógrafos. As pessoas necessitavam conhecer as belezas do mundo. O fotógrafo, este “fornecedor de olhares”, era o mais apto a fazer emergir estas belezas e torná-las conhecidas por todos.

Tendo acesso a estas imagens de lugares distantes, os indivíduos passaram a colecioná-las. Segundo Fabris: “Graças à coleção fotográfica, o homem do século XIX tem condições de viajar imaginariamente, entrando em contato com realidades distantes que se tornam presentes pelo trâmite da imagem” (FABRIS, 2009:34).

Enxergando a fotografia como objeto que, a partir de sua popularização e transformação em bem de consumo, circulava por distintos meios sociais, podemos analisar os usos destas imagens. Logo após sua “invenção”, a fotografia não enxergou fronteiras e se espalhou rapidamente pelo mundo. Passando de mão em mão, foi motivo de coleção e de projeção de ideais de vida. Colecioná-las era possuir uma pequena centelha do mundo, era ter poder sobre ele. Os olhares se transformaram drasticamente em olhares fotográficos. Com isso, a própria percepção da realidade passou a se basear em fotografias.

A vida social no início do século XX estava atrelada à concepção material. Ou seja, um indivíduo é o que ele possui. Um indivíduo se torna alguém importante ao passo em que tem em sua propriedade bens que irão delinear sua personalidade e, como consequência disso, sua posição na sociedade. A integridade virou pose. Nada mais cabível que a fotografia, como nova tecnologia moderna, para fazer perpetuar estas faces da personalidade - ou melhor, dos anseios de personalidade de um indivíduo. Porém, não eram todos que poderiam sustentar a riqueza e o requinte. Para que os menos abastados pudessem perpetuar sua pretensão de riqueza, muitos estúdios dispunham de cavalos, carruagens, figurinos luxuosos e inúmeros artefatos que demonstrariam e aproximariam a riqueza dos indivíduos menos favorecidos economicamente.

Privilegiando não apenas o rosto, o formato *carte de visite* valorizava também o corpo, fazendo da pose o mecanismo de transmissão dos valores sociais. Segunda Maria Inez Turazzi, no retrato fotográfico do século XIX, posar representa a fabricação de um corpo em outro corpo. Isso criava uma relação intrínseca entre o tempo de exposição do indivíduo no cenário e o tempo social necessário para a fabricação do papel representado diante da câmera (TURAZZI, 1995:14).

A pose era tão representativa que, no ateliê do fotógrafo do século XIX, antes de entrar no estúdio, ou na chamada “sala de pose”, o indivíduo permanecia por alguns minutos em uma sala onde visualizava diversos outros retratos. Escolhia roupas, acessórios e definia a pose mais adequada para a sua concepção de dignidade. Ou melhor, para a ideia que ele almejava transmitir de si mesmo no retrato que estava preste a posar.

A princípio, o tempo de exposição para a realização de uma fotografia era muito longo, cerca de 15 minutos. Em pouco tempo, essa realidade mudou. O tempo de exposição em pose passou a ser inferior a um minuto. Porém, para assegurar a qualidade da imagem, foram inseridos no cenário fotográfico objetos como colunas, balaustradas e cadeiras. O indivíduo que posasse poderia se apoiar nelas e ficar imóvel, garantindo assim a nitidez e precisão do retrato. No entanto, esses móveis não estavam ali somente por uma necessidade técnica. Envolvidos em murais que representavam a vida campestre, com tecidos que indicavam riqueza, esses artefatos sugeriam a distinção que o cliente almejava demonstrar. Como herança do retrato pictórico, a utilização desses objetos demarcava *status*. Também aproximava esteticamente a burguesia - maior consumidora de retratos no início do século XX - da nobreza.

Buscando meios de se auto-representar, tendo em vista sua necessidade de personalização, a burguesia viu no retrato fotográfico uma maneira de distinção. Desde os reinados de Luis XV e Luis XVI, essa parcela da sociedade, que estava em crescimento, se tornou adepta dos retratos em miniatura, pois esta não poderia bancar os mesmos retratos consumidos pela nobreza (FABRIS, 2004:28). Nesse tipo de retrato, o rosto e suas expressões têm papel fundamental. Quando surgiu a fotografia, e mais ainda quando foi inventado o *carte de visite*, a burguesia e também o proletariado viram nele uma forma satisfatória de se representar. Nessa modalidade, não mais somente o rosto ficava em evidência. O corpo era determinante para a fabricação do caráter que se

queria demonstrar. A postura, o ângulo e os utensílios (a vestimenta e os objetos) que teatralizavam a cena eram retoricamente dispostos no estúdio. O objetivo era criar uma atmosfera de requinte e de estereotipização do determinado grupo social que o fotografado desejava se inserir. Annateresa Fabris diz: “A auto-representação que a burguesia realiza no cartão de visita não passa de uma paródia da grande tradição do retrato pictórico, do qual emula partidos compositivos e poses, sem penetrar, contudo, em sua essência” (FABRIS, 2004:32). Nessa citação, a autora usa o termo paródia justamente para mostrar que no *carte de visite* não ocorre uma imitação tal e qual do retrato pictórico e sim, uma busca de elementos figurativos que os conectem, que façam uma ligação da burguesia com a nobreza, sem que a primeira deixe de criar sua própria maneira de se retratar.

Tendo em vista que a pose nada mais é que uma teatralização, muito importante são os elementos que a circundam, que atestam a sua veracidade. Realizar um retrato era um ritual. Primeiramente, eram escolhidos os elementos que iriam compor a cena. A escolha se dava por meio da visualização de álbuns, que continham um vasto repertório de atitudes que o retratado deveria escolher. Logo, o sujeito escolhia o figurino adequado e se posicionava de maneira a demonstrar a melhor forma de si. Era um contínuo jogo entre o retratado e o fotógrafo, que carrega em sua bagagem os conhecimentos técnico e social necessários para a melhor fabricação do retrato. Fabris nos diz:

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada (FABRIS, 2004:36).

Desta forma, a pose nos retratos feitos em ateliê, muito em voga ainda no início do século XX, é uma marca que o indivíduo deseja postergar para seus descendentes, mostrando-lhes o grau de dignidade e de ajustamento com os códigos sociais tão caros a esse período. E mais ainda, foi por meio de objetos como pilares e tapetes luxuosos que estes indivíduos que iam ao estúdio poderiam legitimar sua posição, mostrar o que, pelo menos no mundo da imaginação, eles possuíam. O privilégio social estava calcado nesse requisito. Quanto mais posses o indivíduo tinha, mais benquisto pela sociedade

ele seria. E a fotografia participou ativamente desta artimanha social como um veículo que apresentaria esta “riqueza”.

Tendo em vista essa capacidade de apresentar simbolicamente as qualidades de um sujeito e de sua família, com o formato *carte de visite* as pessoas puderam alargar os espaços por onde as imagens circulavam. Muitos puderam ter acesso a uma imagem de si e de seus entes queridos. Com isso, também puderam transmitir para o maior número de pessoas essa parcela da personalidade. Era comum a troca desses retratos entre amigos e familiares, seja por cartas ou até mesmo quando visitas ocorriam. Além disso, esses retratos passaram a compor a decoração do lar. Enfeitando paredes ou em álbuns que estavam disponíveis em lugares distintos da casa, as fotografias eram tidas como objetos que demonstravam as virtudes familiares.

Pensando a cultura material como um ajustamento da mente no mundo, ou seja, a forma como transpomos os próprios pensamentos e o que deles julgamos para o universo material, do artefato, a tarefa de categorizar a fotografia e, mais ainda, os retratos como cultura material se torna possível graças à sua própria materialidade e à sua capacidade de circulação em distintos meios e suportes. Em retratos fotográficos, podemos vislumbrar a representação de ideias, de anseios, de estereótipos que uma determinada sociedade almeja perpetuar. Desta forma, a partir de sua materialidade, da sua “realidade” enquanto papel cartão, enquanto álbum, podemos abordá-lo pelo viés da cultura material.

Em um texto em que aborda a questão das imagens e da “história visual”, Ulpiano Bezerra de Meneses escreve: “As imagens não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações mas, antes de mais nada, constituem coisas materiais, objetos físicos, *artefatos*” (MENESES, 2005:50-51). O autor ainda salienta dois problemas que surgem para o pesquisador, ao passo que este não mais enxerga a imagem somente como representação ou abstração, e sim como um objeto tridimensional: o primeiro problema seria em relação à biografia das coisas. Ao passo que elas estão inseridas no ambiente social, é necessário traçar sua trajetória, seus espaços e circunstâncias de uso. O segundo e complementar seria a “participação da imagem na ‘instituição’ das pessoas sociais” (MENESES, 2005:52). Aqui, cabe ao pesquisador reconhecer que os objetos, as coisas não constituem uma linha de mão única, onde os seres humanos as fabricam e elas passam a participar da vida social

passivamente. Ao contrário: as coisas têm capacidade de nos inventar. Um vai-e-vem é estabelecido. A pessoa que produz o artefato ao mesmo tempo em que é produzida por ele. Citado por Meneses, J. Reginaldo Gonçalves escreve:

Desse modo, mais do que simplesmente expressar nossas identidades pessoais e coletivas, os objetos, na verdade, nos constituem enquanto pessoas, na medida em que aprendemos a usá-los, eles nos inventam. Em outras palavras sem os objetos não existiríamos; pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas sem eles (MENESES, 2005:53).

Tomando a fotografia como um objeto, devemos observar suas cicatrizes, seus rasgos, seus rabiscos. Eles são os indícios de sua vida. As fotografias foram vistas e manuseadas ao longo da história. Sofreram as intervenções do fotógrafo, daquele que possuiu a foto, de quem as guardou, do museólogo e do pesquisador. Os artefatos relembram a tecnologia pela qual a natureza foi feita cultural (GLASSIE, 1999:3) e, no seu papel, no seu negativo, a fotografia possui essa marca. A marca da tecnologia existente no momento de sua produção.

Para se pensar o passado a partir de sua materialidade, é necessário estar atento aos mínimos detalhes da fonte pesquisada. Uma frase dedicatória atrás de uma fotografia ou um rasgo proposital podem nos indicar certas circunstâncias do passado que o conteúdo da imagem muitas vezes pode vir a falhar.

Henry Glassie, no livro *Material Culture*, diz que o artefato pertence à experiência espacial. Já a história pertence à experiência temporal, movendo-se em um sentido, acumulando associações sequencialmente. O artefato, pertencendo à dimensão espacial, desdobra-se em todas as direções de uma só vez, abarcando contradições e abrindo múltiplos caminhos ao significado (GLASSIE, 1999: 4). Porém, como pensar a imagem fotográfica como história e artefato simultaneamente? A fotografia não esgota em um momento sua capacidade de significar. Ela continua a existir, graças à sua materialidade, no meio social. Assim, pode-se pensar que a fotografia abrange as distintas dimensões: espacial e temporal. Como objeto, ela existe na realidade. Podemos vê-la, tocá-la, observar suas características e detectar a tecnologia usada para sua fabricação. Como representação de um passado, ou de uma ideia que se quis transmitir no passado, a fotografia é história, pois engendra em si a temporalidade. Em uma foto, vislumbramos o recorte do tempo passado, o que se almejava registrar para o futuro e, simultaneamente, detectamos a sua materialidade enquanto artefato presente no espaço.

Ainda, por continuar sucessivamente significando ao longo do tempo ,uma fotografia não para nunca de “fazer história”.

A tarefa de biografar uma imagem, ou ainda uma série delas, pode se tornar arduosa e requer um tempo grande de pesquisa. Buscando seguir esta lógica da imagem como representação e como artefato, nessa dissertação busco compreender a fotografia em duas instâncias que virão a abarcar essas interrogações do uso e estatuto da imagem fotográfica. A primeira delas, desenvolvida no capítulo 2, analisa uma série de retratos fotográficos produzidos por José Greco, buscando inseri-los em temas que correspondam com as suas representações. A segunda instância, desenvolvida no capítulo 3, verifica os usos dos mesmos tipos de retratos na revista ilustrada *Phenix*. Esses retratos da revista foram produzidos tanto por José Greco, que era colaborador artístico na revista, quanto por outros fotógrafos que pouco são mencionados. O caminho tomado neste trabalho pretende realizar uma forma de ‘biografia da imagem’. Primeiramente, ela é produzida para servir ao meio particular, como forma de representação do “eu”. Num segundo momento, ela é projetada em uma revista de circulação local como forma de exteriorizar, de tornar a imagem pública a partir das páginas da revista. Esta lógica escolhida se dá justamente pela busca de enxergar a fotografia como imagem privada em um momento, e como imagem pública em outro, sempre levando em consideração que essas nuances, em muitos momentos, se cruzam e até mesmo se confundem.

1. Retratos de indivíduos: o corpo personalidade

“A fotografia fala ao mesmo tempo do fotografado e do modo como é fotografado. [...] O que me interessa é quando a forma e o conteúdo estão em equilíbrio”.

Garry Winogrand

Neste capítulo busco primeiramente introduzir a cidade de Bagé, localizada na região dos pampas no sudoeste do Rio Grande do Sul, mais conhecida como região da campanha. Atualmente com aproximadamente 115 mil habitantes, a história cultural da cidade ainda está sendo escrita pois a valorização dos estudos relacionados à produção do charque e dos estudos dedicados aos grandes nomes da política imperavam na historiografia local até pouco tempo. Tendo em vista estes percalços, no primeiro subtítulo pretendo realizar uma breve colagem de aspectos da vida cultural da cidade realizada a partir de uma pequena bibliografia existente e de pesquisa em periódicos a fim de compreender o lugar da fotografia no início do século XX. Além, no segundo subtítulo, irei analisar uma série de retratos produzidos por José Greco, o mais renomado sem sombra de dúvida, fotógrafo da cidade no período.

2.1 Contexto cultural de Bagé no início do século XX

A região onde se situa Bagé era habitada por índios guenoas, minuanos e charruas. Dados indicam que a primeira presença de habitantes ocorreu por volta de 1750, quando os jesuítas sediados nas missões enviaram índios à região para pastorear o gado na zona onde se situava o posto da Estância São Miguel (Lemieszek, 2000:64). Dominada pela coroa portuguesa, a região foi invadida, em 1773, por espanhóis que cobiçavam o espaço. O motivo era sua localização, estratégica para a defesa da região onde hoje se fica localizado o Uruguai. Comandada por Vertiz y Salcedo, a invasão resultou na construção do forte de Santa Tecla. No entanto, apenas três anos depois da invasão, o forte foi novamente tomado por Rafael Pinto Bandeira. A história do Forte de Santa Tecla e seus construtores ainda é pouco elucidada no contexto do município. A presença de mão de obra indígena na construção do forte foi constante. No entanto, pouco se sabe sobre essas povoações.

Sabendo o valor da região para a defesa de seu território e valorizando o gado do tipo chimarrão que ali vivia livremente, os espanhóis ameaçavam constantemente invadir as terras pertencentes à coroa portuguesa. Como a região era constituída por fronteiras em disputa, sem uma delimitação oficial de propriedade privada e com campos livres que favoreciam o contrabando do gado, a coroa portuguesa decidiu defender seu território povoando-o. A atitude tomada foi a doação de terras por sesmarias, que originaram as primeiras estâncias de Bagé.

Como bem se sabe, as pretensões expansionistas da coroa portuguesa nessa região não cessaram no fim do século XVIII, e foi agravada ainda mais com a vinda da família real. Segundo Claudio Lemieszek (2000), historiador da cidade, em uma das tantas campanhas de dominação e ampliação do território no sentido do Rio da Prata, Dom Diogo de Souza foi incumbido por Dom João VI de tomar a cidade uruguaia de Montevideú. Como o frio era intenso, o comandante decidiu acampar nos cerros onde hoje se situa Bagé. Com muitos soldados doentes, fracos e famintos, e estradas de tropa extremamente precárias devido ao inverno chuvoso, Dom Diogo viu-se obrigado a deixar no acampamento um significativo número de pessoas. Nomeou, em 17 de julho de 1811, o Tenente Pedro Fagundes de Oliveira como chefe do acampamento (LEMIESZEK, 2000:65).

Nesse acampamento, que, a princípio, era rudimentar – mas já povoado por homens, mulheres e algumas crianças –, foi erguida uma capela de torrão. No ano de 1820, foi construída a capela de material, ambas no mesmo local onde, hoje, encontra-se a Catedral de São Sebastião, o padroeiro da cidade (TABORDA, 1981). Com o comércio e a construção de novas casas, aos poucos a vila começou a florescer. Até 1832, a região de Bagé pertencia ao município de Rio Pardo. A partir de então, passou a integrar o município de Piratini, até que, em junho de 1846, foi criado enfim o município de Bagé. No mês de dezembro do mesmo ano, procedeu-se a eleição para a primeira legislatura da Câmara de Vereadores. Foi instalado ainda o Foro, em 1848. No ano de 1859, Bagé foi finalmente elevada à categoria de cidade (LEMIESZEK, 2000:66).

Tendo em vista que a história cultural de Bagé ainda está sendo escrita, devido à valorização de uma “história oficial”, onde se preconiza os grandes nomes da política e do meio militar, tão comum aos municípios do interior, as dificuldades em

contextualizar culturalmente a cidade são enormes. Bagé era uma cidade ligada ao charque. Foi construída rapidamente ao longo do século XIX por imigrantes italianos, espanhóis, portugueses, além de um enorme contingente de brasileiros migrantes que ali viram uma querência. A primeira charqueada existente no município foi instalada em 1897, por um charqueador de Pelotas chamado Antônio Nunes de Ribeiro Magalhães, depois Visconde de Ribeiro Magalhães. No entanto, em 1908, vemos diversas outras charqueadas já estabelecidas no município. Elas podem ser consideradas o pilar econômico da cidade. Segundo consta no Almanaque do Rio Grande do Sul de 1922, a indústria saladeril é a maior do município. São elas: Santa Teresa (pertencente ao Visconde de Ribeiro Magalhães), São Martins, São Domingos, Santo Antônio e Industrial Bageense (MARQUES, 1987:280).

A pecuária, sempre a grande força econômica da cidade, foi a propulsora para a própria construção urbana. Os estancieiros e suas famílias que ali viviam almejavam a construção de uma cidade moderna, conforme os parâmetros das grandes metrópoles brasileiras. No entanto, por sua posição estratégica, a cidade foi, por muitas ocasiões, abrigo e passagem de tropas quando o Brasil se encontrava em guerra. Foi o caso da Guerra do Paraguai. Nesse período, a cidade serviu de hospital e abrigou diversos soldados que partiram para a guerra. Nesse vai e vem, tanto de autoridades como Dom Pedro II quanto de figuras menos importantes, Bagé necessitava de uma estrutura sólida para abrigar essa circulação de pessoas vindas de muitas partes do Brasil. As avenidas começaram a ser construídas. A catedral da cidade, também.

No entanto, o conflito que mais atingiu a cidade, sem sombra de dúvida, foi a Revolução Federalista de 1893, não somente por transformar a cidade em um campo de batalha, mas por afirmar sua posição no cenário político estadual.

Falar de positivismo no Rio Grande do Sul é um lugar comum. Porto Alegre foi uma cidade construída urbana e socialmente com base na doutrina comtiana. No entanto, o positivismo não foi unânime em todo o Estado. Situada na fronteira do Brasil com o Uruguai, a cidade de Bagé, politicamente falando, foi palco das estratégias dos federalistas. Elas iam contra as atitudes políticas do governo castilhistas, este sim de cunho positivista. O auge desta articulação política, liderada por Gaspar Silveira Martins, foi a Revolução de 1893. Durando até 1895, ficou conhecida como a “revolução da degola”. Essa “revolução”, que teve como arena de combate muitos

espaços do Estado, atingiu a cidade de Bagé de forma a transformá-la num campo de batalha. Para entendermos melhor esse período e suas implicações na vida social e cultural da cidade, torna-se necessário um breve esboço dos ideais políticos que ali imperavam.

Líderes da Revolução Federalista como Gaspar Silveira Martins, Wenceslau Escobar, Antonio Ferreira Prestes Guimarães e Francisco da Silva Tavares seguiam o iluminismo-liberal. Baseados na tradição jusnaturalista dos Cursos de Direito no Brasil, em que a busca pela igualdade e a liberdade são os pilares, formaram as convicções ideológicas e políticas do Partido Republicano Federal. Além disso, o papel da maçonaria nesse grupo foi de suma importância para a articulação dessas ideias e para a manutenção de uma rede de contatos dentro do Brasil e no exterior – principalmente no Uruguai, já que Silveira Martins, nascido no Cerro Largo, tinha residência em Melo. Até o final do Império, o Partido Liberal liderado por Silveira Martins era hegemônico no Rio Grande do Sul. Com a proclamação da República, Silveira Martins foi exilado, voltando somente em 1892. Os antigos liberais, rearticulados politicamente, reformularam os programas do Partido Republicano Federal (PRF). Após a Proclamação da República, o Partido Republicano Rio-Grandense, liderado por Júlio Prates de Castilhos, assumiu o poder. Passou, assim, a excluir do meio político os antigos liberais, já que estes lembrariam os tempos do Império. Inspirado no positivismo, Júlio de Castilhos aprovou, em 1891, uma constituição de cunho autoritário. Ela concentrava o poder na sua própria figura, passando a perseguir sistematicamente os membros do PRF. Segundo Costa, cerca de 15 mil a 20 mil pessoas ligadas a esse grupo exilaram-se no Uruguai e no litoral argentino, onde começaram a preparar a Revolução Federalista (COSTA, 2009:7). Essa conexão existente entre as cidades de Bagé (RS), Melo (UR) e Montevideo (UR) se deu desde cedo, devido a inúmeras circunstâncias que favorecem esse diálogo, como a geografia, a ocupação do território ou a cultura *gaucha*, que até os dias de hoje se mostra presente naquela região. No final do século XIX, a região platina viu se articularem três grupos que lutavam por espaço no campo político: na Argentina, a União Cívica Radical, liderada por Leandro N. Alem; no Uruguai, o Partido Blanco (ou nacional), mais precisamente a ala caudilhista, liderada por Aparício Saraiva; e no Rio Grande do Sul, o Partido Republicano Federal (depois Federalista), liderado por Gaspar Silveira Martins (COSTA, 2009: 5-6). Iniciada em fevereiro de 1893, a Revolução Federalista faz parte

de uma rede de relações políticas que iam de encontro aos governos centrais, tanto no Uruguai quanto na Argentina. O armamento utilizado pelos revolucionários advinha da Tríplice Fronteira (Brasil/Uruguai/Argentina). Pelas características geofísicas e pelo sistema hidrográfico (Rio da Prata), a região permitia a movimentação de armas e de pessoal (COSTA, 2009:11).

Os federalistas defenderam e justificaram a Revolução em termos do Direito Natural e das Gentes e nos princípios iluministas e liberais. A Revolução era uma guerra justa, movida pelos rio-grandenses contra um governo tirânico e opressor; era uma reação do povo contra o desrespeito a seus direitos naturais; era uma reação aos crimes contra a vida, à propriedade e à liberdade dos cidadãos, cometidos com beneplácito do governo (COSTA, 2009:16)

O discurso dos federalistas ia contra as práticas centralizadoras do governo castilhistas. No entanto, há que se salientar que os líderes dessa revolução eram todos grandes estancieiros, considerados por muitos como caudilhos, que haviam perdido o poder após a proclamação da república. Logo, este discurso de “liberdade dos cidadãos” deve ser compreendido a partir do lugar de que falam esses “revolucionários” e da sua situação política desfavorecida.

Porém, de que forma é possível relacionar essa situação política que Bagé viveu no fim do século XIX com os aspectos culturais da cidade? A construção urbana modernizante estava ocorrendo exatamente nesse período. Na época, a cidade construía palacetes e ampliava as ruas. A população, ainda pequena, almejava construir a cidade conforme os parâmetros aburguesados da capital estadual. Com os combates que ali ocorriam, porém, tornava-se cada vez mais lenta essa construção, que só despontaria com mais intensidade a partir do alvorecer do século XX. Entretanto, deve-se levar em conta que a pequena cidade já possuía um fotógrafo. Recém-chegado aos pampas, fotografou aspectos da cidade durante o conflito, apresentando uma situação uma situação que não poderia ter sua dimensão calculada somente pelos relatos e escritos sobre a revolução. Esse fotógrafo era José Greco. Usando seu ofício, presenciou essa “revolução”, deflagrando o espaço que, nesse fim de século, a fotografia já possui no município.



Figura 2. Rua Conde de Porto alegre, frente à Catedral São Sebastião. José Greco. s/d



Figura 3. Local não identificado. José Greco. s/d

Essas imagens, que apresentam a zona de conflito em que se tornou o município, não são o foco desta pesquisa. Mas seria um empobrecimento não trazê-las à tona, tendo em vista que queremos delinear o espaço da fotografia na cidade. Os três exemplos apresentados fazem parte de uma série maior, possivelmente produzida em janeiro de 1894, data que consta em uma das fotografias. Além de elas apresentarem a situação da cidade no momento, a produção dessas imagens demonstra o quanto a fotografia, e mais ainda o fotógrafo, estavam presentes nas ações políticas no fim do século XIX. A função da fotografia em documentar o mundo, como já foi proposto no primeiro

capítulo, também se mostra com maestria por meio dessas imagens. Elas não tiveram a função de ser cartão-postal ou de ornamentar um lar. Foram, sim, uma maneira de representar o que estava acontecendo naquele espaço, de registrar fatos com o intuito de produzir a história, enfim, eram um documento visual. A iconosfera do fotógrafo também é algo a se salientar. Não somente especializado em retratos ou paisagens que se tornariam cartões-postais da cidade, José Greco teve a intenção de fotografar o “acontecimento”, demonstrando interesse na sua realidade social. No entanto, pela escassez de fontes sobre o fotógrafo, não nos é permitido alargar a discussão da cultura política à qual possivelmente Greco se inseria¹⁶.

Para compreender a dimensão de posições políticas num universo além dos grandes líderes, devemos levar em consideração as características sociais que o pensamento iluminista liberal possuía, em contrapartida com o positivismo de Julio de Castilhos. A concepção política baseada no liberalismo que inspirou o Segundo Reinado e continuou se desenvolvendo com a reformulação do PRF se opunha radicalmente ao positivismo de Castilhos. Para a filosofia liberal clássica, inspirada em Locke, o que leva os homens a viver em sociedade é, principalmente, o interesse de preservação da própria vida e de suas propriedades (RODRÍGUEZ, 2007:69). A partir desses princípios, o Congresso deve representar os grupos de interesses fundamentais da sociedade. Ou seja, os grupos do comércio, da indústria (RODRÍGUEZ, 2007:71) e, no caso de Bagé, dos estancieiros, que, além da posse de grandes quantidades de terras, dominavam o comércio da cidade e a economia baseada no charque. Segundo Rodríguez:

Para ele [Comte], a crise da sociedade liberal deve-se fundamentalmente por ter dado mais prelação ao jogo dos interesses políticos, do que a reforma das opiniões e costumes. O positivismo destaca que o mal na sociedade não radica na agitação política, mas na desordem interior, mental e moral (RODRÍGUEZ, 2009:71).

A partir dessa citação, podemos delinear brevemente que o viés político em que Bagé se enquadrava não valorizava a transformação dos costumes, como almejava o positivismo de Castilhos. Isso dá margem para pensarmos que o impacto social, cultural e mesmo de costumes dos federalistas não afetou tanto aquela sociedade quanto o

¹⁶ As fontes consultadas se resumem à matérias de jornal, às imagens produzidas pelo fotógrafo e por testemunhos orais informais. Por ser um profissional liberal e não se inserir no meio político da cidade, apenas estas fontes se demonstraram como úteis para a pesquisa, não cabendo aqui delinear por suposições suas convicções políticas.

positivismo que impregnava a capital rio-grandense. Porém, alguns fragmentos e propagandas de livros positivistas encontradas nos periódicos da época levam a crer que as noções de valorização da família e dos costumes, tão caros ao positivismo, chegavam, sim, até a cidade de Bagé; esses escritos influenciavam o dia a dia daquela população, que não se restringia ao campo e que via na cidade formas de interação social moderna.

Sobre o aspecto da cidade na ocasião de 1922, o Almanaque do Rio Grande do Sul diz o seguinte:

A cidade de Bagé, de bellissimo panorama, conta magnífica e moderna edificação, ruas amplas e bem alinhadas, algumas arborizadas e bem calçadas, sendo a principal a Avenida 7 de Setembro, onde estão localizadas importantes casas de commercio, mercado, grandes e confortaveis hotéis, esplendidos cafés, baars e confeitarias, theatro, as principais pharmacias, todos os Bancos, grandes escriptorios, joalherias, basares e casas especialistas em varios ramos de negocio. Tem a cidade 40 ruas e 7 praças. (p. 496)

Ainda segundo consta no Almanaque, os principais edifícios no período eram: a Intendência Municipal, os colégios dos padres e das freiras, a Casa de Caridade, a Beneficência Portuguesa, o clube Caixeiral, o quartel do Exército, a Igreja Matriz, o Banco Pelotense, o Clube Commercial, o Theatro, a Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos, a Igreja N. S. Auxiliadora (que pertence ao colégio de mesmo nome), a Igreja do Crucificado, o Mercado, a Estação da Via Férrea, a Capela da Conceição e a Sociedade Protetora dos Artistas. Havia também grande número de casas de “elegante arquitetura, pois a riqueza particular da cidade é grande”. O Almanaque ainda registra: “É uma cidade ‘chic’, de agradável impressão, como a vida de uma capital. Povo culto, de accentuada vida mundana e aristocratica, elegante e polido” (p. 496). Nesse período, estava sendo construída a rede de esgotos e águas da cidade.

Pode-se dizer que o crescimento urbano de Bagé se deu a passos largos. Em 1850 a cidade já contava com dois teatros. Um deles funcionava em uma casa. O outro, num galpão improvisado. Esses teatros apresentavam espetáculos de companhias estrangeiras. Vindas de Buenos Aires, elas ingressavam no Brasil pela região. O teatro amador, realizado por bageenses, teve a primeira associação organizada por volta de 1863 (LEMIESZEK, 2000:67). E segundo Lemieszek, nos meses de setembro e outubro daquele ano foram realizadas diversas reuniões com a finalidade de criação de uma

sociedade teatral. Funda-se, assim, a “Sociedade Teatral Thalia Bageense”. Mesmo tendo vida efêmera, demonstra a característica colaborativa e o interesse pela arte na cidade. Em matéria do jornal *O Comércio* de 3 de setembro de 1898, destaca-se a chamada para a estreia do espetáculo da Sociedade Dramática João Caetano, grupo de Bagé. O espetáculo ocorreria no Teatro 28 de Setembro, que recebia semanalmente peças de diversas localidades do Brasil e do mundo. No entanto, nesses teatros não eram somente peças teatrais que ocorriam. Palco das últimas invenções estrangeiras, o teatro recebeu, no dia 9 de janeiro de 1898, a exibição do espetáculo *Cinematographo Lumière* pela Companhia de Variedades do Theatro Lucinda da Capital Federal. Nessa exibição, um aparelho permitia registrar uma série de fotogramas, criando a ilusão do movimento, que, durante um certo tempo, ocorria diante de uma lente fotográfica, reproduzindo o movimento. A projeção das imagens, originalmente fixas, mas animadas pelas lentes, era realizada em uma tela. Ou, como chamada no contexto, ecrã.

Bagé já possuía grandes estúdios fotográficos, como o *Nova Photographia de Amoretty e Poppe*¹⁷ e *Atelier José Greco*. Assim, pode-se dizer que, já em fins do século XIX, aquela população já possuía familiaridade com a imagem. No entanto, a novidade da imagem em movimento, mesmo que em fotogramas, deixou a população eufórica. Na matéria do jornal, percebemos o entusiasmo que a novidade gerou na plateia. Nela, lemos o seguinte:

Em seu espectáculo de antehontem a Companhia de Variedades, exhibio o seu afamado Cinematographo Lumière. É, realmente, uma maravilha do seculo! As vistas apresentadas, sem oscilações, perfeitamente reproduzidas e movimentadas, causaram a mais agradável surpresa aos espectadores, que não regatearam applausos entusiasticos á aparição de cada uma dellas... É preciso ver o Cinematographo Lumière, para aquilatar-se da sua perfeição na reproducção dos objectos, e sobretudo das pessoas com todos os seus movimentos (Jornal O Comércio, 11 de janeiro de 1898).

¹⁷ Provavelmente este Amoretty seja Affonso Amoretty, irmão de Augusto Amoretty, fotógrafo também radicado por um período na cidade de Bagé, mas que desenvolveu mais a profissão na cidade de Pelotas. Segundo consta na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, Augusto Amoretty nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1845, mas transferiu-se cedo para a província do Rio Grande do Sul, onde possuiu estúdios, sucessivamente, nas seguintes cidades: Rio Grande (1861/1864); Bagé (1864/1870); novamente Rio Grande (1870/1875); Pelotas (1875/1902); e finalmente Porto Alegre (1902/1905). Foi um dos mais importantes fotógrafos da Região Sul em seu tempo, tendo retratado o Imperador Pedro II e seu genro, o Conde D'Eu, quando estes passaram pelo Rio Grande do Sul, em 1865, para acompanhar as operações da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Obteve destaque na Exposição Provincial Brasileira-Alemã do Rio Grande do Sul, realizada em Porto Alegre, em 1881, ganhando a medalha de ouro do evento. Documentou a construção da estrada de ferro entre Rio Grande e Bagé, em 1884. Consultar em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1190&cd_idioma=28555&cd_item=1

Nos dias seguintes, o jornal dedica palavras enfáticas sobre a invenção que causou alvoroço entre a população. Mesmo gerando surpresa entre os espectadores da nova mídia, esse trecho do jornal indica que esta aproximação com as novas tecnologias da imagem não foi algo sem precedentes. Ou seja, qualquer nova mídia que apareça não pode ser entendida como um acontecimento espontâneo, que irá determinar, por si só, novos regimes visuais, que pautam a experiência estética e sensorial de toda uma sociedade. Como coloca Mitchell, em certo aspecto, “as novas mídias não remapeiam nossos sentidos tanto quanto analisam a operação dos sentidos já construídos pela natureza, pelo hábito e pelas mídias anteriores e tentam assemelhar-se a elas” (MITCHELL, 2005:215. Tradução da autora).

No entanto, nessa abordagem, não é válido considerarmos que a “novidade” não cria novas formas de relação dos indivíduos com a imagem. As inovações técnicas fazem o papel de remodelação do imaginário social, mas dentro de todo um sistema visual e de tecnologia de mídia, que, em sentido processual, (re)criam regimes visuais.

A velocidade com que estas novas tecnologias chegavam no interior do Estado do Rio Grande do Sul demonstra o quanto essas pequenas cidades desejavam se modernizar. Em nota do mesmo jornal *O Commercio*, no dia 13 de abril de 1898, ou seja, apenas três meses depois da exposição do Cinematógrafo, vemos uma chamada para a apresentação de cronofotografia¹⁸, experimento de Jules Marey que acabou se espalhando pelo mundo.

A aparição desses aparelhos, que almejam criar o movimento a partir de clichês estáticos, tem relação com a concepção da fotografia como reveladora da realidade tal e qual. A crença na imagem fotográfica tão presente nesse período está intrinsecamente ligada não somente à fotografia, mas a todos esses aparelhos que tinham a fotografia como base. Grosso modo, os antecedentes do cinema.

¹⁸ A cronofotografia foi um aperfeiçoamento do francês Étienne-Jules Marey do aparelho de cronografia, inventado pelo inglês Eadweard Muybridge. Segundo Annateresa Fabris, o cientista francês realizou em 1882 experiências com um aparelho “dotado de um obturador de disco que permitia obter dez imagens por segundo numa chapa fixa de vidro, reproduzindo, assim, as fases consecutivas de um movimento. Em 1888 substituiu a chapa de vidro pelo filme sensível sobre papel (depois sobre celulose) proposto por George Eastman, que lhe permitiu reunir quarenta imagens (FABRIS, 2011: 82).

É interessante, nessa abordagem contextual da vida cultural na cidade de Bagé, destacar o papel da música. Segundo Lemieszek, já no ano de 1864 já havia sido fundada a Sociedade Filarmônica Bageense, que contava com grande número de sócios e que realizava uma apresentação por mês, conforme consta em seu estatuto (Lemieszek, 2000:71). A Sociedade Protetora dos Artistas também não demorou a ser criada na cidade, demonstrando que, mesmo longe dos grandes centros, a cidade almejava incorporar aspectos modernos. Esse processo ocorria por meio de instituições e associações que estavam em voga nesse período, em que a especialização por profissão está ocorrendo nacionalmente.

Merecem destaque dois clubes musicais específicos, devido à sua longa duração: o Harmonia Bageense e o Soirée Bageense. Ambos ofereciam mensalmente uma reunião dançante. Segundo Lemieszek, a reunião era o acontecimento social mais importante e esperado pela população (Lemieszek, 2000:74). Esses bailes marcavam a ansiedade dos bageenses para se incluírem no circuito social do Estado do Rio Grande do Sul. O crescimento da população e o decorrente convívio social acarretaram um crescimento do número desses clubes e o oferecimento de bailes de máscaras e do aclamado Baile das Neves, ainda existente na memória social da cidade. Na penúltima década do século XIX, surgem dois clubes sociais que são presentes até os dias de hoje: o Clube Comercial e o Clube Caixeiral. Carnavais e bailes mensais eram os acontecimentos que movimentavam a vida social da população.

Outro aspecto relevante no final do século XIX é a realização de exposições de pinturas organizadas por Ricardo Giovannini, italiano que residiu em Bagé por um período. Giovannini foi um personagem de suma importância para o desenvolvimento da pintura e fotografia na cidade. Pintor, ator, cantor, cenógrafo, fotógrafo e decorador, veio para o Brasil em 1882, fixando residência em Porto Alegre. Atuou como ator, cantor e cenógrafo na Companhia Lírica Italiana de Óperas Bufas. Em 1889, executou a cenografia do Teatro Sete de Abril e montou em Bagé, ao lado de José Greco, um ateliê fotográfico. Também decorou o Hotel Aliança, em Pelotas, e o Teatro Sete de Setembro, em Rio Grande. Nessa cidade, em meados de 1903, montou um ateliê fotográfico e inaugura um curso de desenho e pintura. Em paralelo, exerce o cargo de

agente consular e vice-cônsul da Itália, de cujo governo recebe as insígnias de Cavaliere¹⁹.

A cidade, nesse período, já contava com uma estrutura administrativa bem elaborada, um comércio abundante e o princípio da construção dos casarões de estilo eclético, que até hoje preserva. O primeiro jornal da cidade foi o *Aurora de Bagé*. Criado em 1861 por Isidoro Paulo de Oliveira, o jornal de pequeno formato era impresso às terças, quintas e domingos. Logo proliferavam inúmeros jornais. Dados estatísticos contabilizam que mais de 400 jornais circularam ao longo de sua história. Alguns desses exemplares podem ser encontrados na hemeroteca do Museu Dom Diogo de Souza. No final do século XIX, Bagé tinha três jornais (*Aurora*, *Dever e União Liberal*) de circulação diária, o que denota sua alta produção. Isso porque, nos dias de hoje, podemos contabilizar apenas dois jornais.

Em 1922, Bagé possuía três ateliers fotográficos, conforme consta no Almanaque. Em pesquisa no jornal *O Dever* de fevereiro de 1921, temos uma nota que apresenta o fotógrafo José Greco como um grande “artista” da cidade e a importância do Bazar Greco, local onde se vendia desde material fotográfico até fantasias de carnaval. A nota fala sobre o retrato à crayon da Rainha do Carnaval, mesma imagem publicada na capa da revista ilustrada Phenix em abril de 1921.

A busca por informações sobre o Bazar Greco, que, por muito tempo, abrigou o estúdio do fotógrafo, deu-se praticamente com base nas informações contidas nos periódicos e em entrevistas orais. Essas entrevistas foram realizadas tanto com pessoas que viveram naquele período quanto com as que se dedicam a escrever a história de Bagé. A imagem a seguir, produzida provavelmente por José Greco, apresenta a fachada da propriedade, localizada na Rua 3 de Fevereiro. O prédio já está modificado nos dias de hoje.

¹⁹ Informações consultadas na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes visuais, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbet_e=3146&imp=N&cd_idioma=28555



Figura 4. Bazar Greco, Rua

3 de Fevereiro, Bagé s/d

Em matéria do jornal *O Commercio* de 21 de agosto de 1898, encontra-se uma descrição de uma visita realizada ao atelier, que, tudo indica, ficava no andar superior do bazar. Nela, lemos:

Agradabellissima foi a impressão que nos deixou a visita que em dias desta semana, fizemos ao atelier photographico, que a rua 3 de Fevereiro, possui nesta cidade o Sr. José Greco. Podemos garantir, sem receio de erar, que, desde que dedicamo nos como amator a estudar os segredos da arte, (ha já alguns anos) ainda não tínhamos tido a honra de sermos introduzidos n'um gabinete de tal ordem. Uma vez ali, não se sabe que admirar, se a correção, fineza e boa disposição dos trabalhos, se a inimitável gentileza do diguo e illustrado artista, pois que, a cada photographia ou objecto que demoravamos sobre elles os olhos, como que querendo conhecer o sentimento que o originou; eramos imediatamente por aquelle cavalheiro auxiliados, dando-nos, com linguagem fluente e conscienciosa de tudo succinta explicação. Penetramos no atelier propriamente dito, ou sala de exposição, onde a luz que recebe a imagem é a mais pura e limpida possível,

pois tal é a disposição a elle dada, que todos os dias são proprios para o trabalho. Quanto aos instrumentos de que dispõe o cidadão Greco, para avaliarmos o que elles são, basta considerarmos que as camaras escuras são Americanas e fabricadas pelas companhia Antony – de New-York, que nestes ultimos tempos tem aperfeiçoado consideravelmente este artigo. Tem tambem de fabricantes francezes. As lentes de que se serve não conhecemos até hoje melhores são ellas fabricadas pelos mais celebres autores ingleses – Ross e Dalmayer. Os accesorios destinados a ornamentar a dita sala de exposição, são de um gosto admiravel e entro elles destacão-se por sua elegancia e custo, uma cadeira de pose e uma balaustrada de apoio, ambos finamente esculpturados. Um sem numero de fundos, barreiras rusticas, penhascos, reflectores, tudo por ele caprichosamente confeccionado o que mais accentuado deixou no meu espirito a convicção de que o cidadão Greco não e simples fazedor de retratos e sim um intelligente e estudioso artista. Tivemos tambem a satisfação de percorrer uma interminavel colleção de vistas, paisagens e retratos propriamente ditos, d'uma fineza admiravel e que devido a grande modestia do intelligente moço ali estão ignorados da gente de bom gosto, pois uma vez expostos nas vitrines das principaes casas commerciaes da Rua 7 de Setembro, seriam justamente apreciados, por aquelles que dão valor a photographia bem acabada. São estas pois, as recordações que guardamos da visita feita ao atelier daquelle intelligente artista (Jornal O Commercio, 21 de agosto de 1898. Matéria assinada por J.F.).

A partir da descrição de J. F., podemos destacar a importância desse atelier já no fim do século XIX. Inúmeras são as pinturas de sua autoria existentes até os dias de hoje, como retratos de intendentess (dispostos no saguão da Santa Casa de Caridade) e um mural em uma antiga residência, hoje infelizmente já eliminado devido às sucessivas reformas por que passou o prédio, mas confirmada por fonte oral²⁰. Outra questão passível de observação são as múltiplas habilidades do fotógrafo. Além de produzir e esculpturar a própria mobília do atelier, possivelmente era um grande entendedor de iluminação. Ainda vale ressaltar o acesso que Greco tinha à tecnologia do período. As câmeras usadas para a confecção das fotos eram da marca *Anthony*, de Nova York. As lentes, *Ross e Dallmeyer*, de origem inglesa. Em pesquisa realizada na internet, é possível obter acesso a algumas referências desta lente através de um site chamado *Antique Cameras*²¹. Segundo consta na pesquisa feita pelo autor do site, essas lentes eram manufaturadas pelo próprio D. H. Dallmeyer. Para retratos, mostravam-se eficientes, porém com preços módicos, como descrito no anúncio reproduzido na figura

²⁰ Este mural, pintado diretamente na parede da antiga residência de Orlando Oberst Brasil, foi-me relatado em duas entrevistas realizadas informalmente pela filha deste senhor, Guiomar Alcalde Brasil e pelo jornalista Mário Lopes, entre os anos de 2011 e 2012. Segundo a descrição dos entrevistados o mural representava uma paisagem campesina, provavelmente com referência aos campos pampeanos.

²¹ Este site é de autoria de um colecionador de câmeras, chamado Dan, que há mais de vinte anos se dedica a esta tarefa. Em 1995, Dan fundou o Internet Directory of Camera Collectors, "IDCC." Sendo esta a maior comunidade online de colecionadores de câmeras. Acesso direto ao site: <http://www.anticameras.net/home.html>

5. Ao longo da segunda metade do século XIX, as lentes produzidas por Dallmeyer foram sendo aprimoradas. Desde então, passaram a ser especialmente indicadas para retratos e, principalmente, para o formato *carte de visite*. O cartaz, que reproduzo aqui, é da pesquisa do autor do site e se encontra no *Anthony Catalogue de 1891*, período aproximado ao que estamos tratando.

E. A. Portrait Lenses. With Rack and Pinion.



THE attention of those who wish to procure a good portrait lens, but do not desire so expensive an instrument as that made by J. H. Dallmeyer, is respectfully invited to the following, which will be found good and uniform, as well as the best for the price. By removing the back combination, and screwing the front combination in its place, an excellent landscape lens is secured.

Back Focus,	Inches.	Each.
1-4 plain,	4 $\frac{1}{2}$	\$7.50
1-4 central stop,	4 $\frac{1}{2}$	8.75
1-3 " "	5	14.50
1-2 " "	6	17.50
4-4 " "	10	35.50

Figura 5. Anúncio das lentes Dallmeyer.

Anthony Catalogue, 1891. Fonte: <http://www.antiqcameras.net/petzvallens.html>

Em pesquisa no *Illustrated Catalogue Photographic Equipments and Materials for Amateurs E.&H.T. Anthony & Co.*, de agosto de 1895, é possível encontrar inúmeras referências às lentes Dallmeyer²². Segundo consta nas primeiras páginas do catálogo, as lentes Dallmeyer eram as melhores do mercado. Assim são descritas:

*Aquelas lentes feitas por Dallmeyer especialmente podem ser consideradas as melhores do mercado. Com elas, os melhores resultados são possíveis. Uma vez comprando, não esqueça que você não estará fazendo um experimento. Seu sucesso é garantido se você seguir as instruções impressas.*²³

As câmeras fotográficas que constam no *Illustrated Catalogue Photographic Equipments and Materials for Amateurs E.&H.T. Anthony & Co.* são de inúmeros tipos. Por isso, não se pode afirmar qual seria a utilizada por José Greco. No entanto, a partir do catálogo e do uso das câmeras e lentes por Greco, podemos supor que o fotógrafo tinha acesso às últimas informações sobre materiais fotográficos. Não é possível ter certeza que Greco, de origem italiana, falava outras línguas além do português e do

²² Catálogo digitalizado na íntegra pelo site: <http://www.piercevaubel.com/cam/catalogs/1895anthony.htm>

²³ Tradução livre da autora. Segue o original: Those made by Dallmeyer especially can be depended on as being absolutely the best in market. With these the very finest results are possible. In buying do not forget that you are not going to make an experiment. Your success is assured if you follow the printed directions. *Illustrated Catalogue Photographic Equipments and Materials for Amateurs E.&H.T. Anthony & Co.* data de publicação: 1895

italiano. Por isso, não se pode afirmar que ele tinha acesso a publicações como catálogos ou até mesmo aos célebres. *The Photographic News*²⁴ e *British Journal of Photography*, ambos ingleses. No entanto, pelo uso das lentes, algum acesso a material impresso sobre fotografia provavelmente Greco possuía.

Muito comum neste período são essas capacidades dos fotógrafos de realizarem todo o processo de produção das imagens, trabalhando desde a sala de exposição até a lida com os químicos. Até o início do século XX, José Greco trabalhava sozinho. Por algum período, contudo, ele se juntou a Giovannini, fato confirmado pelos muitos retratos que levam a assinatura conjunta dos dois fotógrafos. Porém, o maior período de atuação do Fotógrafo e retratista a óleo e a crayon foi independente de sócios. Neste verso de retrato temos a sua marca:

²⁴ Matéria do original deste periódico em maio de 1894 sobre as lentes Dallmeyer, utilizadas por Greco: No ano de 1866, o falecido J. H. Dallmeyer patenteou uma variação da lente Petzval. Essa variação consiste em reverter um grupo de elementos para a parte de trás, com uma modificação nas curvas das lentes, necessária para a alteração. A vantagem alegada naquele momento para o uso desse tipo de lente já foi desmentida. A colocação da lente negativa na parte de trás proporcionaria a distância certa do elemento positivo para ser variada e, conseqüentemente, a perfeita correção da aberração esférica ao ser modificada. Afirmava-se que, alterando a distância para a lente de trás, de modo a reintroduzir a aberração esférica, sacrificava-se a definição quando a foto estava focada e se melhorava a definição em planos fora de foco. A chamada “difusão de foco” se mostrou equivocada e foi descontinuada. No entanto, quando a lente era usada com o elemento na posição de melhor definição, mostrava-se bem útil, e outras lentes acabaram sendo fabricados com essa forma. Porém, nesses casos, as lentes de trás são rodadas em conjunto, e nenhuma mudança ou alteração em sua posição é possível. Ainda sobre o tema “difusão” ou “profundidade” de foco, pode-se observar que uma distorção neste ponto é até valorizada por um grande número de fotógrafos. Nesse aspecto, os fabricantes de produtos óticos são um pouco culpados. Eles têm o hábito de fazer propaganda dizendo que as lentes têm “profundidade de foco”, ao passo em que, salvo quando usadas com uma pequena abertura de diafragma ou em situações de movimento lento, a qualidade não existe. Ainda assim, muitos fotógrafos – homens práticos, também – dirão que têm, ou tiveram, alguma lente de retrato especial que capta as várias partes da cabeça de uma babá, o fundo atrás dela e, geralmente, objetos em planos diferentes com uma definição mais nítida que outras lentes de abertura e foco semelhantes, que têm uma boa definição em qualquer plano. Esse é um caso curioso de observação equivocada. Mas na fotografia, infelizmente, observações equivocadas podem comumente passar por fatos científicos”. Transcrição no original em inglês pode ser encontrada no blog Antique Cameras. (Tradução da autora). In: <http://www.anticamearas.net/petzvallens.html>



Figura 6. José Greco, dedicatória indica o ano de 1894.

A documentação sobre o fotógrafo José Greco que nos é acessível hoje em dia se resume basicamente à sua produção fotográfica e algumas linhas dedicadas a ele na imprensa. É de suma importância traçar o paralelo entre seus retratos (numa perspectiva histórica e de cultura fotográfica) com o estudo teórico do retrato, num sentido mais amplo, subsidiando, assim, a interpretação e o modo de ver a própria documentação existente.

2.2 O retrato mostra: noção de corpo nas imagens de José Greco

Os instrumentos culturais de comunicação são determinantes para uma sociedade se constituir cognitivamente e criar seus modelos de pensamento. Mais que estruturar as ideias de uma sociedade, estes instrumentos incidem na organização de uma sociedade. Cada meio possui sua própria característica e forma, e em um grande emaranhado, onde texto e imagem tem papéis específicos, pode-se analisar como uma determinada sociedade se enxerga, ou melhor, se dá a ver. A disputa entre os meios, seja a escrita, a fotografia, o cinema ou a internet, parece infrutífera no sentido de que não existe uma preponderância de um sobre o outro, e sim interferências e coexistências que acabam se complementando. Neste trabalho, a importância dada a fotografia não quer a colocar como determinante de uma elaboração de pensamento e estrutura social, mas

sim como uma faceta, que no imenso rol da comunicação, expressão e recepção constitui um meio de situarmos visualmente uma sociedade em determinado momento da história.

As fotografias produzidas em estúdios no início do século XX são ferramentas úteis para se pensar a noção de corpo e de representação de papéis sociais. Partindo da noção de que a imagem mecânica produziu maneiras de ver – que, carregada de símbolos, nos levam à compreensão da visualidade no momento de produção –, aqui se almeja buscar nesses retratos esses símbolos e características. O papel do fotógrafo nesse momento adquire uma importância subjacente. A produção seguia um sistema de convenções presente em distintos lugares do Ocidente. José Greco, o produtor das fotografias aqui analisadas, é uma peça importante. Porém, não determinante para o estabelecimento de uma “cultura fotográfica” que vigorou no período. Ele era mais um entre tantos pintores que também fotografavam. Era dono de um bazar e ainda marceneiro. Ou seja, dentro dessas múltiplas tarefas, Greco produziu também retratos que formam, hoje, o campo visual de Bagé no início do século XX. Para analisarmos melhor as imagens que compõem esta pesquisa, iremos dividi-las em eixos temáticos. São eles, em linhas gerais: fotografias de família, fotografia de mulheres, fotografias de homens e fotografias de crianças.

Nas imagens que compõem a temática “família”, foram selecionadas as imagens tanto de família quanto de casal. Mesmo dentro deste eixo temático unitário, a análise se distinguirá em relação às duas categorias dentro do tema. Existem formas de se interpretar as fotos de família (grupo) e outras formas de interpretar as fotos de casais. Porém, não pareceu pertinente separar essas categorias dentro do grande tema, já que existe um diálogo, um fio condutor entre as imagens, que as conectam de forma substancial. Em relação às datações dos retratos, infelizmente estas não puderam se concretizar. São dois motivos principais: o primeiro é pelo material não conter data no próprio arquivo; o segundo, porque o foco desta dissertação não é datar imagens. Logo, o tempo de produção está entre os anos de 1889 e 1940.

2.2.1 A fotografia como deflagradora de um ideal de família, interlocuções entre o público e o privado.

Michelle Perrot, introduzindo a segunda parte da obra *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra* (2009), onde irá falar sobre a questão da família, diz:

Principal teatro da vida privada, a família no século XIX fornece-lhes seus personagens e papéis principais, suas práticas e rituais, suas intrigas e conflitos. Mão invisível da sociedade civil, ela é ao mesmo tempo ninho e núcleo (PERROT, 2009: 78).

Muitos pensadores se dedicaram à compreensão da família no século XIX. Como bem salienta Michelle Perrot, a família era a “mão invisível” da sociedade, por ser a partir dela e da noção de “saúde” familiar que toda a sociedade irá se organizar. Num jogo incessante entre masculino e feminino, visando sempre à delimitação de espaços e fazeres, a família é a base para a sustentação dos aparatos político e institucional. A questão da moral do indivíduo está ligada ao ambiente familiar a que este pertence. Para o positivismo que no Rio Grande do Sul teve espaço, a moral era de suma importância, mesmo que a cidade de Bagé não seguisse à risca essa doutrina. Segundo Ricardo Vélez Rodríguez, “a principal aplicação do positivismo, em tanto que verdadeira teoria da humanidade, dá-se no fato da sua aptidão espontânea para sistematizar a moral humana” (RODRIGUEZ, 2007:75).

Antes, falávamos sobre a questão do individualismo, que, no século XIX, desenvolveu-se e possibilitou novas formas de sociabilidade. No entanto, jamais se poderia negligenciar o papel da família como agregadora desses valores que constituem a sociedade oitocentista.

Vânia Carneiro de Carvalho (2008), mencionando a diversificação social que veio a modificar a construção da família como uma entidade patriarcal, conforme o modelo colonial na São Paulo do início do século XX, demonstra que ocorre uma transição da ostentação dos recursos materiais, antes exibidos nas festas públicas, para o ambiente doméstico. A posição social do indivíduo e de sua família, nesse momento, é mobilizada para marcar os espaços internos da casa, já que os espaços públicos estavam cada vez mais inflados com o crescimento urbano. Segundo Carvalho:

Era preciso, a partir de agora, marcar a posição social da família, suas crenças, seus valores morais, éticos, políticos, familiares por meio de um sistema de decoração e regras de etiqueta que serviriam não só como vitrine para os visitantes, mas como um instrumento eficaz na identificação daqueles que faziam parte do mesmo clã (CARVALHO, 2008:304).

O retrato tem a função social de integrar a família. Ele era o suporte de representação da união familiar, tão cara ao período analisado neste trabalho. E nessa decoração do lar, os retratos tinham espaço privilegiado como exposição da dignidade familiar.

As ideias político-sociais no Rio Grande do Sul no final do século XIX estavam atreladas ao pensamento de Auguste Comte. A família, nessa doutrina, tinha grande importância, pois é a partir do modelo familiar que a ordem do Estado se estabeleceria. Segundo Santos,

A família carregou, pela ideia de ordem a ela relacionada, a missão de garantir uma sociedade saudável, tendo justamente por isso, uma atribuição clara da nova sociedade racionalista que perfilava os homens e os seus corpos individuais, de acordo com verdades e necessidades científicas tomadas como absolutas (SANTOS, 1997:77).

Com essa sociedade racionalista que passou a vigorar e, principalmente, com a popularidade do positivismo que aqui se estabeleceu, a ordem familiar passou a ser correlata à ordem do Estado. Logo, o sentido de saudável e de união das partes em harmonia eram as formas de representação dessa sociedade, que via na imagem fotográfica o meio de mostrar esse aspecto vitorioso da família burguesa e ordenada. No entanto, essa noção de família, de conjunto ou coletivo que iria assegurar a integridade do Estado, está diretamente relacionada ao papel que cada indivíduo possui nesta família. Vê-se que cada indivíduo deve ser representado conforme os parâmetros de integridade que a sua categoria, como jovem homem ou mulher, criança, mãe ou pai, representa. Logo, a fotografia de família se apresenta como uma união de partes que, sozinhas, possuem a sua significação. É possível notar uma transcorrência entre o individual e o coletivo em uma mesma imagem. Todos devem se mostrar de maneira condizente com o seu papel na família e na sociedade. Isso demonstra uma “confusão” ou uma permeabilidade entre as instâncias do privado e do público na sociedade moderna.

O imaginário social do século XIX, em relação à separação dos sexos e a seus papéis como contribuintes para a integridade familiar e social, está ligada à religião, no feminino, e ao trabalho, no masculino. Homens e mulheres tinham papéis distintos.

Enquanto a mulher cuidava do lar e zelava pela elevação espiritual da sua família, o homem tratava dos negócios e se preocupava com o mundo exterior. Em um

trecho de uma carta publicada no jornal *O Commercio* em maio de 1897, intitulada “Sobre a missão religiosa da mulher”, José Lonchamp diz o seguinte:

Na família, só a mulher tem lazer para cultivar a vida interior, adito misterioso do mundo invisível. O trabalho absorve todos os instantes do homem; as dificuldades a vencer gastão os recursos de sua energia; elle vive preocupado unicamente do dia de hoje, esquecendo em breve a estreita solidariedade que o liga a seus semelhantes, e desconhecendo a continuidade humana que o subordina aos seus antepassados. Então o egoísmo abafa nelle qualquer outro sentimento, e, vencedor, apodera-se de sua alma: eil-o perdido se não tiver para salvar seu coração uma mulher amada, cuja sagaz ternura saiba subjugar sua fria resistencia e arrastal-o mau grado seu para os santos esplendores da vida religiosa (Jornal O Commercio, Bagé, 3 de maio de 1897, capa)

A partir desse trecho, podem-se analisar inúmeras características do papel consagrado a ambos os sexos no período. A mulher, dotada de espiritualidade e cuidadora do lar, tem o papel de orientar e mostrar, pela ternura, o caminho da religiosidade para o homem, que se preocupa somente com o trabalho. Além disso, por trazê-lo de volta ao ambiente de solidariedade que o conecta à humanidade, a mulher é a responsável por situá-lo “historicamente” na continuidade dos fatos. A preocupação masculina é somente com o dia de hoje, o que denota a relação do homem com o sentido de progresso. Portanto, vê-se uma forte ligação entre o passado, a humanidade e a religião, pilares para a constituição do sentido de bondade, pelo menos neste fragmento de jornal.

Esse “ofício” delegado à mulher, dona da casa e responsável pela ordem familiar, diz respeito, inclusive, à domesticação do marido. Este, bem como nos diz o texto, não pode se preocupar com assuntos que não digam respeito ao ambiente externo ou ao ato imediato. Necessita de um aprendizado que seria realizado somente pelo treino diário. Vânia Carneiro de Carvalho relata que, na cidade de São Paulo, “a crença no poder de ordenação do espaço doméstico vai garantir à mulher um *status* diferente. Ela será o alvo de expectativas não só quanto ao cuidado da prole, mas quanto à alteração dos hábitos do marido” (CARVALHO, 2008:315). Esse adestramento das emoções e, logo, a capacidade de gerir os valores domésticos e familiares que se manifestariam principalmente no âmbito público, delegava à mulher o papel de instrutora, que iria salvaguardar a “alma” do marido e de sua família.

Na fotografia do início do século XX, principalmente nos retratos de estúdio, o corpo adquire significados que, permanentemente reiterados na própria composição

visual dos retratos, denominam aspectos do comportamento social. Nos retratos de família, como foi dito anteriormente, cada indivíduo se situa conforme seu papel social. A postura, o olhar, sentar-se ou não, a vestimenta e os objetos que compõem a cena denominam o lugar social da pessoa. Além disso, e aqui se colocando mais enfaticamente, essas características analisáveis nas fotografias denominam questões de gênero. Segundo Carneiro:

A natureza ubíqua do gênero está dada na permanente atualização da categoria por meio da ação corporal, em que objeto e corpo produzem e reproduzem incessantemente uma forma de viver e perceber o mundo visceralmente impregnada de determinantes sexuais (CARNEIRO, 2008:181).

Desse ponto de vista proposto pela autora, a ação sexuada, que ocorre dentro do campo social, dá-se num “sistema que a retroalimenta com os valores e sentidos já cristalizados” (CARNEIRO, 2008:181). Logo, a produção e a reprodução do sistema social se articulam e dependem diretamente da prática cotidiana para se estabelecer. A socialização, advinda das formas de pensar, de sentir e das próprias ações e atividades humanas, estão enraizadas no cotidiano. É no dia a dia que desenvolvemos nossas múltiplas capacidades, e que aprendemos a representar papéis que acabam nos constituindo como seres sociais. No entanto, “ação e representação estão imbricados, não havendo anterioridade entre ambos, ou relações mecânicas de causa e efeito” (CARNEIRO, 2008:181). Assim, as ações tomadas no cotidiano, continuamente num jogo entre tradição e modernização, estão indissociáveis do próprio caráter performático destes indivíduos, que, nas fotografias, são amplamente representados. Segundo Gardiner, o cotidiano é:

O meio essencial no qual nos inserimos numa prática transformadora com a natureza, aprendemos sobre companheirismo e amor, adquirimos e desenvolvemos competências comunicativas, formulamos e realizamos concepções normativas de forma pragmática, sentimos desejos, dores e inúmeras exaltações e, eventualmente, morremos. Resumindo, é no cotidiano que desenvolvemos nossas capacidades múltiplas, individual ou coletivamente, e nos tornamos totalmente integrados e verdadeiramente humanos (GARDINER, 2001:2).

Como salienta o autor, são nas práticas cotidianas que nos formamos como humanos e nos integramos ao mundo social e natural. São exatamente nessas práticas que cultivamos valores, que, eventualmente, passam de geração a geração. Com elas, ainda constituímos nossas instituições, sejam políticas, econômicas ou sociais. Esses

valores e essas performances, que acabam formando e são formados pela ação corporal, são vistos em uma fotografia como esta:



Figura 7. Retrato de família.

José Greco, Bagé, s/d.

Nessa imagem, em que a família se mostra unida e equilibrada, percebemos que o fato de a mulher estar em pé, enquanto o marido se encontra sentado desconfortavelmente no banco, justifica-se pela questão colocada antes. Explico melhor. No meio familiar e doméstico, por mais tradicionalmente patriarcal que possa se apresentar, quem determina a ordem é a mulher. Como foi dito anteriormente, ela não só é incumbida de domesticar os filhos, mas o marido também. Essa relação de poder feminino também se encontra na geometrização da cena. O homem se situa no lado

externo, como se tivesse sido deixado de escanteio nessa formação familiar. Essa colocação faz sentido, pois esse homem, preocupado demasiadamente com assuntos externos à casa, nunca estaria completamente à par da realidade doméstica. Logo, a mulher é quem toma as decisões. Por isso, é o “centro” da casa e, conseqüentemente, o “centro” da fotografia, que possivelmente estará exposta no lar para a apreciação social. Em relação à posição dos filhos na cena, também poderíamos analisar o lugar ocupado pela menina. Colocada no centro da fotografia junto à mãe, demonstra a proteção que existe pela criança frágil. Como uma joia rara, deve ser velada pela ala masculina.



Figura 8. Retrato de casal. José Greco,

s/d.

Nessa imagem de casal, adornada com móveis que representam o luxo que tanto se queria ostentar, o que salta aos olhos é a questão da rigidez dos corpos. Estáticos e rijos, os corpos masculino e feminino se mostram como a representação do poder e controle sobre as emoções do casal. Ali, eles não podem se mostrar amantes, mas somente expor a representação de uma integridade realmente sólida. O carinho poderia ser dito ou até escrito, mas nunca demonstrado visualmente. Ver o amor não era tido

como algo digno, justamente pelo controle das emoções que deveria preponderar.

Segundo Alexandre dos Santos:

O carinho e o mundo afetivo, nesta medida, são elementos que transparecem na imagem apenas no campo metonímico. Os companheiros unidos pelos laços matrimoniais estão, desta forma, inertes à sensibilidade, a despeito das demonstrações de carinho e amor existirem no âmbito da vida privada das personagens retratadas (SANTOS, 1997:100).

No entanto, as diferenças entre os sexos são claramente expostas na imagem. Por meio do corpo, essas diferenças determinam o papel social de cada membro da dupla. Assim, a questão que se coloca nas imagens de casal é a fuga da vulgaridade. O afeto, visto como um tabu, não poderia se mostrar visualmente, para não afetar a própria construção e constituição familiar. Vista como um testemunho da realidade, a fotografia deveria silenciar o amor e a troca de carinho. Resultava, assim, numa fixidez dos corpos que se mostram. Na imagem 8, no entanto, vemos que a mão da esposa se encontra sobre o ombro do marido. Esse sinal enuncia a situação matrimonial e a submissão feminina, sem, contudo, almejar demonstrar um carinho propriamente dito. Este, socialmente, não era permitido.

Alexandre dos Santos utiliza o termo *deserotização dos corpos* quando aborda a questão da fotografia de casal. Para o autor, esta deserotização é detectada na submissão do feminino que a fotografia apresenta (SANTOS, 1997:102). Os sinais que o corpo emite delimitam o que é permitido socialmente. Logo, o fato de homem se encontrar sentado e a mulher em pé denotaria essa submissão. A seguir, temos uma imagem que, mesmo ambos estando em pé, carrega consigo essa submissão de que o autor relata.



Figura 9. Fotografia de casal. José Greco.

s/d.

Os olhares são os denunciadores da submissão de que fala Santos (1997). Ambos não olham diretamente para a objetiva, dando a impressão do transcendente ou etéreo – duas características normativas socialmente que estabeleciam o que é o amor e como ele deveria ser apresentado no início do século XX. No entanto, a direção dos olhares denuncia, mais uma vez, o jogo existente entre público e privado. O homem, que olha para além do espaço cenográfico, demonstra a preocupação com o ambiente externo. Já a mulher, que direciona o olhar ao marido, deixa a entender que o seu encargo maior é com a lida doméstica.

As fotografias de casal e de família carregam consigo os papéis sociais, que, em performance, caracterizam os ambientes sociais com fortes imbricações do público no privado e vice-versa. Na primeira imagem de casal analisada, o lugar ocupado pelo corpo da mulher (em pé e centralizado) pode demonstrar essa lógica da família e da organização emocional que cabia à mulher. No entanto, nas imagens de casal, mesmo o corpo feminino se apresentando em posição vertical como nas fotos de família, ele tem

o papel de representar e zelar pela “superioridade masculina”. Isso marca, talvez, a distinção entre a vida de casal e a vida de família.

Os bustos, que, normalmente, aparecem em fotografias individuais, também estão presentes nos retratos de casal. Nesse tipo de imagem, os corpos dos retratados estão aproximados, indicando uma intimidade maior. No entanto, a rigidez da pose e o olhar severo de ambos os sexos indicam a formalidade da imagem. Mais usualmente em formato oval, esses retratos eram ora usados para adornar as paredes das salas de visita – de maneira centralizada e, por isso, colocando o casal no centro da própria casa, como agregadores da união familiar –, ora trocados como afirmação de laços familiares ou lembranças de amizades.



Figura 10. Retrato de casal.

Dedicatória. José Greco, s/d

Esses indícios que as fotografias carregam consigo são de extrema importância para visualizarmos os usos que se faziam dela. No caso da fotografia 10, onde se encontra uma dedicatória, percebemos que, por mais rígida e severa que sejam as poses e os olhares, a fotografia tem, aqui, o papel de revelar uma intimidade. Usada no ambiente externo da casa, ela mostra, mais uma vez, a imbricação do privado no público. A dedicatória, escrita no papel cartão, que, por sua vez, dava espaço para essa prática, diz o seguinte: “*Á D^a Rachel como lembrança e prova da simpathica amizade. Oferecem Chico e Mimosa*”. A partir dos dizeres, podemos supor dois principais usos dessa fotografia. O primeiro, referente ao uso da palavra “prova”, permite entender que a própria imagem, pelo simples fato de existir, carrega consigo o sentimento de amizade que o casal tem pela presenteada. Além disso, o caráter realista da imagem – ou seja, a crença que aquela imagem presentifica o ausente, no caso, o casal – leva a crer que *Rachel*, que irá possuir a lembrança visual, irá, de certa forma, ter acesso direto ao casal ao olhar a imagem. Outra questão que se coloca é a assinatura. De maneira informal, assinam “*Chico e Mimosa*”, demonstrando, mais uma vez, esta busca por aproximação, mesmo que a formalidade impere no retrato.

2.2.2 O corpo da mulher: o privado que se quer público

O nome dado ao subtítulo deste capítulo está relacionado não só às análises que se encontram neste estágio da escrita. No próximo capítulo, onde será discutida a relação do retrato no âmbito da revista ilustrada, salta-nos aos olhos o número significativo de retratos de mulheres, posando e representado a família, com seus dotes e beleza. O retrato da mulher jovem e solteira está situado num espaço onde a linguagem corporal deflagra os anseios de casamento e bem-estar social. A sutileza de alguns ornamentos, como flores, chapéus, luz solar, terço, leques e a própria pose, denomina o intuito de exteriorização dos valores íntimos. Em uma ação performática, esses ornamentos poderiam representar a dignidade da fotografada.

A composição da cena no retrato feminino transfere para o estúdio o ambiente doméstico. Balaustradas (apoios que imitam mobílias como namoradeiras ou encostos de cadeiras), vasos de flores e cortinas remetem diretamente ao ambiente doméstico, numa direção do privado ao público. A partir da inserção da mulher na estética da casa, com toda a sua simbologia copiadas na sala de cena, almejava-se, nesses retratos,

publicar a intimidade, delimitando espaços de circulação que serão reproduzidos no ambiente extraestúdio.



Figura 11. Retrato. José Greco. s/d

Mesmo que em Bagé não tenhamos, no início do século XX, uma burguesia propriamente formada, devido primordialmente à sua conexão com a vida no campo, muitos móveis que encontramos nas imagens são esculpido luxuosamente, indo ao encontro da lógica de conforto burguesa que se delineava no período. Para a burguesia que se formou no Brasil, o conforto do lar estava associado ao que ele significaria para pessoas de fora da casa. É um conforto íntimo destinado ao prazer social. Segundo Tânia Andrade Lima:

O espaço da unidade doméstica destinado à sociabilidade foi ampliado, investimentos consideráveis começaram a ser feitos em seu interior, o bem-estar e a comodidade passaram a ser valorizados. Paulatinamente as casas

foram se transformando em lugares agradáveis para se permanecer e confortáveis para se viver. Os bens, produzidos em variedades e ritmos crescentes, foram fundamentais para a construção dos charmosos e aconchegantes “ninhos” da burguesia (LIMA, 1997:102-103).

Os espaços realmente íntimos, como as alcovas, onde a verdadeira intimidade feminina era permitida, jamais são representadas nos retratos. Isso confirma este anseio de “aburguesamento” demonstrado no conforto dos móveis destinados aos ambientes de estar.

Além de suprirem uma questão técnica de luz do estúdio, as janelas presentes nos retratos representam o jogo social presente entre o espaço velado do interior do lar e o ambiente permissivo da rua. Revestida de cortinas, a janela da casa oitocentista apenas permitia a entrada da luz. A negação da exposição do corpo nesta janela, olhando para a rua, dá-se justamente pelo sentido recatado que estas mulheres jovens deveriam transmitir. A janela, que poderia sugerir a exposição do olhar, logo sugerindo o flerte, está representada na fotografia no sentido oposto. Ela demonstra que a privacidade, advinda do isolamento do corpo no meio interno, está segura e disposta adequadamente. Na imagem a seguir, visualizamos uma janela que justamente repercute essa abordagem.



Figura 12. Retrato. José Greco.

s/d

Como já mencionado anteriormente, cabia à mulher valorizar a memória da família e resgatar o passado. O objetivo era relembrar continuamente os membros da família de seu espaço social e das suas incumbências religiosas. Salvaguardava, assim, a moral e o sentido de humanidade.

A organização dos álbuns de fotografias familiares e dos porta cartões de visita, bem como a incessante organização das correspondências²⁵ com parentes e amigos, era tarefa feminina. Logo, delegava-se à mulher o poder de dirigir a grande orquestra familiar. Esses bens simbólicos, que situam a família numa determinada temporalidade,

²⁵ Para aprofundar a questão das correspondências entre famílias e do poder feminino, ver: MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O Império do Retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista**. São Paulo: Projeto História, n.34, p.169-188, 2007

situam a mulher como a guardiã da memória familiar. Para Alexandre dos Santos, o tempo que é aprisionado nas fotografias tem importância fundamental, pois se refere ao tempo vivido pela instituição familiar, que, para constituir-se, necessita dos chamados “museus de família” (SANTOS, 1997:165). Essa busca pela instituição de valores morais, em que a fotografia se mostra como um aparato desencadeador, remete à noção de tempo cíclico. É pela repetição e pela reprodutibilidade que irão se delinear todos esses requisitos constituidores da família integral.

No entanto, não é somente ao ambiente domiciliar e ao sentido de mãe e esposa que se apresentam as fotografias femininas.



Figura 13. Retrato. José Greco. s/d

Na imagem acima, a pose da jovem mulher não condiz com a rigidez encontrada na maioria dos retratos do período. O fato de ela ser retratada com o corpo de lado e o olhar dirigido à objetiva já demonstram a desenvoltura e a intimidade com a câmera fotográfica. Com olhar e semblante leves, o sentido de submissão feminina não está

presente nessa imagem. Por ser uma foto anônima e por se desconhecer a data de produção, pode-se apenas salientar que, nesse retrato, existe, de fato, o sentido de erotização. O corpo da fotografada insinua duas constâncias presentes na fotografia retratística. O sentido dúbio de velado e desvelado – flagrados na vestimenta da retratada, onde a cor escura do vestido remete à formalidade, mas os braços expostos deflagram a sensualidade – colocam-na numa situação não usual para os retratos de família. Aproxima-se mais dos retratos de celebridades produzidos no início do século XX.



Figura 14. Retrato. José Greco. s/d.

As roupas usadas pelas mulheres nos retratos estão sempre carregadas de significados públicos. A fuga da representação do erotizante se concretiza pela pose, pela rigidez do semblante e, principalmente, pela vestimenta. O fato de não se deixar à mostra nenhuma parte do corpo e de se usar roupas escuras, como na imagem acima, denotam o anseio de distanciamento existente do sentido do erótico. O corpo da mulher

aqui representado não se coloca como um convite ao deleite masculino. Ao contrário, é a fuga total (e, por fim, paradoxal) do sentido de sexualidade. Para Santos, “esconder-se atrás da vestimenta discreta ou fechar o rosto numa seriedade de esfinge eram estratégias que ocultavam a possibilidade de revelação de lados nefastos” (SANTOS, 1997:171).

O vestuário feminino no início do século XX ainda estava ligado à contenção do movimento do corpo. O espartilho, ainda que não tão rígido e apertado como os mais antigos, ainda estava presente na vestimenta. Não mais como uma regra – e abrindo espaço para uma vestimenta mais solta –, o espartilho, neste fim de século, tinha mais um papel de delinear o corpo, de forma a salientar os seios, do que coibir, de forma decisiva, o movimento do corpo. Ele está presente, mas não é uma constância.



Figura 15. Retrato. José Greco. s/d.

Nessa fotografia, o espartilho tem justamente o papel de salientar os seios e de “corrigir” a postura da mulher pela forte pressão na cintura. O drapeado na região dos seios vem ao encontro dessa valorização, salientando e afirmando a capacidade de procriação do sexo feminino. Nessa imagem, contudo, não é somente a valorização da mama que representa a situação favorável ao casamento da jovem. As flores, que, na

maioria das vezes, representam a pureza (virgindade), denotam também a feminilidade e a sensibilidade, além da sujeição da mulher ao casamento. A pose da fotografada, sentada rigidamente na cadeira, demonstra um certo freio social. Em contraste, temos as flores entre as pernas e sorriso comedido, que representam, nessa jovem mulher, o papel de filha. Essas sutilezas demonstram o lugar da fotografia como vitrinização dos intuitos de relacionamentos futuros (SANTOS, 1997:182-183).

Os artefatos que compõem as fotografias, como já colocado no primeiro capítulo, são constituidores de significados sociais. Ao passo que a reprodução das representações de flores, leques, chapéus ou até mesmo da disposição da luz nas fotografias vai se tornando uma constante, podemos vislumbrar um padrão de significados. Partindo da cultura material, esses significados adentram o universo simbólico e social. As estratégias de negociação social são transportadas para o universo fotográfico por meio da cultura material, que, na repetição, o compõem. O casamento, o *status* social de uma determinada pessoa, a esperança no futuro e a afirmação de solidez familiar por meio das fotografias de crianças são alguns aspectos sociais que, por meio da cultura material e da representação fotográfica, confirmam e reproduzem seus significados.

2.2.3 A criança e seu espaço na fotografia

Os retratos de crianças se inscrevem na perspectiva da personificação da vida adulta. Muitos deles representam a formação futura daquele pequeno indivíduo, que, ainda despossuído das regras sociais, deve ser moldado para se tornar um adulto digno. Essa questão se mostra presente nas análises feitas do mundo infantil, principalmente do início do século XX. Porém, essas imagens não se limitam somente a tal visão. Os retratos de meninas se diferenciam drasticamente dos retratos de meninos. As primeiras usualmente aparecem com roupas claras, que denotam a pureza. A constante presença de flores também traz à baila a noção de purificação, relacionada, talvez, ao desordenamento imperativo da natureza.

A concepção de infância está profundamente conectada com a de natureza. Ser criança era ser desprovido de moral e de princípios que organizam uma sociedade saudável. A criança representa o primeiro estágio da civilidade. Por isso, precisa ser

adestrada, assim como a natureza, que, sem limites, precisa ser moldada conforme as leis humanas.

No final do século XIX, a concepção de natureza se transformou drasticamente. O homem não estava mais seguro e abrigado no centro do universo, como tinham ensinado as cosmologias antiga e medieval. A ciência, com as descobertas astrofísicas e, principalmente, com o darwinismo, passou a interferir nas relações sociais como nunca antes. Determinava, naturalmente, questões ligadas ao caráter, ao desenvolvimento social, entre outros (KESSELRING, 2000:166). O princípio da confusão entre técnica e natureza, o momento em que elas começam a se tornar uma só, está neste fim de século XIX. As máquinas, a lógica social do trabalho e o sentido de bem-estar que elas trazem consigo são incorporadas até mesmo em sociedades que ainda estavam distante dos grandes centros industriais.

Essa ligação entre natureza e infância se justifica pela constituição de uma lógica de posse humana da natureza para fins tanto de conhecimento quanto de lucro. Com as crianças, ocorre o mesmo. A ciência as investiga, o social as molda. Os preceitos comportamentais e o cumprimento de códigos, exigidos das crianças, foram estabelecidos, primordialmente, pela ciência.

Nas teses de Cesare Lombroso, pai da antropologia criminal, encontram-se definições do mundo infantil como “privado de caráter, onde estavam presentes os germes da loucura moral e da criminalidade” (SANTOS, 1997: 113). Assim, educar, domesticar e vigiar são as obrigações da família. A puericultura vem ao encontro dessa educação, que almejava refrear o “instinto selvagem” dos pequenos.

A representação feminina nos retratos quase sempre tem alguma ligação com o sentido de sensibilidade ou de fragilidade. Com as crianças, essa noção é levada ao cabo. Na maioria das imagens, as meninas aparecem com roupas claras, muitas flores e com símbolos religiosos. Essa representação já as coloca no espaço concedido ao feminino: os ambientes doméstico, privado e religioso.



Figura 16. Retrato. José Greco. s/d.



Figura 17. Retrato. José Greco. s/d

A contenção do corpo, regida pela lógica da pose, também é um lugar comum nos retratos de criança. O “estúdio era um *estabelecimento social*, portanto um lugar da formalidade que sediava o ritual de inserção da criança no *ethos* do adulto” (SANTOS, 1997:116). Logo, partindo do princípio de que a criança deveria ser domesticada para se inserir no ambiente social lúcido e provido de códigos, a imitação das poses dos adultos se torna uma forma de educar. Porém, o flagrante – e o que torna esses retratos interessantes – está na não adaptação dos pequenos indivíduos a essas condutas de rigidez e severidade. Essa característica se manifesta principalmente no olhar assustado e na expressão de medo da objetiva que as crianças demonstram.

Sem conseguir compreender realmente o que se passava no ambiente de estúdio, as crianças, algumas vezes, apresentam um semblante surpreso e denunciam a teatralização da pose como em nenhum outro tipo de retrato. Ali, percebe-se claramente

que há alguém dirigindo a cena, e que a astúcia do fotógrafo permitiu captar o momento decisivo. Ou seja, quando a criança paralisou. No entanto, algumas demonstram estar confortáveis com o ambiente, como a menina da próxima imagem. Provavelmente olhando para sua mãe, não demonstra estar desconfortável com a situação.



Figura 18. Retrato. José Greco. s/d.

Nos retratos dos meninos, a representação do corpo infantil como um miniadulto é mais visível. Já destinados a se tornarem adultos sérios e responsáveis patriarcas, a pose rígida imita severamente a pose utilizada pelos homens adultos desde os primórdios da fotografia. Visualiza-se a clássica pose de uma das mãos apoiadas em algum artefato do cenário. A outra, sobre a perna. Os olhares também flagram esta *mimese* do universo adulto. O menino, como na fotografia 19, olha diretamente para a câmera. Isso denota aspectos relevantes, como coragem e astúcia, que podem vir a afirmar sua masculinidade.

Essas questões de gênero, demarcadas na representação do corpo pela pose e pela vestimenta, são mais evidentes nos retratos de meninos que beiram a adolescência. Em meninos mais jovens, como no caso do retrato 20, a infância de brincadeiras ainda é

permitida. Por mais sério que se mostre o garoto, o fato de ele estar em uma bicicleta o insere na categoria infantil, ainda desprovida das responsabilidades adultas.



Figura 19. Retrato. José Greco. S/d



Figura 20. Retrato. José Greco. s/d.

Nas representações infantis, que visam à conformação dos pequenos sujeitos às regras sociais futuras, o sentido de sexualidade ainda é deixado de lado. Diferentemente dos retratos de adultos, onde a distância entre os corpos dos retratos negam tal sexualidade, nos retratos infantis é permitido o encontro dos corpos. No retrato 21, possivelmente de dois irmãos, percebe-se que o alinhamento dos rostos indicam uma intimidade e uma permissividade que somente é delegada às crianças. Elas ainda estavam sujeitas à inocência, que logo será abandonada na adolescência.



Figura 21. Retrato. José Greco. s/d.

Nos retratos pesquisados para este estudo, não foram encontrados meninos e meninas numa mesma imagem. Na maioria das vezes, são os retratos em formato *carte de visite*, em que a criança aparece sozinha ou, em outros casos, em pares do mesmo sexo.

Para as crianças mais novas, o sentido de sexualidade ainda não é aflorado. Autores como Collin Heywood se referem à noção de androgenia nesse período. Os bebês usualmente são representados de vestido, sendo de extrema dificuldade identificar o sexo pela fotografia, como no caso desta página de um álbum fotográfico²⁶:

²⁶ Este álbum consultado pertencia ao fotógrafo José Greco, no entanto, a informação obtida na fototeca Túlio Lopes não é precisa em relação à autoria por parte do fotógrafo ou de algum arquivista ao longo da estadia das imagens no Museu Dom Diogo. Este álbum com capa de veludo vermelho contém



Figura 22. Retratos Álbum. José Greco, s/d.

A regra da domesticação do corpo, do aprendizado das regras sociais para a formação de um adulto digno, não parece estar presente na primeira infância. Nesse período da vida, o bebê, que ainda está restrito ao domínio total da mãe, não carrega consigo diferenciação nenhuma de gênero. Aí está o sentido de androginia proposto por Heywood, vistos, aqui, na perspectiva da representação visual no final do século XIX.

2.2.4 O homem é público: retratos de indivíduos sociais

O retrato fotográfico do início do século XX se situa na esfera da ambiguidade. Seria de um determinismo malévolo delegá-lo às simples categorias de privado ou de público. O retrato se situa justamente no meandro entre essas esferas. Ele serve tanto para o público quanto para o privado. Representa tanto características individuais quanto aspectos sociais e coletivos. E circula concomitantemente nas duas esferas. Aí está a grande fascinação do retrato: ele é um jogo incessante entre a intimidade e a vida pública.

Nessa balança, homens e mulheres possuem papéis específicos. Na imbricação entre a esfera íntima e a vida social, a representação do corpo na fotografia delimita os

papéis que cada sexo possui na sociedade. Os gestos – aqui vistos como representação de uma objetivação social, ou seja, como legitimação de comportamentos sociais – são, para o estudo do tipo de fotografia de que tratamos, documentos capazes de suscitar, de supor uma certa interpretação do mundo por meio da visualidade. A sociedade produtora e receptora destes retratos crê veementemente na fotografia.

No século XIX, ocorre uma transformação no vestuário masculino. Antes da revolução têxtil, os tecidos não se diferenciavam entre os sexos. Homens e mulheres usavam o mesmo tipo de tecido, por mais diferentes que fossem os cortes. No final do XIX, vemos uma crescente discricção na indumentária masculina. Tecidos como a seda, antes largamente utilizada, dão lugar ao linho e à lã. Segundo Gilda de Mello e Souza, no século XIX,

Mais que nas épocas anteriores, ela [a moda] afastou o grupo masculino do feminino, conferindo a cada um uma forma diferente, um conjunto diverso de tecidos e de cores, restrito para o homem, abundante para a mulher, exilando o primeiro numa existência sombria onde a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda em fofos e laçarotes (SOUZA, 1987:71).

Por muitos séculos, a vestimenta masculina sempre se mostrou mais suntuosa que a feminina. O salto (inaugurado por Luis XIV²⁷), o pó de arroz, as perucas e todo o investimento em textura e cor nos tecidos deram lugar, no século XIX, à discricção e ao recato. A vestimenta sempre foi um meio de distinção e espaço para cultivar, pela diferença, valores culturais e econômicos. Para Gilda de Mello e Souza, os homens se desinteressaram pelo vestuário ao passo que este deixou de ter importância excessiva na competição social. Segundo a autora, no momento em que a sociedade foi se dividindo em classes, as distinções não se manifestaram mais por meio da roupa, mas das características pessoais de cada um. A personalidade, a inteligência e o refinamento dos costumes imperavam sobre o adorno no universo masculino do século XIX (SOUZA, 1987:80).

Esses elementos de ordem psicológica vão se refletir no próprio corpo masculino do período. A maioria dos retratos utilizados nesta pesquisa (figura 23) apresentam homens usando bigodes e barbas dos mais diferentes modelos. Assumindo formas

²⁷ Para maiores informações sobre os investimentos na indumentária feitos por Luis XIV, ver BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei: A Construção da Imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994

variadas, a barba, aqui, é entendida como uma compensação à renúncia dos elementos decorativos, antes expressados pela vestimenta.



Figura 23. Retrato. José Greco. S/d

Nessa imagem, também é válido destacar o uso dos óculos. Objeto ligado à atividade intelectual, os óculos eram predominantemente objetos masculinos, como um instrumento de trabalho. Isso não quer dizer que as mulheres não os usassem. Porém, por ofuscar os traços delicados do rosto, eles eram vistos como um artefato que reduzia a feminilidade (CARNEIRO, 2008:63).

Os adornos, entendidos como artefatos que constroem identidades individuais em conformidade com a coletividade, são abundantes no ambiente feminino, destacando o objeto de enfeite sobre a pessoa em si. Mas no meio masculino do fim do século XIX, os artefatos utilizados no corpo jamais poderiam suplantar o homem em si. Vânia Carneiro de Carvalho utiliza o termo “ação centrípeta” para mostrar o quanto os objetos demarcadamente masculinos servem para destacar a própria figura, em detrimento da coisa em si. A autora escreve:

A ação centrípeta define objetos que buscam o centro, no qual se encontra a figura substantiva do homem. Há, portanto, uma hierarquia centralizadora entre pessoa e objetos, na qual os atributos dos objetos nunca sobrepujam o homem, ao contrário eles servem para desenhar a personalidade de gênero de maneira individualizadora (CARVALHO, 2008:43).

Teoricamente desconectados do ambiente doméstico, o rol de objetos que aparecem nas fotografias masculinas é restrito. Na maioria das vezes, os retratos são formados por cenários sóbrios, em que os artefatos são adjacentes à própria figura masculina, como no caso da fotografia 24.



Figura 24. Retrato José Greco. S/d

Provido de apenas um mural de fundo, esse retrato, possivelmente de pai e filho, representa o despojamento de que se falava anteriormente. Com cores escuras, os ternos, alinhados, destacam os relógios. Isso demonstra que esses homens estão incumbidos dos afazeres do mundo da rua, tendo em vista que o tempo, ou melhor, a

demarcação do tempo, está intrinsecamente ligada a trabalhos e tarefas situados no espaço da rua²⁸.

Carregados de simbologias – que, como já salientado no primeiro capítulo, podem ser abstraídos de sua funcionalidade para adentrar no imaginário social –, os objetos são também demarcadores reforçadores de gênero. A bengala, largamente utilizada nos estúdios de fotografia e no espaço social do século XIX, pode ser compreendida como um objeto que, por ser vetado ao sexo feminino no período, seria utilizado como um reforço do próprio gênero masculino. Além, é claro, de sua simbologia fálica.



Figura 25. Retrato. José Greco. s/d.

²⁸ No livro *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1997), Roberto DaMatta realiza uma reflexão sobre esta conexão existente entre o espaço da rua e o tempo. O tempo disciplinado nas sociedades ocidentais se manifesta como mais uma forma de domínio, complexificando o próprio sistema capitalista.

A imagem acima evidencia dois aspectos muito presentes na representação masculina no século XIX. Além da bengala, temos uma alusão ao ambiente de escritório, com a mesa disposta com jornais (que denotam a intelectualidade do retratado). Na análise de Vânia Carneiro de Carvalho (CARVALHO, 2008:67), é salientada a função instrumentalizadora do mobiliário de escritório. Além de otimizar o espaço, o mobiliário seria uma porta de entrada para a concretização dos negócios.

2. Os retratos na revista: *Phenix* e suas fotografias

Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversificadas, emprestadas à ordem de muitas coisas diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para um ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida.

Henri Bergson

A fotografia teve um papel primordial na construção de uma visualidade moderna no início do século XX. Ocorrendo cada vez mais um processo de complexificação dos suportes e meios onde as imagens fotográficas eram exibidas, vemos surgir neste período a publicação de imagens nas revistas ilustradas. Neste capítulo busca-se compreender a inserção da imagem fotográfica, principalmente retratos, na revista ilustrada *Phenix* que circulou em Bagé e cidades vizinhas como Dom Pedrito, Santana do Livramento, Pinheiro Machado e Pelotas no ano de 1921 e os três primeiros meses de 1922. O intuito desta análise é compreender de que forma a fotografia contribuiu para a construção da imagem do indivíduo no espaço público, problematizando as novas formas de sociabilidade, consumo e comunicação neste princípio de século.

No capítulo 2 desta dissertação foram analisados retratos produzidos em estúdio e que basicamente se destinavam ao consumo interno, ou seja, a circulação deles estava parcialmente restrita ao ambiente doméstico e familiar. A partir da inserção de imagens nos periódicos, surge uma maior publicização da imagem destes indivíduos que antes se restringiam à troca de fotografias entre amigos e família. A revista ilustrada com suas fotografias estampadas surge para trazer este novo homem moderno à tona, para expô-lo ao julgamento dos olhares alheios e situá-lo no interior de uma sociabilidade que emergia.

3.1 *Phenix* e o contexto das revistas ilustradas na década de 1920

Dialogando com caricaturas, pinturas e ilustrações, a fotografia encontra espaço na revista ilustrada, pois presencia-se neste momento o surgimento de uma nova cultura visual que, alargando horizontes de atuação, tem o papel de educação do olhar, ou seja, a construção de sociabilidades que partem da exposição do indivíduo por meio da

imagem. Para sair do anonimato o que se almejava era se expor em um periódico a fim de sustentar uma posição social.

A revista *Phenix* foi o primeiro periódico desta modalidade a surgir na cidade de Bagé. A imprensa da década de XX na cidade já compreendia grandes jornais como *O Dever* e o *Correio do Sul*, porém, não existia ainda um periódico que fosse dedicado a publicar textos literários, poesias e fotografias sociais.

O grupo que criou a revista era formado por homens integrantes das camadas média e alta da sociedade. Com profissões diversificadas como médico, arquiteto, jornalista e advogado, os membros iniciais da revista eram pessoas interessadas nos aspectos culturais, intelectuais e *mundanos*. A palavra cosmopolita poderia se encaixar se falássemos de uma cidade com suporte estrutural e político para tanto. O que não é o caso de Bagé. No entanto, ao folharmos as páginas da *Phenix*, percebemos o intuito que seus redatores tinham de inserir Bagé, por meio de um magazine, num universo cosmopolita parecido com o que se vivia em Pelotas ou Porto Alegre no período. Atentos às mudanças e ritmos que movimentavam a vida social bageense, seus redatores, mesmo que timidamente, se encaixam numa das características mais marcantes do “ser moderno” no início do século: observar, comentar e criticar textual e visualmente a construção urbana e social.

Presente em todas as edições, os textos literários, traduções de grandes escritores, as poesias e a crônica social formam um padrão que nos leva a interpretar o público leitor da *Phenix*. Não somente dedicado ao leitor comum que estava mais interessado nas notícias em si, a *Phenix* vai ao encontro de um público ávido por um refinamento intelectual que os outros periódicos não compreendiam. Como no trecho do texto de abertura da revista pode-se constatar:

A nossa cidade, que se blasona de ser um centro de cultura, capaz de hombrear com todos os símiles do Estado, não teve até agora, uma publicação d'este genero, que lhe fosse o repositório dos factos sociaes que avultam-nos “faits divers” de uma urbs que se prêza, nem o expoente da vida mundana, em tudo que a ella possa interessar (Texto dos editores, Phenix, nº1, fevereiro de 1921).

Tendo em vista o baixo número de letrados neste período, a revista ilustrada surge para satisfazer e legitimar um público voltado à construção urbana e que podem ser denominados como uma camada média urbana. O desejo de modernidade, de

compartilhar do consumo burguês dos grandes centros nacionais e internacionais e a vontade de se aproximar do novo estilo de vida que surgia com a *Belle Époque*, eram constantes também no interior do Rio Grande do Sul. No entanto, a noção de burguesia como assistimos em São Paulo, Rio de Janeiro, Paris ou Inglaterra no início do século XX, talvez não seja a mais indicada para caracterizar Bagé na década de 1920.

Cidade voltada ao trabalho com a terra, com uma população urbana ainda bem inferior à do campo e relativamente distante da capital, Bagé construiu um sentido de modernidade mais voltado a ideias e projeções do que a prática da mesma. A partir dos textos e imagens publicados na revista, pode-se perceber que não eram somente assuntos ligados à pecuária e a vida campesina que interessavam os cidadãos.

As novas formas de sociabilidade e o desejo de se inserir numa modernidade urbana e social fizeram com que fosse criada em Bagé uma revista que acompanhasse o modelo de muitas outras produzidas no Brasil e no exterior. A fotografia teve um papel primordial na construção dessa nova visibilidade que deveria ser consumida, falada, gesticulada e colocada em promoção no interior do Estado, a fim de encontrar um elo com os grandes centros do país. Segundo Charles Monteiro:

Através da forma de edição de imagens fotográficas nessas revistas ilustradas estava em construção uma nova imagem de indivíduo no espaço público e de formas de sociabilidade e de consumo modernos na sociedade urbana brasileira. A interpretação das relações entre imagens permite pensar a elaboração de uma pedagogia do olhar e a construção de novos códigos modernos de sociabilidades (MONTEIRO, 2012:1).

Pensar esta modernidade almejada (mesmo que não sustentada na prática), por meio de fotografias, é julgar a imagem fotográfica como instrumento da modernidade. Ver e dar-se a ver eram fenômenos presentes na vida urbana – e campesina também²⁹ – no início do século XX. Os costumes europeus, manifestados aqui pelos móveis domésticos, práticas de tomar chá, roupas e acessórios, entre outros, deveriam ser expostos aos olhares para assim serem “copiados”, garantindo *status* aos grupos mais favorecidos. No entanto, esta modernidade estampada nas páginas das revistas, não pretendia romper totalmente com o passado. O que existia em termos de inovação não pode ser considerado como uma ruptura nos costumes, mas sim uma “negociação com a tradição” (MONTEIRO, 2012:2).

²⁹ Ver BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 26, p. 31-39, jun. 2006

As fotografias publicadas na *Phenix* demonstram justamente esta noção de modernidade ainda conservadora. Ao contrário de revistas como a *Revista de Antropofagia* ou a *Klaxon*, que se inserem numa vanguarda literária, propondo uma ruptura com os padrões das publicações desde o século XIX, a *Phenix* se mostra como uma revista conservadora em termos formais, visuais e de conteúdo. Deflagrando-se principalmente na fotografia, percebemos estes laços ainda existentes, pois os retratos publicados não se diferenciavam na maioria das vezes dos retratos de estúdio em voga no período. São exatamente as mesmas imagens que circulavam num espaço mais privado que, com a *Phenix*, passaram a circular no espaço público.

A Alemanha e a Rússia foram dois países que despontaram na produção de revistas ilustradas que utilizaram novos meios de diagramação para divulgação de novas linguagens artísticas e experimentações estéticas a partir de 1910. Em Londres e Paris, nesse mesmo momento, vemos a incorporação de fotografias que, acompanhando textos e ilustrações, permitiram um aumento significativo da vendagem das revistas. Criando, desta forma, uma cultura visual baseada na multiplicação da imagem aliada a uma nova prática de escrita, mais dinâmica e moderna (MONTEIRO, 2011:2).

Mais voltadas ao entretenimento, as revistas ilustradas no Brasil tiveram o papel de inovação da linguagem textual. O público, cada vez mais alfabetizado e familiarizado com modos de viver modernos e cosmopolitas, estava ávido por uma imprensa que gesticulasse imagem e texto. Tendo a fotografia, ao lado da caricatura e da publicidade, papel importante para a exposição dessa dita modernidade.

No Brasil, o crescimento das revistas ilustradas acompanhou os primeiros passos de uma criação de um mercado de periódicos. A segmentação da imprensa estava despontando e cada dia havia uma diversificação maior em relação a temas e objetivos nos periódicos. Segundo Ivete Batista da Silva Almeida, entre 1912 e 1930, o crescimento e a diversificação dos temas foram visíveis no Brasil. A autora estabelece em números este crescimento: “ no campo dos Noticiosos, cresceria de 882 títulos, para 1.519; os Literários de 118, para 297; os Científicos de 58, para 212; os Humorísticos de 57, para 99; os Almanaks de 14, para 66; os Didáticos de 8, para 33; os Históricos de 7, para 14; os Cinematográficos de nenhuma, para 10” (ALMEIDA, 2011:39).

Os temas variavam conforme o público leitor. O processo de complexificação e segmentação dos periódicos respeitava as tendências de consumo, tanto comercial quanto comportamental, de seu público leitor. A especificidade acompanhava a publicidade, os tipos de textos, autores e as fotografias de cada público leitor. Dentro dessa gama de possibilidades temáticas que nos fornecem as revistas ilustradas deste período, poder-se-ia assinalar três grandes grupos de publicações. Primeiro encontramos aqueles magazines de vanguarda, onde os espaços para a inovação e experimentação estética e formal tinham vez. É o caso da *Revista de Antropofagia* e da *Klaxon*, já citadas. Em segundo, temos as revistas literárias que desde o século XIX tinham espaço no Brasil. Estas revistas se caracterizam pelo lançamento de novos autores e de uma criação de um perfil da intelectualidade brasileira. Elas tinham por essência um caráter pedagógico. Em terceiro, temos as revistas de variedades. Este tipo foi o mais abundante no Brasil. Seu público era principalmente as mulheres. Nestas revistas encontramos publicidade, aspectos da vida social, esportes, cinema e literatura. Em Porto Alegre as revistas de variedades eram a *Máscara* (1918-1928), a *Madrugada* (1926) e, posteriormente, a *Revista do Globo* (1929-1967). Os estúdios de fotografia, que neste período se encontravam no seu auge, encontram nestas revistas um espaço de publicização da produção. A elite local estampava seus retratos posados, de casamento, eventos políticos e de práticas de sociabilidade urbana nas páginas destas revistas.

A *Phenix*, criada em 1921, pode ser considerada uma revista de variedades ao passo que visualizamos diferentes tipos de textos e matérias. Ela não foi uma revista que respeitou de forma rígida as sessões contínuas. Ou seja, a cada número surgiam diferentes espaços de escrita. Apenas algumas características são constantes em todos os números. O espaço da charge feita pelo ilustrador Henrique Tobal e denominada *Typos Populares* é uma presença em todos os exemplares. A sessão *No Paiz da Graça*, assinada por Helio também é uma constante. A crítica de cinema, sessão de esportes, uma sessão intitulada *Futilidade*, o caderno *Bagé Rural* surgem com mais constância somente a partir da edição de número sete, de agosto de 1921. Mesmo com o estabelecimento destas sessões, os editores da *Phenix* não respeitaram rigorosamente em todas as edições a presença dessas sessões. Ora vemos a crítica de cinema, ora só visualizamos o caderno de esportes.

3.2 Os diferentes usos da fotografia na *Phenix*

Com uma padronização em todas as edições do espaço da publicidade nas suas páginas, a *Phenix* se mostrou como uma revista alinhada com os editoriais em voga na década de 20. As revistas ilustradas eram primordialmente financiadas com verbas advindas de assinaturas, vendas avulsas, colaboração ocasionais e anúncios. Pela escassez das fontes de financiamento, quando era permitida a diagramação dos anúncios, usualmente eles eram dissociados dos outros conteúdos, se concentrando nas páginas iniciais e finais das publicações (TRUSZ, 2006:70). O número de páginas dedicada à publicidade na revista variava de 7, 8 ou 9 páginas no início, com o mesmo número no final, ou seja, em média temos 18 páginas somente de publicidade estampada na *Phenix*, tendo a revista uma média de 35 páginas por exemplar. Para Alice Trusz (2006:71) os motivos da existência dessa distribuição da publicidade nas revistas ilustradas podem estar relacionados tanto ao preconceito contra a publicidade por parte da imprensa ou a uma forma mais objetiva de expor estes anúncios ao consumidor, quanto à questões de ordem técnica e financeira, o que tornaria menos custosa a impressão e mais eficiente a propaganda. Aqui poder-se-ia acrescentar outro motivo. Este tipo de distribuição da propaganda poderia estar relacionado às próprias técnicas iniciais de publicidade e de mercantilização da imprensa, onde o valor do consumo para a sociedade ainda não carecia de uma inserção tão forte dos anúncios nas páginas de conteúdo.

A publicidade aparecia nas páginas iniciais e finais da revista. Ora encontram-se anúncios de página inteira, ora vemos a divisão da página em duas, três, quatro e até seis partes, sendo ainda os anúncios todos em P&B. As partes interna e externa da contracapa também eram utilizadas para este fim, sendo a contracapa o único local onde a propaganda aparecia em cor, tendo em vista a alta visibilidade que este espaço tinha na revista. Além disso, pela capa e contracapa serem de um papel mais sofisticado, com impressão policromática e, no caso da *Phenix*, com possibilidade de uma ilustração mais elaborada, o espaço da contracapa era considerado o mais nobre para a publicidade.

Os tipos gráficos e as molduras variavam conforme a propaganda, dando ênfase às informações mais importantes dos anúncios. Não há informação precisa de quem na revista elaborava esta diagramação dos anúncios, mas como o ilustrador da revista era o

arquiteto Henrique Tobal, pode-se supor que era ele quem desenhava as molduras e dispunha as propagandas nas páginas. A maior parte dos anúncios era de casas de tecidos, papelaria e bazar, remédios, confeitarias, armazéns, relógios, casas de moda, estúdios de fotografia, tabacarias, automóveis, seguros de vida.

A presença de fotografias nos anúncios é tímida em relação às ilustrações, por mais que estas também não eram tão frequentes, dando-se mais destaque para os tipos gráficos e para as molduras. Os anúncios que utilizavam a fotografia aparecem nas chamadas para circo, cinema ou teatro, onde as atrizes ilustravam as páginas. Outra forma de aparecer fotografia no espaço dos reclames são as imagens de alguns pontos da cidade, normalmente ocupando meia página e com título *Bagé Pittoresco*. Em algumas edições visualiza-se em meio ao espaço dedicado à publicidade fotografias que referem-se à moda, como no caso desta página da edição de maio de 1921:



Figura 26. Revista Phenix, maio 1921

Como pode-se perceber na imagem, todas as fotografias vem com assinatura da *Phenix*. Sabendo que o fotógrafo principal da revista era José Greco, deduzimos que estas imagens partiram de seu ateliê. Outro destaque importante seria para o formato e a disposição das imagens, único conteúdo da página inteira.

Em algumas edições da *Phenix*, a regra que separava a publicidade do conteúdo não se aplica. Talvez pela grande demanda da população em expor suas imagens, conforme salienta o próprio editor Túlio Lopes em vários momentos, ou talvez por uma inovação técnica mesmo, algumas fotografias das “belas criaturas” da cidade aparecem entre os anúncios, como neste caso:

PHENIX

Dra. Pietrina Strano
Especialista em partos e moléstias de senhoras
Atende a chamados a qualquer hora do dia ou da noite.
CONSULTAS:
Das 9 às 11 horas da manhã e das 2 às 4 da tarde.
Para os pobres gratis
Rua G. Cesário, 244 - Telefone, 75.
A dra. Pietrina Strano tem também uma fabrica de productos pharmaceuticos de mais alta especialidade, denominada
Fabrica S. José.

ALFALATARIA LIMA
— DE —
Alzেমiro de Lima
Nesta casa executa-se todo e qualquer trabalho concernente ao ramo de alfalataria.
Trabalho perfeito e ao rigor da moda.
PRESTEZA E MODICIDADE
— Pessoal habilitado —
Avenida 7 de Setembro,
Esq. da Praça da Matriz
BAGE

As gentis senhorinhas Estael Caggiano, Miroca Saraiva, Haydê Mangabeira e Dora Caggiano

Figura 27. Revista Phenix, julho de 1921.

Mesmo não estando situada nas extremidades da revista, algumas “propagandas” ganham destaque em colorido. Situada na terceira página, a propaganda dos artistas é valorizada na cor vermelha, no uso da fotografia e na clareza do conteúdo que clama aos bageenses à assistir o famoso dueto que se realizaria no Teatro Coliseu.

Como uma forma eficaz de propagandear as cidades vizinhas, buscando atingir o público que lá também consumia a revista, vemos nas páginas de publicidade cartões postais que apresentam locais de valor modernizante para a cidade, postais que trazem representados bancos, construções urbanas recentes e praças, locais importantes de recreação, onde o *footing* se realizava. Na imagem a seguir, visualiza-se dois espaços da cidade de São Gabriel, o primeiro cartão postal apresenta a rua Coronel Sezefredo, dando destaque ao Banco Pelotense. Esta fotografia não se encontra ali por pura coincidência, a página anterior apresenta um anúncio deste banco que ocupa página inteira, logo, esta fotografia tem um propósito claro de reiterar o anúncio.

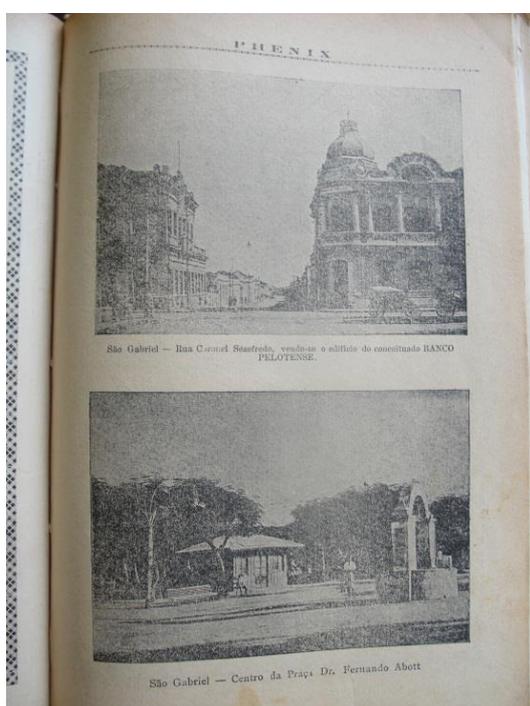


Figura 31. Revista Phenix, setembro 1921.

A presença da fotografia na publicidade da revista se mostra como mais uma forma de reiterar o próprio anúncio. Por seu caráter realista, estatuto maior da imagem fotográfica no período, ela se torna uma ferramenta eficaz de prova e embelezamento nas páginas de propaganda.

O espaço dedicado às múltiplas formas de literatura na revista pode ser considerado à âncora desta magazine. Poesias, crônicas, textos históricos, contos e traduções são uma constante em todos os números. Segundo Charles Monteiro,

As revistas ilustradas foram um novo espaço de atuação de literatos e pretendentes a escritores na Primeira República. No contexto de modernização urbana, de expansão da imprensa e de novas demandas sociais

de informação e de entretenimento das elites e camadas médias urbanas, as revistas ilustradas colocaram aos literatos um desafio. Tornou-se necessário abordar novos temas, escrever textos mais concisos (contos e crônicas) e de uma forma diferente para cativar um novo público amplo e diversificado (MONTEIRO, 2011, 2-3).

O maior número de escritores colaboradores da Phenix são intelectuais da própria cidade de Bagé. Algumas vezes aparecendo com pseudônimos, como os casos de Mourah e Léo, a maioria dos textos são assinados por personalidades da intelectualidade local, como Fernando Borba (que era também redator da revista), Jorge Reis, Artur Damé (escrevia principalmente assuntos relacionados à personagens históricos e críticas à urbanização da cidade), Henrique Tobal (arquiteto da cidade e diretor artístico da Phenix), Publio D'albuquerque e Julio Dantas. Alguns textos aparecem em espanhol e assinam nomes como Mario Moratoria. O espaço para a expressão feminina também é uma constante, a escritora Universina de Araujo Nunes possui vários textos publicados, Hollanda Cavalcanti e Maria Amalia Vaz de Carvalho também formam o rol feminino de escritoras.

A poesia é uma forma literária presente em todos os números da revista. Aparecendo em inúmeras formas, a que mais chama a atenção para esta abordagem é a seção intitulada *No Paiz da Graça*, assinada por Helio. Em todos os números a poesia aparece vinculada à uma fotografia de alguma dama da sociedade. Com um enquadramento ilustrado, o retrato mostra e o texto floreia.



Figura 32. Phenix, maio 1921.



Figura 33. Phenix, agosto 1921

O assunto “fotografia” é muito presente na revista, tendo em vista a situação favorável dos estúdios naquele momento e também a ligação de José Greco com Túlio Lopes e outros editores da *Phenix*. Encontram-se referências escritas, fotografias

retratando o próprio fotógrafo e também caricaturas com poesia como na figura 34. Não podendo afirmar que a caricatura e a poesia são dedicadas à Greco, apenas pressuponho sê-lo devido à morte prematura de sua esposa Leocádia Chicchi Greco, em novembro de 1900³⁰, que deixou Greco com filhos ainda pequenos. Eis a página da revista:

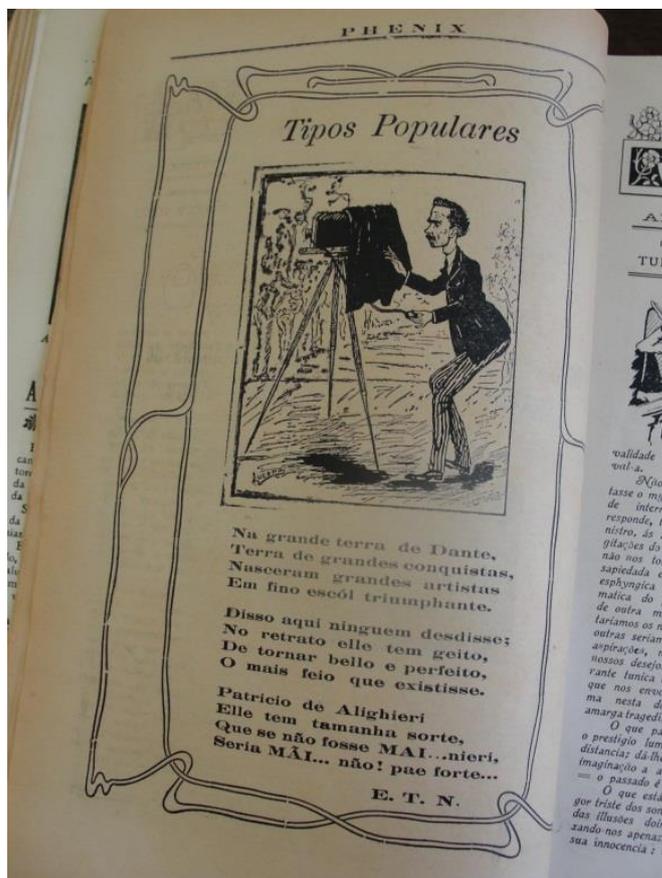


Figura 34. Phenix, junho 1921.

As hipóteses que levam à esta interpretação são três: a primeira obviamente é pela caricatura representar um fotógrafo. A segunda é a referência na poesia à Dante Alighieri, italiano como Greco. A terceira hipótese se refere à sátira final da poesia, onde um trocadilho com a palavra mãe, insinua que o poeta fala de um pai solteiro.

Os temas que compõem as crônicas da *Phenix* são variados. Desde críticas à urbanização, feitas por Henrique Tobal e Artur Damé, até crônicas sociais, que, com humor e astúcia, nos permitem abordar alguns aspectos do relacionamento social vividos no período, ou pelo menos como eles eram publicados.

³⁰ A informação do ano de morte de Leocadia obtive no túmulo do casal no cemitério da Santa Casa de Bagé.

A crítica de cinema nos primeiros números da *Phenix* ainda não tinha uma padronização tanto textual quanto de ilustração. O primeiro texto que fala sobre o cinema (que se encontra já no primeiro número da revista) na verdade não se refere a algum filme em específico, mas trata-se de uma crônica sobre “as vantagens de ir ao cinema”. Na página seguinte lemos outro texto, assinado por R. B (possivelmente Romeu Borba), que fala sobre alguns filmes e sobre as péssimas condições dos cinemas na cidade, tendo em vista o “luxo” de cinemas como o *Guaranny* de Pelotas, cidade tão próxima. Mais como uma crítica à situação dos teatros e do público expectador, estes primeiros textos não tratam dos filmes em si, porém o segundo texto faz referência aos artistas Mary Pickford e George Walsh, dois vultos de grande sucesso no período (figura 35). Ao longo dos meses surge uma padronização da página de cinema, com arte ilustrativa específica e agora com textos mais voltados à crítica de filmes em si. Na figura 36 vê-se o exemplo dessa padronização da ilustração do caderno de cinema, denominado “Arte do silêncio”.



Figura 35. Phenix, fevereiro 1921.

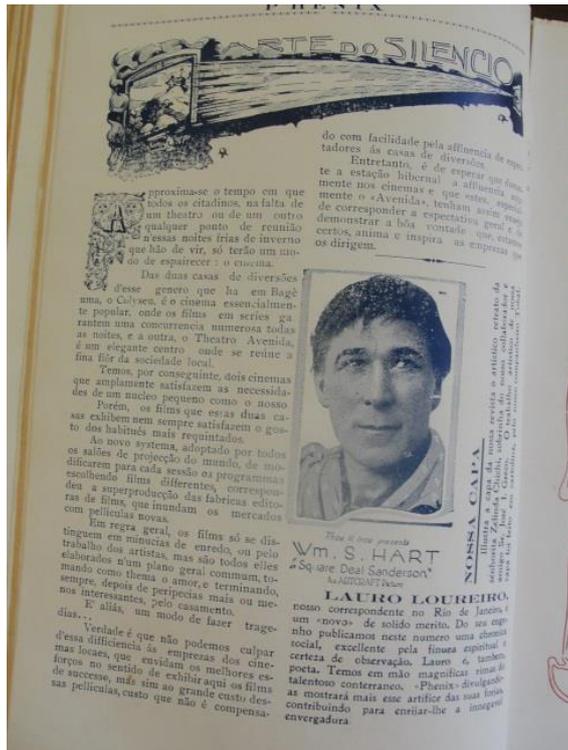


Figura 36. Revista Phenix, maio 1921.

Entendendo a cultura visual como um espectro de imagens que não necessariamente advém só da fotografia, é necessário entender que o cinema na década de 1920 no Brasil teve uma importância crucial no comportamento social, caracterizando estilos de vida principalmente de influência norte-americana. A propaganda e a crítica cinematográfica são presenças constantes na revista, e não bastaria determinarmos somente o espaço da fotografia nestas páginas para compreender o regime visual que se construía em Bagé. Os textos sobre cinema que foram publicados na revista falam sobre a prática de ir ao teatro como a grande atração da cidade. Não é raro encontrar crítica aos filmes em série, onde assuntos de pouca profundidade intelectual e humana atraem um vasto público. Selecionei algumas páginas da revista para abordar esta questão, mesmo não tendo a fotografia papel determinante.



Figura 37. Phenix, maio 1921

A figura 37 demonstra a importância do cinema para a sociedade bageense do período. As atrizes Lila Lee e Vivian Martin, ambas da *Paramount Picture*, estampam seus rostos para propagandar os dois filmes que protagonizam. Esta propaganda se encontra na página dedicada às propagandas gerais da revista. Na legenda só visualiza-se o nome das atrizes e seus filmes, bastando suas imagens para chamar o público. Na figura 38, novamente não visualiza-se nenhuma fotografia, porém à menção aos atores Wallace Reid e Charles Ray, como ícones daquela época, mostram a intimidade com a imagem em movimento daquela população.

PHENIX

ESTE DO SILENCIO



O primeiro é o artista despreocupado e espontâneo que faz o espectador quando aparece nas comédias em que sempre há uma aventura de amor, e o segundo não tem igual para simular a «gaucherie» de um namorado tímido e inexperienced nas pugnias de Cupido...

Cada vez que o Avenida apresenta um destes dois artistas na tela, tem casa cheia garantida.

Esperamos que a empresa directora do elegante cinema tome em conta os gostos de seus habitués e proporcione aos seus frequentadores films de valor como os que focou este mez.

Comunicamos a empresa do Avenida, que em virtude da alta do dollar e consequente augmento do aluguel dos films, resolveu augmentar o preço das permanências. Consideramos de inteira justiça tal medida e fazemos votos que a empresa continue como tem sido, esforçando-se por captar as sympathias do publico, por meio da exhibição de films de interesse, escolhidos com cuidado ao gosto da platá.

Mandar fazer impressos na
Typ. PHENIX
é economizar dinheiro

Theatro Avenida

HOJE -- por Antonio Moreno -- HOJE

Os Principio do Odio

Tivemos, este mez, como film de mais sensação nos programas do cinema local, o drama historico «Mme. Du Barry», no qual a genial actriz «Pola Negri» tem uma das melhores, não a melhor criação de sua carreira artistica.

A reconstituição historica da corte fastosa e dissoluta de Luiz XIV, feita com a merkulosa fidelidade e o empero que os alemães empregam em tudo que emprehem — desde a composição de uma obra de arte até a arte sinistra da guerra — deu ao film um cunho instructivo, a par da emoção do enredo, fidelissimo á historia. Pena foi que ao chegar até cá estivesse a pellicula um tanto deteriorada, prejudicando, por vezes, a nitidez da projecção.

Além esse pequeno senão, o film pôde ser inscripto no rol dos melhores que o Theatro Avenida exhibiu este mez e, quiza, este anno.

Além de «Mme. Du Barry», computando a lista dos films locados este mez, tivemos as esplendidas comédias dramaticas da Paramount, salientando se aquellas em que apparecem os dois predilectos galans da actualidade: Wallace Reid e Charles Ray.

Figura 38. Phenix, junho 1921

ESTE DO SILENCIO

— Jack Warten Kerrigan tentou to geito para a pintura que, se lhe faltasse o cinema, podia viver de pintar quadros. — No primeiro film em séri-a que o Rio appreciou, fazia o principal papel masculino o actor Charles Clary. A actriz era Kathryn Williams. — No primeiro film de Pickford foi seu «leadingman» o hoje famoso ensaiador Mac Sennett. — Eugene O'Brien estreou na "Pobre Pepinazinha". — Dorothy e Lilian Gish estrearam nos films, ganhando 405000 por semana. — Wallace Reid fez para a versal, "A loozca Professor", com Gish. — Norma Tange e Antonio M. trabalharam juntos muito tempo, nas comédias de duas para a Vitagraph. Tom Mix tem assentes indios. — A Pickford morreu de dezembro de 1919.

WALLACE REID
«Havthorne of the USA»
A Paramount Libranal Giallas

Para os curiosos lerem

A esposa de Rolfeaux chama-se Patti Grant. — Raul Walsh, irmão de George, assassinou de Lincoln, em o de uma nação, que o Rio Williams, antes de ser actor, foi vendedor de phonographos. — Lúcia Faxenda foi empregada em uma fabrica de docas, do onde passou ao cinema

MARGUERITE CLARY
em "Uncle Tom's Cabin"
A Paramount Libranal Giallas

Coliseu
Bagéon
Breve

ETHEL CLAYTON
«Men, Women and Money»
A Paramount Libranal Giallas

Sensacionais após os melhores porque está parando

Com amargos que por francismo maldo, nia, nulli, teza que a nia que b parece ab sensibili- tenham lo de suac- pectante, u bida dos e terribide. O pré- dieino senta mora de n din, tanto e osulto das as conas q gamente a ferta nas e colorido p terre e perf doramente poesia panti e um apas- tifica. E a reza, a inco

Figura 39. Phenix, julho 1921

Na figura 39, que ocupa o espaço anterior ao editorial da revista, visualiza-se um novo tipo de disposição tanto da imagem quando do texto. Com diagramação onde imagem se intercala com texto, vê-se um diálogo entre as duas esferas. A ilustração e a fotografia apresentam os atores, enquanto o texto propagandeia seus filmes de grande sucesso.

A prática esportiva na década de 1920 se caracterizava como mais um processo de condicionamento social que visava a afirmação do processo de modernização. A modernização dos costumes e, concomitantemente, dos espaços de convivência. Além disso, a menção à saúde e higiene também fazem parte do discurso sobre a prática esportiva. Na *Phenix*, dois esportes ganham destaque em suas páginas. O tênis, praticado no *Bagé Tennis Club*, era tido como um esporte feminino e, recorrentemente, as moças eram flagradas praticando. Essa tipologia fotográfica possui uma característica própria que não é comum à disposição dos outros tipos de fotografias publicadas na revista. A fotomontagem, ainda que incipiente, fornece um certo movimento que caracteriza o entusiasmo pelo esporte (figura 40).

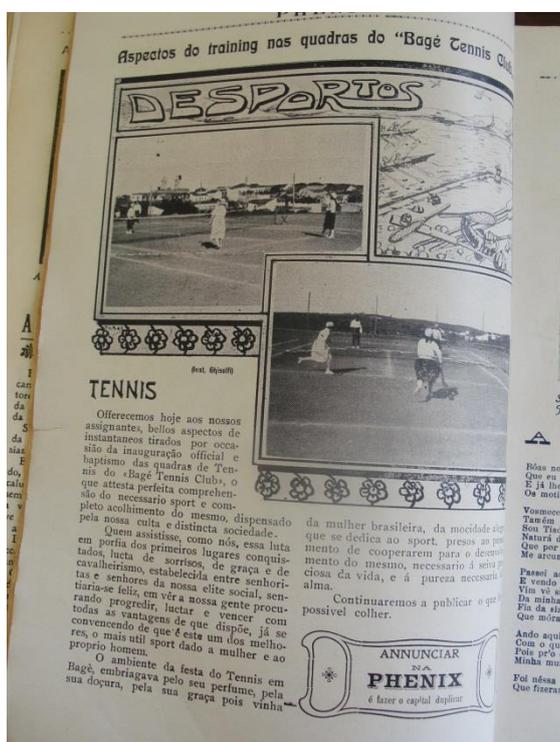


Figura 40. Revista Phenix, junho 1921

Ainda no mesmo número da revista, temos outros flagrantes da alta sociedade praticando o tênis, na inauguração da quadra do *Bagé Tennis Club*. A fotomontagem vem ao encontro do flagrante mais uma vez mostrando o dinamismo tanto do esporte

quanto da própria fotografia, capaz de captar o movimento dos atletas (figura 41). Vale salientar que as fotografias não são borradas ou deformadas em virtude do movimento.

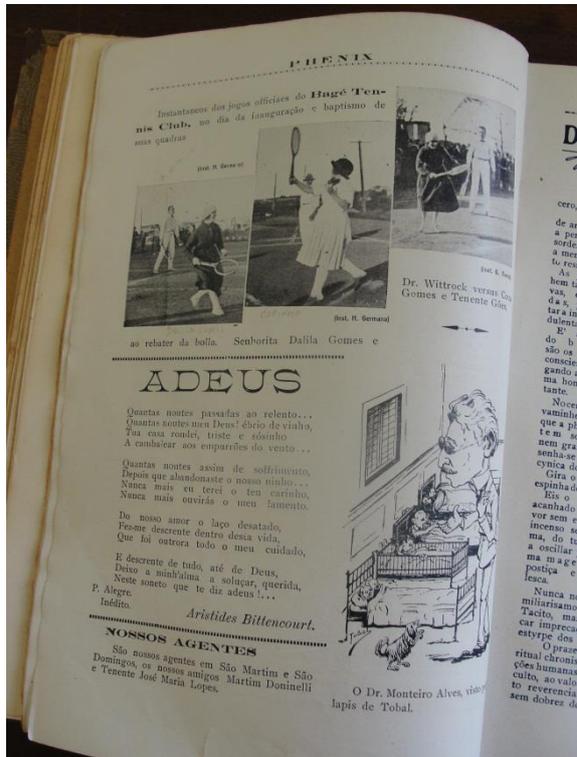


Figura 41. Revista Phenix, junho 1921

Como já mencionado anteriormente, a aparição da imagem fotográfica na revista não está diretamente relacionada com o texto. Para os esportes não é diferente, como pode-se perceber na figura 42. Nesta página da revista, a fotografia assume papel essencial de informação sobre o jogo realizado entre os dois times principais da cidade o *Guarany* e o *Bagé*. Apenas a legenda que especifica cada time é informação adicional.



Figura 42. Revista Phenix, agosto 1921

As fotografias de esporte dizem respeito três questões centrais. Primeiramente temos um apelo aos costumes de higiene e saúde que somente o esporte poderia prover. Logo pode-se supor que o esporte, por ser prática coletiva, propiciava relações sociais de cunho modernizante, fazendo da prática de ir ao clube uma ferramenta de distinção social. Um terceiro aspecto é a ideia de progresso que está imbricada no ser esportista. Segundo Vitor Andrade de Melo, citado por Cláudio de Sá Machado Junior em sua tese (2011), o praticante de esporte “era o misto de homem e máquina que poderia ajudar a construir para a civilização a ideia da necessidade de progresso” (MELO, 2007:221 *Apud.* MACHADO, 2011:199). Modernidade e progresso eram conceitos que estavam se formulando nesta sociedade. Logo a prática de esporte e, mais ainda, o ato de fotografar o praticante foram estratégias de consolidação e agenciamento social que contribuíram para o fortalecimento da ideia de civilidade e modernidade.

3.3 O espaço dos retratos de estúdio na *Phenix*.

Falemos em números: o total de páginas (contando com capa e contra-capas) de todos os números pesquisados da *Phenix* contabiliza 399 páginas. Destas 399 páginas, 197 contêm fotografias. Ou seja, 49,3% das páginas são ilustradas com fotografias. Estatisticamente falando, já poderia-se vislumbrar a importância que a fotografia passou a ter no início do século na imprensa. No entanto, vamos mais adiante. O valor dado à imagem fotográfica não se encontra somente na imagem em si, mas também no discurso

que dela se faz. Este valor está na propaganda, no aparecimento do termo nos textos literários, na importância dada ao fotógrafo, enfim, ao universo que compreende o fazer fotográfico que, sabemos, vai muito além da própria imagem. Neste subtítulo, tentarei delimitar o espaço da fotografia na revista *Phenix*, justamente por meio das imagens e de seus outros modos de ação.

As fotografias publicadas nas páginas da *Phenix* na maioria das vezes aparecem desvinculadas do conteúdo escrito. Por se apresentarem em formato de retrato, representando a elite da cidade, a fotografia assume um caráter de “crônica social” por ela mesma. A veiculação da fotografia como “obra única” ou seja, aparecendo desagregada do texto, é um indício do seu caráter de produto cultural, com seus autores, seus significados próprios e espaço de ação.

Em todos os seus números, a capa da *Phenix* contém um retrato fotográfico. Todos são de mulheres jovens da alta sociedade bageense, e por vezes de cidades vizinhas como Dom Pedrito e Santana do Livramento. Com ilustração que centraliza a imagem fotográfica, destacando-a, as capas da *Phenix* trazem modelos jovens (as vezes crianças) que representam o discurso de beleza e “fineza” que se almejava mostrar aos leitores. Além é claro, de atingir o público feminino, por mais que este não fosse o único leitor da revista³¹.



Figuras 43 e 44. Capas Revista Phenix, março e junho, 1921.

³¹ A estimativa de público leitor por gênero não é possível de ser feita com exatidão. As interpretações são com base nos assuntos da revista e nas páginas que mostram as listas de assinaturas. Todos os assinantes são homens, o que não quer dizer que todos liam ou que somente homens a liam.

No corpo da revista encontramos os créditos da fotografia de capa, indicando quem são as retratadas e o fotógrafo, na maioria das vezes é José Greco. A inserção do fotógrafo na imprensa se dá de forma mais enfática a partir da popularização das revistas ilustradas. A *Phenix* já no seu primeiro número, e mais ainda, na segunda página, traz o retrato de José Greco com a seguinte legenda: *O nosso distinto amigo e colaborador Snr. José Greco, exímio photographo, proprietario do Bazar Greco.* Como pode-se ver na imagem abaixo:



Figura 45. Revista Phenix, fevereiro de 1921

Esta condição do fotógrafo neste momento está relacionada à popularização e ao auge dos estúdios fotográficos. Bagé possuía na época alguns estúdios como o *Photographia Brasil, Ateliê Greco, Photo Inghes e Giovaninni*. O fotógrafo adquire um papel determinante na representação das elites locais e por isso possui grande prestígio para o público leitor da revista. As menções à José Greco não cessam ao longo do ano de 1921, passando inclusive a ser o fotógrafo oficial da revista. Segundo Monteiro (2001:5), o “fotógrafo é testemunha ocular” das novas práticas que certos grupos, influenciados pelos costumes europeus, introduziam nas sociedades locais. Para o autor, o fotógrafo ajuda a construir a imagem da distinção de classe, que, nas revistas ilustradas, encontram espaço para se legitimarem.

No editorial do segundo número da *Phenix*, os editores reclamam da falta de um atelier de zncogravura³² na cidade, o que dificulta e retarda a confecção dos clichês, já que estes tinham que ser encomendados em Porto Alegre, fato que perdurou até agosto de 1921, quando os senhores Heitor e Alcides Germano abriram um atelier de *photogravura* na cidade, possibilitando a impressão total da *Phenix* em Bagé.

No mesmo mês de março, lê-se um texto onde salienta-se o grande número de retratos que são enviados para publicação, no entanto, pede-se que somente mulheres (o chamado “belo sexo”) enviem retratos. O texto diz o seguinte:

Bagé goza, muito justamente, da fama de ser a terra das moças bonitas...e dos homens feios. Seria motivo de intenso júbilo e orgulho para os organizadores da Phenix, que os últimos se mantivessem socegados e as primeiras aparecessem a ilustrar as paginas da revista. Isto dizemos, porque teem affluido espontaneamente á nossa redacção retratos de marmanjos, que temos publicado e publicaremos (alguns cá de casa...), mas que preferimos vêr substituidos por photographias de “demoiselles” gentis. Avisamos, por isso, aos nossos amigos do sexo feio que queiram contribuir para o bom nome de Bagé, que, ao envez de nos mandarem as suas proprias caretas, remetam-nos retratos de suas irmãs, primas, noivas, etc; que nos sentiremos honrados em publicar (Phenix, março, 1921, nº2).

As fotografias da *Phenix* registram basicamente esportes (tênis e futebol), o footing (ou saída da missa), atrizes de cinema, misses, cartões postais e acontecimentos sociais. Os retratos são em maioria simples, sem cenário, em P&B e com baixa qualidade técnica. No entanto, algumas fotografias se diferenciam desta lógica. São retratos que se sobressaem neste rol de fotografias e que poderíamos ligar com aspectos do movimento pictorialista, trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação. De qualidade técnica superior e composição mais elaborada, estas imagens se destacam nas páginas da *Phenix*. Como já foi mencionado, praticamente todas as imagens produzidas por José Greco são creditadas (prática não usual para as revistas da época)³³, estas não fogem à esta regra.

³² Processo de gravar fotografia ou ilustração em zinco.

³³ Para maiores informações sobre o assunto ler: COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da Revista O Cruzeiro. In.: FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008

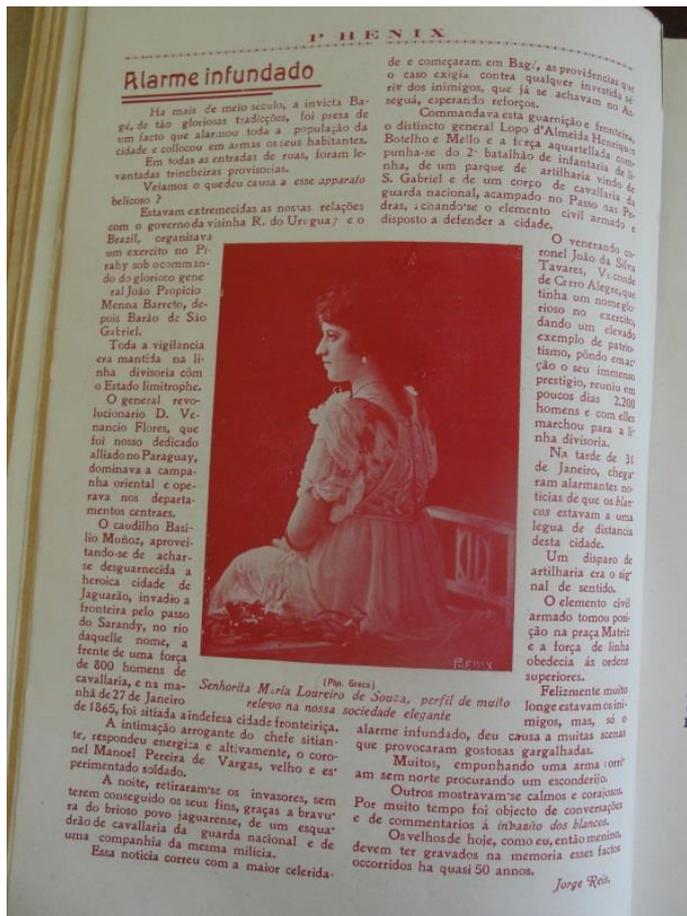


Figura 46. Phenix, maio 1921.

Impressas em cores diferentes, a iluminação, a pose e o cenário contribuem para a legitimação do fotógrafo como artista, tantas vezes salientada pela própria revista em relação a José Greco. São diversos os momentos que na *Phenix* vemos referência à Greco como o artista da cidade e, além disso, às suas imagens como “arte photographica”. Certamente aqui não se quer inserir José Greco no movimento pictorialista brasileiro ou internacional³⁴, o que busca-se compreender é a inserção e as influências estéticas e técnicas que possivelmente este fotógrafo teve. Ou seja, as imagens produzidas na Bagé do início do século XX não estão completamente alheias à produção brasileira tanto comercial quanto artística. É a iconosfera do fotógrafo que busca-se compreender quando se cria o diálogo entre o pictorialismo e as imagens de Greco.

³⁴ Deve-se levar em conta que neste momento a fotografia brasileira estava alheia às experimentações e técnicas das vanguardas europeias e norte-americanas. A estética documental, que pressupunha uma realidade homogênea e que considera o contracampo da fotografia como uma continuidade lógica da cena registrada, ainda era presença vivaz no Brasil até pelo menos a segunda metade do século XX (COSTA, 2008:291).

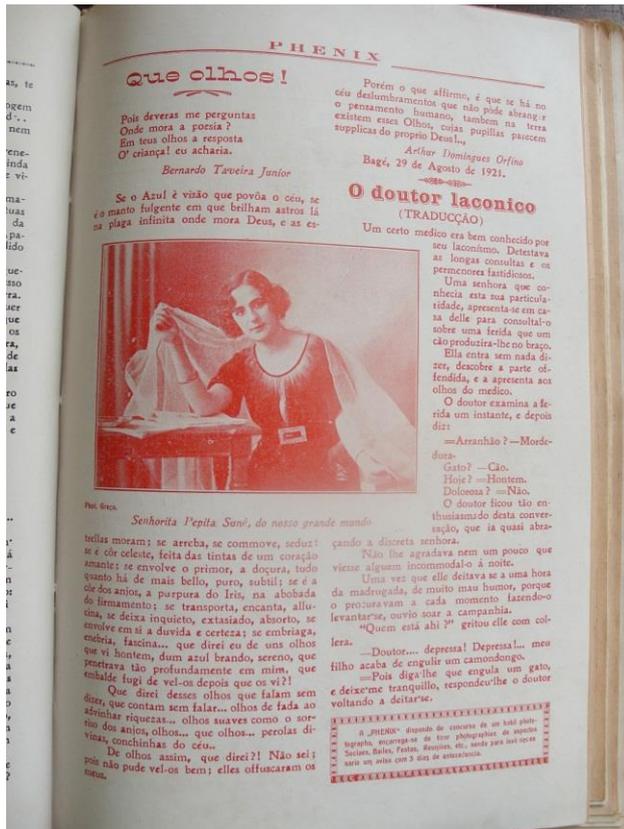


Figura 47. Revista Phenix, agosto 1921

Longe dos grandes centros, onde o fotoclubismo brasileiro já começava a delinear-se e organizar-se de forma a “elevar” o desenvolvimento técnico da fotografia, buscando referências no pictorialismo como as manipulações na fotografia, José Greco não poderia se inserir nesta produção da elite artística do país. No entanto, por sua colocação na revista e pela produção em si das imagens, pode-se detectar várias influências deste fotógrafo neste movimento de cunho internacional.



Figura 48. Revista Phenix, setembro 1921.

As fotografias mais recorrentes são, sem sombra de dúvida, os retratos de mulheres e crianças. A menção ao casamento, seja o já consumado ou a própria promoção dele, são aspectos presentes na *Phenix*. As fotografias das senhoritas demonstram exatamente esta promoção. Normalmente a legenda indica a que família a fotografada pertence, realizando assim, por meio da imagem, um agenciamento social. Ou seja, as famílias que almejavam unir suas propriedades, elevando cada vez mais suas riquezas, encontravam na fotografia e na publicação delas uma maneira de propagandear, de expor a figura feminina, valorizando seus dotes e belezas.

Os meandros entre a noção de público e privado no início do século XX estavam se consolidando. No Brasil, costumes europeus eram cada vez mais importados e com isso a noção de lar e de intimidade se complexificava cada vez mais. O uso da fotografia, e mais ainda, do retrato na imprensa justamente segue esta lógica. Ao passo que o indivíduo complexifica estas relações privadas, ele sente a necessidade de expô-las para a consolidação de um *status* social que o projete em uma sociedade cada vez mais homogeneizadora. Os retratos se mostram como um agenciamento entre as camadas média e alta da sociedade como forma de se diferenciar, e foi na imprensa que este inventário privado ganhou um público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia desde seu princípio, especialmente a partir da invenção do *carte visite* por Disdéri, foi suporte para agenciamentos sociais. Ver e ser visto através da imagem fotográfica foi o princípio de um caminho onde a imagem passou a ser determinante nas relações entre indivíduos e tecnologia. Este estudo teve como objetivo principal problematizar a produção de retratos pelo Estúdio Greco em Bagé, entre 1890 e 1921, para pensar a elaboração de representações sociais das elites e os usos da fotografia nas esferas pública e privada. A noção de ambiguidade (imbricação destas duas esferas ou os limites imprecisos entre estes dois espaços) pode ser observada na produção fotográfica de Greco. Os papéis sociais, representados no cartão fotográfico, mostram que estas instâncias se confundem ao tornarem o privado público, bem como fabricarem a imagem pública no espaço privado dos estúdios reproduzindo espaços domésticos.

Entre as diversas propostas teóricas possíveis para o estudo da fotografia, optei por selecionar dois vieses norteadores e complementares: o da cultura visual e o da cultura material. Tendo em vista que as fotografias produzidas no período estudado compreendem o princípio de um aprendizado do olhar, onde os indivíduos estavam se acostumando e criando intimidade com uma imagem de si, viu-se necessário tratar estas imagens como artefatos constituidores e constituintes de relações sociais e, mais profundamente, de gênero.

No primeiro capítulo discutem-se aspectos importantes para a compreensão da fotografia na disciplina histórica. Por mais consolidada que hoje essa fonte esteja, ainda vê-se necessário a discussão, tendo em vista que os estudos em cultura visual ainda são restritos na academia brasileira. A questão do pictorialismo, presente ainda no primeiro capítulo, veio à tona devido à noção de iconosfera proposta por Ulpiano Bezerra de Meneses. Por mais distante do centro do país que José Greco estivesse, ele poderia ter acesso à produção do momento, constituindo assim seu arsenal de técnicas e de estilo.

A fotografia é formada por duas “realidades” que levam a uma noção abstrata. A primeira é a situação da tomada da imagem (hora, cenário, roupa, objetos, pose, olhar, iluminação, enquadramento, tempo de exposição, direção, etc.). Em algum momento um indivíduo se locomoveu ao estúdio e lá posou para a objetiva que era monitorada pelo

olhar do fotógrafo. A segunda “realidade” é o momento de materialização deste ato no papel fotográfico.

A materialidade da fotografia e seus usos como um artefato estão presentes em todas as instâncias do fazer fotográfico. Desde sua confecção até seu uso no ambiente doméstico, na troca entre amigos e familiares ou no caminho da publicação na revista; a fotografia foi manuseada e olhada, construindo assim uma visualidade agregada de valores característicos do seu período de circulação.

No segundo capítulo, busquei delinear o lugar da fotografia na cidade de Bagé. O intuito nunca foi o de realizar uma biografia de José Greco, mas sim, delimitar os espaços e usos de sua produção na cidade. Quem protagoniza o trabalho não é o personagem José Greco, mas sim, os indivíduos anônimos que são retratados em sua fotografia.

Para a análise das fotografias em si, devo minhas interpretações a dois trabalhos que julgo balizadores nesta dissertação. O livro “Gênero e Artefato” de Vânia Carneiro de Carvalho e a dissertação de mestrado “A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)” de Alexandre dos Santos. O primeiro foi utilizado para a compreensão dos objetos que compõem as imagens, delineando seus usos por gênero. O segundo instigou a análise das imagens a partir da noção de corpo e de gesto, baseando a compreensão das representações fotográficas e dos papéis sociais femininos e masculinos no início do século XX.

O caminho escolhido para narrar esse fragmento da história visual de Bagé surgiu ao passo que as fontes foram sendo consultadas. A princípio, o trabalho seria somente com as fotografias de José Greco. Ao longo da pesquisa, analisando os jornais e revistas no Museu Dom Diogo, me deparei com a revista *Phenix*. Comecei a folheá-la somente por curiosidade quando percebi que ali existia uma possibilidade de abordagem da fotografia mais ampla. Os retratos expostos na revista eram os mesmos tipos de retratos que faziam parte do trabalho anteriormente, logo, a hipótese inicial de que uma cultura fotográfica se constitui por inúmeros suportes e que, pela representação, produzida e produtora de papéis e dinâmicas sociais, foi levada ao cabo. A fotografia, no início do século XX, era um meio de expor toda a teatralização da vida social. Os estúdios eram camarins e salas de cena onde os indivíduos representavam papéis sociais

que eram construídos subjetivamente além das portas do estúdio. A fotografia era o palco, um palco itinerante.

A divisão dos retratos em grupos temáticos não se deu somente visando uma abordagem mais prática ou pedagógica. Esses grupos foram constituídos pela própria representação visualizada nos retratos. Homens, mulheres, crianças e famílias possuíam formas distintas de representação. A teatralização realizada na sala de pose se dava de acordo com os distintos papéis sociais de cada “categoria”, apresentando-se como produtora de estereótipos.

Em linhas gerais, a representação do feminino está ligada ao agenciamento do casamento, tendo em vista que a fotografia poderia fornecer uma “amostra” dos dotes da fotografada. O recato, percebido na não exposição do corpo e na direção do olhar (que quase nunca encara o fotógrafo), pode ser considerado como uma representação da família patriarcal, demonstrando que a mulher subserviente está de acordo com as regras sociais vigentes no período.

No grupo de imagens masculino, percebe-se principalmente a ansiedade em representar o homem como um indivíduo público. As relações com o trabalho e com a intelectualidade estão presentes nestes retratos. O homem se distancia do ambiente doméstico, pois seu espaço de atuação está sempre ligado à rua, ou seja, ao exercício da política e dos negócios, mesmo que as imagens possam não demonstrar diretamente estes aspectos. Estas noções podem se delinear a partir da imagem, dos artefatos que as compõem e da contextualização social do período estudado.

A representação da família nos retratos, de certa forma, reitera as representações masculinas e femininas. A fotografia mostra a união familiar, logo conecta-se ao ambiente doméstico e supostamente harmônico. O equilíbrio entre os corpos na cena fotográfica pode ser um indicador da noção de “família saudável”. A mãe, que zela e comanda a casa, normalmente se apresenta em pé e mais próxima aos filhos, demonstrando seu espaço de atuação. O pai, que zela pela família de forma diferente, ou seja, provém o sustento e por consequência o *status* social, se apresenta usualmente sentado, representando a força e o poder característicos de um patriarca.

Os retratos de criança variam conforme a idade e sexo. As meninas quando já atingem uma idade avançada, passam a ser representadas conforme os padrões das

mulheres adultas, demonstrando ao mesmo tempo sua pureza (através das roupas claras e das flores, por exemplo) e sua aptidão ao casamento. Os meninos são representados como mini-homens. Familiarizados com os afazeres dos pais, eles demonstram seriedade e comprometimento com o futuro. Em relação aos bebês e crianças menores, um aspecto interessante foi observado. O sentido sexuado é ausente nestas imagens. A representação beira a androginia. Os bebês, por não estarem ainda conformados com as artimanhas e regras sociais, não se encaixam neste padrão de gênero.

Os retratos que circulavam como cartões, como objetos avulsos e como álbuns, finalmente invadiram a imprensa para mostrar, “dar a ver” os personagens e suas múltiplas representações construídas socialmente.

Se a revista ilustrada mostra, ao mesmo tempo ela esconde. Nas páginas da *Phenix*, a visualidade constituída partia do princípio de que somente o belo deveria ser exposto. A maioria das fotografias são de mulheres e crianças. Todas pertencentes à uma camada privilegiada da sociedade. O feio, o doente, o pobre, todos vistos como desordem, não tinham lugar na visualidade que estava sendo construída. Eles eram invisíveis perante os olhos de uma elite que os delegava ao esquecimento para poder assim sustentar sua própria posição social.

A *Phenix* circulava em várias cidades da região sul do Rio Grande do Sul. Ela possuía assinantes em Santana do Livramento, Pinheiro Machado, Pelotas e Bagé. Não há como estimar o número de pessoas que liam a revista, no entanto, pode-se salientar que as fotografias publicadas atingiam um número maior de pessoas graças à revista. A revista privilegiava retratos de pessoas, em vez de festas ou clubes. Logo, pode-se aferir que o espaço preferencial da revista está na esfera privada, e não na pública. Porém, pelo suporte que a imprensa provém e sua ampla circulação, o retrato privado atinge o espaço público, expondo maneiras de vestir, de posar e de representar papéis sociais distintos. Novamente nota-se a ambiguidade, a separação tênue que existe entre essas esferas quando buscamos a visualidade construída a partir da fotografia no início do século XX.

As representações geradas pela fotografia, tanto nos retratos avulsos quanto na revista, não revelam as manifestações propriamente ditas dos ambientes sociais. Elas não informam trajetórias individuais, elas não revelam aspectos da “real” intimidade das

famílias. A fotografia é um instrumento que colabora, por meio da própria visão, para a constituição de sociabilidades e agenciamentos relativos às relações pessoais, políticas e institucionais, não sendo, por ela mesma, estas relações. Ela se mostra como uma recriadora de sociabilidades. No século XIX o retrato era a capa, a superfície artificial da sociedade. Por isso, os textos da revista e os fragmentos de jornal possibilitam um entendimento aprofundado tanto do caráter cultural da sociedade que produzia imagens, quanto do discurso do próprio fazer fotográfico.

A produção dos retratos e a publicação de uma revista ilustrada no interior do Rio Grande do Sul não se dão de forma descompassada à produção estadual e nacional. Os estúdios fotográficos no princípio do século estavam no seu auge. Em Porto Alegre temos grandes estúdios como o do *Calegari* ou o dos irmãos *Ferrari*. As fotografias produzidas por José Greco se correspondem com a produção destes estúdios, fazendo valer as referências visuais construídas pela sociedade de forma geral. Em relação às revistas ilustradas, pode-se dizer o mesmo. A década de 1920 se apresenta como o período de florescimento deste tipo de revista no Brasil. A revista *Cigarra* em São Paulo, a *Mascara*, a *Madrugada* e a *Revista do Globo* no Rio Grande do Sul, são exemplos de magazines que utilizaram a fotografia e se mostraram como suportes de elaboração de uma nova sociabilidade e de uma visualidade moderna. A *Phenix* se distancia em parte destas revistas, pois, em suas páginas, apresentam-se apenas retratos de estúdio. O espaço para as imagens de *footing* (apenas três imagens em todos os exemplares) ou para imagens de festas e clubes é restrito, demonstrando ainda seu caráter provincial.

Pensar a fotografia produzida no início do século XX se mostra pertinente devido à emergência que a imagem teve em nossa sociedade ao longo do século. Os usos e estatutos da fotografia variam conforme o tempo e contexto, porém é constante seu uso em diferentes camadas sociais. A fotografia conforma, elabora e dita certas formas de representação que são únicas deste suporte. A sociedade, gradualmente ao longo do século XX, foi adequando a sua visualidade conforme o padrão permitido no formato do papel fotográfico. As maneiras de ver e ser visto seguem a lógica da própria fotografia. Logo, seu estudo permite abordar a visualidade, os regimes visuais e, acima de tudo a sociedade e suas relações.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Ivete Batista da Silva. **Uma nova forma de ver o mundo: As revistas ilustradas semanais**. Fato&Versões, Uberlândia, v. 3 n. 6, 2011.

ALMENA, María del Carmen Cabrejas (2009) *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Tesis Diploma of Advanced Studies (D.E.A.), Biblioteca Universidad Complutense, Madrid, 2009.

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Belo Horizonte: Editora perspectiva, 1993.

BELLOMO, Harry Rodrigues. **Rio Grande do Sul: aspectos da cultura**. Porto alegre: Martins Livreiro, 1994.

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. In. Revista Concinitas. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOEIRA, Nelson (org). **República Velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Livraria e Editora Méritos, 2007.

BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire. **O camponês e a fotografia**. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 26, p. 31-39, jun. 2006.

BRANDÃO, Claudia Matos. **Rio Grande na retina**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de pós-graduação em Educação Ambiental: Universidade Federal do Rio Grande, 2003.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei: A Construção da Imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. BARTHES, Roland. **A câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASEY, James. **A história da família**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados 11(5), 1991.

CHEVRIER, Jean-François. **Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía**. In. CHEVRIER, Jean-François; RIBALTA, Jorge (orgs.). **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2007.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. **Modernidade, noite e poder: Porto Alegre na virada do século XX**. Tempo, Rio de Janeiro, vol.4, 1997.

CORBIN, Alain. **O prazer do historiador. Entrevista concedida a Laurent Vidal**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.25, nº49, p. 11-31, 2005.

COSTA, Marcos Vinicius. **A REVOLUÇÃO FEDERALISTA (1893-1895): O Contexto Platino, as Redes, os Projetos e Discursos Construídos pela Elite Liberal-Federalista**. In.: Revista História em Reflexão: Vol. 3 n. 6 – UFGD - Dourados jul/dez 2009.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DYER, Geoff. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Vols. 1. e 2.** Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.
- ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. Revista *FACOM* n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.
- FABRIS, Annateresa. **A pose pausada**. Comunicação apresentada no XI colóquio internacional de história da arte – São Paulo – setembro de 1985.
- FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FARINA, Maurício Martins. **Da fotografia para a imagem**. Natal: Intercom, 2008.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e modernidade**. In.: SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Cidade e imagem: entre aparências, dissimulações e virtualidades**. Revista *Fronteiras*, VI, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- GARDINER, Michael E. **Critiques of everyday life**. London: Routledge, 2000.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

- GLASSIE, Henry. **Material Culture**. Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
- HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. **Retratos modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância: da idade média à época contemporânea no Ocidente**. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo**. ArtCultura, Uberlândia, v.12, n.21, p.9-21, jul-dez. 2010.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. **Modernidade: significações na história**. In.:BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Modernidade: Anais IV Congresso Brasileiro de História da Arte. Coleção Estudos de Arte, Vol.2**. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.
- KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura Uberlândia, vol.8, n.12, p. 97-115, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX**. Revista de História e estudos culturais, vol.5, ano V, nº 3, 2008.
- KOPYTOFF, Igor. **The cultural biography of things: commoditization as process**. In: APPADURAI, Arjun. (org). **The social life of things. Commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 64-91.
- KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LE GOFF, Jacques. CHARTIER, Roger. REVEL, Jacques (orgs.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEITE, Marcelo Eduardo. **As fotografias *cartes de visite* e a construção de individualidades.** Revista Interim. Curitiba, v. 11, n. 1, jan./jun. 2011.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família.** São Paulo: Editora EDUSP, 2000.

LEITE, Miriam Moreira. **A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem.** In: FREITAS, Marcos Cezar de. (org). História social da infância no Brasil. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

LIMA, Aline Mendes. **“Ofereço minha foto como recordação”: Representações negras em álbuns familiares. Pelotas (1930-1960).** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

LIMA, Solange Ferraz de. **Tarjetas postales y miradas extranjeras: la producción de los fotógrafos Guilherme Gaensly y Werner Haberkorn em São Paulo.** In: BORGES, Maria Eliza Linhares e MÍNGUEZ, Victor. La fabricación visual del mundo Atlântico. Castello de la Plana: Publicaciones de la Unversitat Jaume, 2010.

LIMA, Solange Ferraz de. CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias: usos sociais e historiográficos.** In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tania Regina de. (orgs). **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Editora Contexto, PP. 29-60 2009.

LIMA, Tânia de Andrade. **Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista.** Anais do museu paulista. vol.5 no.1 São Paulo, 1997.

LIMA, Tania Andrade. **Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.6,n.1, p.11-23, 2011.

LIMA, Tânia de Andrade. **Humores e odores: ordem corporal e ordem social no Rio de Janeiro, século XIX.** História, ciências, saúde. Manguinhos II (3), 1996.

LISSOVSKY, Maurício. **O tempo e a originalidade da fotografia moderna.** In. DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

MACHADO JUNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias da vida social: identidades e visibilidades nas imagens publicadas na Revista do Globo (Rio Grande do Sul,**

década de 1930). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2011.

MACHADO JUNIOR, Cláudio de Sá. **Imagens da sociedade porto-alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo**. São Leopoldo: Oikos, 2009.

MARQUES, Alvarino da Fontoura. **Episódios do ciclo do charque**. Porto Alegre: Edigal, 1987.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Olhos para ver e conhecer: Fotografia e os sentidos da História**. Texto ainda não publicado.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: Fotografia e história interfaces**. Tempo, Rio de Janeiro, vol.1, nº2, PP.73-98, 1996.

MAUAD, Ana Mara. KNAUS, Paulo. **Imagem e cultura visual**. Tempo, Rio de Janeiro, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol.23, nº45, PP. 11- 23, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **“Rumo a uma ‘História Visual’”**. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. Routledge, 1999.

MITCHELL, W.J.T. **What do pictures “really” want?** In. October, Vol. 77. Summer, 1996, pp. 71-82. MIT Press.

MONTEIRO, Charles. **A construção da imagem dos “outros” sujeitos urbanos na elaboração da nova visualidade urbana de Porto Alegre nos anos 1950.** Comunicação apresentada no Simpósio Temático História, Imagem e Cultura Visual na XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH realizado de 15 a 20 de julho de 2007 na UNISINOS (São Leopoldo/RS).

MONTEIRO, Charles. **O lugar da fotografia frente a outras imagens e sua função social na elaboração de uma nova visualidade urbana moderna nas revistas ilustradas dos anos 1920.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

MONTEIRO, Charles. **A fotografia e a construção de uma nova visualidade nas revistas Madrugada e Máscara.** Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro: 2010.

MONTEIRO, Charles. **A construção de uma visualidade urbana moderna nas revistas ilustradas brasileiras nos anos 1920.** In: Relatório Final Edital Universal 209-2011. Porto Alegre: PUCRS, 2012, pp. 1-15.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas.** Anos 90, Porto Alegre, vol.15, nº28, PP.169-185, 2008.

MONTEIRO, Rosana Honório. **Arte e ciência: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº34, 2004.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O Império do Retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista.** São Paulo: Projeto História, n.34, p.169-188, 2007.

PELLISSARI, Marina Kruger. **A “mais fina sociedade riograndina” e suas representações: a vida social da elite de Rio Grande – RS (1950-1960).** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

PERROT, Michelle. **História da vida privada, 4.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A burguesia gaúcha.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais – espetáculos da modernidade do século XIX**. Editora Ucitec: São Paulo, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. São Paulo: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PORTUGAL, Daniel B. **O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do século XIX**. In. Discursos fotográficos, Londrina, v.7, n.11, p.33-54, jul./dez. 2011.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre décadas de 1920 e 1930**. Tese de doutorado apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

RAMOS, Paulo Viviane. **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre: Uni Ritter Ed., 2006.

RODRIGUEZ, Ricardo Vélez. **O Castilhismo e as outras ideologias**. In. GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson. **República Velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac São Paulo, 2005.

SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família. São Paulo, século XIX**. São Paulo: Editora Marco Zero, 1989.

SANDRI, Sinara Bonamigo. **Um fotógrafo na mira do tempo, por Virgílio Calegari**. Dissertação apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)**. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-graduação em Artes Visuais UFRGS, 1997.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

TABORDA, Taiane Mendes. **Senhorinhas perfeitas: a representação de mulher ideal através das páginas da revista Ilustração Pelotense entre os anos de 1919 e 1922**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012.

TOCCHETTO, Fernanda Bordin. **Fica dentro ou joga fora? Sobre práticas cotidianas na Porto Alegre moderna oitocentista**. São Leopoldo: Oikos, 2012.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

FONTES CONSULTADAS

REVISTAS, CATÁLOGO, ALMANAQUE, JORNAIS:

Illustrated Catalogue Photographic Equipments and Materials for Amateurs E.&H.T. Anthony & Co. (591, Broadway, New York, NY) August, 1895. Consultar em: <http://www.piercevaubel.com/cam/catalogs/1895anthony.htm>

Rio Grande do Sul (Completo Estudo sobre o Estado). Obra Historica, Descritiva e Illustrada. Organizada e editada por Alfredo R. da Costa. Porto Alegre: II Volume. Officinas Graphics da Livraria do Globo Barcellos, Bertaso & Cia., 1922.

Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929.

Revista Phenix:

Anno I número 1: fevereiro de 1921

Anno I número 2: março de 1921

Anno I número 3: abril de 1921

Anno I número 4: maio de 1921

Anno I número 5: junho de 1921

Anno I número 6: julho de 1921

Anno I número 7: agosto de 1921

Anno I número 8: setembro de 1921

Anno I número 9: outubro de 1921

Anno I número 10: novembro de 1921

Anno I número 11: dezembro de 1921

Anno II número 12-1: fevereiro de 1922

Anno II número 2: abril ou março de 1922

Anno II numero 3: janeiro de 1923

Edição especial Phenix de 1935 em comemoração ao centenário farroupilha.

Jornal O Commercio:

Janeiro a dezembro de 1897

Janeiro a dezembro de 1898

Jornal O Dever:

Janeiro a dezembro de 1921

FILMES E DOCUMENTÁRIOS:

O mundo imaginário do Doutor Parnassus. Direção: Terry Gilliam. Infinity Features, 2009. (123 min.).

Narradores de Javé. Direção: Eliane Caffé. Gulane Filmes, 2003. (100 min.).

Série Caçadores da Alma. Direção: Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luis Carlos de Alencar. TV BRASIL, 2012. Acessar: <http://tvbrasil.ebc.com.br/cacadoresdaalma>

WEBSITES:

<http://www.anticameras.net/petzvallens.html>

<http://www.piercevaubel.com/cam/catalogs/1895anthony.htm>